

KÜRESELLEŞME SÜRECİNDE SANATTA ÖTEKİLİK

BARIŞ GÜNER

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

KÜRESELLEŞME SÜRECİNDE SANATTA ÖTEKİLİK

BARIŞ GÜNER

Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Almanca Öğretmenliği, 2002

Işık Üniversitesi, Sanat Kuramı ve Eleştiri (MA), 2013

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne Doktora (PhD) derecesi için sunulmuştur.

Işık Üniversitesi
2018

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

KÜRESELLEŞME SÜRECİNDE SANATTA ÖTEKİLİK

BARIŞ GÜNER

ONAYLAYANLAR:

Prof. Meriç HIZAL, Tez Danışmanı, IŞık Üniversitesi,

Prof. Dr. Rifat ŞAHİNER, Tez EŞ Danışmanı, Yıldız Teknik Üniversitesi,

Prof. Dr. Halil AKDENİZ, IŞık Üniversitesi,

Prof. Dr. Ahmet Kâmil GÖREN, İstanbul Üniversitesi,

Doç. Dr. Emre TANDIRLI, IŞık Üniversitesi,

Dr. Öğretim Üyesi, Osman ERDEN, Mimar Sinan Güzel
Sanatlar Üniversitesi),

ONAY TARİHİ: 04.06.2018

TEŞEKKÜR

Bu zorlu sürecin tamamlanabilmesi için manevi desteğini hiçbir zaman eksik etmeyen sevgili eşim Benay GÜNER'e ve hayatımıza katılmasıyla süreci hızlandıran moral kaynağım sevgili oğlum Can Baray'a, tezimin aşama kaydetmesinde önemli rolü olan ve bana huzurlu bir çalışma ortamı sağlayan sevgili ÜLKER ailesine, güler yüzünü ve samimiyetini benden esirgemeyen ve değerli bilgilerinden faydalandığım ve faydalanmaya devam edeceğimi arzu ettiğim Sayın Prof. Meriç HIZAL'a ve tez çalışmamın konusunun belirlenmesinde, planlanmasında, yürütülmesinde ve oluşumunda en başından son ana kadar ilgi ve desteğini hiç eksik etmeyen, engin bilgi ve tecrübeleri sayesinde kendime çok şey kattığım, yönlendirmeleri ve bilgilendirmeleriyle çalışmamın bilimsel temeller ışığında bu hale gelmesini sağlayan Sayın Prof. Dr. Rıfat ŞAHİNER'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Benay & Baray'a...

ÖNSÖZ

Sanatın, her geçen on yılla beraber sınırlarının daha da belirsiz bir hal alması, günümüze gelindiğinde tarihsel bir hipotez üzerine düşünülmesini sağlamıştır. Bu bağlamda, sanatın 21. yüzyıl koşullarında nereye doğru evrildiği sorusu bu çalışmada önemli bir yer almaktadır. Modernizm ya da postmodernizm gibi kavramların çok ötesinde, küreselleşmenin getirdiği farklılıklar, yeniden üretim süreçleri, uygulamalar ve yöntemler gibi hususlar birçok yeniliği de beraberinde getirmiştir. Küreselleşme denildiğinde kuşkusuz postmodernizmden büsbütün bağımsız bir olgudan bahsetmek yerine aslında küreselleşmenin postmodernizmle gelişen bir olgu olduğunu ileri sürmek daha doğru olacaktır. Şüphesiz tüm bu yenilikler, sanat dünyası adına da kendini belirgin bir biçimde göstermiştir.

Çoklu kültürlerin, zıtlıkların ve çoklu algılama biçimlerinin evrenselliği bir yanda varlığını sürdürürken, diğer yanda ise sınıfsal farklılıkların, bireyselleşmenin, devletler, ideolojiler ve kurumlar tarafından tayin edilmeye çalışılması ve bunun yanında bireylerin ve toplumların ısrarlı bir biçimde özgürleşme çabası içerisinde olmaları, birey ve bireysellik kavramının nasıl ve ne şekilde tayin edildiği meselesi, bu tezi 1980 sonrasını temsil eden ve günümüzde de etkisini ağırlaştırılmış bir biçimde sürdüren küreselleşme kavramı ekseninde irdelenmek için de son derece elverişli bir hareket noktası oluşturmaktadır.

Bu amaç doğrultusunda tezin oluşum süreci boyunca araştırılan, incelenen tüm kaynaklar vesilesiyle konunun her bir adımında daha da derine inmesi, zorlayıcı ve yorucu anların ötesinde, hem kişisel olarak hem de tezin gelişimi açısından büyük katkılar sağlamış, sürecin tamamı yeni ve farklı ve daha derinden sorgulama yetisinin de eklendiği bakış açılarının edinilmesinde önemli bir rol oynamıştır.

ÖZET
KÜRESELLEŞME SÜRECİNDE SANATTA ÖTEKİLİK
Barış GÜNER
Haziran, 2018

Bu çalışma, Güncel Sanat pratiğindeki yeni yönelimlere dikkat çekmek ve küreselleşme sürecinde gündeme gelen bir dizi sorunu, kültürel, kimliksel ve politik etkenler ekseninde irdelleyerek, Batı dışındaki dünyanın sanat alanında temsil bulma/görünür olma biçimlerine odaklanacaktır. Bu süreçte beliren alternatif varoluş biçimleri/tarzları ve temsiliyet modelleri üzerinde durulacaktır.

Batılı ölçeklerde çalışan ve benzer formatlarda işleyen yapılara karşı ne tür alternatif yollar mevcut ya da nasıl bir karşı koyuş alanı oluşturulmaya çalışılıyor sorusu ise Doğulu, Orta Doğulu vb. sanatçıların küresel sisteme nasıl entegre olduğu ya da kendi kendini nasıl oryantalize ettiği meselesi üzerinden tartışılacaktır. Bu şekilde, küresel ekonomi ve kültür alanının çalışma tarzı da inceleneceğinden dolayı bir çözümleme sunmak da mümkün olabilecektir.

Bu önermenin sunulabilmesi için belirli kavramların irdelenmesi ve bazı dönemlerin mercek altına alınması bir gerekliliktir. Bu doğrultuda belirli bir çerçeveyi oluşturup günümüze kadar gelen süreci ve bundan sonrasını yansıtabilmeyi başarabilmek için Post-kolonyalizm, Batıcılık ve Self-Orientalism, Post-fordizm gibi kavramlar üzerine odaklanılacaktır.

Bu kapsamda, Küreselleşme-Küyerelleşme (*Globalisation–Glocalisation*) sürecindeki temsiliyet sorununa yönelerek, Batı dışındaki coğrafyalarda üreten ya da batıda eğitim alarak kendilerini uluslararası sanat pazarında görünür kılma çabası güden sanatçıların yaklaşımlarının hangi açılardan irdelenebileceği üzerinde durulacaktır.

Bu sayede küreselleşmenin doğurduğu günümüz sanat politikalarına ilişkin sonuçlara; eleştirel, uzlaşımsal, müzakereci stratejiler üzerinden odaklanabilmek mümkün olacaktır.

Anahtar Kavramlar: *Globalisation-Glocalisation, self-Orientalisation, Strategies of the Other, Postcolonialism, Post-Fordism, Art, Politics*

ABSTRACT
GLOBALIZATION AND OTHERNESS IN ART
Bariş GÜNER
June, 2018

By focusing on the new trends in contemporary art practice, this study will focus on the ways in which the world outside of the West will be represented / visible in the arts field, by examining a series of issues in the process of globalization, centered on cultural, identity and political factors. In this process, alternative forms of existence / styles and representation models will be emphasized.

What kind of alternative ways are there or how to create a confrontation area against the ones working in Western scales and working in similar formats? It will try to be discussed through the question of how artists integrate into the global system or how they orientalise themselves. In this way, it will be possible to provide an analysis as the way of working of the global economy and culture field which will also be examined.

In order for this proposal to be presented, it is a necessity to examine certain concepts and to take some periods into consideration. Therefore is the focus on concepts such as Post-colonialism, Westernism and Self-Orientalism, and Post-Fordism in order to achieve a certain framework in this direction and to be able to reflect the process that has come up to the present day and to reflect the aftermath.

Finding out how we can explore the geographical and art forms outside of the West through the apparent struggle of the western art market is one of our main issues as we face the problem of representation in the process of Globalization-Glocalization in our discussion.

In this regard, we will be able to focus on critical, negotiating strategies to the results of today's art policies that globalization makes possible.

Key Words: *Globalisation-Glocalisation, self-Orientalisation, Strategies of the Other, Postcolonialism, Post-Fordism, Art, Politics*

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	iv
ÖNSÖZ	vi
ÖZET.....	vii
ABSTRACT	viii
RESİM LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM.....	6
KÜRESELLEŞME VE ÖTEKİ'NİN YAPILANIŞI.....	6
1.1. Öteki Kavramı	6
1.2. Küresel Sanat Sisteminde Merkez ve Periferi İlişkisi	17
1.3. Küresellik ve Sanatta 'Öteki'nin Temsili.....	21
2. BÖLÜM.....	25
KOLONYALİZM-POSTKOLONYALİZM EKSENİNDE SANAT VE ÖTEKİ İLİŞKİSİ.....	25
2.1. Kolonyalizm ve Öteki.....	25
2.2. Postkolonyalizm ve Sanat	33
2.3. Oryantalizm ve Self-Oryantalizm Ekseninde Sanat.....	40
2.4. Değişen Öteki ve Kültürel Kimlik Kurumu	57
3. BÖLÜM.....	61
KÜRESEL SANAT DÜNYASI VE ÖTEKİ	61
3.1. Küresel Sanat Dünyasının Genel Görünüşü	61
3.1.1. Altermodernizm: Küresel Kültürün Sanatı ve Hayatı Nasıl Şekillendirdiği Üzerine	66
3.1.2. Küresel Sanat Sistemi ve Pazarın İşleyişi	81
3.1.3. Küresel Şirketler ve Sanat.....	89
3.2. Küresellik ve Küyerellik Üzerine	93
3.2.1. Küyerelleşmenin Niteliği	97
3.2.2. Küresel Sanat Dünyasında Temsil, Kültür ve Politika üzerinden Sanatın Görünüşü	101
3.2.3. Küresel Sanat Dünyasında Latin ülkelerinden Meksika, Brezilya ve Küba'da Sanatın Görünüşü	127
4. BÖLÜM.....	135
KÜRESELLEŞME VE KÜLTÜRLEŞTİRME SÜRECİNDE BİENALİZM VE ÖTEKİLİK	135
4.1. Küreselleşme ve Bializm	135
4.1.1. Bializm.....	145
4.1.2. İstanbul Bialisi.....	152
4. Uluslararası İstanbul Bialisi ORIENT-ATION (René Block)	157
9. Uluslararası İstanbul Bialisi İSTANBUL (Charles Esche & Vasif Kortun).....	164
10. Uluslararası İstanbul Bialisi İMKÂNSIZ DEĞİL ÜSTELİK GEREKLİ-Küresel Savaş Çağında İyimserlik (Hou Hanru)	170
13. İstanbul Bialisi Anne ben barbar mıyım? (Fulya Erdemci)	175
4.1.3. Gwangju ve Taipei Bialileri.....	181
4.1.4. Asya Pasifik Trienali (APT)	190

4.2. Küresel Sanat Dünyası, Moda ve Öteki İlişkisi.....	191
4.2.1. Moda ve Kültürel Gösteren Olarak Öteki.....	196
5. BÖLÜM.....	199
KÜRESEL EMEK, İŞ VE POST-FORDİZM.....	199
5.1. Post-Fordist Bir Dünyada Üretim Anlayışı ve Bu Anlayışın Sanata Etkileri	199
.....	199
5.2. Post-Fordist Evrede Emek ve İş/Sanat Kavramı	209
5.2.1. Öteki'nin Emegi ve Sanat.....	215
SONUÇ	217
KAYNAKÇA	221
EKLER.....	235

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Barbara Kruger, <i>Seni Düşünmek</i> [<i>Thinking of You</i>], 1999.....	15
Resim 2: Barbara Kruger, <i>Adsız (Vücudun, Savaş Alanıdır)</i> [Untitled (<i>Your Body Is a Battleground</i>)], 1989.....	16
Resim 3: Pablo Picasso, <i>Avignon'lu Kızlar</i> [<i>Les Femmes d'Alger</i>], 1907	27
Resim 4: Diego Rivera, <i>Evrenin Hakimi Adam</i> , [<i>Man, Controller of the Universe</i>], 1934 ..	28
Resim 5: Zwelethu Mthethwa, <i>Şeker Kamışı Serisi</i> [<i>Sugar Cane Series</i>], 2004/2006	29
Resim 6: Zwelethu Mthethwa, <i>İç Yerleşim Serisi</i> [<i>Interior Series</i>], 2004/2006	29
Resim 7: Samuel Fosso, <i>Şef, (Afrika'yı sömürgecilere satan kişi)</i> , [<i>The Chief, (the one who sold Africa to the colonists)</i>], 1997	30
Resim 8: John Akomfrah, <i>Vertigo Denizi</i> [<i>Vertigo Sea</i>], 2015.....	35
Resim 9: Emeka Ogboh, <i>Almanların Şarkısı</i> [<i>Song of the Germans (Deutschlandlied)</i>], 2015	36
Resim 10: Yinka Shonibare MBE, <i>İmparatorluğun Sonu</i> [<i>End of Empire</i>], 2016	37
Resim 11: Halim Al-Karim, <i>Gizli Mahkum</i> , [<i>Hidden Prisoner</i>], 1993.....	38
Resim 12: Richard Bell, <i>Bilim ve Metafizik (Bell'in Teoremi)</i> [<i>Scientia E Metaphysica (Bell's Theorem)</i>], 2003.....	39
Resim 13: Shirin Neshat, <i>Pasaj</i> [<i>Passage</i>], 2001.....	50
Resim 14: Oraib Toukan – <i>Daha yeni bir Orta Doğu</i> [<i>The New(er) Middle East</i>], 2007 ...	50
Resim 15: Ramin Haerizadeh, <i>Tatlı Şirin</i> [<i>Sweet Shirin</i>], 2009.....	51
Resim 16: Takashi Murakami, <i>TanTanBo: Kapalı Gözleriyle Bir Parlama Görüyor</i> [<i>TanTanBo: Encountering a Flare He Can See Through His Closed Eyes</i>], 2013	55
Resim 17: Takashi Murakami, <i>Benim Yalnız Kovboyum</i> [<i>My Lonesome Cowboy</i>], 1998....	56
Resim 18: Gabriel Orozco, <i>Beş Problem</i> [<i>Five Problems</i>], 1992	70
Resim 19: Gabriel Orozco, <i>Yoğurt Kapakları, Dört Yoğurt Kapağı</i> [<i>Yogurt Caps, Four yogurt lids</i>], 1994	71
Resim 20: Gabriel Orozco, <i>DS</i> [<i>La Ds</i>], 1993	72
Resim 21: Francis Alÿs, <i>Praxis I'in Paradox</i> , 1997	73
Resim 22: Francis Alÿs, <i>İnanış Dağları Hareket Ettiğinde</i> [<i>When Faith Moves Mountains</i>], 2002.....	74
Resim 23: Rirkrit Tiravanija, <i>Thai Curry, İsimsiz (Özgür)</i> [<i>Untitled (Free)</i>], 1992/2007 ...	75

Resim 24: 1972'den 1975'e kadar Çarşamba öğleden sonraları MOCA'da ÜCRETSİZ BİRA vardı: "Dostlarla Birlikte Bira İçmek, En Yüksek Sanat Şeklidir" (Allan Fish / Tom Marioni, 1970) Bira şişelerinin aralıkları boyunca raflara dizilmiş duvar bu heykel parçasının ilerleyişini kaydetti.	76
Resim 25: Tom Marioni, <i>Eylemler [Actions]</i> , 1969 - 2014.....	77
Resim 26: Rirkrit Tiravanija, <i>İsimsiz [Untitled]</i> , 2011–12.....	77
Resim 27: Hans Haacke, <i>Shapolsky et al., Manhattan Real Estate Holdings</i> , 1971.....	83
Resim 28: David Held, Anthony McGrew, David Goldblatt, Jonathan Perraton, Küreselleşmeyi kavramsallaştırmada üç eğilim.....	96
Resim 29: Attasit Pokpong, <i>Concubine</i> , 2014	104
Resim 30: Lau Chin Hung, <i>Beyaz Lahana [Yellow Cabbage]</i> , 2015.....	104
Resim 31: Yang Yongliang, <i>Taipei Kasesi [A Bowl of Taipei]</i> , 2013	105
Resim 32: Yang Fudong, <i>İlk Entelektüel [The First Intellectual]</i> , 2013.....	106
Resim 33: Tarek Al Ghousein, <i>İsimsiz 2 Otoportre Serisinden [Untitled 2 From Self-Portrait Series]</i> , 2002-2003	107
Resim 34: Khalil Rabah, <i>Filistin Doğal Tarih ve İnsan Türleri Müzesi [The Palestinian Museum of Natural History and Human Kind]</i> , 2012.....	108
Resim 36: Khalil Rabah, <i>Birleşik Filistin Devletleri Havayolları [United States of Palestine Airlines]</i> , 2008.....	109
Resim 37: Khaled Jarrar, <i>Kontrol Noktasında, [At the checkpoint]</i> , 2007.....	110
Resim 38: Khaled Jarrar, <i>Damga, Filistin Devleti [Stamp, State of Palestine]</i> , 2012	111
Resim 39: Hassan Sharif, <i>Askıya Alınan Nesnelere [Suspended Objects]</i> , 2011	112
Resim 40: Kutluğ Ataman; <i>Evlere Şenlik 'Çürük' Raporu</i> , 2011.....	114
Resim 41: Halil Altındere, <i>Tabularla Dans</i> , 1997.....	116
Resim 42: Şener Özmen, <i>Tate Modern'e Giden Yol [Road to Tate-Modern]</i> , 2003.....	117
Resim 43: Afshin Pirhashemi, <i>İsimsiz [Untitled]</i> , 2016.....	118
Resim 44: Farhad Moshiri, <i>Aşk [Eshgh (Love)]</i> , 2007.....	119
Resim 44: Atul Dodiya, <i>Kabil'den gelen kadın [Woman from Kabul]</i> , 2001	120
Resim 46: Subodh Gupta, <i>Her şey İçeride, Taksi [Everything is Inside, Taxi]</i> , 2004	121
Resim 47: Meschac Gaba, <i>Yerli Pirlantalar [Diamants indigenes]</i> , 2009.....	122
Resim 48: Lee Yongbaek, <i>Kırık Ayna [Broken Mirror]</i> , 2013	123

Resim 49: Wangechi Mutu, <i>Ben, Kendim ve Utangaç</i> [<i>Me, Myself an Shy</i>], 2010	124
Resim 50: Kader Attia, <i>İsimsiz (Ufuk Çizgisi)</i> [<i>Untitled (Skyline)</i>], 2007	125
Resim 51: Mona Hatoum, <i>Harita</i> [<i>Map</i>], 1999	125
Resim 52: El Anatsui, <i>Taze ve solan anılar</i> [<i>Fresh And Fading Memories</i>], 2007	126
Resim 53: Gabriel Kuri, <i>İsimsiz (Ve peşinen teşekkürler)</i> [<i>Untitled (And thanks in advance)</i>], 2006.....	129
Resim 54: Damián Ortega, <i>Kozmik Şey</i> [<i>Cosmic Thing</i>], 2002	130
Resim 55: Vik Muniz, "Warhol" serisinden <i>Çifte Mona Lisa (Fıstık Ezmesi ve Jöle)</i> [<i>Double Mona Lisa (Peanut Butter and Jelly)</i> , from the "After Warhol" series] 1999, VAGA, New York, NY/ Galerie Xippas, Paris	130
Resim 56: Jacques-Louis David, <i>Marat'ın Ölümü</i> [<i>The Death of Marat</i>], 1793, Vik Muniz, <i>Marat</i> (Sebastião), 2008.....	131
Resim 57: Ernesto Neto, <i>Hiçbir şey Olmazken</i> [<i>While Nothing Happens</i>], 2008.....	132
Resim 58: Carlos Garaicoa, <i>About These Untiring Atlantes That Sustain Our Present Day by Day</i> , 1994-1995.....	133
Resim 59: 4. Uluslararası İstanbul Bienal afişi, Bienal Kataloğu, 1995.....	159
Resim 60: 9. Uluslararası İstanbul Bienali afişi, Bienal Kataloğu, 2005.....	165
Resim 61: Gardar Eide Einarsson, <i>Dünya Senindir</i> [<i>The World Is Yours</i>], 2005	169
Resim 62: 10. Bienal afişi, Bienal Kataloğu, 2007	170
Resim 63: 13. İstanbul Bienali afişi, Bienal Kataloğu, 2013	175
Resim 64: Anicka Yi, <i>Le Pain Symbiotique</i> , 2014.....	189
Resim 65: Cao Fei, <i>Kimin Ütopyası? Benim Geleceğim Bir Rüya Değil</i> [<i>Whose Utopia? My Future is not a dream</i>], 2006	214

GİRİŞ

Sömürgecilik anlayışı günümüzde ekonomik ve kültürel düzlemde Ötekinin bilgisini geçersiz ve değersiz kılmaktadır. Bu durum kültür unsurunu etnik birer meta olarak dolaşıma sokulan bir bilgiye dönüştürmektedir¹. Günümüzde muhtelif kültürlerin hibrit yönelimlerde kendini tekrar çoğaltarak yeniden sunması, Terry Smith'e göre üç farklı yoldan geçmektedir. İlki "Küreselleşme'nin Estetiği", diğeri "Dekolonializm" ve sonuncusu da "Ekonomi"dir². Bu ve benzeri bir duyarlılıktan hareketle sorgulama tahtasında ortaya çıkan yeni kavram ve okumalar irdelenirken, bir yandan da sanatın politik stratejileri ve çağdaşlığın varlık koşullarıyla geliştirilen prosedürler bu çalışmanın temel taşlarını oluşturmaktadır.

Kültür unsurlarının etnik birer metaya dönüşme durumu göz önünde bulundurulduğunda, tarihsel bir sürecin süzgeçten geçirilmesi ve bazı temel kavramlar üzerinde düşünmek anlamlı olacaktır. Bu bağlamda kavramsal çerçevenin ve sağlam bir tartışma alanının oluşturabilmesi adına birçok düşünürün yaklaşımından faydalanılmıştır. Çalışmanın çerçevesini oluşturan bölümler, başlıklar ve alt başlıklar, yöntem ve metodolojiyi belirlemek adına, aşağıdaki kapsamda sunulmuştur.

Küreselleşme ve "Öteki"nin Yapılanışı adlı başlıkla, Küreselleşme kavramının kendisiyle beraber etki altına aldığı Öteki kavramı incelenmiş olup, kavramların yansıttığı çok yönlülük üzerinde durulmuştur. Öteki kavramının üzerine geçmişten günümüze kadar birçok düşünür söz söylemiş ve Ötekilik meselesine ışık tutmuştur.

¹ Rifat Şahiner, *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, Ütopya Yayınevi, Sanat Dizisi, Ankara, 2015, s. 137

² Terry Smith, Questionnaire on "The Contemporary", The MIT Press, October, Vol. 130 (Fall, 2009), s. 46-54

Şüphesiz “Öteki” bahsi oldukça geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Her bir konu (kadın, LGBTİQ, zenci, doğulu, köle vb.) çok geniş bir tartışma zemini yarattığından dolayı, bu çalışma, kendince son derece derinlikli bu konuların her birine ayrı ayrı girmek gibi bir düşünceden hareket etmemiştir. Öteki meselesinin bu tezdeki kapsamı, daha çok Küreselleşme olgusunun sanat sistemiyle olan ilişkisi ve giderek yaygın hale gelen politik yaklaşımları görünür kılmak ve böylece uluslararasılaşma olarak görülen bu hakim politik tavrın kimlik ve coğrafi eksenli yönelimleri doğrultusunda belirlenmiştir. Bu bağlamda, Said, Hegel, Foucault, Levinas, Lacan, Žižek, Hardt ve Negri vb. önemli düşünürlerin yaklaşımlarına yer vererek, derinlikli bir çerçevenin oluşması hedeflenmiştir.

Küresel Sanat Sisteminde Merkez ve Periferi İlişkisi adlı bölümde, *Ben*’den *Biz*’e ve *Biz*’den *Öteki*’ye doğru giden süreç, belirleyici bir konumsallığı şart koşturmaktadır. Bu şartı belirleyen husus, özne ve nesnesinin kendi içinde oluşturulduğunu göstermektedir. Bu süreçte, küresel sanat sisteminde merkez ve periferi ilişkisi irdelenmiştir. Odak noktasında olan Küreselleşme kavramı doğrultusunda, teorik yaklaşımlar ve kültürel emperyalizm teorisi, ağ modeli, alımlama teorisi ve kurumsal model kuramlarından yola çıkarak merkez ve periferi ilişkisinin kapsamı ele alınmıştır. Asya-Pasifik bölgesindeki Bienaller ve Triennaller üzerinden örnekler sunulmuş olup, merkez-çevresel modelin merkezi bir hal alması için belirgin bir hareketin başladığı, Japon kimliği ve kültürel anlamda ırk, etnisite ve ulus düzleminde, etnoperiferistik bir algı ile Takashi Murakami ve Araki Nobuyoshi gibi sanatçıların daha geniş kitlelere yayılması üzerinden anlatılmıştır. Appadurai ve merkez ile periferi ayırımına değindikten sonra **Küresellik ve Sanatta “Öteki”nin Temsili** adlı bölümde Postmodernite’nin Küreselleşmeye evrilmesi tartışılmaktadır. Bu bağlamda “Öteki”nin bu çerçeve kapsamında kendini nasıl temsil ettiği meselesi, Bauman ve Baudrillard’ın yaklaşımları üzerinden incelenmiştir. İnceleme doğrultusunda varılan noktada sponsorluklara ve sanatçıların küresel pazarda yer edinme biçimlerine odaklanılmıştır.

Kolonyalizm-Postkolonyalizm Ekseninde Sanat ve Öteki İlişkisi adlı bölümde, Kolonyalizm’den Postkolonyalizm’e geçiş ve bu doğrultuda Sanat ve Öteki ilişkisi irdelenmiştir. Kolonyalizm kavramının tanımıyla beraber kavramın tarihçesine

dair yaklaşımlar sergilenmiştir. 15. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar olan izlenimler doğrultusunda sömürgecilik, sömürgecilik karşıtlığı ve sömürgecilik sonrası kavramlara bakış, Wollen'in *Geleceğe Doğru: Turizm, Dil ve Sanat* adlı makalesi üzerinden değerlendirilmiştir. Diego Rivera örneği ve Rockefeller Merkezi'ndeki duvar resminin neden dolayı yıkıldığı kapsama dahil edilmiştir. Sanatın küresel gelişimi ile Afrika kıtası üzerinde öne çıkan sanatçılar birtakım eleştirilere maruz kalmaktadır. Sanatın melez formlar ürettiği ise bu eleştiriye oluşturan başlıca argümanlardandır. Bu argümanlara, Tony Monda'nın eleştirel bakış açısı doğrultusunda yer verilmiş ve Everlyn Nicodemus'un "Öteki" kavramına olan yaklaşımıyla pekiştirilmiştir.

Postkolonyalizm ve Sanat adlı bölüm, öncelikle "Postkolonyal" terimini kavramsal, kuramsal ve tarihsel süreci bakımından ele almayı hedeflemektedir. Kuramsal açıdan bir tartışma zemini oluştuktan sonra postkolonyalizm kavramının sanatsal yansımaları ve örneklerini serimledikten sonra, özellikle 1990 yılı sonrası sanatçılar ve yapıtları dahil edilmiştir. Bu bağlamda çoğunlukla ulusal ve kültürel kimlik, ırk ve etnik köken konularını irdeleyen postkolonyal sanatın, çağdaş sanat haritasında nasıl bir yeri olduğu sorusu, odak noktasında tutulmuştur.

Oryantalizm ve Self-Oryantalizm Ekseninde Sanat adlı bölümde, Edward Said ve halen güncelliğini koruyan "Oryantalizm" kavramı irdelenmiştir. Kuşkusuz kavram zaman içerisinde gelişmiş ve kapsamı daha geniş bir hale getirilmiştir. Özünün bilgi ve iktidar hakimiyetine dayanması ve Avrupa'nın "Ötekiler"i bilme süreci içerisinde hakimiyet kurma girişimi ile aynı zamanda stratejik bir model olarak da ele alınması Avrupa medeniyetinin köklerine dair bazı temel ipuçları da vermektedir. Bu ipuçları üzerinden sergilenecek olan yaklaşımda Bill Ashcroft, Pal Ahluwalia, Bryan S. Turner, Mahmut Mutman, Samuel P. Huntington, Rıfat Şahiner ve Arif Dirlik gibi yazar ve düşünürlerin görüşlerine yer verilmiştir.

Değişen Öteki ve Kültürel Kimlik Kurumu adlı bölümde, Said'in Oryantalizm kavramından sonra, siyasal literatürde de zaman içerisinde değişikliklerin olması irdelenmiştir. Bu bağlamda sömürgecilik sonrası Postkolonyal dönemin hala kültürel hakimiyeti içinde barındırdığı fikrinin başatlığı söz konusudur. Doğu-Batı

(*Oriental/Occidental*) dikotomisi çerçevesinin ötesine geçen kavram, Batı dışında kalan toplumların kendi kendini oryantalize etmeleriyle farklı anlamlar³ kazanmıştır. Bu bağlamda incelenecek husus, daha önceden Batılı sanat anlayışları dışında tutulan sanatçıların, batılı bir sanat anlayışı içinde yeniden nasıl konumlandırıldığıнын yanı sıra bu alana dahil edilmesi durumunda bile ancak yabancı olarak tanımlanmalarıdır. Yabancı olarak tanımlanan ve sınıflandırılabilir olmadığı için “Öteki” olarak nitelenen bir yaklaşım söz konusudur⁴. Konuyu derinlemesine incelerken kültür, kimlik ve değişen “Öteki” kavramları başlıca başvuru noktalarını oluşturmaktadır.

Küresel Sanat Dünyasının Genel Görünüşü adlı bölüm, Nicolas Bourriaud’un günümüz sanat dünyasına ilişkin gözlem ve tespitleri doğrultusunda şekillenmiştir. Bourriaud, sanat yapıtı ile insanlar arasında bir iletişimin ve dolayısıyla bir etkileşimin olması gerektiği fikrini savunmaktadır. Bu yaklaşım kerteriz noktasına alındığında ise varolagelmış sanat dünyasını algılayış biçimi de haliyle farklılıklar göstermektedir. Farklılıklarıyla beraber sanat dünyasının genel görünüşünü inceleyen bu bölüm, küreselleşmenin algıyı nasıl şekillendirdiğini incelemektedir.

Altermodernizm: Küresel Kültürün Sanatı ve Hayatı Nasıl Şekillendirdiği Üzerine adlı bölümde ise Anthony Giddens’in yaklaşımıyla geç modernite kavramı postmoderniteyle ilişkilendirilmiştir ve Altermodern kavramını önermesiyle Nicolas Bourriaud’a geçiş sağlanmıştır. Küreselleşme ve altermodernizm arasındaki bağ kurulduktan sonra Bourriaud’nun altermodernizm doğrultusunda seçmiş olduğu sanatçılar ve bu sanatçıların işlerinden örnekler kapsama dahil edilmiştir. Çalışmanın bu bölümünde ayrıca George Soros ve “Açık Toplum” meselesi üzerinden Türkiye’deki “Çağdaş Sanat Dünyası”nın yapılanışı, kurumlar ve aktörlerin varlığı irdeelenmiştir. Böylelikle bir saptama sunabilmeyi hedefleyen bu bölüm, oldukça derinlikli bir bakış açısıyla meselelere ışık tutmayı amaçlamaktadır.

Küreselleşme ve Kültürleştirme Sürecinde Bializm ve Ötekilik adlı bölüm, küreselleşme süreciyle beraber sanatın ve sanat yapıtlarının “hareket” etmeye başlama

³ Bünyamin Bezci, Yusuf Çiftçi, *Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite ve/veya içselleştirdiğimiz Modernleşme*, Akademik İncelemeler Dergisi (Journal of Academic Inquiries) Cilt/ Volume: 7, Sayı/ Number: 1 Yıl: 2012

⁴ Rıfat Şahiner, *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, Ütopya Yayınevi, Sanat Dizisi, Ankara, 2015, s. 162

şekli, organizasyonlar ve sanat etkinlikleri üzerinden incelenmiştir. Bu bağlamda kapsama dahil edilen konu başlıkları arasında sanatın ideolojik bir aygıt olması ve bu aygıtın işleyiş biçiminde toplumsal etkileşim kuramları içerisinde bilgi üretme politikasının önemi, sanatın küreselleşmesindeki en önemli etkenlerden olan Bienalleşme olgusu, yeni kurumsalcılık yaklaşımı, küratörlük kavramı, temsil ve kimlik politikaları üzerinden Arupa Kültür Vakfı, Açık Toplum Vakfı, Soros Çağdaş Sanat Merkezi ve Balkanlar üzerine farklı argümanların ileri sürülmesi yer almakta ve İstanbul, Gwangju ve Taipei Bienalleri'nin yanı sıra Asya Pasifik Trienali kapsamında farklı perspektiflerden oluşan bir inceleme hedeflenmektedir.

Küratör René Block tarafından belirlenen Orient/ation başlığı, 4. Uluslararası İstanbul Bienali (1995) özelinde Orient kavramının tartışılmasını haklı kılmıştır. Zira Block, "Öteki"nin sadece bir sahneleme alanı olarak tercih edilmesini ve gerçekte o coğrafyaya özel meselelere ya da isimlere fazla yer vermeksizin, Doğuluyu Batılı bir bakışa göre konumlandırmayı öncelemiştir. Bu doğrultuda politik tavrı anlamaya yönelik bir tutum sergilenmiştir. İrdelenmiş olunan bu tutum, küresel kentlerin kültürel ve politik yaklaşımlarını 10. Uluslararası İstanbul Bienali'nde (2007) Hanru'nun ulus-devlet meselesini AKM ve İMÇ üzerinden örneklemiş ve seçilen Bienal mekânlarının neye göre şekillendiğini bulgulamıştır. Öte yandan 13. İstanbul Bienali'ne (2013) yöneltilmiş olan yoğun eleştiriler kapsam doğrultusunda ele alınarak bir analiz sunulması hedeflenmektedir. Bu bağlamda 4. 9. 10. Uluslararası İstanbul Bienalleri ve 13. İstanbul Bienali üzerinde özellikle durulduğunu belirtmekte fayda görülmektedir. Öte yandan küresel kentlerin kültürel ve politik yaklaşımları Soylulaştırma (*Gentrification*) kavramı bağlamında incelenmiş olup, 9. Uluslararası İstanbul Bienali üzerinden kentlerin tüketime açık hale getirilmesi meselesi odak noktasında tutulmuştur.

Post-Fordist Bir Dünyada Üretim Anlayışı ve Bu Anlayışın Sanata Etkileri adlı bölümünde Küresel Emek, İş ve Post-Fordizm başlıkları odak noktasına alınmıştır. Antonio Negri, Pascal Gielen, Chantal Mouffe, Paolo Virno gibi düşünürlerin değerli yaklaşımlarından yola çıkarak emek ve sanat ilişkisi Post-Fordist bir perspektif doğrultusunda irdelenmiştir.

1. BÖLÜM

KÜRESELLEŞME VE ÖTEKİ’NİN YAPILANIŞI

Bu bölümde, kavramın kendisiyle beraber etki altına aldığı alanlar incelenmiş olup, kavramın bu çalışma kapsamı doğrultusunda yansıttığı çok yönlülük üzerinde durulmuştur. “Öteki” kavramının üzerine geçmişten günümüze kadar birçok düşünür söz söylemiş ve “Ötekilik” meselesine ışık tutmuştur. Bu bağlamda bu düşünürlerin yaklaşımlarına yer verilmesi, çalışmanın sağlam bir zemine oturtulması adına önem arz etmektedir.

1.1. Öteki Kavramı

Kavramın anlamı ve kökenine dair söylenebilecekler arasında birçok Avrupa dilinin kökenini oluşturan Latince “Öteki” için “alius” (*alia* ve *aliud*) kelimesinin kullanılmakta olmasıdır. Öte yandan Nahya’nın da çalışmasında belirttiği üzere, kelimenin en dikkat çekici yönü, İngilizcedeki “alien” (*yabancı*) kelimesinin kökeni olmasıdır. Latince bir diğer “Öteki” kelimesi ise “ceterus” (*kalan öteki*) kelimesidir. Romalı ve Helen olmayanları belirten bir başka “Öteki” kelimesi de, bugün dahi bu Ötekilik mirasını sürdüren “Barbaria”dır. Dolayısıyla Avrupa’yı derinden etkileyen bu kültürler açısından “Öteki”, aynı zamanda keskin bir farklılığı da içinde barındırmaktadır⁵.

Kavramın etimolojik açıdan irdelenmesinden sonra çalışmanın derinleştirilebilmesi adına Foucault’nun ötekiliğe dair yaklaşımına odaklanmak, önemli bulguların elde edilmesini sağlayacaktır. Foucault için başkılığın ötekiliğe nasıl evrildiği sorusu

⁵ Z. Nilüfer Nahya, *İmgeler ve Ötekileştirme: Cadılar, Yerliler, Avrupalılar*, Atılım Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 1, Mayıs, 2011, ISSN 2146-6181, s. 29

önemli bir yer teşkil etmektedir. Bu soruyla beraber Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler* adlı kitabındaki bir yorumuna gitmek ve “Öteki”den ziyade “Ben”e bir bakışın öne çıktığını önceleyerek vurgulayabilmek mümkündür. Foucault, “Ben”e olan bakış açısını tariflemek için modern düşünceyi ele almaktadır. Bu da insanın kendi özü ile bir uyum içinde olması, kendi “Ben”inin yanında onun varoluşsal karşılığı olan “Ben”ine de ahenkle yaklaşması gerektiği anlamına gelmektedir.

Şüphesiz Ötekilik denince akla ilk olarak coğrafi koşullar doğrultusunda bir Doğu-Batı karşılaştırmasının yapılması gelmektedir. Bu ayrımın daha iyi anlaşılması için Öteki kavramını genişleterek “Öteki” bilinci üzerinde durulacak olursa, “Öteki” bilincinin, kültür olgusundan kaynaklanan farklı sosyal davranışların sonucu olarak değerlendirilebileceğinin altı çizilebilir.

“Öteki” tabiri, farklı bir kültürden olan birey ya da toplulukların farklılığına işaret etmek için kullanılmaktadır. Ayrık duruş ne kadar alışlagelmişin dışında ise “Farklılık”, “Ben” ve “Öteki” bilinci o kadar derin ve güçlü olarak kabul edilmektedir. Tam da bu noktada Oryantalizm kavramı önem kazanmaktadır, çünkü Batı'nın kendi iradesi ile yarattığı ayrıma, Oryantalizm denmiş, Batılı olmayan toplumlar ise “Öteki” olarak kabul edilmiştir. Bu şekilde Batı'nın, Doğu üzerinde uygulamaya çalıştığı hegemonya, emperyalizm yoluyla meşruiyet kazanması hedeflenmiştir⁶. Başka bir deyişle, batıların otantik bir yerli kültürün saflığının bozulmamış mitsel uzamı talebi, emperyalizm davranışı karşıt bir kipte yaşatılmaktadır. Batı kökenli olmayan bir bilgi düşüncesi istisnasız bir paradoks gibi görünmektedir. Edward Said'in işaret ettiği gibi, Ötekilik ve farklılık gibi aksi halde soyut ve temelsiz olacak kavramların asıl tamamlayıcı ufkü ve bir derecede de varoluş koşulu bu emperyal düzenek ve mirastır⁷.

Chambers, Öteki kavramını, modern dünyadaki Batı'nın kültürel ekonomisine yöneltilen anti-kapitalist eleştiri ve yargılamanın vazgeçilmez unsurları arasında olduğunu belirtmektedir⁸. Şüphesiz kolektivite denince, “Ben”den “Biz”e, “Öteki”den bir topluluk olarak “Ötekiler”e giden süreç, bireyin kendini ait hissettiği ve bu aidiyet

⁶ Erkan Dikici, *Doğu-Batı Ayrımı Ekseninde Oryantalizm ve Emperyalizm*, Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi (ISSN: 2147-0626), Vol.3, No.2, 2014

⁷ Iain Chambers, *Göç, Kültür, Kimlik*, Ayrıntı Yayınları, 1994, s.103

⁸ A.g.e., s.116

duygusuyla dahil ettiği gruplarla ilişkili olduğu kaçınılmazdır. Beck bu bağlamı her bireyin kendi kültürel alanına bağlı kaldığı kolektif bir insanlık imgesinin varlığına işaret etmektedir⁹. Bireyin katılmış olduğu topluluk ise bireyin kendini kabul ettirebilmesiyle ilintilidir. Birinin kendini diğerine kabul ettirebilmesi için kuşkusuz iki tarafın var olması bir gerekliliktir. Bu doğrultuda bir taraf kabul eden rolüne bürünmüşken diğer taraf da kabul ettiren rolünü üstlenmiştir. Pek doğal olarak algılanabilen bu sürecin tarif edilmesi, diyalektik bir düşünce yapısını da beraberinde getirmektedir ve bu durum da gerçek bir şeyi önce zorunlu olarak karşısına dönüştürmektedir. Bu süreç de dolayısıyla her ikisini birden içeren bir senteze karşılık gelmektedir.

Hegelci diyalektik düşüncenin temel ilkesi, “Öteki” ile düşünce farklılığına sebep olan ikiye ayrılma yolunda, mutlak anlamın olumlu bütünlüğünü kurmuş olmasıdır. Jürgen Habermas’ın ifadesine göre: “*Hegel modernitenin söyleminin açılışını yaptı. Meşru merkez olarak kendini konumlandırdıktan sonra “Öteki”ni bir ikilik içinde bağlamıştır*¹⁰”. Tam da bu noktada Hegel ve köle-efendi diyalektiği ile beraber, bireyin kendini tanımlayabilmek için ötekiyle kurduğu ilişkinin önemine değinmek yerinde olacaktır.

Hegel’e göre, “kendini kabul ettirme” isteğinin yol açacağı eylem, bilinçler arası ilişkinin bu aşamasında, savaştan başka bir şey olamaz. O halde öz bilincin doğuşu kaçınılmaz olarak öz bilinçler arası ilişkiden geçecek ve bu ilişkinin ilk biçimi, yine kaçınılmaz olarak, “kendini kabul ettirme uğruna savaş” olacaktır. Hegel’in ünlü Köle-Efendi diyalektiği, işte bu savaşın ve sonuçlarının diyalektiğidir¹¹. Dolayısıyla ancak bir başkası tarafından tanınmakla, insanın kendi bilincine varacağını ileri sürmek bu bağlamda yanlış olmayacaktır¹².

⁹ Ulrich Beck, *The Cosmopolitan Society and its Enemies*, Theory, Culture and Society, cilt 19, sayı 1-2, 2002, s. 36

¹⁰ Koray Feyiz, *Diyalektiklerin Ötesi: Bataille, Foucault ve Postmodern Transgresyon*, 2016, <http://www.karabatakdergisi.com/deneme/diyalektiklerin-otesi-bataille-foucault-ve-postmode>, Erişim tarihi: 22.11.2017

¹¹ Tülin Bumin, *Hegel: Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi*, Yapı Kredi Yayınları, 1998, s.65

¹² Paget Henry, *Africana Phenomenology: Its Philosophical Implications*, https://globalstudies.trinity.duke.edu/wp-content/themes/cgsh/materials/WKO/v1d3_PHenry.pdf, 01.05.2017, s.5

Öte yandan M. Hardt ve A. Negri, *İmparatorluk* adlı çalışmalarında Frantz Fanon'un yaklaşımına yer verir ve “Efendi ancak içi boş bir tanıma biçimi yaratabilir; ölüm kalım mücadelesi sayesinde, tam bilinç yönünde ileriye atılma potansiyeline sahip olan “Köledir” ifadesini kullanırken, “Avrupalı'nın kendini sürekli kılmak adına şiddete ve kendi ötekisiyle karşılaşmaya ihtiyaç duymaktadır”¹³ savını ileri sürerek, bu çalışmada tartışmaya açılan yaklaşımı adeta destekler niteliktedir.

Hegel'in yaklaşımında, önyargı, ayrımcılık, ırkçılık biçiminde açığa çıkan, yaygın biçimde kişinin zihnindeki kalıp yargılardan beslenen, damgalama, aşağılama, kişilerin neden böyle olduklarını onların özleri ve varoluşları nedeniyle öyle oldukları biçiminde açıklamaya çalışan Özelleştirme (*Essentialism*) pratiğiyle eşitsizlikleri meşrulaştırıp, insanlık dışına atma eylemi gerçekleştirilmektedir¹⁴. Ne var ki Hegel'in köle-efendi diyalektiğinden farklı olan bir yaklaşım daha mevcuttur. Bu yaklaşım Emmanuel Levinas'ın “Ben” ve “Öteki” arasındaki ayrımında yatmaktadır.

“Hegel'de köle, efendinin isteklerini yerine getirmekle yükümlüdür ama onun isteklerini yerine getirirken, kendi varlığını gerçekleştirebilmek için aynı zamanda kendini de eğitmek ve geliştirmek zorundadır. Köle ise, bulunduğu bu durumdan kendini çıkarmak için sürekli bir mücadele halindedir ve aynı zamanda bu durumdan kurtulmak için çaba sarf etmektedir. Bu çaba sayesinde kölenin, efendilik statüsüne yükselebilmesi de mümkün gözükse bile Levinas'ta Hegel'in aksine, “Ben” ve “Öteki” arasında böyle bir çatışma durumu söz konusu değildir, aksine “Ben” kendi benliğine ancak “Öteki” üzerinden ulaşabilmektedir.¹⁵”

Başka bir düzlemde devletin hukuk düzeninin eşitleyici, anonimleştirici etkisinin “Öteki”nin ayrıcalığını kaldırdığı fakat etik düzlemde “Öteki”nin ayrıcalığının sürdüğü görüşü, Türk'ün yaklaşımına göre Levinasçı bakış içerisinde bir kırılma noktası unsurudur¹⁶. Kuşkusuz bu yaklaşım, tüm yurttaşların etik ve hukuk ilişkisi bağlamında halk ve devlet düzleminden “Ötekilik” kavramı çerçevesi içinde siyasal bir düzleme taşınmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda “Öteki”nin ayrıcalıklı üstünlüğünü yitirmeyişinin, “Öteki”nin “kolektif” biçimde tanımlandığı ve siyasal

¹³ M. Hardt & A. Negri, *İmparatorluk*, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001;2015, s. 143

¹⁴ Güliz Uluç & Mikail Boz, *Karşılıklı Ötekileştirmeye bir yolculuk: “Otobüs” Filmi*, Turkish Journal of Tesam Academy, 2015, ISSN:2148-2462, s.110

¹⁵ Cemzade Kader, *Emmanuel Levinas Felsefesinde “Başkalık ve Aynılık” Problemi*, Mütefekkir, Cilt:2, Sayı:3, Haziran, 2015, s.77-91

¹⁶ Duygu Türk, *Öteki, Düşman, Olay-Levinas, Schmitt ve Badiou'da Etik ve Siyaset*, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, s.77

düzlemde devleti yalnız bir zorunluluk olarak değil, etiğin taşıyıcısı olarak da işaret ettiği örnekler refere edilebilir¹⁷. Siyasal düzlem, bu bağlam çerçevesinde açılacak olursa, Levinas'ın siyasal düzlemde öncelendiği yaklaşıma değinilebilir. Bu önem, Avrupa'nın komşularının veya Avrupa dışının ne ifade ettiği sorusuyla ilintilidir. Levinas'a göre tüm uygarlıkların eşitlik iddiası mutlak kayıtsızlıktır ve büyük uygarlıklar ile geri kalanlar arasında bir ayırım yapma zorunluluğunu beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda Levinas'ın büyük uygarlıkları tutarlılık düzeyine ve kompleks yapılarına referansla, geri kalan egzotik uygarlıkları ise kalıcılıktan uzak olmalarıyla tariflemektedir¹⁸;

“Levinas'ın pratik siyasal düzleme ilişkin yorumları Avrupa uygarlığı için bir tehdit algısı altında şekillendiğinde ”kutsal tarihimize yabancı olan az gelişmiş Afrikalı-Asyalı kilteler”den bahsedebilmekte, “sarı tehlike” adlettiği Asyalıları “Marşlı kadar yabancı” bulabilmektedir¹⁹.”

Levinas'ın adeta ırkçı bir söylem doğrultusunda Avrupamerkezciliğini üstün tuttuğunu ileri sürmek, birçok düşünürün eleştirisini de yansıtmaktadır. Örneğin Robert Bernasconi, Levinas'ın birçok yerde Batı'yı ayrıcalıklı bir üstünlük atfıyla anmasını ”ırkçılığa sürüklenme tehlikesi” olarak eleştirenler arasındadır²⁰.

Levinas'ın yaklaşımlarının yanı sıra Carl Schmitt'in yaklaşımlarına da yer verilmesi bir karşılaştırma sunmak adına önem teşkil etmektedir. Schmitt'e göre önemli olan, siyasal düşmanın “Öteki” (yabancı) olmasıdır. Levinas'ın etik kuramı Schmitt'in siyasal kuramının karşıtı, bir anlamda tersine çevrilmesi gibi ele alınabilir. Schmitt'te siyasal birliğin varlığına damgasını vuran şey, kurulmuş olduğu andan başlayarak hiçbir biçimde bertaraf edilemeyecek bir meşruluk doğurmasıdır; siyasal kavramı, siyasal birliğin “varlığını koruma hakkını” tek “değer” statüsüne yükseltir²¹. Başka bir deyişle; siyasal düşman, “başka bir varlık” ve “Öteki” olarak bizden başkası değildir²². Bu doğrultuda, birliğin dost ve düşman ayrımı kararı, düşmanlığın da savaşla ve ötekini öldürmeyle sonuçlanma ihtimali siyasal kavramına içkindir. Levinas'ın etik

¹⁷ A.g.e., s. 78-79, (daha detaylı bir bilgi için: bkz. *Emmanuel Levinas: Ideology and Idealism*)

¹⁸ Türk, s.93

¹⁹ A.g.e., s. 94

²⁰ A.g.e., s. 95

²¹ A.g.e., s. 202-203

²² Barış Acar, 15. *İstanbul Bienali - En iyi komşu ölü komşudur!*,

<http://t24.com.tr/yazarlar/komsu/en-iyi-komsu-olu-komsudur,17031>, Erişim Tarihi: 06.01.2017

kuramı ise, teorik-olgusal tüm düzeylerde “varlığı” temel alan yaklaşım ve tutumları reddetmesi ile başlamaktadır. Levinas, tam da Schmitt’in veri saydığı ”varlığın koruma hakkını” hedef alır ve bu hakkı “Öteki’nin varlığını önceleme” ile ikame etmeyi amaçlamaktadır.

Schmitt’in kurucu, ilksel ilişkinin adı olarak *nomos*²³ öncelikle bir topluluğun varlığını mekâna “el koyma” edimiyle görünür kılması sürecidir; bu “sahip olma” hali zıddını, Levinas’ın, öznesini yaratılıştaki pasifliği ile andığı ve “kendini açma”, el koyma yerine “verme” edimiyle kurulan etik ilişki tarifinde bulmaktadır. Schmitt’te siyasal ilişkinin nihai sonucu ”Ötekini öldürmek”tir; Levinas’ın etiğindeyse “öldürmeyeceksin”, Öteki’yle kurulan ilk ilişkinin–ilişkiye içkin- buyruğudur. Bu noktada dikkat çekici olan, Levinas’ın siyaseti Schmitt’te tanımladığı haliyle, yani uç noktada savaş ve öldürme pratiğini içerecek biçimde anlamlandırmasıdır.

Siyaset makyavelist bir tutum takınarak, Levinas’a göre ahlaki değerlerden bağımsız bir varlık alanıdır; Schmitt’te olduğu gibi Levinas’ta da siyasal özne aslen devlettir. Levinas’ın etiğinde ben ile Öteki arasındaki ilişki -tam da düşmanın imlediği “karşılıklılığı” ve bu anlamda bir “eşitliği” bertaraf edecek biçimde- asimetriktir.

Ben öznesi, kararını alırken tümüyle özgür olmakla tanımlanmaktadır. Bu durum Öteki olarak yabancı, kendi varlığını korumak için bir mücadeleye girişmek durumundadır. Böylelikle siyasal öznenin tam zıttı bir etik özne inşa edebilmenin de koşulu ortaya çıkmaktadır. Yani Levinasçı etiğin uç noktasında Öteki’ne mutlak tabiyet biçimi alışı, siyasal özneye atfedilen niteliklerin tam karşıtını işaret etme işlevi taşımaktadır. O halde, Levinas’ın alaşağı etmeye çalıştığı ontolojik siyasal tablo, radikal ifadesini Schmitt’te bulduğumuz tablodur. Bu açıdan bakıldığında Levinas’ın kuramını, Schmitt’in tariflediği haliyle siyasal ilişkinin tersini içerik edinen bir etik inşa etme çabası olarak değerlendirmek önemlidir²⁴.

Apaydın’ın *Levinas Felsefesinde Öznellik ve Öteki Problemi* adlı çalışmasında da değindiği üzere, fenomenolojik bir bakış açısıyla Derrida’nın “Ötekilik” kavramı

²³ bkz. Carl Schmitt, *Siyasal Kavramı*

²⁴ Türk, s. 204

hakkındaki yaklaşımlarına yer verecek olursak, öncelikle Levinas'ın Husserl'e yönelttiği eleştirinin Derrida tarafından kusurlu bulunduğu belirtilmelidir.

“Derrida'ya göre Husserl Öteki'yi ne mutlak başkalık olarak ne de ben'in tıpa tıp aynısı gibi tanımlar. Diğer-ben, onunla ilişki kurulabilecek kadar ben'e benzeyendir. Bu tanım Levinas'ın karşı çıkacağı türden bir ilişki modelidir. Öteki, ben karşısında nasıl bir diğer-ben ise ben de, Öteki'ye göre bir diğer-ben'dir²⁵.”

Başka bir açıdan meseleye bakıldığında, kimliğin ve özneliğin belirli görüşleri ile kolektif siyaset arasında yakın bir bağ bulunduğu sezgisinin bilindik olduğu ileri sürülebilir. Benhabib'e göre, en azından Avrupa'daki faşizmin Marksist ve psikanalitik teorinin bir karışımı ile ortaya çıkışını açıklamaya çalışan Frankfurt Okulu'nun çalışmalarından sonra, psikolojik düzeyde bir kişinin ötekiliği kabul edememesi kendi içindeyken "Öteki" ayırıp kendi dışındaki bir figür üzerine atma dürtüsünde kendini göstermektedir²⁶.

Öngörülen veya "boşa çıkartılan" diğer kişi bu nedenle kendini ayırıştırır; kendi kendine yerleştirerek, benlik; başka kimselerle çözülmekle tehdit edilmeden kendi kimliğinin sınırlarını korumakta güvende hissettirmektedir. Diğer yabancı, yabancılar, yabancı olan ve bize benzemeyendir.

Tüm otoriter ve faşist hareketler, kolektif bir gruba, kendi kimliğinden farklı ve kendine ait bir tehdit olarak nitelendirilen bazı doğal özelliklere sahip taşıyıcılar olarak, benlik sınırlarını ve benlik kimliğini kaybetme korkusunu manipüle etmektedir²⁷. Ancak kimilerimiz için bu istikrarsızlığın sonuçlarıyla bir yüzleşmeyi gerekli kılmaktadır. Iain Chambers'e göre, beni Öteki gözlerin/ Ben'lerin bakışları altında yerinden edilmiş bir merkez, bir "Ben" duygusu ile, ardında benim düşüncelerim ve eylemlerimin sınırları dahilindeki zayıflık ve belirsizliğe razı olma arasındaki dalgalanmalarla yaşamaya çağırılmaktadır²⁸.

²⁵ Ebru Apaydın, *Levinas Felsefesinde Öznellik ve Öteki Problemi*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2006, s.126

²⁶ Seyla Benhabib, *Strange Multiplicities: The Politics of Identity and Difference in a Global Context*, Volume 4 The Divided Self: Identity and Globalization, Macalester International, Harvard University s.51

²⁷ A.g.e., s.52

²⁸ Iain Chambers, *Göç, Kültür, Kimlik*, Ayrıntı Yayınları, 1994, s.32

Başka bir deyişle, “Ben” ile “Öteki” arasındaki vazgeçilmez ilişki ancak biri olduktan sonra diğeri için anlamlı hale gelecektir. Bakhtin’in de dediği gibi “*Bir başkası olmadan yapamam, bir başkası olmadan kendim olamam; bir başkasını kendimde bularak, kendimi bir başkasında bulmam gerekir*”²⁹. Bu bağlamda özetlenecek olursa, G.C. Spivak’ın 1985 yılında kaleme almış olduğu *The Rani of Sirmur* adlı makalesinde de belirtildiği üzere, Öteki kavramı çeşitli felsefi ve kuramsal geleneklere dayanır ve *The Rani of Sirmur* adlı çalışmanın temelleri de Hegel’in *Phänomenologie des Geistes*’de geliştirilen köle-efendi diyalektiğinin genelleme olan bir benlik anlayışına odaklanmaktadır. Daha önce de değinildiği üzere Hegel diğeriyle ben arasındaki ilişkiyi, ruhun iki yönü olarak köle ve efendi arasındaki diyalektik bir ilişki şeklinde açıklamaktadır. Ancak bu diyalektik, ruh geliştikçe aşılmaktadır.

İlerleyen bölümlerde de karşılaşılabilecek başka bir teorik referans noktası, özellikle Edward Said’in “Oryantalizm” kavramı olacaktır. Toplumsal cinsiyet eleştirisi bağlamında birçok eleştiriye maruz kalan Said’in kadınların emperyal iktidar ilişkilerinin aktif katılımcıları olduğunu göremediğini ileri süren Joan Miller, Said’in büyük oranda tektipleşmiş ve kategorik olarak eril sömürge insanı tarifini zayıflatan kadın öznenin belirginliğini vurgulayarak, kadınların farklı kademelerde toplumsal cinsiyet derecelerine oturtulmuş konumlarının Said’in tanımlamasından daha az mutlak bir bakış açısı yarattığını ileri sürmektedir³⁰. Lewis’a göre Said, kadınları görmezden gelerek aslında kendisinin de oryantalizmin asli bir sorunu olarak gördüğü stereotipleştirme tuzağına düştüğü³¹ eleştirisi, “Ötekilik” kavramının önemini adeta tekrar vurgulamaktadır.

Modern feminizmin ve kadının varoluş mücadelesinin öncüsü olarak kabul edilen Simone de Beauvoir’un *The Other Gender* adlı makalesinin ışığında “Ötekilik” anlayışını cinsiyet meselesi üzerinden değerlendirdiğini ve erkeklerin norm olarak kadınlardan farklı bir biçimde algılandığı görüşünün baskın olduğu anlaşılmaktadır. Beauvoir’ın üzerinde durduğu nokta “Ben” ve “Ötekiler” arasındaki ayrımdır. Bu ayrımı erkek ve kadın arasındaki ilişki ile açıklarken “Öz”ün her zaman Öteki

²⁹ Mihail M. Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, Çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, 2002, s. 376

³⁰ Bill Ashcroft & Pal Ahluwalia, *Edward Said*, Elips Kitap, Ankara, 2010, s.96

³¹ A.g.e., s. 97

tarafından tehdit edildiğini vurgulamaktadır. Kadınlara ilişkin varsayımlar terk edilmeli ve bu anlamda toplumsal rollerin yeniden inşa edilmesi gerekmektedir³².

Sune Qvotrup Jensen'in kadınların Ötekiliği özneliği de ürettiği için, Simone de Beauvoir'un kadınların erkeklerin şekillendirdiği biçimlerde³³ olduğu görüşü, Barbara Kruger gibi sanatçıların çalışmalarında çokça rastlanacak türden örnekler içermektedir.

90'ların sonuyla beraber kitle iletişim araçlarının gücü yadsınamayacak bir önem kazanmaya başlamıştır. Kruger, bu güçten yararlanarak sanatsal tavrını ifade eden sanatçılar arasındadır. Özellikle popüler kültür ve bu kültürün erkek egemen dünyasına baş kaldıran Kruger, sistemin cinsiyetçi tutumunu yapıbozumuna uğratarak öznenin yerini sorgulamaktadır.³⁴ Dile ait temsillerinde, özneyi değiştirmek için bu ayrımcı tavrı eleştirmektedir.³⁵

Lacan'ın *objet petit a* ya da *objet a* kavramı, Türkçe'ye çevrildiğinde "küçük Öteki nesnesi" olarak karşılık bulmaktadır. *Objet petit a*'nın a harfi autre yani öteki kelimesinin ilk harfidir. *Objet petit a*, bir fantezi nesnesidir ve gerçek bir nesne değildir. Özne, oluşmaya başladığı ilk yıllardan itibaren bir fantezi nesnesi yaratır, çünkü simgesel sistemin bir türlü sınırları içine alamadığı gerçeklik açıklanamamaktadır. Bu anlamlandırılmayan ile başa çıkabilmek ve daha bir "Ben" olabilmek için özne buna gereksinim duymaktadır. Bu nesne, arzu nesnesi olarak kabul edilmektedir ve aslında "yok"tur. Öznenin ne olduğunu bilmediği, sadece göz ucuyla görebildiği ilksel eksiğinin gerçekte var olmayan eşdeğeridir³⁶. Başka bir deyişle merkezde "ayna evresi" yer almaktadır.

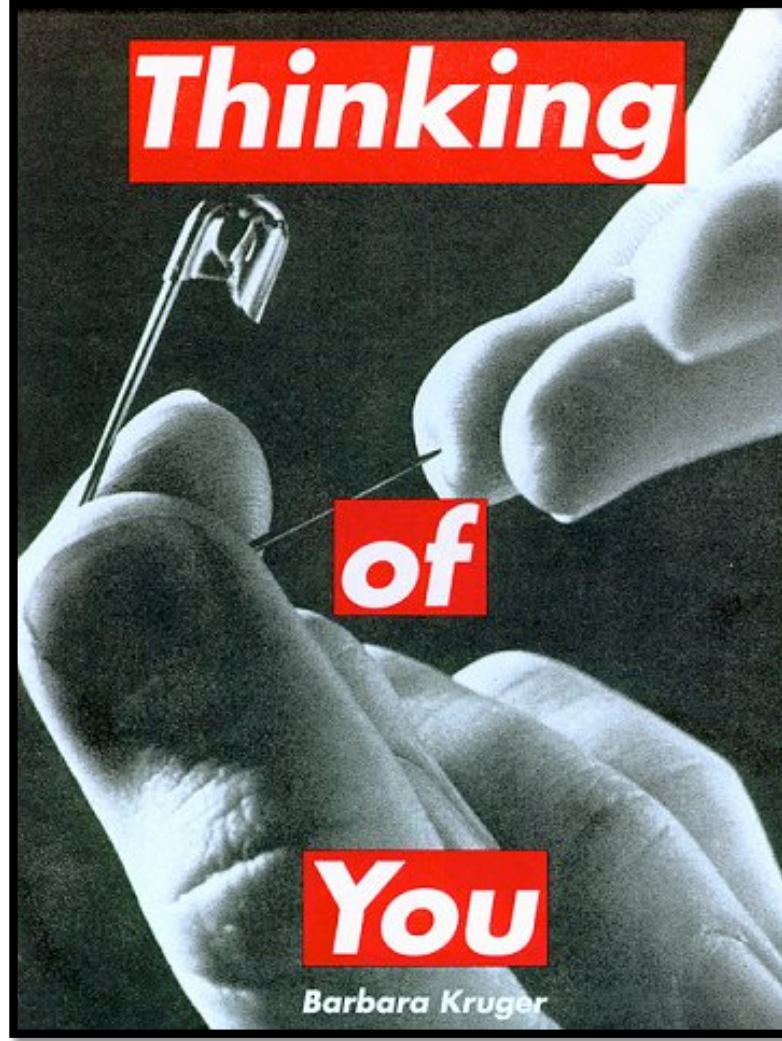
³² Ceylan Coşkun, *The Impacts of Jean Paul Sartre on Simone De Beauvoir*, GSTF Journal of General Philosophy (JPhilo) Vol.1 No.2, March 2015, s. 76

³³ Hughes, A. & Witz, A., *Feminism and the Matter of Bodies: From de Beauvoir to Butler*, *Body & Society* 3, 1997, s. 47-60'dan alıntılan Sune Qvotrup Jensen, *Preliminary notes on othering and agency - Marginalized young ethnic minority men negotiating identity in the terrain of otherness*, Forskningsgruppen CASTOR Institut for Sociologi, Socialt Arbejde og Organisation Aalborg Universitet, ISSN: 1399-4514, ISBN: 87-90867-30-0, 2009, s. 7

³⁴ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık 2010, s.279

³⁵ C. Owens, *Art and Feminism*, Editor: Helena Reckitt, Peggy Phelan, First Edition, Phadion Press Ltd., Hong Kong. 2001, s. 236

³⁶ Slavoj Žižek, *Kırılğan Temas*, Metis Seçkileri, Metis Yayınları, Çev.: Tuncay Birkan, 2001, s. 307



Resim 1: Barbara Kruger, *Seni Düşünmek* [*Thinking of You*], 1999
11-1 / 4 x 9-1 / 8 inç, New York Whitney Amerikan Sanatı Müzesi

<http://collection.whitney.org/object/12926>

Ötekilik bağlamında, Kruger'in eleştirel göndermeleri Psikanalist Jacques Lacan'ın yaklaşımlarıyla irdelenecek olursa, iki önemli bulgu çalışmaya ve Ötekilik kavramına ayrı bir katman eklemektedir. Birincisi; 'Dil', unsurunun kimliğin oluşturulmasında merkezi bir rol oynamakta olmasıdır.



Resim 2: Barbara Kruger, *Adsız (Vücutun, Savaş Alanıdır)* [Untitled (*Your Body Is a Battleground*)], 1989
vinil üstüne serigraf baskı, 112 x 112 inç, Broad Museum/

<https://daily.jstor.org/the-history-your-body-is-a-battleground/>

Daha üst bir anlam örgüsünü temsil eden Ötekilik düzleminde, bilinç, kendisini özneye yabancı olduğu bir yansımada bulmaktadır ve ego özneye yabancı imgesel bir yansıma ile yapılan bir özdeşim halini almaktadır. Bu bağlamda öznenin giderek toplumsal düzenin simgelerinin, yani “Öteki”nin belirlediği, bir kendilik durumunun yakalanması amacına yönelmesi ise “Öteki”nin onayladığı bu simgesel kendilik durumunda özneye yabancı olmasıdır. Mutluhan’ın çalışmasında yer verdiği şekliyle;

“Lacan, Öteki’ni tanımlarken, “gerçek” ya da “imgesel” açıdan önemli olan Ötekilerin ötesinde olanı işaret eder; yani öznenin hem içinde hem de dışında olup da, onu kaçınılmaz olarak tanımlayan ve belirleyen şeyi işaret eder. Lacan’a göre, özne haline gelişimiz sırasında, bilinçdışı oluşturulan Öteki, aynı zamanda toplumun değer yargılarından oluşan, toplumsal hiyerarşide bize bulunmamız gereken yeri işaret eden simgesel Öteki’dir³⁷.”

Simgesel “Öteki” toplumunun oluşmasını sağlar ve başkalaşım “Ben” odaklı değil “Biz” odaklıdır. Birey, kendini topluma ait hissettikten sonra, “Öteki” bilinci fark edilmeye başlamaktadır. Artık kendi “Ben”i “Toplumsal Ben” içinde kaybolmuştur.

³⁷ Mutluhan İzmir, *Dostoyevski’nin “Öteki” Romanı ve Lacan’ın Öteki Kavramı*, 2016, Libido Dergisi, <http://www.libidodergisi.com/dostoyevskinin-oteki-romani-ve-lacanin-oteki-kavrami/>, Erişim tarihi: 20.10.2017

Artık “Ben” merkezci bir tavrın yerini, yaşanan toplumun hareketleri belirlemektedir. Jean Baudrillard, bunu “Öteki’nin sırrı” şeklinde açıklar ve “*Kendim olma imkânının bana asla verilmemiş olmasıdır ve ancak dışarıdan gelenin kaçınılmaz saptırmasıyla var olurum*³⁸” şeklinde ifade etmektedir.

Sonuç olarak Öteki kavramının hiyerarşik bir ilişkinin yansıması olduğu gibi, Öteki bilincinin, kültür olgusundan kaynaklanan farklı sosyal davranışların sonucu olarak değerlendirilebileceğinin altı çizilebilir. Öteki ile yüzleşme, farklılıkları ve farklılıklarla birlikte de dünyamızı dolduran ve oluşturan farklılıkları tanıma düşüncesi, sadece coğrafi bir karşılaşmadan ibaret değildir. Bu aynı zamanda kendi kültürümüzün sınırları içinde gerçekleşecek birçok farklı etmenin de gözetilmesi gerektiği anlamını taşımaktadır.

“Ben” ile “Öteki” arasındaki belirleyici konumsallık, meselenin özne ve nesnesini de kendi içinde oluşturmaktadır. Bu bölümde, küresel sanat sistemiyle merkez ve periferi ilişkisi irdelenecek ve çalışmanın bir sonraki bölümünde odak noktasına alınacaktır.

1.2. Küresel Sanat Sisteminde Merkez ve Periferi İlişkisi

Bu kısımda “Ötekiler”e giden süreçte, küresel sanat sistemiyle merkez ve periferi ilişkisi irdelenecektir. Öteki kavramı çerçevesinde merkezin merkez olduğu ya da periferin merkezin dışında kaldığı yaklaşımlar, hangi gerçeklik algısına göre değerlendirilebilmektedir sorusunun cevabı odak noktasında olacaktır.

Diana Crane’in küreselleşmeyle ilgili birbirinden farklı teorik yaklaşımları bulunmaktadır. Bu yaklaşımlar arasında kültürel emperyalizm teorisi, ağ modeli, alımlama teorisi ve kurumsal model kuramları bulunmaktadır. Her biri merkez ile periferi arasındaki gerginliği ve karşılıklı ilişkilerini değiştirme arzusunu dikkate almaktadır. Crane’e göre kültürü dayatan, coğrafi olarak konumlanmış bir güç merkezi belirli bir bölünmeye dayanmaktadır. Dolayısıyla kültür ve sanatın dünyada homojenleştirilmesine yol açmakta olan bu bölünme, kültürün dayatılması sonucu oluşmaktadır. Bu bağlamda emperyalist model, merkezin periferi üzerindeki bir

³⁸ Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, Çev.: Emel Abora-Işık Ergüden, Metis Yayınları, İstanbul 1995, s.155

avantajı olan haksızlığı öngörür ve hâlâ oldukça geniş çapta kabul görmesine rağmen, küreselleşme karşıtı hareketlerin ortaya çıkmasını da provoke etmektedir³⁹.

Paulina Sztabińska, *Contemporary Artist and the Notion of Center and Periphery* adlı makalesinde Crane'den yola çıkarak küreselleşme modelleri üzerine bir takım çıkarsamalar yapmaktadır ve bu modelleri üç ana madde etrafında toplamaktadır. Küresel ağ akış kuramı, alımlama modeli ve kurumsal model.

İlk yaklaşım olan Kültürel Ağ Akış Teorisi, küresel kültüre farklı bir merkez ve periferiye sahip olmayan bir ağa veya aslında birden fazla merkeze sahip bir sisteme benzemektedir. Küreselleşmenin etkisiyle bu akımlar tek yönlü olmadığı için, kültürün homojenlik göstermesi değil, melezleşmesi söz konusudur. Yerel ve ulusal kültürlerin seçilmiş unsurları ise diğer kaynaklardan beslenen kültürel eğilimlerle birleştirilmiştir. Kültürel Ağ Akış Teorisi, dünyanın çoğulculuğu ile tutarlıdır, kültürel farklılıkları keşfeder ve tamamen küresel bir kültürün kurulmasına özgü olanakları kullanır. Bu da, küreselleşme kavramı ya da küresel eğilimlerin yerel koşullara adapte edilmesi ile belirlenmektedir.

Crane'in bahsettiği küreselleşmeye ikinci yaklaşım Alımlama Modeli'dir. Bu, alıcıların kültürel iletim sürecine aktif katılımını vurgulamaktadır. Bununla birlikte, Stuart Hall'un belirttiği gibi, "Gönderenin koduna uygun olarak bir mesaj okunabilir, ancak bunun ihlâl edilmesi halinde muhalefet veya müzakere edilen kod olarak da okunabilir".

Crane'in üçüncü yaklaşımı Kurumsal Model'dir. Bu kuramın savunucuları, küreselleşmenin özgürce ortaya çıkmakta olan bir süreç olmadığını, teknolojik gelişmenin bir sonucu olduğunu düşünmektedir. Yeni iletişim biçimleri, küresel kültürün gelişmesinde önemli bir rol oynamaktadır; ancak demonopolizasyon, serbestleşme, özelleştirme, sınır ticaretinin sınırlarının kaldırılması gibi durumlar da

³⁹ Diana Crane, *Culture and Globalization. The Theoretical Models and Emerging Trends in Global Culture, Media Arts, Policy and Globalization*, eds. D. Crane, N. Kawashima, K. Kawasaki, Routledge, New York, 2002

göz önünde bulundurulduğunda siyasi durumun aynı derecede önemli olduğunun altı çizilmektedir⁴⁰.

Küreselleşmenin farklı kavramları, çağdaş sanatçıların eserlerinde ilginç bir yansıma bulmaktadır. Bazıları merkez ile periferi arasındaki ilişkiyi öncelikle hibridizasyon veya kreolizasyon⁴¹ meselesiyle, dolayısıyla tanıdık ve yabancı, sahip olunan ve ödünç alınan, yakın ve uzak olanları ikiye bölen çizgiyi bulanıklaştırmak olarak görmektedir. Bununla birlikte, başkaları, merkezi ile yerel arasındaki çağdaş ilişkinin karmaşıklığını vurgulamaktadır⁴². Buna göre, Çağdaş Asya sanatının tartışılması, sömürgecilik, sömürge sonrası jeopolitik koşullar ve kültürel emperyalist boyuta sahip küresel kapitalizmin ekonomik gerçekleri tarafından sürdürülen konumsallık, bir merkezin ve çevrenin algılanışı sorunu ile mücadele etmektedir. Bu bağlamda Lloyd, Asya-Pasifik bölgesindeki Bienaller ve Trienaller vasıtasıyla merkez-çevresel modeli merkezileştirmek için belirgin bir hareketin başladığını belirtmektedir⁴³. Lloyd *Reorienting: Japan Rediscovered Asia* adlı makalesinde Şangay, Yeni Delhi, Queensland ve Yokohama'nın yanı sıra özellikle Japonya'da 1999'da başlayan

⁴⁰ Paulina Sztabińska, *Contemporary Artist And The Notion Of Center And Periphery*, Art Inquiry, Recherches sur les arts, vol. XVI, ISSN 1641-9278, 2014, s. 48

⁴¹ creole / creolization: İngilizce'deki "creole" terimi, yerli (indigenous) anlamına gelen Fransızca créole dolayısıyla, "doğma büyüme oralı" (native) anlamına gelen Portekizce Criolulu (İspanyol criollo'su) kelimesinden türetilmiştir. "Creole", özgün kullanımı itibarıyla, tropikal sömürgece doğup büyümüş, Avrupa kökenli beyaz (adam) demektir. (Nicholas R. Spitzer, *Monde Creole: The Cultural World of French Louisiana Creoles and the Creolization of World Cultures*, The Journal of American Folklore, Vol. 116, No. 459, University of Illinois Press on behalf of American Folklore Society, Creolization, 2003, s. 59)

Philip Baker ve Peter Mühlhäusler'in vurguladığı gibi "creole", onyedinci yüzyılın sonlarından itibaren karışık dillere veya kabul görmüş bir dilin standart olmayan sürümlerine uygulanmaya başlanmıştır. Yirminci yüzyılın ortalarında, dilbilimciler; Avrupalılar ve yerli halklar arasındaki ticareti kolaylaştıran bir dilin geliştiğini ve bu dilin sonraki kuşaklar tarafından adeta bir anadil olarak öğrenildiğini belirtmektedirler. Kreolizasyon, dilbilgisi, fonoloji, sözlük ve söz diziminde creole oluşumunda yer alan dilsel yeniden yapılanmayı ifade etmektedir.

Birçok tarihçi, dilbilimci ve antropolog, creole dillerinin şekillendiği ve creole toplumlarının geliştiği plantasyon köleliğinin sosyal koşullarını anlamak için birtakım araştırmalarda bulunmuşlardır. Bu çalışmalar creolization'ın acımasız toplumsal koşullarına işaret etmektedir. (Charles Stewart, *Creolization: History, Ethnography, Theory*, Routledge, 2010, s.3)

Özetle; Creolization konseptinin çeşitli şekillerde açıklamak mümkündür: Birincisi, 20. yüzyılın sonlarındaki akademik çevrelerin, kültür ve küreselleşme bağlamında kavramı odak noktasına almalarıdır. İkincisi, creolization kavramının, günümüz dünyasını oluşturan çeşitli "manzara"lar içinde kültürlere yönelik revizyonist yaklaşımları sınırsız, akışkan, koşullu ve eklemli olarak iyi bir şekilde temsil ettiği kanaatidir. (Aisha Khan, *Creolization Moments, Creolization: History, Ethnography, Theory*, Routledge, 2010, s.108)

⁴² Sztabińska, s. 46-47

⁴³ Ann Wilson Lloyd, *Reorienting: Japan Rediscovered Asia*, Art in America 87, n. 10, October 1999, s.105

Fukuoka Trienali, Doğu-Batı güç yapısından ve Venedik gibi kurulan mekânların merkeziyetinden uzaklaşmakla kalmayıp aynı zamanda Tokyo merkezli Japon sanatından uzaklaşarak çift merkezsizleştirme başlatıldığını da vurgulamaktadır⁴⁴. Bununla birlikte, bu çoğulcu ve merkezsizlik yaklaşımı, Japonya'nın diğer kamu sektörü politikalarını, eğitimini ve iş dünyasını orijinal ve kimliğe dayanan, gergin ve birbirine bağlı sorunlar olarak tanımlamaktadır. Bu tanımlamaların varlığına değinen Sosyolog Yoshino Kosaku'nun Japon kültür milliyetçiliği ve Nihonjinronizm⁴⁵ hakkındaki çalışmalarıyla, balon ekonomisinin(!) ikinci aşamalarında ve 1990'larda izlenen ekonomik durgunluğun ardından balon ekonomi döneminde Japonya'da ulusal kültüre ilişkin temel düşüncelerin güçlü bir şekilde canlandığını ileri sürmektedir⁴⁶.

Nihonjinron'un kültürel konseptinde "ırk, etnisite ve ulus" sıkı bir şekilde "Japon Kuramı" içinde görülmektedir. Nihonjinron, "İrkçı sınıflandırmalar ve entegrasyonun devlet ideolojisi" üzerine "yalnızca Japonya'daki etnik azınlık konularını değil, ulusal, etnik kökenli olmayan farklılıkları ve çatışmaları maskeleyerek" de kullanılmaktadır. Sonuç olarak, "Japonların kimliklerini" korumaya çalışmaları birincil hedeftir.

Grafik sanatı, pop kültürü ve edebiyat da dahil olmak üzere yaşamın çeşitli alanlarında hayat bulmaya devam eden Japon kimliği ile meşguliyetin ışığı altında politikacılar, yabancılara saldırmada temel kimlik hakkındaki bu varsayımlardan ilerleyen bir bakış açısı ile yeni bir kavram olmayan 'Nihonjinron'den beslenmektedirler. Eisenberg'e

⁴⁴ A.g.e., 106

⁴⁵ Nihonjinronizm: Nihonjinron, Nihon bunkaron, Nihon shakairon, Nihonron vb. olarak da bilinir; Japonya'nın kültürel farklılıklarını diğer kültürlerden ve Japonya'nın dünyadaki kültürel eşsizliğini göstermek için kullandığı ve böylece Japonya'nın kültürel kimliğini kurmaya çalışan bir söylem grubudur. Orta sınıfın ideolojisinin dünya görüşü olduğu da söylenmektedir. Nihonjinron'un şimdiye kadarki bir başka önermesi, yabancılara Japonlardan nasıl farklı olduklarına yönelik kasıtlı bir vurgu olmasıdır. Bu hipotez, (evrensel bir düşünce tarzına karşıt olarak) Japon kültürüne bakmak için belirli bir yol içermektedir. Japon kültürünü asimile etme, Japon dili üzerine ustalık kazandırma ve Japonlarla karşılıklı anlayış kazanma konusunda, yabancılara bu kültürel yeterliliklerden yoksun olduğu genel kanıyı yansıtmaktadır. Bu sonuçlardan Japon kültürünün özel düşünce biçiminin günümüz Japonya'sında ne kadar güçlü olduğunu görebiliriz.

Ayrıntılar için bkz. Manabe Kazufumi & Harumi Befe (1993) *Japanese Cultural Identity*, Japanstudien, 4:1, 89-102, DOI: 10.1080/09386491.1993.11827036, <https://doi.org/10.1080/09386491.1993.11827036>

⁴⁶ Yoshino Kosaku, *Rethinking theories of nationalism: Japan's nationalism in a marketplace perspective,* in *Consuming Ethnicity and Nationalism: Asian Experiences*, ed. Yoshino Kosaku (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999), s. 23'den aktaran Jennifer Weisenfeld, *Reinscribing Tradition in a Transnational Art World*, Duke University, 2010

göre, Japon toplumunun toplumsal dokusu, yüzyıllar boyunca inşa edilmekte olsa da, göç karşıtı politik söylemi ancak şimdilerde kendini belli eden birtakım farklılıklara işaret etmektedir⁴⁷. Bu farklılıklar doğrultusunda Yoshino, öncelikle devlet dışındaki bu söylemlerin yalnızca yüksek kültür pazarında üretildiğinin ve tüketildiğini belirtirken bunun ötesinde de aynı zamanda gündelik davranış kültürünü etkilediğini ve genel pazarda Takashi Murakami ve Araki Nobuyoshi gibi sanatçıların aktif olarak yayılmaya çalıştıklarını da savunuyor. Yoshino, etnosentrizmi temsil etmekten ziyade Japon kültür milliyetçiliğinin Japonya ve Çin'in merkezi uygarlıklarıyla ilişkili olarak çevresel konumunun Japonya'daki uzun zamandır devam eden algısı nedeniyle daha "etnoperiferistik" bir biçimi olduğunu savunuyor⁴⁸.

Appadurai'nin kültür eksenini doğrultusunda yürüttüğü ve küreselleşme bağlamında sunmuş olduğu analizleri, karşı görüşü temel alan ifadelerde biçimlenmektedir. Küreselleşme bu bağlamda, Batı modernitesinin ilerlemesinin bir sonucu olarak somutlaşmakla beraber kavramsallaştırılmaktadır⁴⁹. Biçimlenen bu kavramsallaştırmalar ise genellikle merkez ve periferi ayrımına dayanmaktadır ve merkezin Batı'dan küreye yayılmakta olduğunu göstermektedir.

1.3. Küresellik ve Sanatta 'Öteki'nin Temsili

Çağdaş sanat artan bir şekilde küresel sanat ile eş tutulurken, modernizm ve postmodernizmin ardıl terimini arayan sanat kuramcıları ve sanat tarihçileri, diğer şartlar arasında, ağ kültürü ve küreselleşmeyi, çağdaş sanat tarafından yansıtılan kültürel koşullar olarak önermişlerdir. Eleştirmen ve kuramcı Rex Butler, küreselleşmenin hem güncel sanatın endişeleri ve içeriği üzerindeki etkisini hem de uluslararası dolaşımın bir araya getirdiği "postmodernizm sonrası sanatın yeni tarzı

⁴⁷ Jack Eisenberg, *From Neo-Enlightenment to Nihonjinron: The Politics of Anti-Multiculturalism in Japan and the Netherlands*, Macalester College, Volume 22 Macalester/Maastricht Essays, 2009, s.94,

<http://digitalcommons.macalester.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1445&context=macintl>, 15.07.2017, 11:12

⁴⁸ Kosaku, s. 23

⁴⁹ Arjun Appadurai, *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, 1990, s. 295'dan aktaran Nalan Yetim, *Küresel Üretim Yapılanmasına Kültürel Yanıtlar: Ulusal-Yerel?*, Doğu Batı, Sayı:18, 2002, s.130

veya sanat akımının küresellik olarak adlandırılması”nı önermektedir⁵⁰. Bu önermenin en büyük nedeni ise sanat yapıtlarının sergilendiği büyük sanat etkinlikleri dolayısıyla devamlı bir dolaşım halinde olmalarından dolayıdır. Önerilen Postmodernizm kavramının küreselleşmeye evrilmesi durumu irdelenecek olursa, öncesi ve sonrası arasındaki keskin ayrımı vurgulamak adına Zygmunt Bauman’ın *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*⁵¹ adlı kapsamlı çalışmasına başvurulması dolaylı bir yol olsa da belirleyiciliği bakımından anlamlıdır. Bu bağlamda Postmodernite’nin ne olmadığı Avangard kavramı üzerinden değerlendirildikten sonra, Postmodern ile Küresellik arasındaki ilişkiye değinilerek “Öteki”nin bu çerçevede kapsamında kendini temsil etme biçimleri irdelenecektir.

Bauman, çalışmasında “Avangard” kavramının sözlük anlamına⁵² değindikten sonra, Avangard’ın, “kendisini ana kitleden zamansal bir boyutla ayıran uzaklığı” göstermekte olduğunu vurgulayarak, “küçük bir öncü birimin şimdi yaptığı şeyi daha sonra bütün bir kitlenin tekrarlayacağını” belirtmektedir. Bu yaklaşımın en büyük dayanak noktası ise, “Ötekilerin bunları taklit edeceği⁵³” düşüncesidir.

“Postmodern yaklaşımda her şey hareket halindedir, fakat bu hareketlerin rastgele, dağınık ve kesin istikametlerden yoksun olması, ”ileri” ya da “geri” doğasını yargılamak zor hatta imkânsızdır. Çünkü bir yandan zamansal ve zamansal boyutlar arasında geçmişteki koordinasyon tamamen ortadan kalkmış; öte yandan da uzam ve zaman tekrar tekrar muntazam ve aslen farklılaşmış bir yapıdan yoksun olduklarını göstermektedir⁵⁴.”

Bu bağlamda bilindik hiyerarşilerin merkezsizleşme durumunu Rhizome⁵⁵ kavramıyla ilişkilendirmek mümkündür.

⁵⁰ Butler’ dan aktaran John Potts, *Theorising Global Art*, 2012, <https://erevues.org/2475#tocto1n1>, Erişim Tarihi: 14.08.2017

⁵¹ Zygmunt Bauman, *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, Ayrıntı Yayınları, Çev.: İsmail Türkmen, 1997; 2000

⁵² Avangard’ın sözlük anlamı akıncı, öncü güç, devriye kolu ya da seferdeki bir ordunun cephe hattıdır: Bu silahlı kuvvetlerin ana kitlesinin önünde ilerleyen bir koldur, fakat önde kalmasının tek nedeni arkadan gelen orduya yol açmaktır. Diyelim bir müfreze halen düşman kontrolünde olan topraklarda güvenli bir yer işgal etti; bu durumda taburlar, alaylar ve bölükler bu takımı takip edecektir. (Bauman, s.133)

⁵³ Bauman, s.133

⁵⁴ A.g.e., s.134

⁵⁵ Deleuze bu kavramı şöyle açıklar: “Köksap, kök ağacı ya da ağacısız yapının bir antitezidir. Ağacısızların hiyerarşik olmasının yanı sıra köksaplar, hiyerarşik değildir ve birbirinden bağımsız çokluklardır.” Düzensiz olan bu kök-saplar, ancak belli bir noktadan başka bir nokta ile ilişkili içerisinde olabilmektedir. Bu bağlamda bazı noktalarda kopmalar ya da kesintiler olabilmektedir.

Ağ kültürü ve küreselleşme, çağdaş sanat tarafından yansıtılan kültürel koşullar göz önünde bulundurulduğunda çokluğun tarz ve tür bakımından zengin çeşitliliği, bir arada yaşama uzamı üzerine bir yansıtılma değildir. Postmodern sanatın, toplumsal gerçekliğin şekli ile neredeyse hiç ilgilenmediğini belirten Bauman, bu durumu Jean Baudrillard'ın “*sanat bir bütün olarak, bir temsil (representation) kültürü değil de bir taklit (simulacrum) kültürü olarak postmodern kültürün içinde durumu adeta özetler niteliktedir*⁵⁶ şeklinde ifade etmektedir.

“...Sanat eserinin önemi bugün reklam ve ünle ölçülüyor ve hitap ettiği kitle ne kadar büyükse sanat eseri de o kadar büyük oluyor. Yaratının büyüklüğünü belirleyen şey imgenin gücü değil, sanatçının kontrolü dışında faktörler olan reproduksiyon ve kopyalama makinelerinin verimliliğidir. Sonuçta asıl mesele, Andy Warhol'da da olduğu gibi neyin kopyalandığı değil, kaç kopyanın satıldığıdır⁵⁷.”

Bu anlamda çağdaş sanatın birçok etkinlikteki sistemi eleştiren avangard tutumu bile ticari bir nitelik ve dolayısıyla maddi anlamda çekicilik kazanan bir özellik olarak öne çıkmaktadır.

Özellikle Reagan-Thatcher dönemiyle kendini görünür kılmaya başlayıp ün kazanan sanatçıların günümüzde kendini sunma ve temsil alanlarında bu kadar becerikli olmaları göz önünde bulundurulacak olursa, küresel sermayenin sanatsal etkinlikleri güçlü ve etkin stratejilerle yönlendirildiğinin altı çizilebilir. Dolayısıyla sisteme meydan okumak bir yana, sponsorlukların öne çıktığı bir dönemden bahsediyor olmak kaçınılmazdır.

Çokuluslu şirketler, aidiyetleri etnik kimliklere dayanan sanatçılara büyük ödüller vererek, Batı tarafından belirlenmiş ve uygun görülmüş kişiler olduğunu adeta

Deleuze'ün düşüncesinde kök-saplar belli bir yapıya ya da köke bağlanmadığı için, gerçekliğin alt üst edilmesi anlamında bir model değildir, yalnızca belirli karşılaşmaların, olayların ya da oluşların bilgisine dayalı bir düşünme girişimidir. Zaten Deleuze'ün gerçekliği alt üst etmek gibi bir kaygısı olmamıştır. Ancak onu yıkıp kendi gerçekliğini, mücadele vererek yaratma arzusu olmuştur. Toplumbilim Dergisi, Gilles Deleuze Özel Sayısı, Sayı:5, 2. Baskı: Kasım 1996, Bağlam Yayınları, İstanbul aktaran Işıl Çobanlı Erdönmez, *20. Yüzyılın Postmodern Düşünürü Olarak Gilles Deleuze*, Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi, The Journal of Marmara Social Research, Sayı 5, Haziran 2014, s.8

⁵⁶ A.g.e., s. 143

⁵⁷ A.g.e., s. 144-145

onaylamaktadır. Bu durumun en büyük sebebi, Ötekiye olan bakış açısıdır. Bu bakış açısında sömürgecilik kavramı belirli bir çerçeve içerisinde devam etmektedir ki bu çerçevenin kapsamı da ekonomik ve kültürel düzeydedir.

Ekonomik ve kültürel yaklaşım açısından Öteki, adeta yok hükmünde sayılmaktadır. Yok sayılma edimi ise Ötekinin bilgisi ile ilişkilidir. Bu bağlamda önemsizleştirilen ve itibarsızlaştırılan Öteki asimile edilerek, yerel ürünleri, gelenekleri ve yaşam pratikleriyle küresel pazarda etnik birer meta olarak satılan bir bilgiye dönüştürülmektedir⁵⁸.” Batı dışından olan ancak Batı’da sanat kurumlarınca onaylanan sanatçılar, bu amaca yönelik kendi kendilerini egzotikleştirmekte uzmanlaşmışlardır. Şahiner, *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi* adlı çalışmasında, Hugo Boss (1988) finalistlerinden Huang Yong Ping’in *Bugarach* adlı çalışmasını örneklerken, Asya kökenli birçok sanatçının dünya sahnesindeki yükselişinden bahsederek, bu durumu, prestijli ödüllerin finalistleri olmalarına bağlamaktadır⁵⁹.

Şahiner’in altını çizdiği önemli bir nokta ise; bu yükselişte Batı’nın gözünü kamaştıran Uzakdoğu’nun pazar payı olduğu fikridir. Bu organizasyonların nasıl yapılandırıldığı ve küresel şirketler tarafından bu pazarların nasıl harekete geçirildiği, işin bu yönünü anlamakta oldukça önemli ipuçları ve veriler sunmaktadır.

3.1.1. Küresel Sanat Sistemi ve Pazarın İşleyişi adlı bölümde ise bu bulgular daha derinlemesine incelenmiştir. Bu bağlamda ilerleyen bölümlerde bazı yaklaşımları daha net bir biçimde ortaya koymak adına öncelikle Kolonyalizm-Postkolonyalizm ekseninde Sanat ve Öteki üzerine bir yaklaşım sergilemek anlamlı olacaktır.

⁵⁸ Rıfat Şahiner, *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, Ütopya Yayınevi, Sanat Dizisi, Ankara, 2015, s.

137

⁵⁹ A.g.e., s.138

2. BÖLÜM

KOLONYALİZM-POSTKOLONYALİZM EKSENİNDE SANAT VE ÖTEKİ İLİŞKİSİ

2.1. Kolonyalizm ve Öteki

Kolonyalizm ve emperyalizm kavramları sıklıkla birbirinin yerine kullanılabilir. Kolonyalizm sözcüğü “çiftlik” anlamına gelen ve başka topraklara yerleşenler de Roma yurttaşı olmaya devam eden ve Romalılar’a gönderme yapan Latince kökenli “colonia” kökeninden gelmektedir⁶⁰. Bu bağlamda sözlükteki kısa tanım itibariyle kolonyalizmin yeni bir ülkedeki yerleşke olduğu tarif edilmektedir. Ne var ki burada koloniler kurulmadan önce zaten orada yaşıyor olan insanlar ve topluluklara hiç değinilmemektedir.

Tarihsel açıdan bakıldığında 1520’de Brüksel’i ziyaret eden Albrecht Dürer’in, V. Charles’ın sarayında sergilenmek üzere, İspanyol bölükleri tarafından gemilerle yağmalanan ve Meksika’dan getirilen ganimetleri görünce günlüğüne şöyle bir not düşmüştür;

“Yeni altın topraklardan krala getirilen eşyaları görmüştüm. ...Hayatım boyunca kalbimi bu kadar coşturan bir şey görmemiştim. Çünkü onların arasında sanat harikaları vardı ve yabancı topraklardaki insanların ince yaratıcılığına şaşırıp kalmıştım⁶¹.”

15. yüzyıla kadar uzanan bu sömürge anlayışı, kendilerinin dışında gördükleri kültürlerle dair olan derin ilgi üzerine kurulmuştur. Bu ilgi, estetik değerler taşıyan sanatsal etkileşimlerden beslenerek, mask, çini, uzak doğu porselenlerini, Fars minyatürlerini ve Hint danslarını odak noktasına almanın yanı sıra aslında Avrupa’nın kültürel değerleri dışındaki tüm değerleri kapsamaktadır.

⁶⁰ Ania Lomba, *Kolonyalizm/Post-kolonyalizm*, Ayrıntı Yayınları, 1998, s.18

⁶¹ Julian Bell, *Sanatı Yeni Tarihi*, NTV Yayınları, 2007, s.181

“Modern uygarlığın zirvesinde doğal olarak Batı’nın, zaten aksi durumda Öteki kültürleri bir uygarlık dizgisinde sokabilecek akla sahip olabilmesi mümkün değildir. Arkadan barbar, ilkel, geri olarak tasnif edilen Öteki kültürler gelmektedir. Onlar da kolonileştirildikçe, evrensel ve tarihsel olan, hiyerarşik dizgeye eklemlenirler ve böylece uygarlaşırlar. Bir gelişme çizgisine girerler. Durağan tarihleri ilerlemeye başlar⁶².”

Gelişme çizgisine girmek, bir ilerleme sağlayabilmek ve durağanlık kavramları, bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde Edward Said’in önermeleriyle tekrar ele alınacak ve daha derinlemesine irdelenecektir. Uygarlaşma konusundaki ilerici anlayış ya da Batıya göre barbar, ilkel, geri olarak tasnif edilen Öteki kültürlerin müze ortamına taşınması ise 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra başlamaktadır.

Batı sanatı ile aynı tarihi paylaşacak kadar gelişmemiş ve primitif olarak kabul edilen Afrika sanatının sanat müzelerine geçişi ise yirminci yüzyılı bulmaktadır. Afrika sanatının sanat tarihi kanonundaki yerinin meşrulaştırılması ise 1996 yılında Harvard Üniversitesi bünyesinde olan Fogg Sanat Müzesi’nde, Afrika sanat örneklerinin sergilenmesiyle adeta onay görmüştür.

Wollen’a göre bu durumu üç aşama içerisinde ele almak mümkün: Sömürgecilik, sömürgecilik karşıtlığı ve sömürgecilik sonrası. İlk aşamada üçüncü Dünya ülkelerinin yapıtlarından bahsetmek mümkündür. Bu yapıtlar, antropologlar ve müzeler tarafından adeta yağmalanmasıyla ve ardından bu yapıtların avangard sanatçılar tarafından 19. yüzyıl akademizmini devirmeyi sağlayan bir kaynak olarak “melezleştirilmiş” şekilde kullanılmak üzere sahiplenilmesi ya da bir adım ileriye taşıyarak “temellük” edilmesiyle öne çıkmaktadır. Şüphesiz Japonizm kavramı da bu doğrultuda etkilerini göstermiştir. Bu bağlamda, Picasso’nun Paris’teki Trocadero etnografi koleksiyonuna yaptığı ziyaretlerden sonra *Les Demoiselles d’Avignon* (Resim 3) yapıtını örnek olarak sunmak yerinde olacaktır.

⁶² A.g.e., s.182



Resim 3: Pablo Picasso, *Avignon'lu Kızlar* [*Les Femmes d'Alger*], 1907
Museum of Modern Art (MoMA), New York City, 243.9 x 233.7 cm

<https://www.pablocicasso.org/avignon.jsp>

Diğer bir aşamada ise Wollen *Geleceğe Doğru: Turizm, Dil ve Sanat* adlı makalesinde Meksikalı bir grup sanatçının (*los tres grandes: Rivera, Siqueiros, Orozco*) Meksika devriminden sonra cesurca, Avrupa merkezci kuzey yerine güneyli (*Hispanik yerli*) periferiyi hegemon kılacak ama sonunda başarısız olan bir Pan Amerikan sanatı yaratma girişiminden bahsetmektedir. Dikkat çeken bir başka husus ise Diego Rivera'nın New York, Rockefeller Merkezi'ndeki *Man, Controller of the Universe* (Resim 4) duvar resminin yıkılması ve sonradan yeniden üretilmesidir⁶³.

Son aşamada ise postmodernizme alternatif olarak, sanatın küresel gelişimine vurgu yapan Wollen, sömürge sonrası duruma atıfta bulunmaktadır. Elbette ki örnekleri çoğaltmak mümkündür. Afrika kıtasını ele alındığında öne çıkan sanatçılar arasında Zwelethu Mthethwa öne çıkmaktadır.

⁶³ Charles Harrison, Paul Wood, *Sanat ve Kuram 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*, Küre Yayınları, Çeviren: Sabri Gürses, İstanbul, 2011, s.1159



Resim 4: Diego Rivera, *Evrenin Hakimi Adam*, [*Man, Controller of the Universe*], 1934
30 Rockefeller Plaza, New York City, 160 cm × 43 cm (63 in × 17 in).

<https://www.6sqft.com/diego-riveras-psychedelic-mural-in-rockefeller-center-was-destroyed-in-1934-before-it-was-finished/>

Mthethwa'nın manzara, portre ve sosyal sınıfı ele alışı, Thomas Gainsborough'un ünlü 18. yüzyıl resmi *Bay ve Bayan Andrews*'u (1750) hatırlatmaktadır. Bu özelliği görmek önemlidir çünkü Mthethwa'nın şeker kamışı işçileri, Hollanda ve İngiliz tarzı resimlerle ilişkilendirilen ahlak kodlarını (iş ahlakı) ve özdeşleşme sürecini (sosyal statü) ters yüz etmektedir. Onunki siyasi manzaranın ve bunu destekleyen ekonomik sistemin sorgulanmasıdır⁶⁴. Mthethwa, kolektifin bireyselden çok daha önemli olduğu bir kültürden geldiğini vurgulamaktadır. Kolektiflik olgusu ise ona göre insanların kimlere bağlı olduğu, nereden geldiği, ne iş yaptıklarıyla ilgilidir. Bu bağlamda mesele ele alındığında birçok Afrika kökenli sanatçının ana akım Batı düşüncesinin şişirilmiş egosundan çok uzakta bir anlayışı benimsediklerini görmek mümkündür.

Mthethwa'nın *İçeriler* serisindeki modellerinden, kolonyalizmin bütün dehşetine karşı kolektif ruhlarını kaybetmemiş olduklarını vurgulamaktadır⁶⁵. Mthethwa'nın fotoğrafları, belgesel fotoğrafçılıkla, portre sanatı arasında enerjik bir kararsızlığa işaret etmektedir. *İçeriler* serisinde Mthethwa, konutlarını evlerinin dekoratif detayları arasında dolaştırmaktadır: geçici duvar kağıdı, masa örtüleri, desenli linolyum, katlanmış battaniyeler.

⁶⁴ Alistair Hicks, *Küresel Sanat Pusulası- 21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler*, Yapıkredi Yayınları, İstanbul, 2015, s.58

⁶⁵ A.g.e., s.58



Resim 5: Zwelethu Mthethwa, *Şeker Kamışı Serisi [Sugar Cane Series]*, 2004/2006
C-print photograph, 155 x 200 cm, Galerie Anne de Villepoix

<https://www.artfund.org/supporting-museums/art-weve-helped-buy/artwork/11911/1-untitled-sugar-cane-series-no-16-2-sugar-cane-series-no-8>

Her bireyin alanını ve mülklerini düzenlemesi, parmak izi kadar özeldir ve kendine özgüdür. Bir masanın üstünde -koku giderici, bebek tozu, eşleşme kitabı- düzgün bir şekilde düzenlenmiş tuvalet koleksiyonunun yanında oturan bir adamın çarpıcı fotoğrafı, bu sıradan ve atılabilir nesnelerin ne kadar samimi olabileceğini göstermektedir⁶⁶.



Resim 6: Zwelethu Mthethwa, *İç Yerleşim Serisi [Interior Series]*, 2004/2006
Renkli Baskı, 179.1 x 241.3 cm, 182.9 x 245.1 x 6.4 cm, Alfred Stieglitz Society Gifts, 2012

<http://www.artnet.com/artists/zwelethu-mthethwa/>

19. yüzyıl ve daha önceki dönemlerin aksine, günümüzde küreselleşme, egemen ve birbiriyle eşit devletleri varsaymaktadır. Başka bir deyişle, politik ve kültürel olarak ulus-devletler sonrası ve postkolonyaldır. Üstelik, modernleşme söyleminin aksine, küreselleşme söylemi teorik bağlamda değişik geleceklere açıktır. Fakat ulus-devletler arasındaki ve içindeki süregiden informel sömürgecilik de başka bir meseledir. Şu andaki zaman, kendisini harekete geçiren çelişkili içtepilerin hem inkarı,

⁶⁶ Maria Lokke, *Off The Shelf: Zwelethu Mthethwa*, 2010, <http://www.newyorker.com/culture/photo-booth/off-the-shelf-zwelethu-mthethwa>, Erişim Tarihi: 16.05.2017

hem de ürünü olan sömürgeci modernitenin kamburunu taşımaktadır. Dolayısıyla dünyanın sömürgeleştirilmesine derin bir şekilde dolanmış, kapitalizm ve ulusalcılıkla istihkam edilmiş Avro-modernitenin yükü, modernitenin kamburu olmaya devam etmektedir⁶⁷. Sanatsal bağlamda bir yaklaşım sergilenecek olursa, Afrika kökenli Samuel Fosso için sayısız örneklerden sadece bir tanesi olduğunun ileri sürülmesi yanlış olmayacaktır. Fosso'nun düşünce biçimi ve yaklaşımlarıyla ayrık bir duruş sergileyebildiği *Afrika'yı Kolonistlere Satan Reis* adlı çalışması, tam da bahsi geçen meseleleri odak noktasına alması sebebiyle bu çalışmaya dahil edilmiştir. John Henley'in The Guardian gazetesinde Samuel Fosso ile yapmış olduğu bir röportajda Fosso çalışmasını açıklarken yaklaşımını şu şekilde sergilemiştir; "Ben Afrika başkanıyım, Batı koltuklarında leopar deri örtüsü ve bir buket ayçiçeği var. Ben, kıtasını beyazlara satan tüm Afrika başkanlarıyım. Diyorum ki; siz gelmeden önce kendi sisteminiz vardı, kendi yöneticilerimiz vardı. Beyaz adamın ve Afrika'daki siyah adamın geçmişi hakkında çok şey söylemiş oluyorum. Çünkü onlar birçok şeyi örtbas etmeye çalışabilirler, ancak değişmeyen ve hala aynı olan çok şey var⁶⁸."



Resim 7: Samuel Fosso, *Şef, (Afrika'yı sömürgecilere satan kişi)*, [The Chief, (the one who sold Africa to the colonists)], 1997
Renkli Baskı, 46.7 x 46.7 cm

<https://stevemiddlehurstcontextandnarrative.wordpress.com/2015/07/11/symbolism/>

Buradan da anlaşılacağı üzere Kapitalizm ve birtakım kategorilerden ötürü "Öteki"nin

⁶⁷ Arif Dirlik, *Küreselleşmenin Sonu mu?*, Çev: İsmail Kovacı-Veyssel Batmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s.121

⁶⁸ John Henley, *Photographer Samuel Fosso's best shot*, Interview, 2011, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jun/19/photographer-samuel-fosso-best-shot>, Erişim Tarihi: 17.05.2017

dışlanması, aslında kolonyalizmle birlikte yapılmış olan eşitsizlikleri de tekrar gün ışığına çıkarmaktadır.

Kimlik politikalarının biçimlendirilmesinde sermayenin etkisi büyüktür. Zira kültür etmeni toplumsal kimliklerin oluşmasını sağlamaktadır ve sermayenin müdahalesi ile bu biçimlendirmenin şekli talebe göre değişiklik göstermektedir. Bu bağlamda Zimbabwe'yi Documenta-2007, Almanya ve Afrika'daki 95 Sanat Eleştirmenleri Konferansı'nda ilk yerli Zimbabwe Sanat Eleştirmeni olarak temsil eden Tony Monda'nın yaklaşımını burada anmak anlamlı olacaktır. Monda, Afrika'da sömürgeleştirme yoluyla gelişen karşılaşmaların ve sarmalların, Afrika görsel ifadelerinin mülk üzerinden karmaşık meseleler ürettiğinden bahsederken, kolonyalizmin etkilerini ele alarak din kurumunun varlığını ve etkisini sorgulamaktadır.

Monda, Hristiyanlığın 20. yüzyılın başlarında, gurbetteki öğretmenlerin, Hristiyan misyonlarıyla aynı anda birçok Afrika merkezinde 'güzel sanatlar' okulları açtığını belirtirken, bu sentezlenmiş mevcut çerçevelerin, Afrika sanatının melez formlarını ürettiğini ileri sürmektedir⁶⁹.

Monda'nın eleştirisinde bazı Afrika estetik stilleri, egemen olan Batı beklentilerini karşılamak için değişen ekonomik ve siyasi koşulları karşılamak üzere uyarlandığını ve yerli himaye artışına rağmen, çağdaş Afrika sanatının hala büyük ölçüde Avrupa-Amerika pazarlarına bağımlı olduğu görülmektedir. Bu pazarların materyallerde, tekniklerde, biçim ve içerik üzerinde önemli derecede etkiye sahip olduğunu vurgulayan Monda şu soruyu sormaktadır;

“Tat ve tasarım duygusu, giysi, görgü kuralları, müzik ve genel kültür gibi sanatımız da kolonizasyon paletiyle kalıcı olarak kirletilmiştir. Sonuç olarak, sömürge ve sömürge sonrası estetik buluşmalar, değişen estetiğin nasıl şekillendiği sanat veya kültürel tartışma ile ilgilidir. Geriye kalan soru, kendimizi Afrikalılar olarak nasıl yeniden icat edebileceğimize⁷⁰.”

⁶⁹ Tony Monda, *The effects of colonialism on contemporary african art*, The Patriot Reporter, http://www.thepatriot.co.zw/old_posts/the-effects-of-colonialism-on-contemporary-african-art/ 11.07.2017

⁷⁰ Monda, A.g.e.

Monda'nın günümüzde yönelttiği sorusu halen net bir cevap bulamamış olsa da geçmişte de aynı soruyu sormak üzere yola çıkmıştır. Postkolonyalizm 20. yüzyıl sonlarında düşünsel bir harekete dönüşerek, modernleşme/batılılaşma çabalarının kültürel incelemelerine yönelir⁷¹. Vasilakis, bu yönelişin sebebi olarak çağdaş sanatın anlamını oluşturan şeyin, doğrudan Batı kültürü, sanat tarihi ve sanat tarihçiliği ve bir yanda da üretim ve sanat söyleminin belgelendirilmesi için yenilik ve referansla ilgili olduğunu ileri sürerken, Everlyn Nicodemus'un çalışmasından bir alıntı yapar:

“Eserler "diğer sanat tarihçileri" tarafından bir "tanıma" kavuşturan "Ötekiler/ Yabancılar" için zorluklar her zaman vardır. "İlerleme fikri" "zamanın ardında kalmışlık" ya da "henüz tam olarak geliştirilmemiş" gibi düşünceleri "paylaşılan üstünlük karmaşıklığının tartışılan argümanlarını" dönüştüren "modernite ve zamansallaşmış Öteki kavramına sızdı" demiştir⁷².”

Nicodemus, Bourdieu'nun Avrupa dışı çevre için yaptığı modeli yorumlarken; yeni pozisyon alma ve ajanslar aracılığıyla Batı'nın özerk sanatsal alanı, bir zamanların avangardını rafa koyarak değiştiğini iddia etmektedir. Nicodemus, oyuncuların içeriden seçtikleri Avrupalı bir alan olarak, bu alanda karşılaştıkları zorluklara dikkat çekmektedir.

Afrika veya Aborjin Avustralya gibi çevre ülkelerden gelen sanatçılar sadece nadiren bu gibi konumlara sahiptir; “Diğer sanat tarihlerinden” gelen Ötekilerin böylesine kapalı bir oyuna girmeleri neredeyse imkânsızdır. Buradaki problem, bu "diğer sanat tarihçileri"nin tanınmadığı ve bundan dolayı Batılı kanon tarafından kabul görmediğidir⁷³. Bu yaklaşımla beraber bağımsızlığını kazanmış olan kolonilerin, batı hegemonyasına karşı nasıl bir mücadeleye giriştikleri ise bir sonraki başlık altında ele alınacaktır.

⁷¹ Betül. Bülbül, *Küreselleşme ve Türkiye: Özal Dönemi Değişim Paradigmaları*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, Hacettepe Üniversitesi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2015

⁷² Friederike Krishnabhakdi-Vasilakis, *On the Reception of Aboriginal Art in German Art Space*, Faculty of Creative Arts-University of Wollongong, s.284; 1999, Nicodemus, s. 78

⁷³ Everlyn Nicodemus, *Bourdieu out of Europe*, Reading the Contemporary. Eds. Olu Oguibe and Okwui Enwezor. London: Institute of International Visual Arts, 1999. 74-87'den aktaran Vasilakis, s.289

2.2. Postkolonyalizm ve Sanat

Postkolonyalizm ve Sanat adlı bölüm, öncelikle postkolonyal terimini kavramsal, kuramsal ve tarihsel süreci bakımından ele almayı hedeflemektedir. Kuramsal açıdan bir tartışma zemini oluştuktan sonra Postkolonyalizm'in sanatsal yansıması ve örnekleri incelenmiştir. Bu anlamda özellikle 1990 yılı sonrası üretilen yapıtlar çalışmaya dahil edilmiştir. Bu bağlamda çoğunlukla ulusal ve kültürel kimlik, ırk ve etnik köken konularını irdeleyen postkolonyal sanatın, çağdaş sanat haritasında nasıl bir yeri olduğu sorusu, çalışmada odak noktasında tutulmuştur.

Postkolonyalizm terimi, II. Dünya Savaşı sonrasında ona verilen adla Üçüncü Dünya'nın ve savaşın yarım yüzyıl öncesinde kolonyal/yarı-kolonyal olan toplumların bilgi üretimi pratiklerini araştıran ve küresel kapitalizmin ekonomik, kültürel ve siyasal etkilerine odaklanan bir disiplin yerine kullanılmaktadır. Aijaz Ahmad, "Postkolonyal" teriminin ilk belirlediği yıllar olan 70'lerin başında, bu terimin somut olarak kolonyalizmden yeni kurtulmuş toplumlara gönderme yaptığını belirtmektedir⁷⁴. Terim, güncel kullanımıyla kültürel çalışmalar alanında 1980'lerin sonunda popülerlik kazanmıştır. Popülerlik kazanmasının sebebi birinci dünya kurumlarında çalışan üçüncü dünya kökenli aydınların çalışmalarıdır. Dirlik'e göre postkolonyal bilinci ortaya çıkaran terim "Diaspora"⁷⁵ dır. Yaklaşımındaki bakış açısını ortaya koyarken, Dirlik, diasporik nüfusların varoluş koşullarında yeni bir bilince ulaştıklarının altını çizmiştir. Bu bakış açısına göre postkolonyalizm etnisite, kültürün eski biçimlerine meydan okuyan, kendilerini açıkça ifade edebilme yeteneğine sahip grupların ideolojisi olarak belirlediğini vurgulamaktadır⁷⁶.

"Ulusötesi diasporik nüfuslar, ulusal ittifaklara meydan okumuş ve ulusal sınırların Ötesine geçen etnik ve kültürel çatışmaları şiddetlendirmiştir. Bu nüfuslar, hem ev sahibi toplumların hem de göçmenlerin kültürel gerçekliğini inkar eden kendi toplumlarının, homojen ulusal kültür varsayımlarını şüpheli hale getirmiştir"⁷⁷.

⁷⁴ Aijaz Ahmad, *The Politics of Literary Postcoloniality, Race and Class* 36, 3, 1995, s. 1-20'den aktaran Arif Dirlik, *Postkolonyal Aura-Küresel Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Eleştirisi*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 1997;2005;2010, s. 26

⁷⁵ Diasporalar pek çok sosyal grubu kapsadığından dolayı, Dirlik, burada karışık bir sosyal yelpazeden bahsetmektedir. Bu yelpaze, siyasi mültecilerde, ekonomik zorluklar nedeniyle göç etmek zorunda kalmış insanlara ve eğitimleri, bakış açıları ve kültürel boşluklar arasında sahip oldukları işlevleriye kozmopolit olan iyi eğitilmiş ve varlıklı meslek sahiplerine kadar birbirinden farklı pek çok sosyal sınıfa işaret etmektedir. (Dirlik, s.27)

⁷⁶ Dirlik, s. 28

⁷⁷ A.g.e., s.27

Postkolonyal sanatın temelini oluşturan postkolonyal kuram, yalnızca bir ulusun sömürgeciliği bağımsızlığa kavuştuğu zamana ilişkin değildir. Sömürgeciliğin kültürel miraslarını, yerli halkı ve topraklarını istismar etmek için bir ülkeyi kontrol etmenin insani sonuçlarını analiz ederek buna cevap vermektedir. Bunu yaparken, Avrupa dışındaki insanların toplumu ve kültürünün Batı kültürel bilginin bakış açısıyla nasıl görüldüğüne de değinerek, insanların Avrupa anavatanının bir kolonisine boyunduruk altına almak için nasıl kullanıldığını ve 'sömürgeci' ve 'sömürgeleştirilmiş' kimliklerini ortaya çıkarmakla ilgilenmektedir.

Martinique doğumlu entelektüel Frantz Fanon, 20. yüzyılın önde gelen anti-sömürge düşünürlerindedir ve emperyalizm altındaki bireyin zulmünü yorumlamak için teorik bir çerçeve sağlamıştır - bu, postkolonyal sanatın önemli bir unsurudur. Fanon, sömürgecilik ve sömürgeciliğin etkilerini, ulusal kurtuluş mücadelesinde sınıf, ırk, ulusal kültür ve şiddetin rolü üzerine çalışmalar yapmıştır ve Edward Said, Stuart Hall ve Homi Bhabha gibi yazarlar tarafından üstlenilen sömürge sonrası kültürlerde çeşitlilik ve hiyerarşinin araştırılmasını başlatmıştır⁷⁸.

Postkolonyal eleştiri yerelleşmiş çatışmalar ve kimlik politikaları adına küresel veya yerel-ötesi (*translocal*) yapıları ve metaanlatıları (*metanarratives*) reddetse de Arif Dirlik, günümüzdeki küresel ilişkileri değil postkolonyal eleştiri fenomeninin kendisini de, kültürel özerklik üzerindeki ısrarcı tutumuyla ve daha önceki ana ilgi alanlarını oluşturan sınıf ve toplumsal cinsiyet sorunları yerine etnisite ve kültür sorunlarına öncelik verilmesi, bilhassa küreselleşmiş bir kapitalizm bağlamına dikkat gösterilmesi gerektiğini savunmaktadır⁷⁹.

Tam da bu noktada belki de sanatsal anlamda kolonyalizm ve postkolonyalizm kavramının çalışmaya neden dahil edildiği sorusu anlam kazanmaktadır. Etnisite ve kültür meseleleri küresel sosyal örgütlenmelerle birlikte çağdaş sanat pratiğinin toplumsal, kültürel, finansal ve çevresel dönüşümlerle günümüzde neye doğru

⁷⁸ <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/postcolonial-art>

⁷⁹ Arif Dirlik, *Postkolonyal Aura-Küresel Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Eleştirisi*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2005;2010, s. 5-6

evrildiğini göstermektedir.

Stuart Hall'a göre, hepimizin içerisinde doğduğu kültür, değişmeden kalan, başka bir şey olmamıza müsaade etmeyen bir durum değildir. Kültür her kuşakla birlikte üretilmektedir ve geçmişten miras aldığımız kimliklerimizden ziyade gelecekteki kimliklerimizi yeniden üretildiğini göstermektedir. Bu da kimliklerin, geçmişten uzaklaşarak gelecekte kurulduğuna işaret etmektedir⁸⁰.

Örneğin Okwui Enwezor "Tüm Dünya Varlığı Sergisi" kapsamında ilk kez 56. Venedik Bienali'nde Akomfrah'ın kolektif geçmişle konuşan film öyküleri ve kurmaca hikayeleri oluşturmak için arşiv materyali kullanarak hafıza ve kimliğin sorunlarını konu etmektedir.



Resim 8: John Akomfrah, *Vertigo Denizi* [*Vertigo Sea*], 2015
Üç Kanal, HD video enstalasyonu, 38 dakika, Venedik Bienali, 2015. Görsel: Zalika Azim⁸¹

Britanya'nın Afrika'da sömürgeleştirmeye başladığı tarihin ana hatlarını irdeleyen bu çalışma (Resim 8), Güney Batı'nın su yolları ve köle ticaretiyle olan ilişkileri üzerine odaklanarak; sömürgecilik, denizcilik güçleri ve kayıpların daha büyük temalarını referans⁸² göstermektedir.

⁸⁰ Stuart Hall, *Tarihin İronileri*, Söyleşi: Annie Paul, Çev.: Utku Özmağas, Zoomkitap, 2016, s.51

⁸¹ Zalika Azim, *A Milestone for Postcolonial Thought: Examining Art and Race in Florence and Venice*, Inside/Out, https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/08/05/a-milestone-for-postcolonial-thought-examining-art-and-race-in-florence-and-venice/, 2015

⁸² <https://www.arnolfini.org.uk/whatson/john-akomfrah-vertigo-sea-1>

Benzer şekilde, Almanların Şarkısı'nın (*Deutschlandlied*) (Resim 9) ses kurulumunda, Emeka Ogboh, izleyicileri, Alman Milli Marşı' nı anadillerinde şarkı söyleyen Afrikalı mültecilerin sesleriyle çevrelemektedir. Yapıt, marjinalize edilmiş ve göz ardı edilen kişilerin sanatsal ve duygusal ifadelerine yeni bir bakış açısı getirirken, aidiyet kavramı⁸³ etrafında sorular ortaya koymaktadır.

Küresel çağdan önce "Dünya Sanatı", etnografik müzelerde sanki yeni bir merak kabininde sergilenen ve "Öteki" tarafından üretilen eserler anlamına gelen sömürge bir terimken, sömürge sonrası çağda, sanatçılar kolonileştirilmiş atalarının geçmişlerini analiz edip, kendini egzotik bir nesne haline getiren bir jestte, kendi bedenlerini toplama öğeleri olarak sergilemektedir.



Resim 9: Emeka Ogboh, *Almanların Şarkısı* [*Song of the Germans (Deutschlandlied)*], 2015
Venedik Bienali, 2015. Görsel: Zalika Azim⁸⁴

Shonibare, sömürgecilik ve sınıf mirası üzerindeki tutumunun belirsizlikleri ve çelişkileri ile oynamaktadır. Sanat tarihi, edebiyat ve felsefe alanlarında tutkusunu multimedya projelerinde ortaya koyan Shonibare, Batı medeniyetini, başarılarını ve başarısızlıklarını eleştirel bir biçimde incelemektedir. Aynı zamanda, kendi zayıf yönlerini hassas bir şekilde kullanması, çelişkili duyguların, bireysel ve siyasal iktidarın incelenmesinde gezinmesini sağlayan otobiyografik bir perspektif de sunmaktadır.

⁸³ Azim, s.3

⁸⁴ Zalika Azim, *A Milestone for Postcolonial Thought: Examining Art and Race in Florence and Venice*, Inside/Out, https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/08/05/a-milestone-for-postcolonial-thought-examining-art-and-race-in-florence-and-venice/, 2015

İngiliz-Nijeryalı heykeltıraş Shonibare, Afrika tekstilinden yapılan Viktorya tarzındaki kostümleri giyen iki Viktorya döneminde yaşayan liderle beraber I. Dünya Savaşı'nda karşı tarafları temsil ettiğini ifade ederek, unutmaya cesaret edenler için bu tarafların bir Fransız İngiliz ittifakı ve Avusturya-Macaristan ve Alman ittifakından oluştuğunu vurgulamaktadır.

Bu iki düşman, yavaşça hareket eden bir tahtaya oturtulmuştur. Sanatçı, "Bu, gerçekten uzlaştırma ya da uzlaşma girişiminde bulunan bir metafor, çünkü biliyorsunuz, I. Dünya Savaşı doğrudan bir savaş değil, aynı zamanda koloniler için, savaşımlara karşı savaşmak için kolektif kullanılmak için kullanılan bir çeşit vekâlet savaşıydı. Bu çalışma, bazı kurtuluş olasılıklarına işaret ederek hakkında düşünmeye davet eder⁸⁵" demektedir.



Resim 10: Yinka Shonibare MBE, *İmparatorluğun Sonu [End of Empire]*, 2016
Fiberglas mankenler, Hollanda balmumu baskılı pamuk tekstil, metal, ahşap, motor, küre ve deri
Kinetik Heykel, 296 x 510 x 99 cm

<http://www.damnmagazine.net/2017/04/17/yinka-shonibare-the-dystopic-mirror/>

Shonibare'nin çalışmalarının çoğunda olduğu gibi, *İmparatorluğun Sonu*, geniş bir okuma ve araştırma ile karakterize edilerek burada Karayipler, onun menşei olan Nijerya ve daha geniş İngiliz İmparatorluğu'nun insanların savaş çabalarını günümüze taşınması postkolonyal sanata dair en güncel örneklerden bir tanesi olarak

⁸⁵ Mark Sheerin, *End of Empire: Yinka Shonibare MBE on his new exhibition at Margate's Turner Contemporary*, 2016, <http://www.culture24.org.uk/art/art552937-yinka-shonibare-turner-contemporary-end-empire>

kabul edilebilir. Dolayısıyla Shonibare'nin yerinden edilmiş halkların ve yakın tarihli çatışmaların 1916 ve sonrası olayların direkt sonucuna odakladığı konusunda pek şüphe yoktur. "İnsanlar savaş alanında ırkçılığa maruz kaldılar" demekte ve I. Dünya Savaşı'nın, bir sürü sömürge için kesinlikle bağımsızlık hareketinin başlangıcı olduğunun altını çizmektedir⁸⁶.

Farklı bir örnek ise Halim Al-Karim'in Gizli Mahkum (1993) çalışmasıdır. Irak doğumlu fotoğrafçı Halim Al-Karim, kültürel atalarının yaşamış olduğu gerçeği reddetmek için, kendisini müzede izleyen eski Doğu portrelerini fotoğraflayıp, onları yapı sökümüne uğratarak Doğu izleğinin konumunu değiştirmiştir. Çalışma dizisindeki fotoğraf, fiziksel olmayan nitelikler için kullanılmaktadır: zaman ve hafızanın geçici ve örülmüş doğasını yakalayan, tamamen ışıktan bir görüntü oluşturan bir ortamı yansıtmaktadır



Resim 11: Halim Al-Karim, *Gizli Mahkum*, [*Hidden Prisoner*], 1993
Lambda Baskı, 158 x 369 cm

http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/halim_karim_hidden_prisoner.htm

“Aborijin sanatını oluşturan nedir?” ya da “Aborijin sadece bir sanat stili midir?” gibi soruların peşine düşen Kate Barham *Aboriginal Art: It's A White Thing*⁸⁷ adlı makalesi, geleneksel Aborijin sanatın binlerce yıldır Avustralyalı yerli halkın tarihlerini, hayalini kurduğu zamanı ve kültürü kaydetmesini ve anlatmasını sağladığını belirtmektedir. Çağdaş Aborijin Sanatı, son zamanlarda küresel kabul görmüş bir ticari sanat formu olarak aranan bir konu olduğunu vurgulayan Barham, bununla birlikte,

⁸⁶ Sheerin, s.1

⁸⁷ Kate Barham *Aboriginal Art: It's A White Thing* <http://www.eyelinepublishing.com/write-about-art-5/article/aboriginal-art-its-white-thing>, 20.07.2017

bağlamdaki ve kültürel önemdeki bu değişimin, bir dizi sorun ortaya koymakta olduğunu ifade ederek şu soruyu sormaktadır: “Aborijin sanatının, Aborijin kültürünü arttıran veya istismar eden ticarileştirilmesi midir?”

Yazısında yerli olmayan pek çok sanatçının, Aborijin kültürüne ve semboljisine saygı göstermeye özen gösterdiğinden bahseden Barham, bununla birlikte, yerli insanlar için ne anlama geldiğini düşünmeksizin bu imajlardan yararlananların da olduğunu ifade ederek, Imants Tillers’i eserinde yerli sanata atıfta bulunarak Aborijin kültüründe kutsal olan sembolleri ve imgeleri kullanmakla suçlanmıştır. Tillers'e cevaben yerli sanatçı Richard Bell, bu yaklaşımı Aborijin kültürünü genişletmenin bir yolu değil, hem kültürün hem de sanatın sömürülmesi şeklinde görerek “Aborijin Sanatı: beyaz bir şey” demiştir⁸⁸.



Resim 12: Richard Bell, Bilim ve Metafizik (*Bell'in Teoremi*) [*Scientia E Metaphysica (Bell's Theorem)*], 2003
Tuval üzerine sentetik polimer boya, 240 x 540 cm, DOCUMENTA (13), 2012

http://www.aboriginal-art.de/EN/themen_politische_Ikonografie.htm

Avustralyalı sanatçı ve siyasi aktivist Richard Bell'in sanatı, Avustralya'nın toplumsal tarihi ve siyasetinde, ayrımcılık ve ırkçılık gibi önemli konulara olduğu kadar sanat sistemi ve pazarın işleyişine de tepki vermektedir. Aborijin imgelerinin reklam kampanyalarında, turizm tanıtımlarında ticari olarak kullanılması konusundaki muhalefetine Bell, Batılı Modernizm'in stillerini ve biçimlerini, resimsel ifadesini ve ikonografisini kullanmaktadır⁸⁹.

⁸⁸ Barham, 20.07.2017, 14:51

⁸⁹ A.g.e., s. 32

Öte yandan Postkolonyal ulus-devletin, kapitalist piyasanın küresel örgütlenmesi içinde asli ve tabii bir unsur olduğunu ileri süren Partha Chatterjee, ulusal özgürlük ve ulusal egemenlik kavramlarının küresellik bağlamında kapitalist sistem içindeki düzene hizmet ettiğini ileri sürerken, bizzat onun örgütlenmesine ve işlemesine katkıda bulunduğunu savunmaktadır⁹⁰. Tam da bu noktada Hardt ve Negri'nin yaklaşımı ise şu şekilde özetlenebilir:

“Çokluğu temsil eden halk, halkı temsil eden ulus ve ulusu temsil eden devlet. Her bir halka modernliğin krizini askıda tutmaya yönelik bir çabadır. Ancak postkolonyal ulus-devletin zorunlu bağımlılığını açıklayan son halka sermayenin küresel düzenidir. Kolonyalizmin sonu aynı zamanda modern dünyanın ve modern yönetim sistemlerinin de sonudur. Modern kolonyalizmin sonu, elbette, gerçekte kayıtsız şartsız özgürlük çağının kapısını açmak yerine, küresel bir düzlemde işleyen yeni yönetim biçimleri üretmiştir⁹¹.”

Kuramsal yaklaşımlarla bilgi dünyamıza yeni pencereler açan akademik çalışmaların yanı sıra ve bu yapıtlara karşı gösterilen ilgi ve tepkilerin ışığında, postkolonyal durumun stratejik anlamda günümüz sorunlarını ne denli açığa çıkardığı ve farklı farklı coğrafyalardan olsalar da birçok kuramcının/sanatçının ortak sorununun aynı paydada keşif oluyor olması, "yeni" söylemlerin geliştirilip geliştirilemeyeceğine dair merak konusudur. Sorunun nereden kaynaklandığını ya da zaman içinde nasıl geliştiği bir sonraki konu başlığında incelenecektir.

2.3. Oryantalizm ve Self-Oryantalizm Ekseninde Sanat

Edward Said, Oryantalizm adlı kitabını yayınlamasının üstünden neredeyse kırk yıl geçmiş olmasına rağmen birçok açıdan halen güncelliğini koruyabilmektedir. Kuşkusuz kavram, zaman içerisinde gelişmiş ve kapsamı daha geniş bir hale getirilmiştir. Özünün bilgi ve iktidar hakimiyetine dayanması ve Avrupa'nın Ötekileri bilme süreci içerisinde hakimiyet kurma girişimi ile aynı zamanda stratejik bir model olarak da ele alınması Avrupa medeniyetinin köklerine dair bazı temel ipuçları da vermektedir.

⁹⁰ Partha Chatterjee, *Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası*, Çev. Sami Oğuz, İletişim Yayınları, 1996, s. 168'dan aktaran M. Hardt & A. Negri, *İmparatorluk*, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001;2015, s. 147

⁹¹ A.g.e., s. 147

Said'in ifadesine göre, Oryantalizm, Avrupa'nın Ötekilerini tanımlama ve konumlandırma yoludur. Ancak birbiriyle ilgili bir disiplinler bütünü olarak Oryantalizm, önemli ölçüde Avrupa medeniyetinin üstünlüğü ile ilgilidir. Bundan dolayı ulusal farklılık, ırksal ve dilsel kökenler gibi meseleler etrafında dönen tartışmalara dayanmaktadır. Doğu dillerinin, tarihlerinin ve kültürlerinin özenli bir şekilde incelenmesi ise Said'in de vurguladığı gibi tanımlama ve konumlandırma üzerine kurulu bir düzendir.

Avrupa düşünce yapısının sınırlandırmaya ve kategorileştirmeye yatkın olduğu ileri sürülebilmektedir. Bu sınırlandırma durumunun ancak kategorileştirme ve bu kategorileştirmenin de ancak dil unsuruyla mümkün olabileceği göz önünde bulundurulacak olursa, Oryantalizm'in çıkış noktasına "Dil" unsuru öncelenerek koyulabilmektedir. Zira bir kimliğin belirlenmesinde dilin varlığı yadsınamaz derecede bir önem teşkil etmektedir.

Bill Ashcroft ve Pal Ahluwalia'nın *Edward Said* adlı kitaplarında Oryantalizm'in kaynaklarını inceledikleri çalışmalarında, dilin önemini vurgularken 18. Yüzyılın sonlarına doğru Bengal Yüksek Mahkemesi Yargıcı ve Sanskritçe öğrencisi William Jones, Sanskritçe'nin antik bir dil olmasına rağmen Latince ve Yunanca'dan çok daha zengin ve arı bir dil olduğu iddiasını ileri sürdükten sonra Avrupalı etnologların, filologların ve tarihçilerin Doğu'ya ve Hint-Avrupa dil ailesine odaklandıklarını belirtmektedirler⁹².

Hint-Avrupa dil ailesinin tanımlanması sayesinde dünya tarihinde akla hayale sığmayacak sonuçlara işaret eden Ashcroft ve Ahluwali, filolojik tartışmalar sonucunda ırksal köken ve gelişime dair kuramların ortaya çıktığını vurgulamaktadırlar.

Hint-Avrupa dil ailesi, farklı dönemlerde, Yafesi⁹³ dillerinin veya bu dillerin doğduğu yer farz edilen Aries gölüne göndermeyle yerini daha sonraları "Aryan" kullanımına

⁹² Bill Ashcroft & Pal Ahluwalia, *Edward Said*, Elips Kitap, Ankara, 2010, s.62-63

⁹³ Nuh'un, Sami dillerinin kökeni olan Sam ve Hami dillerinin kökeni olan Ham adlı oğulları dışındaki üçüncü oğlu Yafes'ten

bırakan “Hint-Germen” dil ailesi olarak belirlemişlerdir. Aryan terimi ise, 1819’da Alman filozof Friedrich Schlegel’in çabaları sonucunda yaygınlık kazanmıştır. Bu terim, Avrupa devletlerinin benimsemek istedikleri bir fikri – ayrı bir ırk/ulus kökenine işaret ettiği kabulünü simgelemektedir. Schlegel’in on dokuzuncu yüzyıl başlarında geliştirdiği ve Alman gençliğini Aryan ırkı mitiyle yoğurmayı hedefleyen bu retoriği, sonuçta II. Dünya Savaşı’nın Holocaust’una kadar gidecek olan süreci başlattı ve tarihin en sert ırksal kutuplaşmasının kaynağı haline gelmiştir⁹⁴.

19. ve 20. yüzyıla gelindiğinde ise kendini adeta Doğu üzerinden tanımlayan bir anlayışın başatlığı Oryantalizm’in kapsamını değiştirmeye başlamıştır.

Başka bir deyişle Doğu üzerinde kültürel ve ekonomik hakimiyetin kurulabilmesi için pek çok farklı etken söz konusudur. Örneğin İngiltere’nin endüstriyel hakimiyeti ve sahip olduğu sömürge varlıklarının iktisadi politikası, Fransa’daki devrim sonrası ulusal kader kavrayışı ya da Almanya’nın yüzyıllardır süregiden toplum ülküsü, Doğu’yu incelemeye yönelik farklı alanlarda disiplinlerin oluşturulmasına ön ayak olmuştur. Oryantalizm, disiplinlerin bolluğuna rağmen Foucault’nun “söylem” olarak adlandırdığı; tutarlı ve sınırların belli bir toplumsal bilgi alanı, dünyayı bilmeye yarayan bir ifadeler sistemi olarak da görülebilmektedir. Bu durumda Ashcroft ve Ahluwalia’nın yaklaşımlarına yer verilmesinde yarar vardır.

“Dünya hakkında bilgi edinmeye dair her çabanın sonucunda bilinen şey büyük oranda bilinme şekli tarafından belirlenir; bir disiplinin kuralları, o disiplinin ortaya çıkaracağı bilgi türünü belirler ve bu kuralların gücü, zaman zaman da zımni doğası akademik bir disiplini, söylemin prototip haline dönüştürebilir. Ancak bu kurallar çok sayıda disipline yayıldıklarında ve bu tür bilginin üretilmesi için sınırlar çizildiklerinde, konuşma ve düşünmeye dayalı entelektüel alışkanlık da oryantalizm gibi bir söyleme dönüşür⁹⁵.”

Oryantalizm söylemi Foucault’nun terimleriyle ele alınacak olursa; iktidarın ya da bilginin tezahürü kavramları öne çıkmaktadır. Said, Foucault’nun kavramlarına başvurarak bilginin subjektif değil siyasal olduğunu belirterek; birçok Batı ülkesinde gelişen oryantalist yaklaşıma değinmektedir. Geliştirmiş olduğu bakış açısında özellikle Batılı ülkelerin hedeflerini mercek altına alırken, emperyalist güçlerin

⁹⁴ Bill Ashcroft & Pal Ahluwalia, s. 64

⁹⁵ Bill Ashcroft & Pal Ahluwalia, s. 66

amaçlarının da böylelikle gün yüzüne çıkacağını hedeflemiştir. Bu hedef doğrultusunda ise ABD ve Avrupa hegemonyasının temsilcileri harekete geçmiş ve kültür unsurunu bir güç olarak görmeye başlamıştır⁹⁶.”

Said'e göre Oryantalizm'i anlamının yegane yolu, kavramı bir söylem olarak inceleyebilmekten geçmektedir. Ancak bu sayede siyasi, sosyolojik, askeri, ideolojik, bilimsel ve imgesel anlamda inanılmaz derecede sistematik olan bu yaklaşımları algılayabilmek mümkündür⁹⁷. Said'e göre, Foucault ile arasındaki temel farklılık Foucault'nun toplumdaki iktidar ilişkilerini değiştirmekten ziyade iktidarın nasıl işlediğine odaklandığına kanaat getirmesidir. Foucault'nun iktidar kavrayışı, yani iktidarın toplumun her seviyesinde işleyen bir kavram olduğu görüşü, Said'e göre direnişe yer bırakmayan bir bakış açısı olarak değerlendirilmektedir. Oysa Said'in niyeti, bunun aksine hapsolmek değil, direnişin ve yeniden yaratmanın potansiyelini ortaya koymaktır. Bu da iktidar ve bilgi ilişkisine vurgu yapan Oryantalizm'e içkin fikirlerden bir tanesidir⁹⁸. Kuşkusuz Said'e yöneltilen birçok eleştiri de mevcuttur. James Clifford, Oryantalizm'in gündeme getirdiği kilit kuramsal meselenin, Ötekiyle ilgilenmek için tüm düşünce ve temsil biçimlerinin konumuyla ilgili olduğunu vurgulamaktadır.

Yabancı kültürler ve gelenekler hakkında yorumlayıcı ifadelerde bulunurken son kertede ikili karşıtlıklar haline getirme, yeniden yapılandırma ve metinselleştirme yöntemlerinden kaçılıp kaçılmayacağını sorgulayan Clifford, Said'in Oryantalizm alternatiflerinin konusu dahilinde olmadığını dürüstçe kabul ettiğini vurgulamaktadır⁹⁹. Oysa Dennis Porter örneğin, *Orientalism and it's Problems*¹⁰⁰ adlı makalesinde söylem kavramının metodolojik sorunlar barındırdığını ileri sürerek, Said'in hakikat ve ideoloji kavramlarını ele almasını eleştirerek, Said'in yaklaşımında hiçbir zaman bir çözüme ulaşmadığını vurgulamaktadır. Eleştirisinde bir adım öteye giden Porter, Said'in Oryantalizm söyleminde, geçmişteki Oryantalizm ile alternatifler

⁹⁶ Yücel Bulut, *Oryantalizmin Ardından*, Sosyoloji Dergisi, 3. Dizi, 24. Sayı, 2012/1, 1-57, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/4298> , Erişim Tarihi: 01.11.2017

⁹⁷ Said, s. 3

⁹⁸ Bill Ashcroft & Pal Ahluwalia, s. 81

⁹⁹ James Clifford, *The Predicament of Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, s.141

¹⁰⁰ Dennis Porter, *Orientalism and it's problems*, P.Hulme, M. Iversen, D. Loxley, The Politics of Theory, Colchester, University of Essex Press, 1983, s.160

üretebilmekten aciz olduğunu ileri sürerek bu durumun, Gramsci'nin hegemonya kavramının ele alınış şekliyle birleştiğinde bir karşı hegemonya ihtimalinin olmadığı sonucunu doğurduğunu belirtmektedir¹⁰¹.

Oryantalizm söylemi içerisinde direniş ihtimalinin sıfırlanması ise Porter'ın asıl odak noktasına aldığı meseledir. Bu doğrultuda Said tarafından öne sürülen hakim hegemonik çerçeve içerisinde bir alternatif söylemin nasıl ortaya çıkabileceğini açıklamaması en sık yöneltilen eleştirilerden sadece bir tanesidir. Ashcroft ve Ahluwalia'nın görüşüne göre Porter'ın eleştirisi, Said'in entelektüelin işlevine dair görüşünü, yani muhaliflik ilkesini kabul etmemeye dayanmaktadır. Muhalefetin sesi olan eleştiri, etkili ve geçerli olabilmek için bir alternatif önermek zorunda değildir. Said tarafından önerilen "alternatif", sürekli olarak entelektüelin rolüne ve entelektüel muhalefetin stratejilerine dair fikirlerinde kendisini göstermektedir.

Neil Lazarus'un *Edward W. Said (1935-2003): A Continuing Legacy* adlı çalışmasında da değindiği gibi, Said'in entelektüel tasvirinde yetkin olan şey, entelektüel çalışmaya özgü şeyin ne olabileceğine dair kesin görüşlü bilinçliliğidir; başka bir deyişle, entelektüellerin yaptığı hem toplumsal açıdan değerli olabilen hem de aynı zamanda toplumsal aktörlerin başka herhangi bir grubunun görev alanı içinde bulunmayan çalışmalarını kavrayabilmesidir¹⁰². Bu bağlamda Said'in 1994 yılında kaleme almış olduğu *Representations of the Intellectual*¹⁰³ adlı çalışmasının bir kesitine yer vermek önemli ve oldukça anlamlıdır;

"Kendi halkının kolektif acılarını temsil etme, çektiklerine tanıklık etme, hâlâ ayakta olduğunu gösterme, belleğini pekiştirme yolundaki bu olağanüstü önemli göreve bir şey daha eklenmelidir ki bunu gerçekleştirme yükümlülüğü yalnızca entelektüele aittir bence. Manzoni, Picasso, Neruda gibi birçok romancı, ressam ve şair kendi halklarının yaşadığı tarihsel deneyimi estetik yapıtlarında cisimleştirmişler, bunlar büyük başarılar olarak tanınır olmuştur. Entelektüelin görevi krizi evrenselleştirmek, belli bir ırkın ya da ulusun çektiği acıları daha geniş bir insani bağlama oturtup bu deneyimi başkalarının acılarıyla ilişkilendirmektir¹⁰⁴."

¹⁰¹ Bill Ashcroft & Pal Ahluwalia, s. 89

¹⁰² Neil Lazarus, *Edward W. Said (1935-2003): A Continuing Legacy*, Research in African Literatures, Vol. 36, No. 3, 2005, s.112-123, *Oryantalizm Tartışma metinleri*, Doğu Batı Yayınları, Ed.: Aytaç Yıldız, Çev.: Salih Akkanat, Entelektüelin Temsilleri'nde Entelektüelin Temsili, 2007; 2014, s.167

¹⁰³ Edward W. Said, *Representations of the Intellectual*, London: Vintage, 1994, s. 43-44

¹⁰⁴ Lazarus, s. 168

Tüm temsiller, yerlerini başkalarına bırakabilir, fakat Oryantalizmin temel önermeleri sabittir; hangi temsillerin “doğru” olarak kabul edilebileceğini iktidar belirlemektedir. Oryantalist metinler sözüm ona “hakikiliklerini” söylem içerisindeki konumlarına borçludurlar ve tüm bu durum, küresel bir emperyal hakimiyet yapısından doğmaktadır¹⁰⁵. İşte bundan dolayı bilgi ve iktidar arasındaki bağlantının hüküm sürmesi, Oryantalizm söyleminin bilme süreci içerisinde gerçekleşmektedir. Bilme süreci içerisinde gerçekleşen bir hüküm sürme mantığı göz önünde bulundurulduğunda, Hegelci diyalektik ve köle-efendi yaklaşımın tekrar gün yüzüne çıkmış olduğu söylenebilir mi?

Jeopolitik görüş bütünlüğü fikrinden yola çıkarak Batı'nın merkez, Doğu'nun ise çevre olarak kabul edilmesi ya da Batı'nın kendini merkeze koyduğundan dolayı tanımak yerine tanımlamayı tercih eden anlayışa sahip olması, aynı zamanda Batı'nın Doğu'yu modernleştirerek medenileştirebileceği varsayımını desteklemektedir¹⁰⁶. Kaldı ki Batı ve Doğu arasındaki iktidar ilişkisine dair vurgulanabilecek en önemli unsurlar arasında Doğular hakkındaki bilgi sayesinde daha kolay yönetilebilecekleri ve daha kolay bir yönetim durumunun kârlı olması gerçeğidir. Böylelikle iktidarın daha fazla bilgiyi gözetmesi, bilgi ve kontrol diyalektiğini de beraberinde ortaya çıkarmaktadır¹⁰⁷.

Turner, Oryantalizm eleştirisinin temel bileşkesi olarak, Batı'yı (*Occident*) değişimci, rasyonel ve gelişmeci biçimde gösterirken, Doğu'yu (*Orient*) durağan, irrasyonel ve gerici biçimde ele almaktan yana ve bu yaklaşımı sosyal bilimin inatçı bir özelliği olduğu kanısındadır. Turner'e göre, bu oryantalist bileşkeler temelci bir kavram olan "Oryantal Toplumu" oluşturmakta ve bu toplum da sömürgeci bilgi ve güç söylemlerinin nesnesi haline gelmektedir¹⁰⁸.

Oysa Edward Said, Homi Bhabha ya da Gayatri Chakravorty Spivak gibi düşünürlerin

¹⁰⁵ Bill Ashcroft & Pal Ahluwalia, s. 90

¹⁰⁶ H. Burç Aka, Ensar Nişancı, *Neo-Oryantalizm ve Orta Doğu'yu Anlamak*, Yalova Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl:5, Sayı:9, s.14

¹⁰⁷ Said, s. 36

¹⁰⁸ Bryan S. Turner, *Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm*, Çev.: İbrahim Kapalıkaya, Anka Yayınları, İstanbul, 2003, s. 149

ilk çalışmaları dikkate alındığında, sömürgeciliğin soykütüğüne odaklandıklarını ileri sürmek, Mutman'ın çalışmasının ışığında yanlış olmayacaktır. Mutman, Derrida'nın yapısöküm yaklaşımıyla meseleyi ele alarak esin kaynağı olarak da Jean-Luc Nancy'nin Derrida'ya yönelttiği “özmeden sonra kimin geldiği” sorusunu ve Derrida'nın verdiği “özmeden önce ne geldiği” yanıtını merkeze almakta¹⁰⁹ ve şu şekilde devam etmektedir:

“Said, okurunu, emperyalizmi ve sömürgeciliği kuran ama okunması çok zor bir önceliği, bir dizi varsayımları ve varsayımsal statüsü olan, dile yerleşik terimleri, edebiyatı, filolojiyi, coğrafyayı, yönleri, vb., okumaya davet ediyordu. İşte bu anlamda yaptığı işe emperyalizmin soykütüğünü (*genealogy*) çıkarmak denebilirdi. Böylece Said'in yaptığı şey, aynı zamanda Batı'nın nasıl Batı haline geldiği üzerine yepyeni bir perspektif oluşturmaktı. Batı, Batı olabilmek, kendi öyküsünü evrensel olarak kurabilmek için şarkiyatçılık türünden, güç ilişkileriyle içiçe geçmiş ayrımlamalara ihtiyaç duymuştu¹¹⁰.”

Tam da bu bağlamda güç ilişkileri yaklaşımı bu çalışma ekseninde ele alınacak olursa, 1980'lerin ortalarından itibaren sanat dünyasının, kapitalist sosyal dünyanın egemen değer yargılarının pratiği ve arzularıyla giderek kaynaşmış olduğu vurgulanabilmektedir. Öncesindeki ayrık eleştirel duruş yerine, ekonomik iklimin, koleksiyoncu ve kurumlarla doğrudan bir bağımlılık içine girdiği görülmektedir.

Son yıllarda Orta Doğu sanat piyasasının merkezleri arasına Kahire, Şam, İstanbul, Tahran, Lahor, Dubai, Abu Dabi gibi şehirlerin eklenmesiyle hızlı bir yükselişe geçmesi bu gerçeği daha da görülür hale getirmiştir. Küreselleşen dünyada Orta Doğu'nun sanat pazarına dahil edilmesi/eklemlenmesi çok doğal bir süreç olarak düşünülebilir, ancak bu durumu “Batı'nın kendine yeni pazar arayışının bir uzantısı”¹¹¹ şeklinde yorumlamak da mümkündür.

Nicolas Bourriaud'nun 2009 yılında ortaya attığı ve bu çalışmada daha sonraki bölümlerde incelenecek Altermodern kavramı ile beraber birçok yaklaşım da yine mercek altına alınmıştır. Böylelikle hiç bitmeyen ve hiçbir zaman tek bir cevabı

¹⁰⁹ Jacques Derrida, *Eating Well, or the Calculation of the Subject, Who Comes After the Subject?* Der. Eduardo Cadava, Peter Connor ve Jean-Luc Nancy, New York ve Londra: Routledge, 1991'den aktaran Mahmut Mutman, *Post-kolonyalizm: Ölü bir disiplinin hatıra defteri*, Toplumbilim, No. 25, Ekim 2010, s. 117-126

¹¹⁰ A.g.e., s. 122

¹¹¹ Sevil Dolmacı, *Orta Doğu Çağdaş Sanatı ve Yeni Kavramlar Üzerine Bir Deneme*, <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=5&articleID=829&bhcep=1>, 17.01.2017

olmayan günümüz sanatının nereye doğru evrilmeye başladığı sorusu ise farklı okumalar ile yeni yaklaşımları beraberinde getirmektedir.

11 Eylül terör saldırısından sonra yaşananlar, dikkatleri radikal İslam'ın yanı sıra, İslam kültürüne ve haliyle Doğu coğrafyasına yöneltmiştir. Sanatı kendi tekelinde tutan Batılı kurumlar da, zaman içerisinde Doğu ya da Orta Doğu kökenli olup Batı'da yaşayan sanatçıları ve işlerini de ilgi odağına almıştır. Robert Miles, *İrkçilik* adlı çalışmasında “Ötekileştirme” kavramını odak noktasına alırken, temelinde yatan sebepleri incelemektedir. Bu sebepler arasında öncelikle göç konusu öne çıkarken sonrasında üretim ile ticaret ve savaş yoluyla beliren farklı topluluklara değinirken, “Öteki” hakkında stratejiler oluşturmanın önemine vurgu yapmaktadır. Bu stratejinin oluşumunda ise kendi ve Öteki diyalektiğinden yola çıkıldığını belirtmektedir. Bu bağlamda Batı'nın Doğu'yu Ötekileştirmesini göçle ilişkilendiren Miles, kültürel bir etkileşimin önemini altını çizmektedir¹¹².

Huntington'a göre, küreselleşmeyle beraber ülke ilişkileri açısından birçok noktada ayrılığa düşme olasılığı bulunmaktadır. Huntington, ülkeleri Mikro ve Makro düzlemde incelemektedir. Bu inceleme doğrultusunda Mikro düzeydeki ülkeleri Müslüman, Ortodoks, Hindu, Afrikalı olarak belirlerken, Makro düzeyde ise, Müslüman Asyalı toplumlar ile Batı arasındaki sorunlara dikkat çekerek, en şiddetli çatışmaların “Batı ve diğerleri arasında olacağı”¹¹³ ifadesine yer vermektedir. Huntington'un Mikro ve Makro düzlemdeki çözümlemesine 11 Eylül saldırısı örnek olarak gösterilebilir. Bu saldırıyla beraber, ABD'nin dış politikasında bir takım değişikliklere gidilmiş ve bu değişiklikler ile farklı bir tutum takınarak, başta Müslümanlar olmak üzere bir yabancı düşmanlığı tırmanmaya başlamıştır. Bu bağlamda günümüz dünyasının politik çehresinin ilk tohumları da böylelikle atılmış olabileceği ileri sürülebilir mi?

“20 Mart 2003 tarihi ile Irak Savaşının başlamış olması, ABD'nin dış politikasını değiştirmiş ve “Terör=Müslüman” özdeşleştirmesinin oluşmasına vesile olmuştur. İlerleyen yıllarda medyanın da müdahaleleriyle Hıristiyan/Müslümanlık krizine neden olan başka olaylar da meydana gelmiştir. Hıristiyan/Müslümanlık krizine örnek gösterilebilecek en belirgin olaylar arasında ise, Danimarka'da *Jyllands-Posten* adlı bir gazetede, 30 Eylül 2005 günü yayımlanan

¹¹² Evrim Ersöz & A. Didem Uslu, *Doğu-Batı Karşılaşmasında Çatışma, Karmaşa ve Muhtemel Bir Uzlaşma*, 2012, s.69

www.journals.istanbul.edu.tr/iutiyatro/article/viewFile/1023016170/1023015341 ,12.03.2017

¹¹³ Samuel P. Huntington, *Medeniyetler Çatışması ve Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması*, Çev: Mehmet Turhan, Cem Soydemir, Okuyan Us, İstanbul, 2015, s. 267

Hiz. Muhammed karikatürleri ile başlayan krizle birlikte Danimarka'nın, ardından Norveç basınının yayımladığı Hiz. Muhammed karikatürlerinin yarattığı kriz, Fransız ve Alman basınının da müdahil olmasıyla tırmanmıştır. Fransa'da *France Soir*, Almanya'da *Die Welt* gazetesi, Laik toplumda dini dogmalar yıkılmalıdır savıyla karikatürleri yeniden yayımlamışlardır. On iki karikatürün hepsini basan *France Soir*, bunu ifade özgürlüğü olarak tanımlarken; dört karikatür basan *Die Welt* ise demokratik özgürlüklerde kutsal değerlere küfretme hakkı dahildir savunmasını yapmıştır¹¹⁴.”

Samuel Huntington'un “Uygurliklar Çatışması” adlı tezinin ışığında Ötekileştirme halen devam eden bir süreçtir ve bu süreci destekleyen en büyük etken ise uluslararası siyaset arenasının çizmiş olduğu yöndür. Bu duruma göre uygarlıklar arasındaki ayrışmada en fazla öne çıkan sebep kültürel farklılıklara dayandırılmaktadır¹¹⁵.

Dirlik'e göre ise Huntington'un tezlerinin aksine; bu çatışmalar hala ulus-devletler aracılığıyla ifade edilmektedir. *Küreselleşmenin Sonu* adlı kitabında Dirlik, ele geçmez düşman olarak terörizmin keşfini, şimdi sıkça “polis eylemleri” olarak tanımlanan yeni savaşların kalıcılığını, mevcut iktidardaki hegemonyaya yönelik her tehdidin davasının haklılığına bakılmaksızın bir terör eylemi olarak göstermektedir. Dirlik'e göre kalkınma, savaşa önemli yeni boyutlar kazandırmıştır. Dolayısıyla kapitalizmin küresel ekonomisinde ortaya çıkan yeni güç merkezleri, beraberinde yeni çatışma kaynakları da getirmiştir¹¹⁶. Günümüzde Oryantalizm kavramının kendini yenilediği ve tanımının farklılıklar gösterdiğini ileri sürmek yanlış olmayacaktır.

Oryantalizmi, Doğu toplumlarında bir farkındalık oluşturmak ve kendi deyimiyle ‘insanlığa kendi gerçekliğini göstermek’ gayesiyle kavramsallaştıran Said'in bu tezi, geleneksel toplumlar tarafından da bizzat okunmuş ve içselleştirilmiştir. Ancak ilk Oryantalizm okumaları Doğu(lu)yu araştırılacak nesne olarak konumlandırırken, Oryantalizmin ikinci okuması ise üçüncü dünya toplumlarında şekillendirilecek ikinci nesne olgusunu ortaya çıkarmıştır. Bu ikinci nesne olgusu, Self-Oryantalizm kavramı¹¹⁷ olarak adlandırılmaktadır.

¹¹⁴ Necla Mora, *Kendi -Öteki İletişimi ve Etnomerkezcilik*, s.213, Cilt:5, Sayı:2, 2008
<http://josc.selcuk.edu.tr/article/view/1075000192>, Erişim Tarihi: 10.01.2017

¹¹⁵ A.g.e., s. 216

¹¹⁶ Arif Dirlik, *Küreselleşmenin Sonu mu?*, Çev: İsmail Kovacı-Veysel Batmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s.122

¹¹⁷ Bünyamin Bezci & Yusuf Çiftci, *Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite Ve/Veya İçselleştirdiğimiz Modernleşme*, Akademik İncelemeler Dergisi (Journal of Academic Inquiries) Cilt/ Volume:7, Sayı:1, Yıl:2012

Milica Bakić-Hayden tarafından incelenen bu durumu çalışmalarına dahil eden Bezci ve Çiftci, bu modelde, Doğu Avrupa'dan daha "Doğu" veya daha "Öteki"dir vurgusunu yaparken, sürekli bir *Yeni Öteki* yaratılacağından bahsetmektedirler. Vermiş oldukları Doğu Avrupa örneğinde ise, en Doğulu olarak algılanan Balkanlar'da bile benzer hiyerarşilerin kurulduğunun altını çizmektedirler¹¹⁸.

Bu bağlamda küreselleşmenin ana sorunsalları olarak kabul edebileceğimiz Oryantalizm/Self-Oryantalizm kavramlarının aslında moderniteyi odak noktasında tuttuğu ileri sürülebilmektedir. Dolayısıyla dil/din/ırk/kültür olarak ayrık bir duruş sergileyen bütün toplumsal grupların da bu yaklaşımın nesnelere olarak göze çarpmakta olduğunu vurgulamak anlamlıdır.

Örneğin Shirin Neshat'ın çalışmaları göz önünde bulundurulacak olursa, Self-Oryantalist bir yaklaşımın varlığı dikkat çekmektedir. Görsel açıdan filmleri, İslam kültürünü, özellikle de o dünyadaki kadınların genellikle varsaydığından daha fazla güce sahip olma durumunu keşfeden sanatçı, cinsel politikayı sorgulayarak, kolektif durumları, ritüelleri, çatışmaları ve duygularını ortaya koymaktadır.

Pasajda, bir grup insan bir kumsala beyaz kumaşa sarılmış bir ceset taşımakta; uzakta, siyahlara bürünmüş bir grup, kadın elleri ile mezar kazarken, bir çocuk taş bir sıra düzenlemektedir. Philip Glass tarafından unutulmaz kılınan bu minimal, gizemli sahneler, Fas kıyısındaki Essaouira kasabasında çekilmiştir.

Neshat'ın daha önce çalıştığı yer, İran'ın manzarası ile benzer özelliktedir: Neshat'ın eseri Batı'da daha iyi bilinir hale gelince, geri dönme konusunda giderek daha da kararsızlaşmaktadır. Ancak coğrafya, filmin arka planında bir önem teşkil etse de asıl dikkat çekilmek istenilen husus İsrail-Filistin çatışmasıdır. Özellikle cenaze törenleri sırasında sergilenen cesetlerin televizyon görüntülerinden esinlenerek çekilen *Passage*, Neshat'ın en etkileyici filmlerindedir¹¹⁹.

¹¹⁸ A.g.e., s.145

¹¹⁹ Meghan Dailey, *Shirin Neshat-Passage*, 2001, <https://www.guggenheim.org/artwork/10229>, 21.05.2017



Resim 13: Shirin Neshat, *Pasaj [Passage]*, 2001
(prodüksiyon karesi), renkli- ses enstalasyonu, 11:30 dakika

<https://www.guggenheim.org/artwork/10229>

Başka bir örnek, Oraib Toukan'ın 2007 yılında *The New(er) Middle East'* [(Daha) Yeni Orta Doğu] (Resim 14) olarak isimlendirdiği çalışmadır. Genellikle çalışmalarına belirli bir ironiyi dahil eden sanatçı, kendisi ve izleyici için bir takım oyunlar üretmekte ve mutlaka bir alana müdahale etmektedir¹²⁰.

Yeni Orta Doğu, askıdaki plastik mıknatıs uçlarından yapılmış Orta Doğu'nun toprak haritasını yeniden bir araya getirmek için halkı uyaran etkileşimli bir bulmaca içermektedir. Parçalar, bölgenin gerçek ulus devletlerinin parçalarıdır. Söz konusu çalışma, Haziran 2006'da kurulduğu günden beri çeşitli komplo teorileri çevrelerinde ve bazı ana akım medyada çığınca dağıtılan 'Yeni Orta Doğu Haritası' adlı bir oyundur.



Resim 14: Oraib Toukan – *Daha yeni bir Orta Doğu [The New(er) Middle East]*, 2007
İnteraktif yapboz; mıknatıs, plastik, demir levhalar, boyut değişkeni, panel, 236 1/5 in; 600 cm

<https://www.artsy.net/artwork/oraib-toukan-the-new-er-middle-east>

Harita, aslında Birleşik Devletler Ordusu Yüzbaşı Yarbay Ralph Peters tarafından "daha iyi bir Orta Doğu'nun nasıl görüneceği" konusunda bir öneri olarak önerilmiştir. Yapbozun kartografik önerisi, güncel devletlerle örtüştürerek kesilmiştir¹²¹.

¹²⁰ http://delfinafoundation.com/in-residence/oraib-toukan/tag/past/filter/practice_installation/, 20.05.2017

¹²¹ <http://nadour.org/collection/the-newer-middle-east/>, 20.05.2017

Başka bir örnek olarak Haerizadeh Kardeşler'in bir çalışması verilebilir. Shirin Neshat'ın ailesini kaçırmaya zorlayan 1979 İran Devrimi olmuştur ancak Haerizadeh Kardeşler sanatları nedeniyle İran'dan ayrılmak zorunda kalmışlardır. Tahran, bölgedeki en önemli kültür merkezi olmasına rağmen, Ramin Haerizadeh'in Neshat'ın işlerini taklit eden çalışmaları İran rejiminde homofobik bir sinire dokunmuştur¹²².

Neshat'ın *Allah'ın Kadınları* serisine (*Women of Allah*, 1993-97) karşılık, Haerizadeh'in *Allah'ın Adamları* (*Men of Allah*, 2008) serisinde kadın elbisesi giymiş erkekler yer almaktadır. Haerizadeh'in Tatlı Shirin'i (*Sweet Shirin*, 2009) (Resim 15), Neshat'ın kaligrafi duvarlarının önünde silahlarla oynayan kadınları gösteren fotoğraflarından hiç uzağa gitmemiştir, aradaki tek fark onun bize bakan saçlı sakallı yüzü olmuştur¹²³.



Resim 15: Ramin Haerizadeh, *Tatlı Shirin* [*Sweet Shirin*], 2009
Tuval üzerine karışık teknik, 200 cm x 220 cm

<https://theartstack.com/artist/ramin-haerizadeh/men-of-allah>

Self-Oryantalizm nedir sorusunun en basit açıklaması herhalde insanın kendi kendini doğrululaştırmasıdır şeklinde özetlenebilir. Bu kavram, Said'in Oryantalizm tanımlamasından gelişmiştir ve bu gelişim sürecinde ise Said'in önermesinin ötesine de geçmiştir. Bu doğrultuda birbirinden farklı yaklaşımların bulunduğunu ileri sürmek yerinde olacaktır. Örneğin Golden'a göre, "Toplumun entelektüel kesimini oluşturan

¹²² Hicks, s.85

¹²³ Janet Rady, *in conversation with Haerizadeh's*,
<http://www.contemporarypractices.net/essays/volume5/interviews/haerizadeh.pdf>, 15.05.2017

elitlerin kendi Doğulu kültürel imgelem ve referanslarını, batılı hermenötik çember vasıtasıyla yorumlaması, Self-Oryantalizm’i oluşturmaktadır¹²⁴”. Bu bağlamda dikkat çeken husus Batının belirlemiş olduğu kriterler doğrultusunda bir somutlaştırma ya da yorumlama durumunun söz konusu olmasıdır. Öte yandan Obendorf’a göre, Self-Oryantalizm’i iki açıdan ele alınmaktadır;

“Doğulunun kolonyalist uyanışı içerisinde kültürel bakımdan kendi kendini tanımlaması ve batılı kültürel hegemonyaya karşı koyma isteğinin bulunması, Batılı ve ulus aşırı sermayenin hala kolonyalist bakış veya metropoliten bakış tarafından yönetilmesi ve kontrol edilmesinin cezbedici olduğunu göstermektedir¹²⁵.”

Doğu-Batı karşılaştırmalarında şüphesiz ilk gelişme ya da modernleşme durumu, varlığını “sınır deneyimi” ile ortaya koymaktadır. Dolayısıyla geleneksel toplumların ve devlet yönetimlerinin ötesine geçen bir yönelim durumu ile kendini ortaya koyan Self-Oryantalist bakış açısından bahsetmek mümkündür. Bu doğrultuda, birinin diğerine göre daha ayrıcalıklı¹²⁶ olma durumunun açıklanabilir bir tarafı elbette birçok farklı yaklaşımı da beraberinde getirmektedir.

Self-Oryantalizm konusuna kavramsal açıdan değindikten sonra Asya, Afrika ve Orta Doğu’ dan bazı sanatçıların işlerinin bu çalışmaya dahil edilmesi, farklı bakış açılarının örneklenmesi adına önem arz etmektedir.

2.3.1. Self-Oryantalizm ve Sanata Yansımaları

Said’in Oryantalizm kavramından sonra postkolonyal dönemin hala kültürel hakimiyeti içinde barındırdığı fikrinin başatlığı söz konusudur¹²⁷. Daha önceden Batılı sanat anlayışları dışında tutulan sanatçıların, Batılı bir sanat anlayışı içinde yeniden

¹²⁴ S. Golden, *Orientalism in East Asia: A Theoretical Model*, Inter Asia Papers, Barcelona, 2009: aktaran Bünyamin Bezci & Yusuf Çiftçi, *Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite Ve/Veya İçselleştirdiğimiz Modernleşme*, Akademik İncelemeler Dergisi (Journal of Academic Inquiries) Cilt/ Volume:7, Sayı:1 Yıl:2012, s.148

¹²⁵ Simon Benjamin Obendorf, *Sexing up the international*, Minerva Access is the Institutional Repository of The University of Melbourne, PhD Thesis, Department of Political Science, The University of Melbourne, 2006, s.73

¹²⁶ Matthew W. Stiffler, *Authentic Arabs, Authentic Christians: Antiochian Orthodox And The Mobilization Of Cultural Identity*, PhD Thesis, The University of Michigan, 2010, s. 87-90

¹²⁷ Bünyamin Bezci, Yusuf Çiftçi, *Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite ve/veya içselleştirdiğimiz Modernleşme*, Akademik İncelemeler Dergisi (Journal of Academic Inquiries) Cilt/ Volume: 7, Sayı/ Number: 1 Yıl: 2012

konumlandırılması ya da bu alana dahil edilmesi durumunda bile ancak yabancı olarak tanımlanması ve sınıflandırılabilir olmadığı için “Öteki” olarak nitelenmesi söz konusudur¹²⁸.

“Self-Oryantalizm ya da kendi kendini oryantalize etmek, bireyler ve toplumlarda bir kendine yabancılaşma ve kendi kendisinin “Ötekisi” haline gelme sürecidir. Bireylerin, toplumların kendi inanışlarına ve toplumsal pratiklerine yükledikleri anlamların genel geçerlilik ile çeliştiğini düşünmeleri ve kendi farklılıklarına yine kendileri tarafından mahkum edilmesi şeklinde de ifade edilebilecek kendi kendini oryantalize etme aynı tarihi taşıyan öznelerin birbirlerini “Öteki” olarak gördükleri ve davrandıkları duruma işaret etmektedir¹²⁹.”

Bir diğer ifade biçimiyle, Self-Oryantalizm, Doğu'nun Batı'nın gözünden ve Batı'nın kurgusallaştırdığı imge ile kendini ifade etmesinin sonucudur. Bunnell ve Ong, yerli "imge yaratıcılarının" Batı ve Doğu'nun konumsal perspektiflerini günümüzde sürdürdüklerini savunurken, egzotik insanların ve mekânların fantezileri, etnik mirasından cennet gibi plajlara ve hatta seks turizm bölgelerine kadar Neo-Oryantalist turizm alanlarının/turistik yerlerin gelişmesine neden olduğunu vurgulamaktadır¹³⁰. Self-Oryantalizm, ulusun ya da ulusal geçmişin söylemsel yapısında gelenekleri yeniden keşfetmek ya da aşmak kadar hatırlamakta da yararlıdır¹³¹.

Kültürel kimliklerini oluştururken Oryantalizm'in ortaya çıkardığı söylemsel araçlara başvurma olarak ifade edebileceğimiz kendi kendini oryantalize etmek konusunda Sarıbay, kültürel milliyetçiliğin bir boyutu olarak Çin'de Konfüçyanizm'in yeniden canlandırılmasının kendi kendini oryantalize etmeye iyi bir örnek oluşturduğunu belirtmektedir¹³².

Güliz Uluç, bu yaklaşımı Çin sinemasından bir örnekle açıklamıştır; Uluslararası medya ürünlerinde Self-Oryantalizm üzerine çalışma örneği olarak Cheng Shao-Chun,

¹²⁸ Rıfat Şahiner, *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, Ütopya Yayınevi, Sanat Dizisi, Ankara, 2015, s. 162

¹²⁹ Güliz Uluç, *Medya ve Oryantalizm-Yabancı, Farklı ve Garip... Öteki*, Anahtar Kitaplar, 2009, s. 204

¹³⁰ Law, L., Bunnell, T., & Ong, C., *The beach, the gaze and film tourism*, *Tourist Studies*, 7 (2), 2007, 141– 164'den aktaran William G. Feighery, s. 271

¹³¹ William G. Feighery, *Tourism and self-Orientalism in Oman: a critical discourse analysis*, *Critical Discourse Studies*, 9:3, 2012, 269-284

¹³² Ali Yaşar Sarıbay, *Yirmibirinci Yüzyıla Doğru Global Kapitalizm, Oryantalizm, Yerlilik: Teorik Bir Çerçeve*, Global Yerel Eksende Türkiye, E. Fuat Keyman ve Ali Yaşar Sarıbay (der.), Alfa Yayınları, İstanbul, 2000, s11-22'dan aktaran Güliz Uluç, s.207

Tayvanlı-Amerikalı yönetmen Ang Lee'nin yüksek gişe hasılatı yapan ve Akademi Ödülleri'ni kazanan *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) adlı filminin oryantalist estetiğini irdelediği makalesinde, Ang Lee'nin filmde imgesel Çin'i temsil eden oryantalist estetiği kullanımının bir tür kültürel çeviri/yanlış çeviri olduğunu, bunun Çin'i uluslararası "film pazarına satmak" ve "Çin'i küresel kitle kültüründe görünür kılmak" için pragmatik bir taktik olarak kullandığını söylemiştir.

Dövüş sanatları draması olarak Qing Hanedanı döneminde geçen Çinli ve "egzotik" olan her şeyi içermekte ve böylelikle köklü bir oryantal fantezi haline gelmektedir. Sheng-mei Ma, Ang Lee'nin filmlerini "Üçüncü Dünyanın Uluslararası Festival Filmleri" olarak "turist-dostu" bir biçimde çekildiği ve "Öteki"ni araştırmak için egzotik gezilere artan bir eğilimi açığa vurduğu görüşleri doğrultusunda eleştirmektedir¹³³. Bu tür üretimler teşhir meraklılığı ve kendini sergileme içermekte, aşırı örneklerinde bir tür röntgencilik de mevcuttur.

Kendini madunlaştırma, görsellikle kendini egzotikleştirme ile oryantalin oryantalizmi birincil ve öncelikli olarak bir gösterenin, bir taktiğin gözler önüne serilmesidir.

Self-Oryantalizm, Batılı bakışı memnun etmek için orijinal kültürel metinlerde kasıtlı, tasarlanmış bir çirkinleştirme ve manipülasyon sunmaktadır. Postmodern uluslararası ve kültürlerarası pazarda ulusal/yerel kültürü görünür kılmak, çarpıtılmamış ama sorgulanır bir kültürel temsil sağlamaktan çok daha önemlidir¹³⁴. Bu doğrultuda Murakami'nin batılılaşmış ancak Superflat'in Japon estetiğine ilişkin iddiaları, söyleminde sınırlanmış estetik kimlikler olarak bir takım bölünmelere işaret etmesi anlamına gelmektedir.

¹³³ Sheng-mei Ma, *Ang Lee's Domestic Tragicomedy: Immigrant Nostalgia, Exotic/Ethic Tour*, Global Market, Journal of Popular Culture, Sayı: 30, 1996, s.195'den aktaran Güliz Uluç, *Medya ve Oryantalizm-Yabancı, Farklı ve Garip...Öteki*, Anahtar Kitaplar, 2009, s. 209

¹³⁴ Güliz Uluç, *Medya ve Oryantalizm-Yabancı, Farklı ve Garip...Öteki*, Anahtar Kitaplar, 2009, s. 210



Resim 16: Takashi Murakami, *TanTanBo: Kapalı Gözleriyle Bir Parlama Görüyor* [*TanTanBo: Encountering a Flare He Can See Through His Closed Eyes*], 2013
300 x 400cm, Tuval üzerine monte edilmiş akrilik, Leeum, Samsung Sanat Müzesi, Yongsan-gu, Seul, Kore

http://leeum.samsungfoundation.org/html_eng/exhibition/exhibition.asp?f_id=1

Japonya kavramının Batı ile farklı ve benzersiz olarak tasvir edilmesi, özellikle 1990'larda anime ve Manga'nın ihracatı ile bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır¹³⁵. Japon resminin Edo formlarını anime, manga, video oyunları, moda ve grafik tasarımlarında ortaya çıkan çağdaş ticari ifadelerle birleştirmişti. Murakami ayrıca Superflat'ı sanat ve popüler kültürün bir birleşimi, kültürel ve sosyal olarak yapılandırılmış bir tanımın sorgulanması biçiminde sunmaktadır.

Murakami, kendi çalışmalarında, aynı Superflat ikonografisine dayanan resimler, heykeller, el çantaları, atıştırmalıklar, tişörtler, anahtarlıklar, çıkartmalar, düğmeler ve bandanalar üreterek sanat ve ticaret kültürünü birleştirmiştir. Sanatının üretimini bir iş stratejisi olarak açıkça sergiliyor ve Japonya'nın sanat sergisi için geleneksel yollara meydan okumaktadır¹³⁶.

¹³⁵ Kristen Sharp, *Superflat Worlds: A Topography of Takashi Murakami and the Cultures of Superflat Art*, PhD Thesis, Rmit University, 2006, s.92

¹³⁶ A.g.e., s. 6



Resim 17: Takashi Murakami, *Benim Yalnız Kovboyum* [*My Lonesome Cowboy*], 1998
Yağlı boya, akrilik, fiberglas ve demir, 254 x 116.8 x 91.4 cm

http://www.artnet.com/artists/takashi-murakami/my-lonesome-cowboy-CZ3qc_fWDjp5NquruOGf9w2

Kanonik sanat-tarihsel figürlere ya da tüketici odaklı işlerinde uyguladığı Pop stratejisi, 1960'ların başlarında Andy Warhol ya da Roy Lichtenstein'in çalışmasına benzetilmektedir. Murakami'nin atölye-Hiropon Fabrikasına verdiği isim, doğrudan Warhol'un kendi fabrikasından alıntılanmıştır. Daha önce Amerikalı Pop sanatçıları gibi, Murakami de Pop kültürünün abartılı yaklaşımlarını kullanan bir yaklaşım sergilemektedir¹³⁷. Ergen'e göre;

“Murakami sanatının yüksek ve düşük sanat arasında bulanık bir noktada olduğunu söylerken, ürettiği ‘superflat’ kavramı ile kendi eserlerini yeni bir sınıfa yerleştirmiş, Japon geleneksel estetiği ile savaş sonrası Japonya'nın kültürel ve toplumsal değişiminin bir sentezini ifade etmiştir. Eserlerinde animatik ve yapıbozuma uğramış karakterler kullanan, animasyon, resim ve heykel gibi alanlarda üreten sanatçının oldukça yüksek bir pazar ve marka değeri bulunmaktadır. Sotheby's müzayedesinde

¹³⁷ Michael Darling, *Plumbing the Depths of Superflatness*, Art Journal, Vol. 60, No. 3 (Autumn, 2001), pp. 76-89, <http://www.jstor.org/stable/778139>, Erişim Tarihi: 07.04.2018

anime karakteri heykeli *My Lonesome Cowboy* (1998) (Resim 17) 13,5 milyon dolara alıcı bulmuştur¹³⁸.”

2000 yılına gelindiğinde sanat dünyası, Superflat kavramıyla ve kuramıyla Murakami'nin küratörlüğünü üstlendiği Superflat adlı bir karma sergide tanışmıştı. Superflat, Japon popüler kültürünün ticari formlarından türetilmiş kuramsal çerçevesiyle, Murakami'nin Japon resmi ve popüler kültürü sentezleyerek kendine özgü bir nitelikte bir araya getirdiği estetik jeneolojik bağlantılardan oluşmaktadır.

Şahiner'e göre, Superflat sadece bir sergi başlığı, bir sanat kuramı ya da Murakami'nin sanatsal tarzının bir açıklaması değil, aynı zamanda çağdaş küreselleşme süreçleri bağlamında sanat üretim-tüketim teorizasyonu olarak da kullanılabilir. Bu anlamlandırma, sanat ve sanat üretimine yönelik sınırlı kategoriler içinde ele almak yerine, daha geniş kültürel kategorileri içeren ticari ve popüler bir metin yazarlığını gündeme getirerek çağdaş sanat ve kültür üzerine geniş çapta bir teorik analizi hedeflemektedir¹³⁹.

Bu bağlamda Superflat temelde, çağdaş dünyanın sermaye ilişkilerini alaşağı ederek eleştirel bir yaklaşım sergilemektedir. Edo dönemi, Superflat vizyonu ile ilişkili olmasının yanı sıra¹⁴⁰, çağdaş Japonya'dan gerçek bir farklılık alanını da oluşturmaktadır. Kapitalizmin ve modernizmin kısıtlamalarıyla tamamen özdeşleştirilen Edo dönemi ve çağdaş Japonya'nın farklılıklarını ortadan kaldıran Superflat ilişki böylece sınırsız bir orijine odaklanarak yer değiştirmektedir¹⁴¹.

2.4. Değişen Öteki ve Kültürel Kimlik Kurumu

Kimlik kavramı çağdaş, gündelik hayatın toplumsal analizini konu alan yerleşik meseleler haline gelmiştir. Kültür meselesi, birey ve toplum düzleminde, bölgesel diller ve melezliğe göre tartışılmaktadır. Siyasal süreç ise her zamankinden çok insan

¹³⁸ Elif Varol Ergen, *Yeni ve Bağımsız Bir Sanat Deneyimi Olarak Pop Sürrealizm*, Art Sanat 3, ISSN: 2148-3582, 2015, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/92918>, Erişim Tarihi: 07.04.2018

¹³⁹ Şahiner, s.150

¹⁴⁰ Adam Lowenstein, *Dreaming of Cinema: Globalized Spectatorship Ring Around the Superflat Global Village: J-Horror Between Japan and America*, Columbia University Press, 2015, s. 79

¹⁴¹ Thomas Looser, *Superflat and the Layers of Image and History in 1990s Japan*, Mechademia, Vol. 1, Emerging Worlds of Anime and Manga (2006), University of Minnesota Press, s. 92-109

hakları konusunda yani; hayati bir kimlik hakkı, hayat siyasetleri ve toplumların kimlik düzeyinde kuramsallaştırılmaktadır. Kimlik söylemi insan toplumunun bugünkü durumu hakkında toplumun kavramsal ve çözümsel sonuçlarından çok daha fazlasını söyleyebilmektedir. Bu da moderniteyle beraber kimlik unsurunun çok katmanlı bir hale gelmiş olduğunu göstermektedir. Böylelikle kimlik unsurunun zamanla değişim gösterebileceği ya da bu değişimden ötürü yeniliklere de açık olabileceği ileri sürülebilmektedir.

“Modernitede kimlik, aynı zamanda toplumsal ve “Öteki” bağlantılıdır. Kimlik belirlenmiş, sınırları çizilmiş bir roller ve normlar kümesinden meydana gelmektedir. Bu bağlamda toplumsal roller ve olanakların bir birleşmesi olan kimlik kavramı böylelikle yeni kimliklerin oluşmasını da sağlamaktadır¹⁴².”

Postmodern bir bakış açısı içerisinde, modern toplumlarda kimlik unsurunun farklılıklar gösterdiği ileri sürülebilmektedir. Bu yaklaşımın temel etkeni ise modern toplumların büyüme oranı ile ilişkilendirilebilmektedir.

Çağdaş dünya sistemi ve küreselleşme sözkonusu olduğunda ise nasıl bir kimlik modelinin tahayyül edileceği tam da “Ötekilik” bağlamında ayrı bir önem teşkil etmektedir. Örneğin Avrupa özelinde bu mesele sorunsallaştırıldığında, Avrupa’nın kim olduğu meselesinden çok ne tip bir kimlik sahibi olduğu tartışması akla gelmektedir.

Morley ve Robins’a göre, Avrupa idealini en fazla tehdit edenlerin arasında Japonlar ve Müslümanlar bulunmaktadır; Japonlar, modernliğin bir parçası haline gelmiş ilk ‘beyaz olmayan’ kültür olarak ve diğer kültürlerle ilham kaynağı olması sebebiyle, Müslümanlar da anarşi ve kargaşalık kaynağı olarak görüldükleri için. Avrupa, bu Ötekiler’e karşı olan Avrupa’dır. Bu durum beraberinde kimlerin asimile edilebileceği ya da kimlerin dışlanacağı sorusunu doğurmaktadır. Pocock, gereken gelişmişliğe sahip olmadığı için küresel piyasanın kendilerine pek bir şey veremeyeceğinden bahsederek, ihtiyaç duymadığı kitleleri de “yeni barbarlar” olarak tanımlamaktadır¹⁴³.

¹⁴² Douglas Keller, *Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası*, 1992, Doğu Batı, Popüler Kültür, Mayıs, Haziran, Temmuz, 2001, s.192

¹⁴³ David Morley, Kevin Robins, *Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar*, Ayrıntı Yayınları, 1997;2011, s.44

Bu bağlamda Avrupa kültürel kimliğinin netleştirilmesi için, Avrupa'nın tam olarak nerede bittiğini bilme arzusunun gerekli kılmasıdır. Böylelikle içerdekileri, dışarıdakilerden ayıracak sembolik bir coğrafyanın inşasını içeren bu tutum, Avrupa'yı İslami Öteki'den ayırması ve ona karşı koruması düşüncesi baskındır¹⁴⁴.

Cornelius Castoriadis'in, "Ötekini dışlamadan kendini kendi olarak oluşturmama ve Ötekini aşağılamadan, nihai olarak ondan nefret de etmeden bunun yapılamaması konusundaki beceriksizlik¹⁴⁵" diye tariflediği genel bir ilkeyi ileri süren Morley ve Robins'e göre, Avrupa kimliğinin tarihsel oluşumunda, sömürgecilik, İncil propagandası ve Oryantalizm gibi olgularla dolu olması, Öteki'nin nasıl yaratıldığı ve dışlandığını gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda "Ben ve Öteki kimdir?" gibi bir soru ile karşı karşıya kalınmaktadır.

Küresel kültür ulusal kültürün dayandığı en temel nokta olan öz farkındalık anlayışını aşındırarak, aynı zamanda küresel düzeyde bir kimlik dayatmasında bulunmaktadır. Bu da ulusal kültür ve dil temelinde oluşturulan ulusal kimliğin üzerinde bir hayalet gibi dolaştırılan 'küresel kimlik' ikamesini öngörmektedir. Bu durumu tetikleyen unsur ise 'küresel kültür' inşası ve meşruiyetinin sağlanmasıdır¹⁴⁶.

Tarihsel sürece bağlı olarak değişen kültürel kimlikler birbiriyle ilişkilendirilebilen kültürel ve ekonomik politikalar bağlamında incelenebilir. Bu noktada "Appaduari, kültür kavramına dayalı küresel tasavvurunun yerine halkların, paranın, teknolojilerin, temsillerin ve siyasal kimliklerin dünya çerçevesinde hareket ettiği, özgül konfigürasyonlarına dönüştüğü, bir akıntılar dizisi ya da bir topografyanın altını çizmektedir¹⁴⁷." Stuart Hall ise küreselleşme bağlamındaki kültürel değişikliklere karşı sergilediği yaklaşımda, kimlik kavramını iki düşünce biçiminde değerlendirmektedir.

Bu düşünce biçiminin ilki kültürel kimlik üzerinde durmaktadır. Buna göre, tek ve

¹⁴⁴ A.g.e., s. 44

¹⁴⁵ A.g.e., s. 45

¹⁴⁶ Mehmet Karakaş, *Modernlik Küreselleşme ve Türkiye'nin Kimlikler Evreni*, Küre Yayınları, 2015, s. 75

¹⁴⁷ Dilek İmançer, *Çağdaş Kimliğin Yapılanma Süreci ve Televizyon*, Doğu Batı, Kimlikler, Sayı:23, 2003, s. 245

paylaşılan bir kültür, ortak geçmişi olan insanların yaşadıkları “benlikler” olarak karşılık bulmaktadır. İkinci durumda ise, birçok benzerlik noktası kabul edilse de aynı zamanda birtakım farklılıkların olduğu da gözetilir ve bunlar “gerçekten ne olduğumuzu” ve “bize ne olduğunu” belirlemektedir¹⁴⁸. Dolayısıyla kimlik kavramının tarih ve kültürle ilişkilendirilmesi bakımından önemlidir. Bu bağlamda kendisinin ne olduğunu bilen, geri kalan Öteki’yi de buna göre konumlandırmaktadır¹⁴⁹ ifadesini olumlamak için Hall’ın başka bir tanımı şöyle bir yaklaşım sergilemektedir;

“Kültürel kimlik ikincil anlamında, geçmişe ait olduğu kadar geleceğe de aittir. Kültürel kimlikler bir yerlerden gelir, tarihleri vardır. Ancak tarihsel olan her şey gibi onlar da sürekli dönüşüme uğrarlar. Mutlak bir geçmişte ebedi olarak sabit kalan bir şey olmaktan uzaktırlar, tarihin sürekli oyununa kültüre ve iktidara tâbidirler. Bulunmayı bekleyen bir geçmişin keyfine bağlı, bulunduğu kendimize ilişkin yaklaşımımızı sonsuza dek saklayacak bir şey olmaktan uzak bulunan kimlikler, aldığımız değişik konumlara verdiğimiz isimlerdir, bizi geçmişin hikayeleri içinde konumlandırır¹⁵⁰.”

Küreselleşme olgusunun şüphesiz kültür üzerinde büyük etkileri bulunmaktadır ve bu etkiler de her geçen gün daha da belirgin bir şekilde rol oynamaktadır. Yüksek ve alt kültürler arasındaki farkı yıkmaya çalışan dikey yapılanmadaki hareketliliğin yaşandığı postmodern dönemin ardından, bugün karşımızda daha çok farklı kültürel deneyimlere yönlendiren yatay bir hareketlilik¹⁵¹ bulunmaktadır.

Bu yatay hareketlilik postmodernitenin sonunu olumlarken, yataydaki yayılmacı söylemiyle küreselleşme sürecindeki farklı algılayışlara işaret etmektedir. Öte yandan sanatsal uygulamalardaki yaklaşımların da bu söylem içerisinde gelişmesi ve genişlemesi, küresel sanat dünyasının odak noktasına alınmasını gerekli kılmıştır.

¹⁴⁸ Karataş, s. 94

¹⁴⁹ A.g.e., s. 145

¹⁵⁰ Jorge Larrain, *İdeoloji ve Kültürel Kimlik*, Sarmal Yayınları, Çev.: Neşe Nur Domaniç, 1995, s. 222’den aktaran Dilek İmançer, *Çağdaş Kimliğin Yapılanma Süreci ve Televizyon*, Doğu Batı, Kimlikler, Sayı:23, 2003, s. 246

¹⁵¹ Pascal Gielen, *Sanatsal Çokluğun Mırıtısı- Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm*, Norgung Yayıncılık, İstanbul, 2016, s.30

3. BÖLÜM

KÜRESEL SANAT DÜNYASI VE ÖTEKİ

3.1. Küresel Sanat Dünyasının Genel Görünüşü

2005 yılında *İlişkisel Estetik* olarak Türkçe'ye çevrilen kitabın ortaya koyduğu yaklaşımlar doğrultusunda Nicolas Bourriaud'un daha ileriki tarihlerde de yaptığı tespitler incelendiğinde, aslında günümüz sanat dünyasının duruşunu, genel görünümü ve vardığı noktayı anlamak daha olası görünmektedir. Bourriaud, sanat yapıtı ile insanlar arasında bir iletişimin ve dolayısıyla bir etkileşimin olması gerektiği fikrini ileri sürmektedir. Bu bağlamda etkileşim ve eylem biçimleri olarak günümüzün sanatsal uygulamalarına bakıldığında, estetik nesne olarak insanlar arasındaki etkileşimin ön plana çıktığı görülmektedir.

Bourriaud'un yaklaşımını olumlar nitelikteki yaklaşımıyla Atakan da, estetik nesne, sosyalleşebilecek bir alan ya da herhangi bir ilişkisel etkileşim yaratabilmelidir düşüncesini savunmaktadır¹⁵². Estetik nesnenin alımlayıcısıyla bir diyalog halinde bulunması durumu, bir başka düşünürün yaklaşımıyla pekiştirilebilir. Rancière'in de belirttiği gibi, Sanat; mekânlar ve ilişkiler kurmaktır ve bu da ancak ortak olanın yerini yurduunu maddi ve simgesel olarak yeniden şekillendirmekle mümkün olabilmektedir¹⁵³.

“Küreselleşme sözcüğüne karşılık olarak, Kanadalı iletişim kuramcısı Marshall McLuhan 1964 yılında, küresel köy (*global village*) kavramını bilimsel anlamda ilk kez kullanmıştır. McLuhan bu kavram ile iletişim araçlarının kullanım oranının giderek artacağını ve dünyanın bu gelişmeyle adeta bir köye dönüşeceğini söylemiştir. Böylelikle, dünyada zaman ve mekân kavramı eski anlamını yitirmeye başlamış, aynı zaman süreci içinde yapılan iş ve kat edilen mesafe artmıştır¹⁵⁴.”

¹⁵² Nancy Atakan, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi, İzmir, 2008, s.135

¹⁵³ Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s.26

¹⁵⁴ Mehmet Şükrü Nar, *The Effect of Globalization on Consumption Culture: Technology Consumption*, The Journal of International Social Research, Volume:8, Issue:37, 2015, ISSN: 1307-9581, s.942

Giddens'a göre Küreselleşme, bir yandan dünyanın küresel bir köye dönüşmesini ve ortak dünyada yaşamının bilincine varılmasını sağlarken diğer yandan insanları birbirinden kopardığı kanısındadır. Giddens bu sürece, eşitsizliğin yayılması şeklinde bakmaktadır. Küresel gelişme ve serbest ticaretin olumlu gelişmelere yol açmasının yanı sıra olumsuz sonuçlar da ortaya çıkarmıştır. Özellikle az gelişmiş ülkelerde bu durum gözlemlenebilmektedir. Dolayısıyla bu serbestleştirici süreç, yerel geçim ekonomisini yerle bir ederek olumsuz bir durum yaratmaktadır¹⁵⁵.

Uluslararası sınırların her geçen gün biraz daha bulanıklaşması ile elbette sanatsal anlamdaki yönelimler ve deneyimler de bu küresel köy içerisinde farklılıklar kazanmaya başlamıştır. Ne var ki küreselleşme olgusu, kapitalist bir ideolojinin çok ötesine geçerek; sanattan siyasete, ekonomiden kültüre kadar pek çok alana yayılmış ve bir düzenin parçası olmuştur¹⁵⁶. Böylece Küresel Köy olarak tabir edilen olgu bir "İmparatorluk"a dönüşmüştür.

"Emperyalizmin aksine, imparatorluk toprak temelli bir iktidar merkezi yaratmadığı gibi sabit sınırları ya da engelleri de tanımaz. İmparatorluk, giderek bütün yerküreyi kendi açık ve genişleyen hudutları içine katmakta olan merkezlessiz ve topraksız bir yönetim aygıtıdır". Bundan dolayı ele geçirilecek bir iktidar/güç odağı ve belli bir mücadele zemini yoktur ve İmparatorluğa karşı eğer başarıya ulaşılacak isteniyorsa mücadeleyi bütün toplumsal alanlara yaymak gerekir¹⁵⁷."

Çalışmanın ilerleyen kısımlarında daha ayrıntılı bir referans noktası olan "İmparatorluk" kavramından önce, küreselleşme süreci ile ilgili birtakım bulguları ele almak çalışmanın bütünselliği adına önem arz etmektedir.

Küreselleşme dendiğinde, öncelikle ekonomik parametreler tartışılmaya açılrsa da bu çalışmada ilgilenilen alan, küreselleşme kavramının sanata olan etkisi çerçevesinde olacaktır. Bu bağlamda küreselleşmeyle beraber bu ekonomik parametrelerin sanatsal yansımalarının ne olduğu, siyasi anlamda nasıl karşılık bulduğu, farklı boyutlarda ele alınmaya çalışılacaktır.

¹⁵⁵ AYTEKİN YILMAZ, *İkinci Küreselleşme Dalgası-Kavram, Süreç ve Sorunlar*, Vadi Yayınları: 188, Toplum Dizisi, Ankara, 2004, s.182

¹⁵⁶ Nar, s. 942

¹⁵⁷ Vefa AKDOĞAN, *İmparatorluk ve Çokluk: 21. Yüzyılın Komünist Manifestosu" mu? Yoksa "Postmodern Bir Kolaj" mı?*, <http://www.sosyalhizmetuzmani.org/impcock.htm>, Nisan 2017

Tarihsel süreçte günümüzde de olduğu gibi özgürlük kavramı büyük bir önem arz etmektedir. Özgürlük deyince ise Liberalizm ya da Neoliberalizm kavramlarına değinmek bir gerekliliktir.

Pascal Gielen'e göre, tarihsel süreçte Neoliberalizm her ne kadar selefi gibi özgür kültür, rekabet ve serbest pazarın erdemli etkilerine fazlasıyla inanıyorsa da, Liberalizm ya da Neoliberalizm kavramlarının ikisi de pazarın işlerine pek karışmayan bir küçük hükümet anlayışını savunsa da, özlerini oluşturan kavramlar kurdukları ilişki biçimiyle birbirlerinden tamamen ayrılmaktadır. O kavram ise basitçe "özgürlük" olarak anılmaktadır.

Tarihsel açıdan geleneksel Liberalizm, siyasal toplumsal hedef olarak önüne hiçbir zaman sadece bireysel özgürlüğü koymamıştır. Dahası birey tamamen özgür olursa dünyanın daha iyi bir yer haline gelebileceği yönünde insanoğlunda iyimser bir bakış açısı vardır. Özgürlük, liberalizmin yalnızca hedefi değil, aynı zamanda daha iyi bir toplum inşa edebilmenin koşuludur, şeklindeki yaklaşımıyla Gielen'in bakış açısını şöyle özetlemek mümkün olabilir; Liberalizm'de, özgürce hareket eden bireyler toplum için en iyi sonuçları doğuracaktır. Pazar bu yüzden olabildiğince özgür olmalıdır. Böylece sınırlar zorlanmış ve işler "bırakınız yapsınlar!" kapitalizmiyle sonuçlanmıştır. Yaratıcı yenilik ve refah artışı isteyen kişi, bireylere azami özgürlük tanıma riskini almak zorundaydı.

Özgürce hareket eden kişilerde alınacak olumlu sonuçlara duyulan bu inanç yüzünden Liberalizm cüretkâr girişimcilere de, nevi şahsına münhasır sanatçılara ve yaratıcı bireylere de yer açmıştır. Ne de olsa bireysel özgürlüğün ve özerk yapabilirliğin tanıtımın yolu onlardan geçmektedir. Neoliberalizm'e geçildiğinde ise bu anlayış bireylere özgür alanlar bırakmakta kesinlikle çok tedbirli davranmaktadır. Neoliberalizm'in siyasal programı belki de bu güvensizlik yüzünden, beyan ettiği özgürlüğü denetlemeye ve kontrol altında tutmaya çalışmıştır.

Gielen, Neoliberalizm'i, özgürlüğü sürekli ölçülebilen, denetlenebilen ve yönetilebilir kılmak için her türlü baskı aracını geliştiren bir yaklaşım olarak görmektedir. Bu

yüzden Neoliberalizm için, baskıcı Liberalizm ya da özgürlüğün kısıtlanması¹⁵⁸ yorumunu getirmektedir.

Küreselleşme sürecinde kültürü açık bir biçimde Neoliberal bir proje olarak konumlandıran Imre Szeman, küreselleşmenin postmodern bir yaklaşımın çok dışında yeni bir gerçeklik olduğunu ileri sürerek, küresel kültürel bir oluşumun olmadığını, bunun yerine ticari üretimlerin günümüzde sonsuz dolaşımlara açık olduğunu belirtmektedir¹⁵⁹. Böylelikle yeni politik vizyonlar, kapitalist düzenin mantığına hizmet etmeye devam etmektedir¹⁶⁰.

Başka bir yaklaşım ise Mike Featherstone'un tanımıyla ifade edilebilir. Featherstone, küreselleşmenin, çeşitli kültürel akımların/eğilimlerin, malların, sermayenin, insanların, enformasyon, bilgi ve görüntülerin alışverişi yoluyla değişime aracılık eden transnational/ulusötesi bir süreç olarak görülmesi gerektiğini vurgularken sosyal teorinin; homojenlik/ heterojenlik, entegrasyon/ayrışma, birlik/çeşitlilik gibi dikotomilerle ilgili olması gerekmediğini belirtmekte ve asıl önemli olan zorlu tarafın, araştırıp inceleyerek, küreselleşen süreçleri aydınlığa kavuşturmak olduğunu altını çizmektedir¹⁶¹.

İlk defa 2007 yılının Mart ayında Dubai Sanat Fuarı'nda sahne alan küresel sanat kavramı günümüz çağdaş sanat anlayışıyla eş anlamlı bir hal almıştır. Dubai'de gerçekleştirilen bu Sanat Fuarı, Uluslararası Finans Merkezi'nin (DIFC) desteği ile yapılmıştır. Fuarın odak noktasına aldığı ana meseleler şöyleydi: “Kültürel şehirlerin markalaşması” ve “Sanat şehirlerinin kurulması”. Yapılan oturumlarda ise, Çağdaş Sanat'ın önümüzdeki on yıl içerisinde Orta Doğu'yu nasıl etkileyeceği ya da Orta Doğu'nun Çağdaş Sanat Sahnesi'ni nasıl etkileyeceği sorularının cevapları bulunmaya

¹⁵⁸ Pascal Gielen, *Sanatsal Çokluğun Mırıltısı- Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm*, Norgung Yayıncılık, İstanbul, 2016, s.16-17

¹⁵⁹ Marc James Léger, *Art and Art History After Globalisation*, Third Text, 26:5, 2012, s. 515-527, DOI: 10.1080/09528822.2012.712767

¹⁶⁰ Imre Szeman, 'Imagining the Future: Globalization, Postmodernism and Criticism', Frame: Tijdschrift voor Literatuurwetenschap, Vol. 19, No. 2, Netherlands, 2006, pp 16–30; available at <http://individual.utoronto.ca/nishashah/Drafts/Szeman.pdf>

¹⁶¹ Mike Featherstone, *Global Culture: An Introduction*, Volume: 7 issue: 2, page(s): 1-14
Issue published: June 1, 1990
<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/026327690007002001?journalCode=tcsa>

çalışılmıştır. Yaklaşımlar arasında bu iki sorunun aynı ölçekte ölçülemeyeceği ileri sürülürken diğer taraftan da Orta Doğu’da bir sanat pazarının kurulmasının tamamı ile ekonomik bir proje olduğu ve mutlak suretle çağdaş sanatı etkileyeceği kanısı ağır basmaktadır. Aynı şekilde 2008 yılında düzenlenen fuar, Financial Times ortaklığında gerçekleştirilerek “*Sanat ticarettir*” söylemi etrafında şekillenmiştir¹⁶².

Belting, meseleyi sanatçının gözünden değerlendirdiğinde, işin temelindeki ekonomik boyutların küresel bir bağlamda sonsuz olasılıklar doğurduğunu vurgulamış ve Fransa’da sanat tüccarlığı yapan Enrica Navarra’nın projesi olan *Sanatçılar için Arap Dünyasında Vizyon Geliştirmek* konulu kullanma kılavuzundan/rehberinden bahsetmiştir. Belting, asıl amacın tüm iş dünyasındaki baskılara rağmen sanatçının özgürce üretebileceği alanların yaratılmasının önemini altını çizmektedir.

Marc James Léger, küresel ısınma ve silah ekonomisi karşısında, serbest piyasa koşullarının ezici boyutlarına değinirken, oluşturulan kamu politikalarında, kültür etmeninin vazgeçilmez bir “çoğulculuğa” ulaşacağını vurgulamaktadır¹⁶³.

Peki bu çoğulcu anlayış sanat kurumlarını nereye götürmektedir? Sanat kurumlarını iki doğrultuda incelemek mümkündür. Bir tarafta tiyatro salonları, müzeler, konser salonları ve yapıtlarını bu sayede anlamlı kılan sanatçılar, diğer tarafta tamamıyla toplumun sanatsal ve kültürel değerlerini; bireysel, özgün ve yaratıcı bir biçimde ortaya koyan bir anlayış.

Kuramsal olarak bakıldığında elbette ki her sanatsal faaliyet bir sanat kurumunun parçası dahilinde gerçekleşmektedir ve her iki durumunda da ortak kesişenler mevcuttur. Ortak kesişenlere bakıldığında sorunsuz işleyen kurumların aynı zamanda kültürel değerlerin koruyuculuğu rolüne bürünmek durumunda kaldıkları gözlemlenmektedir. Bu tarz kurumlar güç otoriteleri tarafından kültürel değerlerin hiyerarşik normlar ve değerler çerçevesinde ifade edilmesini öncelemektedir. Dolayısıyla sanat kurumu kendi değerleri doğrultusunda değil, kendisine dayatılan

¹⁶² Hans Belting, *Contemporary Art as Global Art –A critical estimate*, s. 1-54,
http://rae.com.pt/Belting__Contemporary_Art_as_Global_Art.pdf

¹⁶³ A.g.e., s. 1-54

değerler sistemini gözetmek koşuluyla kültürel varlığını ortaya koyabilmektedir. Fransız Sosyolog Luc Boltanski ve Ekonomist Laurent Thévenot, kültür ve sanat kurumlarını *Grandeur* kavramıyla tanımlarken, Pascal Gielen, *Grandeur* kavramını, yapıtın sanatsal türü ve kalitesi ne olursa olsun, kendi içinde, cömert destekçilerin varlığının önemli olduğu anlamına geldiğini vurgulamaktadır¹⁶⁴. Bu durum, kültürel değerlerin de genişlemesi ile büyük sanat kurumlarının ve uygulama pratiklerinin ışığında sorgulandığında, küresel bir dünyanın sanat anlayışındaki çok katmanlılıkla beraber, farklı yaklaşımları da beraberinde irdelenmesine vesile olmuştur. Bilindiği üzere, ekonomik ve politik dönüşümler toplumun her kesiminde sanatsal açıdan yansımalarını bulmuştur. Başka bir açıdan bakıldığında bu durumun tam tersini ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Neticede sanatsal dönüşümler de birçok alanı etki altına almayı başarmıştır.

3.1.1. Altermodernizm: Küresel Kültürün Sanatı ve Hayatı Nasıl Şekillendirdiği Üzerine

Postmodernist yaklaşım, modernitenin yön verdiği ve insan hayatının hemen hemen her alanına nüfuz eden standartların yerine daha çoğulcu ve zengin bir kültürel ortamı mümkün kılma ideali ile, II. Dünya Savaşı sonrası yapıdan rahatsız geniş kesimleri kendine çekmeyi başarmış, politik, ekonomik ve kültürel boyutta insanlık tarihine yeni bir akım olarak adını yazdırmıştır¹⁶⁵. Her ne kadar, postmodernizm de tıpkı modernizm gibi toplumun yeniden şekillendirilmesinde kapitalizm ve getirisi olan yeni teknolojik araçlarına ihtiyaç duyuyor ve hedefine yine öncülü gibi özgürlük, eşitlik, demokrasiyi koyuyorsa da, toplum yapılanma modeli olarak tepeden aşağı yerine aşağıdan yukarıya, ekonomik ve politik organizasyonlarda da yerelden küresele doğru bir tümevarımı benimseyerek eskisinden kendini ayırtmıştır¹⁶⁶.

Bu yeni yapılanma sayesinde yerele ait kültürel öğeler küresel sistemde birer dinamiğe dönüşmüş, azınlıklar politik çıktılara yön verebilir olmuş, çevreciler, kadın hakları

¹⁶⁴ A.g.e., s. 279-296

¹⁶⁵ Kortay Hıraoğlu, *Altermodernizmde Kültürel Bütünleşme: Altermodernizm*, <http://www.ortayol.org/pages/bütünleşme/altermodernizm/sayfa80.html> Erişim Tarihi: 09.10.2017

¹⁶⁶ Anthony Giddens, *Consequences of Modernity*, Stanford University Press, 1991, s.38'den aktaran Hıraoğlu, s.80

savunucuları ve liberal ekonomi karşıtlarının talepleri karar alma mekanizmaları tarafından daha yüksek sesle duyulabilir hale gelmiştir. Postmodernizm kavramı, "sonrası" anlamına gelen ve modernizmin bittiğini iddia eden "post" ön eki ile türetilmiş olsa da, bu yeni dönemi modernizmin revize edilmiş yeni bir versiyonu olarak ele almak daha doğrudur. Bu noktadan hareketle Anthony Giddens, küreselleşme, teknoloji ve kendimizi gelenekselden özgürleştirmede, ne olduğumuza, ne olmak istediğimize karar verme kapasitelerimizin arttığı bu yeni dönemi "geç modernite" (*late modernity*) dönem olarak adlandırmıştır¹⁶⁷.

Modern kurumların doğasının, soyut güven düzeneklerine, özellikle de uzman sistemlere duyulan güvene derinden bağlı olduğunu da belirten Giddens, modernliğin birçok yönünün küreselleştiği günümüzde, herkesin sisteme dahil edilmiş bir halde olduğunu ileri sürmektedir¹⁶⁸.

Herkesin belirli bir sisteme entegre edildiği bir düzen şüphesiz belirli riskleri de beraberinde getirmektedir. Giddens özellikle geleneksel yapıların bu risk grubuna daha fazla girdiğini belirterek, daha yıkıcı sonuçlar doğurabilecek nitelikte olduğunu vurgulamaktadır. Bu yıkıcı sonuçlar içerisinde nükleer savaştan, ekolojik yıkıma ya da nüfus patlamasından, küresel ekonominin çöküşüne ve diğer gizli küresel felaketlere kadar bir dizi senaryoyu, bireysel olarak engellenmeyecek modernizm riskleri şeklinde ele almaktadır¹⁶⁹.

Nicolas Bourriaud'nun küreselleşme fenomeninde kültür kavramına dikkat çekmesi "iletişimin" ve "fikir paylaşımının" hayat bulabilmesi için önemli bir etmendir. Bourriaud, politik ve ekonomik bakış açılarının yanı sıra küreselleşme fenomeninde, sanatın kendini küreselleşmiş kültürde nasıl tanımladığı ve konumlandığını sorgulamaktadır. Elbette ki Bourriaud'nun politik olmadığını iddia etmek yersiz olacaktır ama kültür olgusunun altını çizmesi de dikkat edilmesi gereken bir husustur. (Bu bağlamda altı çizilen kültür kavramı, daha sonraki bölümlerde Postkolonyalizm

¹⁶⁷ A.g.e, s. 80

¹⁶⁸ Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s.59'dan aktaran Hıraoğlu, s. 79

¹⁶⁹ Anthony Giddens, *Modernite ve Bireysel- Kimlik- Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum*, Say Yayınları, 1991; 2014, s.37

ve Postfordizm gibi terimlerle ilişkilendirilerek çalışmanın gidişatı adına önemli referans noktalarını oluşturacaktır.)

Bourriaud'nun sanatın kendini küreselleştiren kültürde nasıl tanımladığı sorusu ise başlıca önemsenen bir husus olarak dikkate değerdir. Cevabında kullandığı Altermodernizm ve Deleuze ile Guattari'nin Köksap [*Rhizome*] kavramları, küresel kültürün sanatı ve hayatı biçimlendirme şeklinin anlaşılabilirliği için meselelerin daha derinine inilmesi gerektiğini göstermektedir. Bu bağlamda öncelikle Altermodernizm kavramı incelenerek akabinde Bourriaud'nun neden köksap meselesine değindiği de irdelenecektir.

Hayat farklılaşmaya başlayıp yeni deneyimler edinildikçe, algılar ve olayları değerlendirme biçimi de haliyle değişim göstermektedir. Son otuz yılın doğal felaketlerini, teknolojik, ekonomik, politik ve kültürel gelişmeleri, terör olayları göz önünde bulundurulduğunda, sanatın her bir etmeninin olup bitenlerden etkilenmemesi mümkün değildir. İşte tam da bu noktada, Bourriaud'nun küresel meselelerden yola çıkarak sergilediği yaklaşım, bir sergi kataloğunun ötesine geçmektedir.

Nicolas Bourriaud, 2009 yılında 4. Tate Triennial'in küratörlüğünü üstlendiğinde, serginin içeriğini değiştirmekle kalmamış, sergi için yazdığı katalogta, Postmodernizm'in bittiğini ve yeni bir dönemin başladığını ileri sürerek serginin adıyla birlikte, "Altermodern" kavramını ortaya atıp, bu kavram üzerine düşünülmesini sağlamıştır. Başka bir deyişle, Postmodernizm'in ardılı olarak "çevre merkezli bir modernite"¹⁷⁰ içeren bir "Altermodernite" nin önerilmesine vesile olmuştur.

"Alternatif" ve "Modern" sözcüklerinden türettiği "Altermodern" kavramıyla Bourriaud, iletişim, seyahat ve göçlerin yaşam tarzlarını değiştirdiğini ve yeni bir küresel algımanın ortaya çıktığını ve bu olgunun, sanatçıların önünde yeni alanlar açtığını belirterek; artık, biçimleri taşıyabilecek köklerin, içinden yeni varyasyonların çıkacağı kültürel temellerin olmadığı gibi sanatsal dilin de artık sınırlarının olmadığı görüşündedir.

¹⁷⁰ Nicolas Bourriaud, *The Radicant*, New York: Lukas & Sternberg, 2009, s. 43

Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere, Bourriaud'a göre sanat üretimi artık, belli bir kültür noktasından değil, küresel bir kültür perspektifinden başlayacaktır. Ortaya çıkan ürünler de, belli bir kültürün izlerini taşımayan ve hakim bir kültürün olmadığı, melez özelliklerden oluşan bir karakter taşıyacaktır. Dolayısıyla çağdaş kültür anlayışı, "farklı kültürlerden katılımcılar arasında çoklu tartışmaların yapıldığı küresel ve merkezless görüşmelerden doğan" bir modernite olarak küreselleşen bir dünya düzenine tekabül etmektedir. Bu yaklaşım, küreselleşme tarihine olan bakışı da değiştirmiştir.

“Geçmişte her kültürün kendine özgü bir tarihi varken ve tarihsel olaylar arasındaki bağ göreceliyken artık küresel dünyada, bir yandan kültürler arasındaki farklar törpülenip, coğrafyalar arasındaki sınırlar ortadan kalkmış, tarih de çizgisel, periyodik gelişimini yitirmiştir. Her an, her yerde, sürekli ola giden olaylar zincirine dönüşmüştür¹⁷¹.”

Böylesi bir kültür, "göçmen, sürgün, turist ve kent gezginci, çağdaş kültürün egemen figürleri" olduğu için "çok kutuplu" olmalı şeklinde değerlendirilirken, Bourriaud; Altermodernite modernitenin stil ve tekniklerini "bir olgu olarak benimsemektedir" ve "Yeni sentezlerle meşgul küreselleşmiş bir kültürde" keşfedileceği kanısındadır. Bu bağlamda küresel ağ, dünyanın çeşitli temsillerinden oluşan bir alışveriş mekânı haline benzetilmekte olup, fikirlerin ve tasvirlerin tercümesinin "Yeni ortak bir anlaşılabilirlik oluşturacak tartışmalar" ¹⁷² olarak nitelendirilmesi ayrıca dikkat çekicidir.

Bourriaud, yaklaşımını örneklemek adına bazı sanatçıları ve işlerini *Altermodern* adlı yazısında kaleme almıştır. Seçmiş olduğu sanatçılar arasında Gabriel Orozco, Thomas Hirschhorn, Jason Rhoades, Francis Alÿs ve Rirkrit Tiravanija gibi sanatçılar bulunmaktadır. Hepsi de modern şehir yaşamının dolaşım yönünü ifade etmektedir. Potts, *flâneur* ile ilgili olan yaklaşımını şu şekilde belirtmektedir;

“Baudelaire'in *flâneur* figüründe tanımlanan bu sanatçı figürü, "kaçığın ve sonsuzluğun ortasında hareketin akışı ve akışı arasında çokluk" ile "bir et" haline gelir; Böyle bir sanatçı "bilinçli yetenekli bir kaleydoskop" dur. Baudelaire'in kutladığı göçebe işlevi, sanatçıları sadece şehirlerde değil, kıtalar boyunca dolaşırken, küresel çağda yoğunlaşmasına vesile oluyor¹⁷³.”

¹⁷¹ Metin Şenergüç, <http://www.acikgazete.com/yazarlar/metin-senerguc/2009/03/03/postmodernizmin-sonu-altermodern-izm.htm?aid=3465>, 09.05.2016, 23:49

¹⁷² John Potts, *Theorising Global Art*, 2012, <https://erevues.org/2475#tocto1n1>, 15.08.2017

¹⁷³ A.g.e., s.3

Modern şehrin dolaşımında sanatın bir merkeze ihtiyacı olmadığı fikrini en önde savunanlar arasında Meksikalı Gabriel Orozco gelmektedir. Artık çoğunlukla New York'da yaşayan sanatçı, Meksika direnişçilerin davasını toparlamak için arkadaşı ve rakibi Francis Alÿs'e kalmıştır.

“Orozco Meksika'da, “merkez dışında” doğmuş ve büyümüştü ve bu onu tarihin anlatış yollarını sorgulamaya itti. “Başlangıç neresiyse merkez orasıdır” diyor. Başlangıç deyince aklımıza öncelikle bir düz çizgi gelir- bir noktadan başlarsınız ve bir yere doğru gidirsiniz. Ama bir merkez deyince, o merkezden başlayıp çok çeşitli yönlerde gidilip büyünebilir¹⁷⁴.”

Orozco; çizim, montaj, fotoğrafçılık, heykel ve video gibi medyalarla çalışmaktadır. Estetik sözcükleri, Kavramsalılık, yerli Meksika'nın sanatsal gelenekleri, Marcel Duchamp'ın hazırladığı malzemelere borçludur. Günlük nesnelere birbirleriyle ve insanlarla arasındaki kırılma ilişkisi Orozco'nun temel konusudur. İlk çalışmalarında, bu tür nesnelere beklenmedik yerlere yerleştirilerek fotoğraflarla varlığını belgelemiştir.



Resim 18: Gabriel Orozco, *Beş Problem [Five Problems]*, 1992
Fotoğraf, 30.5 x 47.5 cm. (12 x 18.7 in.)

<http://www.artnet.com/artists/gabriel-orozco/cinco-problemas-five-problems-cPO217U5qcMOQEdpBAv9Hg2>

Örneğin *Five Problems* [Beş Problem] (1992), (Resim 18) bir mağazanın kırtasiye bölümünde beş sıra halinde defterler üzerinde oturan beş patatesi tasvir etmektedir. 1990'lı yıllar boyunca Orozco, renkli kenarları olan bir dizi açık plastik yoğurt kapağı olan *Yogurt Caps* (1994) ve tuvalet ruloları içeren bir tesisat olan *Toilet Ventilator*'da (1997) görüldüğü gibi, heykellerinde bulunan günlük nesnelere kullanmaya devam

¹⁷⁴ Alistair Hicks, *Küresel Sanat Pusulası-21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler*, Yapıkredi Yayınları, İstanbul, 2015, s.15

etmiştir.

Amaç, izleyiciyi hayal kırıklığına uğratabilecek şekilde şaşırtabilmektir. Anatomiye ek olarak, Geometrik soyutlama da Orozco'yu meslek yaşamı boyunca meşgul etmiştir. *Düşünce Yolu* (1997) ve *Kara Uçurtmalar* (1997) insan kafataslarında izlenen geometrik grafit izlerden oluşmaktadır. *Mobile Matrix* (2006), grafitte geometrik desenlerle yazılmış ve hareketsiz dalgalanma efekti verilmesiyle askıya alınmış bir balina iskeletine sahiptir.

Orozco, *La Ds'i* (1993) (Resim 20) yapmak için bir Citroen arabayı üçe bölerek orta kısmı olmadan yeniden bir araya getirmiştir. Konstrüksiyonun çok önemli bir fikir olduğunu ileri süren Orozco, bir arabayı ikiye bölmenin yeterli olmadığını kanısladığıdır. Arabayı yeniden inşa ederek merkezin neresi olduğunu sorgulanabildiğini ve içi boş bir dünya modeli ürettiğini vurgulamaktadır¹⁷⁵. Orozco'nun merkezi sorgulama pratiğinde, Cindy Sherman'ın işlerinde kendisini merkeze yerleştirmesi ve bedeni üzerinden kendi kişiliğini tasviye edip başka birisi olarak ortaya çıkma durumu akla gelmektedir.



Resim 19: Gabriel Orozco, *Yoğurt Kapakları, Dört Yoğurt Kapağı* [Yogurt Caps, Four yogurt lids], 1994
Her biri: 3 1/8" (7.9 cm), Marian Goodman Gallery, New York

<https://www.moma.org/explore/multimedia/audios/174/1907>

¹⁷⁵ Hicks, s.17

Orozco, 1983'te çalışmalarını sergilemeye başlamıştır ve dünyanın birçok farklı yerinde birbirinden önemli ödüllere layık görülmüştür. Orozco, Mexico City, New York ve Paris'te yaşamakta ve çalışmalarını sürdürmektedir¹⁷⁶. Belçika doğumlu ama Meksika'da yaşayan ve çalışan Francis Alÿs, çağdaş sanatın temel bir özelliği olarak Bourriaud tarafından önerilen “Coğrafi Yerinden Edilme” konusundaki yaratıcı müzakereyi simgelemektedir.



Resim 20: Gabriel Orozco, DS [*La Ds*], 1993
Modifiye Citroen DS, 140.1 x 482.5 x 115.1 cm

<http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/gabriel-orozco1-4-10.asp>

Küratör ve sanat teorisyeni Wayne Tunnicliffe, şehirlerarası ve ülkelerle yerler arasında dolaşmanın çoğunlukla Alÿs'in sanatının bir parçası olduğunu vurgularken, sanat eserlerinden bazılarında, kentsel alanlarda dolaşma eylemi olarak ifade edilen bu göçebe yönü belgelendirilerek eserin merkezi odağı haline getirildiğini belirtmektedir.

Alÿs'in 2004 yılında gerçekleştirdiği “Korkuluklar” adlı video çalışması¹⁷⁷, Londra sokaklarında yürümekte olan sanatçıyı, tahta bir çubukla parmaklıklara vurma eylemini bir tasvir biçimi olarak kullanmış ve Londra'da bulunduğu zamanı, müzikle birlikte "kamu ve özel alanlar arasındaki sınırları belirleyen çitlerden" yapılmış bir

¹⁷⁶ Daha detaylı bilgi için bkz. <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/gabriel-orozco>, Erişim Tarihi: 25.12.2017

¹⁷⁷ Francis Alÿs, *Korkuluklar*, 2004, https://youtu.be/shNztCR_W6E, Erişim Tarihi: 27.12.2017

müzik olarak tanımlamaktadır.

Örneğin *Praxis I'in Paradox*, 1997¹⁷⁸ (Resim 21) Meksika sokaklarında eriyene kadar buz blokajının itilmesi "bazen bir şeyin bir şey yapılmasına yol açmadığı" iddiasıyla yürütülen bir eylemin kayıdır. Alÿs, tamamıyla eriyene kadar Mexico City sokaklarında bir buz blokunu iter ve saatler sonra, kayda değer bir viski için uygun olan bir buz küpü formuna ulaşmasını sağlamaktadır¹⁷⁹.



Resim 21: Francis Alÿs, *Praxis I'in Paradox*, 1997

<https://medium.com/@michaeljmcmaster/on-formalism-a1b4e95bb435>

When Faith Moves Mountains, 2002¹⁸⁰ adlı çalışmasında Peru'da Lima şehri yakınlarında 500 gönüllü küreklerle bir kumulu birkaç santimetre öteye taşımak için çaba sarf ederler. Alÿs, bu sanat etkinliklerini, ayak basmış olduğu kentin parçası ve ona yapılan müdahaleler olarak görmektedir¹⁸¹. Bunun ötesinde, ilk kez Ekim 2000 yılında Lima'yı ziyaret ettikten sonra siyasi bir bağlam içerisinde geliştirmiş olduğu bu fikirde temel dayanak noktası Fujimori diktatörlüğüdür.

Lima sokaklardaki çatışmalara, belirgin sosyal gerginlikler ve ortaya çıkan direniş

¹⁷⁸ Francis Alÿs, *Praxis I'in Paradox*, 1997, <https://vimeo.com/130838361>, Erişim Tarihi: 27.12.2017

¹⁷⁹ Francis Alÿs, *Sometimes Making Something Leads to Nothing*, <http://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>, Erişim Tarihi: 17.12.2017

¹⁸⁰ <https://vimeo.com/130921402>

¹⁸¹ Potts, <https://erea.revues.org/2475#tocto1n1>

hareketi ile karışıklık halinde olan şehrin durumuna vurgu yapmak isteyen sanatçı, bu girişimin epik bir yanıt isteyen umutsuz bir durum olduğunun farkında olsa da koşullara uyacak sosyal bir alegori hazırlamanın, klasik heykel pratiğine girmekten daha uygun olacağı kanısındadır. Değişikliklerin hayat bulabilmesi ancak büyük kolektif çabaların var oluşuyla birlikte anlamlı olur düşüncesi ise fotoğraf ve videolarda belgelenen bir eylem olarak kaydedilmiştir¹⁸².

Francis Alÿs'den sonra Rirkrit Tiravanija'ya da bu çalışmada yer verilmesi konunun bütünlüğü açısından önemlidir. Tiravanija, izleyicinin pasif konumuna müdahalede bulunmaktadır ve izleyicinin sanatçıyla işbirliğini gerekli kılmaktadır. Böylece izleyiciyi birer katılımcıya dönüştürmektedir. Sosyal ortamlarda gerçekleştirilen ya da kendi sosyal ortamını kurgulayan anlayışta, tam bir "İlişkisel Estetik"¹⁸³ durumu hakimdir.



Resim 22: Francis Alÿs, *İnanış Dağları Hareket Ettiğinde* [*When Faith Moves Mountains*], 2002
Lima, Peru

<http://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/>

¹⁸² Francis Alÿs, *When Faith Moves Mountains*, Lima, Peru, 2002, <http://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/> Erişim Tarihi: 16.12.2017

¹⁸³ Nicolas Bourriaud, 1998 yılında yayınladığı "İlişkisel Estetik" adlı kitabında sanat ortamındaki ilişkilerin ve etkinliklerin sanat eseri olarak sunulduğu örneklere yer vermiştir. Bourriaud kitabın ve aynı adlı kavramın, bu sanatçıların işlerini geleneksel sanat eleştirisi kalıplarıyla yorumlamak kısırlığından kurtarmak amacıyla ortaya koyduğunu ifade eder. Erdem Oğuz, *Günümüz sanatından güncel kesitler: Küreselleşmenin Sanata Etkileri, Postsanat, İlişkisel Sanat ve Temellük Sanatı Hakkında*, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/192414> Erişim Tarihi: 04.01.2018

Küresel kültürün sanatı ve hayatı nasıl şekillendirdiğine dair muazzam örnekler sunmaktadır. Bu bağlamda yaratılmış yemek yeme/okuma/film izleme ortamlarıyla¹⁸⁴ ve haliyle izleyicinin katılımıyla bir paylaşım ve sosyal bir etkileşim sağlanmaktadır.

1992'de Rirkrit Tiravanija New York'taki bir galeriyi mutfağa dönüştürerek, pirinç ve Tayland köri servisini ziyaretçilere ücretsiz ikram etmiştir. Sanatçı, sunduğu bu aldatıcı basit kavramsal parçada, ziyaretçiyi çağdaş sanatla daha dolaysız bir şekilde etkileşime davet etmektedir. Böylelikle sanatçı ile izleyici arasındaki mesafe bulanıklaşmakta ve aradaki mesafe de kendiliğinden yok olmaktadır¹⁸⁵.

Şüphesiz Tiravanija bu konuyu ilk yorumlayan kişi değildir. 60'larda ve 70'lerde, birçok Kavramsal sanatçı sanat nesnesini ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Bu sanatçılara göre, düşünce her şeydir, bir eylemin ya da kağıt üzerinde bırakılan bir işlemin bir tarifinden çok daha fazlasıdır.



Resim 23: Rirkrit Tiravanija, *Thai Curry, İsimsiz (Özgür) [Untitled (Free)]*, 1992/2007
İnteraktif Enstalasyon, MOMA,

<https://www.pinterest.com/pin/360006563954352582/?lp=true>

¹⁸⁴ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, 2008, İstanbul, s. 226

¹⁸⁵ Rebecca Stokes, *Rirkrit Tiravanija: Cooking Up an Art Experience*, Inside/Out, 2012
https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience/

Allan Kaprow'un, Jackson Pollock'un ölümünden sonra 1958 yılında kaleme almış olduğu *The Legacy of Jackson Pollock*¹⁸⁶'ta sanatın seyirlik bir olgu olmaktan çok bir deneyim olması gerektiğini vurgularken şu şekilde devam etmektedir:

“...Peki biz şimdi ne yapacağız? İki alternatif var. Birincisi, bu yoldan devam etmektir. Pollock'un estetiğinden hiç ayrılmadan ya da ondan yola çıkarak, çeşitlemeler yapıp fena olmayan 'resme yakın' resimler yapılabilir. Öteki yol ise, resim yapmayı bütünüyle bırakmaktır-yani dikdörtgen ya da oval olan yüzeyi¹⁸⁷...”

1950'lerde, Allan Kaprow'un kaotik senaryolarını harekete geçiren büyük grupların katıldığı *Happenings* sanat etkinlikleri düzenlenmiştir. Bu etkinliklerden feyz alarak ilk defa 1970 yılında Kavramcı Tom Marioni *Bedava Bira* sergisini yapmıştır.



Resim 24: 1972'den 1975'e kadar Çarşamba öğleden sonraları MOCA'da ÜCRETSİZ BİRA vardı: "Dostlarla Birlikte Bira İçmek, En Yüksek Sanat Şeklidir" (Allan Fish / Tom Marioni, 1970) Bira şişelerinin aralıkları boyunca raflara dizilmiş duvar bu heykel parçasının ilerleyişini kaydetti¹⁸⁸.

http://kunstradio.at/HISTORY/ART_INT/sound_sculpture.html

Gösterinin seyri boyunca galerinin, içki içmek isteyen herkesin tüketebileceği bol miktarda yerel birayı bulundurması gerekliliği ise serginin bir parçasıdır. Şüphesiz Marioni kurulumuyla çok arkadaş kazanmış olabilir, ancak Tiravanija'nın ücretsiz köri kariyerine başlamasında fikren öncülük etmiş olabilir.

¹⁸⁶ Allan Kaprow. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, CA: University of California Press, 1993, s. 1-9, http://www.belgiumishappening.net/home/publications/1958-00-00_kaprow_legacypollock Erişim Tarihi: 17.12.2017

¹⁸⁷ Antmen, s. 233

¹⁸⁸ http://kunstradio.at/HISTORY/ART_INT/sound_sculpture.html, Erişim Tarihi: 18.12.2017



Resim 25: Tom Marioni, *Eylemler [Actions]*, 1969 - 2014
Kunsthalle Berlin, Marc Glöde,

<http://roedergallery.com/artists/tom-marioni/>

Tiravanija, geçtiğimiz yıllar boyunca, 1993'te ve 1999'da Venedik Bienali, 1995'de Whitney Bienali, 1997'de *Skulpturenprojekt Münster* ve daha birçokları gibi prestijli, nesiller açısından tanımlayıcı grup sergilerinde pişirme ve etkileşime girme eyleminde bulunmuştur.



Resim 26: Rirkrit Tiravanija, *İsimsiz [Untitled]*, 2011-12
Enstalasyon görünümü, MoMA, New York

<http://www.artnews.com/2012/03/13/curry-up/>

Tiravanija, tutumunda Batı sanat akımlarını gösteriyor olsa da meseleye bir Asya duyarlılığı ile ele aldığı kanısında: “Batıda hayat, nesnelere üzerine kuruludur, ancak bunun tersini yapmaya çalışıyorum. Nesneyi değil çevresindeki yaşama

odaklanıyorum¹⁸⁹.” Bu doğrultuda bağlamın önemli bir bileşen olduğunu ileri sürmek, serginin başlığı olan "çiğ ve pişmiş" isminden hareketle ayrı bir önem kazanmaktadır. Tiravanija'ya göre, her şey kültüre bakma koşulları ile ilgilidir. Ancak bu sayede neyin nasıl anlamlı hale geldiği anlaşılabilir¹⁹⁰. Kültür kavramı göz önünde bulundurulduğunda şüphesiz birçok farklı yaklaşım ile karşılaşmaktadır. Bu bağlamda kültür uygulamaları, sanatın gündelik hayatla iç içe geçmiş hali yeni bir toplumsal sistematige işaret etmektedir. Bu sistematik yaklaşımda ise, deneyim, iletişim ve performatif politika öne çıkmaktadır. Irmgard Emmelhainz'a göre, kültürün metalaştırılması ve bir sermaye biçiminde kullanılması; sanatın, politikanın ve medyanın iç içe geçmesiyle, ekonomik anlamda da yansımalarını göstermiştir. Emmelhainz, şimdilerde üretimin her zamankinden çok olduğuna ancak üretimin kendisinin Üçüncü Dünya ülkelerine kaydırılmış durumda olduğunu belirtmektedir¹⁹¹. Bu da “yaratıcı çalışma”nın ekonomik hayatın her alanında bulunduğunu ve kültürün merkezde olduğu yeni bir toplumsallık biçiminin varlığına işaret etmektedir.

Kültürün merkezde olduğu yeni bir toplumsallık biçiminin varlığı düşünüldüğünde ise özellikle özel ve kamu kuruluşları tarafından kültüre büyük sermayelerin ayrıldığı gözlemlenmektedir. Bu durumun başlıca nedeni, ekonomik ve politik açıdan çıkar sağlayabilmeyi mümkün kılmaktır. Başlıca amaç, toplumsal hareketleri sanata belirleyici bir politik rol biçerek yönlendirebilmektir. Küreselleşmeyle beraber kültür ve sanatın algılanış şekli, kültürel ve yaratıcı endüstrilerde çalışanlar aracılığıyla temelden değişmiştir.

“Sanatı ideolojik bir aygıt olarak araçsallaştıran ve kültürü bir çeşit sosyal sermaye veya kaynak olarak gören siyasi kaygularla iç içe geçmiş durumda olması ise, sanatçıların belirli kurum veya sergi politikalarının sınırları dışında bir şeyler üretmeye çalıştıklarında birtakım kısıtlamalarla karşılaşmalarına sebep olmaktadır. Bu da sanatın adeta politik hassasiyetlerin aracı haline gelmiş durumda¹⁹² olduğunu göstermektedir.”

¹⁸⁹ John McGee, *Life of the party- Rirkrit Tiravanija explores the art of dining*, 2012, <https://www.japantimes.co.jp/culture/2002/06/12/arts/life-of-the-party/#.WjWJXmU7ZDU>, Erişim Tarihi: 16.12. 2017

¹⁹⁰ McGee, *Life of the party- Rirkrit Tiravanija explores the art of dining*

¹⁹¹ Ali Artun, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*, İletişim Yayınları, 2015, s.171-172

¹⁹² Irmgard Emmelhainz, *Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanatın ve Dava Sanatının Sonu mu?*, (ed.) Ali Artun, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm* (İletişim Yayınları, 2013); <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-kulturel-donemec-ozerk-sanat-ve-dava-sanatinin-sonu-mu/1194> , Erişim Tarihi: 06.04.2018

Miško Šuvaković'e göre, bu durum sanatın dokusunda büyük değişikliklere sebep olmuştur. Konuyla ilgili araştırmasında ABD'nin ve Avrupa'nın sanatsal bağlamında bu değişimi inceleyen Šuvaković;

“Batılı kurumların işlevi, Doğu'daki eski Sovyetler Birliği devletlerinden Orta Avrupa ve Balkanların komünist devletlerine dönüşüm sürecini teşvik etmek, başlatmak ve desteklemektir. Sayılan bu işlevleri yerine getiren pek çok kurumdan biri de, genelde 'Soros' diye bilinen Açık Toplum Fonu'na ait olan Soros Çağdaş Sanat Merkezleri'dir. (Soros Centres for Contemporary Arts – SCCAs) Başlangıçta bu merkezler, yerel sanat ortamlarını belgelemeyi, mevcut sanat projelerini finanse etmeyi ve ulus-aşırı olarak özgürleşmiş yerel sanatı uluslararası sahnede sunmayı sağlayacak kurumlar olarak tasavvur edilmiştir.¹⁹³”

Soros Çağdaş Sanat Merkezleri oluşturulduktan sonra dikkat çekici bir husus belirginleşmeye başlamıştır. Bu husus şu şekilde açıklanabilir: Sanat, sanattan bağımsız kriterlere göre yeniden şekillendirilen bir kurumun işleviyle karşı karşıya kalmıştır. Šuvaković, bu süreci Küresel, Poetik Kültürolojik ve Siyaset başlıklarıyla irdeliyor ve yaklaşımını şu şekilde aktarmaktadır:

(1) Küresel olarak: Doğu Avrupa kültürlerinde geçiş sürecinin başlatılması;

(2) Poetik olarak: Hem pratik-sanatsal, hem de kuramsal-yorumsal anlamda, özerk-sanatsal modernizm ve postmodernizmden kurtularak özgürleşme;

(3) Kültürolojik olarak: Ulusal kültürün marjinal sanatı olan ve popüler kültür ile yüksek kültür arasında yerleşen “alternatif” (özgürleşmiş kentsel) sanatın, başkalaşıma uğrayarak sonda-sanatı'na [sonde-art] dönüşmesi. Bu, her bir somut toplumda, çevre ile merkez ilişkisini görelileştirme stratejilerinin sınındığı, tasarlandığı ve temsil edildiği sanat. Başka bir deyişle, kültürün kendisi, çatışmasız(siyaseten doğru) bir toplumu umut etme ve gerçekleştirme hedefiyle iştigal etmenin 'malzemesi' ve 'mecrası' haline geliyor;

(4) Siyasal olarak: Sanat yapıtı, tanıtlayıcı bir medya nesnesi'ne dönüşüyor: Onun aracılığıyla, siyasal bir ton içeren, fakat tümüyle belirgin olmayan bir pratik ve numune üretimi gerçekleştiriliyor; bu da, yaratılması umulan sivil toplum içerisindeki gerçek bir etkinliği vaat ediyor. Böylece, Perestroyka, sosyalist-sanat, kinik realizm ya da retro-avangardın eleştirel, kinik, bozguncu ve bariz biçimde nihilist sanatının yaratılma ve sunulma koşulları özünde nötr hale getiriliyor¹⁹⁴.”

Başka bir deyişle böyle bir girişimin amaçları arasında şüphesiz en çok dikkat çeken; sanatçıların, kültür yöneticilerinin boyunduruğu altına girmeleri, program ve projeler kapsamında çizilmiş çerçeveler doğrultusunda sanatsal üretimlerini gerçekleştirmek mecburiyetinde kalacakları bir sistemin içine itilmeleridir¹⁹⁵.

¹⁹³ Miško Šuvaković, *The Ideology Of Exhibition: On The Ideologies Of Manifesta*, Published by SCCA, Center for Contemporary Arts-Ljubljana, 2002,

<http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakoviceng.htm>, Erişim Tarihi: 06.04.2018

¹⁹⁴ A.g.e., 2002

¹⁹⁵ Octavian Esansu, *Neoliberal Dönemde Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi II/IV: Soros Çağdaş Sanat Merkezleri*, Çev.: Nursu Öрге, Skopbülten, 2013, <http://www.e-skop.com/skopbulten/neoliberal->

Açık Toplum projesinin kapsamı ya da ilişkili olduğu ülkelere bakıldığında Türkiye de Balkanlar gibi öne çıkan ülkeler arasındadır. Soros'un Türkiye'yi de Balkanları gördüğü gibi görmesini sağlayacak farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Bu yaklaşımlar içerisinde en çok öne çıkan, Türkiye'nin de Açık Toplum projesinin bir ayağı olarak görülmesi fikridir. Şüphesiz bu çalışma, bu fikrin doğruluğunu ya da yanlışlığını savunacak mahiyette değildir, ancak durumun varlığına işaret ederek üzerinde düşünülmesini değerli bulmaktadır.

İstanbul'un konumu ve konumundan dolayı kente yüklenmiş olan rolü göz önünde bulundurulduğunda, İstanbul'un bölgesel yükselişi birçok Batılı bakış açısında olduğu kadar Balkanlara göre de kenti egzotik bir çekim merkezi haline getirmektedir¹⁹⁶. Bu bağlamda Açık Toplum Vakfı 2011 yılında bir ödenek programı başlatmıştır. Bu ödenekle kültür etmeni merkeze alınmış ve kültür odaklı çalışan sivil toplum kuruluşlarının alternatif sanatsal girişimlerini mümkün kılmak bir amaç olarak belirlenmiştir¹⁹⁷.

Bu amaç doğrultusunda Açık Toplum Vakıfları ve Türkiye düşünüldüğünde ilginç bir tablo ortaya çıkmaktadır. Bu tabloya göre Açık Toplum Vakıflarının doğrudan desteklediği sanat ve kültür kuruluşları bulunmaktadır. Bu kuruluşlar arasında Salt, Anadolu Kültür ve Depo¹⁹⁸ gibi isimler öne çıkmaktadır. Bu sanat ve kültür kuruluşlarının yapılarına anahatlarıyla bakıldığında, benzerlikler olduğu dikkat çekmektedir. Öte yandan Açık Toplum Vakfı'nın amaçlarını ya da ideallerini ne derecede karşıladığı ise tartışılabilir. Bir Garanti Bankası kuruluşu olan SALT, kamu hizmetinde olan bir kültür kurumudur. Tüm sergiler, kamu ve araştırma programları, bireysel, kurumsal şirket ve fon sağlayan vakıfların destekleriyle gerçekleştirilmektedir¹⁹⁹.

donemde-cagdas-sanatin-orgutlenmesi-iiiv-soros-cagdas-sanat-merkezleri/1496#_edn5 , Erişim Tarihi: 06.04.2018

¹⁹⁶ Nevin Aslı Can, *René Block ve 1990 Sonrası Türkiye Çağdaş Sanat Ortamında Otorite ve Dil Kurguları*, *Skopbülten*, Skopdergi – Sayı 1, 2011, https://www.e-skop.com/print.aspx?PageID=414#_edn2, Erişim Tarihi: 23.02.2018

¹⁹⁷ A.g.e., 2011

¹⁹⁸ Emre Sinan Sayın, *Açık Toplum, Çağdaş Sanat*, Skopbülten, 2015, http://www.e-skop.com/skopbulten/acik-toplum-cagdas-sanat/2518#_edn30 Erişim Tarihi: 06.04.2018

¹⁹⁹ kurum ve kuruluşlar için bkz. <http://saltonline.org/tr/555/?tag=51>, Erişim Tarihi: 08.05.2018

Benzer şekilde, 2002 yılında sanatın değişik alanlarından, iş dünyasından ve sivil toplumdan kişilerin, kültür ve sanatın İstanbul dışındaki şehirlerde üretilmesi ve izlenmesini desteklemek için bir araya gelmesiyle, kâr amacı gütmeyen bir kültür kurumu olarak kurulan Anadolu Kültür; sanatın paylaşılmasıyla karşılıklı anlayış ve duyarlılık geliştirebileceğine, bölgesel farklılıkların ve önyargıların aşılabileceğine, kültürel hayatla birlikte vatandaşlık, kimlik ve aidiyet gibi kavramların tartışılacağına ve bu ekseninde oluşacak tartışmaların toplumsal uzlaşmaya katkı sağlayacağına inanarak çalışmalarını sürdürmektedir²⁰⁰.

“Anadolu Kültür girişimiyle kurulan Depo, İstanbul'un Tophane semtinde dört katlı eski bir bina olan Tütün Deposu'nda faaliyet gösteriyor. 2008 yılında binanın özelliklerine müdahale etmeden yapılan yenileme çalışmasının ardından Haziran ayında Depo ekibi burada çalışmaya başladı ve Depo'nun ilk sergisi 2009 Ocak ayında açıldı. Tütün Deposu'nun hemen yanında yer alan ek bina 2009 yılında yapılan yenileme çalışmalarının ardından film gösterimleri, mahalleden çocuklarla yapılan atölye çalışmaları ve çeşitli sergilere ev sahipliği yaptı, 2012 Şubat ayından itibaren de bağımsız radyo istasyonu Açık Radyo'nun merkezi oldu²⁰¹.”

Çağdaş sanat alanında şirket destekli sanat kurumlarının ortaya çıkması 1990'lı yıllara dayanmaktadır. Aksanat 1993, Vehbi Koç Vakfı tarafından geliştirilen Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık altında yer alan Kazım Taşkent Sanat Galerisi 1992, daha sonra ise “Sanat İçin Alan” sloganıyla yola çıkan Arter 2010, Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi 2000, daha sonra ise Salt 2011, Sakıp Sabancı Müzesi 2002, Pera Müzesi 2005 yılında kurulmuştur. Sanat alanında yaşanan bu değişimlerin altında hızla değişen sosyo-ekonomik yapı ve İstanbul'un küreselleşmesinin yarattığı²⁰² dinamikler yatmaktadır.

3.1.2. Küresel Sanat Sistemi ve Pazarın İşleyişi

20. yüzyılın başında Avangardist sanat hareketlerinin temsilcileri, sistemi ve savunucularının tamamı ile karşısında pozisyon alarak eleştirel bir duruş sergiliyorlardı. Ne var ki 1960 sonrasında sanat hareketlerinin çoğunlukla sistemi

²⁰⁰ <http://www.anadolukultur.org/tr/hakkimizda/genel-bilgi/3187>, Erişim Tarihi: 08.05.2018

²⁰¹ <http://www.depoistanbul.net/tr/about.asp>, Erişim Tarihi: 08.05.2018

²⁰² Elif Ayşe Bursalı, *Sanatçı İnisyatifleri ve Sanatçılar Tarafından Yürütülen Mekânların İstanbul Güncel Sanat Alanındaki Rolü*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013, s.30

eleştirmekten ziyade, giderek pazarı yönlendiren sermaye güçlerinin istemlerine hizmet ettiği, işleyişin ne denli değişim göstermeye başladığı dikkat çekicidir.

Şahiner, sanat pazarının işleyişine dair bir takım bulgularda bulunurken, Hans Haacke ve işlerini örnek olarak göstermektedir. Bu bulgularda öne çıkan ise Hans Haacke gibi avangard bir tutum sergileyen bir sanatçının işlerinin bile sermaye güçleri tarafından satın alınan bir nesne haline dönüştürülmesidir. Sanat objesinin metalaştırılması ise kuşkusuz onun ne denli işlevinden koparıldığını göstermekle birlikte avangard tutumu bile aleladeleştirmektedir²⁰³.

Haacke, New York Guggenheim Müzesi'ndeki *Systems* adlı sergide bir yapıtını Müze yönetimine sunmuştur. Ancak yapıt müze yönetimince kabul görmemiştir hatta uygun bulunmadığından dolayı sergiyi düzenlemekten vaz geçmiş ve serginin küratörü de işinden olmuştur. Yapıtın uygunsuz bulunmasının sebebi ise şu şekilde açıklanmıştır;

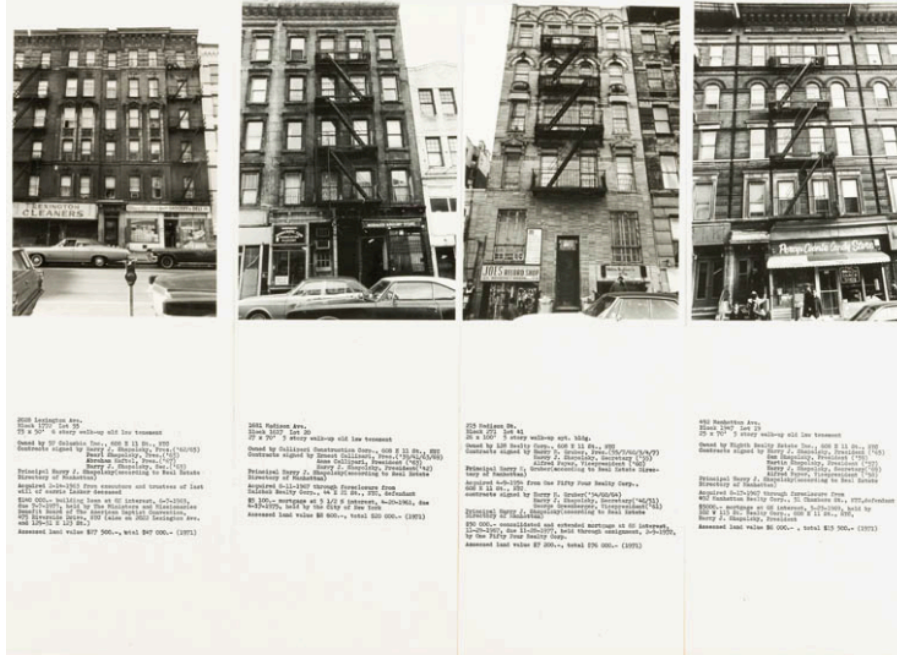
“Harry Shapolsky, New York'taki bütün ev sahiplerinden daha fazla gecekonduya sahipti. Haacke'nin kamu kayıtlarını inceleyerek yürüttüğü araştırması, Shapolsky'nin farklı mülklerinin farklı isimlerle kayıtlı şirketler tarafından yönetildiğini ortaya çıkarıyordu. Kiraya verilmiş apartmanlara ait 140 kusura fotoğrafa, daktiloya çekilmiş bilgiler eşlik ediyor, belli bir bölgedeki ucuz konutlar üzerinde tek el kurmuş varlıklı ailenin suçları ifşa ediliyordu²⁰⁴.”

Haacke, “İnsanlara tanıdıklarını sandıkları o politik kişilikten ibaret olmadığını hatırlatmakta fayda var,” diyerek bunu, “Ben hep sistemlerle ve nasıl işledikleriyle ilgilendim; bir noktada anlıyorsunuz ki politik ve sosyal sistemler de bunun bir parçası, onlardan kaçış yok²⁰⁵” şeklinde açıklamaktadır.

²⁰³ Rifat Şahiner, *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, Ütopya Yayınevi, Sanat Dizisi, Ankara, 2015, s.129

²⁰⁴ Randy Kennedy, *Contrarian Stays True to His Cred*, https://mobile.nytimes.com/2014/10/24/arts/design/hans-haacke-gets-establishment-nod-of-approval.html?_r=0, Erişim Tarihi: 24.01.2018, *Eleştirinin Rafa Kaldırıldığı Bir Çağda Hans Haacke Yolundan Şaşmıyor*, Çev. Elçin Gen, Skopbülten, 2014, <http://www.eskop.com/skopbulten/elestirinin-rafa-kaldirildiği-bir-cagda-hans-haacke-yolundan-sasmiyor/2173>, Erişim Tarihi: 24.01.2018

²⁰⁵ A.g.e., s.129



Resim 27: Hans Haacke, *Shapolsky et al., Manhattan Real Estate Holdings, 1971*

Jelatin gümüş baskı, MACBA Koleksiyonu, MACBA Vakfı, Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York

<https://www.macba.cat/en/shapolsky-et-al-manhattan-real-estate-holdings-a-real-time-social-system-as-of-may-1-1971-3102>

Hans Haacke örneği aslında günümüzün yansıması olduğunu çokuluslu kapitalizmin mantığında kültür etmeni üzerinden okumak mümkündür. Nitekim kültür gündelik hayatın her alanını teslim almış ve ötekini sömürgeleştirmeye devam etmektedir. Başka bir deyişle, bir zamanların kurum eleştirisi, günümüzde büyük dönüşümlere uğratılmıştır. Bu bağlamda söylenebilecek en önemli cümle, Çağdaş sanatın, ideolojik çıkarlara hizmet eden bir yapıya bürünmüş olmasıdır²⁰⁶.

“AB ve ABD’de kültür/sanat kurumlarının yönetimi profesyonel işletmeci ve pazarlamacılar tarafından yönlendirilmektedir. Küratörler ve diğer Kültür Sanat Uzmanları ise bu kişilerin altında çalışmakta ve giderek söylem ve eleştiri coğrafyasından uzaklaşmaktadır. Böylesi bir yapılaşmada sanatçılar ancak koleksiyoncu, galeri, küratör uzlaşmasından süzülerek kurumlara ulaşabilmektedir. Bu kurumların genel politikalarını ve içeriklerini de büyük koleksiyoncular ve sanata yatırım yapan şirketlerin temsilcileri belirlemektedir²⁰⁷.”

Çokuluslu şirketlerin çoğu ileri iletişim teknolojileri sayesinde mal ve fon hareketlerini yönetmektedir. Bu anlamda bir sınırsızlık durumunun hakim olması, yeni

²⁰⁶ Ali Artun, *Çağdaş Sanat ve Kültürizm*, İletişim Yayınları, 2015, s.183

²⁰⁷ Gen, s.130

bir dünya düzenine işaret etmektedir. Yeni dünya düzeninde ülkelerin karşılıklı bağımlılığı üzerine kurulu bir anlayış ise bu yeni bir dünya düzeninin en büyük belirtisidir. Teknolojinin hızla gelişmesiyle, uluslararası ticaretin ve ulusal sınırları aşan para akışının da önemli ölçüde arttığı²⁰⁸ izlenilmektedir.

Sanat alanında küreselleşmesinin en güçlü stratejisi, çağdaş sanat pazarının mümkün olduğunca geniş coğrafyalara yayılmasını sağlamak ve büyük müzayede evlerinin kontrolü ile daha öncesinde bir sanat yapıtı almamış olan potansiyel müşterilere ulaşmayı mümkün kılmaktır.

Örneğin, Çin sanat piyasası, birçok Avrupa ülkesinin pazar payını aşarak muazzam bir biçimde artmış ve komuta ettiği sansasyonel fiyatlarla, Batılı sanatın lider konumunu yakalamıştır. Finansal pazarlarda sanat piyasasının bu yoğun etkileşimi, sanatın, aynı zamanda lüks mal endüstrisi için spekülatif bir mala dönüştüğünü belirtmektedir. Sadece Sanat Fuarları değil, aynı zamanda Bienaller de piyasanın ağına girmekte, hâlâ herhangi bir şekilde özel sayılan bir sanat anlayışına olan kültürel mesafe hızla büyümektedir. Ancak pazar aynı zamanda yeni sanat bölgelerinin geliştirilmesinde merkezi bir rol oynamaktadır ve sanat dünyasında uzak kültürlerden gelen sanatçıları halka sunmaktadır.

Sanat yapıtının değeri, birinin ona ne kadar ödemeye hazır olduğu ile ölçülmektedir. Bu düzeyde sanat yapıtlarının satışı ve değeri, küresel, hiperkapitalist kültürün değerleri ile bağlantılıdır²⁰⁹. Bu durum cevaplanması gereken iki soruyu da beraberinde getirmektedir. İlki kültürel değerlerin koca bir pazarın bu denli büyümesine/gelişmesine nasıl sebep olduğu ve öte yandan ikincisi ise “sanat yapıtlarının satışı ve değeri, küresel, hiperkapitalist kültürün değerleri ile bağlantılıdır” ifadesine nasıl bir yaklaşımla bakamız gerektiğidir.

Soğuk Savaş sonrasında gelişen uluslararası sanat pazarının genişlemesi, giderek artan sayıda batılı olmayan sanatçının oyuna dahil edilmesini ve Asya, Afrika ve Latin

²⁰⁸ Melih Erdoğan, *Contemporary Art and Global Art Market in Global Era*, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi- Journal of Social Sciences, Cilt/Vol.: 15 - Sayı/No: 1 (75-98)

²⁰⁹ Füsün Kavrakoğlu, *Çağdaş Sanata Varış 24-Global Sanat Pazarı*, 2016, <http://blog.kavrakoglu.com/tag/global-sanat-pazarı/>, Erişim Tarihi: 03.01.2018

Amerika'daki çoklu bölgesel Çağdaş Sanat Merkezleri'nin ortaya çıkmasını kolaylaştırmıştır. Eski bir uygarlık, eski bir yarı-koloni ve bir sosyalist rejim, “dünyanın en büyük ikinci ekonomisine dönüşmüş durumda” biçiminde değerlendirilen bu değişen güç dinamikleri, küresel Çin çağdaş sanatçıları, milliyetçilik-küreselleşme sürekliliği boyunca dikenli bir konuma itmiştir.

Çin'in kültürel güç ve endüstrilerin uluslararası genişlemesine ilişkin mevcut araştırmalarda genellikle eksik olan şey, sanatçıların/kültür üreticilerinin hızla değişen küresel güç dinamiklerine ve kültür akımlarına hangi stratejik noktadan baktıklarıdır²¹⁰. Bu bağlamda Çin'in en dikkat çeken çağdaş sanatçılarından olan Ai Weiwei ve Cai Guo-Qiang'ın büyük ölçüde farklı kültür stratejileriyle kendilerini temsil ettiği belirtilebilmektedir. Ong'a göre bağımsız bir biçimde çoğunlukla sanatsal orijinalliklerini sorgulamakta ve yaptıkları işlerde belirli bir samimiyet gözlemlenebilmektedir²¹¹.

“Çağdaş sanat pazarı ve pazarın nasıl işlediği” ya da “nasıl bir sistem geliştirdiği” meselesinin incelenmeye devam edilmesi, bu çalışmanın odak noktasına dönülmesi açısından önem arz etmektedir. Sanat pazarının diğer pazarlar gibi kurumlar (oyun kuralları) ve organizasyonlar (oyuncular) tarafından oluşturulduğu ifade edilebilmektedir.

Sanatsal üretim ve sanat galerileri için stüdyolar gibi organizasyonlar olmadan, sanat piyasası var olamamaktadır. Sözleşmeler (güven ve itibar) ve resmi kuralları (sözleşmeler ve mülk hakları) koyan kurumlar olmaksızın işlemler zorlaşacak ve sanat piyasasının kendiliğinden oluşması muhtemel olmayacağı için kurumlar, bireysel eylem ve örgütlere teşvik ve kısıtlamalar getirerek, ilgili fırsatlardan yararlanarak sanatçıların özerklik mücadelesi verdikleri ve sosyal rollerin üstlendiği “sanatsal bir alan”ın ortaya çıkmasına neden olmaktadır²¹².

²¹⁰ Lin Zhang & Taj Frazier, *Playing the Chinese card: Globalization and the aesthetic strategies of Chinese contemporary artists*, International Journal of Cultural Studies, DOI: 10.1177/1367877915600554, Sage, 2015, s.3

²¹¹ Aihwa Ong, *What Marco Polo Forgot*” *Contemporary Chinese Art Reconfigures the Global*, Current Anthropology, Vol. 53, No. 4 (August 2012), pp. 471-494, The University of Chicago Press on behalf of Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, 2012

²¹² Walter Santagata, *Institutional Anomalies in the Contemporary Art Market*, Journal of Cultural Economics 19: 187-197, Kluwer Academic Publishers, 1995

Tarihsel bir sürecin objektifinden bakıldığında *Art and Pluralism* adlı kitabın *Artforum and The Art World as a System* bölümünde karşımıza çıkan *Network: The Art World Described as a System* (öncesinde Ocak 1966'da "Sanat ve İletişim Ağı") adlı makalede de ele alındığı gibi, Lawrence Alloway, sanatın içinde bulunduğu nadir bağlantılar ve bulanıklıklarla genişletilmiş kültürel ağı analiz ederek birtakım önermelerde bulunmaktadır.

1970'lerin başında, sanatçılar, anlaşmalar, eleştirmenler, galeriler ve müzeler arasındaki bağlantılar için: "Hepimiz yeni ve rahatsız edici bir bağ içinde birbirimize bağlandık" ifadesiyle sistem terimini kullanarak rejimin eş anlamlılığına vurgu yapmıştır²¹³. Ancak *Network: The Art World Described as a System* yeniden düzenlemiş ve 1966'daki halinden ayrıştıran önemli bir değişiklik, sistemin sanat ve sanatçıların politikleştirilmesinden etkilendiği yol olmuştur.

1960'lı yıllarda bir tarafta sanat piyasasında bir patlama yaşanmış ancak öte yandan ekonomideki enflasyon, siyaset ve ekonomideki düşüş "sanat piyasası ya da değişim değerinin tartışılması" anlamına gelmemektedir. 1970'de, Alloway, "bir ağ olarak görülen" galerilerin, özgürce yapılmış sanatın çeşitli stillerde halka dağılımını garanti eden çok özgür bir pazar oluşturduğunu savunsa da sadece iki yıl geçtikten sonra piyasanın kısıtlamaları ve pazardaki "özgürlük" inancı bir saflık olarak görülmüş ve Alloway'ın ağını apolitik, ahlâk dışı ve güçlü oyuncuların manipülasyonunun dışında görmesini sağlayamamıştır²¹⁴.

"Tehlikede olan sadece çoğulcu estetik değil ama çoğulculuğa bir çerçeve sağlayan toplum ve kültürel sistemdir. "Gerçek bir çoğulcu kültür, piramidal ve tabakalaştırılmış düzenleri sanat için çok yönlü olasılıklara ve gerçek muhalefetlere izin vermekte olmalıdır." Çoğulculuğun siyasi çerçevede şekillendirilmesi gerekiyordu. Alloway, çoğulculuğun bolluk ve seçim olarak bütünsel bir sistem içindeki alternatifler için yeniden düşünülmesi gerektiğini fark etmişti²¹⁵."

²¹³ Nigel Whiteley, *Art and Pluralism-Artforum and the art eworld as a system*, Liverpool University Press, 2012, s. 308

²¹⁴ A.g.e., s. 309

²¹⁵ Whiteley, s.311

1980'lere gelindiğinde Çağdaş Sanat altın yıllarını yaşamaktaydı. Derinden materyalist olan ve serbest piyasa ideolojisinin tüm gerçekliği ile sanatın yol gösterici olduğu, canlanmış sembolik değerlerin zamanıydı. Bu tekil ve paradoksal bağlamdan, emsalsiz bir pazar doğmuştur. 1980-1990 yılları arasındaki fuar ve galerilerin yaygınlaşması ile bu yeni statüye doğru belirgin bir eğilim olduğu yeterince ikna ediciydi.

Ekonomik krizin ortadan kalkmasıyla, Chicago, Stockholm, Madrid, Amsterdam, Los Angeles, Londra, Nice, Milano ve Frankfurt'un uluslararası fuarları, halihazırda etkin olan Basel, New York, Paris, Köln ve Düsseldorf gibi merkezlerde, sanat galerisi sayısında önemli oranda artış göstermesiyle beraber, düzenlenen sanatsal etkinlikler de belirgin bir oranda artmıştır.

Kassel Documenta, 1987'de yarım milyon ziyaretçiye ev sahipliği yaparken, Venedik, Sao Paulo ve Paris Bienalleri'nde benzer düzeylerde etkinlikler kaydedilmiştir. Aynı dönemde hem maddi hem de kültürel olarak, önemli miktardaki devlet sübvansiyonlarından yararlanılmıştır. Piyasa bir bütün olarak bayi, koleksiyoncu, sanatçıdan oluşurken, sanat sistemi çoklu ağları sayesinde hem ortak hem de rakip olarak da gelişmiştir. 1980'lerin on yılı, iş hacminde benzeri görülmemiş bir büyümeye sahne olmuş ve çağdaş sanat piyasasında rekabet yer alarak, "aldığımız şeyden memnun olma" ilkesini zayıflatmıştır.

Google'da çevrimiçi sanat müzayede arama sonuçlarında on milyondan fazla sonuç elde edilmektedir. Tüm önemli sanat müzayede evleri web sitesi ve çevrimiçi satışlara sahiptir. Örneğin, katılımcılar Christie's web sitesinde öğeler üzerinde teklif verebilir, gelecekteki açık artırmaların dünya genelindeki teklifleri izleyebilir, fiyatları kendi para birimiyle görüntüleyebilir, kişiselleştirilmiş bir açık artırma takvimi oluşturabilir, açık arttırmaları gerçek zamanlı olarak izleyebilir ve Christie's canlı açık arttırmalarına katılabilmektedirler. Böylece Christie's, canlı açık artırmalarında dünyanın her yerinden sanal katılımı sağlayabilmektedir. Şüphesiz Christie's yanı sıra; diğer büyük isimler de benzer hizmetler sunmaktadır.

Varılan noktada artık Artworld Salon'un blogunda yapılan bir tartışmaya göre, çevrimiçi satılan resmin artmasının büyük sanat müzayede evlerini etkileyebileceği öne sürülmektedir. İnternet, alıcılara daha fazla erişime ve daha fazla şeffaflığa olanak tanıdığı için; bu durum vesilesiyle, piyasanın alt ucundan başlayabilmekte, ancak diğer pek çok sektörde olduğu gibi, sunulan ürünlerin kalitesi pazardaki erişime göre yükselmektedir.

Sanat dünyası pazarında bir paradigma değişiminin ilk adımlarına tanık olduğumuz düşüncesi ağırlıktadır. Ayrıca site, bu değişikliğin galerileri de etkileyeceğini belirtmekte ve gerekçe olarak da insanların, fiziksel galerileri ziyaret etmek yerine tercihlerini çevrimiçi gözükmekten yana kullandıklarını vurgulamaktadır. Elbette internet sadece gerçek eserler için sanat açık artırmalarına ev sahipliği yapmakla kalmamaktadır, aynı zamanda sanal sanat eseri için Second Life gibi çevrimiçi bir dünyada sanal bir açık arttırma da ziyaret edebilmektedir.

Hayatı taklit eden hayatla, hayatı taklit ederek, sanal dünya hem gerçek hem de sanal sanatı teşvik etmek için²¹⁶ yeni bir araç önermektedir. Bazı durumlarda, çevrimiçi açık artırmalar gibi küreselleşme eğilimleri kültürel kalıplaştırmaları güçlendirmektedir. 2003 ve 2002 yıllarında 200 Fransız ve Amerikan çevrimiçi sanat müzayedesini karşılaştıran ilginç bir çalışma, çevrimiçi sanat satımı ve satın alma kalıplarının kültürel kalıplaştırmalarla uyumlu olduğunu ortaya koymuştur. Bu doğrultuda Amerikalıların büyük çevrimiçi satın alımlarda daha rahat hissetmesi ve buna karşın Fransızların yüz yüze işlemleri tercih ettiği; dolayısıyla çevrimiçi açık artırmalarda daha az teklif verdiği, bu çalışma sayesinde belirlenmiştir²¹⁷.

Küreselleşen bir dünyada sanat, dünya çapında ihraç edilen ve ithal edilen diğer emtia ya da ürünlere benzemektedir. Sanatçılar, eserlerini satmak için daha büyük bir platformdan yararlanırlar ve başarılı olursa dünyadaki herkese ulaşabilirler. Resmin alınıp satılmasını sağlayan daha büyük şirketler, pazarın genişletilmesi için İnternet

²¹⁶ Suni Levin Institute, *Globalization and Art*, 2009 <http://www.globalization101.org/globalization-and-art-2/> Erişim Tarihi: 12.11.2017

²¹⁷ Laura Robinson, *Online Art Auctions à la française and à l'américaine: Comparing eBay France and eBay USA*, UCLA Department of Sociology, Paper presented at the annual meeting of the American Sociological Association, Hilton San Francisco & Renaissance Parc 55 Hotel, San Francisco, CA, 2004, s. 1-25

kullanımı yoluyla sanat dünyasını eşitlemekte ve herkese herhangi bir parçayı satın alıp görüntüleyebilme olanağı sunmaktadır. Bu da sanat dünyasının artık konuma göre kısıtlanmıyor olması anlamına gelmektedir.

Küresel sanatın birçok önemli örneğinde, kültürel sentez, ironi ve aleni kimlik performansları Batılılara hitap etmektedir. Küreselleşme, sanat dünyasını, ırksal ve kültürel farklılığın yönetimine paralel olarak şirket enternasyonalizm modelini benimseyecek şekilde dönüştürmüştür. Kültür dünyasında görünür olmak hiçbir zaman politik iktidarın garantisi değildir. Kültür kurumlarının özelleştirme sürecinin yoğunlaşması, bir zamanlar görünür olmanın sağladığı nüfusu da yok etmektedir.

Çeşitlilik normalleştirilirken, eleştirel içeriği de bir kenara itmektedir. Bu durum en iyi şekilde sanatçıların göç hareketlerine bakılarak netleştirilebilir. Çok farklı kökenlerden sanatçılar, sonunda New York'a yerleşmektedir, üstelik bunlar yalnızca ülkelerini yasaklar nedeniyle terk edenlerden oluşmamaktadır. Dolayısıyla, çoğulluk homojenlik üretmektedir. Çünkü bu sanatçıların tümü piyasanın onayından geçmek zorundadır²¹⁸.

3.1.3. Küresel Şirketler ve Sanat

Küresel şirketlerin sanat dünyasını ne şekilde destekledikleri, şirket binalarında sanat eserlerini sergilemelerindeki anlamı, çağdaş sanat ödülleri teşvik etmeleri ve etkinliklerin sponsorluklarını üstlenmelerini inceleyecek olan bu bölüm, sermayenin çok uluslulaşma ve bu çoklu(!) aklın sanat sistemine nasıl yön verdiği incelenecektir. Bu bağlamda küresel şirketlerin yönetsel yapılaşması, beyaz yakalılar, kültür politikaların belirlenişi, kültür ve sanat yönetiminin nasıl ve kimler eliyle yapıldığını belirttikten sonra “Öteki”nin buradaki varoluş biçimine odaklanılacaktır.

Kuruluşlar çeşitli müze ve sanat galerilerinin açılışlarına katkıda bulunmalarının yanı sıra, sanat yapıtlarını satın alarak kendi binalarında sergilemeleri boşuna değildir. Örneğin IBM, 1930'lardan itibaren sanat eserlerini toplamaya başlamış ve 1939

²¹⁸ Stallabrass, s.67-68

yılında New York Dünya Fuarı'nda "IBM Sanat ve Bilim Galerisi" adıyla koleksiyonunda topladığı yapıtları sergilemiştir. IBM ayrıca 1974 yılından beri, Bonnard, Cézanne, Courbet, Degas, Eakins, Homer, Lawrence, Motherwell, Picasso, Pissaro, Raphael, Renoir, Rodin ve Rothko gibi sanatçıların eserlerini farklı etkinliklerde birçok sanat etkinliğinin sponsorluğunu da üstlenmiştir²¹⁹.

Sanat kurumlarının şirketlere olan bağımlılığının ne şekilde geliştiğine bakılacak olursa bunu Britanya ve Thatcher dönemi ile açıklamak mümkündür. 1980'lerin sonlarına doğru Thatcher yönetimi ve beraberinde gelen özelleştirme ideolojisi, hükümetin ulusal müzelere ve sanat galerilerine yaptığı yardımlarda büyük kesintiler olması anlamını taşımaktadır. Bu durumda kamu kaynaklarıyla finanse edilen ve zaten kısıtlı bütçelerle yaşayan sanat kurumları, şirketlerden ve başka alternatif gelir kaynaklarından para/sponsorluklar bulmak amacıyla amansız bir yarışın içine girmek zorunda bırakılmışlardır²²⁰. Sanat kurumları bundan dolayı gelir yaratabilmek için adeta şirketlerin mali desteğine, ticari pazarlamaya ve reklama giderek daha fazla başvurmaya zorlanmışlardır²²¹. Zaman içerisinde kurumların logoları/isimleri sponsorlukları sayesinde sanat kurumlarının bültenlerinde ve kataloglarında yer almaya başlamıştır.

Philip Morris, sergiler vasıtasıyla hem halkın başka yerlerde gidip göremeyeceği büyük sergilerin sponsorluğunu yapmakta, hem de bölgesel ve küçük sergileri destekleyerek, sanatın gelişmesine, kültürel değerlerin kaybolmamasına çalışmaktadır. Bu çabanın en büyük nedeni, kuşkusuz halkın kuruluş hakkında varolagelen olumsuz düşüncelerinin oluşmasının önüne geçmektir. Ancak New York Büyükşehir Meclisi, kamusal alanda sigara içmeyi yasaklayacak tasarı üzerinde çalışmaya başladığında tasarıya karşı savaş açan, dünyanın en büyük tütün şirketi Büyükşehir Meclisi'ne şantaj yaptı ve tasarının yasalaşması sonucunda şirket merkezini iki bin çalışanıyla birlikte başka bir yere taşıyacağını, dolayısıyla sanata verdiği tüm desteği geri çekeceğini tedirkâr bir şekilde dile getirdi. 1994 yılında New York Times tarafından "Philip Morris Sanata Verdiği Borçları Tahsil Ediyor" başlıklı bir haber

²¹⁹ Aydemir Okay, *Sponsorluk*, Der Yayınları, İstanbul, 2012, s. 199-202

²²⁰ Wu, s.167

²²¹ A.g.e., s. 226

manşetten verilmiş olsa da, şirketin eylemi hakkında kimse bir beyanatta bulunmadı²²².

Dış pazarlarda kendine yer edinmek isteyen, kuruluş ve markalar da dikkat çekerek tanınmışlıklarını artırmak için sponsorluklara başvurmuştur. Örneğin Japon pazarında kendine bir yer edinmek isteyen Olivetti, Floransalı Freskler, San Marco Atları, Leonardo'nun hazineleri ve eserleri aracılığıyla İtalyan sanatından bazı örnekleri Japonya'da sergilemiştir.

“...Sergilerin amacı, 'anlık' reklamlardan çok daha vurucu bir güce sahip olan sponsorluk mekanizmasıdır. Kentin neredeyse tümüne asılan Picasso posterleri aracılığıyla Sabancı grubu kendi prestij ve güvenilirliğini artırmakla kalmaz, uzunca süre devam eden bu görsel bombardıman ve tanıtım kampanyasıyla Sabancı markası dünya pazarına kendi kurumsal kimliğini farklı bir biçimde yansıtır. Dev firma bir biçimde izleyicileri Picasso aracılığıyla, Sabancı Atlı Köşke getirir ve gücünü farklı bir biçimde sergiler. Sergi sırasında aylarca süren kuyruklar bile bu gösterinin farklı bir parçasına dönüşür. Küresel ekonomide bir şirketin gücü menkul ve gayrimenkullerinin ötesinde sanata ne denli yatırım yaptığıyla da açıklanmaktadır. Son yıllarda yerli sermayenin hızla bu alana yönelmesinin gerekçesi, kurumsal derinliğini göstererek güvenilir bir ortak olabileceğini potansiyel yatırımcılara hissettirmek²²³.”

Dünyanın en büyük kuruluşlarından birisi olan BP, National Gallery'de düzenlemiş olduğu sergilerle sergi sponsoru olarak tanınırlığını artırmış ve imajını geliştirmeye çalışmıştır²²⁴. Elbette örnekleri çoğaltmak mümkündür ancak özellikle odak noktasına alınması gereken birçok markanın yanı sıra Hugo Boss markası ve kuruluşun sanata olan yaklaşım biçimidir. Küresel şirketler, sanat üzerinden kendi isimlerini daha gösterişli bir hale getirebilmek amacıyla büyük organizasyonların, etkinliklerin sponsorluklarını üstlenmektedirler. Günümüzde galeri ve müzeler stratejik yaklaşımlarla farklı isimleri dolaşıma tabi tutmaktadır. Piyasaya arz edilen bu isimler üzerinden ise etkin bir parasal döngü ve rekabet yaratacak bir ortam amaçlanmaktadır.

Böylelikle, sermaye güçleri tarafından yönlendirilen sanat piyasası, hangi sanatçıların ya da yapıtların ön plana çıkarılacağını ve dolaşıma sokulacağını da belirleyebilmektedir²²⁵. Bu bağlamda Ai Weiwei ilginç bir örnek olarak gösterilebilmektedir.

²²² Chin-tao Wu, *Kültürün Özelleştirilmesi*, İletişim Yayınları, 2005;2014, s. 241,243

²²³ Rifat Şahiner, *Global Sermaye, Festivalizm ve Sanat*, <http://www.rifatsahiner.com/yazilar.html>, Erişim Tarihi: 04.05.2018

²²⁴ Aydemir Okay, *Sponsorluk*, Der Yayınları, İstanbul, 2012, s. 199-202

²²⁵ Şahiner, s. 181

Weiwei, 2011'de ABD merkezli bir Batı gazetesi ve çevrimiçi medya kaynağı olan Art Review tarafından “dünyanın en etkili sanatçısı” seçilmiştir. Bu gelişme, küreselleşmiş sanat dünyası sisteminde bir Doğulu'nun, Çin Komünist iktidarına karşı çıkan bir sembole dönüşmesini sağlamıştır. Sistemine karşı çıkan ve bir sembole dönüşmüş Weiwei ise bu anlamda politik bir nesne olarak küresel dünyada bir dolaşıma tabi tutulmaktadır. Bu dolaşım Baudrillard'ın da belirttiği gibi sanatın, bir gösteri olarak her zamankinden daha çok sermayeye bağımlı hale geldiğini göstermektedir²²⁶. Öte yandan gösteri şüphesiz sanat kurumunda da aynı şekilde devam etmektedir. Hugo Boss ile Guggenheim Müzesi arasında yapılmış olan beş milyon dolarlık sözleşme içerisinde Hugo Boss'un müzede gerçekleştirilecek iki ya da üç serginin sponsorluğunu üstlenmesi ve Hugo Boss Ödülü'nü başlatması da yer almaktadır.

Her şeyde olduğu gibi çağdaş sanat piyasası da bir değişim içerisinde. Yeni kurumlar ortaya çıkarken, eski kurumlar arasındaki iktidar dinamiklerindeki dengeler de değişiklikler göstermektedir. Özellikle Asya'da ve Latin Amerika'da yükselen ekonomilerden gelen sanatçıların ve koleksiyoncuların hızla küresel sanat alanına girmesiyle, yeni dijital teknolojiler, sanatın pazarlanma yollarını da yeniden keşfetme sürecine yönlendirmektedir: ilk çevrimiçi sanat fuarları operasyonel ve özellikle pazarın en üstünde yer alan satışların, düzenli olarak jpeg formatında gönderen bayiler aracılığıyla dolaşıma girmesi dikkat çekicidir. Ayrıca, sanat piyasasındaki uzmanların rolü de değiştirilmiştir.

Sanatsal dünyadaki hisseleri parasal çıkarlar tarafından engellenmiş gibi görünen kamusal müzelerin ve diğer kurumların etkisi azalırken, sanatçıların kariyerlerinde ve sanat dünyasında daha da zenginleşen özel koleksiyoncuların gücü bir hayli artmaktadır²²⁷. Kapitalizm, Emperyalizmin biçimleri üzerine kurulmuş ve günümüzün çokuluslu şirketleri dünün imparatorluk kurucularının muadili şeklinde algılanmaktadır.

²²⁶ Rifat Şahiner, *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, Ütopya Yayınevi, Sanat Dizisi, Ankara, 2015, s.129

²²⁷ Olav Velthuis, *The contemporary art market between stasis and flux*, <http://www.bamart.be/files/BKvldanalyseOlavVelthuis.pdf> Erişim Tarihi: 27.12.2017

“Bir zamanların emperyal güçleri topraklarını ve tebaalarını nasıl askeri fetihler yoluyla genişlettilerse, çağımızın çokuluslu şirketleri de piyasada giderek daha fazla pay ele geçirerek kârlarını arttırmaktadırlar. İki tahakküm biçimi de, coğrafi iyi ya da metaforik olarak, başka toprakların işgal edilmesini ve tahakküm altına alınan halklara değil, zevk ve kültürünü dayatmayı içermektedir. Bugün Asya halklarının ticari ve kültürel alanlarda aynı tür iktidar ilişkilerini kabullenmeye hazır oluşu, sömürgecilerle olan geçmişlerinin yansımasıdır. Hugo Boss’un küreselleşmeden dem vurması ve ABN-AMBRO’nun sanatta “Gelişmiş Batı” beğenisini temsil etme iddiası, çokuluslu şirketlerin kendi maddi çıkarları uğruna sahiplenip manipüle ettikleri kültürel inşaların en bariz örnekleridir²²⁸.”

Şirketler sanat kurumlarını ele geçirmekle, bu kurumların çalışma tarzlarını önemli ölçüde değiştirdiler; aynı zamanda kurumlara ve barındırdıkları sanatı algılayışı da değiştirdiler. Sanat eserlerini kendi binalarında sergileyerek mekânla yeniden çerçeveladiler ve çağdaş sanat söylemini yeniden tanımladılar²²⁹.

3.2. Küresellik ve Küyerellik Üzerine

Bu bölümde Küresellik ve Küyerellik kavramlarının iç içe geçmişliği irdelenerek kavramların günümüzdeki durumunun analizi sunulmaktadır. Küreselleşme kuramı üzerine yazmış olup konuyu enine boyuna birçok çalışmasında odak noktasına almış olan elbette ki birçok düşünür bulunmaktadır. Bu çalışmanın Küresellik ve Küyerellik üzerine adlı bölümünde kuşkusuz bu düşünürlere yer verilerek analizin belirli bir çerçeve doğrultusunda geliştirilmesi sağlanacaktır.

Küreselleşmenin kurtuluşçu söylemi, artan jeopolitik kutuplaşma, gündelik hayatın koşulları ve çevre korkusu kültürü gibi acımasız gerçeklerle aşılmaya çalışılmaktadır. Bu bağlamda belki de ilk akla gelen ulus-devlet kavramının işlevini yitirip yitirmediği sorusudur. Savran’ın yaklaşımına göre, küreselleşme denildiğinde bir bütünleştirici etkiyi odak noktasına almak yanlıştır, çünkü bütünleşme içeriktir ve bu doğrultuda da küreselleşme biçimidir²³⁰. Öte yandan bütünleşme olgusunu küreselleşme kapsamında değerlendirmek için kavramın kendi çerçevesi içinde farklı gereksinimleri bulunduğunu belirtmek yerinde olacaktır.

²²⁸ A.g.e., s. 298

²²⁹ A.g.e., s. 466

²³⁰ Sungur Savran, *Kod Adı Küreselleşme-21. Yüzyılda Emperyalizm*, Yordam Kitap, 2008, s. 21

David Held ve Anthony McGrew'un *The Great Globalization Debate: An Introduction* adlı kapsamlı çalışmalarında, küreselleşmenin ulus-devlet fikrinden bağımsız bir şekilde ele alınamayacağını, küresellik kapsamında birbirinden farklı yaklaşımlar olduğunu belirterek, küreselci yorumda toplumsal hayatın ve dünya düzeninin örgütleyici ilkelerinin önemli ölçüde yeniden yapılanmasını kapsayan bir değişim fikri olduğunu belirtmektedirler.

Held ve McGrew, bu değişim fikrini sosyo-ekonomik organizasyonda hakim kalıplar, teritoryal ilkenin ve iktidarın dönüşmesi şeklinde üç başlık altında incelemekteler. Biraz açılacak olursa; yeni uluslararası toplumsal organizasyonun olanaklılığı, bir ülkenin toprağı ile sosyo-ekonomik ve politik mekân arasındaki ilişkinin yeniden yapılanması olarak nitelendirilebilir. Teritoryal ilkenin ve iktidarın dönüşmesi ise toplum, ekonomi ve politik birimin dışlayıcı ve sınırları belli bir ulusal toprak ile dolaysız karşılıklılığını varsaymaktadır²³¹. Bir diğer tartışma ise kapitalizm tarihinde yeni bir aşamaya geçilip geçilmemiş olmasından dolayı ulus devlet sorunu ile bağlantılı olmasıdır. Ulus-devletin sonu tezini dört temel argüman doğrultusunda Savran şu şekilde ele almıştır;

“Ulusal ekonominin çözülüşü; çokuluslu şirketlerin gelişmesi dolayısıyla sermayenin ulusal karakterini yitirmesi; bugünün liberalleşmiş dünya ekonomisinde devletlerin izlediğı ekonomi politikalarının hiçbir öneminin olmaması, özel olarak emperyalizme tabi ülkelerde kalkınma konusunda devletin yapabileceğı bir şeyin kalmaması; ve ekonomik blokların yükselişi sonucunda ulus devletin ortadan kalkmasıdır²³².”

Ulus-devletin önemini yitirmesi konusu, diğer önemli bir argümanı bulunan Kenichi Ohmae'nın çalışmasıyla pekiştirilebilir. Ohmae'ye göre, 21. yüzyılda sanayi, yatırımlar, bireyler ve enformasyonun görece serbest bir şekilde ulusal sınırları aşması, 19. ve 20. yüzyıla özgü bir kapalı ülke dünya modeline uygun temel kavramlar ile örtüşmemektedir²³³.

Bahsi geçen dört faktör ele alınacak olursa; birinci olarak çoğu gelişmiş ülkede sermaye piyasalarında yatırım için aşırı miktarda nakit kaynak bulunduğunu ileri süren Ohmae, örnek olarak Japonya'nın 10 trilyon dolarlık bir stoka sahip olduğunu

²³¹ A.g.e., s. 22-23

²³² A.g.e., s. 29

²³³ Kenichi Ohmae, *Ulus-Devletin Sonu*, Bölgesel Ekonomilerin Yükselişi, Ç.: Zülfü Dicleli, İstanbul: Türk Henkel Dergisi Yayınları, 1996

belirtirken asıl sorunun bu paraların bulunduğu coğrafyalarda yeterince -ve yeterli büyüklükte- yatırım fırsatlarının olmamasını öne sürmektedir. Bu nedenle sermaye piyasalarının bu kaynakları ulusal sınırların ötesine aktarabilmek için çeşitli mekanizmalar geliştirdiğini vurgulayan Ohmae, ABD emeklilik fonlarının yaklaşık %10'unun Asya'ya yatırıldığını belirtmektedir. Dolayısıyla yatırımların artık belirli coğrafyalarla sınırlı kalmaması ve bürokratik işlemler yerine para hareketlerinin artık çoğunun özel olması, dünyanın neresinde olursa olsun yatırımı ve para akışını kolaylaştırmaktadır.

Para akışının sağlanabilmesi, sanayinin küreselleşmesini ve enformasyon teknolojisiyle de büyük ölçüde kolaylaşmasını mümkün kılmaktadır. Son faktör olarak, bireysel yönelimlerin de küreselleşme doğrultusunda enformasyonun dolaşımı ya da kolay ulaşımı şeklinde dile getiren Ohmae, yaşam tarzlarını ve tüketim pratiklerini temelden değiştirdiğini söyleyerek, sonuç itibariyle ulus-devletlerin ve onların hükümetlerinin geleneksel aracılık işlevini büyük ölçüde yitirdiğinden dolayı artık her dört faktörde de ulus-devletlerin piyasa oluşturucu bir rol oynamasına ihtiyaç kalmadığını belirtmektedir²³⁴.

Bu çalışmada ulus-devlet konusundaki görüşler temel bir çerçevede sunulduktan sonra daha geniş bir perspektifle analitik bir yaklaşım sergilenmesi, çalışma açısından kaçınılmazdır. Bu bağlamda *Küresel Dönüşümler, Siyaset, Ekonomi ve Kültür* adlı makaleye geniş ölçüde yer verilmesi, Küreselleşme kavramının daha iyi anlaşılmasını kolaylaştıracaktır. David Held, Anthony McGrew, David Goldblatt ve Jonathan Perraton'un kaleme almış olduğu bu çalışmada küreselleşmeyi kavramsallaştıran üç temel eğilimden bahsetmek mümkündür.

²³⁴ Kudret Bülbül, *Küreselleşme*, Orion Kitabevi, Ankara, 2009, s. 200-204

	Hiperküreselleşmeciler	Şüpheciler	Dönüşümcüler
Yeni olan nedir?	Küresel bir çağ	Ticaret blokları, önceki dönemden daha zayıf coğrafi yönetim	Tarihsel olarak daha önce hiç duyulmamış küresel karşılıklı bağımlılık düzeyi
Baskın özellikler	Küresel kapitalizm, küresel yönetim, küresel sivil toplum	Dünya 1890'lardan daha az birbirine bağımlı	Yoğun ve kapsamlı bir küreselleşme
Ulus devletlerin gücü	Azalan veya yok olan	Takviye olmuş veya genişletilmiş	Yeniden oluşturulmuş, yeniden yapılandırılmış
Küreselleşmenin itici Güçleri	Kapitalizm ve teknoloji	Devletler ve piyasalar	Modernizmin birleşik güçleri
Tabakalaşma Örnekleri	Eski hiyerarşilerin yok olması	Güney'in artan marjinalizasyonu	Dünya düzeninin yeni mimarisi
Baskın Motif	McDonalds, Madonna vs.	Ulusal çıkar	Politik topluluğun dönüşümü
Küreselleşmenin Kavramsallaştırılması	İnsani eylem çerçevesinin yeniden düzenlenmesi	Uluslararasılaştırma ve bölgeleştirme	Bölgeler arası ilişkilerin ve uzaktaki eylemlerin yeniden düzenlenmesi
Tarihsel Yörünge	Küresel medeniyet	Bölgesel bloklar/ medeniyetler çatışması	Belirsiz: Küresel entegrasyon ve parçalanma
Özet Argüman	Ulus-devletin sonu	Uluslararasılaşma devletlerin kabulüne ve desteğine bağlıdır.	Devlet gücünü ve siyasetini dönüştüren küreselleşme

Resim 28: David Held, Anthony McGrew, David Goldblatt, Jonathan Perraton, Küreselleşmeyi kavramsallaştırmada üç eğilim²³⁵

Küreselleşmenin en iyi nasıl kavramlaştırılması gerektiği ve kişinin, yapısal sonuçları nasıl karakterize etmesi gerektiği konusunda şüphesiz görüş ayrılıkları vardır. Bu görüş ayrılıkları Resim 28'deki tabloda da belirtildiği gibi üç yaklaşımı temsil etmektedir.

Hiper-küreselciler için, Ohmae gibi, çağdaş küreselleşme için her yerdeki toplulukların küresel piyasa disiplinine artan bir şekilde maruz kaldığı yeni bir çağ tarif edilmektedir. Şüphecilere göre, Hirst ve Thompson gibi, küreselleşme aslında uluslararası ekonominin artan bir şekilde dünyayı ulusal devletlerin çok güçlü olarak kaldıkları üç ana bloğa bölme gerçeğini gizleyen bir efsanedir. En nihayetinde, dönüşümcülerin önde gelenlerinden Rosenau ve Giddens için küreselleşmenin çağdaş modeli tarihsel olarak daha önceden hiç duyulmamış öyle bir şekilde idrak edilmektedir ki kürenin her yerindeki devletler ve toplumlar daha fazla karşılıklı bağımlı ama oldukça belirsiz bir dünyaya adapte olmaya çalışırken derin ve büyük değişiklikler sürecini yaşamaktadırlar²³⁶.”

²³⁵ David Held, Anthony McGrew, David Goldblatt, Jonathan Perraton, *Global Transformations: Politics, Economics and Culture*, Stanford: Stanford University Press, 1999, *Küresel Dönüşümler, Siyaset, Ekonomi ve Kültür* adıyla Çev.: İsmail Aktar, 2009, s.141

²³⁶ David Held, Anthony McGrew, David Goldblatt ve Jonathan Perraton, s. 131

Held, McGrew, Goldblatt ve Perraton'a göre enteresan bir şekilde, bu üç yaklaşımın hiçbiri geleneksel ideolojik duruşlara ve dünya görüşlerine doğrudan atıfta bulunmamaktadır.

Hiper-küreselci kampın içinde küreselleşmenin Ortodoks Neo-Liberalleri Marksistler ile birlikte bulunabilir, ancak şüpheci muhafazakarlar ve radikaller çağdaş küreselleşmenin doğası hakkındaki sonuçları ve benzer kavramları paylaşmaktadırlar. Üstelik, toplumsal araştırmanın büyük gelenekselliklerinden hiçbiri -Liberal, muhafazakar ve Marksist- küreselleşmenin algılanması üzerine sosyo-ekonomik fenomen olarak anlaşmış değildir.

Marksistler içerisinde küreselleşme örneğin kapitalist emperyalizm monopolünün genişlemesi veya alternatif olarak küreselleşmiş kapitalizmin radikal yeni formu olarak birbiriyle uyumlu olmayan bir şekilde anlaşılmaktadır. Benzer şekilde, geniş Ortodoks Neo-Liberal başlangıç noktasına rağmen, Ohmae ve Redwood çağdaş küreselleşmenin çok farklı dinamiklerini, anlayışını ve sonuçlarını üretmiştir. Hiper-küreselciler, şüpheciler ve dönüşümcüler içinde normatif inandırıcılık ve entelektüel yaklaşımlarda zengin bir çeşitlilik söz konusudur²³⁷.

3.2.1. Küyerelleşmenin Niteliği

Otuz yıla aşkın bir süredir küreselleşme kavramı birbirinden farklı önermelerle karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra De Duve'ün önermesiyle ortaya atılmış olan Küyerelleşme (*Glocalisation*) küreselleşmenin yerellik ve uluslararasılık durumunun ötesinde "Kimlik" söylemi ile birlikte sermayenin bakış açısına ayna tutmaktadır.

De Duve'ün başlıca argümanı estetik tarihinin sanat ve günümüz sanat kurumunun kapitalist düzende yeniden konumlandırılabilmesi için tekrar gözden geçirmenin faydaları üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu bağlamda evrensel olan tekillik durumunu alıp Kant'ın tanımı doğrultusunda estetik yargı olarak öne süren De Duve, günümüz sanat ortamını, Bienaller ve Yerel bir bakış açısı üzerinden değerlendirmenin önemine

²³⁷ A.g.e., s.133

vurgu yaparak, tekilliği yerellik olarak ve çoğulculuğu evrensellik olarak tanımlamaktadır.

“Küreselleşme, toplumsal ilişkilerin küresel/ulusal/yerel etkileşim alanında, tarihsel ve söylemsel kurulma sürecini simgelemekte ve bu süreç, belirsizlikleri, çelişkileri kopuşları içermektedir. Toplumsal ilişkilerin çözümlenmesinde, küreselleşme, benzerliklerle birlikte farklılıkların, evrenselleşmeyle birlikte yerelleşmenin modernleşmeyle birlikte gelenekselleşmenin eş zamanlı yaşandığı bir süreçtir²³⁸.”

Tanım doğrultusunda bu çalışmaya Anthony Giddens’in yaklaşımıyla farklı bir katman eklenmesi mümkündür. Giddens’in, birçok yaklaşımının yanı sıra “toplum” düşüncesi üzerinden bir önermesi bulunmaktadır. Toplumsal yaşamın zaman ve uzam üzerine nasıl düzenlendiğini incelediği *Modernliğin Sonuçları* adlı kitabının *Modernliğin Küreselleşmesi* adlı bölümünde, zaman-uzam uzaklaşmasının kavramsal çerçevesinde, dikkatimizi yerel katımlara ve uzak etkileşim ilişkilerine çekmektedir. Bu ilişkiler doğrultusunda yerellik ve çoğulculuk zaman ve uzam ile ilişkilendirilebilmekte hatta eş bile tutulabilmektedir.

“Yerel ve uzak toplumsal biçim ve olaylar arasındaki ilişkiler, esneklikler ve Küreselleşme asıl olarak bu esneme sürecine işaret etmektedir. Farklı toplumsal bağlamlar ya da bölgeler arasındaki bağlantı biçimleri bir bütün olarak yerküre yüzeyinde şebekeleşmektedir. Böylece küreselleşme, uzak yerleşimleri birbirlerine, yerel oluşumların mesafelerce ötedeki olaylarla biçimlendirildiği ya da bunun tam tersinin söz konusu olduğu yollarla dünya çapındaki toplumsal ilişkilerin yoğunlaşması olarak tanımlanabilmektedir²³⁹.”

Zygmunt Bauman ise zaman ve uzam kavramları yerine zaman ve sınıf kavramları üzerinden bir yaklaşım sergilemektedir. Bauman’a göre, zamansal/mekânsal mesafelerin teknoloji vasıtasıyla yok olması, insanları kutuplaştırma eğiliminde olduklarını göstermektedir. Bu, belirli insanları bölgesel kısıtlanmışlıklardan azad ederken, belirli cemaat-üreticilerini ise yurtsuzlaştırmaktadır. Bu da şu anlama gelmektedir;

“Öteki insanların hala sınırları içinde olduğu toprakları ise anlamından ve kimlik bahsetme yeteneğinden yoksun bırakmaktadır. Bağlarını koparıp başka yere taşınma şansı çok az olan diğerleri için ise, yerelliği kendine mal etme ve evcilleştirme imkanının bulunmadığının işaretidir.²⁴⁰”

²³⁸ Nalan Yetim, *Küresel Üretim Yapılanmasına Kültürel Yanıtlar: Ulusal-Yerel?*, Doğu Batı, Sayı: 18, 2002, s.132

²³⁹ Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1990;2016, s.67-68

²⁴⁰ Zygmunt Bauman, *Küreselleşme*, Çev.: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s.25

Artık bir şey ifade etmeyen mesafelerle birbirinden ayrılmış yerellikler de anlamlarını yitirirler. Bu durum şunu göstermektedir ki, bazıları yerellikten canları isterse şimdi kopup gidebilir. Diğerleri de üzerinde oturdukları yegane toprağın ayaklarının altından gittiğini umarsızca seyreder²⁴¹.

Öte yandan zamansal/mekânsal mesafelerin teknoloji vasıtasıyla sıfırlanması, küresel enformasyon ağının gelişiyi birlikte kuşkusuz bizi başka bir boyuta taşımaktadır. Paul Virilio *The Lost Dimension*²⁴² adlı çalışmasında, siberetik bir alandan bahseder ve bu alanı tanımlarken, mekânsal boyutlardan yoksun olduğunu ileri sürerek, anlık bir yayılmanın bireysel zamansallığına değinmektedir. İnsanları fiziksel engellerin ya da zamansal uzaklıkların ayırabileceğini belirtirken, eskiye nazaran daha acımasız ve psikolojik etkileri bakımından çok daha derindir²⁴³. Bu bağlamda bir sıfırlama durumunun söz konusu olmadığı fikri öne çıksa da etkilerinin farklılıklar gösterdiği sonucuna varmak şüphesiz yerinde olacaktır.

Will Hutton kapitalizmin hem yaratıcı hem de yıkıcı bir güç olduğunu vurgularken, küreselleşmenin yeni olanaklar sağlamanın yanı sıra yeni risklere de açık olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda, kimlik de tıpkı metalaşmaya açık etkileşimsel etkilere karşı direnç gösteren ya da reaksiyon oluşturan yapılar gibi hibrid kültürleri de direnç oluşturmak ve yenilenmek için harekete geçirebilmektedir²⁴⁴.

Hareketli unsurların birbiriyle olumlu ya da olumsuz biçimde etkileşime geçtiği bir alan yarattığı göz önünde bulundurulursa, küreselleşmenin hem küresel hem de yerel güçlerin yeniden eklemlenmesine açık olduğu ve haliyle yeni stratejik kimliklerin ortaya çıkışına da olanak tanıdığı ileri sürülebilmektedir. Böylelikle küresel olan baskın bir güç olsa da, yerel olan da hatırı sayılır bir önem kazanmaktadır²⁴⁵.

²⁴¹ A.g.e., s.26

²⁴² Paul Virilio, *The Lost Dimension*, Semiotext(e), New York, 1991

²⁴³ Bauman, s.25-26

²⁴⁴ Rıfat Şahiner, *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, Ütopya Yayınevi, Sanat Dizisi, Ankara, 2015, s.165

²⁴⁵ A.g.e., s.166

Küreselleşme, aslında yerellekle yeniden dinamik bir ilişkiye geçme biçimini içermektedir. Bu, yeni küresel-yerel bağıntılar, küresel ve yerel uzam arasındaki yeni ve karmaşık ilişkilerle ilgili bir kavramdır.

De Duve'ün diğer saptaması ise şöyledir: "Kültür satar, turistleri çeker, ekonomik hareketliliği sağlar ve eğlence endüstrisinin bir parçasını oluşturmaktadır"²⁴⁶. De Duve'ün endişesi "sanat" sözcüğüne yüklenmiş olan anlamdan kurtulabilmesi ve ekonomik ya da eğlence değerinden ayrıştırılması lüzumu üzerinedir. Sanat yapıtı estetik yargının ürünüdür. Kültürel metalar ise bunun dışında olmalıdır. Bundan dolayı sanat, ekonomi ve eğlence sektörüne hizmet eden değerlerden ayrı tutulmalı, hatta kurtarılmalıdır. Bu ikili bakış açısında öncelikli duruş ve yaklaşım sanatçı ile başlamaktadır. Belirtilen her türlü yorum, var olanın ideasını ortaya koymaktadır ki bu idea da ancak sanatçının önermesiyle olası bir gerçeklik kazanmaktadır²⁴⁷.

De Duve'e göre, sanat ve kültür aynı şey değildir. Kültür antropologların karşılaştırmalı analizlerinden oluşurken, küresel dünyamız herkesi tek biçimciliğin ışığında adeta amatör antropologlara çevirmiştir²⁴⁸. Bu bağlamda Benjamin'in *Üretici Olarak Yazar* adlı makalesinde yazarlıkla ilgili olarak kaleme almış olduğu bir hususu hatırlamakta fayda vardır. Her gün yeni bilgileri adeta büyük bir sabırsızlıkla bekleyen okuyucu, gazetesine bağlayan başka hiçbir şey olmadığı gerçeğini sömürmeyi çoktan öğrenmiş olan yayımcılar bu amaçla okuyucuların soru, fikir ve protestoları için sürekli yeni sütunlar açmaktadırlar.

Böylece olguların rastgele özümsemesi, kendilerini bir çırpıda gazete muhabirliği mertebesine yükselmiş sayan okurların aynı derecede rasgele bir özümsemeyle el ele gitmesi durumuna işaret etmektedir. Okur, betimleyen (*Beschreibender*) veya salık veren (*Vorschreibender*) bir yazar (*Schreibender*) olmaya daima hazırdır. Dolayısıyla bir uzmanlaşma durumu olmasa bile içinde yer aldığı uğraşının uzmanı olarak

²⁴⁶ Thierry De Duve, *The Glocal and the Singuniversal-Reflections on Art and Culture in the Global World*, The Art Biennial, 2006, s. 306

²⁴⁷ A.g.e., s. 307

²⁴⁸ De Duve, s. 309

yazarlığa hak kazanır. Yazma yetkisi artık uzmanlık eğitiminden dolayı değil, ‘politeknik’ eğitiminden temel alır ve böylece ortak mülkiyet haline gelir.²⁴⁹

Yerel kültürlere ya da yerlilik kültürüne karşı gösterilen duyarlılık, çoğu zaman, kültürlerin içinde olduğu tarihsel dinamizmi ihmal eder ve yerel kültür kavramının inşası ima ettiği günlük mücadeleyi ve tartışmayı zorlu bir hale getirmektedir²⁵⁰.

3.2.2. Küresel Sanat Dünyasında Temsil, Kültür ve Politika üzerinden Sanatın Görünüşü

Dünyanın konjonktürel değişimiyle beraber sanat da bu sürece katılmış ve değişime uyum sağlamış ya da uyum sağlamak zorunda bırakılmıştır. Çağın var olan koşulları içinde kullanılan sanatsal dilin çoğulcu bir yaklaşımla ifade edilmekte olduğu gözlemlenmektedir. Farklı coğrafyalarda sürdürülen hayatların sanata olan katkısı, zaman zaman birbiriyle kesişse de ayrıştığı kavramsal çerçevelerin oluşmasında ortak bir dil söz konusudur. Bu sanat anlayışı, küreselleşmeyle beraber sanatın temel sorunsalının kimlik ve kültür politikaları üzerine yoğunlaştığını göstermektedir. Bu bağlamda bu bölümün ele alacağı çağdaş sanat haritasında bu dilin nasıl kullanıldığı, Ötecilik ve Küreselleşme kavramları üzerinden incelenecektir. Bulguların anlamlı bir çerçevede yer alabilmesi için ise birbirinden farklı sanatçılara ve yapıtlarına / “iş”lerine başvurulacaktır.

Yeni sanat merkezleri dünyanın farklı yerlerinde çoğalmasıyla, küresel çağdaş sanat pazarının çeşitli coğrafyaları, bu değişimin en güçlü göstergelerini oluşturmaktadır. Küresel çağdaş sanat piyasası ya nispeten yerel ölçekte olan ya da daha önce hiç olmadığı kadar sermayenin üretimine ve dolaşımına dayandırılmış yerel olmayan, ulusötesi küresel bir endüstrinin uygulamaları birçok kurum tarafından desteklenmektedir.

²⁴⁹ Walter Benjamin, *Brecht'i Anlamak, Üretici Olarak Yazar*, Metis Yayınları, 1984, s.103

²⁵⁰ Çağlar Keyder, *İstanbul- Küresel ile Yerel Arasında*, içinde Yael-Navaro Yaşın, Kültür Kehanetleri: Yerelliğin İnşası, Metis Yayınları, 2000;2013, s. 96

Çağdaşlık söyleminin içine gömülmüş olan çağdaş sanat dünyasının küresel doğasının bugünkü durumu, sanat coğrafyalarını değiştiren yerinden yönetim sürecinin de haliyle altını çizmektedir. Bu durumda Küresel ve çağdaş sanat ekolojisinde New York, Londra, Paris ve diğer geleneksel düğüm noktaları, şimdilerde Hong Kong, Dubai, Abu Dhabi, Pekin, Seul, Singapur ve diğer yeni gelişmekte olan şehirlerle, özellikle de Asya'da bir araya getirilmektedir. Bu ekolojik tespitin dayanak noktası, müzayede satışlarının, sanat pazarının doğasının ve gücünün en belirleyici barometrelerinden biri olarak işlev görmesinde yatmaktadır²⁵¹.

Çağdaş sanat piyasası değişmekte ya da öyle görünmektedir. Son yirmi yılda yeni kurumlar ortaya çıkarken, eski kurumlar arasındaki iktidar dinamikleri değişmiştir. Asya'da ve Latin Amerika'da yükselen ekonomilerden gelen sanatçılar ve koleksiyoncular hızla küresel sanat alanına girmekte ve bu da sanat piyasasının gayri-terkiyatı ile sonuçlanmaktadır.

Yeni dijital teknolojiler, sanatın pazarlanma yollarını yeniden keşfetme sürecindedir. İlk çevrimiçi sanat fuarlarının pazarın en üstündeki satışları, düzenli olarak isimsiz toplayıcılar vasıtasıyla jpeg formatında gönderim yapan bayilerle gerçekleşmektedir. Ayrıca, sanat piyasasındaki uzmanların rolü de değişmiştir. Sanatsal dünyadaki hisseleri parasal çıkarlar tarafından engellenmiş gibi görünen kamusal müzelerin ve diğer kurumların etkisi azalırken, sanatçıların kariyerlerinde ve sanat dünyasının değerlendirme rejimlerinde daha da zenginleşen özel koleksiyoncuların gücü daha da güçlenmektedir.

Kuşkusuz çağdaş sanat pazarında bu coğrafyaların küresel dolaşıma girmiş o kadar çok temsilcisi bulunmaktadır ki her birine değinmek bu çalışmanın kapsamını aşacaktır. Bu bağlamda Ai Wei Wei, Jun Nguyen-Hatsushiba, Yasumasa Morimura, Cai Guo Qiang, Do Ho Suh, Huang Yong Ping, Lee Bul, Danh Vo gibi çok bilinen sanatçılar yerine daha bütüncül bir bakışla 21. yüzyılın yeni yönelimlerine ilişkin genel bir durum saptaması hedeflenmiştir.

²⁵¹ Wang Zineng, *Market Watch*, Third Text, 25:4, 459-466, 2011, DOI: 10.1080/09528822.2011.587691

1977 doğumlu olan Attasit Pokpong, 90'lı yılların sonunda kariyerine başlamış ve kendisini önemli bir Tayland Çağdaş Sanatçısı olarak hızla geliştirmiştir. Kendine özgü tarzı dünyada önemli bir ilgi uyandırmıştır. Çalışmaları, Bangkok, Şanghay, Paris, Londra, Hong Kong, Basel, Melbourne veya Miami'deki prestijli sanat mekânları ve fuarlarındaki pek çok kolektif ve solo sergilerde yer almıştır. Attasit Pokpong kendini Tayland sanat ortamının gelişmesine adanmıştır. Hızla büyüyen Asya sanat piyasasında sanatın hükümet tarafından destek görmemesine karşın genç yeteneklerin öne çıkmalarına yardımcı olmak amacıyla V64 Art Studio projesini (2011-2015) başlatmıştır.

Lau Chin Hung, Hong Kong'da büyümüş ve 1977'de Fransa'da Güzel Sanatlar eğitimi için burs almıştır. 1982'de yağlıboya resim okulu olarak Paris'teki l'Ecole Nationale Supérieure Beaux Arts'dan mezun olmuştur. 1986'da l'Université Paris I - Pantheon - Sorbonne'da Plastik Sanatlar alanında lisans derecesini almıştır. Avrupa, Taipei ve Hong Kong'da kişisel sergiler düzenlemiştir. Çalışmaları özellikle koleksiyonerler arasında popülerdir ve son zamanlarda Sotheby's ve Christie's'de çok başarılı olmuştur. İkonik "gökyüzündeki lahana" motifi, Çin Taocu inancında "kaosun başlangıcı" fikrini temsil etmektedir. Aynı zamanda, otuz yılı aşkın bir süredir yurtdışında ikamet ettikten sonra sanatçının temel kültürel köklerine ilişkin kendi görüşünü de yansıtmaktadır. Lahana, (Resim 30) Hong Kong kültürünün eşsiz tarihsel özelliklerini ve varlığını vurgulamaktadır²⁵².

Son teknolojileri kullanan Yang Yongliang'ın çalışmalarında birey faktörü daha az rol oynamaktadır. Bunun yerine, hırslarının önüne geçemeyen ve böylece eski dünyayı mahveden insanoğlunun yarattığı sonuçlar önümüze konmaktadır. Yongliang, geçmiş ve şimdiki hayallerle dalga geçmek için fotoğraf ve video kullanmaktadır. Onun, geleneksel Çin tomar resimleri estetiğinden çıkma biçimi, dijital manzaralı petrol kuleleri, fabrikalar ve lunapark trenleriyle doludur.

Eski kır yaşamı dönüşüme uğramıştır, temsil biçimi de. Yeniden yorumladığı tomarlardaki korkunç ekolojik uyarılara karşın bu resimlerde bir belirsizlik de vardır.

²⁵² <http://www.asiacontemporaryart.com/artists/artwork/YellowCabbage/en/>



Resim 29: Attasit Pokpong, *Concubine*, 2014
Tuval üzerine yağlıboya, 160 x 140 cm

http://www.asiacontemporaryart.com/artists/galleries/La_Lanta_Fine_Art/Concubine/en/



Resim 30: Lau Chin Hung, *Beyaz Lahana [Yellow Cabbage]*, 2015
Tuval üzerine yağlıboya, 50 x 50 cm

<http://www.blinkgalleryhk.com/lau>

“Çocukluğumda Jiading adlı bir kasabada yaşıyordum, kültürle doluydu, pek çok tarihi kalıntı ve çok insancıl bir ortam vardı” şeklinde yazmıştır Yongliang. “Şimdiyse kanallar ve eski sokaklar yerine yüksek binalar var, sahil ve çakıltaşlı yollar yerine beton otoyollar var... Küçük bir Çin kasabasının başına gelenler, Batılı gelişmiş ülkelerin hızına yetişmeye çalışan Çin’in kentleşme sürecinin bir parçası, ama ödenen

bedeller çok ağır. Kültür ve sanat yeni baştan kutsanıyor²⁵³ demmiştir . (Resim 31)



Resim 31: Yang Yongliang, *Taipei Kasesi [A Bowl of Taipei]*, 2013
Dijital Baskı, 150 x 150 cm

<http://www.neatorama.com/2013/03/26/A-Bowl-of-Taipei-by-Yang-Yongliang/>

İlk Entelektüel'in (Resim 32) kötü durumu Kültür Devrimi'nden sonra entelektüel yaşamın yeniden doğuşuna bir yorum olabilmektedir. Yalnız figür bir çocuk gibidir: sanki düşüncelerinin ve duygularının kaynağını bilememektedir, karşısına çıkan her şeyi, herkesi suçlamak istemektedir. Yüzünden kan akmaktadır ve cevap vermek, tepki vermek istemekte ama elindeki tuğlayı kime atacağını bilememektedir. Sorunun kendisinden mi toplumdaki mi kaynaklandığını bilmemektedir²⁵⁴.

Beyaz yakalı giyinmesi ve çantası, orta sınıfa ait olduğunu ve sarı kravatının kapitalizmi sembolize edebileceğini göstermektedir. Adamın ayakta durduğu yer, gökdelenler arkada yer aldığı için ekonomik gelişmenin çok zengin olduğu bir yer olmalıdır. Bu fotoğraf, Şangay'da Çin'de büyük bir şehir olarak yer almaktadır. Modern Çin'de genç Çin entelektüelinin bugünkü halinin bir temsili olarak değerlendirilebilecek çalışma, kariyerlerinde başarılı olsa da, toplumdaki yeri

²⁵³ Hicks, s.120

²⁵⁴ A.g.e., s.128

hakkında bir şeylerin olması gerektiğinin dışında gerçekleştiğine atıfta bulunurken, para odaklı topluma bir eleştiri sunmaktadır²⁵⁵.



Resim 32: Yang Fudong, *İlk Entelektüel [The First Intellectual]*, 2013
Kromojenik baskı; 75,98 x 50 inç; Marian Goodman Galerisi, Paris / New York ve ShanghART Galerisi, Şangay

<http://www.berkeleyside.com/2013/10/15/review-yang-fudong-estranged-paradise-at-bampfa/>

Seth'e göre birçok kişi için, eve gitmek çocukluğun nostaljik duygularını ve anılarını uyandırmaktadır. Ancak Filistinlilere göre, evin kimliği çoğunlukla tartışmaya açıktır. Bölgede yaşayan ya da bölgeye bağları olan birçok Filistinli, ulusal kimlik kavramlarıyla mücadele ettikleri ve miraslarını korumaya gayret ettikleri için genellikle yerinden edilmişlerdir. Psikolojik ve politik olarak yüklü fotoğraflarında, Tarek Al-Ghoussein, Filistin kökenlerine ve Filistin sınırları içinde izin verilmemesinin psikolojik etkisine atıfta bulunurken kimlik, yerinden edilme ve engelleme konularına değinmektedir²⁵⁶.

2002'de başlamış olduğu "Kendi Kendine Portre" serisinde Al-Ghoussein, geleneksel bir Filistinli başörtüsü giyen yalnız bir figürün resimlerini, bu yerlerin ya da uçakların, gemilerin ya da sahildeki nesnelerin önünde yürürken sunmaktadır. Bu görüntüler, gerçek olayların belgeleri değil, daha ziyade inşa edilmiş olayların oluşturduğu belgelerdir. Yine de, bu fotoğraflar 9/11'den fazla izleyici için terörizm imajlarını çağrıştırmaktadır. 2004 yılında yapılan bir röportajda Al-Ghoussein, çeşitli

²⁵⁵ <http://marxism-in-art.weebly.com/the-first-intellectual.html>

²⁵⁶ Seth Thompson, *Palestinian Identity: The Work of Tarek Al-Ghoussein*, Aferimage, March-April 2007, <https://www.questia.com/read/1G1-161758500/palestinian-identity-the-work-of-tarek-al-ghoussein>, Erişim Tarihi: 05.05.2018

durumlarda Filistinlilerin medyada tasvir edildiği ve “terörist olarak nasıl temsil edildiğimize” değinmek için insanların bu farklı senaryolara nasıl tepki verdiklerini görmek için kaffiyehi farklı durumlarda kullanmak istediğini belirterek, insanların tek yönlü Filistin algısının sinir bozuculuğunu sorgulamaktadır²⁵⁷.



Resim 33: Tarek Al Ghousein, *İsimsiz 2 Otoportre Serisinden [Untitled 2 From Self-Portrait Series]*, 2002-2003
Dijital Baskı, 55 x 82 cm, Taymour Grahne Galerisi, New York

<https://curiator.com/art/tarek-al-ghoussein/untitled-2-from-self-portrait-series>

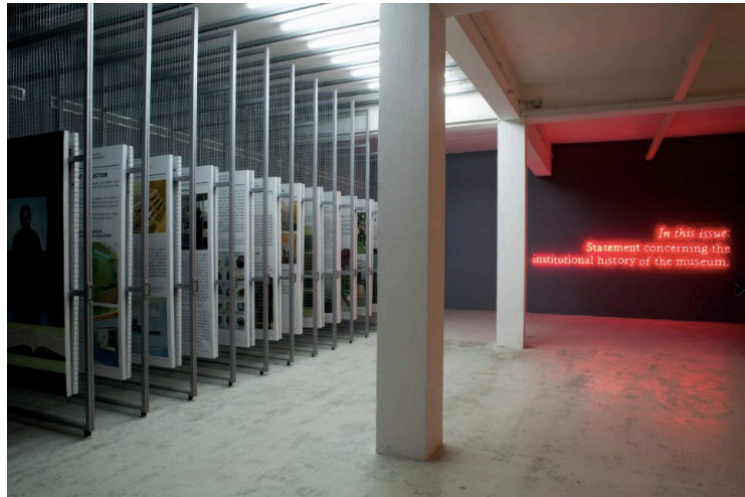
Khalil Rabah 1961'de Kudüs'te doğdu ve Texas Üniversitesi'nde mimarlık ve güzel sanatlar okudu. Rabah, 1998'de Kudüs'teki Al Ma'mal Çağdaş Sanat Vakfı'nın ve 2005'te Riwaq Bienali'nin kurucu ortağıdır ve aynı zamanda Filistin Doğal Tarih ve İnsanlık Müzesi'nin de kurucusudur. Aynı zamanda Ashkal Alwan tarafından başlatılan Lübnan'da öncü bir eğitim girişimi olan Home Workspace Program'ın müfredat komitesinin 2010 yılından beri üyesidir. Rabah, İstanbul (2005), Liverpool (2008), Venedik (2009) ve Sharjah (2010) bienalleri dahil olmak üzere çeşitli bienallere katılmıştır; Queens Sanat Müzesi'nde, Brooklyn'de (2009); Mathaf Modern Sanat Müzesi, Doha (2011); Arnolfini, Bristol (2011–12); Çağdaş Sanat Müzesi (MAC) Marsilya (2012); ve Mori Sanat Müzesi, Tokyo (2012). *İnceleme*, Beyrut Sanat Merkezi (2012), *Üçüncü Yıllık Wall Zone Satışı*, Khalil Sakakini Kültür

²⁵⁷ A.g.e., 2007

Merkezi, Ramallah (2004); *50,320 İsimler*, Brunei Galerisi, Londra (2007); *Amerika Birleşik Devletleri Filistin Havayolları*, Ev İşleri, Beyrut (2007); ve *Sanat Sergisi, Hazır Temsilcilikler*, Sfeir-Semler Galerisi, Hamburg (2012)²⁵⁸.

Piejko'ya göre birçok sanatçı, tarihi yeniden yazmayı denemektedir ancak pek az sanatçı bunu, Halil Rabah (Resim 34) kadar başarılı bir şekilde başarmıştır:

“Sadece yeniden yazmak değil, sıfırdan yazmak, bir ulusun ve kültürün tarihini yazmak, kitapların boş bırakıldığı sayfaları doldurmak... Filistin Doğal Tarih ve İnsanlık Müzesi bir sanat eseri olarak yaratılmış bir kurum. Bir müze “merak uyandırmak ve doğal ve kültürel dünyaları anlamamızı derinleştirmek için... bilgi yaratmak ve keşfe ilham vermek için düzenlenmiş bir müze” olarak anılmaktadır. Bu, Filistin tarihinin geri kalan bölümlerini Batı Avrupa dillerinde yazmak için kapsamlı bir girişim olarak kabul edilmektedir. Batı Avrupa müzesi. Son tam bölüm 1948 tarihli, İsrail devletinin kurulduğu ve Filistinli anlatının bozulduğu tarihtir²⁵⁹.”



Resim 34: Khalil Rabah, *Filistin Doğal Tarih ve İnsan Türleri Müzesi* [*The Palestinian Museum of Natural History and Human Kind*], 2012
Sergi görünümü, Beirut Art Center.

<http://mezosfera.org/against-state-phobia-for-disengagement/>

“Filistin'den önceki Filistin” başlığı ile 2005 Uluslararası İstanbul Bienali'nin bir parçası olarak kurulan Müze, diğer birçok pavyonun dışında yer alarak bir gösteri sergilemiştir. Ortamı olan müze ile Filistin'in bu parçaları, nesnel tarihin kanıtı olarak bir araya getirilen tarihsel gerçekler biçiminde doğal çerçevesini oluşturmaktadır. Kaçınılmaz olarak temsil ve vatandaşlık siyasetini sorgulayan Rabah, bu boşluklarda

²⁵⁸ <http://www.e-flux.com/program/65125/khalil-rabah-pages-7-8-9/>, Erişim Tarihi: 10.05.2018

²⁵⁹ Jennifer Piejko, *Page Turner*, V Magazine, 2013, <https://jenniferpiejko.wordpress.com/2013/02/15/281/>, Erişim Tarihi: 10.05.2018

yokluğun somut varlığını sorgulayarak; bu sayede müzeyi bir anda bir nesne ve kavram olarak izleyicisinin karşısına çıkarmaktadır²⁶⁰.



Resim 35: Khalil Rabah, *Birleşik Filistin Devletleri Havayolları [United States of Palestine Airlines]*, 2008
Sergi görünümü, Görsel: Houssam Mchajemch, Sfeir-Semler Gallery Beirut/Hamburg.

<http://mezosfera.org/against-state-phobia-for-disengagement/>

Başka bir çalışmasında ulus devletin sembolik tuzaklarını harekete geçiren Khalil Rabah, (var olmayan) Birleşik Devletler Filistin'inin hayali havayollarını (Resim 36) yaratıyor. Bilişsel-kültürel kapitalizm bağlamında politika oluşturma, bir takım toplumsal sorunları çözmek ve ekonomik kalkınmayı ve kentsel yenilenmeyi teşvik etmek için kültürün ve sanatın “araştırıldığına” ve böylelikle “devletleştirildiğine” işaret etmektedir²⁶¹.

Khaled Jarrar 2007 ve 2009 yıllarında işgal altındaki Batı Şeria'daki Howarra ve Qalandia kontrol noktalarının çitlerine Filistin'deki günlük yaşama dair fotoğraflar yerleştirir ve “Checkpoint Charlie” ye açık bir referans vererek, turistik yerler olarak feshedilen veya yeniden konumlandırılan kontrol noktaları arasında ve işgal altındaki topraklarda ve sınır bölgelerinde olanlar gibi, aktif bir şekilde militarize edilmiş, kontrol noktaları arasında bir karşıtlık yaratmayı amaçlamıştır. Sınırdaki kontrol edilme durumu, çizgiyi geçme iznine sahip olma ya da sorgulama, taciz ve hapsedilmeye maruz kalma riskinin göze alınmıştır. (Resim 37)

²⁶⁰ A.g.e., 2013

²⁶¹ Chiara De Cesari, *Against State Phobia for dis/engagement*, 2017

<http://mezosfera.org/against-state-phobia-for-disengagement/>, Erişim Tarihi: 10.05.2018



Resim 36: Khaled Jarrar, *Kontrol Noktasında*, [At the checkpoint], 2007
Khaled Jarrar'ın sergisinin görünümü, Checkpoint'de, 41 C baskı, 45 x 30 cm. Sergi, İsrail askeri kontrol noktalarının çitine iki kez kuruldu:
Nablus ana girişindeki Hawarra ve Qalandia kontrol noktasında.

www.ayyamgallery.com

Filistin'deki *Yaşam ve İş* adlı çalışma (Resim 38) ise 28 Nisan-Temmuz 2012 tarihinde 7. Berlin Çağdaş Sanat Bienali yer almıştır. Filistinli uçan kuş logosunu kullanan Jarrar, “Filistin Devleti” pasaport mühürünü (İngilizce, Arapça ve İbranice) bir araya getirmiştir. Ramallah merkez otobüs istasyonunda, pasaportlarının Machu Picchu'da ya da Pisa kulesinde sunulan turistik pasaport pullarıyla yapabilecekleri kadar damgalanmış olması için insanları davet etmiştir. Jarrar, “Bir Filistinli olarak Filistin halkına hoş geldiniz demek istedim” demiştir²⁶².

²⁶² Faulkner, Simon. 2011. “Contesting the Antiborder Condition: Khaled Jarrar’s Live and Work in Palestine Project.” Simon’s Teaching Blog. <http://simonsteachingblog.wordpress.com/2011/07/10/contesting-the-antiborder-condition-khaled-jarrar%E2%80%99s-live-and-work-in-palestine-project/>. Erişim Tarihi: 10.05.2018



Resim 37: Khaled Jarrar, *Damga, Filistin Devleti* [Stamp, State of Palestine], 2012
Galerie Polaris

<https://ezp.isikun.edu.tr:2232/doi/pdf/10.1080/17449855.2013.850235?needAccess=true>

Damga, Batı Şeria'daki İsrail sınır istasyonlarının meşruiyetine ve Filistin devletinin verilmesini reddetmeye meydan okuyan bir mobil kontrol noktası işlevi gördü. Filistin devleti yoksa, sınır olamaz ve yine de bu projede bir kontrol noktası vardır. Ronen Shamir'in gözlemlediği gibi, oyunda “paradoksal bir anti-sınır mantığı” vardır ve bu doğrultuda Filistin kontrol noktasını hayali bir egemenlik iddiası olarak tanımlayan “kapsayıcı dışlama” koşulu bulunmaktadır. Bu, Jarrar'ın “Filistin”, “Palestina” ve “Filistin toprakları” (“*Palestine*”, “*Palestina*” and “*Palestinian territory*”) adlarını birden çok dilde ve alfabeyi bir devletin varoluşuna çeviren bir haritanın görsel öğeleri olarak kullandığı bir eserde belirginleşmektedir²⁶³.

Körfez bölgesine geçildiğinde Hassan Sharif için bu bölgedeki en önemli çağdaş sanatçılardan biri olarak görüldüğü söylenebilmektedir. Yetmişli yılların başlarından beri, çok çeşitli medyaları kapsayan karikatürler, performanslar, enstalasyonlar, bilimsel deneyler, objeler, çizimler ve resimler içeren çok yönlü bir çalışma üzerinde

²⁶³ Emily Apter, *Translation at the checkpoint*, Journal of Postcolonial Writing, 50:1, 56-74, 2014
DOI: 10.1080/17449855.2013.850235, <https://doi.org/10.1080/17449855.2013.850235>, Erişim Tarihi: 11.05.2018

çalışmaktadır. Eserleri, Venedik ve 2009 Bienali'nde ve örneğin Sharjah Bienali'nde düzenli olarak gösterilmektedir. Yapıtlarının birçoğu Katar'daki Ulusal Müze ve Sharjah'daki Sanat Müzesi'nin yanı sıra Birleşik Arap Emirlikleri ve diğer birçok ülkedeki özel koleksiyonlarda daimi koleksiyonlarda yer almaktadır²⁶⁴.

1982'de başladığı “Objects” adlı dizisi, kaşık, naylon halat, plastik sandalet ve eski gazeteler gibi atık materyalleri kullanarak manipüle eden, Fluxus hareketiyle ilgili fikirlere dayanan heykel yerleştirmelerinden oluşmaktadır. Sanat kariyerine karikatür ve çizgi çizerek başlayan Sharif, Dubai'nin göçebe bir Bedevi toplumundan bir tüketim merkeziliğine dönüşmesine tanıklık etmiştir ve Orta Doğu metropolünde modern seri üretim ve tüketim kültürünü eleştirmektedir²⁶⁵.



Resim 38: Hassan Sharif, *Askıya Alınan Nesnelere* [*Suspended Objects*], 2011
Karışık medya, 350 x 160 x 160 cm

<https://www.ivde.net/artists/46-hassan-sharif/works/>

Sharif'in el yapımı heykelleri, tarihinin bu safhasında Birleşik Arap Emirlikleri'nde meydana gelen dönüşümlerin zemini karşısında çok fazla üretiliyor. Tüketici toplumu

²⁶⁴ Gallery Isabelle van Den Eynde, *Hassan Sharif Works 1973 – 2011*, Erişim Tarihi: 11.05.2018, <https://www.ivde.net/publications/8/>

²⁶⁵ Hassan Sharif hakkında yazılmış olan biyografisinden alınmıştır. <https://www.artsy.net/artist/hassan-sharif-1>, Erişim Tarihi: 11.05.2018

tarafından süratle maddi olarak bilgilendirilmiş olmasına rağmen, bu nesnelere, günümüz petro-kapitalizminin eleştirisi değildir. Bunun yerine, Sharif'in tükenmenin aşırılığına maruz kaldığı zorlayıcı, mekanik sanat eylemleri olarak -acı noktasına kadar gerçekleştirdiği- işleri, zamanın ivmesini askıya almak yerine, tersine çevirmek için bilinçaltı girişimler olarak anlaşılabilir²⁶⁶.

The New York Times'da yayımlanan ve Holland Cotter'in kaleme aldığı *The Materials Man of the Emirates Image* adlı makalede Sharif'in yaklaşımı hakkında oldukça dikkate değer bir bakış açısı bulunmaktadır. Cotter, etnik profil, çağdaş sanat piyasasında her zamanki gibi bir iştir. Euro-Amerikan küresinin dışındaki sanatçıların, fark edilmeleri isteniyorsa, a) Kökenlerini, rozetlerini, yaptıkları işlerde kanıtlarını sunmaları ve b) Bu kimliği, biçemleri, stilleri ve imajları Batı'ya paketlemeleri gerekmektedir²⁶⁷ görüşünü dile getirmektedir. Böylesi bir perspektif, Doğu'yu ve Doğulu sanatçıların konumunu Batılı bir bakışla adeta gösterir niteliktedir. Öte yandan Cotton yazısını Sharif'in sahip olduğu saygınlığını dile getirerek, "Evde kazanılmış ve şu anda küresel olarak paylaşılmaya hazır"²⁶⁸ ifadesiyle tamamlamaktadır.

Bu bağlamda Türkiye'den de birkaç örnek vermek gerekirse; Halil Altındere, Şener Özmen ve Kutluğ Ataman'dan²⁶⁹ söz edilebilir. Uzun metrajlı film yönetmeni olarak tanınan Ataman, 1997'de 5. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında çağdaş sanat bağlamındaki ilk çalışması *Semiha B. Unplugged*'ı sergilemiş ve bundan sonra da hem sinema filmleri alanında, hem de çağdaş sanat bağlamındaki çalışmalarını sürdürmektedir.

²⁶⁶ Nida Gouse, *Experiments & Objects 1979–2011*, 2011, <https://bidoun.org/articles/hassan-sharif>, Erişim Tarihi: 11.05.2018

²⁶⁷ Holland Cotter, *The Materials Man of the Emirates Image*, 2017, <https://www.nytimes.com/2017/12/28/arts/design/emirates-sharjah-art-foundation-hassan-sharif.html>, Erişim Tarihi: 11.05.2018

²⁶⁸ A.g.e., 2017

²⁶⁹ Yapı Kredi Bankası, 2006 yılının Eylül ayında, 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nin (1995) küratörü René Block ile çalışmaya başladı ve "Türkiye'de Güncel Sanat" başlığı altında yeni bir sergi ve monografi dizisine girişti. Sadberk Hanım Müzesi ve Vehbi Koç Vakfı desteğiyle gerçekleştirilen bu dizinin yönetiminden küratör ve editör olarak René Block sorumluyken uzun yıllar İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nda görev yapmış olan Melih Fereli dizinin danışmanlığını; Sanat Dünyamız dergisinin ve çok sayıda sanat kitabının editörlüğünü yapan Mine Haydaroğlu da dizinin editörlüğünü üstlendi ve böylece Türkiye'deki güncel sanata damgasını vuran sanatçıların Kâzım Taşkent Sanat Galerisi'nde sergileri açılmış ve de bu sanatçıları hakkında ilk kez kapsamlı monografiler yayımlanmış oldu. daha fazla detay için bkz. Emre Baykal, *Kutluğ Ataman: Sen Zaten Kendini Anlat!*, Türkiye'de Güncel Sanat Dizisi, YKY Yayınları, 2008

“Sanatçının öne çıkan çalışmaları arasında, Türk Lokumu Olarak Portresi, Uzun Metraj Filmden Yüzyılın Portresine, Öteki Film, Beşinci Karenin Gösterdiği: Öznelden Toplumsal Kimliğin Portresine, Ataman’ın İşlerinde ‘Kendi’nin Yansıması Olarak Saplantı Nesnesi ve Başkalaşımı, Kimliğin Çoğaltılmasının Metaforu Olarak Reenkarnasyon, Bireysel Portrelerden Grup Portrelerine yer almaktadır. *Bireysel Portrelerden Grup Portrelerine* adlı çalışması, Ataman’ın, Küba olarak adlandırılan İstanbul’da bir gecekondu mahallesindeki araştırmalarını (zira çalışma iki yıllık mesainin bir ürünü) ortaya koyan ve Türkiye’nin toplumsal gerçeklerine parmak basmaktadır²⁷⁰.”



Resim 39: Kutluğ Ataman; *Evlere Şenlik Çürük Raporu*, 2011
http://12b.iksv.org/tr/gruplar.asp?id=1&c=1&show=gorsel&photo_no=4

Ataman’ın 12. İstanbul Bienali’nde sergilenen *Evlere Şenlik Çürük Raporu* işi, askerlik açısından elverişsiz bir cinsel kimliğe sahip olmakla ilintilidir ve buradan hareketle toplumsal cinsiyetin öznelere nasıl sınıflandırdığı, kullanışlı ya da kullanışsız kıldığı üzerinde durmaktadır. Toplumsal cinsiyet üzerinden “Öteki”nin nasıl görünür kılındığını ve temsiliyet değerine kavuşturulduğunu işaret etmektedir. Bu tavır, objektif bir bakışın izleğinden ele alındığında, birçok gazete haberinin bu yaklaşımı doğrular nitelikte olduğu ileri sürülebilir.

“12. İstanbul Bienali’nin en çok konuşulan işlerinden biri Kutluğ Ataman’ın askeri hastaneden almış olduğu ‘çürük raporu’dur. Metin şöyle başlamaktadır: “Ruhsal Muayenesi: Dış görünümü yaşında. Ayakta. Çevresine ilgisi normal. Özbakımı iyi. Mizacı sakın. Sosyabilitesi saygılı. Konuşma efemine. Ses tonu efemine. Mimik ve

²⁷⁰ Burcu Pelvanoğlu, “Türkiye’de güncel sanat”: *Yapı Kredi’den yeni dizi*, 2008, <https://www.unlimitedrag.com/single-post/Turkiye-de-guncel-sanat-yap%C4%B1>, Erişim Tarihi: 11.05.2018

jestleri efemine. Hareketler efemine. Serbest zamanlarında gezer dolaşır. Uyku tabii. Yeme tabii. İşeme tabii...” Raporun ikinci sayfasında Tanı bölümünde “Homoseksüalite” yazıyor. Karar bölümünde ise “Barışta ve seferde askerliğe elverişli değildir” deniyor²⁷¹.”

Temsiliyet değeri ve politik konjoktürün belirlenmesi gibi kavramlar üzerinden hareket edildiğinde “Ötekilik” meselesinin, Türkiye’deki çağdaş sanat ortamında bir grup Kürt kökenli sanatçı tarafından da gündeme getirildiği ve etkin bir dolaşımın canlı tutulduğu görülmektedir. Tam da bu noktada, bu grup içerisinde öne çıkan Halil Altındere ve Şener Özmen gibi sanatçıların, Kürt kimliği üzerinden yürüttükleri temsiliyet meselesine de değinmekte fayda var.

Türkiye çağdaş sanat ortamında 1990’ların ortalarından beri öne çıkan Halil Altındere, kimlik yapımları, banknotlar, pullar gibi gündelik nesnelere üzerindeki çalışmalarıyla ulus devlet ve otorite kavramını sorgulayan işler üretmiş, 2000’li yıllardan sonra gündelik hayatın alt kültürlerine, cinsiyet kavramına odaklanmaya başlamıştır.

“*Me, not me, but me* videosunda ve kimlik çalışmasındaki temsili resimde yer alan Halil Altındere, kimlik çalışması içinde sıkılan, kaçan insandır. Başka bir hayatı vardır, kimlikten çıkıp o başka hayatına gider. Videoda ikinci kanala geçmek Kürt gerçekliği ile ilgili bir çalışmadır. Çifte zeminde sürdürülen bir hayat. Türk hayatından çıktıkça ikinci kanalda Kürt hayatında yaşar. Özenle kaçındığı şey ikinci kanalın temsilcisi olmak, temsilcilik konumuna sıkışmaktır. İkinci kanalın görünmezliğini bozmak ister, siyasi eğilimini de ortaya koyar, değiştirmek istediği merkezi yapı ve algılayıştır, merkezi sanat hiyerarşisinin içine en periferik olanı çağırır²⁷².”

Öte yandan, *Tabularla Dans* çalışmasında Altındere, nüfus cüzdanında verilen kimliğin kişilere doğar doğmaz dayatılan hazır kimlikler olduğunu vurgulayarak, resmi kimliğin kişinin gerçek kimliğini yansıtmadığına dikkat çekmektedir. Türkiye’de yaşanan siyasi dönüşümleri ve uzunca bir zamandır Türkiye’nin politik gündemini etkileyen “Kürt Sorunu” meselesini, siyasi bir tutumla ele alan Altındere, sanatsal söylemini, azınlıklar ve kimlik politikaları üzerine şekillendirirken, küresel meselelere de örtük bir eleştiriyle odaklanmış görünmektedir. Ne var ki, küreselleşme ve postmodernist düşünce, modernizmin kimlik anlayışına ağır eleştiriler yöneltse de

²⁷¹ Elif İnce, *Pembe tezkere’ye koğuş işkencesi*, 2012, Erişim Tarihi: 19.05. 2018. <http://www.radikal.com.tr/turkiye/pembe-tezkereye-kogus-iskencesi-1084969/>.

²⁷² Süreyya Evren, *Kayıplar Ülkesiyle Dans*, Yapı Kredi Yayınları, 2008’den aktaran Gökçe Çelebi, *Halil Altındere*, 20.06.2010 http://cevadzortsfineest.blogspot.com.tr/2010/06/taxim-showdown_28.html, Erişim Tarihi: 19.05.2018

kimlik siyaseti, azınlık hakları ve etnik grupların temsiliyeti gibi mikro-politikaları ve söylemleri görünür kılarken, etnokültürel verileri de küresel dünyanın yapılışında etkin bir bilgiye dönüştürmektedir. Bu açıdan bakıldığında, Diyarbakır'ın da özellikle bu evrede kültürel ve sanatsal etkinlikler açısından canlandırıldığına tanık oluyoruz.

Altındere'nin eğilimlerine benzer kaygılar güden diğer bir isim de Şener Özmen'dir. 2004'te "90 Sonrasında Türkiye'de Çağdaş Sanat" üst başlığıyla Platform Garanti Çağdaş Sanat Merkezi'nde düzenlediği toplantıda Halil Altındere: "Son birkaç yıldır merkez dışı kentlerdeki hareketlenmeyi tetikleyen bir konumda olması nedeniyle" Şener Özmen'in davet edildiğini, salt coğrafi bir şey olarak algılanmaması gerektiğini belirtir. Özmen bir konuşmasında salt coğrafi bir şey olarak algılanmaktan yana olduğunu, merkez-dışı olmanın akıl-ruh sağlığına etkilerinden, anadilin bugün annesinin konuşmadığı dil olarak bilincini nasıl ikiye böldüğünden söz edilmesi gerektiğini belirtir ve "Merkez-dışı olmak, hayvan olmakla eşdeğer olduğu için buradayım" şeklinde oldukça sert bir cümleyle bu sözleri yanıtlar²⁷³.



Resim 40: Halil Altındere, *Tabularla Dans*, 1997
<http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/147.htm>

Erkan Özgen ile birlikte Diyarbakır dağlarından Londra'daki Çağdaş Sanat Müzesi Tate Modern'e gitmek için at ve eşek sırtında yola çıkış öyküsünü, Cervantes'in Don Quijote romanına ironik bir göndermeyle anlattıkları "Tate Modern Yolu" adlı videoya referans verir.

²⁷³ Levent Çalıkoğlu, *Çağdaş Sanat Konuşmaları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s. 58-59



Resim 41: Şener Özmen, *Tate Modern'e Giden Yol* [*Road to Tate-Modern*], 2003

<https://raimonsibilo.wordpress.com/2011/03/22/istanbul-modern-museum-10-03-11/erkan-ozgen-sener-ozmen-tate-modern-yolu-road-to-tate-modern-2003/>

Çalışma, merkezdeki sanat “mabetlerine” ulaşımın imkansızlığını ve sanatçının trajikomik uğraşısını dramatik bir dille irdelerken, günümüz sanat ortamının ve sanatçısının merkez-periferi ekseninde bir çözümsüzlük ve kısırlık içinde olduğunu ve çağdaş sanat dünyasına kabul edilmenin zorluğunu aktarır²⁷⁴. Halbuki, küreselleşme sürecinde periferde olmak artık coğrafi lokasyonla değil, dolaşımında olup olmamakla ilgilidir. Bu açıdan bakıldığında söz edilen sanatçıların, çağdaş sanat dünyasına kabulleri çok daha öncesinde başlamıştır.

“Çağdaş sanat ortamında 90’ların ortalarından beri dolaşımında olan ve tepkilere neden olan sanatçıların, çoğunluğunun Güneydoğu kökenli olması rastlantı değildir. 2003 yılında yaşadıkları coğrafyanın etnik çalkantılarıyla anılmaya başlayan Balkan ve Kürt sanatçılarından oluşan 91 sanatçının katılımıyla küratör René Block tarafından Almanya- Kassel’de gerçekleştirilen “Balkan Uçurumlarında” başlıklı sergi Diyarbakır’da yaşayan sanatçılar için dönüm noktası olur. Karl Friedrich May’in 1982’de yazdığı aynı adlı romanıyla ilişkilendirilen sergi, yazarın aynı tarihlerde yazdığı “Kürdistan Dağlarında” adlı romanıyla da ilişkilidir. Bu sergiler yoluyla Batı’ya açılan Diyarbakırlı çağdaş sanatçılar, sanatçı Şener Özmen’in açıkladığı gibi: Ne Balkan, ne de Orta Doğulu sanatçılar gibi coğrafyalarındaki yönetim sorunlarını, bu yönetimlerden duydukları rahatsızlıkları Batılı değerlere karşıtlık üzerinden temellendirmemişlerdir. Yöredeki çağdaş sanat üretimi, Batı’ya onun tüm değerler sisteminin ta baştan kabul edilerek, Kürt sorunuyla ilişkilendirilmiş/ilişkilendirilmiş bir şekilde girmiştir²⁷⁵.”

René Block’un Arter’in açılış sergisinde (Starter, 2010) yapıtlarıyla katılım göstermeleri adına bazı sanatçıları davet etmesi, bu isimleri bazı Fluxus sanatçılarıyla birlikte sergileyerek müzeleştirilmesi oldukça çarpıcı görünmektedir. Bu sanatçılar,

²⁷⁴ <https://secure.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1258>, Erişim Tarihi: 10.05.2018

²⁷⁵ Altındere, Evren, 2008, s.109’den aktaran H. Suna Sönmezalp, *Türkiye’de Görsel Sanatlarda Anti-Ulusalcı Söylemler*, http://sanatyazilari.hacettepe.edu.tr/img/13505232015__1715204120i.pdf, 07.01.2014

Halil Altındere, Erkan Özgen, Fikret Atay, Cengiz Tekin, Ahmet Öğüt vb. isimlerden oluşmaktadır. İlginç olan, bu sanatçıların 1998 yılında René Block'un Almanya'da gerçekleştirilen, *İSKORPİT: İstanbul'dan Güncel Sanat* adlı sergide on iki yıldan sonra tekrar René Block tarafından seçilmiş olmalarıdır. Sanatçı seçimi gözönünde bulundurulduğunda ise bunun bir tesadüf olmaktan ziyade Türkiye'deki çağdaş sanat ortamında bir süredir etkisi belirgin biçimde hissedilen ve canlı tutulan 'etnisite odaklı' bir politik tartışma zemini yaratmak olduğu anlaşılmaktadır.

Türkiye'de çağdaş sanat ortamının görünümüne "Ötekilik" bağlamında kısmen de olsa değindikten sonra bu noktada İran'daki sanat ortamına da bakmak yerinde olacaktır.

Afshin Pirhashemi, günümüz İran'ındaki yaşamın karmaşıklıklarını, genellikle fotoğrafçılık ile ifade etmeye çalışmaktadır. Pirhashemi, çağdaş İran toplumundaki kadınların rolü ve çevrelerindeki dünyayla olan ilişkilerinden etkilenmektedir. Çağdaş İran'ın psiko-sosyal boyutlarına değinen Pirhashemi, iktidarın tezahürlerini araştırmaktadır²⁷⁶.



Resim 42: Afshin Pirhashemi, *İsimsiz [Untitled]*, 2016
Tuval üzerine yağlıboya, 200 x 425 cm

<http://www.ayyamgallery.com/artists/afshin-pirhashemi/images>

Doğu ve Batı geleneklerinden eşit olarak esinlenen İranlı sanatçı Farhad Moshiri, teknik olarak mükemmel, kavramsal açıdan zengin tablolarıyla bilinir. "Bir resim bin kelimeye ve bin kelimelik bir kelimeye bedeldir" demektedir. Pop Art'tan ilham alan

²⁷⁶ Sanatçılar bölümünden, <http://www.ayyamgallery.com/artists/afshin-pirhashemi/bio>, Erişim Tarihi: 11.05.2018

Moshiri, Farsça hat sanatı ve tarihi Fars sanatının zengin estetiği ile harmanlanmış Batı tüketimciliği, popüler kültür ve Orta Doğu eserleri ile gemilerin ikonlarını çiziyor.

Moshiri, esprili olduğu kadar eleştirel tavrıyla, kültürel bölünmeleri yıkmak kadar zorlamayı da amaçlamaktadır. “Ironi, fikirleriniz hakkında çok militan olmadan oyun oynamanıza izin veriyor” diyor. Onun ikonik resimlerinden *Eshgh (Aşk)*, için Farsça kelimesinin egemen olduğu bir 2007 tuvali, dinler ve kültürler arasındaki en saf ortak noktalardan biri olarak kabul edilmektedir. Bununla birlikte, yüzlerce Swarovski kristaliyle aşk kelimesini işleyerek, kitle tüketimcilik çağında aşk ve maddi arzu nedir sorusunu sorarak eleştirel tutumunu bu doğrultuda sergilemektedir²⁷⁷.



Resim 43: Farhad Moshiri, *Aşk [Eshgh (Love)]*, 2007
Pannele Monte Edilen Kristaller, Akrilik ve Simli Boya, 69 1/4 x 61 x 3 1/4 İnç \ 155 x 176 x 8 Cm,
Galerie Emmanuel Perrotin

https://www.perrotin.com/artists/Farhad_Moshiri/40/eshgh-love/14439

Atul Dodiya, hem politik hem de sanat tarihi ile küresel/kamusal bellek ve yerel/kişisel deneyimleri birleştirmekle ilgilenmektedir. *Kabil'den Gelen Kadın* çalışması yeni binyılın başında Afganistan'da yaşamla ilgilidir. Sanatçı, savaşın ağırlığı altında

²⁷⁷ Michele Robecchi, *Farhad Moshiri - Fire Of Joy*, 2012,
https://www.perrotin.com/artists/Farhad_Moshiri/40#press, Erişim Tarihi: 11.05.2018

yıkılan tarih ve kaynaklarla zengin bir ülkeyi hatırlatmaktadır. Siyah burkalarının çoğundan sıyrılan yaşlı bir kadın figürü, duvar kağıdının dekoratif bir zemini üzerine çömelmektedir. Vücudunda ortaya çıkan deri ve kemikler, kentin endemik hale gelen baskısını ve zulmü temsil etmektedir. Dodiya'nın bu çalışması, mültecilerin kötü durumuna işaret etmektedir²⁷⁸.



Resim 44: Atul Dodiya, *Kabil'den gelen kadın [Woman from Kabul]*, 2001
Kumaş üzerine akrilik ve mermer tozu, 183 x 122 cm, Saatchi Gallery

https://www.saatchigallery.com/artists/atul_dodiya.htm

²⁷⁸ Atul Dodiya, *Woman Kabul*, Saatchi Gallery, 2001,
https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/atul_dodiya_woman_kabul.htm, Erişim Tarihi:
11.05.2018

Subodh Gupta, Hindistan'da hemen hemen her ülkede kullanılan kitlesel çelik mutfak gereçleri gibi, her yerde bulunan günlük nesnelere yapılmış olduğu çalışmalarıyla bilinmektedir. Bu sıradan eşyalardan, çağdaş sanat yelpazesinde kendine bir yer edinmiş olan Gupta, anavatanının ekonomik dönüşümlerini yansıtan heykeller üretmektedir. Başka bir deyişle paslanmaz çelik, bronz, mermer, pirinç ve ahşap işlerini ustaca icra ederken, çağdaş Hindistan'ın koşullarını, buluntularla ve manipüle edilmiş nesnelere diyalog kurarak yansıtmaktadır²⁷⁹.



Resim 45: Subodh Gupta, *Her şey İçeride, Taksi* [*Everything is Inside, Taxi*], 2004
Bronz, 162 x 276 x 104 cm

<http://naturemorte.com/artists/subodhgupta/selectedwork/2452/>

1990'ların ortalarından beri Meschac Gaba, Afrika ve Batı dünyası arasındaki değişimlerle ilgili ticaret sistemleriyle birlikte kültürel kimlik inşasını araştırmaktadır. Değer ve yeniden değerlendirme, Afrika sanatının algıları, müze gösterimi politikaları ve hem sanatçı hem de ziyaretçinin rollerini ele alan Gaba, 1997'de, Çağdaş Afrika Sanatı Müzesi'ndeki önemli eserini hayata geçirdi. Beş yıl boyunca, sanatçı Avrupa'daki enstitülerdeki bu göçebe müzenin on iki etkileşimli "odası"ni aşamalı olarak yerleştirdi ve son oda, *Hümanist Mekân'ın* sunumuyla sonuçlandırdı. Göçebe müzesi, birçok ülkede ayrı ayrı sergilenen, Düğün Odası, Kütüphane, Oyun Salonu ve Salon dahil olmak üzere 12 odadan oluşuyordu.

²⁷⁹ <http://naturemorte.com/artists/subodhgupta/>, Erişim Tarihi: 11.05.2018

2002'de DOCUMENTA XI'de de yer alan bu çalışması sanatçının yapıtlarının çoğunda fark edileceği gibi ulusal ve paylaşılmış kimlik kodlarını, kendi doğal değerleriyle birlikte politik, sanatsal bir şekilde ifade etmektedir²⁸⁰.

Afrika ve Batı arasında eğlenceli bir söylem tarzını benimsemiş, kavramsal bir sanatçıdır. Gaba'nın sanat ve günlük nesnelere arasındaki tuhaf salınımındaki etkileşim, izleyicinin sistem, hiyerarşi, içsel değer ve kuruluş kavramlarını sorgulaması için dinamik bir erişim noktası yaratmaktadır²⁸¹.



Resim 46: Meschac Gaba, *Yerli Pırlantalar [Diamants indigenes]*, 2009
Ahşap ve cam çanta, saatler ve para birimi noktaları, 20 1/10 x 25 3/5 x 3 inç, 51 x 65 x 7,5 cm

<https://www.artsy.net/artist/meschac-gaba/works>

Kore'nin kendi imgesini parçalayıp her şeye taze bir başlangıç yapmasının, kendisini yeniden inşa etmesinin bir şans olduğunu açıklayan Lee Yongbaek, kırılmış portresinin (Resim 48) olumlu çıkarımlarına karşın toplumun birey üzerindeki ağırlığını incelemektedir.

²⁸⁰ http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/meschac-gaba/series-works_11/31, Erişim Tarihi: 11.05.2018

²⁸¹ Larry Ossei-Mensah, *The buzz around Contemporary African Art*, <https://www.artsy.net/article/editorial-the-buzz-around-contemporary-african-art-10>, Erişim Tarihi: 11.05.2018

Kutuplaşmış dünyaya kelimenin tam anlamıyla ayna tutmaktan hoşlanan sanatçı, merkezi bir otoritenin yokluğunu odak noktasına alarak, tek yönlü bir kültür durumunun olmadığını ileri sürmektedir.²⁸²



Resim 47: Lee Yongbaek, *Kırık Ayna [Broken Mirror]*, 2013
Tomar fotoğraf, 100 x 100 cm

<https://londonkoreanlinks.net/2011/11/11/lee-yong-baek-honours-paik-nam-june-at-venice-biennale/>

Wangechi Mutu, çağdaş dünyada kadınların, özellikle de siyah kadınların yaşadığı şiddeti odak noktasına almaktadır. Gustav Klimt, Egon Schiele, Chris Ofili ve Romare Bearden gibi sanatçıların yanı sıra Sürrealizm, çizimler ve kolajlar gibi sanat-tarihsel hareketler, antropolojik, etnografik ve tıp metinleri, Vogue ve pornografi görüntülerini bir araya getirmektedir²⁸³. Mutu, "Şiddet olayları çoğu zaman çizimlerimdeki öncelik hakkına sahiptir. Hastalıklı ciltli, değişmiş veya hafifçe yaralanmış vücut görüntüleri bazen garip ve renkli kumaş kostümlerine benzemektedir.

Coudray'e göre Avrupa ve Batı'nın gelişimi hala uygarlığın zirvesi olarak görülse de, tarih açıkça görülen acımasızlıkları ele almadaki başarısızlıklarını ortaya çıkarmıştır²⁸⁴". Sömürge sonrası perspektif çağdaş sanat için önemlidir; çünkü

²⁸² Alistair Hicks, *Küresel Sanat Pusulası- 21. Yüzyıl Sanatınsa Yeni Yönelimler*, Yapıkredi Yayınları, İstanbul, 2015, s.124-126

²⁸³ <https://www.artsy.net/artist/wangechi-mutu>, Erişim Tarihi: 19.12.2017

²⁸⁴ Joyce Bidouzo-Coudray, *The Catatonic Bliss of Violent Incidences*, Art & Culture, 2012, <http://www.anotherafrica.net/art-culture/wangechi-mutu-the-catatonic-bliss-of-violent-incidences>, Erişim Tarihi: 19.12.2017

postkolonyal bakışı esin noktasına yerleştiren sanatçılar, izleyicinin kendi kültürlerine bakışını yansıtabilmektedir. Postkolonyalizm kuramsal açıdan postmodernizme uymaktadır çünkü sömürge sonrası kuramla ilgili sanat, resmi öğeler yerine mesaj üzerinde odaklanmayı mümkün kılmaktadır ve bu sanat uğruna sanattan başka bir şey değildir. Batı kültürünün dışındaki hayata da bir bakış açısı sağlamaktadır.



Resim 48: Wangechi Mutu, *Ben, Kendim ve Utangaç [Me, Myself an Shy]*, 2010
Mylar baskı üzerine karışık teknik, kolaj, 132.1 x 129.5 cm, Gladstone Gallery

<http://wangechimutu.com/art/on-paper/>

Kader Attia'nın *Untitled (Skyline)* (Resim 50), yani *İsimsiz* (Ufuk Çizgisi/Kentin Silueti) adlı yapıtı, siyaha boyanmış ve mozaik aynalarla kaplanmış ikinci el buzdolaplarından oluşmaktadır. Sergi alanının ana bölümüne girerken bu buzdolaplarıyla karşılaşılnca, bunların ışıltı ve renklerinin verdiği his, sanatçının anlatmaya çalıştığı tüketim toplumdaki tüketicinin, tüketilecek nesnelere duyduğu hisse denk gelmektedir. Sanatçı bu çalışmasında bir şehir yaratmak istemiştir.

Mozaik aynalı eski buzdolapları belirli yükseltilelerle bir şehrin maketi oluşturmaktadır. Fakat bu şehir maketinden ziyade, çalışmayla ilk karşılaşma anında hissedilenin, tüketen insanın aynı ışıdamalarla tüketilene görmesine benzediğini anımsaması, esas

eleştiriyi ortaya koymaktadır²⁸⁵.



Resim 49: Kader Attia, *İsimsiz (Ufuk Çizgisi) [Untitled (Skyline)]*, 2007
Siyah duvarlı karanlık bir odaya yerleştirilmiş, aynalı çinilerle kaplı çeşitli büyüklükteki buzdolapları

<http://www.lespressesdureel.com/EN/ouvrage.php?id=1530&menu=>

Sınırlar bölünür ve kontrol edilir. Dikenli tel örgüler, barikatlar ve sınır kontrol noktaları çağdaş Filistin deneyimini sembolize etmektedir. Kısıtlı hareket -uçucu bir siyasi iklimin sonucu- kültürel farkın sürekli bir hatırlatıcısı olabilmektedir. Filistinli sanatçı Mona Hatoum'un kişisel sürgün deneyimi öncelikle Filistinli Lübnan'daki ailesinin ve daha sonra Lübnan'ın iç savaşının gerektirdiği İngiltere'ye olan kendi hareketidir. Kimliğini şekillendiren siyasi ve kültürel sınırlarla ilgili provokatif bir yapı olan *Hatoum's Map*, (Resim 51) arada kalmışlığın bir halini, her yere ve hiçbir yere aynı anda ait olma duygusunu ima etmektedir.



Resim 50: Mona Hatoum, *Harita [Map]*, 1999
14 mm çapında cam bilyeler

<http://www.casino-luxembourg.lu/en/Exhibitions/Capricci>

²⁸⁵ Ceylan Öztürk, *Modernite? Hala Buradasın*, 2013,
<http://sergiyazilari.blogspot.com.tr/2013/02/modernite-hala-buradasn.html>

Harita, bir zemine yayılmış berrak cam mermerlerden oluşmakta; görüntüleri izleyiciye kademeli olarak tanınana kadar düzeni görünüşte rastlantısaldır. Ancak ulusal ve politik sınırlar işaretlenmemiştir. Mermerlerin şeffaflığı ve kolayca kayabileceği gerçeği, bu sınırların akışkanlığını ortaya koymaktadır. Mermerlerin yerdeki yerleştirilmesi, üzerinde yürümek ve düzenlerini değiştirme olasılığını gösteriyor olması siyasi istikrarsızlık için bir metafor sayılabilmektedir²⁸⁶.



Resim 51: El Anatsui, *Taze ve solan anılar* [*Fresh And Fading Memories*], 2007
Palazzo Fortuny

<https://www.designboom.com/art/el-anatsui-golden-lion-lifetime-achievement-venice-art-biennale-04-23-2015/>

Özetlenecek olursa Postkolonyal kuram, başka ulusların kontrolü altındaki ulusların halklarının kültürlerini ve kimliklerini araştırmaktadır. Sanatçı bu ilişkileri açığa çıkarmakta ve bazen güç yapısını alt üst etmektedir. Bu bakış açısı, sanatçının kendi

²⁸⁶ Anne Martens, *Mona Hatoum*, 2003,
<http://artscenecal.com/ArticlesFile/Archive/Articles2003/Articles0703/MHatoumA.html>, Erişim Tarihi: 22.12.2017

kültürünü, kimliğini ve yukarıda belirtildiği gibi, geleneği ve kendini ifade etmeyi sürdürürken kendi zihnini serbest bırakmasına izin vermektedir.

El Anatsui'nin eserleri Batı Afrika'nın kültürel, sosyal ve ekonomik geçmişlerini kendi yerli Gana'nın estetik geleneklerini kullanarak çizmekte ve Nijerya'nın yanı sıra Çağdaş Batı biçimlerini benimsemektedir. Metal parçaları, küreselleşme, tüketimcilik, atık ve Batı Afrika'da ve ötesinde halkların geçiciliği hakkında bir yorum getirmektedir²⁸⁷.

Dünyanın politik, ekonomik ve kültürel değişimine koşut olarak sanatın ne derecede küreselleştiği ve bu doğrultuda sanatsal dilin hangi ortak paydalarda ifade edilebildiği seçilmiş olan sanatçılar ve yapıtları üzerinden gösterilmiştir. Bu çoğulcu yaklaşımla farklı coğrafyalarda gelişen sanat anlayışı, küreselleşmeyle beraber sanatın temel sorunsalının kimlik ve kültür politikaları üzerine yoğunlaştığını örnekler doğrultusunda kanıtlar niteliktedir. Öteki kendisini kimlik ve kültür kavramları üzerinden tanımlayabilmektedir ve küreselleşme olgusuyla beraber sesini duyurma olasılığına sahiptir. Öte yandan çağdaş sanat haritasında küreselleşmeyle beraber dolaşıma giren sanatçıların varlığı da başka parametrelerin sorgulanmasına vesile olmaktadır.

Bu bölümde daha çok Doğu, Orta Doğu ve Asya kökenli sanatçılara yer verilmiştir. Şüphesiz küresel sanat dünyasında Latin ülkelerinin yeri yadsınamayacak derecede önem teşkil etmektedir. Bu sebeple bir sonraki bölüm, *Küresel Sanat Dünyasında Latin ülkelerinden Meksika, Brezilya ve Küba'da Sanatın Görünüşünü* inceleyecektir.

3.2.3. Küresel Sanat Dünyasında Latin ülkelerinden Meksika, Brezilya ve Küba'da Sanatın Görünüşü

Batı'nın Doğu karşısında ya da Doğu'nun Batı karşısında bir değer teşkil etmesinin çok ötesinde, küreselleşmeyle beraber gelen bir merkeziyetsizleştirme durumu küreselleştirme literatürü içerisinde çokça tartışılan bir kavramdır. Bunun en büyük

²⁸⁷ Rachel Simmons, *Postcolonialism*, 2012, Erişim Tarihi: 05.06.2018
<http://contarttheory.blogspot.com.tr/2012/10/postcolonialism.html>

sebebi, Çin'in ve Latin Amerika'nın yükselen bir değer haline gelmiş olması (özellikle Brezilya) ve pasifiğin kuzey Atlantik bölgelerindeki ilişkilerin artmasıyla çok kutuplu (multipolar) bir dünya düzenini de beraberinde getirmiş olmasıdır. Kuzey yarımküre ve kanonik Amerika Birleşik Devletleri-Batı Avrupa eksenini dışında bir jeopolitik konumda gerçekleştirilmiş, Venedik Bienali'nden sonra ilk uluslararası Bienal olma özelliğinin de taşıyor olması, Brezilya'yı bu anlamda ayrıcalıklı kılmaktadır²⁸⁸.

Gücün el değiştirmesi fikrini yerel, ulusal ve ulusötesi bir bağlam içerisinde incelemek mümkün olabilir²⁸⁹. Gabriel Kuri, heykelleri ve yerleştirmeleri ile iş dünyasını eleştiren Meksikalı bir sanatçıdır. Kitlesele olarak üretilen tüketici nesnelere ve mali belgelerinin sıradanlığı ile hem resmi hem de kavramsal kaygıları araştırmaktadır. Kuri, Küresel bir dünyada yaşadığımızın altını çizerek, her şeyin internet yoluyla elimizin altında olduğunu vurgulasa da, işlerin tam olarak böyle yürümediğini belirtmektedir. Çalışmalarını çevreye uydurmak için ayarlamasından dolayı gerçeklik hissi, şimdiki zaman hissi olduğunu vurgulamaktadır. (Resim 53)

Tüketiciyle vatandaş arasındaki ilişkiyi odak noktasına alarak; mali, toplumsal ve hayatının özel yönlerini sık sık yeniden düzenlemekte ve materyallerin amaçlanan kullanımını tekrar bağlamaştırma yoluyla kültür alanlarına taşımayı, sanatsal açıdan bir ifade biçimi olarak görmektedir. 1970'de Mexico City'de dünyaya gelen Kuri, Mexico City'de UNAM Ulusal Plastik Sanatlar Okulu'nda okuduktan sonra Londra, İngiltere'deki Goldsmiths College'dan yüksek lisans derecesi almıştır. Kuri yapıtlarını, Chicago'daki Çağdaş Sanatlar Müzesi, Bozen'deki Çağdaş Sanatlar ve Modern Sanatlar Müzesi'nden Kunst Antwerpen de dahil olmak üzere birçok yerde sergilemiştir. Kuri halen Brüksel, Belçika ve Los Angeles, CA arasında yaşamakta ve çalışmaktadır²⁹⁰.

²⁸⁸ Isobel Whitelegg, *The Bienal Internacional de São Paulo: a concise history, 1951-2014*, Perspective [Online], 2 | 2013, Online since 30 June 2015, connection on 23 February 2018. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3902> ; DOI : 10.4000/perspective.3902

²⁸⁹ Oliver Marchart, *The Globalization of Art and the "Biennials of Resistance"*, <https://cummastudies.files.wordpress.com/2013/08/cumma-papers-7.pdf>

²⁹⁰ <http://www.artnet.com/artists/gabriel-kuri/2>, Erişim Tarihi: 24.12.2017



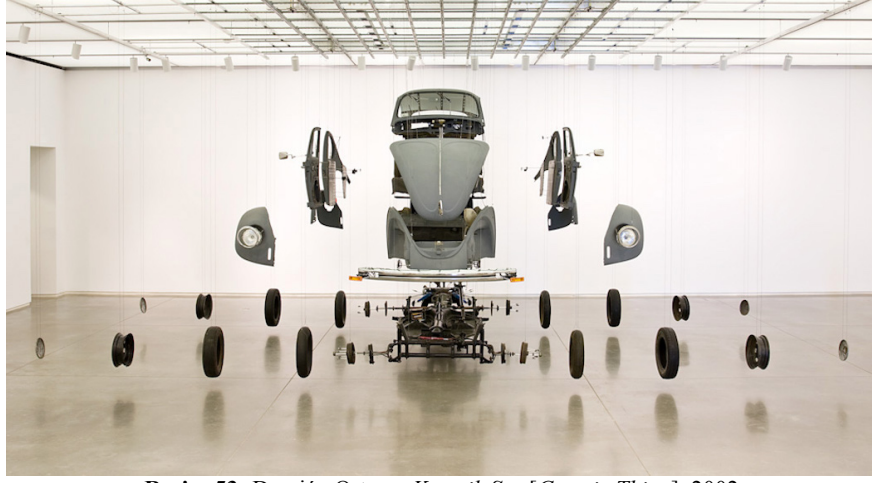
Resim 52: Gabriel Kuri, *İsimsiz (Ve peşinen teşekkürler)* [Untitled (And thanks in advance)], 2006
Perakende raf ünitesi, kayalar, 186 x 293 x 108 cm. (73.2 x 115.4 x 42.5 in.), Galleria Franco Noero, Turin

http://www.artnet.com/artists/gabriel-kuri/untitled-and-thanks-in-advance-QTRz_GsyjYAGta20U9KsaA2

Meksikalı sanatçı Damián Ortega, demonte edilmiş ve askıya alınmış enstalasyonlarıyla güçlü görsel metaforlar yaratmaktadır. Sanat eserleri, pik-eksenlerden tuğlalara, çöp bidonlarından ekmeğe kadar, adeta yaramaz bir dönüştürme ve işlev bozukluğu süreci olarak nitelendirilen pek önemsiz nesnelere esinlenmiştir.

"Kozmik Şey" (2002) (Resim 54) en ünlü eserlerinden bir tanesidir. Mekânîk bir talimat kılavuzunda olduğu gibi, havada tellerden askıya alınan, parçalanmış bir Volkswagen Beetle'i göstermektedir. Bu vesileyle Nazi Almanya'sında geliştirilen ve daha sonra Meksika'da topluca üretilen otomobilin yeni bir perspektifini parçalanmış bir cisim şeklinde sunmaktadır. Ortega, yaptığı çalışmalarla ekonomik, estetik ve kültürel durumları ve bölgesel kültürün meta tüketimini nasıl etkilediğini tartışmaktadır. Kariyerine siyasi karikatürist olarak başlaması, sanatının entelektüel titizliği ve eğlence anlayışıyla yaptığı işi önceki mesleği ile birleştirmesine neden

olmuştur. Ortega'nın çalışmaları, gündelik nesnelerin gizli şiirlerini, aynı zamanda sosyal ve politik karmaşıklığını vurgulamaktadır²⁹¹.



Resim 53: Damián Ortega, *Kozmik Şey* [*Cosmic Thing*], 2002

Askiya alınmış otomobil parçaları, kablo, Enstalasyon görünümü: The Institute of Contemporary Art, Boston

<http://www.gladstonegallery.com/artist/damian-ortega/work/fullscreen#&panel1-1>

Brezilyalı fotoğrafçı ve karışık-medya sanatçısı Vik Muniz, kanonik sanat yapıtlarının karmaşık ve ağır katmanlı rekreasyonlarına yönelik günlük malzemeleri yeniden düzenlemektedir. Muniz, çöp kutusundan fıstık ezmesine ve jöleye kadar çeşitli malzemelerle çalışmaktadır. Bunlarla örneğin Andy Warhol'un ünlü *Double Mona Lisa*'sını (1963) yeniden üreterek Da Vinci'nin orijinalini temellük etmiştir.



Resim 54: Vik Muniz, "Warhol" serisinden *Çifte Mona Lisa* (*Fıstık Ezmesi ve Jöle*) [*Double Mona Lisa* (Peanut Butter and Jelly)], from the "After Warhol" series] 1999, VAGA, New York, NY/ Galerie Xippas, Paris

https://potd.pdnonline.com/2016/06/39471/001_double-monalisa_3008x10/

²⁹¹ Sarah Press, *Damián Ortega's Disassembled Art Installations*, 2017

<https://www.ignant.com/2017/05/29/damian-ortegas-disassembled-art-installations/>, Erişim Tarihi: 24.12.2017

Katmanlı ödenek, Muniz'in çalışmalarında tutarlı bir temadır: 2008'de, *Jacques-Louis David'in Marat'ın Ölümü* (1793) gibi çöp toplayıcılarını fotografik resimlerden oluşturarak Brezilya'da büyük ölçekli bir projeye imza atmış ve sonra fotoğrafları yeniden oluşturmuştur.



Resim 55: Jacques-Louis David, *Marat'ın Ölümü* [*The Death of Marat*], 1793, Vik Muniz, *Marat* (Sebastião), 2008
Digital Baskı, 30 1/5 x 23 1/2 in 76.7 x 59.7 cm

<http://www.bbc.co.uk/arts/powerofart/popups/david.shtml>
<https://www.artsy.net/artwork/vik-muniz-marat-sebastiao-from-pictures-of-garbage>

Proje, 2010 yılında *Waste Land*'de kentsel yoksulluk konusunda farkındalık yaratmak amacıyla belgelenmiştir. Muniz, eseri "güzel sanatlar dünyasından bir adım uzak" olarak nitelendirerek, insanların hayatlarını her gün karşılaştıkları malzemeyle değiştirmesinden yanadır.

1990'ların ortalarından beri Ernesto Neto, fiziksel etkileşimi ve duysal deneyimi, sosyal alanların ve doğal dünyanın yapımlarını araştıran etkili bir yapıyı odak noktasına almıştır. Biyomorfizm ve minimalist heykelden, *Neo-Concretism*'den²⁹² ve 1960'ların ve 70'lerin diğer Brezilyalı öncü hareketlerinden yola çıkarak, sanatçı, hem organik şekilleri hem de baharat, kum, deniz kabukları, esneme malzemesi, köpük peletleri ve keskin baharatlar gibi materyalleri kullanmaktadır²⁹³. Neto izleyicisini, sanat ve izleyici, organik ve yapay, doğal, manevi ve sosyal dünyalar arasındaki

²⁹² <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/neo-concrete>

²⁹³ <http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/ernesto-neto/series>, Erişim Tarihi: 26.12.2017

sınırları yeniden müzakere eden yeni bir tür duyuşsal algı alanının keşfine davet etmektedir²⁹⁴.

Ernesto Neto'nun *Hiçbir Şey Olmuyor ise* adlı yumuşak heykeli cam bir tavana asılmıştır. Heykel ortamlarının çoğunda, bölgeye özgü tığ işi ağlar ve kozalar bulunmakta; bunlar naylon ile dikilmiş ve genellikle şaşırtıcı maddeler taşırmaktadırlar. Aromatik baharatlar, şekerler, kum ve renkli köpüklü topraklar, bu ağlara doldurulmuş ve tavandan yağmur damlaları gibi düşen sarkık heykeller biçiminde oluşturulmuştur²⁹⁵. Bazen Neto neredeyse ilkel görünen insan ölçeğinde boşluklar yaratmaktadır.



Resim 56: Ernesto Neto, *Hiçbir şey Olmazken [While Nothing Happens]*, 2008
Likra, odun, baharat, kum. Görsel: Giorgio Benni,

<https://www.pinterest.co.uk/marcelafir2411/ernesto-neto/>

Heykellerin hem içerisine hem de dışına katılan şeffaf malzemeler ve olağandışı dokularla çalışmaktadır. Sonuçta ortaya çıkan sığınma evleri ya da tekneler, geleneksel mimarinin aksine, doğası gereği deneyimlenmek üzere tasarlanmıştır: onun eserlerinde kullandığı malzemeler dokunulma isteği uyandırmaktadır²⁹⁶.

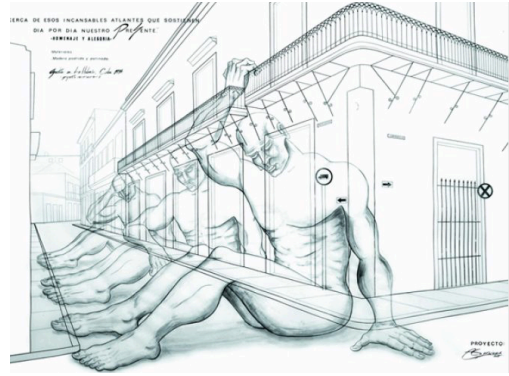
²⁹⁴ Elsa Blaine, *Spicy Lycra Socks Hang 'While Nothing Happens' in Italy*, 2009,
<https://www.trendhunter.com/trends/interactive-art-while-nothing-happens>, Erişim Tarihi:
26.12.2017

²⁹⁵ http://www.museomacro.org/en/mostre_ed_eventi/mostre/ernesto_netto_mentre_niente_accade_why_nothing_happens, Erişim Tarihi: 26.12.2017

²⁹⁶ <https://theculturetrip.com/south-america/brazil/articles/the-art-of-ernesto-neto-a-trip-into-the-ludic/>, Erişim Tarihi: 26.12.2017

Neto'nun interaktif kurulumu sayesinde seyahat duygusu uyanmaktadır ve geçmişteki anılar canlanmaktadır. Ziyaretçilerin bazıları yere sadece birkaç adım uzaklıktaki baharatlı damlalara karşı yaklaşırken egzotik kokular havayı doldurmaktadır²⁹⁷.

Meksika ve Brezilya kökenli sanatçılardan ve işlerinden bazılarına yer verdikten sonra Küba'dan örnekleri ele almak anlamlı olacaktır. Bilindiği üzere Havana kapitalizme karşı olan direnişin merkezidir. Bu direniş özellikle Havana'nın fiziki yapısında da hissedilmektedir. Örneğin Carlos Garaicoa'nın *About These Untiring Atlantes That Sustain Our Present Day by Day* adlı işi, dünyanın ağırlığını omuzlarında taşıyan Atlas misali bu konuda bir şeylerin yapılıp yapılamayacağını sorgularken, hayallerimizin ve binalarımızın yıkılıp gitmesinin bedelini incelemektedir.



Resim 57: Carlos Garaicoa, *About These Untiring Atlantes That Sustain Our Present Day by Day*, 1994-1995
Diptik, sebze liflerinden kağıt üzerine mürekkeple çizim ve rekli fotoğraf, çizim, 150 x 215cm

<http://www.thefarbercollection.com/artists>
<http://www.lahabana.com/content/carlos-garaicoa/>

Kentsel belleği yeniden yapılandırmak onun en sık görülen takıntılarından biridir. 1995 yılında, o zamanlar Havana'nın en popüler barlarından biri olan terk edilmiş bir mekânı kurtarmak için yola çıktığı zaman bu temayla ilgili önemli bir çalışma yapmıştır: Özensiz Joe'lar ile belgesel unsurları ve keskin bir performans duygusu anlayışıyla, vatandaşları kendilerine ait bir belleğin bir parçasını oluşturan her şeyi kurtarma hakkına sahip olduklarına inanmalarını sağlayan bir simülasyon hazırlamıştır.

Sanatçı 1992-1994 dönemleri arasında, gündelik nesnelere ve durumları sanat yaklaşımıyla birleştirerek, 1994 yılında çöken bir binayı bir tesis haline getirmiştir.

²⁹⁷ A.g.m.

Ona Acerca de esos adli atlantes que sostienen dia dia nuestro presente (Günümüzü bir günden diğerine ayıran bu titanlar hakkında) deniyordu. Görkemli bir minimalizmle, tamamlanmamış binaları küçük bir ölçekte yeniden üretmiş; bunlar araştırıldığı için uyuşturucu kaçakçılığıyla ilişkili olan terk edilmiş binaların olduğu ortaya çıkmıştır. Bu gösterinin arka planı, müdahalelerinin her birinde ideolojik ağırlığı da beraberinde getirmektedir. Onun iktidar yorumları, coğrafi sınırların Ötesine geçmekte ve kendisini her yerde olmakla sonuçlanan canavarın yapılarını, en azından teorik olarak parçalara ayıran tutarlı bir analize dönüştürmektedir. Her bir parçanın amacına bağlı olarak, bu malzemeler dayanıklılık ve kırılabilirlik arasında durmaktadır. Tesisatlarını oluşturan nesnelerin birçoğu, örneğin lambalar, dekoratif ipucu verdikleri kadar güzel ama aynı zamanda vatandaşların sivil bileşenlerini kullanması için bir çağrı haline gelebilirler.

Çağdaş kentsel yaşamdaki grafitinin ağırlığı, kökenleri, sorunlar arasındaki iletişim, şizofreninin üretimi ve çoğaltılması ve diğer davranış biçimleri, yabancılaşmanın sonucu olarak ve medeniyetimiz için son derecede baskılayıcı olan temel konular sanatçının eserlerini besleyen konulardır.

4. BÖLÜM

KÜRESELLEŞME VE KÜLTÜRLEŞTİRME SÜRECİNDE BİENALİZM VE ÖTEKİLİK

4.1. Küreselleşme ve Bienalizm

Küreselleşme ve Kültürleştirme Sürecinde Bienalizm ve Ötekilik adlı bölümde, küreselleşme süreciyle beraber sanatın ve sanat yapıtlarının ‘hareket’ etmeye başlama şeklini, organizasyonlar ve sanat etkinlikleri üzerinden incelenmiştir. Bu bağlamda kapsama dahil edilen konu başlıkları arasında sanatın ideolojik bir aygıt olması ve bu aygıtın işleyiş biçiminde toplumsal etkileşim kuramları içerisinde bilgi üretme politikasının önemi irdelenmiş olup, sanatın küreselleşmesindeki en önemli etkenlerden olan bienalleşme olgusu, yeni kurumsalcılık yaklaşımı, küratörlük kavramı, temsil ve kimlik politikaları üzerinden Arupa Kültür Vakfı, Açık Toplum Vakfı, Soros Çağdaş Sanat Merkezi ve Balkanlar üzerine farklı argümanlar ileri sürüldükten sonra İstanbul, Gwangju ve Taipei Bienalleri’nin yanı sıra Asya Pasifik Trienali kapsamında farklı perspektiflerden oluşan bir analiz hedeflenmektedir.

Küreselleşmenin önemli bir yönü, Batı’nın merkezîyetçiliği olarak tanımlanabilecek bir süreç olmasıdır. Son zamanlarda Batı’da, Çin’in ve genç Latin Amerika uluslarının yükselişte olması ve Kuzey Atlantik bölgeleriyle ilişkili olarak Pasifik limanının gittikçe artan önemi, çok kutuplu bir dünya anlayışının gelişmekte olduğunu altını çizmektedir. Batı’nın göreceli duruşundaki bu güç kaymalarını anlamak için, yalnızca ekonomik göstergelerden faydalanmak yerine yerel, ulusal ve uluslararası bağlamlar geliştirerek, sanat alanının/dünyasının önemli bir rol oynamakta olduğunu kuşkusuz kabul etmek gerekmektedir. Sanat alanındaki herhangi bir kurumdan çok daha fazlası olan Bienaller; yerel, ulusal ve ulusötesi alanlara aracılık etmektedir. Bu bağlamda,

Bienallere "meşruiyet için sembolik mücadeleler" kapsamında yerel ile küresel arasında bağlantı kuran "hegemonik makineler"²⁹⁸ de denilebilmektedir.

Günümüzde, geniş bir fonksiyon yelpazesini yerine getiren yüzlerce Bienal bulunmaktadır. Birçoğu kentlerin pazarlanmasına veya turizm endüstrisinin güçlenmesine katkı sağlamaktadır. Metropollerde kültürel altyapıların konsolide edilmesine yardım ederek, bu yerlerde bulunan işletmeleri daha cazip bir konuma getirdikleri de söylenebilmektedir. Eğer bir şehir bir Bienal kurma girişiminde bulunuyorsa, aynı zamanda kültürel olarak benzersiz bir şekilde pazarlanabilir hale de gelmektedir.

O zaman sadece kültürel mantık değil aynı zamanda turizm ve dış yatırım için ekonomik parametreler de söz konusu olmaktadır. Bienaller ile enstalasyonlar karşılaştırıldığında; kuramsal bir yaklaşımla enstalasyon kurulduğu alanın/mekânın anlamını estetize edebilmektedir. Aynı şey, iki yılda bir yapılan Bienaller için de geçerlidir.

Atıl alanların, nesnel olarak sanatsal üretim alanlarına dönüştürülüp turistik mıknaatlara çevrilmesi, yeni bir ekonomik ve estetik konumu da beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda, iki yılda bir buluşma sağlayan Bienaller, dünyanın büyük bir finansman sağlaması ile eşanlamlyken, kültürelleşme de sermaye ile eşanlamly olarak kullanılabilir²⁹⁹. Dolayısıyla sanat ve sanatçının rolünü de şüphesiz farklı bir ilişki ağı üzerinden okumak mümkün olabilmektedir. Örneğin, Avrupa'daki birçok şehir ve bölge yönetimi, biyopolitik³⁰⁰ üretimin giderek artan baskınlığını göz

²⁹⁸ Oliver Marchart, *The Globalization of Art and the "Biennials of Resistance" A History of The Biennials From The Periphery*, Cumma Papers #7, Aalto University, Helsinki

²⁹⁹ Simon Sheikh, *Was heißt Biennalisierung? Notizen zur kulturellen Mittlerrolle der globalen Finanzwelt und zur Produktion von globalem kulturellen Kapital*, 2011, <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/de8622843.htm> 13.07.2017

³⁰⁰ Foucault için biyopolitika kavramı "tıbbi toplum", "tıbbi devlet", "liberal yönetimsellik", "disipliner" iktidar, "özneleştirme teknolojileri" gibi yan kavramlaştırmalar ile tanımlanırken; Agamben için mesele politik iktidarın sahip olduğu "istisnai" yetki ile dizayn ettiği biyopolitik mekanlar olarak karşılık bulmaktadır. Foucault için biyopolitika, yeni ve özgün türden bir iktidar stratejisidir ve bu strateji, bir dizi farklı dispozitifler aracılığı ile uygulanarak yaşamı kat eden ağların birleşiminden oluşmaktadır. Biyopolitika, Foucault'nun modern Batı'ya attığı "toplumsal tıp" adını verdiği düzenleyici, denetleyici ve üretkenleştirici bir dizi mikro iktidar veçhelerinin toplamıdır. Agamben ise biyopolitika kavramını Foucault'dan çok daha farklı bir bağlamda ele almaktadır. Foucault'nun modernliğe attığı biyopolitika, Agamben'de kökleri antikiteye uzanan bir olguya dönüşür. Agamben için mesele hukuki-politik bir bağlamdadır; ona göre Batı uygarlığının politik mahiyetinde biyopolitika, her daim bulunan saklı bir unsurdur. Batı'nın politik ve toplumsal evrimi, biyopolitik mirasa dayanır. (Efe Baştürk, *Biyopolitika ve Savaşım: Foucault ve Agamben Arasındaki Ayrımın Kavramsal İçeriği*, Marmara Üniversitesi

önüne alarak, kendilerini “Yaratıcı Şehirler” olarak ve sanatçıların yapılaşmanın kilit unsurları olarak görmeye çalışmaktadırlar. Aynı doğrultuda çoğalmış olan Bienallerin, yaratıcı ekonominin kârlarından bir kısmını ele geçirme çabasında olması, kentlerin markalaşması durumunu da gündeme getirmektedir.

Şüphesiz, sanat tanıtımı ve himayesi, uzunca bir süre devlet iktidarı için bir prestij amblemi olarak hizmet etmiştir, ancak günümüzde sanatsal uygulama ekonomik üretimle çok daha güçlü bir ilişki kazanmaktadır³⁰¹.

Marchart, dünya çapındaki Bializmi değerlendirirken, iki yıllık buluşmanın ekonomik küreselleşmenin ötesinde, sona ermeyen sömürgecilik mücadelelerinin devam ettiğini, sanatın en önemli meselesinin, periferik Bienaller ve Batı dışı sanatın meşruiyeti ve statüsü etrafındaki mücadeleler³⁰² olduğunu vurgulamaktadır.

“Bienallerle birlikte 3. Dünya ülkeleri dışarı açılma fırsatını ele geçirmişlerdir. Bu tarz sergilerle kendilerini uluslararası platformda tanıtılabilmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında bir ülkenin tanıtımında bir açılım olan Bienaller, Türkiye dahil olmak üzere uluslararası pazarda yer almak isteyen ülkeler için bir yoldur. Japon Müze Yöneticisi, Yuko Hasegawa’ya göre ülkelerin sanat potansiyelini ortaya koymak için dışa açılmak da neredeyse bir zorunluluktur. Venedik Bienali dünyada yaygınlaşan yeni Bienal oluşumlarına öncüsü olmakla birlikte kalıplaşmış estetik anlayışı ve belli başlı sanatçı seçimlerinden ve batı dünyasını temsil eden yanı ile tepki Bienalleri ortamını hazırlamıştır. Venedik Bienali’ni katı Avrupa merkezli ve şovenist olarak değerlendiren Apinan Poshyananda, bu nedenle Sydney, Johannesburg, Gwangju gibi coğrafi sınırlarındaki genç Bienalleri, yaratıcı sanatsal ifadeler için alternatif bir mücadele alanı yaratacak öneme sahip Bienaller olarak görmektedir³⁰³.”

Alternatif bir mücadele alanı denildiğinde kuşkusuz Havana ve São Paulo Bienali’ni de Ötekilik bağlamı göz önünde bulundurulduğunda kapsama dahil etmek gerekmektedir.

1984'ten beri Havana Bienali, Latin Amerika, Afrika ve Asya'dan sanatçıların yanı sıra Kuzey Diasporalarda yaşayan sanatçıları sunan “Üç Kıta Sanat Etkinliği” olarak

Siyasal Bilimler Dergisi, Marmara University Journal of Political Science, Cilt 5, Sayı 2, Eylül 2017, ISSN 2147-6934, ss. 1-23, DOI: 10.14782/sbd.2017.63)

³⁰¹ Michael Hardt, *Production and Distribution of the Common- A Few Questions for the Artist*, The Art-Biennial as a Global Phenomenon, Strategies in Neo-Political Times, Nai Publishers Skor, 2009/No.16, s.27, https://monoskop.org/images/b/b8/Open_16_The_Art_Biennial_as_a_Global_Phenomenon.pdf 13.07.2017, 21:47

³⁰² Marchart, s.3

³⁰³ Berna Kaya Okan, *Türkiye’de Geleneksel Sanatın Dönüşümü ve İstanbul Bienalleri*, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı: 33 Yıl:2012/2 (23-36 s.), s.29

bilinmektedir. Aynı zamanda çağdaş sanatın doğasını Üçüncü Dünya / Küresel Güney perspektifinden yoğun bir şekilde tartışan yaklaşımlar da barındıran Bienal, 1959 Devrimi'nden bu yana Küba'nın kültür politikasının bir ürünü olarak kabul edilmektedir. 1983'te kurulan Wifredo Lam Merkezi, kurulduğu günden bu yana Bienal'i düzenlemektedir. Bu kurumun yaratılması konusunda dikkat çeken nokta, Wifredo Lam Merkezi ve Havana Bienali'nin kendi türünde birçok kurumdan çok önce kurulmuş olmasıdır³⁰⁴.

Küreselleşmenin bir sonucu olarak, 1990'ların ortalarında, diğer kültür merkezleri ve sanat Bienalleri Birinci Dünya kültür merkezleri etrafında yaratılmış ve daha sonra Üçüncü Dünya olarak da adlandırılmıştır. McEvelley, Üçüncü Dünya Bienalleri'nin Batı'nın dikkatini çektiği ve Batılılara benzemelerinden bağımsız olarak, kendi katılımcılarına ve kültürel işlevlerine sahip olduğunu vurgulamaktadır. Öte yandan, McEvelley, bu sergilerin birçoğunun, çoğu zaman klasik anlamda “Modern” ya da Modernist olma projesine bağlı olduğunu belirtmektedir³⁰⁵.

On yıllardır, Tricontinental Magazine, Bohemia ve Pensamiento Crítico gibi Küba dergileri, tanınmış uluslararası entelektüellerin makalelerini yayımlarken, özellikle Soğuk Savaş dönemlerinden sonra bir takım değişikliklere vurgu yapmaktadır. Postmodern Soğuk Savaş dönemlerinde postkolonyalizm, anti-emperyalizm ve radikal bir Üçüncü Dünyacılık şeklinin ortaya çıktığını konu eden yaklaşım içerisinde özellikle dikkat çekici bir husus bulunmaktadır. São Paulo ve Havana Bienalleri kültürel etkinliklere dahil olmamaktadır. Bu aslında şu anlama gelmektedir; São Paulo ve Havana Bienalleri göreceli bir biçimde de olsa emperyalist bir yaklaşıma daha kapalı bir tutum sergilemektedirler³⁰⁶.

³⁰⁴ Miguel Leonardo Rojas-Sotelo, *Cultural Maps, Networks and Flows: The History and Impact of the Havana Biennale 1984 to the present*, University of Pittsburgh, 2009, <https://core.ac.uk/download/pdf/12206125.pdf>, Erişim Tarihi: 24.04.2018

³⁰⁵ Thomas McEvelley, *Arrivederci Venice: The Third World Biennials – Reviews of Third World International Art Survey Exhibitions*, Thomas McEvelley, and Roger Denson. *Capacity: History, the World, and the Self in Contemporary Art and Criticism*, Amsterdam: OPA, 1996, s. 134–44'den aktaran Miguel Rojas-Sotelo, *The Other Network: The Havana Biennale and the Global South*, The Global South, Volume 5, Number 1, Indiana University Press, 2011, s. 153-168

³⁰⁶ Miguel Rojas-Sotelo, *The Other Network: The Havana Biennale and the Global South*, The Global South, Volume 5, Number 1, 2011, Indiana University Press, s. 153-168

Akademik çevrelerde, eski Üçüncü Dünya ülkeleri, diğer Güney Afrika ülkeleri, gelişmekte olan ülkeler ve geri kalmış ülkeler ve dezavantajlı ülkeler olarak geçmektedir. Ekonomistler bu ulusları “Üçte İkilik Dünya” ve/veya “Güney” şeklinde tanımlamaktadır. Uluslararası kuruluşlar bu ülkeleri gelişmekte olan ülkeler olarak adlandırsa da, gerçek olan, Küresel Güney'in, modern/sömürge ekseninin güçlerinin nasıl olduğunun farkında olma eğilimini vurgulamak için sözlükte ortaya çıkmasıdır.

Miguel Rojas-Sotelo'ya göre, Havana Bienali, Güney'in kültürel ve entelektüel üretiminin ses bulduğu bir pencere açarak, Güney halklarının karmaşık ancak ortak endişelerini kısa bir süre içinde deneyimlemeyi mümkün kılmıştır. Bu deneyim de yeni ve alternatif (Öteki) hegemonik kategorizasyondan uzak kültürel üretimin yeniden yazılması olarak anlaşılabilir³⁰⁷. Başka bir deyişle, Küba'nın hegemonik olmayan dünya ağlarının tahkim edilmesi için bir merkez olarak konumlanması ve 'Üçüncü Dünya' teriminin tanımına tarihsel katkısı üzerine inşa edilmesi Weiss'a göre, Üçüncü Havana Bienali'nin ilk büyük ölçekli sergilerden biri olarak öne çıkmasından kaynaklanmaktadır³⁰⁸.

Whitelegg'e göre Havana Bienali ile başlıca bölgesel odakları Latin Amerika, Afrika, Asya ve Orta Doğu olan bu noktada, etkinlik varolmamış bir haritayı çizme iddiası ile gelişmiştir³⁰⁹. Bu bağlamda tekrar Üçüncü Dünya kavramı göz önünde bulundurulacaksa, Lillian'nın sözlerini hatırlamak faydalı olacaktır.

Lillian'a göre Üçüncü Dünya terimi ilk defa 1955 yılında Bandung Konferansı sırasında kullanılmış ve belirli tarihsel şartlarda ortaya çıkmıştır; kullanımının artık genelleşmiş olmasıyla birlikte, coğrafi konumları, kültürel miras, din, siyasal sistemler, ekonomik yapılar veya gelişimsel düzeydeki farklılıklarından bağımsız olarak, sistemden kaynaklanan ciddi problemlerle karşılaşan ülkeler arasında ortak bir ilgi alanı olduğu tespit edilmiştir.

Sömürgecilikten sonra son derece sanayileşmiş ülkeler tarafından uygulanan ilişkiler;

³⁰⁷ A.g.e., s. 161

³⁰⁸ Isobell Whitelegg, *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennale*, Third Text, 2012, 26:3, 372-374, DOI: 10.1080/09528822.2012.679046

³⁰⁹ A.g.e., s. 2

Yeni-sömürgeciliğin az gelişmişliği ve ekonomik bağımlılığı şeklinde, "Üçüncü Dünya" kavramını anlamlandıran Lillian, sınırlamalarına rağmen, terimi, daha iyi olanın yokluğu için kullanmaya devam edileceğini belirtmektedir. Lillian, Üçüncü Dünya tarihinde halkların ve kültürlerin olağanüstü füzyonunun bir sonucu olarak, pek çok kişi tarafından büyük bir kültürel zenginlik ve çeşitliliğe sahip olduğuna inanmakta ve evrensellik uğruna çabalarken kendi geleneklerini yeniden gündeme getirmek adına bir takım pazar çıkarlarına atıfta bulunarak yerelliğe dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda Çağdaş Üçüncü Dünya sanatının ve sanatçılarının küresel sanata katkıda bulunduğunu ileri sürmesi ise Üçüncü Dünya'nın sorunları üzerine tartışmayı teşvik edecek bir alan yaratma fikri ile ortaya çıkmıştır³¹⁰.

Alan fikrinin ne şekilde oluştuğunu incelemek için ulus-devlet kavramı, meselenin farklı yönlerine bakma fırsatı tanımaktadır. Bir zamanlar ulus-devletin ve onun sekülerleşmiş inancının bir aracı olarak doğan Sanat Bienalleri, günümüzde farklı bir görünüm kazanmıştır. Siyasi gündemin arka planda kaldığı³¹¹ şekilde, iki yılda bir şehirler ve diğer yerler arasında dünya çapında bir rekabet yaşanmaktadır.

Bugün, sanatçılar ve diğer sanat aktörlerinin ulusal çerçevelerden uzaklaşmaya çalıştığı yaygın bir görüştür. Bethwaite'e göre ulusal temsil kavramı, Bienalleri çevreleyen uygulama ve tartışmalarda giderek daha fazla sorunlu bir hale gelmiştir³¹². 1994 yılında, *Avrupa'nın Çağdaş Sanat Bienali* adlı Manifestosu, yer bağımlılığını sorunsallaştırmaya ve Soğuk Savaş sonrasında "yeni bir kültürel topoğrafya" yı haritalamaya çalışmıştır. Bu bağlamda São Paulo Bienali'nin 26. Baskısı ise ulusal temsilciliğin eleştirisi ve "büyük jeopolitik makine iktidarını yöneten kültürel bürokrasinin özgürlüğünü" sağlama girişimi olarak ele alınmıştır³¹³.

³¹⁰ Llanes, Lillian, *La Bienal de la Habana*, Third Text No.20 (Autumn), 1992, s. 9

³¹¹ Pascal Gielen, *The Biennial*, The Art-biennial as a Global Phenomenon, Strategies in Neo-Political Times, Nai Publishers Skor, 2009/No.16, s.9, https://monoskop.org/images/b/b8/Open_16_The_Art_Biennial_as_a_Global_Phenomenon.pdf Erişim Tarihi: 13.07.2017

³¹² Julia Bethwaite, *The Scales, Politics, And Political Economies Of Contemporary Art Biennials*, Arts and International Affairs, The Official Journal of the Insitute for International Cultural Relations, University of Edinburgh, 2018, <https://theartsjournal.net/2018/02/07/the-scales-politics/>, Erişim Tarihi: 24.04.2018

³¹³ Vogel, Sabine B., *Biennials – Art on a Global Scale*, Vienna: Springer, 2010, s. 7'den aktaran Julia Bethwaite

Wu ve Tang'ın konuyla alakalı önemli tespitleri bulunmaktadır. Chin-Tao Wu, Venedik Bienali'ndeki ulusal pavyonları, çeşitli ülkelerin jeopolitik gücü ile bağlantılı olarak yorumlamanın hala mümkün olduğunu iddia ederken³¹⁴, benzer bir iddia Tang tarafından yapılmaktadır. Tang'e göre, güçlü devletlerin kurumsal ayrıcalıkları Venedik Bienali'nde tanımlanmaktadır. Tang'ın yaklaşımı doğrultusunda dikkat çekici olan husus, Bienal'in küratöryel retoriklerinin genellikle postkolonyal eleştirilerle rezonansa girdiği ve kültürel hiyerarşileri düzene sokma niyetleriyle dolu olduğu şeklinde özetlenebilmektedir. Bununla da kalmayıp, geçici pavyonlara sahip olan daha az güçlü ülkelerin, ana giriş gibi değerli yerlerden hala uzakta olduğunu belirten Tang, çoğu ziyaretçinin nihai olarak ana mekâna yakın yerleri göreceğinden, rekabet edebilir ulusal temsiller alanındaki görünürlüğe vurgu yapmaktadır³¹⁵.

Günümüzde biri sanattan söz ettiğinde kuşkusuz "sanat dünyasından" bahsetmektedir. Arthur C. Danto tarafından hazırlanan bu terim, sanat hakkındaki söylemi kontrol eden ve piyasayı etkileyen koleksiyoncular, bayiler ve küratörler dünyasını kapsamaktadır. Danto'nun önermesine göre sanat, uygulandığı sanat dünyası tarafından tanımlanmaktadır³¹⁶.

Artforum International'ın Kasım 2003 sayısında Pamela M. Lee, sanat dünyasını küresel çağın konjonktürü üzerinden değerlendirirken, sınır çizme stratejilerine dikkat çekmektedir. Lee, "Sanat dünyasını, kendisini bağımlı hale getirdiği ekonomik ve siyasi koşulları ortaya koymak yerine, küresel bir akıl durumunun temsiline geri çekilmelidir" ifadesini kullanırken, sanat dünyasının, hizmet ettiği menfaatlerden kendisini koruması gerektiğine işaret etmektedir³¹⁷.

Küreselleşmenin coğrafi olarak ve içerik bakımından çoğul bir sanat dünyasına yol açtığı göz önünde bulundurulacak olursa, sanatın son yıllarda daha da yoğunlaşmış ve önemli ölçüde genişlemiş üretim ve tüketim ağlarının yeniden konumlandırılmış hali olduğu gözlemlenebilmektedir. Bu bağlamda, ulusal sınırlar, yerel coğrafyalar ve

³¹⁴ Wu, s. 380

³¹⁵ Tang 2007: 253'den aktaran Bethwaite

³¹⁶ Hans Belting & Andrea Buddensieg, *The Global Contemporary-Art Worlds after 1989*, ZKM-Museum of Contemporary Art, 2012, s. 6

³¹⁷ A.g.e., s. 6

kültürel kimlikler, daha önce hiç anlatılmamış şekilde "gözenekli" hale gelmiştir.

Manuel Castells'in "Ağ Toplumu"nun yükselişi, Michel Foucault'nun arkeolojik metodolojisi ve Thomas Kuhn'un "Değişen Paradigmaları", diğerleri arasında çağdaşlığın çoğulculuğu, istikrarsızlıkları ve süresizlikleri nasıl ön plana çıkardığına dair birkaç örnektir³¹⁸. Bu çabanın merkezi bir sorunu, "Küresel" ve "Yerel" arasında analitik bölünmeyi sorgulamayı gerekli kılmaktadır.

Çağdaş sanatın dili, belirli yerel konular ve süreçlerin açığa çıkarıldığı küresel bir ifade biçimidir. Bu küresel ifade biçimi doğrultusunda "Yerel" konuların nasıl bir söylem oluşturduğunu sorgulayan Kompatsiaris, "Küreselleşme" kavramının istihdam edilmesinde, küresel sistemlerin, malların veya hizmetlerin belirli bölgelere göre adaptasyon süreçlerine odaklanan bir kavram olduğunu vurgulamaktadır³¹⁹. Bu bağlamda sosyal, kültürel ve ekonomik açılardan Bienal'in biçimi ve bağlamsallaştırılması arasındaki etkileşim göz önünde bulundurulduğunda, "yer" ve "translokalite" gibi kavramlar öne çıkmaktadır.

"Doreen Massey'in etkili çalışmasında yer daima mekânla bağlantılıdır. Massey için mekânsal düzenlemeler zamanla toplumsal olarak inşa edilir, dönüşüme tabidir ve her zaman bir dinamizm içermektedir. Altyapılar, yasal maddeler, değerler, ekonomik güçler, göç hareketleri, binalar, kaynaklar ve yönetim sistemleri dahil olmak üzere yönetmelikler ve etik rejimler bu dinamizmin temel bileşenleridir³²⁰."

Bu bağlamda mekân düşüncesi, yalnızca Bienal'in bir şehre ne yaptığı veya bir şehrin bir Bienal için ne yaptığı üzerine odaklanmakla kalmaz, aynı zamanda translokal koşulların ve unsurların çeşitliliği ile arasındaki ilişki ve yerleşimler üzerinde odaklanmaktadır. Buna karşılık, başlangıçta daha fazla "bölgelleşmiş ulusötesi milliyetçilik" kavramı sağlamak için alimler tarafından istihdam edilen translokalite perspektifi, ulus-devlete, yani şehirler, mahalleler, aileler ve evlere karşı sorumlu olmayan yerelleşmiş fenomenleri ve aidiyet biçimlerini açıklar³²¹. Translokal olarak bu gibi fenomenleri etiketleyerek, bu çalışmalar, fikirlerin, bilginin, nesnelere ve

³¹⁸ Flutur Troshani, *Forgetting the Art World- Forgetting the Art World*, Pamela M. Lee. The MIT Press, Cambridge, MA, 2012. 248 pp., illus. ISBN: 978-0-262-017732, Leonardo (Oxford), Volume: 48, Issue: 2, 2015, s.207

³¹⁹ Robertson, Roland. 1995. *Glocalization: Time-Space and Homogeneity- Heterogeneity*. In *Global Modernities* (eds.) M. Featherstone, S. Lash and R. Robertson, 25-44. London: Sage. aktaran Kompatsiaris, s. 9

³²⁰ Kompatsiaris, s. 17

³²¹ Greiner ve Sakdapolrak, 2013: 374'den aktaran Kompatsiaris, s. 19

sembollerin sınırlar içinde nasıl dolandığını ve tezahür ettiğini vurgulayarak, merkez ve çevre ya da kentsel ve kırsal arasındaki köklü ayrılıklara meydan okumaktadır.

Pamela Lee, *Forgetting the Art World* adlı kitabında küreselleşme ile çağdaş sanat arasındaki karşılıklı geçitleri okumanın kritik sonuçlarının değerli olduğunu gözlemlerken, bu tür ilişkilerin kültürel olarak her yerde bulunabildiğini; dolayısıyla sanatın, küreselleşmenin süreçlerini gerçekleştirdiğini, yinelediğini ya da etkinleştirdiğini vurgulamaktadır. Bir sanat eserinin tanımını "arz edilebilen bir sosyolojik ithalatın fenomeni" olarak ele almanın yanı sıra, bu çalışma kapsamında bunun yerine nasıl ve ne şekilde "küreselleşme gerçekleşir" in maddi kanıtı olarak ele alınması gerektiği de sorgulanmakta ve Post-Fordizmi kapsayan beşinci bölümde de irdeleneceği üzere modernite taahhüdüne dayanan, Post-Fordist estetiğin kalıcı bir anlamının referans alınması gerektiği vurgusu da yapılmaktadır³²².

1990'larla beraber Bienaller ve diğer sanat etkinliklerinin tüm küreyi sarmasında belki de en büyük etken, stratejik anlamda bir "Bilgi" üretiminin olması ve bu üretime kültürel, siyasal ve ekonomik çıkarlar doğrultusunda yön verilmesi, müdahale edilmesidir. Meseleye sanatsal bir pencereden bakıldığında, farklı coğrafyalarda kurulan ya da genişletilen Sanat Merkezleri'nin olduğu bilinmektedir. Sanat ve iş dünyasının bu kentlerde ilişkilerini geliştirmesi, şirketlerin çalışma modellerini içselleştirmesiyle bağlantılıdır. Gelişen ilişkiler sayesinde düzenlenen etkinliklerin de giderek daha ticari bir hal alması sağlanmıştır.

Bilgi üretiminin dünyayı, farklı coğrafyaları, kültür politikalarını, siyaseti ve ekonomiyi nasıl şekillendirebildiği sorusu oldukça geniş kapsamlı bir sorudur ve bu çalışmanın kapsamını aşmaktadır ancak bu şekillenme sürecinde sanatın önemi yadsınamayacak derecede büyüktür, çünkü sanat söylemini oluşturan da bilgi üretimidir. Bu üretim özellikle Doğu Bloku'nun dağılma süreciyle ivme kazanmıştır. Sanatsal ve toplumsal etkileşim kuramlarının muazzam yayılımı bunların sonucu olmuştur ve daha yakın bir zamanda sanat fikirleri olarak bilgi üretimine yol açmıştır. Bu anlamda küreselleşmeyle beraber Bienalleşme olgusu, bienallerin Çağdaş Sanatlar hakkında bilgi üretmek için formatların geliştirilmesi ve çoğalması anlamını

³²² A.g.e., s.208

taşımaktadır. Formatların geliştirilmesi ve çoğalması için şüphesiz birçok aktör bulunmaktadır ve küratörün rolü bu anlamda ayrıca önem taşımaktadır. 1990'lardan sonraki Bienal olgusu, yeni sosyal konulardan, aktivistler ve yeni toplumsal hareketlere, haklarından mahrum bırakılmış topluluklara ve çağdaş sosyal teorisyenlere uzanan, yalnızca sanat alanında uzman kişilerden ziyade, yeni sosyal konulara ulaşma ve bunlara yaklaşma çabasından oluşmaktadır. Bu, birçok açıdan, sanatın ideolojik bir aygıt olarak kullanıldığını göstermektedir. Bu aygıtın kullanımındaki en önemli husus bilginin üretilebilir olmasıdır.

Holert'e göre "bilgi üretimi" kavramının sanat söylemindeki yeri, neoliberal eğitim politikalarının ideolojileri ve pratikleriyle ilişkilendirilebilmektedir. Holert, benzer bir şekilde Simon Sheikh'in bilgi üretim nosyonunu, Post-Fordist kapitalizmin mevcut bilgi ekonomisinde ele aldığını belirtirken, Avrupa Birliği'nin Yaratıcı Avrupa'da "Yeni Bilgi" üretme politikasına değinmektedir. Holert, bu yaklaşımı değerlendirirken Pierre Bourdieu'nun de ifade ettiği üzere, çeşitli yerlerde ve mekânlarda çalışan uygulayıcılar veya aktörlerin esnekleştirilmiş, ağ bağlantılı üretim ve tüketim alanında, sanatçıların, öğretmenlerin, öğrencilerin, eleştirmenlerin, küratörlerin, editörlerin, eğitimcilerin, tarihçilerin, bayilerin, müzayedecilerin, yiyecek içecek yapımcılarının, galeri yardımcılarının ama özellikle fon verenlerin, politika yapımcılarının oldukça önemli bir rolünün olduğunu altını çizmektedir³²³. Şüphesiz bu durumun oluşmasındaki en temel etken Doğu Bloku'nun dağılma sürecinden sonraki gelişmelerdir. Sovyetler Birliği'nin çöküşünden sonra küreselleşme karşıtı hareketlere ve anti-G8 protestolarına yol açan küreselleşme süreci yaygın bir sol radikalleşme ile ilgilidir.

"Küreselleşmenin etkisini ekonomi, ulus devlet, çevre, insan hakları, küresel örgütler, ulusötesi şirketlerin artan gücü ve teknoloji gibi farklı alanlarda göstermesiyle toplumsal hareketlerin mücadele ettikleri sorunlarda ve bunların boyutunda değişim yaşanmıştır. Bu durumun küreselleşmeye karşı olan hareketin gelişimine ön ayak olduğu söylenebilir. Küreselleşmenin beraberinde getirdiği sorunlar birleştiren bir güç olmuş, bu sorunlara karşı olanlar yukarıdan küreselleşme sürecine karşı bunun aşağıdan gerçekleşmesi adına uluslararası koalisyonlar oluşturmaya ve kamuoyunun dikkatini daha öncesinde duyulmayan konulara çekmek üzere eylemler düzenlemeye başlamışlardır³²⁴."

³²³ Tom Holert, *Art in the Knowledge-based Polis*, E-Flux, <http://www.e-flux.com/journal/art-in-the-knowledge-based-polis/>, 2009 Erişim Tarihi: 21.04.2018

³²⁴ Şermin Tağ Kalafatoğlu, *Küreselleşme Karşıtı Hareket*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2013, 4(1), DOI:10.1501/sbeder_0000000054 143, s. 143, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/49/1775/18775.pdf>, Erişim Tarihi: 27.04.2018

Siyasi ve entelektüel gündemin anti-kapitalizminin bir parçası olan Seattle ve Cenova'nın yanı sıra ilişkisel estetik (Bourriaud, 2002), diyalojik estetik (Kester) gibi sanatsal ve toplumsal etkileşim kuramlarının muazzam ve küreselleşen yayılımı bunların sonucu olmuştur. Daha yakın bir zamanda sanat fikirleri olarak bilgi üretimine yol açmıştır³²⁵.

4.1.1. Bienalizm

Sanat bienalleri olgusu hakkında konuşmak için istihdam edilen en tekrarlayıcı ve kalıcı çerçevelerden biri “Bienalleşme” kavramıyla karşılık bulmaktadır. Bu düşünceye göre, Bienaller sanatın küreselleşmesindeki en etkili etmendir. Sanatsal küreselleşme, yani alanın kodlarının genişlemesi ve dünya çapında birlikte yazılması fikri, bienallerin Çağdaş Sanatlar hakkında bilgi üretmek için formatların geliştirilmesi ve çoğalmasıyla hızlanmaktadır. Ong ve Collier'e göre bu tür küresel biçimler, neoliberalizm, ISO modelleri, vatandaşlık, ulus, teknobilim ve insan hakları üzerine söylemleri içermektedir³²⁶.

Kompatsiaris'e göre, küratörlük alanında, bilgi üretimi ve sosyal katılım gibi kavramları, bienallerin bazı yöntemleri sağlamaktadır. Bu yöntemler arasında özellikle küratörlerin dünyanın dört bir yanına seyahat etmesi ise çok sayıda serginin, sanat projesinin ve etkinliğin başlamasına yol açması, toplumsal projelerin çoğunda olduğu gibi, Yeni Kurumsalcılık'ın (*New Institution(alism)*) küratöryel hareketi ile de ilgilidir³²⁷.

“Yeni Kurumsalcılık” terimi, 1990'lı yılların sonlarından beri bazı Avrupalı küratörler tarafından önerilen ve uygulanmakta olan yeni kurumsal katılım biçimlerini tanımlamak için eleştirmen ve küratör Jonas Ekeberg tarafından ortaya konmuştur ve aralarında Charles Esche, Vasif Kortun, Catherine David ve Maria Lind gibi isimler de bulunmaktadır. Bienal sahnesinde aktif olan bu küratörler, Esche'nin sözleriyle

³²⁵ Panos Kompatsiaris, *Curating Resistances, Crisis and the limits of the political turn in contemporary art biennials*, University of Edinburgh, 2015, s. 16

³²⁶ A.g.e., s. 8

³²⁷ A.g.e., s. 71

“kısmen toplum merkezi, bölüm laboratuvarı, bölüm okulu” olarak sanat kurumunu hayal etmiş, “geleneksel olarak sanat alanına ait olan sergi salonu işlevine” daha az önem vermiştir. Buradaki sanat sergisi, küçük bir grup sanatseverleri hedeflemek yerine vatandaşları ve toplulukları faaliyetlerine katılmaya davet eden bir proje olan “bir sosyal proje” şeklini almaktadır³²⁸.

“Proje zihniyetini sorgulayan diğer eleştirmenler gibi Bataille da bunu kapitalist faaliyetin asli bir özelliği olarak görmektedir. Eleştirel kuramda, düşüncenin araçsallaştırılması eleştirilirken, genellikle hayal gücünün yerini amaca yönelik sistematik yöntemin; duyguların yerini aklın; faal ve şiddetli duyguların yerini öngörülebilir tepkilerin aldığına işaret³²⁹ edilmektedir.”

Esanu’ya göre “Yeni proje rasyonelliği”, Batı Avrupa’nın Aydınlanma ideolojisinin ve ilerlemecilik gündeminin izinden giden daha geniş çaplı sosyal değişimlere işaret³³⁰ etmektedir.

“Post-Sosyalist Çağdaş Sanat zihniyetine damgasını vuran “projecilik” deneyimini, Doğu Avrupa modernleşmesini yöneten neoliberal ruhun perspektifinden okumak da mümkündür. Bu anlamda, 1990’larda Soros Çağdaş Sanat Merkezi şebekesi gibi geçiş kurumları yoluyla sanatçıların diline yerleşen “proje” kavramı, temelde ekonomik olan yeni bir zihniyetin yükselişini³³¹ göstermektedir.”

Temelde ekonomiye dayandırılan bu yaklaşım, Bienalizm ve Ötecilik bağlamında ele alındığında ise tekrar küratörlük kavramına değinmek farklı sorulara işaret etmektedir. Draxler’e göre, küratörün perspektifinin ana özelliği, Bienaller hakkında bir tür pozitif bilgi üretme niyetinde ve sosyal ilgiyi genişletecek bir bilgi birikimine sahip olmasıdır. Kısmen profesyonel konumlarından dolayı, Bienaller hakkında yazan küratörler, kurumun değişen bir toplumsal düzen içinde gerekliliğini eleştirerek ve koruyarak, eleştirel ve kültürel teoriden türeyen kavramları düzenli olarak kullanmaktadırlar. Bienal bu anlamda, küratörlerin iki yılda bir ideolojik olarak ürettikleri bilgileri; eleştirel bir şekilde meşgul olmayı amaçlayan alanı nihai olarak savunan söylemsel bir oluşum olarak algılanılabilmektedir³³². Bu bağlamda Draxler’in yaklaşımının satır

³²⁸ Lucie Kolb & Gabriel Flückiger, *An Interview with Charles Esche, We were learning by doing*, Issue 21 / January 2014, (New) Institution(alism), <http://www.on-curating.org/issue-21-reader/we-were-learning-by-doing.html#.WuRiDtPFJDU> Erişim Tarihi: 22.04.2018

³²⁹ Octavian Esanu, *Neoliberal Dönemde Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi IV: Eserden “Proje”ye, Sanatçıdan “Girişimci”ye*, skopbülten, Çev.: Nursu Öрге, 2013, <http://www.e-skop.com/skopyazar/octavian-esanu/43600>, Erişim Tarihi: 24.04.2018

³³⁰ A.g.e.

³³¹ A.g.e.

³³² Helmut Draxler, *Crisis as form, Curating and the logic of meditation*, Issue # 13/12: Institution as Medium. Curating as Institutional Critique?/Part II, s.7,

araları farklı bir okumaya tabi tutulduğunda nasıl bir ilişkilendirme durumu söz konusu olabilir?

Mouffe, “Post-Fordist kapitalizmin şu anki aşamasında, kültürel alanın stratejik bir pozisyona sahip olduğunu” savunmaktadır. Toplumsal dönüşümü mümkün kılan olasılıklar açısından oldukça büyük bir potansiyele sahip olduğunu gösteren bu çerçeve, Bienal’in Çağdaş Sanat söylemi içindeki rolünü adeta olumlamaktadır. Benzer şekilde Esche, 2005'te editörlüğünü yaptığı metin koleksiyonunda, Mouffe'den alıntı yaptıktan sonra, küratörlerin “mevcut nesnelere, koşulları ve durumları” kullanarak sanat kurumlarına nasıl stratejik bir şekilde dahil olması gerektiğini vurgulamakta ve daha radikal hedeflere yönlendirmektedir³³³. Bu ifadeden ilerleyerek ekonomi, kürselleşme, küratörlük ve sanat kavramları üzerinden bir ilişkilendirme yapılıp yapılamayacağı sorusu akla gelmektedir. Bu durumda Ukrayna'nın ikinci en zengin kişisi; Viktor Pinçuk'a değinmek de yerinde olacaktır.

Muhafif bir gazeteciyi öldürtmek dahil, yolsuzlukları ve skandalları 2004'te Turuncu Devrim'e yol açan Kuçma'nın iktidardan düşmesinin ardından ticari faaliyetleri sekteye uğramış, sanata yönelerek bir Halkla İlişkiler başarısına imza atarak, Murakami, Koons, Hirst gibi medyatik sanatçıların işlerine para dökerek bir koleksiyon oluşturmuştur. Kimi dalavereler çevirerek 2006'da Pinçuk Sanat Merkezi'ni açmış ve dünyada en yüksek meblağlı sanat ödülleri arasında birisi olan “Pinçuk Gelecek Nesil Sanat Ödülü”nü başlatmıştır.

Böylelikle, Batı sanatının haritasında Kiev'e bir yer açmaya çabalayan, sanatsever ve hayırsever bir kişilik haline gelmiştir³³⁴. Örneğin; Venedik Bienali'ndeki Ukrayna ulusal pavyonunda bir grup genç sanatçı eserlerini *Umut!* başlığı altında sergilemiş ve bu proje, Pinçuk Sanat Merkezi tarafından, Viktor Pinçuk Vakfı desteğiyle gerçekleştirilmiştir. Belçikalı küratör Björn Geldhof da aynı merkezin Sanat

http://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue13.pdf,
Erişim Tarihi: 22.04.2018

³³³ Kompatsiaris, s. 51

³³⁴ Niklas Maak, *Pinault ile Pinçuk Arasında: Yeni Ulusötesi Koleksiyoncular Ağı ve Ritüelleri*, Çev.: Elçin Gen, <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-muzemani-pinault-ile-pincuk-arasinda-yeni-ulusotesi-koleksiyoncular-agi-ve-rituelleri/446> aktaran Mithat Yıldız, *Bienaller, Oligarklar ve Hakikatler*, 2015, http://www.e-skop.com/skopbulten/bienaller-oligarklar-ve-hakikatler/2498#_edn4
Erişim Tarihi: 24.04.2018

Direktörü'dür.

Sergi, bu iş için tasarlanmış geçici bir cam yapının içinde yer almaktadır ve düzenleyicilerine göre, dünyaya açılan, şeffaf, yeni Ukrayna'nın bir modeli olarak düşünülmüştür. Bir yandan Ukrayna'nın geleceği için umutları ifade ederken, bir yandan da ülkenin içinde bulunduğu çatışmaları yansıtan, dolayısıyla, "çelişkiler içeren" bir mekândır. Soros'la Pinçuk'un birlikte finanse ettikleri önemli bir girişim, Ukrayna Kriz Medya Merkezi'dir. Ukraynalı Halkla İlişkiler şirketleriyle gazetecilerden oluşan bu girişim, Putin'in medya karteline karşı propagandayı amaçlamaktadır. "Batı'nın Ukrayna'dan aldığı 'bağımsız haber'lerin çoğu bu merkezden gelmektedir, yani Pinçuk-Soros onaylı propaganda" Soros'un tabiriyle "yeni dünya düzeni" bu şekilde tariflenmektedir. Yönetici seçkinler söz konusu olduğunda Rusya, Çin, Avrupa Birliği ya da ABD arasında pek fark yoktur. "Dünyaya açılan, şeffaf, yeni Ukrayna"yı temsil eden Venedik Bienali'ndeki Ukrayna ulusal pavyonunun gerisine bakınca görülenler bunlardır³³⁵.

Temsil ve kimlik meselesi üzerinden bir bakış açısı geliştirildiğinde, Avrupa Kültür Vakfı ve Princess Margriet Kültür Ödülü'nde ödül alan sanatçılar için sarf edilen sözlerden yola çıkarak içeriğe değinmek ve sanat üzerinden üretilen temsil politikalarını böylelikle örneklendirmek, bütünlüklü bir yaklaşımı mümkün kılmak adına önemli olacaktır;

"Avrupa Kültür Vakfı, her yıl, "toplumsal dönüşümün katalizörü" olan sanat ve kültür insanlarına verdiği Princess Margriet Kültür Ödülü'nü, 2011 yılında, Balkan Üçlemesi sergilerinde yer almış Bosnalı sanatçı Šejla Kamerić ile, Türk sanatçı Kutluğ Ataman'a birlikte veriyor. Ödül gecesinde, iki sanatçının da kimliklerini sanat aracılığıyla yeniden tanımlamış olması övgüye layık bulunuyor. Jüriye göre, birisi savaşın yaraladığı Saraybosna'dan, diğeri ise Türkiye'deki askerî rejimin baskılarından kurtularak kendilerini yeniden tanımlıyorlar³³⁶."

Kimliklerini sanat aracılığıyla yeniden tanımlamış olan iki sanatçının da bu anlamda övgüye layık bulunması, sanat üzerinden üretilen temsil politikalarının ne şekilde kurgulandığı sorusunu ortaya koymanın ötesinde süregelen durumu adeta gösterir niteliktedir.

³³⁵ Mithat Yıldız, *Bienaller, Oligarklar ve Hakikatler*, Skopbülten, 2015, http://www.e-skop.com/skopbulten/bienaller-oligarklar-ve-hakikatler/2498#_edn4, Erişim Tarihi: 24.04.2018

³³⁶ Emre Sinan Sayın, *Açık Toplum, Çağdaş Sanat*, Skopbülten, 2015, <http://www.e-skop.com/skopbulten/acik-toplum-cagdas-sanat/2518>, Erişim tarihi: 24.04.2018

Avrupa Kültür Vakfı daha yakından incelendiğinde amacın “Ortak Avrupa geleceğini gerçekleştirme olanakları sunan kültürel ifade ve etkileşimi başlatmak ve desteklemek” olarak tanımlamakta olduğu görülmektedir. Gümüş’e göre, bu tanıma uyan ülkeler içerisinde eski Doğu Bloku ülkelerinin yanı sıra Türkiye ve Yunanistan da bulunmaktadır ve amaç Avrupa değerleri doğrultusunda neo-liberalizme bir entegrasyonu mümkün kılmaktır³³⁷.

Hedef ülkelerin ancak Açık Toplum ilkelerine uyacak şekilde ‘normalleşebileceğini’, başka deyişle Batı’nın kültürel hegemonyasına dahil olabileceğini ileri süren Gümüş, bu doğrultuda, bazı kavramların da yeniden inşa edildiğini³³⁸ belirtmektedir.

“Sanatın veya kültürün sembolik sermaye olarak örgütlenmesi, yönetim ve işletme disiplinlerine kaynamalarını gerektirmektedir. Dolayısıyla bu disiplinlerde deneyimi olan otoritelere emanet edilmektedir. Bu otoritelerin fon dağıtımlarını yönetmesi, ödül jürilerinde bulunması, fonları sağlayan özel veya resmî organizasyonlarla bir şekilde kurumsal veya ideolojik olarak kesişmesi tesadüf değildir. Fonlama ağlarının bir parçası da değişik ülkelerdeki yerel sanatçıların katıldığı atölyelerdir. AKV’nın de üstünde durduğu, "Lab" yani laboratuvar veya "atölye" denen etkinlikler aracılığıyla, vakıf projelerinin yapılacağı yerdeki sanatçılara çağrı yapılarak biraraya gelmeleri ve projelerin özgül politikalarına göre, fonlayan kuruluşun belirlediği ‘iş’leri üretmeleri istenir³³⁹.”

Sanatçı olarak davet edilenlerin sonrasında *media maker* ya da *video maker* gibi tanımlamalara maruz kalmaları, Post-Fordist kapitalizmin işlediğini kanıtlar niteliktedir. Bu atölyelere örnek olarak, Açık Toplum Vakfı’nın kuruluşlarından biri olan *Doc Next Network* ile birlikte yürüttüğü, *Radical Democracy: Challenge for an Open Society* etkinliğini örnek olarak gösteren Gümüş şöyle bir yaklaşım sergilemiştir;

“Avrupa Parlamentosu seçimleri için “sanatçılara (*media maker*), sosyal aktivistlere ve eleştirel düşünen herkese” çağrı yapan bu yarışmaya baktığımızda, Türkiye gibi Avrupa Birliği’ne üye olmayan, dolayısıyla bu seçimlerle ilgisi olmayan ülkelere de video kabul edildiği görülmektedir. Amaç, bu ülkelerde de aynı ağlar içinde aynı kültürel politikaların benimsetilmesidir³⁴⁰.”

³³⁷ Fatma Gümüş, *Avrupa Kültür Vakfı Ağı ve Sanatın Örgütlenmesi*, Skopbülten, 2015, http://www.e-skop.com/skopbulten/avrupa-kultur-vakfi-agi-ve-sanatin-orgutlenmesi/2523#_edn5, Erişim Tarihi: 26.04.2018

³³⁸ A.g.e., 2015

³³⁹ A.g.e.

³⁴⁰ Gümüş, *Avrupa Kültür Vakfı ve Türkiye adlı bölüm*

Avrupa Kùltür Vakfı'nın çıkardığı ve kùltürel sanatsal bölgeselleştirmeye dair adım adım yapılan sistematik planlama, Milena Dragiević Őeřić ve Sanjin Dragojevi tarafından oldukça programlı bir biçimde kaleme alınmıştır. Bu çalışmanın kapsamı; Kùresel sosyo-kùltürel bağlamın erevesi; çalkantılı durumlarda örgütsel gelişimde programların tanımlanması; organizasyonel gelişim, geleceğe dair stratejik planlama; sanat organizasyonlarının gelişimindeki felsefi yaklaşımlar ve kalite yönetimi gibi temellere dayandırılmıştır.

Çalkantılı dönemlerde sosyal, ekonomik ve kùltürel bağlamlarda sanatı yönetmekle ilgili olduğu belirtilen çalışmada, 1990'lardan beri Orta ve Doğu Avrupa ÷lkelerindeki kùltür sektörü ve Güney Doğu Avrupa'nın dramatik bir değişim ve gelişim sürecine maruz kaldığı anlatılmaktadır. Otoriter devlet sosyalizminden pazara doğru temel değişimler, ekonomi ve Avrupa Birliği üyeliği, bu ÷lkelerin toplumlarını ve onlarla çalışan sanat yöneticilerinin bir dizi zorlukla karşı karşıya bırakmıştır. Bununla birlikte, kùltürel sektörün önceki rejimlerde kamuoyunda büyük öneme sahip olmasına rağmen, profesyonelleşmesiyle beraber yeni demokratik hükümetler altında bir kalkınma önceliği olmadığı ise ayrıca vurgulanmaktadır. Dolayısıyla kùltürel, sosyal ve hatta yerel ortamlarının siyasi sorunlarına değinilmiş olan çalışmanın oluşum süreci gözetildiğinde yine bir Soros bağlantısı ile meseleyi ilişkilendirmek yanlış olmayacaktır.

Bu bağlamda George Soros'un çalışmalarına ve bu çalışmaların siyasi sonuçlarına dair Naomi Hennig³⁴¹ tarafından kaleme alınmış olan araştırmasına yer vererek, Milena Dragiević Őeřić & Sanjin Dragojevi'in 2005 yılında kaleme aldıkları çalışmanın temel çıkış noktasına ışık tutmak mümkün olacaktır.

Soros ağdaş Sanat Merkezleri'nin ağı 1990'larda komünizm sonrası 18 ÷lkede açılmıştır. Wall Street yatırımcısı George Soros tarafından kurulan büyük ölçekli bir hayır kurumu olan uluslararası Açık Toplum Vakfı'nın alt bölümleridir. SCCA ağı, ilgili toplumlarda sanatsal üretimde yeni bir normativite ve yeniden tanımlanmış bir

³⁴¹ Naomi Hennig, *Footnotes On Art and Finances: George Soros and What Remains*, 2011, http://www.naomihennig.com/?page_id=852 Erişim Tarihi: 26.04.2018

çağdaşlık kavramını başlatmayı hedeflemiştir. Bu hedefi gerçekleştirebilmekteki en önemli etken, Devlet bütçelerinin ekonomik çöküşü ve savaş zamanlarından dolayı sekteye uğramasıyla, kültüre alternatif finansman kaynak ihtiyacının doğmuş olmasıdır. Bu boşluktan istifade ederek, yeni kurulan ulus devletlerde Soros Çağdaş Sanat Merkezleri ortaya çıkmıştır (1993, Zagreb ve Ljubljana, 1994 Belgrad ve Üsküp'te, 1996 Saraybosna'da).

Yerel uzmanlar tarafından yönetilen, eski Komünist ülkelerde faaliyet gösteren merkezlerin zincirinin temel modeli, geçiş koşullarında çalışmak ve kültürel politikaları çağdaş sanat aracılığıyla stratejik bir yaklaşımla tasarlamaktır. Küçük, etkili ve profesyonel bir ekiple birincil hedef; esnek bir programla, yeni projelerin mali desteğini, belgelerin birleştirilmesini ve düzenlenmesini, yurt dışındaki profesyonel kurum ve kişilerle iletişim kurma, ağırlıklı olarak geleneksel ve geçmiş uygulamalara olan bağlılık yerine sanatta alternatif olan çağdaş eğilimleri yansıtan sergileri organize etmektir. Jelena Vesić'e göre,

“...Çağdaş sanat dilinde, ulusal temsile dayalı sergiler, genellikle yeni eğilimlerin ulusal sanat ortamlarında tanıtılmasıyla bağlantılıdır. Kültüre ilişkin bu ulusal projeler, aslında ulusal fon ve kurumların destekleriyle ve diplomatik kültür temsilcileri ve merkezlerinin katkılarıyla, “tepeden” düzenlenmiş (böylece ulusal kültürün temsil edilmesinin devletin işlerinden biri olduğunu teyit eder) olmalarına rağmen, şüphesiz “milliyetçilik” ve “ulus sorunu” kavramlarıyla bağlantılı şekilde sunulmamaktadırlar. Bu durumun, “kültürel emperyalizm” etiketinin yerini alan (ve kullanılmasını önceden engelleyen) Batı çağdaş sanatının “Evrensel Dil”inin devreye girmesinin bir sonucu olması kuvvetle muhtemeldir³⁴².”

Vesić'e göre, *Exception – Contemporary Art Scene of Prishtina* (İstisna – Priştine Çağdaş Sanat Sahnesi) adlı sergi hakkında düşüncelerini ifade ederken Belgrad çağdaş sanat çevrelerinin 2000 senesinden sonra öne çıkan Kosova sanat ortamına ilgi duymakta olduğunu vurgulamaktadır³⁴³.

Balkan sanatının yeniden tariflenmeye başlaması aynı zamanda birçok kültür aktörünün de aktif bir şekilde rol aldığını ve bu doğrultuda yeniden keşfedildiği anlamını taşımaktadır. Bu keşif sayesinde Balkan sanatının tarihi yeniden

³⁴² Jelena Vesić, *Politics of Display and Troubles With National Representation in Contemporary Art*, Red Thread / Archive / Issue 1 (2009), <http://www.red-thread.org/en/article.asp?a=22>, Erişim Tarihi: 25.04.2018

³⁴³ A.g.e. 2009

kurulmaya³⁴⁴ ya da kurgulanmaya başlaması ise dikkat çekici bir unsurdur.

René Block, 4. Uluslararası İstanbul Bienali'ne özellikle Balkan ülkelerinden çok sayıda sanatçıyı davet ederek, İstanbul'un Doğu Blokunun çöküşünden sonra Balkanlarda uygulamaya geçen kültür politikalarının nasıl bir eklemlenme gayreti içerisinde olduğunu da göstermektedir³⁴⁵. Tam bu noktada 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nin bu çalışma kapsamında önemli bir yerinin olduğunun belirtilmesinde fayda görülmektedir.

4.1.2. İstanbul Bienali

Türkiye'ye bakıldığında ise farklı ama dolaylı bir biçimde benzer izlerin peşine düşmek olasılıklar dahilindedir. Sanata ve sanat söylemine olan stratejik müdahaleler ve geliştirilen politik söylemler doğrultusunda Çağdaş Sanat haritası incelendiğinde, belirli dönüm noktalarının öne çıktığı bulgulanmıştır. Bu bağlamda yukarıda sözü edilenleri, 4. 9. 10. ve 13. Bienaller özelinde irdelemek ve sunulan ilişkilendirmeler doğrultusunda bir analiz sunmak başlıca odak noktasındadır. Şüphesiz, bu diğer Bienallerin önemsiz olduğunu göstermemektedir, ancak 4. 9. 10. ve 13. Bienallerin bu çalışmanın kapsamına daha uygun olduğu düşüncesinden hareketle, bulguların peşine düşmek ve olasılıklar dahilinde bir bakış açısı sunmak başlıca hedefler arasında bulunmaktadır.

Geçtiğimiz otuz yıl içinde küresel bir kent haline gelen İstanbul ile beraber İstanbul Bienali de dünya çapında bir sanat etkinliği haline ulaşmayı başarmıştır. Şüphesiz bu başarı içerisinde İstanbul'un vaad ettiği egzotiklik ise kolayca tüketilebilen bir ürün olarak alıcısının karşısına çıkmaktadır. Katkıda bulunan faktörler, finans sermayesinin yoğunlaşmasından, medya ve kültür endüstrilerinin genişlemesinden ve hizmet ekonomisinin benzersiz bir şekilde büyümesinden kaynaklanan, maddi ve maddi olmayan kaynakların girdisi olarak dikkat çekmektedir ve bunların hepsi de şehrin

³⁴⁴ Nevin Aslı Can, *René Block ve 1990 Sonrası Türkiye Çağdaş Sanat Ortamında Otorite ve Dil Kurguları*, *skopbülten*, skopdergi - sayı 1, 2011, https://www.e-skop.com/print.aspx?PageID=414#_edn2, Erişim Tarihi: 23.04.2018

³⁴⁵ A.g.e. 2011

düşük maliyetli işçiliğinden yararlanmaktadır. Bu çalışma koşulları bağlamında, İstanbul Bienali, başlangıcından bu yana, öncelikle yeni kurulan ve yükselmekte olan sanatçıları, Batı Avrupa ve Kuzey Amerika sanat sahnelerine ilişkin periferik bağlamlardan sunmayı amaçlayan titizlikle tasarlanmış bir manzara olduğunu kanıtlamıştır³⁴⁶.

Modernliğin cazibesi veya kapitalizmin gücü, İstanbul'u bir küresel şehir olmaya itmesiyle, süreç içerisinde zamansal ve mekânsal bağlardan koparak akışkanlaşan sermaye döngüsünün düğüm noktaları olarak şehirleri ön plana çıkartmaktadır. Keyder'in çalışmasında da dile getirdiği üzere, ulusal ekonomi bağlamından çözülen Türkiye sermayesinin küreselleşme sürecine eklemelenmesindeki temel dayanak; İstanbul'un böyle bir düğüm noktası olarak örgütlenmesidir³⁴⁷.

“Kent seçkinlerinin, Cumhuriyet sonrasında heybetinden çok şey kaybeden İstanbul'u yeniden bir dünya kenti haline getirme özlemlerini gidermek ve kentlerin de kendi başına bir “gösteri” olarak var olabildikleri bir dünya düzeninde İstanbul'u bir Kültür Başkenti yapmak gibi başka amaçları da vardır. Bundan ötürü artık festivaller yalnızca kültürel değil, bir o kadar da ekonomik ve politik birer projedir³⁴⁸.”

Bu bağlamda Bienal sergileri uzunca bir süre tarihi yarımada içerisindeki farklı alanlarda düzenlenmiştir. Tarihi yerlerin seçilmesindeki başlıca hedef, şüphesiz kentin tarihsel özelliklerini ön plana çıkarmak olarak düşünülmüştür. Öte yandan alternatif mekânların azlığı ya da kültürel altyapının zayıf olması da birbirinden farklı sorunlara vesile olmaktadır.

Kente yayılmanın masrafları, erişim ve kontrol açısından yarattığı zorluklar da göz önünde bulundurulduğunda etkinliklerin farklı bölgelerde düzenlenmesi neredeyse imkânsız hale gelmektedir. Dolayısıyla olası sorunları bertaraf edebilmek adına tercih, etkinliklerin dar bir alanda gerçekleştirilmesinden yana olmuştur³⁴⁹.

Sanatın yeni kurumsallaşması dalgasının yanı sıra sözde kurumsal sosyal sorumluluğa doğru ilerleyişin ortaya çıkmasıyla birlikte, Bienal'in sosyo-ekonomik ve politik

³⁴⁶ Angela Harutyunyan, Aras Özgün, Eric Goodfield, *Event and Counter-Event: The Political Economy of the Istanbul Biennial and Its Excesses*, Association for Economic and Social Analysis, Rethinking Marxism, Volume 23, Number 4, Routledge, Taylor & Francis, 2011

³⁴⁷ Çağlar Keyder, *Ulusal Kalkınmacılığın İflası*, Metis Yayınları, 1993, s. 90-101

³⁴⁸ Sibel Yardımcı, *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, İletişim Yayınları, 2005;2014, s.46

³⁴⁹ A.g.e., s. 47-48

yapılanması, kamusal alanın politik ve ekonomik hegemonyaların müdahalesi için bir alan olarak küçültülmesine işaret etmektedir. Özel sektörün ve ulus-devletin ekonomik ve kültürel gündemleri, Bienallerin, görünüşte özerk ulusal ve estetik temsil biçimlerinin kisvesi altında özel ticari çıkarların teşvik edilmesine yönelik bir platform haline³⁵⁰ gelip gelmediği sorusu ise ilginç bir tartışma zemini oluşturmaktadır.

İstanbul Bienali, sadece fon açısından değil, aynı zamanda Eczacıbaşı'nın sponsorluğunda çok daha fazla medya kapsamı ve tanıtım yoğunluğu elde etmek için Koç Şirketler Grubu'nun kurumsal himayesinden yararlanarak sponsorluktaki değişim ile Bienal için medya kapsamını da değiştirmiştir. Sergilerin ve sanat eserlerinin eleştirel bir incelemesini sunmak yerine, köşe yazarları ve muhabirler yalnızca halkı mega-olay hakkında bilgilendirmiştir³⁵¹. Harutyunyan, Özgün ve Goodfield'e göre bir medya etkinliğinin, çok sayıda işlevi ve operasyonu bulunmaktadır.

Bir yandan, Post-Fordist bir bağlamda tamamen ekonomik bir işlevle beraber; ürettiği turizm ve hizmet kârıyla şehre getirdiği gelirin yanı sıra, bu aynı zamanda sponsorlarının kamusal imajını yükselten bir markalaşma operasyonunu da içermektedir. Öte yandan, medya etkinliğinin biyo-politik bir bağlamda tamamen politik bir işlevi de bulunmaktadır³⁵². Başka bir deyişle Bienal olgusu, çoğunlukla şehir pazarlaması veya ülke markalarının bir parçası olarak güçlü bir kimlik oluşturma aracı olabilmektedir.

İFA³⁵³ Sanat Departmanı'nın başı Elke aus dem Moore'a göre Bienaller, ekonomik çıkarlar tarafından belirlenen kentsel alanlarda bir alternatif ya da vizyoner potansiyel sergilemektedir³⁵⁴. Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere, ekonomik çıkarlar doğrultusunda sanat aracılığıyla kentin belirlenmiş bölgelerinin soylulaştırma pratiklerine tabi tutulması anlamını taşımaktadır. Londra'nın Peckham bölgesinde

³⁵⁰ Harutyunyan, Özgün, Goodfield, s. 479

³⁵¹ A.g.e. , s. 480

³⁵² A.g.e. , s. 481

³⁵³ Institut für Auslandsbeziehungen

³⁵⁴ Ute Meta Bauer, Hou Hanru Hou, *Shifting Gravity*. World Biennial Forum no. 1. / Gwangju Biennale Foundation. Institut für Auslandsbeziehungen (Hg.). – Ostfildern: Hatje Cantz, 2013, s.225'de geçen mülakat Elke aus dem Moore, *Aufgaben der Biennale*, <https://www.ifa.de/de/kunst/biennalen/aufgaben-der-biennale.html>, Erişim Tarihi: 25.04.2018

olduğu gibi İstanbul'un da birçok bölgesinde bu durum gözlemlenebilmektedir. Bienaller için seçilmiş olan mekânlar düşünüldüğünde bu ifadeyi ileri sürmek hiç de abartı sayılmayacaktır.

Bugünün Bienalleri, günümüz sanatının sergilerinden çok daha fazlasıdır ve kendilerini, mevcut uluslararası sanat pazarlarının yanında faaliyet gösteren ve gelişen bağımsız bir sanat ortamı için güçlü bir ses olarak konumlandırmışlardır. Sanat üretimi ve sanatçıların toplumsal ve politik dönüşüm süreçlerindeki rolüne dair eleştirel yansıması ile Bienal, çağdaş sanat tarihine karşı bir karşıtlık çizebilmektedir³⁵⁵.

Bienaller her zaman bir laboratuvar, sanatsal araştırma için bir yer ve alternatif düşünce için bir platform olmuştur. Özellikle kamusal sanat alanında ve giderek daha fazla özelleştirilen kamusal alandaki müdahalelerle, Bienaller sanatçı veya sanatçının dili tarafından başlatılan ve belirlenen politik bir yapı olarak karşıt-anlatılar olarak hareket edebilmeli ve hareket etmelidir. İFA Sanat Danışmanı Elke aus dem Moore'nin kıymetli yaklaşımları elbette kulağa hoş gelmektedir ve oldukça anlamlı ve mantıklı gibi de algılanabilmektedir ancak durumun gerçekten de öyle olup olmadığı sorusu üzerine düşünmeye değerdir.

Kuşkusuz kültürün özelleşmesi ve araçsallaşması, yalnızca İstanbul'a veya İstanbul Bienali'e özgü bir şey değildir. Tam aksine, varlığı dünyanın her tarafında hissedilen finans, medya, sanat, moda, pazarlama sembiyozunun işleyişine dair örnekler, birçok araştırmaya konu olmuştur. Bu sembiyozun ekonomik aktörleri ve NGO³⁵⁶'lar, genellikle işbirliği içinde, devletin denetimine karşı çıkarak veya onun denetimin alanından pay kapmaya çalışarak bilgi çağının iktidar yapısını yeniden şekillendirmektedirler³⁵⁷. Bu bağlamda, küreselleşme yalnızca uluslararası siyaset alanını dönüştürmekle kalmaz, aynı zamanda ulus-devletin iç siyasetini de yeniden yapılandırmaktadır.

³⁵⁵ A.g.e.

³⁵⁶ NGO: None-governmental Organisations

³⁵⁷ Yardımcı, s.92

Yapılmış olan her türlü yatırım sayesinde kültür ve sanat alanındaki müdahale bunu kendinde bir hak olarak görmekte midir? Bu yaklaşım politik ve ekonomik bir bakış açısını yansıtmaktadır. O zaman küresel sermayenin sponsorluklar vasıtasıyla müdahil olduğu sanat ortamında da içeriğe dair yapılmış olan müdahalenin çok ötesinde, sanat vasıtasıyla ve stratejik planlamalar doğrultusunda bir yeniden yapılandırma sürecinin yaşandığı ve sanatın bu yapılanma içerisinde önemli bir rol aldığı kaçınılmazdır. Bu durum Yardımcı tarafından şu şekilde açıklanmaktadır; İKSV'nin özgürlüğü hakikidir, fakat tanımı gereği, varolan kültürel hegemonya tarafından sınırlandırılmaktadır. Bu kültürel hegemonya uzunca bir dönem Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme projesi tarafından biçimlendirilmiştir³⁵⁸.

1987 yılında ilki gerçekleştirilen İstanbul Bienali 'Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat' temasıyla açılmıştır. İstanbul'un tarihi mekânlarında gerçekleştirilen ilk Bienal gibi ikinci Bienal de 1989 yılında "Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat" başlığıyla ilk Bienale benzer çerçevede uygulanmıştır. Bu bienallerde genel olarak çağdaşlık ve gelenek, İstanbul'un kamusal mekânları, Doğu-Batı kültür yapısı gibi kavramlardan hareket edilmiştir. 1992 yılında açılan "Kültürel Farklılıklar" başlıklı 3. Uluslararası İstanbul Bienali önceki bienallerden farklı mekânlara yayılmıştır. 1995 yılında 'ORIENT-ATION: Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü' başlıklı 4. Uluslararası İstanbul Bienali; 1997 yılında 'Yaşam, Güzellik, Çeviriler / Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne' temalı 5. Uluslararası İstanbul Bienali; 1999'da 'Tutku ve Dalga' başlığını taşıyan 6. Uluslararası İstanbul Bienali; 2001'de 'Ego-kaç: 21. Yüzyılda Var Olabilmek için Stratejiler' başlıklı 7. Uluslararası İstanbul Bienali, 2003 yılında 'Şiirsel Adalet' başlıklı 8. Uluslararası İstanbul Bienali; 2005 yılında 'İstanbul' konulu 9. Uluslararası İstanbul Bienali; 'İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik' başlıklı 10. Uluslararası İstanbul Bienali 2007 yılında; 2009 yılında 11. Uluslararası İstanbul Bienali 'İnsan Neyle Yaşar' başlığıyla gerçekleştirilmiştir. 12. İstanbul Bienal'in teması ise önceki bienallerden farklı bir şekilde bir sanatçının yaşamından ve çalışmalarından ilham alınarak geliştirilmiş ve İsimlessiz olarak adlandırılmıştır³⁵⁹. 13. İstanbul Bienali, 2013 yılında 'Anne, ben barbar

³⁵⁸ A.g.e., s.106

³⁵⁹ Burhan Yılmaz, *Bir Bienalin Anatomisi: 12. İstanbul Bienali*, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Yaz, 2015, Sayı 14: 174-186

mıyım?’ sorusuna cevap aramıştır ve 14. İstanbul Bienal, ‘Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori’ olarak Carolyn Christov-Bakargiev tarafından şekillendirilmiştir. ‘İyi Bir Komşu’ başlığını taşıyan 15. İstanbul Bienali ise 2017 yılında gerçekleştirilmiştir.

4. Uluslararası İstanbul Bienali ORIENT-ATION (René Block)

Küratör René Block tarafından belirlenen Orientation başlığı, 4. Uluslararası İstanbul Bienali özelinde Orient kavramının tartışılmasını haklı kılmıştır. Zira Block, Ötekinin sadece bir sahneleme alanı olarak tercih edilmesini ve gerçekte o coğrafyaya özel meselelere ya da isimlere fazla yer vermeksizin, Doğuluyu Batılı bir bakışa göre konumlandırılmasını önclemiştir. Bu doğrultuda politik tavrı serimlemeye yönelik bir tutum esas alınmıştır.

1995 yılında düzenlenen 4. Uluslararası İstanbul Bienali “Orient-ation: Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü” temasını işlemektedir. Sergi mekânları olarak Antrepo I (Salıpazarı-Tophane’de eski gümrük deposu), Yerebatan Sarnıcı, Aya İrini Müzesi, Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi kullanılmıştır. 47 ülkeden 119 sanatçının³⁶⁰ katılımıyla gerçekleştirilen Bienal’in kavramsal çerçevesi³⁶¹ irdelenecekse şöyle bir yaklaşım sunulabilir;

Küreselleşmeye dair uygulamalar ile sınırların belirsizleşmesinden dolayı merkez ve periferi sorgulanmaktadır. İktidar, sermaye akışı ve üretim koşullarının acımasızlığı her geçen gün daha kötüye gittiği için Batı Doğu’nun karşısında daha acımasız koşulları dayatarak küreselleşen emek süreçlerini “Öteki”nin lehine kullanmaya devam etmektedir. Kültüralizm sonucunda eklektik ve melez bir sanat formu benimsenmiştir ve sanat ‘özerkliğine’ kavuşmuştur. Artık sanatçılar kendi bireysel sorumlulukları, kendi dilleri ve mitolojileri doğrultusunda seçtikleri malzemeler, biçimler, içerik ve bağlamlar aracılığıyla kendi alanlarını kendileri tanımlamakta olsalar da sponsorluklar, galeriler, şirketler ve büyük müzayede evleri ya da politik

³⁶⁰ Sanatçılar için bkz. <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienalarsivi/213>

³⁶¹ Bienal için belirlenmiş olan kuramsal çerçeve için bkz. <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienalarsivi/213>

baskılar sonucunda sanatçıların kendi alanlarını kendilerinin tanımlamakta olması gerçekten mümkün müdür? Dünyanın dört bir yanından gelen sanatçılara nasıl bir ideolojik pencereden bakılmaktadır?

4. Uluslararası İstanbul Bienali afişinine bakıldığında, İstanbul dünyanın dört bir yanından ayrıştırılarak konumlandırılmış ve yerleştirildiği bu ayrık konum doğrultusunda adeta ötekileştirilmiştir (Bkz. Resim 41). Elbette farklı soruları da beraberinde getiren bu yaklaşım, Block'un Doğu olmasaydı Batı da olamazdı yaklaşımını gündeme getirmektedir. Öte yandan güney ve İstanbul'un eşit seviyede tutulması belki de periferi Bienalleri olarak öne çıkan Bienallere işaret etmektedir. Güney denince ilk akla gelen üçüncü dünya ülkeleriye de artık kuzey güneyin gölgesinde kalmaya başlamıştır ve Batı ancak bir Güneybatı profilinde yerini bulmaya çalışmaktadır. Oysa Batının afişte yer almaması akla başka soruları getirirken "Öteki"nin sadece bir sahneleme alanı olarak tercih edilmesini ve gerçekte o coğrafyaya özel meselelere ya da isimlere fazla yer vermeksizin, Doğuluyu Batılı bir bakışa göre konumlandırılmasını da açıklamaktadır.

Bu bağlamda René Block'un açılış konuşmasından bir kesit sunmak yaklaşımın daha net anlaşılabilmesi için önem teşkil etmektedir; Block konuşmasında Orient kelimesinin etimolojik kökenine³⁶² inerek Almanca (Orientierung), İngilizce ve Fransızca (Orientation) dillerinde kaynak olarak kullanılmış olmasındaki hayranlığını dile getirerek İstanbul'un tarihi ve coğrafi konumuna yoğunlaştığını belirtmektedir;

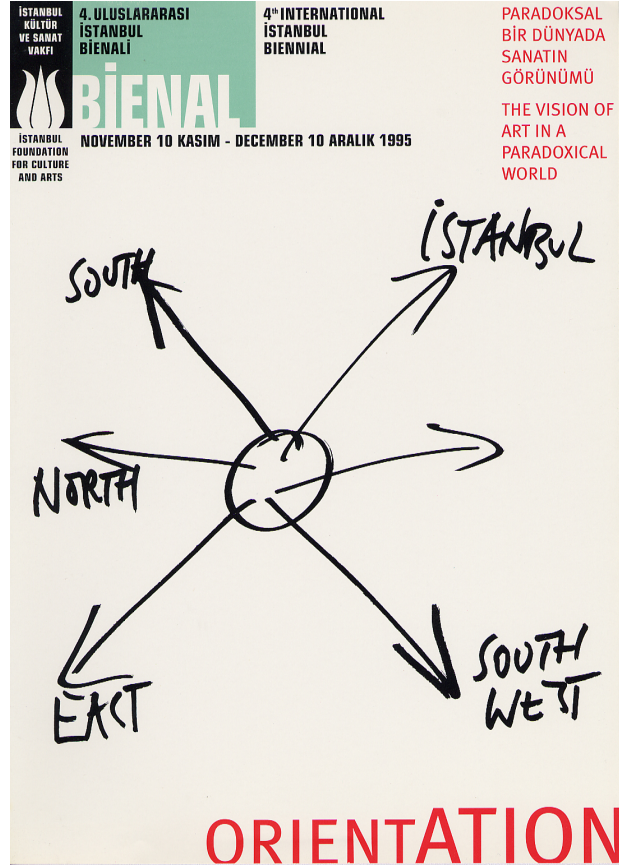
"Bu başlık, bu savsöz beni sergiyi İstanbul'un bulunduğu yer, bu kentnin tarihi önemi ve coğrafi konumu üzerinde yoğunlaştırmaya götürdü. Bu nedenle, "Orient/ation" konseptini rastgele değil dinamik bir konsept olarak ele alıyorum. Bu bienalin konusu, bütün bienaller gibi çağdaş sanat İstanbul bienali olduğu için de, kısmen de olsa islami kültürleriyle uğraşmış, bu nedenle de doğal olarak bu gelenekten yararlanan sanatçılar. Eserlerinde uluslararası olarak anlaşılan bir sanatsal dilin estetiğinden yararlı olsalar da bu gelenek eserlerinde hissediliyor. "Doğu" bu serginin merkezindeki konu olduğu için, Türk sanatçılar kadar, özellikle Türkiye'nin coğrafi komşularının sanatçılarıyla da ilgilendim: İran, Irak, Suriye, Lübnan, Makedonya, Yunanistan, Romanya, Bulgaristan, Gürcistan ve Bosna savaşı dolayısıyla felç olmuş Balkan devletleri. Bu devletlerden yalnızca Slovenya, Hırvatistan, Makedonya resmi katılımcı.

İran, Irak, Suriye'nin önemli sanatçıları, sanatlarını anavatanlarında dile getiremedikleri için yurtdışında yaşamaktadırlar. Bazı ülkelerin politik gerçeklerinden kaynaklanan bu sürgünde yaşama hali ve birçok sanatçının son zamanlarda kendi özgür istekleriyle göçebeliği benimsemeleri, son zamanlarda birçok tartışmanın konusu olmuştur. Bunlar yüzleşilmesi gereken fenomenler. Bu göçler göçedilen ülkelere çok olumlu bir etkide bulundular, düpedüz onların kültürel hayatlarını zenginleştiriyorlar. Kimi batı ülkeleri bu durumu kabul etti ve

³⁶² Dilbilimsel açıdan bir yaklaşım sergilenen olursa bkz. tezin s. 21, 47, 48

gereğince değerlendirdi.

Bunun sonucu olarak İngiltere, Fransa, Almanya ABD gibi devletler Bienal'e kendi sanatçıları ve 'yabancı' sanatçıları eşit oranlarda yollayarak destek veriyorlar. Burada şuna da dikkat çekmek isterim ki, özellikle doğulu ülkelerde kadın sanatçılar çok önemli bir rol oynuyorlar. En önemli ve radikal konumlarda kadınlar var, bu Türkiyeli sanatçılar kadar İran'dan, Irak'dan ya da Filisten'den de gelen sanatçılar için de geçerli. Bienalin üzerinde duracağı bir diğer fenomen de bu³⁶³.”



Resim 58: 4. Uluslararası İstanbul Bienal afişi, Bienal Kataloğu, 1995
<http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienalarsivi/213>

Gerçekleştirilmiş tüm İstanbul Bienalleri içerisinde değerlendirilmesinde kaydedilen aşamaya dair en temel nokta, 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nin büyük bir kırılma noktasının olduğu fikridir. Bu fikrin en büyük dayanağı, İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın ilk defa bir yabancı küratör olan René Block ile 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde çalışmaya başlamış olmasıdır.

Şahiner'e göre Türkiye'nin sanatsal serüveninde, sergileme pratikleri arasında pek sık göndermelere rastlanmamaktadır. Bienal, kendini Batı'ya göre konumlandırın, bir

³⁶³ 4. İstanbul Bienali, René Block- Açılış Konuşması, <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienalarsivi/213>, Erişim Tarihi: 03.04.2018

anlamda tarihsiz bir sanatı sergilemektedir. Dolayısıyla Bienal için olarak bu coğrafyanın kültürel ve sanatsal kesişmelerine değil, birbirine eklemlenen ancak Batılı bir bakış açısıyla oluşturulan bir süreç olarak işlemektedir. Birçok kişi İstanbul'un Doğu ile Batı arasında kültürel bir kesişim noktası olduğunu belirtse de, Bienal genellikle Batılı küratörlerce oluşturulan bir seçkiyi ve Batının kültürel konjonktürünü yansıtmıştır. Bienal'de boy gösteren Doğulu sanatçılar ise, çoğunlukla Batıda eğitim almış ve üretimlerini burada sürdüren isimlerden oluşmaktadır³⁶⁴.

Barbara Vanderlinden 5. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında düzenlenen panellerden birinde, bir serginin belli bir yerde düzenleniyor olmasının nedeninin önemli ölçüde politik olduğunu vurgulamaktadır. Uluslararası bir serginin nerede düzenleneceği, ona sponsorluk eden şehir ve ülke açısından yeni bir harita oluşturur, bu yerlerin adları sergilerin isminde yer alırken, söz konusu şehre veya ülkeye de kültürel ve politik bir statü eklenmektedir³⁶⁵.

Tam da bu noktada bir serginin politik bir söylem olduğunu yinelemek yerinde olacaktır. Zira İstanbul Bienali de, özellikle 1980 sonrası dönemde, siyasetçiler, sermaye sahipleri ve aydınlar tarafından desteklenen benzer bir projenin parçası haline gelmiştir. Projenin amacı, jeopolitik konumu, tarihsel zenginliği ve kültürel çeşitliliği devamlı olarak dile getirilen İstanbul'u, kaybettiği ihtişamıyla yeniden donatmak ve bir dünya kenti olarak pazarlamaktır³⁶⁶. René Block'un küratörlüğünü yaptığı Orient/ation temalı 4. Uluslararası İstanbul Bienali, özellikle İstanbul'un çokkültürlülüğüne vurgu yapan ilk Bienal olma özelliğini taşımaktadır. Şöyle açıklar Block:

“Ben batıda olduğunu sandığımız kültürün kökeninin ne kadarının Orient-Doğu'dan gelmiş olduğuna dikkat çekmekten başka bir şey amaçlamadım. İskenderiye, Kudüs, Bizans, hala oriente olduğumuz, bizi yönlendiren üst düzey kültürlerdir. Dolayısıyla 'Orient/ation' dinamik bir kavram olarak³⁶⁷ ele alınmıştır.”

Yardımcı'ya göre bu bakış açısı, Batı ile Doğu'yu birbirinden ayrı kutuplar olarak kavramsallaştırmaya devam etmektedir. Ne var ki coğrafyalar arasında hiyerarşi,

³⁶⁴ Rıfat Şahiner, *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, Ütopya Yayınevi, Sanat Dizisi, Ankara, 2015, s. 132

³⁶⁵ Yardımcı, s. 68

³⁶⁶ A.g.e., s. 69

³⁶⁷ Devamı için bkz. Ek:6

Bienal ambleminde yer alan pusula grafiği aracılığıyla sorgulanmaktadır. Bu pusulanın merkezi ve Batısı yoktur; Güneyi, Kuzeyi, ve Doğusu farklı konumlanmıştır ve İstanbul'un kendisi başlı başına bir yöndür³⁶⁸. Öte yandan 4. Uluslararası İstanbul Bienali'ne yapılan en büyük eleştiriler arasında, kavramsal çerçevede Batı kültürünün Doğu coğrafyasındaki köklerine vurgu yapsa da, Batı-dışı ülkelerde çalışan sanatçıları davet etmek yerine Batılı sanatçıların davet edilmiş olmasıdır. Bundan dolayı İstanbul'un Doğu'su ile olan ve René Block'un da ileri sürdüğü yönelme ilişkisi kurulamamıştır. Batı-dışı, yine batı tarafından tescil edilmiş olanla gösterilmeye devam edilmiştir³⁶⁹.

Orient/ation temalı 4. Uluslararası İstanbul Bienali, özellikle İstanbul'un çokkültürlülüğüne vurgu yapan ilk Bienal olma özelliği taşıması bağlamında Sanatçı tarafından bakıldığında, Sarkis'in *Pilav ve Tartışma Yeri* adlı eseri örnek olarak gösterilebilir. Sarkis de Tom Moriani ya da Rirkrit Tiravanija'da olduğu gibi ilişkisel estetiğe önem vererek benzeri bir yaklaşım sergilemiştir³⁷⁰.

Ahu Antmen, "Sarkis'in 'Pilav ve Tartışma Yeri', sadeliği, sosyal boyutu, gelenekle hesaplaşma biçimi ve sanatın anlamına dair doğrudan yanıt veren tutumuyla dünden bugüne ve geleceğe hep çağdaş kalacak bir klasik olarak bugün de soluk alıp veriyor³⁷¹" yorumuyla çalışmanın ne kadar başarılı bulunduğuna dair bir fikir vermektedir.

Sarkis, uzun yıllar yaşadığı yurt dışından döndükten sonra 1985 yılında "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergisine katılmıştır. Sanatçı, yaşamımızın bir parçası olan nesnelerin bizi bugüne kadar izlediğine inanır. 1989 yılında 2. Uluslararası İstanbul Bienali, 1995 yılında 4. Uluslararası İstanbul Bienali'ne katılmıştır. 4. Uluslararası İstanbul Bienali için Antrepo'da hazırladığı "Pilav ve Tartışma Yeri"nde Sarkis 1994'te Çukurcuma'dan satın aldığı büyük bir kazan çerçevesinde dairesel bir oturma

³⁶⁸ Yardımcı, s.78

³⁶⁹ A.g.e., s. 78

³⁷⁰ bkz. Bölüm 3.1.1. Altermodernizm: Küresel Kültürün Sanatı ve Hayatı Nasıl Şekillendirdiği Üzerine

³⁷¹ Ahu Antmen, *Bienalli' Olmak Ya Da Olmamak*, Radikal, Aralık, 2010,

<http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu-antmen/bienalli-olmak-ya-da-olmamak-1030861/>, Erişim Tarihi: 05.04. 2018

düzeni kurmuş kazanın tam üzerine de neon ışıklarla “Pilav ve Tartışma Yeri” yazılı bir aydınlatma elemanı asmıştır. Bienal esnasında sanatçılar burada yemek yiyerek sohbet edilmiştir. “Hayata müdahale etme isteğini, inancını kaybetmiş, bunun yerine sisteme entegre olmayı seçen çağdaş insanın hayatı bir oyun olarak ele alması; sistem tarafından hayatla oyun arasındaki sınırı kaldırılırken, yeni gösteri biçimlerinin ve aktüel sanatın da hayatla sanat arasındaki sınırı kaldırması, çağdaş sanat alıcısının ve seyircinin algısını biçimlendiren yeni koşulları hazırlayan bir ortam yarattı³⁷².”

Block’a göre ‘Orientation’ başlıklı bu Bienal’in en önemli kazanımlarından biri bu Bienal ile birlikte Türkiye’de erkek egemenliğinin kırıldığı ve bu sergilerde Türk kadın sanatçıların erkeklerden daha köktenci tavırlar sergilediğini söylemesidir³⁷³. Block böyle bir açıklama yapmış olsa de belki de en büyük kazanım, Orientation başlığı ile sanatsal söylem, konumsallık, coğrafya ve temsil politikalarının tartışılabilir olmasına vesile olması ve bunun yanı sıra sanatçıların ne şekilde dolaşıma girdiğine dikkat çekmesidir. Örneğin Block'un İstanbul Bienali'nden önce, çağdaş bir kanon oluşturma yönündeki ilk adımını attığında davet edilmiş olan sanatçılar ile René Block'un tek seçici olduğu 4. Uluslararası İstanbul Bienali'ne davet edilen Türk sanatçılar neredeyse aynıdır.

“Türkiyeli sanatçıları 1994'te Almanya'ya davet etmesi ve kendisinin önyak olması ile Beral Madra-Sabine Vogel eş-küratörlüğünde düzenlenen yine 1994 tarihli *İskele Sergisi*'dir. Bu sergide yer alan sanatçılar şunlardır: Selim Birsal, Handan Börütçene, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Füsün Onur, Hale Tenger, Adem Yılmaz. Hemen ertesi yıl düzenlenen ve René Block'un tek seçici olduğu 4. Uluslararası İstanbul Bienali'ne çağrılan yerli sanatçılar ise şöyledir: Hakan Akçura, Adem Yılmaz, Fatma Binnaz Akman, Hüseyin Bahri Alptekin, Selim Birsal, Handan Börütçene, Arzu Çakır, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Esra Ersen, Murat Işık, Gülsün Karamustafa, Aydan Murtezaoğlu, Füsün Onur, Kemal Önsoy, Sarkis, İskender Yediler³⁷⁴.”

Anlaşılabacağı gibi burada karşımıza çıkan tablo, *İskele Sergisi*'ndeki sanatçıların neredeyse tamamının 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde de yer almalarıdır. Can'ın belirttiği üzere, bu tablo, daha da ilginçleşmektedir. 1998 yılında René Block *İskorpit: İstanbul'dan Güncel Sanat* isimli bir sergi düzenlemiştir. Bu serginin eş-küratörlüğünü

³⁷² Zuhul Demiraslan, *Sarkis ve Bir Hazine Olarak İnsanlık Tarihinin Belleği*, İstanbul Art News, No. 36, 2016, s. 24-25

³⁷³ Berna Kaya Okan, *Türkiye'de Geleneksel Sanatın Dönüşümü ve İstanbul Bienalleri*, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı: 33 Yıl:2012/2 (23-36 s.), <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/219614>, Erişim Tarihi: 23.01.2018

³⁷⁴ Nevin Aslı Can, *René Block ve 1990 Sonrası Türkiye Çağdaş Sanat Ortamında Otorite ve Dil Kurguları*, *skopbülten*, skopdergi - sayı 1, 2011, https://www.e-skop.com/print.aspx?PageID=414#_edn2, Erişim Tarihi: 23.02.2018

Fulya Erdemci yapmıştır. Sergi Almanya’da gerçekleştirilmiştir³⁷⁵.

“Sergi kataloğuna Block ve Erdemci'nin birlikte yazdıkları metin şöyle başlar: "İskorpit sergisi, son 20 yılın üç kuşak Türk sanatçısının işlerini bir araya getirmektedir." Bu, artık oldukça gelişmiş bir dil kurgusudur. Söz konusu cümle yalnızca 1970'lerden sonraki Türk sanatını tanımlamakla kalmaz, birçok sanatçıyı ve farklı anlatıyı da devre dışı bırakır. Serginin izleyicisi de, doğal olarak gördüklerini katalogdaki bu cümle rehberliğinde anlamlandırır ve tarihselleştirir. Böylece Block sergilerinin her birinde, otoritesini ve dil kurgusunu giderek güçlendirir. Bu sergiye katılan sanatçıların isimleri şöyledir: Hüseyin Bahri Alptekin, Halil Altındere, Kutluğ Ataman, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Aydan Murtezaoğlu, Füsün Onur, Serkan Özkaya, Ebru Özseçen, Neriman Polat, Bülent Şangar, Sarkis, Hale Tenger, İskender Yediler. Yani birkaç farklılıkla beraber, yine aynı isimler³⁷⁶.”

Yeni mekanlar Bienali, İstanbul’un tarihine ve doğulu merkezine konumlanamıştır; onu kentin daha “modern” ve “Batılı” kabul edilen yüzü Taksim ile İstanbul’un “köprü” olma niteliğine vurgu yapan İstanbul Boğazı’nın kıyasına taşımıştır. Bu mekanlar arasında özellikle Antrepo öne çıkmaktadır: Küratörün deyişiyle bu mekan büyük pencerelerinden kadrajladığı manzaralarıyla kenti estetik biçimde sunan yerlerden biridir. Halbuki “manzara-kent” kuramsal ve görsel bir simulacrum’dur, bir resimdir, varoluşu unutmaya üzerine kuruludur. Böylece izleyiciye çekici gelecek, şu an bakıp biraz sonra unutacağı, bu nedenle de tekrar tekrar gelip görmek isteyeceği bir imgeye dönüştürülmek istenmiştir. Bu da, Bienal’in kent ve gündelik yaşamla değil, yalnızca onun görsel olarak aktardıklarıyla iletişim kurmaya çalıştığını göstermektedir³⁷⁷.

Bugün İstanbul Bienali'nin uluslararası kültür sanat haritası içerisinde kendine özgü yadsınamaz bir yeri bulunmaktadır. Batı merkezli kültür sanayinin karşı kutbunu oluşturan Johannesburg, Havana gibi "Öteki" bienallerle birlikte anılıyor ve hem bulunduğu coğrafyanın çekiciliği hem taşıdığı çeşitlilik, hem de üretilen söz bağlamında, Venedik, Documenta gibi gittikçe hantallaşan köklü bienallere karşı alternatif bir çekim alanı yaratmaktadır³⁷⁸.

Kuşkusuz Çalıkoğlu’nun yaklaşımı tartışılabilir ancak bulunduğu coğrafyanın çekiciliği hem taşıdığı çeşitlilik hem de üretilen söz bağlamından ziyade sanat, finans, siyaset üçgeninde daha fazlasını bulmak oldukça realist bir bakış açısını yansıtabilir. Bu doğrultuda iyi bir fikir gibi duran Doğu-Batı karşıtlığı üzerinden bir İstanbul tahayyülünü kavramsallaştıran Block, Gielen’in ileri sürdüğü kinik ve fırsatçı

³⁷⁵ A.g.e. , 2011

³⁷⁶ A.g.e. , 2011

³⁷⁷ Ceren Özpınar, *Birey, Kent ve Kamusal Mekan Bağlamında İstanbul Bienali*, Kült, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, II-III: 263-283, 2011, s. 271

³⁷⁸ A.g.e., s. 272

küratör³⁷⁹ tanımında rolünü iyi tahlil etmiş olsa da pek çok bağlamda haklı eleştirilere maruz kalmıştır.

9. Uluslararası İstanbul Bienali İSTANBUL (Charles Esche & Vasıf Kortun)

2005 yılında düzenlenen 9. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul: bir metafor, bir öngörü, yaşanan bir gerçeklik ve bir esin kaynağı temasını işlemiştir. Sergi Mekânları arasında Deniz Palas Apartmanı, Garanti Binası, Antrepo No:5, Bilsar Binası, Platform Garanti Çağdaş Sanat Merkezi, Garibaldi Binası bulunmaktadır. Seçilen mekânlar; bir ofis, bir depo, bir apartman binası, bir galeri, bir mağaza ve bir tiyatro olarak kullanılmış, yaşamışlığın izlerini taşıyan yıpranmış binalardır. Bu mekânlar onarılmadan, sadece sergileme yapılacak duvarlar boyanarak kullanılmıştır ve Başarır'a göre, adeta şehrin imgesinin ifadesi olan mekânlardır³⁸⁰.

54 Sanatçının katılımıyla kavramsal çerçeveye dair Bienal bilgileri ise şöyledir;

“9. Uluslararası İstanbul Bienali'nin başlığı sadece "İstanbul". Charles Esche ve Vasıf Kortun'un, asistan küratörler Esra Sarıgedik ve November Paynter ile birlikte küratörlüğünü üstlendikleri bienal, hem kentsel mekâna, hem de bu kentin dünya için taşıdığı anlamın imgesel gücüne işaret ediyor. Bienal; "İstanbul"un bir metafor, bir öngörü, yaşanan bir gerçeklik ve bir esin kaynağı olarak anlatacağı öykülerin, zengin bir tarihin ve sınırsız olanaklar evreninin kapılarını aralamayı amaçlıyor. 2005 İstanbul Bienali, giderek artan uluslararası bienal furçasına farklı bir yaklaşım vaat ediyor; nerede olduğunun farkında olup, kendini buraya temellendirirken bir yandan da dünya için manalı ve önemli olanlara bakarak...³⁸¹”

³⁷⁹ Kinik ve fırsatçı küratör, daha fazla ayrıntı için bkz. Pascal Gielen'in "The Biennial: A Post-Institution for Immaterial Labour" başlıklı makalesine *Open Magazine* 2009 (sayı 16)/ *The Art Biennial as a Global Phenomenon*

³⁸⁰ Gülgün Başarır, *Gösteri olarak 9. Bienal*, Erişim Tarihi: 26.04.2018, <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1136/352346.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

³⁸¹ <http://9b.iksv.org/turkce.asp?Page=Concept>

yarımadadan çıkmak, bu anlamda olumlu bir düşüncedir ancak bunun tam olarak planlanan sonucu vermediği de belirtilmesi gereken bir gerçektir.

9. Uluslararası İstanbul Bienali, “Tutku ve Dalga”, “EGOKAÇ: Gelecek Oluşum İçin Egodan Kaçış (Egofugal)” ve “Şiirsel Adalet” gibi temalardan sonra, düpedüz yalın ve kentliyi içine çeken bir tema seçmiştir: “İstanbul”. Üstelik beylik söylemler de bu Bienal’de bir kenara bırakılmıştır. “EGOKAÇ: Gelecek Oluşum İçin Egodan Kaçış (Egofugal)” gibi bir temada bile, İstanbul’un Doğu ile Batı arasında bir köprü oluşundan bahsedilirken, burada konu, İstanbul’un bizzat kendisi olmuştur. Yapılan eleştiriler arasında Kortun’un İstanbul’a yönelttiği bakışın Batı’lı kalmakta³⁸² olduğu görüşü hakimdir. Bu durum, Esche’nin de değindiği gibi bir “Kimin daha çok Üçüncü dünya olduğu” konusunda bir yarışa dönüşebilir. Bu, aynı zamanda, Batı’nın kendi dışına “anlam yüklemeye” devam etmesi ve Üçüncü Dünya bienallerindeki bilgi akışının çevreden merkeze değil de, merkezden çevreye sürmesi anlamına gelmektedir. Aslında “çevre’den ‘merkez’e doğru da bir akış söz konusudur. Ancak, yeni imgeler, göstergeler ve belki de temalar şeklinde gerçekleşen bu ters yönlü enerji akışı, genellikle Batı’nın kendinden farklı/kendine karşıt olarak tescil ettiği egzotik metalara dönüşmektedir. Ötekinin bilgisi, politik anlamlarından ödün verdiği, stilize edilebildiği ölçüde dolaşıma girmektedir. Zeytinoğlu’na göre 8. Uluslararası İstanbul Bienal’in teması olan *Şiirsel Adalet*, gerilimden arındırılmış, sınırları sağlamlaştırılmış, hesap dışı etkenlerle ağır giriş kuralları uygulayan bir merkezin adaletlidir. İstanbul’a yöneltilen de, yine bu merkezin bakışıdır³⁸³.

9. Uluslararası İstanbul Bienali küratörleri Charles Esche ve Vasıf Kortun, Bienal’de birçok değişikliğe giderek, bir anlamda bugüne kadar yöneltilmiş olan eleştirilere de bir yanıt vermek istemişlerdir. Başlangıçta da belirtildiği gibi, sergilerin, tarihi yarımadadan yaşayan kente kaydırılması, tarihsel mirasla kurulabilecek bağların silinmesine, Bienal’in süregelen egzotik imgelerden kurtarılmasına yöneliktir ve bundan dolayı da 9. Uluslararası İstanbul Bienali’nin mekânları, günlük olan modern kentin tüketim-merkezli sokaklarına işaret etmektedir³⁸⁴.

³⁸² Yardımcı, s.80

³⁸³ A.g.e., s.82

³⁸⁴ A.g.e., s.160

Şüphesiz modernite, evrensel değerleri belirli bir homojenlik çerçevesinde incelemektedir. Bu durumla beraber vatandaşlık kavramı çerçevesinde kamusal alan yaklaşımı akla gelmektedir. 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nin İstanbul'u konu edinmesi ise kamusal alan yaklaşımına yöneltilen bir eleştiri niteliği taşımakta olduğunu göstermektedir.

İstanbul, birçok özelliğinin yanı sıra yerelliği ile de ön plana çıkmaktadır. Bu da toplumsal meselelerde kamusal alana yansıyan sorunlar biçiminde karşılık bulmaktadır. Modernlik ve yerellik gibi kavramlar düşünüldüğünde ise kamusal alanda ancak kimlik üzerinden bir ifade biçiminin mümkün olabileceği vurgulanmalıdır. Farklı kesimlerin kamusal alandaki kimliksel temsil bulma yolu, kabul görme arzusu bir çabanın, bir mücadelenin ürünü olduğu anlamını taşımaktadır³⁸⁵.

“Charles Esche, kendisiyle yapılan bir söyleşide, Batı'da etnik homojenlik üzerine kurulu kamusal alan fikrinin iflas ettiğini belirtmekte ve İstanbul'un kentsel kimliğinin Batılı bazı kentlere örnek olabileceğini vurgulamaktadır. 1950'li yıllardan beri çeşitli yerlerden göç alan ve büyük ölçüde “İstanbullu” olmayan insanlardan oluşan kent, kimlik ve aidiyet duygusu anlamında kan-toprak duygusu üzerinden temellenmeyen ‘demokratik’ bir kimlik duygusunun parçası olunabileceğinin kanıtı olarak sunulmaktadır³⁸⁶.

Kimlik duygusunun parçası olunabileceği fikrini bir örnekle açmak mümkündür. 1999 yılında gerçekleştirilen birinci Liverpool Çağdaş Sanat Bienali *İz* temasını işlenmiş ve her şeyi kapsayacak şekilde genişletilebilir olduğundan dolayı hemen hemen hiçbir şey ifade edemez hale getirilmiştir. Kuşkusuz bu bir Bienal için belki de yapılabilecek en yanlış uygulamalardan bir tanesidir. Ne var ki Liverpool böyle bir etkinlik için çok elverişli bir yerleşimdir. Bir zamanlar (kölelik de dahil) ticaretten elde ettiği büyük zenginlikle ticaretin ve küreselleşmenin tarihini teşhir etmek için uygun bir sahne olan

³⁸⁵ Ayşe Azman, *Oryantalistlerin İstanbul'undan Bienalin İstanbul'una*, Sosyoloji Dergisi, 3. Dizi, 24. Sayı, 2012/1, 183-207, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/4303>, Erişim Tarihi: 01.05.2017

³⁸⁶ A.g.e., s. 198

bir rihtım kentidir. Viran haldeki kentsel dokusu, sanat teşhiri için kullanılabilecek bol miktarda boş mekân içermektedir. Bu durum kentin belirli bölgelerini bir mutenalaştırma (*Gentrification*) için de ideal hale getirmektedir³⁸⁷.

Kentin her yanına dağıtılmış sanat sergileri, ziyaretçilerin sanatı deneyimlerken bir yandan da Liverpool'un zengin karakterini keşfetmelerini sağlayacağı düşüncesi hakimdir. Benzer bir düşünceden yola çıkarak kentin tarihi yarımadasının haricindeki yerleri keşfe sunan 9. Uluslararası İstanbul Bienali Küratörleri Charles Esche ve Vasıf Kortun bu bağlamda eleştirilere rağmen oldukça önemli bir iş başarmanın adımını atmış gibi görünüyor olsalar da aslında tarihi yarımadadan çıkarak İstanbul'un belirli başlı bölgelerini soylulaştırma pratiklerine açmış görünürler. Bu, yeni bir güzergah ve çağdaş sanatın tüketilebileceği olası mekanları gündeme getirir. Bu olası müdahaleler bir bütün olarak düşünüldüğünde sonrasında yavaş yavaş şekillenen kentsel dönüşüm uygulamalarının İstanbul'da sebep olduğu kentsel kimlik erozyonuna ilişkin Tarihi Tophane, Karaköy ve Galata semtlerini de etkisi altına alan Galataport projesi gibi örnekler akla gelmektedir.

“Bölgenin turistik amaçlı kullanımlara uygun ortamlar hazırlayacak şekilde dönüştürülecek olması, buraların bir çekim merkezi olacağı algısını da beraberinde getirmektedir. Diğer taraftan, proje kapsamında yapılacak olan oteller ve alışveriş merkezleri eski han ve iş merkezlerini dönüştürüp bölgeyi tektipleştireceği gibi, alanın seçkin kişiler tarafından kullanımına açılmasına da sebep olacaktır. Bu durumda sadece turizme hizmet edecek şekilde oluşturulan mekânlara erişebilirlik konusunda sıkıntılar yaşanacak ve İstanbullular için boğazın 1200 metrelik kısmı kullanıma kapanmış olacaktır. Ayrıca, Tophane bölgesiyle özdeşleşen alaturka kafelerin proje kapsamında lüks kafe ve restoranlara dönüştürülecek olması da projenin sebep olduğu kimlik yitiminin bir başka örneğini oluşturmaktadır³⁸⁸.” Dolayısıyla Galata-Beyoğlu bölgesinin tercih edilmiş olması sebepsiz yere değildir.

Bienal, süreç içinde "iklimini" sergileme mekânı olarak kullanılan mekânların dönüşümü gerçekleştirilmiştir. Deniz Palas apartmanı İKSV tarafından satın alınmış ve bina İKSV'nin merkez ofislerinin bulunduğu ve etkinlikler kapsamında kullanılan bir yer haline getirilmiştir. Tütün deposu, Garibaldi ve Bilsar binası da aynı şekilde kültürel etkinliklere dahil edilmiştir.

³⁸⁷ Julian Stallabrass, *Sanat A.Ş., Çağdaş Sanat ve Bienaller*, İletişim Yayınları, 2009-2013;2016, s. 22-38

³⁸⁸ Mehmet Akalın, *Kentsel Dönüşüm Uygulamalarının Kentsel Kimlik Üzerindeki Etkileri: İstanbul, Eskişehir ve Bursa Örnekleri*, SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2015, Sayı: 35, ss.47-64, s. 59, 2015

Galata-Beyoğlu bölgesinin belki de İstanbul'un en işlek yerlerini temsil etmesi ise şehri en kısa zamanda en çok kişiye pazarlamak adına başka bir stratejik adım olarak düşünülebilir. Küreselleşme sürecinde şüphesiz kentin marka değeri ön plandadır ve sanat bu amaca hizmet etmek için kullanılmaktadır.



Resim 60: Gardar Eide Einarsson, *Dünya Senindir [The World Is Yours]*, 2005
Karışık medya, Nils Staerk Contemporary Art, Kopenhag

http://9b.iksv.org/english/?Page=Gallery&b=1&i=Gardar_Eide_Einarsson_Deniz

Gardar Eide Einarsson, Deniz Palas Apartmanı'nın çatısındaki bir tabelaya Scarface filminden alıntılanmış olduğu, kentin en güçlü uyuşturucu imparatorluğunu kuran Tony Montana'nın *The World is yours* (Dünya Senindir) ifadesini kullanırken, cümleyi bağlamından koparıp bunu Bienal için, İstanbul için, Şişhane'de akıp giden trafik için, geçip giden insanlar için ve Deniz Palas Apartmanı'nın karşısında uzanan Kasımpaşa³⁸⁹ için kullanmaktadır.

³⁸⁹ Gülgün Başarır, *Gösteri olarak 9. Bienal*, Erişim Tarihi: 26.04.2018, <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1136/352346.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

10. Uluslararası İstanbul Bienali İMKÂNSIZ DEĞİL ÜSTELİK GEREKLİ- Küresel Savaş Çağında İyimserlik (Hou Hanru)



Resim 61: 10. Bienal afişi, Bienal Kataloğu, 2007

<http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienalarsivi/198>

Küresel kentlerin kültürel ve politik yaklaşımlarını 10. Uluslararası İstanbul Bienali'nde Hanru'nun ulus-devlet meselesini AKM ve İMÇ üzerinden örneklemiştir. Seçilen Bienal mekânlarının neye göre şekillendiği sorusu ise ayrıca önem teşkil etmektedir. Küresel kentlerin kültürel ve politik yaklaşımları soylulaştırma (*Gentrification*) kavramı bağlamında incelenmiş olup, kentlerin tüketime açık hale getirilmesi meselesi odak noktasında tutulmuştur.

2007 yılında düzenlenen 10. Uluslararası İstanbul Bienali, İmkânsız Değil Üstelik Gerekli-Küresel Savaş Çağında İyimserlik temasını işlemiştir. Sergi Mekânları arasında Atatürk Kültür Merkezi (AKM), İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, Antrepo

No.3, Santral İstanbul, Kadıköy Halk Eğitim Merkezi bulunmaktadır. İstanbul Bienalleri tarihinde kentle en ilişkili Bienal olarak tanımlanabilecek olan 10. Uluslararası İstanbul Bienali, 40 ülkeden 70 sanatçının katılımı ve mekânlarıyla temsili bir ilişki kurmak yerine izleyicinin o mekânın kendisiyle ilişki kurmasını sağlayan bir yapı sergilemiştir.

“Hou Hanru’nun İstanbul’un kentsel dönüşüm sürecine kulak tıkamaması sonucu seçtiği üç mekâna yeni isimler vererek onları tanımlaması (AKM-Yakmalı mı Yakmamalı mı?, İMÇ-Dünya Fabrikası, Antrepo No:3-Entre-polis ve Rüya Evi) izleyiciyi baştan bir beklentiye sokarak yüzleşmeye ve değerlendirmeye davet etmiştir³⁹⁰.”

Küratör Hou Hanru, böyle bir konunun, savaşın Afganistan’daki, Irak’taki, Filistin ve İsrail arasında ve Türkiye’nin Güneydoğusu’ndaki çatışmalar gibi dünyanın birçok yerinde var olmasından dolayı seçilmiş olduğu üzerine açıklamalar yapmıştır. Türkiye’nin modernleşmesi sürecinde uygulanan ulus-devlet projesine Hanru’nun bakışı ise ayrı bir tartışma konusu olmuştur. Özellikle sanat çevresi ve birçok diğer kesimce eleştirilere neden olmuştur³⁹¹. Hou Hanru sanat dünyasının neyin peşinde olduğunu ise şu şekilde ifade etmektedir:

“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 ütopyik/ distopyik hayalgücü için yeni imkânların geliştirebileceği ve yeniden icat edebileceği, yeni ve özgün mekânlardır³⁹².”

10. Uluslararası İstanbul Bienali’nin kavramsal çerçevesi³⁹³ okunduğunda belirli ifadeler ön plana çıkmaktadır. Bu kavramlar Bienal’in çizmiş olduğu çerçeveyi aktarırken diğer Bienal’lerden neden ayrıştığını da gözler önüne sermektedir. Hou Hanru’nun ilk defa Türkiye’nin siyasi durumuna dikkat çekmesi³⁹⁴, üzerine düşünülmesi gereken önemli bir adımdır.

³⁹⁰ Burcu Pelvanoğlu, *9B ve Sonrasında İstanbul Bienalleri’nin Kent ile İlişkisi*, 2015, <http://lebriz.com/pages/lisid.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1333>, Erişim Tarihi: 04.04.2018

³⁹¹ Burcu Aygen Ergen, *Son Üç Uluslararası İstanbul Bienali’nde Yapıtları Yer Alan Kadın Sanatçılardan Bir Seçki*, Sanat & Tasarım Dergisi, 2012, s. 27

³⁹² A.g.e., s. 43

³⁹³ Kavramsal çerçeve için bkz. <http://10b.iksv.org/detail.asp?cid=3&ac=kavramsal>

³⁹⁴ Burcu Üver, *Selim Birsnel-Boğaziçi’nde "Çağdaş Sanat" Röportaj Dizisi*, 2010 <http://istanbulmuseum.org/artists/selim%20birsnel.html>, Erişim Tarihi: 21.01.2018

Küresel kentlerin kültürel ve politik yaklaşımlarını 10. Uluslararası İstanbul Bienali'nde Hanru'nun ulus-devlet meselesini AKM ve İMÇ üzerinden ele almış olması ise düzen, iktidar, mekân ve heterotopya kavramlarının üzerine düşülmesini gerekli kılmıştır.

Michel Foucault'nun bütün çalışmalarını boydan boya kesen iktidar analizinde, düzen çok ayrıcalıklı bir önem teşkil etmektedir. Foucault'nın irdelediği mesele de aslında tam olarak iktidarın nasıl uygulandığı, iktidar ilişkilerinin nasıl yaratıldığı üzerinedir.

Ayrıca eğer iktidar kendisini ancak uygulandığında ortaya koyuyor ve yalnızca toplumsal öznelere oluşturan tarihsel ilişkiler içinde tespit ve tahkik edilebiliyorsa, bu ilişkiler nasıl bir araya gelmektedir ya da başka bir deyişle tarihsel olarak belirlenmiş bir toplumda onları tanımlayan şey nedir? Bu noktada düzen kavramı işlevsel bir hal almaktadır. İktidar, edinilen, ele geçirilen ya da paylaşılan bir şey değildir³⁹⁵. Bu nedenle de yerlerde biriktirilemez, yerlerde bulunamaz. Dolayısıyla düzen, iktidarın uygulanışını teşkil eden eylemler alanının düzenlenmesine tekabül etmektedir. Bu alan özü itibarı ile "kişinin Ötekilerin eylemine göre hareket etmesine izin veren bir farklılaşma sistemi oluşturmaktadır"³⁹⁶.

Mekân, her türlü iktidar uygulamasındaki temel unsurdur³⁹⁷. Bu say, mekânın, onu tanımlayan özel maddi düzenlemeleriyle, iktidar ilişkisinin önemli olduğu düşüncesini ileri sürüyor gibi görünmektedir. Başka bir deyişle mekânın düzenleyici mantığında, yalnızca iktidar ilişkilerinin açıkça ifade edilmesinin sonuçlarını değil, aynı zamanda bu ifadelendirmenin can alıcı önemdeki önkoşullarını da keşfetmek mümkündür³⁹⁸.

Mekânların tanımladığı ilişkilerin deneyimlenmesinde, mekân hem ortaklığın hem de ayrışmanın ve kıyaslamanın bir koşulu olarak belirlemektedir. Foucault, kavram olarak

³⁹⁵ Michel Foucault, *The Subject and Power: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago Press, 1983, s.223'den aktaran Stavros Stavrides, *Kentsel Heterotopya, Özgürleşme Mekânı Olarak Eşikler Kentine Doğru*, Çev.: Ali Karatay, Sel Yayıncılık, 2016, s.143

³⁹⁶ Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, Ayrıntı Yayınları, 1990;2015, s. 94'den aktaran Stavros Stavrides, *Kentsel Heterotopya Mekânı Olarak Eşikler Kentine Doğru*, Çev.: Ali Karatay, Sel Yayıncılık, 2016, s.144

³⁹⁷ Michel Foucault, *Space, Knowledge and Power, The Foucault Reader*, New York: Random House, 1984, s. 252'den aktaran Stavros Stavrides, *Kentsel Heterotopya Mekânı Olarak Eşikler Kentine Doğru*, Çev.: Ali Karatay, Sel Yayıncılık, 2016, s.145

³⁹⁸ Stavros Stavrides, *Kentsel Heterotopya, Özgürleşme Mekânı Olarak Eşikler Kentine Doğru*, Çev.: Ali Karatay, Sel Yayıncılık, 2016, s.145

mekânın kendi tarihi olduğunu Batı düşüncesine dayandırarak ileri sürmektedir ve savını şu şekilde örnekler; Ortaçağda mekânların, kutsallıklarına ya da kozmik önemlerine göre hiyerarşik bir şekilde sıralanması, beraberinde Ortaçağ mekânını, yani yerleşmenin mekânını getirmiştir³⁹⁹. Bu aslında şu anlama gelmektedir; modern hayat mekânlarında köklü bir heterojenlik karşımıza çıkmaktadır.

Öte yandan iktidar ilişkilerinin eklemleme alanını, sınıflandırıcı tanımlama ile heterojenlik arasındaki ilişkinin düzenlendiği bu çok önemli alanı oluşturan bir mekânlar kategorisidir. Bu mekânlar, Foucault tarafından heterotopya olarak tanımlanmaktadır. Heterotopya'yi ise şu şekilde açıklar: Toplum yapısının kendisine nakşedilmiş bir tür karşı yerleşme ve –içinde bir kültürde bulunabilecek gerçek yerleşmelerin, diğer tüm gerçek yerleşmelerin eşzamanlı olarak temsil edildiği, çekişme konusu yapıldığı ve tersine çevrildiği- bir tür fiiliyata geçirilmiş ütopyalar niteliğindeki gerçek, fiili mekânlar⁴⁰⁰.

Laclau'a göre her türlü toplum temsilinin, toplumun ne olduğunu ifade etme girişimi değil, toplumu oluşturma girişimidir. Toplum düzenli bir bütünlük olarak sunulduğunda, aslında hakimiyeti tarihe açık bir süreç yapan değişim dinamiği gözardı edilmektedir. Dolayısıyla düzen, bir olgudan ziyade, bir hegemonik mücadele konusu gibidir. Böylece heterotopyalar; süreksizlik alanları olarak, toplumsal ilişkilere alan açan süreçlerde bir araya gelen mekân ve zaman fragmanlarıdır⁴⁰¹.

Tam da bu noktada AKM özelinde yapılan bu değerlendirmede, Murat Tabanoğlu'nun şu andaki AKM projesi, bir takım soruları da beraberinde getirmektedir. Türkiye'nin kültürel belleği ve modern mimari tarihindeki simgesel önemine rağmen ülkedeki siyasi kutuplaşmanın cisimleşmiş hali olmaya terk edilen AKM'nin, yıkılıp yedi kat geniş bir alanda yeniden inşa edileceği belirtiliyor⁴⁰².

“Yeni Atatürk Kültür Merkezi binasında, 2 bin 500 kişilik bir opera salonu, 800 kişilik tiyatro salonu, bin kişilik konferans salonu, 285 kişilik sinema salonu, 250 kişilik oda

³⁹⁹ A.g.e., s.149

⁴⁰⁰ A.g.e., s.151

⁴⁰¹ A.g.e., s.158

⁴⁰² Beril Köseoğlu, *Korhan Gümüş: Beğen beğenme AKM anıttır*, 2017

<https://www.gazeteduvar.com.tr/gundem/2017/08/11/korhan-gumus-begen-begenme-akm-anittir/>, Erişim Tarihi: 13.05.2018

tiyatrosu, bir sergi salonu, bir kütüphane, 885 araçlık otopark bulunacak. Yeni binanın en üst katında ise ikinci köprüden Tarihi Yarımada'ya uzan kadar uzanan manzaraya sahip bir restoran yer alacak. Yeni AKM'de binanın dış cephesi büyük bir ekrana dönüştürülecek şekilde inşa edilecek. Bu sayede Taksim Meydanı'ndaki vatandaşlar binanın dışına yansıtılan tiyatro, bale, opera gibi etkinliklerin temsillerini izleme imkanı yakalayabilecek. Atatürk Kültür Merkezi'ne uzanan araç trafiği ise yer altı tüneline taşınacak ve merkez önü araç trafiğine kapalı hale getirilecek⁴⁰³.”

Özellikle binanın dış yüzünün, cephesinin bir elektronik ekrana dönüştürmesi başlı başına hegemonik bir yansımanın ürünü gibi algılanabilir mi? Üstelik bu meselenin on yıl sonra hayata geçirilmesi acaba bir kehanet midir? Yoksa kentin belleğine ve politik gündeme yapılan bir müdahale midir?

Mimar Korhan Gümüş'e göre AKM, eşi bulunmaz bir klinik çalışma niteliğindedir. Gümüş kamuda eksik olan bir noktaya atıfta bulunarak yapının aynısının yapılabileceğini fakat bunun ayrı bir deneyim gerektirdiğini belirterek;

“İdeolojik koşullandırmalar öne çıkıyor, bu da mimarlığı, kültürü felç ediyor. Yanlış veya doğru diye tartışmak yerine, AKM'yi bir güç gösterisi konusu olmaktan çıkarmak gerekli. Aslına bakarsanız AKM bir klinik çalışma olarak, siyasetin bilinçaltındaki sorunları, bastırılmış konuları açığa çıkarmak ve iyileştirmek için eşi bulunmaz bir fırsat⁴⁰⁴.”

olarak değerlendirmektedir. Başka bir bakış açısına göre İKSV Müdürü Görgün Taner, AKM'nin “teknik donanımlarına” işaret ettikten sonra daha farklı meselelere de değinmektedir;

“...Bu merkez kime bağlı olacak, nasıl yönetilecek, tüm sahne sanatlarını içeren, dünyadaki örnekleriyle yarışan en üst seviyede bir programı nasıl oluşturacak, nasıl fonlanacak gibi konuların konuşulması gerekiyor. Çağdaş bir yönetim anlayışıyla her açıdan sürdürülebilir bir yapı kurulması ve Türkiye'nin ve dünyanın önde gelen sanatçı ve orkestralarının AKM'de sahne alması en büyük dileğimiz⁴⁰⁵.”

Bundan çıkarılacak sonuç, kentlerin küreselleşmesi ve küresel bir kent olarak pazarlanabilmesi için ve küresel sermayeyi çekebilmesi için gerekli altyapının oluşturulması ve çeşitli girişimlerde bulunulmasının gerekliliğidir. Çünkü, küreselleşme sürecinde sadece bazı kentler ön plana çıkararak cazibe noktası olurken,

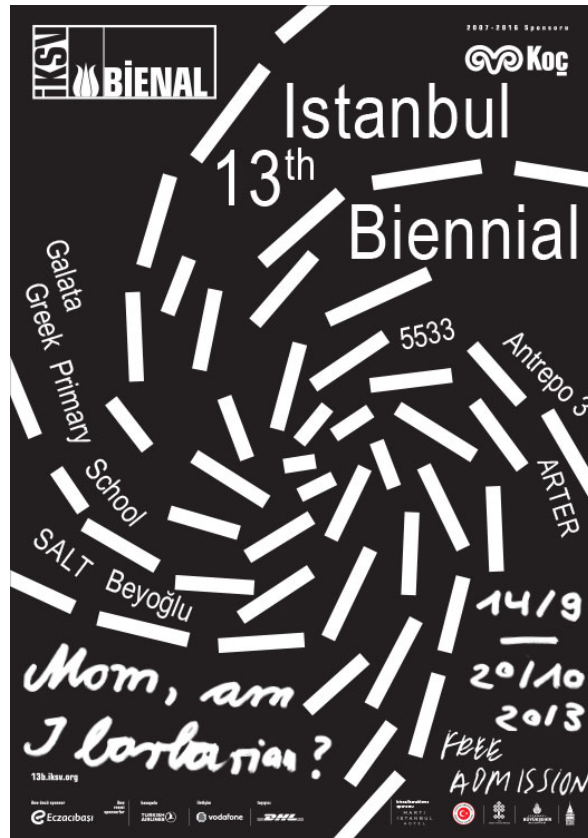
⁴⁰³ İHA, *Yıkımı devam eden Atatürk Kültür Merkezi'nin son hali görüntülendi*, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/yikimi-devam-eden-aturk-kultur-merkezinin-son-hali-goruntulendi-40812366>, 21.04.2028

⁴⁰⁴ Köseoğlu, 2017

⁴⁰⁵ Hilal Uştuk, *Yeni Akm Uluslararası Alanda Bizi Gururla Temsil Edecek*, 2017, <https://www.haberler.com/yeni-akm-uluslararasi-alanda-bizi-gururla-temsil-10215491-haberi/>, Erişim Tarihi: 12.05.2018

bazıları önemsizleşmektedir. Bu gelişmeler, kendilerini yenileyemeyen eski sanayi kentlerinin küresel ilişkiler ağının dışında kalmaları ve bu ağın ortaya çıkardığı refahtan pay alamaması sonucunu doğurmaktadır. Bu noktada “yarışan kentler” kavramı ön plana çıkmaktadır⁴⁰⁶. Görünen o ki, yapımına 13 Şubat 2018 tarihinde başlanmış olan ve 2019 yılının ilk çeyreğinde bitirilmesi planlanan AKM, şimdiden İstanbul’un küresel pazarda yerini alması için yerel-ulusal, bölgesel, küresel etkileşim ağlarının kesiştiği sosyal ve fiziki bir mekânın gerekliliklerini yerine getirmeye başlamıştır.

13. İstanbul Bienali Anne ben barbar mıyım? (Fulya Erdemci)



Resim 62: 13. İstanbul Bienali afişi, Bienal Kataloğu, 2013

<http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienalarsivi/913>

2013 yılında düzenlenen 13. İstanbul Bienali, Anne Ben Barbar mıyım? temasını şair Lale Müldür’ün aynı adlı kitabından alıntıyla belirlemiştir. Sergi mekânları

⁴⁰⁶ Şafak Kaypak, *Küreselleşme Sürecinde Kentlerin Markalaşması ve Marka Kentler*, C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt 14, Sayı 1, s. 344, 2013

arasında Antrepo No.3, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, ARTER, SALT Beyoğlu bulunmaktadır. 13. İstanbul Bienali, yaklaşık 90 sanatçının katılımı ile bugün toplumdaki “mutlak Öteki”ye işaret eden “barbar” tanımlamasının tekrar gündeme getirilmesinin neyi ortaya koyduğunu sorgulayarak, baskın ve kemikleşmiş söylemleri sarsarak, toplumdaki en zayıf ve dışlanmışların da sesinin duyurulacağı bir alan açmak adına, sanatın yeni pozisyonlar yaratma ve yeni öznellikler inşa etme potansiyelini⁴⁰⁷ odak noktasına almıştır. “Anne, ben barbar mıyım” başlığıyla Fulya Erdemci küratörlüğünde gerçekleşen 13. İstanbul Bienali siyasi bir forum olarak kurgulanmış ve demokrasi kavramını sorgulamaya açmıştır.

Bienal’e katılan 88 uluslararası sanatçının eserlerinin İstanbul’daki Gezi Parkı, Taksim Meydanı, yıkım tehlikesiyle karşı karşıya bulunan kentsel dönüşüm alanları gibi kamuya açık alanlarda sergilenmesi öngörülüyorken, açık alanlarda sergi açma fikrine İstanbul Belediyesi ve Kültür Bakanlığı’ndan destek bulamayan Küratör Fulya Erdemci, Bienal için İstanbul’un merkezindeki beş sergi alanının, Antrepo No.3, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, ARTER, SALT Beyoğlu ve 5533’ün kullanılmasında karar kılmıştır. Erdemci, “Bu barışçıl hareketi, halkın sesini bastırmaya çalışan aynı resmi makamlarla birlikte çalışmak istemedik” ifadesiyle, projeyi içeri taşımakla, ‘güçlü!’ bir sanatsal ve siyasi mesaj vermek istediklerinin altını çizmiştir⁴⁰⁸. Bu, oldukça diplomatik yanıtı Ali Artun’un şu sözleri ise dikkat çekicidir;

“13. Bienal de bu hareketi kamusal alanlara taşıyacaktı. Ancak, Gezi öncesindeki protestoların ve arkasından da Gezi isyanının sergilediği direnişin kamusal hakikati karşısında sanatın özelleştirildiği mekânlara çekilmek zorunda kaldı. “Kentsel kamusal mekânlardan çekilme eylemiyle, yani varlığı yoklukla imleyerek, Gezi direnişiyle birlikte açılan özgürlük alanında ortaya çıkan yaratıcı eylemlerin ve kamusal forumların altını çizerek desteklemeyi amaçladık.” Yani, anlaşıldığı kadarıyla, halkımız, ancak arayıp arayıp ortada bienalin varlığını göremediği zaman, “yaratıcı eylemlerin ve kamusal forumların” farkına varıyor. Çünkü aksi halde onların “altını çizecek” bir fail yok; ve eylemlerin eyleyicileri de buna dahil⁴⁰⁹.”

13. İstanbul Bienali’nde bu hareketi kamusal alanlara taşıyacaktı. Ancak, Gezi

⁴⁰⁷ Cumuriyet.com.tr, *Anne ben Barbar mıyım?*, 2013, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/396368/_Anne__Ben_Barbar_Miyim__.html, Erişim Tarihi: 05.04.2018

⁴⁰⁸ Senada Sokollu & Başak Özay, *İstanbul Bienali’nde sanatla protesto*, 2013, Deutsche Welle Türkçe, <http://www.dw.com/tr/istanbul-bienalinde-sanatla-protesto/a-17101123>, Erişim Tarihi: 08.04.2018

⁴⁰⁹ Ali Artun, *Anne ben hıyar mıyım?*, Skopbülten, 2013, <http://www.e-skop.com/skopbulten/anne-ben-hiyar-miyim/1510>, Erişim Tarihi: 02.05.2018

öncesindeki protestoların ve arkasından da Gezi isyanının sergilediği direnişin kamusal hakikati karşısında sanatın özelleştirildiği mekânlara çekilmek zorunda kaldı. Oysa 3. Atina Bienali'nin açıldığı 22 Ekim 2011 tarihinde, aynı gün yüz binlerce protestocu şehirdeki yeni kemer sıkma tedbirlerine karşı yürümüştür. Bir kişinin hayatını kaybettiği ve birçoğunun yaralandığı bu gösteri, ekonomik krizin, işsizliğin ve renkli insanlara karşı ırkçı şiddetin tırmanmasının günlük rutine dönüştüğü, dağınık bir kentsel doku bağlamında meydana gelmiştir. Bu kasvetli duruma tepki olarak, Bienal kendisini bir protesto bölgesi olarak ilan etmiştir. Protestocular, Walter Benjamin'in Marksist yaklaşımlarından yola çıkarak, 1,5 aylık bir süre boyunca ilerici politik örgütlerin ve kolektiflerin direniş eylemlerini yansıtacağı ve koordine edeceği bir alan yaratmayı amaçlamıştır.

Kompatsiaris'in belirttiği üzere, sanat etkinliğinin açılış akşamında, öngörülemeyen bir karşılaşma meydana gelmiştir ve kendisine Bienalist1 diyen bir sanatçı, safari motifli bir şapka giyerek, gösteri boyunca ona rehberlik etmek için bölgede bulunan belgesiz bir göçmeni Bienal tesislerine davet etme girişiminde bulunmuştur. İkisi de mekânın zeminleri etrafında dolaşırken, karşılaşmanın garipliği yavaş yavaş ortaya çıkmıştır. Ortak bir dilin olmaması birden fazla anlama açıktır; radikal ifadelerin iletişiminin veya bir çeşit direniş eyleminin mümkün olabileceği bir dilbilimsel ve kavramsal bir yapı yoktur. Bu durumda ve aynı zamanda olayın süresi boyunca, Bienal ve onun kelime dağarcığı, bölgedeki göçmenleri, Yunan topraklarında yaşayan nüfusun en çok bastırılan ve krizden etkilenen kısmı için bir dışlama alanı oluşturmaktadır.

Benjamin'in ezilenlerin tarihine dair anlatıları, homojenliği ve doğrusallığı ile mücadele etmek için ezilen tarihsel anların yeniden ortaya çıkması, Bienal'in küratöryel stratejileri adına bir rehber sağlamıştır. Bu kısa karşılaşma ve serginin sonraki gelişimi, hem 3. Atina Bienali'nin hem de Bienal kültürlerinin genel olarak siyasetle ilgili ve sosyal müdahaleci olma iddiasında ortaya çıkan sosyo-mekânsal konfigürasyonlarda yaşanan gerilimlere odaklanılmasını sağlamıştır. Bu ne anlama gelmektedir? Bu iki eylem alanı -sanat ve siyaset- Bienaller ve onların katılımcıları tarafından nasıl karşılandı ve uygulandı ile alakalıdır.

Çağdaş Sanat, bu meselelere çağdaş toplumlarda sanat için yeni bir rol oynayan toplumsal bir sürecin ön safında yer alan (ya da ilan eden) alanlarına odaklanarak yaklaşmalıdır⁴¹⁰. Kompatsiaris'in bu yaklaşımında olduğu gibi Sanat, sponsorların elindeyken gerçekten iddia edildiği gibi mümkün olabilir mi? Catrin Lorch'a göre yöneticisi Erdemci'nin anasponsor Koç ile kurduğu temkinli ilişki, Bienal'in bağımsızlığını gölgelemektedir⁴¹¹.

“İlkbaharda, yerel sanat çevresinin, Bienal'in mutenalaştırmadan kâr edenler tarafından finanse edilmesini protesto ettiği bir performans sırasında, Fulya Erdemci aktivistleri salondan attırmıştı. Kendisine yapılan eleştirileri ise şöyle yanıtlamıştı: “Sanat, tamamen soyut ve temiz bir alan değildir. Sanat dünyası bu sistemin bir parçasıdır ve hepimizin içinde olduğu, aynı parametreler içinde işler.” İşte bu nedenle gerçek anlamda riske giren; yüzleri, isimleri ve şarkılarıyla muhalefet eden ve bağımsızlık peşinde koşan yalnızca sanatçılarken, ev sahibi Bienal uysal olarak kalmaktadır⁴¹².”

13. İstanbul Bienali, şehrin tartışmalı kamusal alanlarına aktif müdahalede bulunmadığı için eleştirildi ve bu nedenle protestocularla birlikte ittifak yapamadı⁴¹³. Verhagen, Bienal'de Ayşe Erkmen'in *bangbangbang* adlı yapıtını, muhtemelen bir otele yol açmak için tahrip edilecek en büyük mekan olan Antrepo 3'ü, Bienal'de söz konusu olan süreçlerin güçlü bir örneği olarak göstermektedir. Erkmen'in *bangbangbang* (2013) adlı enstalasyonu, ilk ziyaretçilerin çoğunun görmesi muhtemeldir. Büyük bir deponun hemen dışında yer alan, büyük bir yeşil top, aslında uzun bir kablo üzerinde bir vinçle askıya alınmış ve salıncaklar ve saatlik aralıklarla binaya dokunan bir şamandıradan oluşmaktadır. Erkmen bir çeşit yıkım topu yaparak, Boğaz'a bakan ve kruvaziyer gemileri için kenetlenme noktası olarak hizmet veren bölgenin cazibesine işaret ederek; “Açıkça, bu bir otel için birinci sınıf bir yer” mesajıyla Depo'nun konumuna atıfta bulunmaktadır.

Verhagen ayrıca şamandıranın, deniz dibine demir atmak yerine bir vinçten aşağı asılı olmasına, Tophane'de ve İstanbul'un başka yerlerinde mülk gelişiminin yerel

⁴¹⁰ Kompatsiaris, P. (2014), *Curating Resistances: Ambivalences and Potentials of Contemporary Art Biennials*, Communication, Culture & Critique, 7: 76-91. doi:10.1111/cccr.12039

⁴¹¹ Catrin Lorch, *Kaçırılmış Bir Fırsat: 13. İstanbul Bienali*, Çeviri: İlke Yılmaz, skopbülten, 2013 <http://www.e-skop.com/skopbulten/kacirilmis-bir-firsat-13-istanbul-bienali/1569>, Erişim Tarihi: 29.04.2018

⁴¹² Lorch, 2013

⁴¹³ Markus Verhagen, *13th İstanbul Biennial*, THIRD TEXT Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture, 2013, <http://www.thirdtext.org/13th-Istanbul-Biennial>, Erişim Tarihi: 04.05.2018

ihtiyaçlar ile ters bir ilişki içinde duran bir mantık izlediğine işaret etmektedir⁴¹⁴.

Erkmen'in çalışmalarını canlandıran kaygılar 13. Bienal boyunca belirgindir. Kamusal alanın özelleştirilmesi, örneğin, Antrepo 3'ten sadece kısa bir yürüyüş mesafesinde bulunan Galata Rum İlköğretim Okulu'nun en üst katında, İstanbul merkezli araştırma kolektifleri Dispossession Networks tarafından yerleştirilen ekranda ele alınmıştır. Ana akımda mevcut medya mecraları mevcut inşaat patlamasının sosyal, ekonomik ve ekolojik maliyetlerini gölgede bırakarak, bu süreçte, Bienal sponsorlarının kentsel yenileme projelerinin tanıtımı ve uygulanmasındaki rollerine dikkat çekmektedir. Bu bağlamda kamulaştırma ve yeniden yapılanmanın özellikle azınlık topluluklarını etkilediğini göstermektedir⁴¹⁵. Benzer bir değerlendirme, hip hop grubu Tahribad-I İsyân'la işbirliği yapan Halil Altındere'nin, Sulukule'nin eski Roman mahallesinin dönüşümüne ve İstanbul'un Toplu Konut Projesi'ne vurgu yapmasında görülmektedir.

“Karanlık esprili hip-hop videosu, mekanik kazıyıcılarla ve güvenlik görevlisine ateş açarak kavgalar ediliyor. Yeni inşa edilen blokların temellerine işkence ettik... Kasabam yıkılacak. Yakında Sulukule burjuvazinin evine dönecek⁴¹⁶.”

Altındere'nin çalışmaları burada diğer merkezi temayı başlatmaktadır: protesto. Ne var ki protesto sözcüğü anlamı itibarı ile günümüz koşullarında içi boşaltılmış durumdadır. Ali Artun'un da belirttiği üzere;

“Bienallerin kentleri markalandırmanın etkin platformları olmalarının yanı sıra, Bienaller, yerel izleyicilerden çok, aslında oradan oraya peşinden sürükledikleri bir sanat tüccarı, yöneticisi, medyası ve yatırımcısı koloniye, elite hitap etmektedir. Artık İstanbul Bienali de bu anlamda bir uğrak noktasıdır. Bu gelişmelerde, dünyadaki hemen hemen bütün önemli fuarların sponsorları olan özel bankacılık kurumlarının yayılması da önemli bir etmen olduğu için Bienaller, küresel sanat piyasası elitlerinin örgütlenmesinde bir arayüz işlevi görmektedir⁴¹⁷.”

Bu ifadeden yola çıkarak sanat piyasasının arka planında var olan kurum ve

⁴¹⁴ Verhagen, A.g.e., s. 3

⁴¹⁵ A.g.e., s. 6

⁴¹⁶ David Betty, *İstanbul Biennial under fire for tactical withdrawal from contested sites*, 2013, <https://www.theguardian.com/world/2013/sep/14/istanbul-biennial-art-protest-under-fire>, Erişim Tarihi: 03.05.2018

⁴¹⁷ Ali Artun, *Anne ben hıyar mıyım?*, Skopbülten, 2013, <http://www.e-skop.com/skopbulten/anne-ben-hiyar-miyim/1510>, Erişim Tarihi: 02.05.2018

kuruluşları⁴¹⁸ sayarak sanat ve finans ilişkisini irdeleyerek tam da bu noktada 13. Bienal özelinde gözler önüne sermektedir. Bu bağlantılar doğrultusunda, Bienalleri adeta bir tiyatroya benzettikten sonra çözümlemesine şu şekilde devam etmektedir; Fulya Erdemci şimdi manifestosunda, “Gezi direnişiyle birlikte açılan özgürlük alanında ortaya çıkan yaratıcı eylemlerin ve kamusal forumların altını çizerek desteklemeyi amaçladıklarını” belirtiyor. Bütün bu direniş içerisinde olup bitenlere rağmen, Bienal onuruna İstanbul Contemporary’nin verdiği parti Demirören AVM’de düzenleniyor. Emek Sineması’nı yerle bir eden, iki katı da kaçak olan, kentsel dönüşümün ilk rant makinelerinden biri. Ve kent haklarının uğradığı saldırıya karşı uyanan direnişin bir odağı⁴¹⁹.

Necmi Sönmez’e göre İstanbul Bienali artık masumiyetini kaybetmiş bir etkinlik olarak, dünyada “İstanbul’u ziyaret edebilmenin en kabul edilebilir nedeni” olarak yorumlanan bir organizasyon düzeyindedir. Gezi Direnişi’ne paralel tarihlerde İstanbul’da sergi açan Kendell Geers yaptığı açıklamasıyla “Kurumsal sanat mekanizmasının” ülkemizdeki en güçlü temsilcisi olan Bienal’in, bir sistem olarak günümüzdeki hantal, anti-demokratik kimliğiyle “sorgulayıcı düşünceye” tamamen sırtını dönmüş bir noktada⁴²⁰ durduğu da vurgulanabilmektedir.

14. & 15. İstanbul Bienalleri, bu çalışmanın tartıştığı noktalara değinmediği için kapsama dahil edilmemiştir. Ancak yine de çok kısa da olsa bir fikir sunmak tezin önemseydiği bir yaklaşımdır. 15. İstanbul Bienali’ nin kavramsal çerçevesi göz önünde bulundurulduğunda, komşuluk fikrinin adeta empoze edilerek izleyicisini sorgulayıcı düşünceye davet eder tavrı, kişisel ve toplumsal bir bakıştan uzaktır. Örneğin mülteci meselesi gibi önemli bir durum söz konusu olabileceken, 15. İstanbul Bienali günümüz toplumsal ilişkilerini ve meselelerini es geçmiştir.

⁴¹⁸ ...en kurumsal olanı I. Artinternational Fuarı’ydı. Arkasındaki şebekede kimler yoktu ki: Londra’dan Bosphorus Art Fairs Şirketi, İstanbul’dan Fiera Milano Interteks; Art Basel Hong Kong, Hindistan Sanat Fuarı; Abu Dabi, Dubai, St. Petersburg, Londra, Paris, Los Angeles, Rotterdam, ve tabii İstanbul’dan bir dolu hamî: müzayedeci, müze direktörü, küratör, sanat/kültür yöneticisi, şirket ortağı, koleksiyoner ve ana sponsor olarak Garanti Bankası’na bağlı Masters Özel Bankacılık... (Ali Artun, *Anne ben hıyar mıyım?*)

⁴¹⁹ Artun, A.g.e.

⁴²⁰ Necmi Sönmez, “*Gezi Direnişi*” ile Başlayan Demokrasi Arayışında Çağdaş Sanatın Konumu, skopbülten, 2013, <http://www.e-skop.com/skopbulten/“gezi-direnisi”-ile-baslayan-demokrasi-arayisinda-cagdas-sanatin-konumu/1369> Erişim Tarihi: 04.05.2018

Tam da bu noktada Gwangju ve Taipei Bienalleri' ne değinmek yerinde olacaktır. Örneğin "Sınırların Ötesinde" temasıyla daha ilk etkinlikte, ideolojiler, bölgeler, din, ırk, kültür, insanlık ve sanat arasındaki bölünmeleri aşan bir küresel vatandaşlık mesajını odak noktasına almış olması, konumu ve meselelere yaklaşım biçimi bakımından ne kadar iddialı olduğunu göstermektedir. Öte yandan her iki etkinlik, yıllar içinde küresel sanat dünyasına epeyce bir ismin çıkmasına vesile olmuş ve bir vitrin olarak küresel sistemi beslemiştir. Uzakdoğu ve Güney Kore'nin küresel sistem ve ticaret açısından önemi düşünüldüğünde, buradaki bazı parametreler çok çarpıcı ve dikkate değerdir.

4.1.3. Gwangju ve Taipei Bienalleri

1990'lı yıllardan günümüz sanatına gelene dek özellikle Avrupa-Amerikan metropollerinin dışında yer alan uluslararası bienallerin artması, sanat dünyasının genişlemesine bağlı olarak küreselleşme ya da küresel sanatla ilişkilendirilmektedir.

Documenta serisinin dünya çapındaki başarısı, pek çok farklı coğrafyalarda Bienal fikrini teşvik etmiştir. Örneğin Güney Kore'deki Gwangju ya da Güney Afrika'daki Johannesburg Bienalleri bunlardan sadece birkaçıdır. Şubat 1995'te açılan ilk Johannesburg Bienali, sanatın apartheid sonrası Güney Afrika'daki daha büyük politik meselelerle diyalog yaratma isteğini dile getirmiştir. Benzer şekilde, 1995 yılının sonbaharında, Gwangju Bienali, Gwangju Katliamı olarak bilinen vatandaşlar ve askerler arasındaki 1980 çatışmalarıyla, itibarının ağır bir şekilde zarar görmesinden sonra şehri daha olumlu bir bağlamda yeniden konumlandırma arzusuyla kurulmuştur. Süphesiz Avrupa-Amerikan ve Asya çağdaş sanatı arasındaki ağları kurmak ise başka bir önemli hedefi oluşturmaktadır.

Documenta olduğu gibi, her iki Bienal de görsel sanatın alternatif çerçevesi aracılığıyla daha geniş sosyo-politik konular hakkında diyalog oluşturmak adına bir araç olarak ortaya çıktı ve aynı zamanda büyük ekonomik ihtiyaçlara sahip alanlar için

ekonomik canlandırma projeleri olarak da hizmet vermiştir⁴²¹. Bu projelerin hayata geçmesi için elbette müzeler yetersiz kalmaktadır. Ancak bu argüman doğrultusunda Weng Choy'un, çağdaş sanatın küresel alanını, müze değil, Bienal olarak gördüğünü ileri sürmek yerinde olacaktır. Yapmış olduğu tanıtımda müzeyi, tartışmasız, modernist ve Bienali, küresel bir fenomen olarak tanımlamaktadır⁴²².

1995 yılında Gwangju Demokratikleşme Hareketi'nin 1980 baskısının sivil ayaklanması ruhları üzerine kurulan Güney Kore'deki Gwangju Bienali, Asya Çağdaş Sanatı'nın eski iki yıldızı olarak kabul edilmektedir.

Kerry Brougher, Sukwon Chang, Okwui Enwezor, Charles Esche, Massimiliano Gioni, Hou Hanru, Honghee Kim, Yongwoo Lee, Youngchul Lee, Kwangsoo Oh, Wan-kyung Sung ve Harald Szeemann'ın yer aldığı önceki küratörlerin başında Gwangju Bienali, kendisini uluslararası Çağdaş Sanat Bienali'nin bir göstergesi olarak kurmuştur⁴²³. Bu küratörlerin oluşturmuş oldukları söylemler ve kavramsal çerçeveler, Bienalin yıldızlaşmasına vesile olmuş ve Öte yandan beraberinde farklı soruları beraberinde getirmektedir. Bu anlamda küratörlerin dolaşımında olmaları, gittikleri Bienal etkinliğinin de sanat dünyasındaki yerini sağlamlaştırmakta mıdır ya da bu dolaşım sayesinde şehirlerin küresel kentlere dönüşmesi daha mı olasıdır? Farklı bir noktadan bakıldığında aynı isimlerin dolaşımında olması küratoryel söylemin tek düzeliğine işaret etmekte midir?

Birçok Bienalde de olduğu gibi Gwangju Bienalinin temel olarak odaklandığı nokta yerel ve küresel tandanslar arasında olmasıdır. Bu kapsamda hedef aslında Demokratikleşmiş Doğu Asya bölgesel kültürünü incelemek ve de ev sahibi ülkeleri uluslararası sanat dünyasına dolaşıma dahil etmektir. Fakat bu oluşumun tarihi çok da gerileri gitmemektedir.

Gwangju, 1995 yılında, Güney Koreli diktatörlüğün yükselişte olduğu zamanda 1980

⁴²¹ Chelsea Haines, *A new state of the arts: developing the biennial model as ethical art practice*, Museum Management and Curatorship Volume 26, 2011 - Issue 2: New Directions In Museum Ethics, s. 163-175

⁴²² A.g.e., 166

⁴²³ Gwangju Biennale, <http://www.biennialfoundation.org/biennials/gwangju-biennale/>

öğrenci ayaklanmasının kayıplarını anmak için özel bir Bienal Parkı'nda kurulmuştur. Taipei ise sıkıyönetim zamanında, bir dizi periyodik anket olarak başlatılmış ve 2000 yılında sona ermiş olsa da bir gösteri haline dönüştürülmüştür.

İlk Gwangju Bienali'nde, 58 ülkeden 660 sanatçının katılımıyla 817'den fazla sanat eseri sergilenmiştir (ana sergide 92 sanatçı ve 249 özel sergide)⁴²⁴. "*Sınırların Ötesinde*" teması, ideolojiler, bölgeler, din, ırk, kültür, insanlık ve sanat arasındaki bölünmeleri aşan bir küresel vatandaşlık mesajı iletmiştir. 1,6 milyondan fazla ziyaretçiyi ağırlayan Bienal, sanat ve insanlık arasında yeni ilişkiler kurmayı amaçlamıştır⁴²⁵. 2016'da on birincisi düzenlenen Bienal'de ise Gwangju, Documenta ve Venedik Bienali'yle yarışan rakamlarla ziyaretçileri çekmeyi başarmıştır⁴²⁶.

Wu, Bienaller ve Sanat fuarlarını ele aldığı yazısında meseleye Çağdaş Sanat dünyasının Bienalleşmesi olarak tanımladığı bu fenomeni nasıl açıklayabileceğini irdelerken önemli noktalara değinmektedir. Toplumsal yaşamın neredeyse tamamını ele geçiren küreselleşme sürecine işaret ederek, iletişim ve seyahat olanaklarının eskiye oranla çok daha kolay ve hızlı bir hal alabildiğini ve bu durumdan dolayı teknolojik gelişmelerin sanat dünyasında da karşılık bulduğunu vurgulamaktadır⁴²⁷. Artık sanat eserleri, sanatçılar ve sanat uzmanları ulusal sınırları aşmış dünya genelinde kolayca hareket edebilmektedir. Bu dolaşım, aynı zamanda, şehir-merkezli kültür turizmine de büyük katkılar sağlamıştır.

“Yerel yöneticiler, şehre turist çekebilmek ve dünyaya rafine bir imaj yaymak için kültür mirasından ve başta bienaller olmak üzere sanattan faydalanmaktadır. Bu da, yeterli motivasyona ve ödeneye sahip olmak kaydıyla dünyadaki hemen hemen her belediyenin kendi bienalini finanse etmesine, tarz ve şatafat bakımından en köklü dünya başkentleriyle aynı ayarda bir etkinlik sahneleyebilmesine olanak tanımaktadır⁴²⁸.”

⁴²⁴ 1st Gwangju Biennale, *Beyond Borders*, 1995, <http://u-in-u.com/gwangju-biennale/1995/>

⁴²⁵ Sergi alanı, küratörler ile işbirliği içinde yaratılan altı bölgesel odaklı bölümden oluşmaktadır. Batı Avrupa ve Doğu Avrupa: Jean de Loisy (Fransa) ve Anda Rottenburg (Polonya) / Kuzey Amerika: Kathy Halbreich (ABD) / Güney Amerika: Wan-kyung Sung (Güney Kore) / Asya: Kwang-su Oh (Güney Kore) / Orta Doğu ve Afrika: Clive Adams (Büyük Britanya) Kore ve Okyanusya: Hong-joon Yu (Güney Kore)

⁴²⁶ Philip Tinari, *Gwangju Biennale and Taipei Biennial: Various Venues*, Artforum International, <https://www.questia.com/magazine/1G1-397251836/gwangju-biennale-and-taipei-biennial-various-venues>

⁴²⁷ Chin-tao Wu, *Bienaller ve Sanat Fuarları*, Çeviri: Ayşe Boren, skopbülten, 2016, <http://www.eskop.com/skopbulten/bienaller-ve-sanat-fuarlari/3137>, Erişim Tarihi: 17.02.2017

⁴²⁸ A.g.e., 2016

Sivil toplumun yeni etkisi, popüler Koreli sanatın Minjung Sanatı tarafından entegrasyonu ile kabul edilmektedir. Minjung Sanatı, 1980'de Gwangju Katliamı'ndan sonra ortaya çıkan ve yaklaşık 200 barışçıl göstericinin hükümet birlikleri tarafından öldürüldüğü Güney Kore sosyo-politik sanat hareketidir⁴²⁹. Minjung Sanatı Gwangju vahşetinin ardından, bir sanatçı grubunun, duvar resimleri, afişler ve broşürler aracılığıyla siyasi değişim için kampanya yürüterek, kolektif eylem yoluyla demokrasiye olan isteklerinin dile getirilmesinden oluşmaktadır. Mücadeleleri, Batı'nın etkilerini reddeden ve geleneksel Kore kültüründen ilham alan, gerçekten modern bir sanat biçimi yaratma arzusuyla sonuçlandı ve 1990'ların başlarında grup dağıldı. Minjung Sanatı'nın temsilcilerinin, demokrasi ve insan hakları mücadeleleri baskıya yol açtı, çünkü sanatçı Hong Sung-Baraj 1987'de Kuzey Kore ile işbirliği yapmaktan tutuklandı.

İlk Gwangju Bienali, Minjung Sanat aktivizmini Güney Kore'de demokratikleşme sürecinde ayrılmaz bir faktör ve itici bir güç olarak kabul etmektedir. Batı karşıtı ve anti-modernist bir eğilim olarak realist Minjung Sanat'ın uluslararası arenada sahnelenmesiyle, aynı zamanda, Asyalaşma dalgasında gezinen yerelleşme ve yeniden gelenekselleşme güçlerini de ifade etmektedir. Buna paralel olarak, Kore çağdaş sanatı, uluslararası güçlere cevap vermek istercesine: sadece uluslararası sanatın Koreli izleyicilere sunulmasını değil, aynı zamanda Kore sanatının özelliklerini, sanat-tarihi, kültürel ve politik tarihini ve kavramsal çerçevelerini ortaya koymasından oluşmaktadır. Öte yandan bütün bunlar, Kore çağdaş sanatının uluslararası pazarlaması için başlangıç noktası olarak da görülmektedir⁴³⁰.

Kore'deki demokratik hareketin güçlendirilmesi ve piyasanın yabancı yatırıma açılması da dahil olmak üzere, ekonomik ve kültürel küreselleşme güçlerinin Gwangju Bienali'nin dünya standartlarına olan yükselişini ortaya çıkardığı açıktır. Kore sanatını küresel başarıya ve yüksek piyasa değerine iten Çağdaş Asya Sanatı'nın yükselişine katkıda bulunmuştur. Bununla birlikte, modern Batı Bienali'nin Asyalaştırılması ve

⁴²⁹ Tate art terms, <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/minjung-art>, 13.05.2018

⁴³⁰ Birgit Mersmann (2013) Global Dawning, Third Text, 27:4, 525-535, DOI: 10.1080/09528822.2013.810894

yeni bir Asya'nın fikrini ve alanını Bienalize ederek, kavramsal bir değişim gerçekleştirilmesi, Sanat K rat rl ğ 'n n yeniden tanımlanmasıyla belirtilebilir. Bu haliyle küratörlerin politik olarak g clendiğini, hem eleştirmenler hem de değişim etkenleri olarak hareket etmeye başlandığını göstermektedir.

Mersmann, küratörün rolünü tanımlarken şu sözleri kullanmaktadır; Modern ve Postmodern sanat üretimi, baskı ve pazarlama sistemlerinde yaygın olarak yer alan farklı profesyonel roller, küratörün üretici, sanatçı, yazar, sanat olarak bir ve aynı süper (danışma) rolünde birleştirilmesi ve eleştirmen, sanat arabulucusu, sanat komisyoncusu ve sanat aktivisti olarak kabul edilmesini  nermektedir⁴³¹.

2012 Gwangju Bienali'nin de gösterdiği gibi, 'kolektivitenin içine girip çıkma' olasılığı, kendi kendini örgütleme ilkesiyle yönetilen, ortak k rat rl kten ortak yazar olarak değişime geçişi başlattı. Bu, Küresel ağdaş Sanat'ın Bienal K rat rl ğ 'n n giderek daha fazla karşılaştığı tehditlerden biridir.

Devamlı aynı isimlerin dolaşımda olması k ratoryel söylemin niteliğini sorgulanabilir hale getirmektedir. Örneğin Charles Esche'ye göre bu durum şu şekilde ele alınmaktadır; Eğer bir Bienalin hedefi eğitime dayandırılıyorsa, uzman olmayan bir izleyicinin sanat aracılığıyla simgesel değerlere ne denli etkili bir şekilde dahil olup olmadığı sorgulanmalıdır⁴³². Meyer'in belirttiği üzere, küratörlük söylemi konusunda Okwui Enwezor, küratörlük cephesinde, fikirler açısından bir çöküşe ve tükenmişliğe işaret etmektedir⁴³³.

Bu k ratoryel çerçevenin ötesinde tekrar Gwangju Bienali' ne geri dönülecek olunursa, özellikle 2006 Bienali'ni kapsama dahil etmek bir örnek vermek adına anlamlı olacaktır. Uluslararası küratörler ile beraber yürütülen Bienal'in ana teması Asya merkezli bir konuyla karakterize edilmiştir. 2006 yılında gerçekleşen "*Fever*

⁴³¹ A.g.e., s. 535

⁴³² Rachel Weiss, *Making Art Global. Part I: The Third Havana Biennial 1989*. London: Afterall Books, 2011, s. 11'den aktaran Michel Oren *Biennials that promote an emancipatory politic*, *World Art*, 4:2, 277-305, 2014, DOI: 10.1080/21500894.2014.961646, s. 281

⁴³³ Meyer, James, ed., *Global tendencies: Globalism and the large-scale exhibition. Roundtable discussion with Francesco Bonami, Okwui Enwezor, Hans-Ulrich Obrist*, *Artforum* (November), 2003, s. 212

Variations” başlıklı Gwangju Bienali, bölgesel-küresel bir sergi odağıyla kendini kanıtlamış ilk Asya bienali olarak öne çıkmaktadır. Bu, en başta Asya'nın, özellikle yeni bir Asya kimliğinin oluşmasının, genel tema olarak seçilmesiyle yansıtılmaktadır. Gwangju Bienali'nin odak noktası, Asya'da uluslararası alanda faaliyet gösteren, ancak dünyanın dört bir yanındaki diğer iyi kurulmuş uluslararası Bienallerle rekabet eden bir bölgesel sergi etkinliğinden, çağdaş bir sanat ve bienal inşa etmek isteyen Asya Uluslararası Bienali'ne kaymıştır. 2006'nın Gwangju Bienali'nin küratörlük programı, sınır Ötesi hegemonik güçlere bir cevaptır.

Asya'daki dinamik bölgeselleşme sürecinden yola çıkarak, geniş kapsamlı politik, sosyo-ekonomik ve kültürel yönelimleri içeren yeni bir Asya sanat alanı inşa etmeye çalışmaktadır. Döküntü durumları ve sanat-kültür hiyerarşisinden kaçınmak için Asya sanatının bu yeni alanı, akılda bir açık alan, öz-yansıtma ve kendi kendini tasarlamının hayali bir alanı olarak seçilmiştir⁴³⁴.

Taipei Bienali

Taipei Bienali, Taipei Güzel Sanatlar Müzesi tarafından düzenlenen çağdaş sanatı teşvik eden en önemli sergidir. 1984-1991 yılları arasında Taipei Güzel Sanatlar Müzesi, "Çin'deki Çağdaş Sanat eğilimleri" ve "Çin Cumhuriyeti'nde Çağdaş Çinli Heykel Sergisi" projelerine ev sahipliği yapmıştır. 1992'de bu iki sergi bugünün Taipei Bienali'nin öncülü olan Taipei Çağdaş Sanat Bienali'ni oluşturmak üzere birleştirilmiştir.

İlk yıllarında sergiye katılan sanatçılar açık oylama süreci ile seçilmiştir. 1998'de, on yıldan fazla süren bir değişikliğin ardından ve 'iki yılda bir' eğilimine uyum sağlamak ve Tayvan'ın çağdaş sanatını uluslararası düzeyde tanıtmak için Taipei Güzel Sanatlar Müzesi, uluslararası ünlü küratörleri Tayvan'daki küratörler ile işbirliği yapmaya davet etmeye başlamıştır. O zamandan beri, Taipei Bienali, Tayvan ve diğer kültürler arasında iletişimin bir öncüsü olarak hareket ederek Tayvan'ın çağdaş sanat gelişiminin ve uluslararası sanatsal değişiminin başlıca sembolü haline gelmiştir.

⁴³⁴ Mersmann, s. 531

Yeni sanatsal fikirleri dünya çapında tanıtmaya devam eden Taipei Bienali sayesinde, Tayvan'ın görünürlüğü artmış ve dünya sahasında küresel ağları genişletmesi mümkün olabilmektedir. *Gestures and Archives of the Present, Genealogies of the Future: A New Lexicon for the Biennial 2016*, günümüz jestleri ve arşivleri, soykütüğü ve bilgi sistemleriyle kültürel paradigma kaymaları göz önüne alan toplumsal konfigürasyonlarda sanatsal-dışı uygulamalar ve araştırma deneyimi arasındaki müzecilik rolünü araştırmayı amaçlamıştı.

Bienalin çeşitli formları, yoğunlukları, ritmleri ve izleriyle organik bir bütün olduğu bir matriks olarak ele alınarak "arşivlerin gerçekleştirilmesi, mimarının icrası, retrospektifi gerçekleştirme" ve sanatsal ile ilgili anlatı aygıtlarına ve dönüşlü imgelere odaklanmıştır. Bienal, potansiyel olarak henüz ortaya çıkartılmamış görüntülerin ortaklaşa, hayali belleğini canlı tutmayı amaçlayan çalışmalarla, arşivleme veya arşivleme öncesi hareketleri ve ezberleme modları ile olan ilişkilerini, okumaları/kullanımı ve potansiyeli hakkında bilgi vermektedir.

Sanat eseri ile seyirci/ziyaretçi arasında "eleştirel bir samimiyet"e yakından bağlı oldukları göz önüne alındığında, ödenekler üzerinde durmak ayrı bir gerekliliktir. Bunu yaparak, kurumsal bürokrasinin tutarlı bir eleştirisine katkıda bulunmayı ve böylece radikal düşünce ve onun hayati merkezini ve güç yapılandırmalarını yok etme yeteneğini kaybetmeyerek heterojen öyküleri keşfetmek ve ortak hafızanın yayılmasına izin vermek için insanlığın hayal gücünü ölü bölgelerden çıkarabilmeyi amaçlamaktadır.

İki yılda bir düzenlenen program, çeşitli sanatsal deneyleri ve tartışmaları kapsayan, paylaşılanın mantığını yeniden yapılandıran bir alan olmasının yanı sıra toplumsal yaşamı şekillendiren sanat fikriyle ilgili olarak da halkı baskın öykülerden kurtarmaya çalışmaktadır.

Başka bir önemli örnek ise Taipei Güzel Sanatlar Müzesi tarafından 9. Taipei Bienali (2014) için Nicolas Bourriaud'nun Küratör olarak davet edilmesidir. Öncesinde Nicolas Bourriaud, 2000 ve 2012 yıllarında Taipei Bienali'ni ziyaret etmiş ve yerel sanat sahnesini sürekli gözlemleyen Bourriaud, yaptığı son ziyaretinde, yerel halkla

paylaşmak üzere Taipei Bienali hakkındaki fikir konseptini içeren bir makale yayınlamıştır.

Makalede, insan varlığının binlerce yıldır gezegeni dönüştürdüğü ve tüm ekosistemlerin artık insan varlığının izini taşıdığını ancak son 60 yıldaki değişimin ölçeği ve hızı doğrultusunda dünyanın atmosferik ve jeolojik evrimi üzerine insan faaliyetlerinin mercek altına alınması gerektiğini belirtmektedir.

Bu doğrultuda Taipei Bienali 2014 için, insanlar, hayvanlar, bitkiler, makineler, ürünler ve nesnelere ile çağdaş sanat bağlamında nasıl bir ilişki olduğunu incelemek için bir soru yöneltilmektedir. Günümüz sanatının zamanımızı nasıl tanımladığını ve temsil ettiğini ne şekilde görüyoruz? Sergi, sanatçıların bağlantıları, zincirleme bağlantılar ve mutasyonlara odaklanma biçimini vurgulayarak: sanat, yeni dünya devletleri ve yeni ilişki biçimlerinin ortaya çıktığı devasa bir ağ olarak, nasıl bir dünya hayal edilmesine vesile oluyor sorusunu ön planda tutmaktadır.

Öte yandan insan ve çevre ilişkileri düşünüldüğünde, çağdaş sanatçıların 21. yüzyılda hem teknofer hem de biyosfer ile olan ilişkilerini yeniden belirleme, canlı ve nesne, makine ve beden, teknolojik ve sosyal - bağlarını birbirine bağlayan düğümleri keşfetme eğiliminde olduklarını vurgulamaktadır. Keşfetme eğilimini ise kuramsal bir çerçeve üzerinden değerlendiren Bourriaud küresel maneviyat spekülasyon gerçekçilik kavramlarına da değinerek önermesinin kapsamını genişletmektedir.

“Sanatta yeni bir "küresel maneviyat" ın ayaklanması, son Venedik Bienali'ndeki yabancılar ve gizli formlar üzerine ya da sanatta "animist" bir zihin akımı çağrısında yer alıyor. Teorik alanda, Bruno Latour "şeylerin parlamentosu" için çağrıda bulunurken, yeni bir felsefi hareket olan “Spekülasyon gerçekçilik”, insan-merkezciliği ve “insan finitude” kavramını batı düşüncesinde eleştirmiştir: bu filozoflar düşünce ve varlık olarak ilişkili değildir ve insan bireyinin varlık erişiminde herhangi bir üstün konumu yoktur⁴³⁵.”

Sabunlar, patates cipsi, süt ve saç jölesi gibi materyaller kullanan Anicka Yi, kalıcı, esrarengiz sanatlar ve çelişkili fikirleri arasındaki paradokslar üzerinde çalışan

⁴³⁵ <http://www.biennialfoundation.org/2014/01/taipei-fine-arts-museum-announced-nicolas-bourriaud-as-the-curator-for-taipei-biennial-2014-the-9th-taipei-biennial-will-be-taken-place-sep-13-2014-to-jan-4-2015/>

dokunsal ve kokulu heykeller, resimler ve enstalasyonlar üretmektedir. Sabun boyaları kozmetik ve vücutla ilgili endüstriler hakkında bir açıklama yaparken, kokuları deneyimsel sanatın beklentilerini bozmaktadır. “Malzemelerle materyalizm arasındaki bağlantılara, hassaslık durumlarına ve bunların anlam ve değerle ilişkisine, tüketiciye yönelik sindirime ve kültürel metabolizmaya ilgi duyuyorum” diyor⁴³⁶.



Resim 63: Anicka Yi, *Le Pain Symbiotique*, 2014

PVC kubbe, projeksiyon, tek kanallı video, gliserin sabunu, reçine, hamur, pigmentli toz, plastik, mylar, boncuklar, tempera boyası, selofan, pirinç

<https://theartstack.com/artist/anicka-yi/le-pain-symbiotique>

Anicka Yi' nin dev şişme PVC balonu, *Le Pain Symbiotique* (2014), Entropik bir bakteri ekosisteminin kavramsal bir temsili ve içindeki çeşitli organizmaların birlikte yaşamasını temsil etmektedir. Tüm insan altyapısı ve varoluşu ortadan kalksa nasıl bir yaşam mümkün olurdu sorusuna yapıtıyla cevap vermeye çalışan Yi, olası bir yaşam vizyonu üzerine bir önermede bulunmaktadır.

Yi'nin de yapıtından anlaşılacağı üzere, Taipei Bienali'nin etkisi ve sanata katkısı kuşkusuz önemli ufuklar açmakta ve sergilemiş olduğu farklı yaklaşımlarla nasıl meseleler üzerine odaklandığı görülmektedir. Bir tarafta jeolojik çağa atıfta bulunurken diğer tarafta günümüz sanatının nasıl tanımlandığı sorgulanmaktadır. Sorgulama biçiminde gözetilen çevresel ve teknolojik bulgular, insan ilişkilerinde bu

⁴³⁶ Artsy.net içinde <https://www.artsy.net/artwork/anicka-yi-le-pain-symbiotique>, Erişim Tarihi: 13.05.018

iki etmen üzerine yoğunlaşmaktadır. Sanatın işlevselliğinin sorgulandığı, yeni dünya devletleri ve yeni ilişki biçimlerinin ortaya çıktığı devasa bir ağ olarak, insanlığı nasıl etkilediği sorusuna, bu yaklaşım sayesinde cevap bulunmaya çalışılmaktadır.

4.1.4. Asya Pasifik Trienali (APT)

200'e aşkın sanat yapıtı ve Güneydoğu Asya (Endonezya, Malezya, Filipinler, Singapur, Tayland ve Vietnam) Doğu Asya (Çin, Hong Kong, Japonya, Güney Kore) Güney Pasifik'ten (Yeni Zelanda, Papua Yeni Gine, Avustralya) 76 sanatçının katılımıyla Asya ve Pasifik'in Çağdaş Sanatına odaklanan Asya-Pasifik Trienal'i ilk olarak 1993 yılında Queensland Sanat Galerisi'nde hayata geçmiştir. 1993'ten beri APT serisi, gösteriler ve kültürler arası diyalogun benzersiz karışımıyla milyonlarca ziyaretçinin akımına uğramıştır. Böylelikle APT, zaman içerisinde dünyanın en önemli çağdaş Asya ve Pasifik koleksiyonlarından birini oluşturmayı başarmıştır⁴³⁷.

APT'nin her sergisi, çağdaş sanatçıların coğrafya, tarih ve kültür sorularına nasıl hitap ettiğini incelemek için ileri görüşlü bir yaklaşım benimsemiş ve bölgenin karmaşıklığı her seferinde yeniden değerlendirilmektedir.

Galeri, koleksiyonlarını APT serisine paralel olarak inşa etmiş, Asya ve Pasifik Çağdaş Sanatı'nı toplama ve sunma konusunda uluslararası bir lider haline gelmiştir. Bu bağlamda APT, Galeri'nin Asya ve Pasifik faaliyetlerinin araştırma kolu olan Asya Pasifik Sanatı Merkezi (ACAPA) aracılığıyla, Asya, Pasifik sanatını araştırma, dokümantasyon, yayın ve satın alma alanlarında ve ayrıca sergileri, staj için sanatçıları, akademisyenleri ve müze profesyonellerini desteklemektedir.

APT, yirmi yıla aşkın bir süreden beri farklı uygulamalara dikkat çekerek, danışmanlar ve ortak küratörler ile yoğun bir diyalog ve tartışma ortamıyla çalışarak, değişen kültürel manzaraları haritalamakta ve çağdaş sanatın bölgedeki ayrıntılı ve nüanslı takdirini teşvik etmeye devam etmektedir.

⁴³⁷ Qagoma, *The Asia Pacific Triennial of Contemporary Art*, <https://www.qagoma.qld.gov.au/about/our-story/apt>

4.2. Küresel Sanat Dünyası, Moda ve Öteki İlişkisi

Küresel bir dünyada yaşadığımızı yerel ekonomiden, siyasetten ve kültür unsurundan etkilendiğimizi kabul etmek gerekmektedir. Sınırları birleştiren bu bağlam, malların ve hizmetlerin üretilme ve dağıtılma biçiminde, bilgi ve fikirlerin iletilmesinde büyük değişiklikler yapmıştır. Moda, hem bir iş hem de kültürel bir meta olarak kabul edilebilmektedir. Daha rekabetçi bir küresel pazarda ayakta kalabilmek ve kıtalararası bir kitle için üretmek zorunda olan multimilyar dolarlık bir endüstridir. Öte yandan, aynı zamanda maddi olmayan, topluma aktarılan, paylaşılan ve yaratılmış bir değişim biçimi olarak da kabul edilebilmektedir. Moda ve küreselleşme hem karmaşık hem de çok boyutlu olgulardır ve bağlantılarının analizi çok çeşitli disiplinler tarafından ele alınabilmektedir.

Bu bölümde, ekonomik ve kültürel küreselleşmenin eğilimleri ve endüstrinin yapısıyla, modanın neye evrildiğini ya da nasıl değiştiği odak noktasına alınmıştır.

Moda her gün bizimle birlikte taşıdığımız az sayıdaki kültür mallarından biridir ve günlük hayatımızda kuşkusuz rol oynamaktadır. Bu nedenle eğilimler oluşturulur, iletilir ve kültür yayılımındaki değişikliklerle küreselleşme ve toplumdaki değişiklikler, bir etkileşime girdiği için var olur. Başka bir deyişle, yüzyıllar boyu tekstil ve giyim tarzları, kültürlerarası alışverişin en belirgin göstergelerinden biri olmuştur. Günümüzde de filmler, dergiler, internet, müzik videoları vb. mecralar en az tekstil ve giyim tarzları kadar küreselleşmiş bir çağın vazgeçilmezleri arasına girmeyi başarmıştır, ki birbirinden farklı mecraların oluşması ve küresel kültürlere yayılması, küreselleşmenin getirdiği ekonomi, kültür ve günlük yaşamdaki değişimlere de yansımıştır. Bu bağlamda modern dünyadaki kültürleri ve insanları birbirine bağlayan karmaşık bağlantıları iyi analiz etmek için daha derinlikli bir bakış

açısıyla meseleye yaklaşabilmek, farklı perspektifleri serimlemek adına önemli olacaktır.

Susan B. Kaiser'in kaleme aldığı *Fashion and Culturel Studies*⁴³⁸ adlı kitabında küreselleşme ve onun çeşitli kültürel-tarihi temelleri bağlamında moda kavramı incelenmektedir. Kaiser, zaman ve mekân, kimlik ve farklılık, üretim ve tüketim arasındaki etkileşim ve değişimin yanı sıra sürekliliği de görselleştirmek için modanın gerekliliğine vurgu yapmaktadır.

Kitabında modanın aynı zamanda, kültürel araştırmaların yorumlayıcı merceğinden yararlandığını belirten Kaiser: temel kavramları, içeriksel esnekliği ve "yüksek" ve "popüler" kültürü, çağdaş ve tarihi perspektifleri ve çeşitli kimlik konularına dikkat çekerken, etnisite, sınıf, cinsiyet ve ulus gibi belirli konulara da değinmektedir. Bu bağlamda modanın birbirinden farklı ama bir o kadar da birbiriyle ilişkili meseleleri/göstergeleri kapsadığı yaklaşımı kuşkusuz incelenmeye değer olarak algılanmalıdır. Bu göstergelere bir nebze daha ışık tutabilmek ve modanın önemini bir kez daha vurgulayabilmek için moda sosyolojisine referans olabilecek iki eser bu çalışmanın kapsamına dahil edilmiştir. Thorstein Veblen'in *The Theory of the Leisure Class*⁴³⁹ adlı kitabı ve Gilles Lipovetsky'den *The Empire of Fashion*⁴⁴⁰.

Iria Pérez Gestal'in *Fashion and Globalization*⁴⁴¹ adlı çalışmasında da bahsettiği üzere, 1899'da yazılan Leisure Class Teorisi, trendlerin iletimi dikey bir modele göre belirlendiğini vurgulamaktadır. Başka bir deyişle, moda yenilikleri alt gruplar tarafından taklit edilen yüksek toplum için oluşturulmuştur. El işçiliğini önlemek için zengin sınıf olan 'aylak' sınıfının en göze çarpan yolu, elbiseleri zenginleştirmekten

⁴³⁸ Susan B. Kaiser, *Fashion and Culturel Studies*, Bloomsbury Academic, 2013

⁴³⁹ Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, Oxford University Press; Reissue edition, 2009

⁴⁴⁰ Gilles Lipovetsky, *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994

⁴⁴¹ Iria Pérez Gestal, *Fashion and Globalization*, 2013, s.4

[http://projekter.aau.dk/projekter/en/studentthesis/fashion-and-globalization\(1a8002a8-5215-4f11-b9c9-7653030f52a1\).html](http://projekter.aau.dk/projekter/en/studentthesis/fashion-and-globalization(1a8002a8-5215-4f11-b9c9-7653030f52a1).html) 19.07.2017, 18:06

geçerdi. Bu teoriye göre eğilimler birer birer, toplumsal hiyerarşiyi izleyerek yukarıdan aşağıya doğru iletilmektedir.

Neredeyse bir yüzyıl sonra, Lipovetsky 1987'de *The Empire of Fashion* adlı kitabında, bu modeli sorgulamaktadır: ona göre, 20. yüzyılın daha açık toplumunda insanlar artık üst sınıfı taklit etmiyorlardı, diğer bir deyişle modanın yayılma biçimi zaman içerisinde Veblen'in önermesi olan dikey bir modelden yatay modele evrilmiştir. Özellikle hazır giyim devriminden sonra, insanların giyinme biçimi, o kadar açık bir şekilde kendi toplumsal statüsünde farklılık göstermeye başladı ki artık geçerli olan estetik tek olarak değil, çok olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda moda kavramının kendi içinde birçok farklı tanımlanmasıyla beraber, küreselleşme sürecinde kuşkusuz 'çokluk' kavramı içerisine girmekte olduğu ileri sürülebilmektedir.

Moda ve küreselleşme paradigmasının bir araya gelmiş olması elbette üretim, tüketim ve bileşenlerinin (sermaye, emek, hammadde, yönetim, bilgi teknolojisi, pazarlar) dünya çapında örgütlenmesiyle ilintilidir. Piore ve Sabel'e göre, üretim örgütü, ekonomik krizin "ikinci bir endüstriyel bölünmeye" yol açtığı yetmişli yıllarda değişmiş ve montaj hatlarındaki eski seri üretim modelinin yerini esnek üretim almıştır. Bu değişim, endüstrileşmiş ülkelerden sanayi üretiminin transferinde kendini göstermiş ve yeni bir uluslararası işbölümünün kademeli olarak ortaya çıkmasına⁴⁴² neden olmuştur.

Moda, hem multimilyar dolarlık bir endüstri hem de kültürel bir meta olarak kabul edilebilmektedir. Yüzyıllar boyu tekstil ve giyim tarzları, kültürlerarası alışverişin en belirgin ve dokunaklı göstergelerinden biri olmuştur ve çağımızda daha rekabetçi bir küresel pazarda ayakta kalabilmek ve kıtalararası bir kitle için üretme zorunluluğu, endüstrinin büyüklüğünün altını tekrar çizmektedir. Günümüzde de filmler, diziler, dergiler, internet, müzik videoları vb. mecralar en az tekstil ve giyim tarzları kadar küreselleşmiş bir çağın vazgeçilmezleri arasına girmeyi başarmıştır.

Kaiser, zaman ve mekân, kimlik ve farklılık, üretim ve tüketim arasındaki etkileşim ve değişimin yanı sıra sürekliliği de görselleştirmek için modanın gerekliliğine vurgu

⁴⁴² A.g.e., s. 5-7

yapmaktadır. Veblen'in önermesi olan dikey bir modelden yatay modele evrilmiştir. Özellikle hazır giyim devriminden sonra, insanların giyinme biçimi, o kadar açık bir şekilde kendi toplumsal statüsünde farklılık göstermeye başlar ki artık geçerli olan estetik tek olarak değil, çok olarak tanımlanmaktadır⁴⁴³.

Sanat, tasarım ve moda birleşimlerine bakıldığında belki de en eski sanatçı ve tasarımcı işbirliğinin ilk örneği arasında, Elsa Schiaparelli'nin Salvador Dalí ve Sürrealistler ile yaptığı çalışma bulunmaktadır. İtalyan tasarımcıları 1930'ların yaratıcı fantazilerinden ilham almış ve örneğin Jean Cocteau, Christian Bérard ve Salvador Dali gibi önemli isimlerle işbirliği içinde tasarımlar gerçekleştirmişlerdir. Bu bağlamda *Boyalı İstakozlu Elbise* (1937), 1930'ların Schiaparelli'nin en ikonik giysilerinden oluşmaktadır. Bu tasarı genellikle hem sanat hem de moda tarihinde bir dönüm noktası olarak gösterilmektedir. Schiaparelli otobiyografisinde, bir sanatçıya "bir meslek" değil, bir sanat eseri "giysi sanatı" ile ilgili ilk ve en önemli sanatı ilan etti. Sürrealist hareketindeki yakın arkadaşlarından ve avangard sanatçılarından ilham alarak büyük çapta ses getirdiği tasarımlarında sürrealist temaları bu inancın doğal bir uzantısıydı⁴⁴⁴.

Günümüze yaklaşıldığında Tracy Emin, Merce Cunningham, Richard Prince, Michael Elmgreen ve Ingar Dragset, Damien Hirst, Ed Ruscha, Takashi Murakami gibi isimlerin sanat ve moda işbirlikleri, en bilinenler arasında öne çıkan isimler olarak anılmaktadır. Bütün bu isimlerin arasında muhtemelen ticari olarak en başarılı moda-sanat işbirliklerinden biri olan 2003 Louis Vuitton x Takashi Murakami aksesuar koleksiyonudur. Japon pop-sanatçısı tarafından tasarlanan renkli bir LV monogramına sahip olan bu çantalar, 2000'lerin en önemli tasarımlarından biri olarak kabul edilebilir.

Farklılık ve özgünlük denince belki de ilk akla gelen isimler arasındadır Hüseyin Çağlayan. Pek çok işinde çok kültürlülük ve bununla birlikte kimlik melezlenmesinin (*hybridity*) ön plana çıktığı söylenebilmektedir. Biyolojiden türeyen melezlenme kavramı, küreselleşmenin aslında kültürleri tekdüze hale getirmediğini, aksine melez

⁴⁴³ A.g.e., s. 8

⁴⁴⁴ Meredith Blechman, *A History of Art & Fashion Collaborations*, 2013, Erişim Tarihi: 14.05.2018, https://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/art_101_art_and_fashion_collaborations-5804

yeni kültürler doğurduğunu göstermektedir. Hüseyin Çağlayan'ın modayı sadece tasarım üzerinden bir temsiliyet aracı olarak tanımladığı gerçeği ise bu anlamda daha ön planda tutulabilecek bir göstergedir.

“2002 Sonbahar/Kış koleksiyonu olan “Ambimorphous”ta bu melezlik giysilere yansıyor, etnik kültür öğeleri desenler aşama aşama modern giysilere doğru evriliyor; ancak kaybolmuyor ve hatta defilenin sonunda geri geliyor. Bu sayede belki de “modern”/küresel olarak tanımlananın geleneksel/yerelden çok da farklı olmadığını, bu ikisinin aslında birbirinin parçaları olduğunu göstermiş oluyor⁴⁴⁵.”

Bu sayede Türkiye sınırlarını aşip uluslararası platformda tanınırlık kazanmış Türk modacılarına meydan okumanın yanı sıra genel moda camiasına da yeni bir bakış kazandırmıştır. Çağlayan'ı özel kılan diğer bir unsur arasında, farklı sanat projelerinde giysileri birer özel mülkiyet nesnesi, arkeolojik tılsım veya kimlik unsuru (DNA) olarak temsil etmesidir. Sanatçı, kişileri ve giysilerini Kıbrıs-Londra-İstanbul üçgeninde hareketlilik çerçevesinde ele almakta ve kurguladığı farklı ve sıra dışı dünyalarda farklı kimliklerin karşılaşma anını, çatışmasını ve melezlenmesini test etmektedir⁴⁴⁶. Öte yandan sanatçının teknolojik tasarımları da dikkat çekmektedir. Intel ile yapmış olduğu işbirliği farklı tasarımların üretilmesine vesile olmuştur. Bu tasarımlar arasında en çok öne çıkan, Intel'in Curie modülü ile çalışan akıllı kemer ve gözlükleri olmuştur.

Çağlayan'ın geliştirmiş olduğu kemer ve gözlükler bu tasarımları giyenlerin stres seviyesini dışa yansıtmaktadır. Paris moda haftasında yer alan bu tasarımlar *Room Tone* adlı gösteriyle sergilendiğinde, modellerin stres seviyesini ölçen aksesuarlar, ölçümlerini podyumun duvarına yansıttı ve gözlüklerin sensörleri aracılığıyla algıladığı biyometrik veriyi Curie'nin Bluetooth bağlantısını kullanarak, 3D yazıcıyla üretilmiş olan kemere gönderdi. Kemer bu verileri kullanarak oluşturduğu görseli projektör aracılığıyla duvara aktardı⁴⁴⁷.

⁴⁴⁵ Damla Bayraktar, *Terzilerin Sultanı/Sartorial Sultan*: Hüseyin Çağlayan, 2012, <https://modalaturca.wordpress.com/2012/07/17/transnationalism-and-hybridity-in-the-art-of-hussein-chalayan/> Erişim Tarihi: 15.05.2018

⁴⁴⁶ Aksel, Damla B, *Transnationalism and hybridity in the art of Hussein Chalayan*, *Trespassing Nation*, 1, 2012, http://trespassingjournal.com/?page_id=194, Erişim Tarihi: 15.05.2018

⁴⁴⁷ Semih Sönmez, *Hüseyin Çağlayan'ın Teknolojik Tasarımları*, 2016, <https://www.dunyahalleri.com/huseyin-caglayanin-teknolojik-tasarimlari/>, Erişim Tarihi: 14.05.2018

Sanatçı ve lüks moda marka işbirliklerinin büyümesinin yakın gelecekte ortaya koyacağı benzersiz ve yenilikçi çalışmaları, şüphesiz farklı alanlarda olumlu tepkilere yol açacaktır. Ancak bu durum Öte yandan başka bir gerçekliğe de işaret etmektedir. Meselenin özüne bakıldığında sanat ve moda ortaklıklarının, sanatı tasarımdan ayıran özerkliği ve aurasından⁴⁴⁸ koparmakta olduğunu ileri süren Şahiner, sanatın metalaştırılmasını sağlayarak kapitalist ekonomiye hizmet ettiğini ve bu bağlamda küresel kültürün içinde var olmaya devam ettiğini vurgulamaktadır.

Moda kavramının önemi ve küreselleşme ile ilintili ilişkilere değinilmiş olan bu bölümde, moda ve küreselleşmenin getirdiği yeniliklere ve zaman içerisinde küreselleşmenin sebep olduğu değişikliklere temas edilmiştir. “Moda ve Kültürel Gösteren Olarak Öteki” adlı bölümde ise Moda ve kültür etmenleri “Ötekilik” kavramı ekseninde incelenecektir.

4.2.1. Moda ve Kültürel Gösteren Olarak Öteki

1990’da yıllar boyunca sanatın ve moda endüstrisinin birbiriyle teması giderek yoğunlaşmıştır. Sanat dergileri daha fazla Prada reklamını yayınlar oldu, moda dergileri de çağdaş sanata daha çok yer verdi⁴⁴⁹. Bunun da ötesinde Küresel Şirketler ve Sanat adlı bölümde de değinildiği üzere Hugo Boss ile Guggenheim Müzesi arasında yapılmış olan beş milyon dolarlık sözleşmenin içerisinde Hugo Boss’un müzede gerçekleştirilecek iki ya da üç serginin sponsorluğunu üstlenmesi ve Hugo Boss Ödülü’nü başlatması bulunmaktaydı.

Guggenheim ile Hugo Boss arasındaki ortaklık, özellikle bu ortaklığın ürünü olan Hugo Boss ödülü, başından beri uluslararası sanat ve moda medyasında olabildiğince çok ilgi uyandıracak şekilde düzenlenmiştir. Wu’ya göre bu çabaları, ABD piyasasına girme yönündeki ticari emelleriyle yakından bağlantılıdır ve Hugo Boss bundan dolayı pazardaki rakipleri karşısında prestijli imajını güçlendirmek konusunda kararlıdır. “Bu ortaklığın ABD’deki imajımızı geliştirdiği tartışma götürmez⁴⁵⁰.”

⁴⁴⁸ Şahiner, s.145

⁴⁴⁹ Stallabrass, s. 79

⁴⁵⁰ Wu, s. 282

1998 Hugo Boss Ödülü'nü kazanan sanatçıyı açıklayan sözcü, 'sanatın küresel kavranışını teşvik etmek ve sanatçıları yeni fikirler üretmelere için cesaretlendirmektir' şeklinde sözlerini dile getirmiş olsa da, Wu, bu anlamda küresellik kavramının sorgu tahtasında tahlil edilmesi gerektiğini belirtmektedir. Sanatçılar gözönünde bulundurulduğunda belirli bir enternasyonalizm durumu söz konusu olsa dahi aslında Batılı bir bakış açısının –açığa vurulmamış bütün o sömürgeci varsayımıyla, doğrululaştırılmış bir bakışın altını çizmektedir ve şöyle devam eder;

“Yasumasa Morimura'nın Batı'nın kanonik başyapıtlarındaki kadınların kılığına bürünerek yarattığı fotoğrafları hakkında yorum yapan küratör: "Beyaz bir kadın gibi giyinmiş Asyalı bir erkeği görmek hala kışkırtıcı." Eğer küratörlerin ima ettikleri gibi, sanatçıların toplumsal cinsiyetinin ve ırksal kimliğinin sanat açısından herhangi bir anlamı varsa, o zaman Cindy Sherman'ın kendini aynı şekilde batının başyapıtlarına dahil etmesi daha az kışkırtıcı olmalı, ne de olsa beyazların resmedildiği tablolarında yer alan beyaz bir kadın. Batılı feministlerin doğulu bir erkeğe yönelmiş bakışı, toplumsal cinsiyet rollerinin ters çevrildiği bir egzotizmi akla getirmektedir. Sömürgeci beyaz erkeğin doğulu bir kadına yönelmiş geleneksel bakışı yerine, bu kez doğulu bir erkeğe bakan batılı bir kadınla karşı karşıyayızdır⁴⁵¹.”

Batılı olmayan ama Batı'daki ana akım sanat kurumlarına kabul edilmeye başarmış sanatçılar, genellikle batıda uzun yıllar yaşamış, batının hakim sanat söyleminde onaylanmış sanat maceraları ve tarzlarıyla çalışan kişilerdir. Çinli sanatçı Huang Yong Ping'in (1988 Hugo Boss finalistlerindendir) sürekli kaplumbağa şekillerini ve Çin harflerini işlemesiyle doğu egzotizmiyle çağdaş Batı'nın aşinalığının birarada hissedilmesini sağlaması, Wu tarafından Self-Oryantalistlikle eleştirilmektedir. Hugo Boss'un Uzakdoğu dünyasına nasıl el attığını ve Uzakdoğulu bu isimleri nasıl dolaşıma soktuğunu Wu'nun yaklaşımında belirttiği üzere anlamlandırılabilir.

Geçmişten günümüze Hugo Boss ödülü incelendiğinde, Guggenheim/ Hugo Boss ortaklığı şu şekilde bir takdimle karşılık bulmaktadır;

“Hugo Boss Ödülü, günümüz sanatının en yenilikçi ve etkili örnekleri arasında yer alan olağanüstü sanatçıların çalışmalarını kutlayarak çağdaş sanat alanında olağanüstü başarılar imza atıyor. Seçkin müze müdürleri, küratörler ve eleştirmenlerden oluşan uluslararası bir panel tarafından ve Solomon R. Guggenheim Vakfı tarafından yönetilmekte ve 100.000 dolarlık bir ödül verilmektedir⁴⁵².”

⁴⁵¹ Wu, s. 283

⁴⁵² <https://www.guggenheim.org/hugo-boss-prize/time-line>, Erişim Tarihi: 03.04.2018

1996 yılında kuruluşundan bu yana, Hugo Boss Ödülünü alan isimler çöyledir; Matthew Barney (1996), Douglas Gordon (1998), Marjetica Potrč (2000), Pierre Huyghe (2002), Rirkrit Tiravanija (2004), Tacita Dean (2006), Emily Jacir (2008), Hans-Peter Feldmann (2010), Danh Vo (2012), Paul Chan (2014) ve Anicka Yi (2016). Ödülü alan her sanatçının çalışması, New York'taki Guggenheim Müzesi'nde bir kişisel sergide sunulmaktadır. Hugo Boss Ödülü 2018 için aday gösterilen sanatçılar Bouchra Khalili, Simone Leigh, Teresa Margolles, Emeka Ogboh, Frances Stark ve Wu Tsang'dır.

Tanıtım, sponsorluk ve markalaşma gibi konulardan bağımsız bir sanat pazarı düşünmek neredeyse imkansız bir hale gelmiştir. Modayla ilişkilendirilebilecek bir örnek ise 2004 yılında açılan MoMA'nın Moda sergileridir. Şahiner, bu sergilerde tasarım ve moda disiplinlerinin güzel sanatlar alanında yarattığı kırılmaları ilişkilendirerek, moda, fotoğrafçılık ve ticaret arasındaki bağlantıyı göstermektedir. Dikkat çeken husus ise, küresel tüketim dünyasında doğrudan ticari çıkarlara hizmet eden bir yaklaşımda olan sanat dünyasının kültür ve ekonomi arasında belirsizleşen ayrımların varlığıdır⁴⁵³.

⁴⁵³ Şahiner, s. 148

5. BÖLÜM

KÜRESEL EMEK, İŞ VE POST-FORDİZM

5.1. Post-Fordist Bir Dünyada Üretim Anlayışı ve Bu Anlayışın Sanata Etkileri

1970’li yıllarda sanayi döneminin yapısı olan Fordist birikim rejiminin krize girmesiyle gelişen Post-Fordizm, sanayi Ötesi bir yaklaşım olarak özellikle ekonomik alt yapıda öne çıkan bir süreç olmuştur. Kuşkusuz bu süreç domino taşı etkisi ile beraberinde birçok farklı alanları da kapsamına almıştır.

“Süreçte Fordist paradigmaya ilişkin kitlesel tüketim, standardizasyon ve modernist kültürel normlar yerini, farklılaşan taleplere yanıt verebilecek esnek, dinamik üretim ve postmodern kültürel normlara bırakmıştır. Üretim sürecinde bu değişiklikler yaşanırken, aynı yıllarda sanayi döneminden sanayi-Ötesi döneme doğru da yoğun bir dönüşüm süreci yaşanmıştır⁴⁵⁴.

Bu dönüşüm sürecinin bilgi toplumu, postmodernizm, küreselleşme gibi kavramların temel taşlarını oluşturması ise Küresel Emek, İş ve Post-Fordizm adlı bu bölümün bu çalışmada yer almış olmasını anlamlı kılmaktadır.

Bununla birlikte, 1970’lerde Fordizm kriziyle başlatılan neo-liberal politik girişimlerin çoğunda örgütlenme kavramının öne çıktığı unutulmamalıdır⁴⁵⁵. Antonio Negri, Pascal Gielen, Chantal Mouffe, Paolo Virno gibi düşünürlerin yaklaşımlarından yola

⁴⁵⁴ Halil İbrahim Aydın, *Sosyo-Ekonomik Dönüşüm Süreci ve Sanayi Ötesi Yaklaşımlar*, Cumhuriyet Üniversitesi, İİBF Kamu Yönetimi, Kamu-İş; C:7, S: 4/2004

⁴⁵⁵ Kevin J. Brehonya & Rosemary Deem, *Challenging the post-Fordist/flexible organisation thesis: the case of reformed educational organisations*, British Journal of Sociology of Education Vol. 26, No. 3, July 2005, pp. 395–414

çıkarak emek ve sanat ilişkisi, Post-Fordist bir perspektif doğrultusunda serimlenmeye çalışılacaktır.

Sanat ve Çokluk adlı çalışmasında Negri emeğin dönüşümlerinin önemine değinirken, sanatın dönüşümlerinin ancak bu yolla anlaşılabilirliğini ileri sürmektedir. Kuşkusuz emeğin dönüşümünden bahsederken, Fordizmden Post-Fordizme olan geçiş kastedilmektedir. Bu geçişi, özet biçiminde de olsa sunabilmek önemlidir. Zira varılmaya çalışılan noktada Post-Fordizm ve Sanat ilişkisinin bağlantısı irdelenmiş ve böylelikle kendi içinde bir tutarlılık sergileyerek kapsama dahil edilmesini haklı kılmıştır.

20. yüzyıl başında üretime egemen olan bilimsel yönetimin ideali, emeği baştan beri sahip olduğu öznel, entelektüel, gayri maddi bileşenlerinden arındırmaktır. Bu ideal doğrultusunda emeği mekânikleştirmek ve işçinin fonksiyonunu en asgari düzeye indirmek ise başlıca emellerden bir tanesidir.

“...Emek, bilgiye, beceriye, yaratıya, buluşa dayalı bir etkinlik olmaktan tamamıyla sökülerek bilimselleştirilecektir. Bunun için emek süreçleri olabildiği kadar ayrıntılı bir parçalanmaya, bir işbölümüne tabi tutularak, basit, mekânik bir el işlemine dönüştürülmüştür. Kavrama edimi uygulamadan ayrılarak emek süreçlerinin kavramaya bağlı entelektüel öğeleriyle, uygulamaya dayalı fiziksel öğeleri kutupsallaştırılmıştır. Üretim süreçlerine ait bilgi, “kafa emeği”, bu süreçleri denetlemek üzere örgütlenen yönetim aygıtında tekelleşmiştir⁴⁵⁶.”

Emek süreçlerinin ayrıntılı parçalara ayrılarak niteliksizleştirilmesiyle ilgili yeni bir endüstriyel devrimin ilkelerini sistemleştiren Frederick Taylor’dur. Sistemi montaj bantlarıyla, otomobillerin seri olarak üretilmesine uygulayan ise Henry Ford’dur.

Fordizmin devlet/siyaset/ekonomi katında dayattığı yeni programlar ise John Maynard Keynes’in eseridir. Bu programlar, kitlesel bir üretimi tüketebilecek olanaklara ve serbest zamana sahip olan, barınma, eğitim, sağlık gibi temel ihtiyaçları sağlanan, piyasa karşısında korunan, siyasal ve ekonomik olarak örgütlü, güvence içindeki bir

⁴⁵⁶ Ali Artun, *Sanat Emeği-Kültür İşçileri ve Prekarite*, İletişim Yayınları, 2014, s. 13

çalışanlar kesimini temel alan bir refah devleti öngörmektedir. Ford/Keynes rejimine yol açan, kapitalizmin 1930'larda karşılaştığı döngüsel aşırı-birikim krizidir⁴⁵⁷.

Bu bağlamda öncelikle Fordizm'den Post-Fordizm'e olan geçiş içerisinde David Harvey'in izleğinden yola çıkarak, birikim ve düzenleme kavramlarına yer vermek, Post-Fordizm'in gerekçelerini daha net bir şekilde anlaşılmasını sağlayacaktır.

Harvey'e göre, birikim rejiminde tüketim ve üretim ilişkisi arasındaki dağılım, uzun uzun soluklu bir konjonktürde istikrarlı olunabilmek adına önem teşkil etmektedir. Ücretliler ve üretim koşulları göz önünde bulundurulduğunda, meydana gelen dönüşümler birbiriyle ilintili bir duruma işaret etmektedir. Bu bağlamda belirli bir birikim rejimini mümkün kılan etmen yeniden üretim şemasının tutarlı olmasıdır. Ne var ki, her bir bireyin davranış biçiminde aynı doğrultuda bir istikrar belirlemek kolay değildir. Toplumunu oluşturan bireylerin davranışlarında bir bütünlük, birikim rejiminin işleyişini mümkün kılacak yegane unsurdur⁴⁵⁸. Bu doğrultuda, bireysel davranışların yeniden üretim şeması ile tutarlılığını güvence altına almak için, birikim rejiminin, normlar, alışkanlıklar, yasalar, düzenleyici şebekeler ve benzeri biçimler altında bir birliği yansıtması gerekmektedir⁴⁵⁹. Bu gereklilik 1970'li yıllara kadar belirli ölçülerde karşılanmıştır ancak Fordizmin uluslararası ölçekte yayılması, küresellik bakımından kitle piyasalarının oluşumunu tetiklemiş ve yeni bir tür kapitalizmin küresel dinamiğinin içine çekilmesini sağlayarak, sınai çevrimlerin etkisini azaltmıştır.

Girdiler açısından, dış ticaretteki açılım, çoğunlukla daha ucuz hammaddelerin arzının küreselleşmesi anlamına gelmesi, bankacılık, sigortacılık, hizmetler, oteller, hava limanları ve turizm beraberinde yeni bir uluslararası kültürü de taşıyor ve bilginin

⁴⁵⁷ A.g.e., s. 14-15

⁴⁵⁸ David Harvey, *Postmodernliğin Durumu-Kültürel Değişimin Kökenleri*, Çev.: Sungur Savran, Metis Yayınları, 1990; 2010, s. 143

⁴⁵⁹ A.g.e., s. 144

toplanması, değerlendirilmesi ve yayılması bakımından, birbirinden farklı birçok faaliyet, yoğun biçimde yeni keşfedilmiş kapasitelere yaslanıldığını göstermiştir⁴⁶⁰.

Fordizmin eşitsiz biçimde yayılması, ciddi toplumsal gerilimlere ve toplumsal hareketlere sebep olmuştur. Bu hareketler ırk, cinsiyet ve etnik aidiyetten dolayı toplumsal meselelere dönüşmüş ve çoğu zaman kimin ayrıcalıklı istihdama erişebileceği ya da erişemeyeceği konusunda daha da önemli bir unsur haline gelmiştir. Bu durum birçok hoşnutsuzluğu da beraberinde getirmiştir.

ABD'deki sivil haklar hareketlerinin, yoksul iç kentleri sarsan bir devrimci öfkeye dönüşmüş olması, özellikle kadınların düşük ücretli işlere yaygın olarak girişine ise aynı derecede canlı bir feminist hareketin doğuşu da eşlik etmiştir⁴⁶¹. Anlaşılacağı üzere Fordizmin yükselen ücretler ve düşen üretkenlik, kapasite bolluğu ve piyasa doygunluğu, düşük ücretle işçi çalıştıran ülkelerin rekabeti, kamu hizmetlerinin artan maliyetleri, sistemi doğal olarak bunalıma sokmuştur⁴⁶².

Fordizm sürecini sarsmış ve ardılı olan Post-Fordizmi gerekli kılmıştır. Özünde Gramsci *Hapishane Defteri*'nde Fordizmin yeni bir insan tipinin yaratılmasında o zamana kadarki en bilinçli, en hızlı ve en büyük çaba olduğunu belirtirken, mevcut uygarlık formlarını yıkmakla kalmayacağını, yenisinin de doğuşunu kamçılayacağını öngörmüştür⁴⁶³.

Stuart Hall, kendi zamanında ortaya çıkan post-Fordizmi topyekûn bir dönüşüme yol açan yeni bir dönem olarak ele alır: “Tıpkı Fordizmin yalnızca bir örgütlenme biçimini değil, bütün bir kültürü temsil etmiş olması gibi... Post-Fordizm de çok daha kapsamlı ve derin olan toplumsal ve kültürel gelişimlerin özetidir⁴⁶⁴.”

Fordizm sonrası üzerine pek çok açıklama mevcuttur ve bunların arasında en belirgin olanı ise, toplumsal tutarlılığın esnek birikimde birleştiği üzerinedir. Esnek birikimin kaynağı ise üretim biçimlerinde ve özel pazarları hedefleyen tasarım ve ürün

⁴⁶⁰ A.g.e., s. 160

⁴⁶¹ A.g.e., s. 161

⁴⁶² David Morley & Kevin Robins, *Kimlik Mekânları-Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar*, Ayrıntı Yayınları, 1995, s.51

⁴⁶³ Ali Artun, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi-Estetik Modernizmin Tasviyesi*, İletişim Yayınları, 2012, s. 121

⁴⁶⁴ A.g.e., s. 122

birleşmelerinde görülmektedir. Üretimi artık tek bir yerde büyük bir fabrikada yapmayan girişimler, ölçek ekonomilerini bırakıp kapsam ekonomilerine doğru kaymaktadır. Bu durum, yeni becerilerin ve sorumlulukların da beraberinde gelmesi anlamını taşımaktadır.

“Her işçiyi bir parça-işe sabitleyen, Taylorist, aşırı uzmanlaşmış işbölümünün esnekleşmesi sonucu, çalışanlar, iş yerinde farklı işler arasında kayabilirler. Endüstri-sonrası işlerde geçerli olan, uzmanlık, ehliyet, deneyim değil, farklı rolleri oynayabilme kapasitesidir. Marshall McLuhan'ın sözleriyle "artık iş sahibi olmanın yerini rol sahibi olmak almıştır"⁴⁶⁵."

McLuhan'ın sözüne karşılık Virno'nun bu yaklaşımı destekler nitelikteki "Çalışma var, konuşun!" ifadesi kullanmıştır ki, bu ifadenin incelemesi ilerleyen bölümde ele alınacaktır. Şimdi odaklanılacak nokta daha ziyade bu ürün birleşmelerinin getirileri ya da götürüleri üzerine olacaktır. Bu kuramsal yaklaşımların sanatsal anlamda nelere işaret ettiği ise Negri'nin bakış açısıyla daha net bir biçimde ortaya konulabilir.

Negri'ye göre 19. ve 20. yüzyıllar boyunca emek daha soyut hale gelmeyi sürdürdüysede, altmışlı yıllardan itibaren, kendini yeni bir görünüm, yani zihinsel, maddi olmayan, duygulanımsal emek görünümüyle (dil yetilerini ve ilişkilerini üreten emek görünümüyle) açığa vuran bir tekilleşme sürecine yeniden girdiğini belirtmektedir ve böylelikle sanatın ne olduğunu ve güzellik kavramının kendini nasıl sürekli yeniden ürettiğini sorgulamaktadır;

“Sanat söylendiği üzere emektir, canlı emektir ve o halde tekilliğin, figürlerin ve tekil nesnelerin icadıdır, dilsel ifadedir, işaretlerin icadıdır. Güzel, dünyanın inşasına katılan öznelere çokluğunda dolaşımda olan ve kendini ortak olarak inşa eden bir tekillik icadıdır. Sanat, bu anlamda, çokluktur⁴⁶⁶.”

Negri, kapitalist gelişim içinde sınıf mücadelesinin merkezi haline geldiği dönemden başlayarak, bu merkezliliği 1848'den 1870'e kadar, işçi sınıfı emeğinin kitleleşmesi üzerinden incelemektedir. Bu doğrultuda ise sanatsal ifadenin “gerçekçilik”i Courbet ve Cézanne'la emeğin bu yeni tarihsel koşulunu yerine getirip getirmediği önermesi ise özellikle de gerçeğin özelleştirmesinin ve öznenin yapısal maddeselliğinin görünmeye başlamasının, emek gücünün sömürülmesiyle başladığını

⁴⁶⁵ Marshall McLuhan, *Understanding Media-The Extensions of Man* (MIT, 1994) s.346'dan aktaran Ali Artun, *Sanat Emeği-Kültür İşçileri ve Prekarite*, İletişim Yayınları, 2014, s. 22

⁴⁶⁶ Antonio Negri, *Sanat ve Çokluk- Sanat Üzerine Dokuz Mektup*, Monokl Yayınları, İstanbul, 2013, Çev. Serkan Sönmezgil, s.16-17

vurgulamaktadır. Öte yandan izlenimcilik dönemine gelince, o da 1871 ve 1914 yıllar arası, patronlar cephesinden, emeğin bölünmesi ve uzmanlaşmanın sermaye tarafından derinleştirilmesine karşılık gelmekte; oysa aynı zamanda işçiler cephesinden, buna karşılık alt üst edici bir emeğin özyönetimi projesinin gelişimi söz konusudur⁴⁶⁷. Bu yaklaşım akıllara, Negri'nin bu bakış açısı ile Fordizm ya da Post-Fordizm'in ilişkilendirilme olasılığını getirmektedir.

1929'dan sonra, geriye kalan tek sanatsal üretim kitle sanatının üretimidir, yani hangi biçimi alırsa alsın saf inşa edici bir kapasiteyi öne süren üretimdir. 1968'e ulaşıldığında soyutlama ile üretimin kesişme anına varılmakta; daha doğrusu: mevcut üretim tarzının soyutlanması ile mümkün başka dünyaların temsilinin birbirlerine geçmesine, imgenin soyutlanmasına ve gitgide daha çok çeşitlenen maddelerin kullanılmasına, sanatsal jestin basitleşmesine ve gerçeğin yapısının geometrik olarak bozulması anına varılmaktadır. Zamanın mekânın kültürü konulu kitabında Stephen Kern, zamanın ve mekânın fragmanlaştırılması bakımından Taylorizmle, onunla eşzamanlı olan kübizm ve fütürizmin aynı kültürü paylaştıklarına vurgu yapmaktadır⁴⁶⁸.

“Picasso ve Klee, Duchamp ve Malevich, Beuys ve Fontana, Rauschenberg ve Christo: Onları birbirlerinden ayıran apaçık farklara rağmen, hepsini aynı yaratıcı deneyimin aktörleri olarak tanırız. Bundan böyle, sermayenin bize dayattığı fetişleştirilmiş yazgının gizemini bozmaya muktedir yeni bir özneye ve soyut bir nesne ile karşı karşıyayız⁴⁶⁹.”

Maddi olmayan emek; maddi ürünleri, metaları, iletişimi yaratmaktadır. Hepsi son derece maddi olan dilsel, işbirliğine dayalı, elektronik, bilişimsel ağlar vasıtasıyla toplumsal olarak örgütlenir ve kendisini çokluğa dayalı birleşme tiplerine -ve hareketler- yoluyla sunmaktadır. Dolayısıyla söz konusu olan, esnek bir maddi olmayandır.

⁴⁶⁷ A.g.e., s.108

⁴⁶⁸ Ali Artun, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi- Estetik Modernizmin Tasviyesi*, İletişim Yayınları, 2012, s. 121

⁴⁶⁹ Negri, s.110

Öte yandan sanatsal bir yaklaşımla bakıldığında ise Post-Fordist süreçle beraber, sanat yapıtı üretim aşamasında da değişikliklerin göze çarpması kaçınılmazdır. Bu değişiklikler, Post-Fordizm konusunun bu çalışmanın kapsamına dahil edilmesini adeta destekler niteliktedir. Özünde bazı kaygılar yerini başka değerlere bırakmıştır ve uygulama biçiminde bir takım değişiklikler dikkat çekicidir.

1970 Fiat grevlerinin ardından bireyleşme, çalışma rutininin bozulması, esnek çalışma saatleri, zihin emeği vs. ile anılan Post-Fordizm'in saflarını genişlettiğini belirten Pascal Gielen, maddi eserlerin üzerindeki vurgunun gayri maddi emeğe kaydığını belirtmektedir. Sanat yapıtında ya da daha doğrusu sanatta, fikirlerin başrolü oynadığı bir gösteri dahilinde sahnelenmeye başladığını ileri süren Gielen, Harald Szeeman'nın maddi yapıtlarını tam bu dönemde müzenin dışına taşımalarını örnek olarak gösterirken, nesne-merkezli bir tarihin yerini kavramsal bir yaklaşım aldığını vurgulamaktadır⁴⁷⁰.

“1980’lerin sanatçıları bu dönemi bir bütün olarak algılama eğilimindedirler. Bu dönemde sanatçılar; Sanat nesnesinin alınan-satılan bir nesne olması fikrini değiştirmek, algılama sınırlarını zorlamak, sanat kavramını estetikten ayırmak, galeri-müze sınırlarını aşmak, izleyiciyi de yaratım sürecine katmak gibi...1980’lere gelindiğinde sanatçılar, sanatın artık elde yapılmasının gerekmediğini, başka biri tarafından da yapılabileceğini, fabrikada da üretilebileceğini belgelerken, fotoğraf, çizim, ölçümlendirmeler kullanabiliyor ve kompozisyon, tasarım gibi biçimsel kaygıların yerini süreç ve anlam alıyordu⁴⁷¹.”

Kavramsal olan bu yaklaşıma kentleri oluşturan toplumsal kimlikler üzerinden bir tahlilde bulunulduğunda, dünyanın birçok kentinde birbirine benzer tutumlar dikkat çekmektedir. Bu tutumlar Londra, New York, Florida ve İstanbul kentleri üzerinden ele alınabilir. Sanat hep araçsallaştırılan bir fenomen olarak kullanılmaktadır. Örneğin Londra'nın en fakir bölgesi olarak geçen ve özellikle etnik kökenli insanların yaşadığı Peckham bölgesinde, çok katlı bir otoparkın üstünde *Bold Tendencies* adında sanatsal aktivitelerin gerçekleştirildiği bir Çağdaş Sanat Galerisi bulunmaktadır.

Şık giyimli varlıklı ‘beyazlar’ içeceklerini yudumlarırken, aşağıda yer alan cep telefonu tezgâhlarını ya da ucuz giyim mağazalarını seyretmektedirler. Sanatsal aktivite olarak düzenlenen sergilerden bir tanesinde birçok beyazın fotoğraflanması ve yapıtın

⁴⁷⁰ Pascal Gielen, *The Biennial-The Art Biennial as a Global Phenomenon*, Open 2009/No. 16/, s.12

⁴⁷¹ Berna Kaya Okan, *Türkiye’de Geleneksel Sanatın Dönüşümü ve İstanbul Bienalleri*, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı: 33 Yıl:2012/2 (23-36 s.), s. 24, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/219614>, Erişim Tarihi: 20.01.2017

“Peckhamania” adıyla anılarak Peckham’i sanki hiçbir etnik kökeni yokmuş gibi yansıtması ve Peckham’lileri Ötekileştirerek buldukları ortamlarından yoksun bırakmaya çalışmaları da ayrıca dikkat çekicidir⁴⁷².

The Evening Standard’a göre elbette bu durum tamamiyle reklam kokmaktadır ve haberini yapmak için oldukça elverişli bir ortam sunmaktadır. İşin ilginç yanı sanat yoluyla bu bölgenin kente katılabilmiş olması düşüncesinin var olmasıdır. Bu bağlamda ilk akla gelen kavram *gentrification* kavramıdır.

Sanat ve soylulaştırma *gentrification* kavramlarının böylelikle tekrar sorgu tahtasında yer bulması, sanatın emlak fiyatlarını yükseltmesine, restoran ve cafelerin ve dolayısıyla kent dokusunun değişimine vesile olmuştur. Burada sanat ve sermaye arasındaki ilişki kültürel yeniden canlandırma biçiminde kullanılmaktadır ve bir bakış açısına göre verimsiz olarak tanımlanan alanların "otantik" butikler ve kafelerle alışveriş ve yemek-yaşam alanlarına da uzandığı gözlemlenmektedir. *Gentrification* dendiğinde şüphesiz birçok kenti örnek olarak göstermek mümkündür. Örneğin 1970'lerdeki New York'un aşağı Doğu Yakası; galeriler ve stüdyolar depoların içine yerleşmiştir ve kentin endüstriyel çöküşünden (ve 1975'te mali kesim tarafından kentin iflasına neden olan) çatılar boş kalmıştır.

Sharon Zukin, bunun "Postmodern" ekonomi hizmetleri, gayrimenkul ve kredi temelli finans ekonomisinin yolunu açarak, hafif sanayinin kentteki son izlerini kaldıran "sanatsal bir üretim tarzı" haline geldiğini savunmaktadır⁴⁷³. New York'un sanayi kenti olarak gerilemesine neden olan sınıfsal ilişkiler aslında yeni bir "yaratıcı" ekonominin gelişyle yok edilmiştir.

2002'de, bir "yaratıcı ekonomi"nin inşaatı, hükümetlerin dünya çapında öne sürülen bir politika hedefi haline gelmiştir. Öte yandan Yaratıcı Sınıfın Yükselişi'nde adlı çalışmasında Richard Florida, artık endüstriyel üretimin olmadığı, "yeni teknolojilerin,

⁴⁷² Vurgu yazara aittir.

⁴⁷³ Michael Powell, *A Contrarian's Lament in a Blitz of Gentrification*, 2010
<http://www.nytimes.com/2010/02/21/nyregion/21gentrify.html>

yeni sanayilerin, yeni servetin ve diğeri iyi ekonomik şeylerin" kaynağının "yaratıcılık" olduğu görüşü, diğeri bir yaklaşımdır⁴⁷⁴.

Bolton'a göre sermaye sahibi olanlar ile emek güçlerini satmaya zorlananlar arasındaki eski sınıf ayrımı, yeni bir bölünme ile farklı bir yaklaşıma dayandırılmaktadır. Bu yaklaşım, başarılı bir şehir ekonomisinin oluşturulmasında, mümkün olduğunca yaratıcı sınıfa cazip bir ortam yaratmak gerek ifadesinde kendini göstermektedir. Florida'nın uygun bir yaratıcılık ortamı önerisi, *Evening Standard*'ın kutladığı "kafeler, yürüyüş yerleri, müzisyenler, küçük galeriler ve bistroların iç içe geçmiş bir karışım" ile yeni Peckham'a benzemektedir.

Bolton'a göre devlet destekli soylulaştırmaya yönelik kültür temelli girişimlerin 90'lı yıllarda her yerde ortaya çıkması şaşırtıcı değildir. Gateshead'den Margate'e kadar her yerde kültürel mahalle amiral gemisi galeri ve devasa kamu eserleri ortaya çıkmıştır ve her biri sosyal içerme, yenilenme ve bu ekonomi tasarruflu reklamların gelişimiyle doludur. Aynı argüman, pop-up galerileri ve dükkanlar ya da resesyondan etkilenen kasaba merkezlerinin boş mağazalarını geçici galerilerle doldurmaları için teşvik edilen Boş Mağazalar Ağı *Empty Shops Network* için 2000'li yıllarda ortaya çıkan heyecana da yansımaktadır. Burada sanat, dikkatsiz bir oyalama olarak kullanılmaktadır.

Bolton'a göre "yaratıcı sınıf", Post-Fordist esnek sermaye birikiminin taleplerine son derece iyi adapte edilmiş, esnek bağlantılı bir grup işçi için bir tanımlayıcıdan başka bir şey değildir. Bu aslında sanatçının, Post-Fordist bir modelde postmodern işçilerden ibaret olduğunu göstermektedir: hiçbir zaman uzun süre bağlanmaz, bir kısa vadeli projeden diğeri geçeri, sürekli düşünür, her zaman yeni fikirler arar, "emek-zaman" ve "boş zaman" arasında bölünmüş; devlet ya da toplu bir örgütlenme desteğine bakmak yerine kendi başlarına "yaratıcı" bir yaşam riskini taşımaya isteklidir. Bu bağlamda "Sanatçı" ve "Post-Fordist ideolojik kahraman" yaklaşımları, yaşamın gündelik gerçekliğinde neredeyse görünmez niteliktedir.

⁴⁷⁴ A.g.e., 2010

1980'lerin başında Siyasi Sanat Dokümantasyonu/Dağıtımı (*PAD / D*) adlı bir New York Sanat Derneği, doğu yakasının, soylulaştırılacak binaları göstererek dönüştürülmesi için bir dizi sanat etkinliği düzenlemiştir. Fakat bir üye daha sonra, soylulaşmayı önleme sergilerinin, mahallenin sanat dünyasını ilerleterek soylulaştırma sürecinin gereğinden fazla abartıldığı düşüncesini ileri sürmüştür. Bu paradoksu belki de Hamburg'da binlerce sanatçının, *Müslüman Değiliz Bildirgesi*'ni imzalamış olması, sanatsal ifadelerle protesto eylemlerinin doğrudan yasaklama karşısı eylemci mücadelelerine yönlendirdiğini gösteriyor.

Kuşkusuz, sanatın mekânsal politik-iktisadının resmin içinde kendisine yazıldığı, güçlü bir kendi kendini yansıtan eğilimi olmayan eleştirel uygulamaya yönelik girişimler, birçok bakımdan hayırdan daha kötü olan "sahte eleştiri" statüsüne mahkûm edilir eleştiri olarak nitelendirilmektedir. Kritik olarak, bu, sembolik sanatsal direnişten yerel siyasal mücadelelerle maddi sınıf dayanışmasına kadar dökülen bir süreç olmalıdır. Sermayenin çelişkileri sanat eserinde görünmeli ve onun tarafından kağıda dökülmemeli ya da yıkılmamalı gibi, Post-Fordist sanatçı da sermayenin maddi çelişkilerinde görünmelidir⁴⁷⁵.

Daha önceki bölümlerde de ele alınan Bienalizm kavramına bu bağlamda tekrar değinmek, Post-Fordizm'in önemine dair farklı bulguların vurgulanabilmesine vesile olmaktadır. Bu doğrultuda Gabriel Tarde'nin, Bienal'in ortam politikasını bulmaya ve çözmeye çalışırken, bir medya etkinliğinin mantığını çözmek adına "psikolojik ekonomi" ve somut "üretken ekonomi" olarak adlandırdığı şey arasındaki bağlantılara dikkat çekmek, meseleye farklı bir bakış açısı sunmayı mümkün kılmıştır. Bu yaklaşımla beraber Braembussche'nin de belirttiği üzere, sanat eseri mutlak bir meta haline gelmektedir ve bu durum da modern bir öfke anına işaret etmektedir Modern sanatın metalaştırılmış nesnesinin, bir metanın taşıyabileceği herhangi bir değerini Ötesine geçmesiyle, Çağdaş Sanat'ın işi artık gerçekle, güzellikle, otantiklikle ve diğer benzer kavramlarla ilgili olmayan bir meta olmakta ve bütün bunların etkisiyle, ölçünün ötesinde başka bir ilişki kurarak yerine başka bir şey koymaktadır o da "geçici

⁴⁷⁵ Matt Bolton, *Is art to blame for gentrification?*, 2013
<https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/aug/30/art-blame-gentrification-peckham>, adlı the guardian gazetesinde yayımlanmış yorumun kısaltılmış ve tercüme edilmiş halidir. Erişim Tarihi: 30.01.2018

olanın etkisi”dir.

Tüm değer, tüm ölçü geçmişe aittir, paha biçilmez bir yenilik ise şimdiki zamanı yeniden şekillendirmektedir. Ancak, Post-Fordist kapitalizm artık metaları satmaya yönelik değil; satış yapmayı hedeflediği markalar, olaylar, yaşam tarzları ve tüketim tarafından oluşturulan ve doyurulmuş sosyal pratiklerdir ve yüce olan, “mutlak bir meta” haline geldiği için artık meta statüsüne hiçbir atıfta bulunmayacak şekilde yeniden yapılandırılmaktadır⁴⁷⁶. Bu yaklaşım, Post-Fordist Evrede Emek ve İş Kavramı ile ilişkilendirilerek bir analiz sunacaktır.

5.2. Post-Fordist Evrede Emek ve İş/Sanat Kavramı

Post-Fordizm'in politik ve ekonomik teorisi, tipik olarak, sermaye analizinin olaylar tarafından yerine getirildiğini savunur. David Beech'in *Art and Post-Fordism* adlı kitabının ikinci kısmında, sanatın istisnai bir durumu olduğundan bahsetmektedir ve bu istisnai durum hakkında bir Marksist analizi olasılığından bahsetmektedir. Bu doğrultuda bazı Marksistler ve Post-Marksistlerin, kapitalizmin, proleterya, sermaye ve emek arasındaki ekonomik çatışmanın egemen olduğu sanayi üretimine dayanan üretim sürecinin, artık finansallaşma ve post-sanayileşme ile yer değiştirdiğini vurgulamaktadır ve böylesi bir yaklaşımda yaratıcıların ve bilgi çalışanlarının, Post-Fordist toplumdaki işçi sınıfı haline geldiğini ileri sürmektedir. Başka bir deyişle, kapitalizmin kültürel bir dolaşım içerisinde olması, kültürel alanda faaliyet gösterenleri de haliyle işçi sınıfına tabi kılmaktadır⁴⁷⁷.

Bir önceki bölümde de belirtildiği üzere, ilk başlarda Taylorizm'in uygulandığı bir yönetim modelini ifade eden Fordizm, ileriki süreçte üretim kadar toplumun örgütlenmesine ve endüstriyel topluma özgü kimliklerin oluşması şeklinde karşılık bulmuştur.⁴⁷⁸ Bu bölümde Hegemonya kavramından yola çıkarak daha derinlikli bir yaklaşım sergilenmeye çalışılmıştır.

⁴⁷⁶ Angela Harutyunyan, Aras Özgün, Eric Goodfield, *Event and Counter-Event: The Political Economy of the Istanbul Biennial and Its Excesses*, Association for Economic and Social Analysis, Rethinking Marxism, Volume 23, Number 4, Routledge, Taylor & Francis, 2011

⁴⁷⁷ Dave Beech, *Art and Post-Fordism*, Social Sciences E-Books Online, Collection, Vol. 94, 2015, 315-316

⁴⁷⁸ Artun, s.121

Siyaset felsefecisi Chantal Mouffe, mevcut hegemonik siyasi yapılara en iyi karşı konulacak yolun karşı hegemonya uygulamaları ile mümkün olabileceğini ileri sürmektedir. Mouffe'a göre, özellikle kültürel ve sanatsal uygulamalar, bu karşı koyma biçiminde önemli bir rol oynayabilmekte, çünkü bu alanlar öznelliklerin geliştirilebileceği alanlardır⁴⁷⁹. *Democratic Politics in the Age of Post- Fordism* adlı makalesinde Chantal Mouffe, Adorno ve Horkeimer'e göre, kültür endüstrisinin gelişimi, kapitalizmin evrelerinde edinmiş olduğu büyük rol ile Fordist üretim tarzının nihayetinde kültür alanına girmeyi başarmış olduğunu vurgulamaktadır. Nihayetinde Fordizm yeni üretim yöntemlerinin ortaya çıkmasına yol açmış ve maddi olmayan emeğin gelişmesiyle giderek daha önemli bir rol oynamaya başlamıştır. Dolayısıyla yeni toplumsal ilişkiler biçiminin yolu da açılmıştır.

Virno, gelişmiş kapitalizmde emek süreci biçimlenir hale gelmekte olduğunu, türün en evrensel gereklerini algı, dil, bellek ve duygular olarak seferber edildiğini belirtirken, çağdaş üretimin, baştan çıkarıcı olduğunu ve üretken emeğin toplamının sanatçının özelliklerine uygun olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre, kültür endüstrisi aslında Post-Fordizm'in matrisidir⁴⁸⁰.

Emek ve teknolojinin örgütlenmesi anlamında gelişen bir sonraki aşama ise bilindiği üzere Fordist üretim sürecidir. Bu organizasyon biçiminde fabrika içinde işgücü ile birlikte işgücünün kullanıldığı araçların yeniden düzenlenmesi esas alınmıştır. Taylorist⁴⁸¹ üretim yapısı 1920'lerden sonra, yerini Fordist üretim yapısına bırakarak hareketli montaj hattı sayesinde belirli ürünler için özel olarak hazırlanmış makinelerle, kitle, standart ve fiyat rekabetine dayalı üretimi ifade etmektedir⁴⁸².

⁴⁷⁹ Chantal Mouffe, *Democratic Politics in the Age of Post- Fordism*, 2009, s.32
https://monoskop.org/images/b/b8/Open_16_The_Art_Biennial_as_a_Global_Phenomenon.pdf

⁴⁸⁰ A.g.e., s.34

⁴⁸¹ Taylorizm, 19. Yüzyılın sonlarında ABD'de ortaya çıkan ve üretim süreci boyunca her adımın yönetim tarafından kontrol ve dikte edilmesi anlamında, kafa ve kol gücünün birbirinden ayrılması esasına dayandırılarak geliştirilmiş bir modelden oluşmaktadır. Üretimin her aşaması birbirinden ayrı tutulmuştur. Böylelikle üretim aşamaları parçalanmış ve iş basitleştirilmiş bir biçimde ast- üst ya da memur-amir zihniyetiyle geliştirilen bir standardizasyon modelini temel ölçüt olarak almıştır. Çalışma ruhunu makineleştirdiği, fabrikaları emek gücünden yoksun kıldığı ve emeği insani özelliklerinden ayırdığı eleştirisi ise Vincenzo Sandrone'un F.W. Taylor & Scientific Management adlı çalışmasında yer almaktadır. <https://tr.scribd.com/document/48958032/Frederick-W>

⁴⁸² Umut Çakmak, *Esnek Üretim Sistemi: İstihdama Etkisi ve Toyota Örneği*, <http://kisi.deu.edu.tr/erkin.baser/Post-Fordizm.pdf>, Erişim Tarihi: 24.03.2018

Uzmanlaşmanın tam anlamıyla kullanılmaya çalışıldığı, vasıfsız işçinin yeterli sayıldığı kitlesel bir üretim sistemine dönüşmüş, verimliliği en üst düzeye çıkarmanın hesapları ve planlamaları en ince detaylarına kadar gözetilmiş, planlama ve kontrol gibi işlevleri kapsayan hiyerarşik yapılanmanın ileri derecede farklılaşması sağlanmış, işbölümü ve uzmanlaşma işin niteliksiz ve yarı nitelikli işgücü tarafından yapılmasına olanak tanımış, nitelikli işgücüne olan bağımlılık azalmıştır⁴⁸³.

Fordist üretim biçiminde Post-Fordist üretim biçimine geçiş, maddi işgücünden zihinsel işgücüne geçiş ile belirlenmiştir. Bu aynı zamanda maddi olanın üretiminden, sembolik değer kullanım değerine ağır bastığı maddi olmayanın üretime geçiş anlamını da beraberinde taşımaktadır. Bu bağlamda, bir objenin sadece tek bir özelliğinin olması günümüzde yetersiz kalmaktadır. Aynı zamanda göz alıcı bir tasarıma da sahip olması gerekmektedir. Bu, tasarım ve estetik gibi kavramlar gözetildiği sürece, tüketim isteği dinamiklerinin canlı tutulabildiğini göstermektedir⁴⁸⁴.

Fordizm anlayışının tersine Post-Fordizm'de; esneklik, dil, iletişim, içten ilişkiler gibi kavramlar günümüz çalışanları arasında dikkate değer bir önem kazanmıştır. Bu önerme, Virno'nun çokluğa atfettiği temel özellikler arasında Hardt ve Negri ile aynı doğrultudadır: melez, akıcı, devamlı değişim içinde ve yurtsuz. Dahası çokluk, Virno'nun deyişiyle hiç geçmeyen bir kendini evde hissetmeme duygusunu beslemektedir. Bu niteliklerine rağmen çokluk, ulusal hükümet ve ulusal siyasetçiler tarafından bir tehdit olarak algılanmaktadır.

İnternet ve göreceli ucuz ulaşım gibi teknolojiler çok uzun dünyanın etrafında turlamasını, aynı zamanda birçok yerde olabilmesini sağlayan hem gerçek hem de yapay bir hareketlilik yaratmıştır. Göçmenler mülteciler ve sanatçıların yanı sıra görsel ve işitsel kültürel ürünlerin hareketliliğindeki hızlı ve büyük artışı, hem bölgesel kültürel uygulamaların hem de geleneksel ulus devlet sınırlarının Ötesine hiç

⁴⁸³ Ayşen Tokol, *Yeni Teknolojiler ve Değişen Endüstri İlişkileri*, Yıl: 2000/ Cilt: 2 Sayı: 1 Sıra: 1 / No: 80, <http://www.isguc.org/?p=article&id=80&cilt=2&sayi=1&yil=2000> ayrıca bkz. Toplum Bilim Dergisi: Gilles Deleuze Özel Sayısı, Bağlam Yayınları, 1996

⁴⁸⁴ Pascal Gielen, *Sanatsal Çokluğun Mırıltısı- Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm*, Norgung Yayıncılık, İstanbul, 2016, s.32

zorlanmadan geçmektedir.

Yüksek ve alt kültürler arasındaki farkı yıkmaya çalışan dikey yapılanmadaki hareketliliğin yaşandığı postmodern dönemin ardından, bugün karşımızda daha çok bizi farklı kültür deneyimlerine yönlendiren yatay bir hareketlilik olarak durmaktadır. Bu bağlamda sanat dünyasının, öncelikle görsel sanatlar, popüler müzik, yeni medya, daha sonra eserle beden arasındaki kopmaz bağ dolayısıyla daha az seyyar olan dans ve fazlasıyla dile bağlı olduğu için son sırayı alan tiyatro ile birlikte bu küresel bir kalabalığın önemli bir parçası haline gelmiş olduğunu belirtmekte fayda vardır. Sanatsal çokluk bugün hala ödeneklere bağımlı olabilmektedir. Fakat sanatçının bir şekilde, kendi evinde de sınır dışında da bir dolu seçenek bulabilmesi, gün geçtikçe ulusal hükümetlerin pençesinden kurtulabileceğini göstermektedir. Aslında bireysel sanatçı daha fazla tekilliğe, tam da bu bir sürü şeye bağımlı olma hali içinde ulaşabilmekte ve sayısız emsaliyle birlikte çokluğa böylece karışıp gitmektedir⁴⁸⁵.

Gielen, Virno'nun çokluk kavramına olan yaklaşımı ile Post-Fordizm arasında bir bağlantı kurarak Post-Fordist üretim sürecinin bir ürünü olduğunu öne sürmektedir. Fordist üretim biçiminden Post-Fordist üretim biçimine geçiş, maddi iş gücünden zihinsel iş gücünü geçişle belirlenmektedir. Bu aynı zamanda maddi üretimden, sembolik değerlerin kullanımının ağır bastığı maddi olmayanın üretimine geçiş demektir. Daha önce de belirtildiği üzere, günümüzde bir arabanın sadece güçlü olması yetmemektedir aynı zamanda göz alıcı bir tasarımı da olmalıdır.

Bir yenisini cep telefonumuz eskidiği için almıyoruz, geçen yıldan kalmış olması veya yeni işimizdeki konumumuza uygun olmaması tüketimin tetiklenmesi için yeterli bir unsurdur. Ekonominin şu anki temel taşıyıcısı dış görünüm veya simgelerdir, çünkü bunlar tüketim isteğini ayakta tutmaktadır.

Bir zamanlar Fordist iş sahasının bir köşesinden, üzerinde "Sessiz olun, çalışma var!" yazan bir tabela sallanmaktaydı. Virno, işin birazda esprisine kaçarak tabelaya artık "Çalışma var, konuşun!" şeklinde yazılmasını önermiştir. Çünkü, Post-Fordist çerçevede iletişim merkezi bir önemi temsil etmektedir. Bu şekilde kolayca, "Zihin

⁴⁸⁵ Gielen, s.30-31

işçiliği bilginin, fikirlerin paylaşılmasıyla ayakta kalır ya da çöker" gerçeğiyle bağlantı kurulabilmektedir. O halde iletişimin, beden işçisi için üretimi engelleyen bir etken olduğu, çağdaş iş yerlerinde ise verimliliği arttırdığı kabul edilmektedir.

Beden işçisinin tek görevi tek bir tuşa basmak olsa dahi, o, elleriyle çalışmak zorunda olan bir "yapan"dır. Bu ifade dikkate alındığında Virno'nun, durumun siyasi niteliğinden bahsetmekte olduğu gözlemlenebilmektedir⁴⁸⁶.

Post-Fordizm'in iyi bilinen bir boyutunun etkisi: adına rutinsizleştirme etkisinin olmasıdır. Fordist üretim sürecinin temelinde rutin çalışma ve aynı işlemin tekrarı yatarken, Post-Fordist çalışma içeriği sürekli değişim ile şekillenmektedir. Can alıcı nokta zihin işçisinin fikren esnek olmasında yatmaktadır. Sanatsal açıdan meseleye yaklaşıldığında da, özellikle çağdaş sanatlarda sanatçı iletişime, dil ustalığını ve fikirlerini sunuşunda gösterdiği performansı bağımlı hale gelmiştir. Sonuç itibarıyla sanatsal yaratımın merkezinde dil ve iletişim vardır ve düzenli bir fikir alışverişini gerekli kılmaktadır⁴⁸⁷. Bu bağlamda 10. İstanbul Bienalinde de yer alan Cao Fei'in çalışmalarının örnek olarak gösterilmesi mümkün olabilir.

Dil ve iletişim varsa, sınırlar da o dilin ve iletişimin çerçevesi bağlamında bir interaksiyon sağlamaktadır. Bu durumda küreselleşme ile beraber sınırların belirsizleşme hali de aynı zamanda iletişimin sonsuz katmanlarda vücut bulduğunu göstermektedir. Aynı interaksiyon *Kimin Ütopyası* adlı çalışmada bulgulanabilmektedir. Fei, modern dünyada yabancılaşma hissimizi vurgulamak düşüncesiyle Çin'de İnci Nehir Delta bölgesindeki Siemens Osram aydınlatma fabrikasında misafir sanatçı olarak bulunurken *Kimin Ütopyası* adlı videosunu çekmiştir.

Bu çalışmasında sanatçı fabrikanın sloganını "Üretim-merkezli'den hümanist ve dayanışmacı'ya" dönüştürmekte ve fabrika çalışanlarının aktif katılımıyla sanki fabrikadaki görevlerinden bir tanesi de buymuş gibi tek tek rüyalarını anlatmalarını istemektedir⁴⁸⁸.

⁴⁸⁶ A.g.e., s.36-37

⁴⁸⁷ A.g.e., s.38-39

⁴⁸⁸ Hicks, s.121



Resim 64: Cao Fei, *Kimin Ütopyası? Benim Geleceğim Bir Rüya Değil* [*Whose Utopia? My Future is not a dream*], 2006

Fotoğraf, Kimin Ütopyası? Videosuyla bağlantılı, 120 x 150 cm

<http://moisdelaphoto.com/en/artistes/cao-fei/>

"Zihin işçiliği bilginin, fikirlerin paylaşılmasıyla ayakta kalır ya da çöker" yaklaşımı, günümüzdeki üretim ve çalışma koşullarını yansıtmaları, üretim anlayışının esnek yapısı, sanatçının fikirlerini sunuşunda gösterdiği performansa bağımlı hale gelmiş olması ve dil ustalığının önemi gibi unsurlar doğrultusunda, Post-Fordizm kavramının önemini bize tekrar göstermektedir. Bu bağlamda Boris Mihalov ya da Santiago Sierra gibi sanatçıların işlerini örnek olarak göstermek mümkündür.

Boris Mihalov, evsiz insanlara poz vermeleri ve kendilerini fotoğraf makinesi karşısında teşhir etmeleri için para vermiş ve bunlarla bir dizi fotoğraf üretmiştir. Böylece para için bedenini sunan insanların maruz kaldığı baskıyı vurgulamıştır⁴⁸⁹. Bu noktada, çeşitli aşağılamalara boyun eğmeleri ve kendilerini teşhir etmeleri karşılığında insanlara para ödeyen Santiago Sierra'nın işi daha da çarpıcı bir örnek olarak öne sürmek ve kapsamımıza dahil edilmesi önem teşkil etmektedir.

Santiago Sierra gibi emek sömürsü meselesini kurcalayan sanatçıları kapsama dahil ederek bakmakta fayda görülmektedir. Venedik Bienali için gerçekleştirdiği "Saçları Sarıya Boyanmak İçin Para Ödenmiş 133 Kişi" eserinde Sierra, çoğu Güney İtalya'dan veya Senegal, Çin ve Bangladeş'ten gelen korsan sokak satıcılarını 60 ABD doları

⁴⁸⁹ Stallabross, s. 49

karşılığında saçlarını sarıya boyatmaya davet etmiştir. “Dört Kişi Üzerine Yapılmış 160 cm’lik Dövme”, “Kesintisiz 360 Saat Boyunca Çalışması İçin Ücret Ödenmiş Bir Kişi”, “Mastürbasyon Yapmak İçin Para Ödenmiş On Kişi” gibi işlerinde Sierra, Tiravanija’nın aksine bir uzlaşma zemini aramaz, sömürüyü en açık haliyle ortaya sererek sanat alanı ile toplumun gerçekliğinin arasındaki çatışmanın (dissensus) en sert haliyle sürmesini sağlamaktadır.

Sierra’nın örnek gösterilebilecek başka işleri arasında Havana 2000 Bienali’nde teşhir edilen *Santiago Sierra Invites You For A Drink* (Santiago Sierra Sizi Bir Kadeh İçki İçmeye Davet Ediyor) adlı çalışması bulunmaktadır. Sanatçı, sanat-turistleri ile yerli halk arasında kurulması muhtemel iktidar ve sömürü ilişkileri hakkında keskin bir yorum yapmış, partilere katılanlar otursun diye yerleştirilen sandıkların içine saklanmaları için fahişelere para vermiştir.

5.2.1. Öteki’nin Emeği ve Sanat

Emek sözcüğünün ilk kullanımı Oxford English Dictionary’e göre 1776’dır. Topluluğun maddi ihyiyaçlarını karşılamaya yönelik fiziksel çaba anlamında kullanılan emek sözcüğü, yüz yıl sonrasında üretim sürecine katılan emekçi ve vasıflı elemanların oluşturduğu genel birlik anlamını kazanmıştır. Bu bağlamda sendikalar ve diğer birlikler, üretim sürecine katılan emekçi ve vasıflı eleman yaklaşımı anlamını geliştirmiş ve siyasal bir mesele olarak yeniden biçimlenmiştir.

Bauman, sözcüğün İngilizce’deki kullanımına dikkat çekerek, işe, yani bedensel ve zihinsel çabaya atfedilen önemin, çalışanların kendilerini bir sınıf olarak oluşturması ile bu oluşumu temel alan siyaset arasındaki yakın bağlantıyı, hatta birleşmeyi ve kader birliğini çarpıcı bir biçimde gözler önüne serdiğini ileri sürmektedir⁴⁹⁰. Başka bir deyişle, fiziksel zahmetin servetin başlıca kaynağı olarak biçimlenmesi, toplumun refahı ile emek hareketinin kendini öne sürmesi arasındaki dolaşımdan kaynaklanmaktadır.

⁴⁹⁰ Zygmunt Bauman, *Bireyselleşmiş Toplum*, Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 29-30

Bazı değerlendirmelere göre, 18.yüzyılda Batı Avrupa'da kişi başına gelir, aynı dönemde Hindistan, Afrika ya da Çin'in kişi başına düşen gelirinden sadece yüzde 30 daha yüksekti. Ne var ki, bir yüzyıldan biraz fazla bir süre, bu oranı tanınamayacak şekilde dnştrecekti. 1870'te sanayileşmiş Avrupa'da kişi başına düşen gelir, dünyanın yoksul ülkelerindeki on bir katıydı. Sonraki yüzyılın gidişatı içinde bu sayı beş kat arttı ve 1995'te elliye ulaştı. Bu bağlamda uluslar arasındaki eşitizlik fenomeni iki yüz yılın ürünüdür. Böylece servetin kaynağı olarak emek fikri ortaya çıktı ve bu varsayım da siyaseti doğurdu ve ona rehberlik etti⁴⁹¹.

Karl Polanyi'ye göre yeni sanayi düzeninin ortaya çıkmasını sağlayan büyük dönüşümün başlangıç noktası, emekçilerin kendi geçim tarzlarından koparılmalarıdır. Bu koparıma ise daha önemli bir olaya işaret etmektedir; üretimin her şeyi kuşatan bir hayat tarzı olarak görünmekten çıkması ve böylece toprak ve paranın yanı sıra emeğin sadece bir meta olduğu düşünülebilmektedir. Kuşkusuz bu kopuş da bedensel ve zihinsel çabanın nn açmış ve başka bir fenomen haline gelmesine vesile olmuřtur⁴⁹².

Günümüze gelindiğinde şirketler ile otoriter nc Dünya devletleri arasındaki danışıklı dövüşün sonucu olarak ucuz işgücü sağlamak anlamına geldiği müddetçe kimsenin "köle emeği"nden şikayeti de yoktur. Bu bağlamda söylenebilecek şey işçilerin bir gözetime tabi kılınmakta olduklarıdır. Oyle ki bu durum onları hem alanlarından hem de i dünyalarından mahrum bırakmaktadır. Kültür mühendisliğinin sermayenin işleyişinde merkezi bir yer kazanması, üretimin devredışı olduğuna değil, sermayenin ne denli yabancılaşmış emeğe dayandığına işaret etmektedir⁴⁹³.

⁴⁹¹ Bauman, s. 30

⁴⁹² A.g.e., s.31

⁴⁹³ Arif Dirlik, *retimde ve üretimin rgtlenmesinde Postmodernleşme: Esnek retim, İş ve Kültür*, s.73, <http://www.e-skop.com/skopbulten/uretimde-ve-uretimin-orgutlenmesinde-postmodernlesme-esnek-uretim-is-ve-kultur/3605>

SONUÇ

Küreselleşmenin en büyük etkisi, merkezin (Batı) ve çevrenin (birçok periferiye ait) artık iki kutuplu bir dünyanın ötesinde çok boyutlu olmasıdır. Bu, sanat dünyasını, daha önce hiç beklenmedik şekilde etkileyecek yeni etmenlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu bağlamda “Öteki” kavramı zaman içerisinde anlamsal açıdan değişmemiş olsa da Ötekiliğe yüklenilmiş olan rolü ve yaklaşımları bağlamında derinden farklılıkların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Günümüzde sanatın en önemli konularına bakıldığında özellikle küreselleşme süreciyle beraber uluslararası şirketlerin artması ve marka değerlerini sanat yoluyla yükselttikleri, sermaye güçlerinin sanata yapılan stratejik müdahaleleri ve bu müdahalelerle beraber kültür kavramının mimarlığında kullanılmasıdır.

Homi Bhabha, Göçmen diasporik topluluklar tarafından yaratılan melez kültürlerin var olduğunu, çünkü kültürel ve tarihi bileşenleri ve anlamları yeniden tahsis edilebilecek, tercüme edilebilecek ve yeniden okuyabilecek bir 'uzayda', 'bir arada' mekânın 'üçüncü bir alanı vardır' diye açıklar. Bu, “yer” ve “özne” kavramlarına yapılan tüm estetik müdahalelerin, küreselleşmiş bir dünyada bilgi, kurum ve siyaset konularını yeniden düşünmek için yeni temeller sağladığı önermesine dayanmaktadır. Bu durumda bu müdahalelere karşı nasıl dik durulabileceği ya da başka bir deyişle nasıl başa çıkılacağı sorusu yadsınamayacak derecede sanatın, sanatçının ve sanat kurumunun özerkliğine vurgu yapmaktadır.

Çağdaş Sanat pratiği küreselleşmeyle beraber birçok yeniliği farklı yaklaşımlarıyla beraber getirmiştir. Bu yenilikler arasında kuşkusuz en çok öne çıkan husus bilginin kullanım biçimidir. Bilgi ‘Ben’ ile ‘Öteki’ arasındaki vazgeçilmez ilişkiyi belirlemiş ve Hegel’in Köle-Efendi diyalektiğinin oluşturulmasına vesile olmuştur. Birçok açıdan ele alınan ‘Ben’ ve ‘Öteki’ ilişkisi, bu ilişkinin farklı boyutlarda olabileceğini

göstermiştir. Öteki kavramının hiyerarşik bir ilişkinin yansıması şeklinde kabul edilmesi ise, Öteki bilincinin, kültür olgusundan kaynaklanan farklı sosyal davranışların sonucu olarak değerlendirilebileceğini göstermiştir. Kültür olgusu, ister istemez coğrafi bir konumsallığı beraberinde getirmektedir. Batı ve Doğu kimliğindeki ayrıştırmada, Ötekiliğin politik ifadesi biçiminde varlık kazanan Oryantalizm, Doğu'yu kurgusal bir çerçeve içine hapsedmiş ve Öteki ile ilişkilerini bu kurgusal çerçevedeki algılayışlarına paralel biçimde yeniden ortaya çıkarmıştır.

Bu kurgusal çerçeve, küresellik kavramı ile ilişkilendirildiğinde, kültürün coğrafi olarak konumlanmış bir güç merkezi tarafından dayatılmakta olduğu anlaşılmaktadır. Bu dayatma, sanat dünyasını sermayenin ve sistemin işleme biçiminden dolayı etki altına alındığını göstermektedir. Ötekilik tahayyülünün savrulduğu alanlar düşünüldüğünde, yeni iletişim biçimleriyle, küresel kültürün gelişmesinde önemli bir rol oynamakta olduğu; ancak demonopolizasyon, serbestleşme, özelleştirme, sınır ticaretinin sınırlarının kaldırılması gibi durumlar da göz önünde bulundurulduğunda siyasi durumun aynı derecede önemli olduğu vurgulanmalıdır. Bu bağlamda sınır kavramının küreselleşmeyle belirsiz bir hal almaya başlaması, merkezin Batı'dan küreye yayılmakta olduğu gerçeğini değiştirmemiştir.

Küreselleşmeyle beraber gündeme gelen kültürel, kimliksel ve politik etkenler, Batı dışındaki dünyanın sanat alanında temsil bulma/görünür olma biçimlerinde birbirinden farklı parametrelerde yönlendirilmekte ve kontrol altına alınmaya çalışmaktadır. Aynı doğrultuda kapitalist süreçte ekonomik ve kültürel düzeyde varlığını hissettiren sömürgecilik, Şahiner'in de belirttiği 'Öteki'nin bilgisini geçersiz ve değersiz kılarken, günümüzde, 'Öteki' asimile edilerek, yerel ürünleri, gelenekleri ve yaşam pratikleriyle küresel pazarda etnik birer meta olarak satılan bir bilgiye dönüştürülmektedir.

Günümüzde toplumsal kimlik oluşumunu belirleyen koşullar, yalnız statü, din, kırsal ya da kentsel kökenle ilgili değildir. Kültürün küreselleşmesinden kaynaklanan yüksek ve alt kültürler arasındaki farkı yıkmaya çalışan dikey yapılanmadaki hareketliliğin yaşandığı Postmodern dönemin ardından, bugün karşımızda daha çok farklı kültürel deneyimlere dayandırılan yatay bir hareketlilik bulunmaktadır. Bu durum sanatın,

dönemin ve içinde yaşanan koşulların; yaşam pratiklerini ve biçimlerini, algılayışları, duyumsamaları, duyarlılıkları ve iletişim biçimlerini şekillendirmekte olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda çağdaş kültür pratikleri, sanatın hayatla iç içe geçtiği, deneyimin, kolektif iletişimin ve politikanın öncelik kazandığı yeni bir toplumsal düzene işaret etmektedir.

Yeni bir toplumsal düzenin inşasında günümüzde devlet, özel sektör ve sivil toplum, ekonomik ve politik artı-değer üretmek amacıyla kültüre yatırım yapmaktadır. Başlıca amaç, toplumsal hareketleri sanata belirleyici bir politik rol biçerek yönlendirebilmektir. Bu durum ise kültürü ve sanatı algılayış biçimimizi, küreselleşen sivil toplum, hükümetler, hükümet dışı kuruluşlar, piyasa, kültür yöneticileri ile kültürel ve yaratıcı endüstrilerde çalışanlar aracılığıyla temelden değişebileceğini göstermiştir. Sanatın iletişim potansiyelini araçsallaştıran ve kültürü bir çeşit sosyal sermaye veya kaynak olarak gören siyasi kaygılarla iç içe geçmiş durumda olması ise, sanatçıların, mutabakata varılmış kurum veya sergi politikalarının sınırları dışında bir şeyler üretmeye çalıştıklarında belirli kısıtlamalarla karşılaşmalarına sebep olmaktadır.

Bu durum, sanatın hem kültürel politikaların belirlenebilmesinde hem de toplum inşasında bir araç olarak kullanılmakta olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla Kültür mühendisliğinin sermayenin işleyişinde merkezi bir yer kazanması, üretimin devre dışı olduğuna değil, sermayenin ne denli yabancılaşmış emeğe dayandığına işaret etmektedir.

Küreselleşme çağının bitip bitmediği ve sonrasında nelerin olabileceğine dair sorular ve yaklaşımlar, günümüz olay ve yenilikleriyle, farklı semptomlarla, küreselleşmenin bir post-küreselleşmeye doğru dönüşeceğine dair kimi emareleri ortaya koymaktadır. Bu emareler içerisinde kuşkusuz küreselleşmenin günümüzdeki formunun dünyadaki coğrafi, ekolojik, politik ve ekonomik iklimin savurgan ve buyurucu halinin etkisi, sanat dünyasının nasıl şekillendirebileceğine dair kimi öngörü ve saptamaların da yapılmasını bir anlamda zorlaştırmaktadır.

Sponsorluklarla beraber kurum imajları sanat yoluyla yeni bir çehre kazanmaktadır ve özerkliğinden yoksun bir sanat anlayışı içinde sanat dünyasını derinden sarsmaktadır. Özünde sanat etkinliklerinin düzenlenmesinde ve sanat dünyasının tüm aktörleriyle birlikte devamlılığın sağlanabilmesi ve finanse edilebilmesi adına sponsorluklar elbette önemlidir ancak içinde bulunulan durum düşünüldüğünde, alternatif varoluş biçimleri/tarzları ve temsiliyet modelleri açısından, sanatın kolektif bir hareket ve eleştirel bir akım olarak var olabilmesi bir çözüm olabilir. Sanat dünyasındaki küresel açmazlarla baş etmenin yollarından biri de, Pascal Gielen'in önerdiği kinik ve fırsatçı rolden arınıp, kolektif ve eleştirel bir tutumla günümüz sanatının yeniden özerkliğine kavuşmasını sağlamaya dair bir çaba olabilir. Eleştirel akımın hayata geçmesi ise günümüz teknolojilerinden faydalanmak koşuluyla olasıdır.

Dolayısıyla dünyanın politik, ekonomik ve kültürel değişimine koşut olarak, sanat da kullandığı dili değiştirecek ve kolektif bir şekilde geliştirilen söylemler doğrultusunda bağımsızlığını ilan edecek. Bu doğrultuda söylenebilecek en anlamlı cümle; sanatın kurtuluşu ancak onun direngen, karşı koyan, çatışkılı ve sahih bir avangard niteliğini yeniden çağırmasıyla mümkün olacaktır!

KAYNAKÇA

- Žižek, Slavoj. 2001. *Kırılğan Temas*. Çeviren Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çakmak, Umut. tarih yok. «Esnek Üretim Sistemi: İstihdama Etkisi ve Toyata Örneği.» Erişim Tarihi: Haziran 06.06.2018, 2018. <http://kisi.deu.edu.tr//erkin.baser/Post-Fordizm.pdf>.
- Çalıköğlü, Levent. 2005. *Çağdaş Sanat Konuşmaları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- . 2005. *Çağdaş Sanat Konuşmaları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çelebi, Gökçe. 2010. *Halil Altındere*. 20 Haziran. Erişim Tarihi: Mayıs 2018, 19. http://cevadzortsfinest.blogspot.com.tr/2010/06/taxim-showdown_28.html.
- Özpinar, Ceren. 2011. «Birey, Kent ve Kamusal Mekan Bağlamında İstanbul Bienali.» *Kült* (İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları) 263-283.
- Öztürk, Ceylan. 2013. *Modernite? Hala Buradasın*. Erişim Tarihi: Mart 4, 2018. <http://sergiyazilari.blogspot.com.tr/2013/02/modernite-hala-buradasn.html> .
4. İstanbul Bienali, René Block- Açılış Konuşması. 1995. Erişim Tarihi: Nisan 3, 2018. <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienalarsivi/213>.
- Ahmad, Aijaz. 1995. «The Politics of Literary Postcoloniality, » *Centre for Contemporary Studies, Nehru Memorial Museum and Library*.
- Aka, H. Burç, Nişancı, Ensar,. 2015. « Neo-Oryantalizm ve Orta Doğu'yu Anlamak.» *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi* (9).
- Akdoğan, Vefa. 2016. Erişim Tarihi: Nisan 2017. <http://www.sosyalhizmetuzmani.org/impco.k.htm>.
- . 2016. *İmparatorluk ve Çokluk: 21. Yüzyılın Komünist Manifestosu” mu? Yoksa “Postmodern Bir Kolaj” mı?* Nisan 2017 <http://www.sosyalhizmetuzmani.org/impco.k.htm>. Erişim Tarihi: Nisan 27, 2017. <https://docslide.fr/documents/sosyal-hizmet-uzmani-web-sitesi.html>.
- Alÿs, Francis. 1997. *Sometimes Making Something Leads to Nothing*. Erişim Tarihi: Aralık 17, 2017. <http://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/> .
- . 2004. *Korkuluklar*. Erişim Tarihi: 12 2017, 27. https://youtu.be/shNztCR_W6E, Erişim Tarihi: .
- . 2002. *When Faith Moves Mountains*. Erişim Tarihi: Aralık 16, 2017. <http://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/> .
- Alÿs, Francis,. 1997. *Praxis I'in Paradox*. Erişim Tarihi: 12 2017, 27. <https://vimeo.com/130838361>.
- Alsop, Rachel, Fitzsimons, Annette, Lennon, Kathleen. 2002. «Theorizing Gender: An Introduction.» *Wiley*.
- Antmen, Ahu. 2010. *Bienalli' Olmak Ya Da Olmamak*. Aralık. Erişim Tarihi: Nisan 5, 2018. <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu-antmen/bienalli-olmak-ya-da-olmamak-1030861/>.
- . 2008. *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Apaydın, Ebru. 2006. «Levinas Felsefesinde Öznellik ve Öteki Problemi.» Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Tarihi Anabilim Dalı.
- Appadurai, Arjun. 1990. «Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy.» *Sage Journals* Issue: 2-3 (Volume: 7): 295-310 . <https://doi.org/10.1177/026327690007002017>.

- Apter, Emily. 2014. «Translation at the checkpoint.» *Journal of Postcolonial Writing* (<https://doi.org/10.1080/17449855.2013.850235>) 56-74.
- Arapoğlu, Fırat,. 2017. «15. Uluslararası İstanbul Bienali'nin Ardından.» *Aurum Sosyal Bilimler Dergisi* (2).
- Artun, Ali. 2015. *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- . 2013. *Artun, Ali, Anne ben hiyar mıyım?* Erişim Tarihi: Mayıs 2, 2018. <http://www.e-skop.com/skopbulten/anne-ben-hiyar-miyim/1510>.
- . 2014. *Sanat Emegi-Kültür İşçileri ve Prekarite*. İletişim Yayınları.
- Artun, Ali,. 2012. *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi-Estetik Modernizmin Tasviyesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ashcroft, Bill, Ahluwalia, Pal. 2010. *Edward Said*. Ankara: Elips Kitap.
- Atakan, Nancy. 2008. *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Šuvaković, Miško. 2002. «The Ideology Of Exhibition: On The Ideologies Of Manifesta.» *Center for Contemporary Arts (SCCA)*.
- Aydınlı, Halil İbrahim. 2004. «Sosyo-Ekonomik Dönüşüm Süreci ve Sanayi Ötesi Yaklaşımlar.» Cilt 7. no. 4. Cumhuriyet Üniversitesi, İİBF Kamu Yönetimi, Kamu-İş.
- Aykut, Aygül. 2016. «Türkiye’de Protest Sanat Üzerine Bir İnceleme: Halil Altındere Örneği.» *The Journal of Academic Social Science Studies* (International Journal of Social Science) (50): 43-56.
- Aytekin, C. Arzu, Tokdil, Ezgi. 2016. «Arthur Rimbaud ve Sanatta Ötekilik Üzerine, Düşünce Sistemlerinde Ben ve Başkası Problemi.» Cilt 6. no. 28. İdil. 17-30.
- Azim, Zalika,. 2015. *A Milestone for Postcolonial Thought: Examining Art and Race in Florence and Venice*.
https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/08/05/a-milestone-for-postcolonial-thought-examining-art-and-race-in-florence-and-venice/.
- Azman, Ayşe. 2012. «Oryantalistlerin İstanbul’undan Bienalin İstanbul’una.» *Sosyoloji Dergisi*, Ocak: 183-207.
- Bülbül, Betül. 2015. *KÜRESELLEŞME VE TÜRKİYE: ÖZAL DÖNEMİ DEĞİŞİM PARADİGMALARI*. Yüksek Lisans Tezi , Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü , Hacettepe Üniversitesi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Bülbül, Kudret,. 2009. *Küreselleşme*. Ankara: Orion Kitabevi.
- Başarır, Gülgün,. tarih yok. *Gösteri olarak 9. Bienal*. Erişim Tarihi: Nisan 26, 2018. <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1136/352346.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Baştürk, Efe. 2017. «Biyopolitika ve Savaşım: Foucault ve Agamben Arasındaki Ayrımın Kavramsal İçeriği.» (Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi) 5 (2): 1-23.
- Bahtin, Mihail M. 2002. *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. Çeviren Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları.
- Barham, Kate. tarih yok. *Aboriginal Art: It's A White Thing*. Erişim Tarihi: Temmuz 20, 2017. <http://www.eyelinepublishing.com/write-about-art-5/article/aboriginal-art-its-white-thing>.
- Baudrillard, Jean. 1995. *Kötülüğün Şeffaflığı*. Çeviren Emel, Ergüden, Işık Abora. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bauer, Ute Meta, Hanru, Hou. 2013. « Shifting Gravity. World Biennial Forum no. 1. / Gwangju Biennale Foundation.» *Aufgaben der Biennale, Institut für Auslandsbeziehungen*. Düzenleyen: Ostfildern: Hatje Cantz. Erişim Tarihi: Nisan 25, 2018. <https://www.ifa.de/de/kunst/biennalen/aufgaben-der-biennale.html>.

- Bauman, Zygmunt. 2001. *Bireyselleşmiş Toplum*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- . 1998. *Küreselleşme*. Çeviren Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt,. 1997; 2000. *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları* . Çeviren İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Beck, Ulrich. 2002. «The Cosmopolitan Society and it's Enemies.» *Theory, Culture and Society* 19 (1-2).
- Beech, Dave. 2015. «Art and Post-Fordism.» *Social Sciences E-Books Online* (Social Sciences E-Books Online, Collection) 94: 315-316 .
- Bell, Julian. 2007. *Sanatı Yeni Tarihi*. İstanbul: NTV Yayınları.
- Belting, Hans, , 2009. «Contemporary Art as Global Art –A critical estimate.» *The global art world: audiences, markets, and museums* içinde, yazar Hans Belting, 1-54. Ostfildern: Hatje Cantz.
http://rae.com.pt/Belting__Contemporary_Art_as_Global_Art.pdf.
- Belting, Hans, Buddensieg, Andrea. 2012. «The Global Contemporary-Art Worlds after 1989.» *ZKM-Museum of Contemporary Art*.
- Benhabib, Seyla. 1997. «Strange Multiplicities: The Politics of Identity and Difference in a Global Context, The Divided Self: Identity and Globalization,» *Macalester International*, 27-56.
- Benjamin, Walter. 1984. *Brecht'i Anlamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Benmayor, Gila. 2015. *Çağdaş sanata en çok para harcayan 15 ülke arasındayız*. 12 Kasım. <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/gila-benmayor/cagdas-sanata-en-cok-para-harcayan-15-ulke-arasindayiz-40013386>.
- Bethwaite, Julia. 2018. «The Scales, Politics, And Political Economies Of Contemporary Art Biennials, Arts and International Affairs.» *The Official Journal of the Insitute for International Cultural Relations* (University of Edinburgh).
- Bezci, Bünyamin, Çiftçi, Yusuf. 2012. « Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite ve/veya içselleştirdiğimiz Modernleşme.» *Akademik İncelemeler Dergisi (Journal of Academic Inquiries)* 7 (1).
- Birsel, Selim, röportaj yapan: Burcu Üver. 2010. *Boğaziçi'nde "Çağdaş Sanat" Röportaj Dizisi*
- Blaine, Elsa. 2009. *Spicy Lycra Socks Hang 'While Nothing Happens' in Italy*. Erişim Tarihi: Aralık 26, 2017. <https://www.trendhunter.com/trends/interactive-art-while-nothing-happens>.
- Bolton, Matt. 2013. *Is art to blame for gentrification?* Erişim Tarihi: Ocak 2018, 2018. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/aug/30/art-blame-gentrification-peckham>.
- Bourriaud, Nicolas. 2009. *The Radicant*. New York: Lukas & Sternberg.
- Brehonya, Kevin J., Deem, Rosemary. 2005. «Challenging the post-Fordist/flexible organisation thesis: the case of reformed educational organisations.» *Journal of Sociology of Education* 26 (3): 395–414 .
- Bulut, Yücel. 2012. «Oryantalizmin Ardından.» *Sosyoloji Dergisi*, 1-57.
- Bumin, Tülin. 1998. *Hegel: Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Can, Nevin Aslı,. 2011. *René Block ve 1990 Sonrası Türkiye Çağdaş Sanat Ortamında Otorite ve Dil Kurguları*. 1 Ekim. <http://www.eskop.com/skopdergi/ren%C3%A9-block-ve-1990-sonrasi-turkiye-cagdas-sanat-ortaminda-otorite-ve-dil-kurgulari/414>.
- Chambers, Iain. 1994. *Göç, Kültür, Kimlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Chatterjee, Partha. 1996. *Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası*. Çeviren Sami Oğuz. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Clifford, James. 1988. *The Predicament of Culture*. Cambridge: Harvard University Press.
- Coşkun, Ceylan. 2015. « The Impacts of Jean Paul Sartre on Simone De Beauvoir, » *GSTF Journal of General Philosophy* (JPhilo) 1 (2).
- Cotter, Holland. 2017. *The Materials Man of the Emirates Image*. Erişim Tarihi: Mayıs 11, 2018. <https://www.nytimes.com/2017/12/28/arts/design/emirates-sharjah-art-foundation-hassan-sharif.html>.
- Coudray, Joyce Bidouzo. 2012. *The Catatonic Bliss of Violent Incidences*. Art & Culture. Erişim Tarihi: Aralık 19, 2017. <http://www.anotherafrica.net/art-culture/wangechi-mutu-the-catatonic-bliss-of-violent-incidences>.
- Crane, Diana. 2002. *Culture and Globalization. The Theoretical Models and Emerging Trends in Global Culture, Media Arts, Policy and Globalization*. Düzenleyen: N. Kawashima, K. Kawasak eds. D. Crane. New York: Routledge.
- Dailey, Meghan. 2001. *Shirin Neshat-Passage*. Erişim Tarihi: Mayıs 21, 2017. <https://www.guggenheim.org/artwork/10229>.
- Darling, Michael. 2001. «Plumbing the Depths of Superflatness.» *Art Journal* 60 (3).
- De Cesari, Chiara. 2017. *Against State Phobia for dis/engagement*. Erişim Tarihi: Mayıs 10, 2018. <http://mezosfera.org/against-state-phobia-for-disengagement/>.
- De Duve, Thierry. 2006. «The Glocal and the Singuniversal-Reflections on Art and Culture in the Global World.» *The Art Biennial*.
- Demiraslan, Zuhale. 2016. «Sarkis ve Bir Hazine Olarak İnsanlık Tarihinin Belleği.» *İstanbul Art News* (36).
- Dikici, Erkan. 2014. «Doğu-Batı Ayrımı Ekseninde Oryantalizm ve Emperyalizm.» *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi* 3 (2).
- Dirlik, Arif. tarih yok. «Üretimde ve Üretim Örgütlenmesinde Postmodernleşme: Esnek Üretim, İş ve Kültür.» *skopbülten*. <http://www.e-skop.com/skopbulten/uretimde-ve-uretimin-orgutlenmesinde-postmodernlesme-esnek-uretim-is-ve-kultur/3605>.
- . 2012. *Küreselleşmenin Sonu mu? Çeviren Veysel Batmaz İsmail Kovacı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dirlik, Arif. 1997;2005;2010. *Postkolonyal Aura-Küresel Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Eleştirisi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Dolmacı, Sevil. tarih yok. «Orta Doğu Çağdaş Sanatı ve Yeni Kavramlar Üzerine Bir Deneme.» <http://lebriz.com/>. Erişim Tarihi: Ocak 17, 2017 . <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=5&articleID=829&bhp=1> .
- Dragojević, Milena Dragičević Šešić & Sanjin. 2005. *Arts management in turbulent times Adaptable Quality Management Navigating the arts through the winds of change*. Amsterdam: European Cultural Foundation.
- Draxler, Helmut. 2012. «Crisis as form, Curating and the logic of meditation.» 7.
- Eisenberg, Jack. 2009. «From Neo-Enlightenment to Nihonjinron: The Politics of Anti-Multiculturalism in Japan and the Netherlands.» *Macalester/Maastricht Essays* (Macalester College) 22: 94.
- Emmelhainz, Irmgard. 2013. «Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanatın ve Dava Sanatının Sonu mu?» Düzenleyen: (ed.) Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayınları. Erişim Tarihi: Nisan 6, 2018.

- Erdönmez, Işıl Çobanlı. 2014. «20. Yüzyılın Postmodern Düşünürü Olarak Gilles Deleuze.» *Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi* (5).
- Erdoğan, Melih. tarih yok. «Contemporary Art and Global Art Market in Global Era .» *Sosyal Bilimler Dergisi Anadolu Üniversitesi* 15 (1): 75-98.
- Ergen, Burcu Aygen. 2012. «Son Üç Uluslararası İstanbul Bienali'nde Yapıtları Yer Alan Kadın Sanatçılardan Bir Seçki.» *Sanat & Tasarım Dergisi*.
- Ergen, Elif Varol. 2015. «Yeni ve Bağımsız Bir Sanat Deneyimi Olarak Pop Sürrealizm.» *Art Sanat* 3.
- Ersöz, E , Uslu, A . 2012. «Doğu-Batı Karşılaşmasında Çatışma, Karmaşa Ve Muhtemel Bir Uzlaşma.» *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi* 67-86.
- Esansu, Octavian. 2013. *Neoliberal Dönemde Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi II/IV: Soros Çağdaş Sanat Merkezleri* . Erişim Tarihi: Nisan 6, 2018. http://www.e-skop.com/skopbulten/neoliberal-donemde-cagdas-sanatin-orgutlenmesi-iiiv-soros-cagdas-sanat-merkezleri/1496#_edn5 .
- Evren, Süreyya. 2008. *Kayıplar Ülkesiyle Dans*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Faulkner, Simon. 2011. *Contesting the Antiborder Condition: Khaled Jarrar's Live and Work in Palestine Project*. Erişim Tarihi: Mayıs 10, 2018. <http://simonsteachingblog.wordpress.com/2011/07/10/contesting-the-antiborder-condition-khaled-jarrar%E2%80%99s-live-and-work-in-palestine-project>.
- Featherstone, Mike. 1990 . « Global Culture: An Introduction.» *Sage Journals* 7 (2-3): 1-14.
- Featherstone, Mike. 1990. «Global Culture: An Introduction.» *Theory, Culture & Society* (Sage Journals) Volume: 7 (Issue: 2-3): 1-14.
- Feighery, William G. 2012 . « Tourism and self-Orientalism in Oman: a critical discourse analysis.» *Critical Discourse Studies* 9 (3).
- Feyiz, Koray. 2016. *Diyalektiklerin Ötesi: Bataille, Foucault ve Postmodern Transgresyon*. Erişim Tarihi: Kasım 22, 2017. <http://www.karabatakdergisi.com/deneme/dyalektiklern-otes-batalle-foucault-ve-postmode>.
- Fosso, Samuel, röportaj yapan: John Henley. 2011. «Photographer Samuel Fosso's best shot.» *The Guardian*.
- Foucault, Michel. 1990;2015. *Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- . 1994; 2015 . *Kelimeler ve Şeyler*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- . 1984. *Space, Knowledge and Power, The Foucault Reader*. New York: Random House.
- . 1983. *The Subject and Power: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago Press.
- Gümüüş, Fatma. 2015. *Avrupa Kültür Vakfı Ağı ve Sanatın Örgütlenmesi*. Erişim Tarihi: Nisan 26, 2018. http://www.e-skop.com/skopbulten/avrupa-kultur-vakfi-agi-ve-sanatin-orgutlenmesi/2523#_edn5.
- Güner, Barış. 2013. *Çağdaş Sanatta Müellif Sorunsalı*. Sanat Kuramı ve Eleştiri, Işık Üniversitesi, İstanbul: Sosyal Bilimler.
- Gestal, Iria Pérez. 2013. *Fashion and Globalization*. Erişim Tarihi: Temmuz 19, 2017. [http://projekter.aau.dk/projekter/en/studentthesis/fashion-and-globalization\(1a8002a8-5215-4f11-b9c9-7653030f52a1\).html](http://projekter.aau.dk/projekter/en/studentthesis/fashion-and-globalization(1a8002a8-5215-4f11-b9c9-7653030f52a1).html).
- Giddens, Anthony. 1991. *Consequences of Modernity*. California: Stanford University Press.
- . 1990;2016. *Modernliğin Sonuçları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Gielen, Pascal. 2016. *Sanatsal Çokluğun Mırılıstı- Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm*. İstanbul: Norgung Yayıncılık.
- Gielen, Pascal. 2010. «The Art Institution in a Globalizing World.» *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 40 (4): 279-296.
- Gielen, Pascal. 2009. «The Biennial, The Art-biennial as a Global Phenomenon, Strategies in Neo-Political Times .» *Nai Publishers Skor* 16 (9).
- Gielen, Pascal. 2009. «The Biennial-The Art Biennial as a Global Phenomenon.» *Open* (16).
- Golden, S. 2009. «Orientalism in East Asia: A Theoretical Model.» *Inter Asia Papers*.
- Gouse, Nida. 2011. *Experiments & Objects 1979–2011*. Erişim Tarihi: Mayıs 11, 2018. <https://bidoun.org/articles/hassan-sharif>.
- Guasch, Anna Maria. 2018. 4 Mayıs. <http://www.thirdtext.org/globalization-and-contemporary-art>.
- Hıraoğlu, Kortay. tarih yok. *Alternizmde Kültürel Bütünleşme: Altermodernizm*. Erişim Tarihi: Kasım 2017. <http://www.ortayol.org/pages/butunlesme/altermodernizm/sayfa80.html>.
- Haines, Chelsea. 2011. «A new state of the arts: developing the biennial model as ethical art practice, Museum Management and Curatorship .» *New Directions In Museum Ethics* 26 (Issue 2): 163-175 .
- Hardt, M., Negri, A. 2001;2015. *İmparatorluk*. Çeviren Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hardt, Michael. 2009. « Production and Distribution of the Common- A Few Questions for the Artist, The Art-biennial as a Global Phenomenon, Strategies in Neo-Political Times, , 2009/No.16, s.27, 7 .» *Nai Publishers Skor* 16 (7).
- Harrison, Charles, Wood, Paul. 2011. *Sanat ve Kuram 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*. Çeviren Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları.
- Harutyunyan, Angela, Özgün, Aras , Goodfield, Eric. 2011. «Event and Counter-Event: The Political Economy of the Istanbul Biennial and Its Excesses, Association for Economic and Social Analysis, Rethinking Marxism, .» *Routledge, Taylor & Francis* 23 (4).
- Harvey, David. 1990; 2010. *Postmodernliğin Durumu-Kültürel değişimin Kökenleri*. Çeviren Sungur Savran. İstanbul: Metis Yayınları.
- Held, David, McGrew, Anthony, Goldblatt, David, Perraton, Jonathan. 1999. *Global Transformations: Politics, Economics and Culture*. Stanford: Stanford University Press.
- Hennig, Naomi. 2011. *Footnotes On Art and Finances: George Soros and What Remains*. Erişim Tarihi: Nisan 26, 2018. http://www.naomihennig.com/?page_id=852.
- Henry, Paget. 2006. Erişim Tarihi: Mayıs 2017. https://globalstudies.trinity.duke.edu/wp-content/themes/cgsh/materials/WKO/v1d3_PHenry.pdf.
- Hicks, Alistair. 2015. *Küresel Sanat Pusulası-21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Holert, Tom. 2009. *Art in the Knowledge-based Polis*. Erişim Tarihi: Nisan 21, 2018. <http://www.e-flux.com/journal/art-in-the-knowledge-based-polis/>.
- Hughes, A., Witz, A. 1997. «Feminism and the Matter of Bodies: From de Beauvoir to Butler .» *Body& Society* (Sage Journals) Volume: 3 (Issue: 1): 47-60.

- Huntington, Samuel P. 2015. *Medeniyetler Çatışması ve Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması*. Çeviren Cem Soydemir Mehmet Turhan. İstanbul: Okuyan Us.
- İmançer, Dilek. 2015. «Çağdaş Kimliğin Yapılanma Süreci ve Televizyon.» *Kimlikler (Doğu Batı)* (23).
- İnce, Elif. 2012. *Pembe tezkere'ye koğuş işkencesi*. 15 Nisan. Erişim Tarihi: Mayıs 19, 2018. <http://www.radikal.com.tr/turkiye/pembe-tezkereye-kogus-iskencesi-1084969/>.
- İstanbul Modern. 2012. *Koleksiyondan Bir Seçki-Şener Özmen*. Erişim Tarihi: Mayıs 19, 2018. <https://secure.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1258> .
- İzmir, Mutluhan,. 2016. *Dostoyevski'nin "Öteki" Romanı ve Lacan'ın Öteki Kavramı*. Erişim Tarihi: Kasım 20, 2017. <http://www.libidodergisi.com/dostoyevskinin-oteki-romani-ve-lacanın-oteki-kavrami/> .
- Jensen, Sune Qvotrup. 2009. «Preliminary notes on othering and agency - Marginalized young ethnic minority men negotiating identity in the terrain of otherness.» *Forskningsgruppen CASTOR Institut für Soziologie (Socialt Arbejde og Organisation Aalborg Universitet)* ISSN: 1399-4514, ISBN: 87-90867-30-0.
- Kürkçü, Duygu Dumanlı. 2013. «Küreselleşme Kavramı ve Küreselleşmeye Yönelik Yaklaşımlar.» *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication* Volume 3 (Issue 2).
- Kader, Cemzade. 2015. «Emmanuel Levinas Felsefesinde "Başkalık ve Aynılık" Problemi.» *Mütefekkir* 2 (3): s.77-91 .
- Kaiser, Susan B. 2013. *Fashion and Cultural Studies*. Bloomsbury Academic, Berg Publishers.
- Kalafatoğlu, Şermin Tağ. 2013. «Küreselleşme Karşıtı Hareket.» *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 143.
- Kaprow, Allan. 1993. «Essays on the Blurring of Art and Life.» (University of California Press) 1-9.
- Karakaş, Mehmet. 2015. *Modernlik Küreselleşme ve Türkiye'nin Kimlikler Evreni*. İstanbul: Küre Yayınları.
- . 2015. *Modernlik Küreselleşme ve Türkiye'nin Kimlikler Evreni*,. İstanbul: Küre Yayınları.
- Karataş, Yaylagül Ceren. 2017. *Büyük öteki: Bilinçdışının söylevi*. Erişim Tarihi: Kasım 21, 2017. <http://www.lacivertdergi.com/dosya/2017/04/12/buyuk-oteki-bilincdisinin-soylevi>.
- Kavrakoğlu, Füsün. 2016. *Çağdaş Sanata Varış 24-Global Sanat Pazarı*. Erişim Tarihi: Ocak 3, 2018. <http://blog.kavrakoglu.com/tag/global-sanat-pazarı/>.
- Kazufumi, Manabe, Befu, Harumi. 1993. «Japanese Cultural Identity.» *Japanstudien* 4 (1): 89-102.
- Keller, Douglas. 1992;2001. «Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası.» *Popüler Kültür (Doğu Batı)*,).
- Kennedy, Randy,. 2014. *Contrarian Stays True to His Cred, (Eleştirinin Rafa Kaldırıldığı Bir Çağda Hans Haacke Yolundan Şaşmıyor)* . Düzenleyen: Çev. Elçin Gen. Erişim Tarihi: Erişim Tarihi: 24.01.2018. <http://www.e-skop.com/skopbulten/elestirinin-rafa-kaldirildigi-bir-cagda-hans-haacke-yolundan-sasmiyor/2173> .
- Keyder, Çağlar,. 1993. *Ulusal Kalkınmacılığın İflası*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Khan, Aisha. 2007. *Creolization Moments, Creolization:History, Ethnography, Theory*. Düzenleyen: ed. Charles Stuart. New York: Routledge.
- Khan, Aisha, Creolization Moments. 2010. *Creolization:History, Ethnography, Theory*. New York: Routledge.
- Kolb, Lucie, Flückiger, Gabriel. 2014. «An Interview with Charles Esche, We were learning by doing.» *on-curating*. January. <http://www.on-curating.org/issue-21-reader/we-were-learning-by-doing.html#.WuRiDtPFJDU>.
- Kompatsiaris, Panos. 2015. *Curating Resistances, Crisis and the limits of the political turn in contemporary art biennials*. PhD Thesis, University of Edinburgh.
- Kompatsiaris, Panos. 2014. «Curating Resistances: Ambivalences and Potentials of Contemporary Art Biennials. Communication.» *Culture & Critique* (7): 76-91.
- Kosaku, Yoshino. 1999. « Rethinking theories of nationalism: Japan's nationalism in a marketplace perspective, in Consuming Ethnicity and Nationalism: Asian Experiences.» Düzenleyen: ed. Yoshino Kosaku. (Honolulu: University of Hawaii Press,).
- Larrain, Jorge. 1995. *İdeoloji ve Kültürel Kimlik*. Çeviren Neşe Nur Domaniç. İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Law, L., Bunnell, T., Ong, C. 2007. «The beach, the gaze and film tourism.» *Tourist Studies* (Sage) 7 (2).
- Law, L., Bunnell, T., Ong, C.,. 2007. «The beach, the gaze and film tourism,» *Tourist Studies* (Sage) 7 (2).
- Léger, Marc James. 2012. «Art and Art History After Globalisation.» *Third Text* 26 (5): 515-527.
- Lipovetsky, Gilles. 1994. *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Llilian, Llanes. 1992. «La Bienal de la Habana.» *Third Text* (20).
- Lloyd, Ann Wilson. 1999. «Reorienting: Japan Rediscovered Asia.» *Art in America* 87 (10).
- Lokke, Maria. 2010. *Off The Shelf: Zwelethu Mthethwa*. Erişim Tarihi: May 16, 2017. <http://www.newyorker.com/culture/photo-booth/off-the-shelf-zwelethu-mthethwa> .
- Lomba, Ania. 1998. *Kolonyalizm/Post-kolonyalizm*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Looser, Thomas. 2006. «Superflat and the Layers of Image and History in 1990s Japan.» *Mechademia, Emerging Worlds of Anime and Manga* (University of Minnesota Press) (1): 92-109 .
- Lorch, Catrin. 2013. *Kaçırılmış Bir Fırsat: 13. İstanbul Bienali*. Düzenleyen: Çeviri: İlke Yılmaz. Erişim Tarihi: Nisan 29, 2018. <http://www.e-skop.com/skopbulten/kacirilmis-bir-firsat-13-istanbul-bienali/1569>.
- Lowenstein, Adam. 2015. «Dreaming of Cinema: Globalized Spectatorship Ring Around the Superflat Global Village: J-Horror Between Japan and America.» (Columbia University Press).
- Ma, Sheng-mei. 1996. «Ang Lee's Domestic Tragicomedy: Immigrant Nostalgia, Exotic/ Ethic Tour, Global Market.» *Journal of Popular Culture* (30).
- Maak, Niklas. 2011. *Pinault ile Pinçuk Arasında: Yeni Ulusötesi Koleksiyoncular Ağı ve Ritüelleri*. Düzenleyen: Çev.: Elçin Gen. Erişim Tarihi: 2018. <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-muzemani-pinault-ile-pincuk-arasinda-yeni-ulusotesi-koleksiyoncular-agi-ve-rituelleri/446>.

- Mahbubani, Kishore. 2009. «The New Asian Hemisphere: The Irresistible Shift of Global Power to the East.» *Public Affairs* 1.
- Marchart, Oliver. 2013. «The Globalization of Art and the “Biennials of Resistance” A History of The Biennials From The Periphery.» *Cumma Papers* (Aalto University, Helsinki) 7.
- Martens, Anne. 2003. *Mona Hatoum*. Erişim Tarihi: Aralık 17, 2017. <http://artscenecal.com/ArticlesFile/Archive/Articles2003/Articles0703/MHatoumA.html>.
- McEvilley, Thomas, Denson, Roger. 1996. «Arrivederci Venice: The Third World Biennials– Reviews of Third World International Art Survey Exhibitions.» *Capacity: History, the World, and the Self in Contemporary Art and Criticism* (OPA).
- McGee, John. 2012. *Life of the party- Rirkrit Tiravanija explores the art of dining*. Erişim Tarihi: December 16, 2017. <https://www.japantimes.co.jp/culture/2002/06/12/arts/life-of-the-party/#.WjWJXmU7ZDU>.
- McLuhan, Marshall. 1994. *Understanding Media-The Extensions of Man*. Cambridge: MIT.
- . 1994. *Understanding Media-The Extensions of Man*. Cambridge: MIT.
- Mersmann, Birgit. 2013. «Global Dawning.» *Third Text* 27 (4): 525-535.
- Meyer, James, ed. 2003. «Roundtable discussion with Francesco Bonami, Okwui Enwezor, Hans-Ulrich Obrist Global tendencies: Globalism and the large-scale exhibition.» *Artforum* 153–63.
- Monda, Tony. 2014. *The effects of colonialism on contemporary african art*. Erişim Tarihi: July 11, 2017. http://www.thepatriot.co.zw/old_posts/the-effects-of-colonialism-on-contemporary-african-art/.
- Mora, Necla. 2008. «Kendi -Öteki İletişimi ve Etnomerkezcilik.» 5 (2): 213.
- Morley, David, Robins, Kevin. 1997;2011. *Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mouffe, Chantal. 2009. *Democratic Politics in the Age of Post- Fordism*. https://monoskop.org/images/b/b8/Open_16_The_Art_Biennial_as_a_Global_Phenomenon.pdf.
- Mutman, Mahmut. 2010. «Post-kolonyalizm: Ölü bir disiplinin hatıra defteri,» *Toplumbilim* (25): 117-126.
- Nahya, Z. Nilüfer. 2011. «İmgeler ve Ötekileştirme: Cadılar, Yerliler, Avrupalılar,» *Atılım Sosyal Bilimler Dergisi* 1 (1): 29.
- Nar, Mehmet Şükrü. 2015. «The Effect of Globalization on Consumption Culture: Technology Consumption.» *The Journal of International Social Research* 8 (37).
- Negri, Antonio. 2013. *Sanat ve Çokluk- Sanat Üzerine Dokuz Mektup*. Çeviren Serkan Sönmezgil. İstanbul: Monokl Yayınları.
- Neil, O. 2005 ;2007; 2014 . *Edward W. Said (1935-2003): A Continuing Legacy, Research in African Literatures, Entelektüelin Temsilleri 'nde Entelektüelin Temsili, Oryantalizm Tartışma metinleri*. Düzenleyen: Ed.: Aytaç Yıldız. Çeviren Salih Akkanat. Cilt 36. 3 cilt. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Obendorf, Simon Benjamin. 2006. *Sexing up the international*. PhD Thesis, Department of Political Science, Institute of International Visual Arts, The University of Melbourne, London: Minerva Access, The University of Melbourne .

- Ohmae, Kenichi. 1996. *Ulus-Devletin Sonu, Bölgesel Ekonomilerin Yükselişi*. Çeviren Zülfü Dicleli. İstanbul: Türk Henkel Dergisi Yayınları.
- Okan, Berna Kaya. 2012. «Türkiye De Geleneksel Sanatın Dönüşümü ve İstanbul Bienalleri.» *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (33): 22-36.
- Okan, Berna Kaya,. 2012. «Türkiye’de Geleneksel Sanatın Dönüşümü ve İstanbul Bienalleri.» *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 23-36.
- Okay, Aydemir. 2012. *Sponsorluk*. İstanbul: Der Yayınları.
- Okur, Ayşe, Bozdoğan, Naciye. 2017. «Türk Sanat Ortamı ve İstanbul Bienalleri.» *İdil* 6 (39).
- Ong, Aihwa,. 2012. «What Marco Polo Forgot” Contemporary Chinese Art Reconfigures the Global, » *Current Anthropology*, 2012 (The University of Chicago Press on behalf of Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research) Vol. 53 (No. 4): 471-494.
- Owens, C. 2001. *Art and Feminism*. Düzenleyen: Peggy Phelan, First Edition Editor: Helena Reckitt. Phadion Press Ltd.
- Oğuz, Erdem. 2014. «Günümüz sanatından güncel kesitler: Küreselleşmenin Sanata Etkileri, Postsanat, İlişkisel Sanat ve Temellük Sanatı Hakkında.» Erişim Tarihi: Ocak 4, 2018. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/192414>.
- Oğuz, Erdem. 2014. «Günümüz sanatından güncel kesitler: Küreselleşmenin Sanata Etkileri, Postsanat, İlişkisel Sanat ve Temellük Sanatı Hakkında.» *Sanat ve Tasarım Dergisi* (Anadolu Üniversitesi). Erişim Tarihi: Ocak 4, 2018. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/192414> .
- Paul, Annie. 2016. *Hall, Stuart, Tarihin İronileri, Söyleşi*. Çeviren Utku Özmakas. İstanbul: Zoomkitap.
- Pelvanoğlu, Burcu. 2015. *9B ve Sonrasında İstanbul Bienalleri ’nin Kent ile İlişkisi*. 15 Aralık. Erişim Tarihi: Nisan 4, 2018. <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1333>.
- . 2015. *İstanbul Biealleri ve Mekânları IV*. Erişim Tarihi: Mart 3, 2018. <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1333&hcp=1>.
- . 2008. “*Türkiye ’de güncel sanat*”: *Yapı Kredi ’den yeni dizi*. Erişim Tarihi: Mayıs 11, 2018. <https://www.unlimitedrag.com/single-post/Turkiye-de-guncel-sanat-yap%C4%B1>.
- Pelvanoğlu, Burcu,. 2015. *9B ve Sonrasında İstanbul Bienalleri ’nin Kent ile İlişkisi*. 15 Aralık. Erişim Tarihi: Nisan 4, 2018. <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1333>.
- Peterson, Hannah Ellis. 2017. *Istanbul biennial hires provocative curators, but where's the political art?* Erişim Tarihi: Nisan 28, 2018. <https://www.theguardian.com/world/2017/sep/15/istanbul-biennial-hires-provocative-curators-but-where-s-the-political-art>.
- Piejko, Jennifer. 2013. *Page Turner*. Erişim Tarihi: Mayıs 5, 2018. <https://jenniferpiejko.wordpress.com/2013/02/15/281/>.
- Porter, D, Hulme, P., Iversen, M., . Loxley, Colchester, D. 1983. *The Politics of Theory: Orientalism and it’s problems*. Essex: University of Essex Press.
- Potts, John. 2012. *Theorising Global Art*. Erişim Tarihi: Ağustos 14, 2017. <https://erea.revues.org/2475#tocto1n1>.
- Powell, Michael. 2010. *A Contrarian’s Lament in a Blitz of Gentrification*. Erişim Tarihi: Haziran 7, 2017. <http://www.nytimes.com/2010/02/21/nyregion/21gentrify.html>.

- Press, Sarah. 2017. *Damián Ortega's Disassembled Art Installations*. Mayıs. Erişim Tarihi: Aralık 24, 2017. <https://www.ignant.com/2017/05/29/damian-ortegas-disassembled-art-installations>.
- Rady, Janet. -. *In conversation with Haerizadeh's*. Erişim Tarihi: Mayıs 15, 2017. <http://www.contemporarypractices.net/essays/volume5/interviews/haerizadeh.pdf>.
- Ranciére, Jacques. 2012. *Estetiğin Huzursuzluğu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Robecchi, Michele, Moshiri, Farhad. 2012. *Fire Of Joy*. Erişim Tarihi: Mayıs 11, 2018. https://www.perrotin.com/artists/Farhad_Moshiri/40#press.
- Robertson, Roland. 1995. «Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity.» *In Global Modernities* içinde, düzenleyen: S. Lash, R. Robertson (eds.) M. Featherstone, 25-44. London: Sage.
- Robinson, Laura. 2004. *Online Art Auctions à la française and à l'américaine: Comparing eBay France and eBay USA*. UCLA Department of Sociology, San Francisco: Bildiri.
- Sönmez, Necmi. 2013. "Gezi Direnişi" ile Başlayan Demokrasi Arayışında Çağdaş Sanatın Konumu. Erişim Tarihi: Mayıs 4, 2018. [http://www.e-skop.com/skopbulten/"gezi-direnisi"-ile-baslayan-demokrasi-arayisinda-cagdas-sanatin-konumu/1369](http://www.e-skop.com/skopbulten/).
- Sönmezalp, H. Suna. 2014. *Türkiye'de Görsel Sanatlarda Anti-Ulusalcı Söylemler*. 7 Ocak. Erişim Tarihi: Mayıs 20, 2018. http://sanatyazilari.hacettepe.edu.tr/img/13505232015__1715204120i.pdf.
- Said, Edward W. 1994. *Representations of the Intellectual*. London: Vintage.
- . 2016. *Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark Anlayışları*. Çeviren Berna Yıldırım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Santagata, Walter. 1995. «Institutional Anomalies in the Contemporary Art Market.» *Journal of Cultural Economics* (Kluwer Academic Publishers) 19: 187-197.
- Sarıbay, Ali Yaşar. 2000. *Yirmibirinci Yüzyıla Doğru Global Kapitalizm, Oryantalizm, Yerlilik: Teorik Bir Çerçeve, Global Yerel Eksende Türkiye*. Düzenleyen: Ali Yaşar Sarıbay E. Fuat Keyman. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Savran, Sungur. 2008. *Kod Adı Küreselleşme-21. Yüzyılda Emperyalizm*. İstanbul: Yordam Kitap.
- . 2008. *Kod Adı Küreselleşme-21. Yüzyılda Emperyalizm*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Sayın, Emre Sinan. 2015. *Açık Toplum, Çağdaş Sanat*. Erişim Tarihi: Nisan 24, 2018. <http://www.e-skop.com/skopbulten/acik-toplum-cagdas-sanat/2518>.
- Sharp, Kristen. 2006. *Superflat Worlds: A Topography of Takashi Murakami and the Cultures of Superflat Art*. PhD Thesis, Melbourne: Rmit University.
- Sheerin, Mark. 2016. *End of Empire: Yinka Shonibare MBE on his new exhibition at Margate's Turner Contemporary*. Erişim Tarihi: 2018. <http://www.culture24.org.uk/art/art552937-yinka-shonibare-turner-contemporary-end-empire>.
- Sheikh, Simon. 2011. *Was heißt Biennalisierung? Notizen zur kulturellen Mittlerrolle der globalen Finanzwelt und zur Produktion von globalem kulturellen Kapital*. Erişim Tarihi: Temmuz 13, 2017. <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/de8622843.htm>.
- Smith, Terry. 2009. «Questionnaire on "The Contemporary".» *The MIT Press* (130).
- Sofuoğlu, Hikmet. 1996. *Ötekilik Melodramı*. Erişim Tarihi: Kasım 5, 2017. <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1020/113614.pdf?sequence=2&isAllowed=y>.

- Sokollu, Senada, Özay, Başak. 2013. *İstanbul Bienali'nde sanatla protesto*. Erişim Tarihi: Nisan 8, 2018. <http://www.dw.com/tr/istanbul-bienalinde-sanatla-protesto/a-17101123>.
- Sotelo, Miguel Leonardo Rojas. 2009. «Cultural Maps, Networks and Flows: The History and Impact of the Havana Biennale 1984 to the present.» PhD Thesis, University of Pittsburgh, Pittsburgh.
- Sotelo, Miguel Leonardo Rojas. 2011. «The Other Network: The Havana Biennale and The Global South.» (Indiana University Press) Volume 5 (Number 1).
- Spitzer, Nicholas R. 2003. «Creole: The Cultural World of French Louisiana Creoles and the Creolization of World Cultures.» *The Journal of American Folklore* (University of Illinois Press on behalf of American Folklore Society, Creolization) Vol. 116 (No. 459).
- Spitzer, Nicholas R. 2003. «Monde Creole: The Cultural World of French Louisiana Creoles and the Creolization of World Cultures.» *The Journal of American Folklore* (University of Illinois Press on behalf of American Folklore Society, Creolization) Vol. 116 (No. 459).
- Stallabrass, Julian. 2013;2016. *Sanat A.Ş., Çağdaş Sanat ve Bienaller*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stavrides, Stavros. 2016. *Kentsel Heterotopya, Özgürleşme Mekânı Olarak Eşikler Kentine Doğru*. Çeviren Ali Karatay. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Stewart, Charles. 2010. *Creolization: History, Ethnography, Theory*. New York: Routledge.
- Stiffler, Matthew W. 2010. «Authentic Arabs, Authentic Christians: Antiochian Orthodox And The Mobilization Of Cultural Identity.» PhD Thesis, The University of Michigan.
- Stokes, Rebecca. 2012. *Rirkrit Tiravanija: Cooking Up an Art Experience*. https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience/.
- Suni Levin Institute. 2009. *Globalization and Art*. Erişim Tarihi: Kasım 12, 2017. <http://www.globalization101.org/globalization-and-art-2/>.
- Szeman, Imre. 2006. «‘Imagining the Future: Globalization, Postmodernism and Criticism’, Frame.» *Tijdschrift voor Literatuurwetenschap, Netherlands* Vol. 19 (No. 2): 16–30.
- Sztabińska, Sabina. 2014. «Contemporary Artist And The Notion Of Center And Periphery.» *Art Inquiry, Recherches sur les arts* (Vol. 16): 48.
- Şahiner, Rifat. 2015. *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- . 2008. *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Şahiner, Rifat. tarih yok. «Küresel Ekonomi ve Sanat.» Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi.
- Türk, Duygu, Öteki. 2013. *Düşman, Olay-Levinas, Schmitt ve Badiou'da Etik ve Siyaset*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Thompson, Seth. 2007. *Palestinian Identity: The Work of Tarek Al-Ghoussein*. Mart-Nisan. Erişim Tarihi: Mayıs 5, 2018. <https://www.questia.com/read/1G1-161758500/palestinian-identity-the-work-of-tarek-al-ghoussein,>
- Tinari, Philip. 2018. *Gwangju Biennale and Taipei Biennial: Various Venues*. <https://www.artforum.com/print/reviews/201501/the-gwangju-biennale-and-the-taipei-biennial-49427>.
- Tokol, Ayşen. 1996. «Yeni Teknolojiler ve Değişen Endüstri İlişkileri.» *Toplumbilim Dergisi: Gilles Deleuze Özel Sayısı* (Bağlam Yayınları) (5).

- Troshani, Flutur, Lee, Pamela M. 2012;2015. «Forgetting the Art World- Forgetting the Art World.» *Leonardo (Oxford)* (The MIT Press) Volume: 48 (Issue: 2): 248.
- Uluç, Güliz. 2009. *Medya ve Oryantalizm-Yabancı, Farklı ve Garip... Öteki*. İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- Uluç, Güliz, Boz, Mikail. 2015. «Karşılıklı Ötekileştirmeye bir yolculuk: “Otobüs” Filmi,» *Turkish Journal of Tesam Academy* 110.
- Uncu, Erman Ata. 2013. *En büyük bienal Gezi Parkı'nda!* Erişim Tarihi: Mayıs 4, 2018. <http://www.radikal.com.tr/hayat/en-buyuk-bienal-gezi-parkinda-1136916/>.
- Vartanyan, Aylin, Öztürkmen, Arzu, Margosyan, Ardaşes, Kechriotis, Vangelis. 2008. «Aynı Toprakta Öteki Olmak, “Eğer sürekli dostluktan bahsetme ihtiyacı hissediyorsanız, bu ortada öyle bir dostluk olmadığı anlamına gelir.”, URL : » http://www.mafm.boun.edu.tr/files/110_Panel1.pdf.
- Vasilakis, Friederike Krishnabhakdi. 1999. «On the Reception of Aboriginal Art in German Art Space.» (Faculty of Creative Arts, University of Wollongong).
- Veblen, Thorstein. Reissue edition, 2009. *The Theory of the Leisure Class*. Oxford : Oxford University Press.
- Velthuis, Olav. 2013. «The contemporary art market between stasis and flux.» www.bamart.be/. Erişim Tarihi: Aralık 27, 2017. <http://www.bamart.be/files/BKveldanalyseOlavVelthuis.pdf>.
- . 2012. *The contemporary art market between stasis and flux*. Erişim Tarihi: Aralık 27, 2017. <http://www.bamart.be/files/BKveldanalyseOlavVelthuis.pdf>.
- Verhagen, Markus,. 2013. «13th İstanbul Biennial.» *Third Text, Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture* , 4.
- Vesić, Jelena. 2009. «Politics of Display and Troubles With National Representation in Contemporary Art.» *Red Thread*. Erişim Tarihi: Nisan 25, 2018. <http://www.red-thread.org/en/article.asp?a=22>.
- Virilio, Paul. 1991. *The Lost Dimension*. New York: Semiotext(e).
- Vogel, Sabine B. 2010. *Biennials – Art on a Global Scale*. Vienna: Springer.
- Weisenfeld, Gennifer. 2010. *Reinscribing Tradition in a Transnational Art World*. Durham, North Carolina: Duke University.
- Whitelegg, Isobel. 2013. «The Bienal Internacional de São Paulo: a concise history, 1951-2014.» *Perspective [Online]*.
- Whitelegg, Isobell. 2012. «Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennale.» *Third Text* 26 (3): 372-374.
- Whiteley, Nigel. 2012. «Art and Pluralism-Artforum and the art e-world as a system.» (Liverpool University Press).
- Wu, Chin-tao. 2016. *Bienaller ve Sanat Fuarları*. Düzenleyen: Çeviri: Ayşe Boren. Erişim Tarihi: Şubat 17, 2017. <http://www.e-skop.com/skopbulten/bienaller-ve-sanat-fuarlari/3137>.
- . 2005;2014. *Kültürün Özelleştirilmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yıldız, Mithat. 2015. *Bienaller, Oligarklar ve Hakikatler*. Erişim Tarihi: Nisan 24, 2018. http://www.e-skop.com/skopbulten/bienaller-oligarklar-ve-hakikatler/2498#_edn4.
- Yılmaz, Aytekin. 2004. *İkinci Küreselleşme Dalgası- Kavram, Süreç ve Sorunlar*. 188 cilt. Ankara: Vadi Yayınları.
- Yılmaz, Aytekin, İkinci Küreselleşme Dalgası- Kavram, Süreç ve Sorunlar, Vadi Yayınları: 188, Ankara, 2004. tarih yok. *Toplum Dizisi*,.

- Yaşın, Yael-Navaro. 2000; 2013. «Kültür Kehanetleri: Yerelliğin İnşası.» *İstanbul-Küresel ile Yerel Arasında* içinde, yazan Çağlar Keyder. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yardımcı, Sibel. 2005;2014. *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yetim, Nalan. 2012. «Küresel Üretim Yapılanmasına Kültürel Yanıtlar: Ulusal-Yerel?» *Doğu Batı*.
- Zhang, Lin, Frazier, Taj, Zineng, Wang,. 2011. «Playing the Chinese card: Globalization and the aesthetic strategies of Chinese contemporary artists Market Watch.» *International Journal of Cultural Studies* (Third Text) 25 (4): 459-466.

EKLER

Bu bölümdeki röportajlar, sanatçıların günümüz sanat pratiklerine olan yaklaşımlarını serimlemek adına Almanca ve İngilizce'den çevrilmiştir. Bu bağlamda hedeflenen; birbirinden farklı coğrafyalarda hayatlarını sürdüren bu sanatçıların, sanata olan bakış açılarına ve üretimlerine dair bir fikir vermektir.

Ek 1:

Shirin Neshat ve Daid Shapiro Röportajı:

Shirin Neshat'ın videoları, filmleri ve fotoğrafları, özellikle de kadınların yaşamlarını etkilediği için İran'ın kısıtlayıcı İslam kültürü ile ilgileniyor. 2001'de gerçekleştirilen bu röportaj, o zamanki Barbara Gladstone Galerisi'nde havza solo şovunda sergilenen Passage, Pulse ve Possessed adlı eserlerin sanatçıların ilgi alanlarını ve spesifik tezahürlerini ele alıyor. Röportaj, 9/11'in hemen öncesinde gerçekleştirildi ve bu felaket Neshat'ın kaçtığı dünyalar ile girdiği dünyalar arasında bir çöküş görüyordu.

David Shapiro: Film ortamının konularınıza nasıl uyduğunu düşünerek başlayalım.

Shirin Neshat: Başlangıçta bir fotoğrafçılık geçmişinden geliyor; film ve video, fotoğrafın benim için uzantıları oldukları için çekici hale geldi; "hareketli fotoğraflar" haline geldiler. Konseptini bir görüntü koleksiyonundan ziyade tek bir görüntüden daha fazla anlatan bir iş yaratmaktan çekindim. Daha sonra anlatı ve sinematik perspektif için filmle daha çok ilgilendim - nihayet tamamen görselden anlatı biçimine geçebildim.

Shapiro: Fotoğrafla ne yapabileceğiniz konusunda bir sınır olduğuna inanıyor musunuz?

Shirin Neshat: Film ve videolarda fotoğrafçılıktan çok daha fazla potansiyel buldum. Sanırım esas olarak fotoğrafla ne kadar gidebileceğin konusunda bir sınır var, ama bu filmde bu böyle değil. Ayrıca, en önemlisi, film izleyicileri (özellikle anlatı filmi) arasındaki ilişki izleyicilerin fotoğrafçılıkla olan ilişkisinden oldukça farklıdır. Fotoğrafçılık sonunda bir nesne haline gelir, ancak filmin deneyimli olması gerekir. Bu açıdan çok ilgileniyorum. Bu, medyaya bakma biçimim ve fotoğraf/film/videonun ortak noktası olan "gerçekliğin" gösterilişi. Gerçek ile elbette ilgileniyorum ve bu resim ve heykel medyasında yok. Fotoğraf konusundaki sorunlarımdan biri, en azından ona yaklaşma biçimimle ilgili, fotoğrafların o kadar katı, anıtsal ve nihai

olması. Film yapımında, konunun doğası ile ilgili her türlü belirsizliği sürdürebildiğini ve en sonunda her türlü yorum için parçanın açık tutulabileceğini keşfettim.

Shapiro: Eserleriniz kısa filmlerden oluşuyor ancak sinema salonlarında değil de bir galeri bağlamında gösterilmekte. Galeri alanını kullanırken daha avantajlı olduğunuzu mu düşünüyorsunuz?

Neshat: Bu konuyla ilgili çok şey düşündüm. Başlangıçta, bildiğiniz gibi, filmlerim birden fazla ekran içeriyordu. Bu nedenle, bir düzenek biçiminde tasarlandılar. Ama sonra, son üç filmi Passage, Possessed ve Pulse'u tek projeksiyon olarak tasarladım. Dolayısıyla kendime bu soruyu sormalıyım. Sonunda, bir galeride filmlerin görülme deneyiminin sinemadaki görme deneyiminden çok farklı olduğu sonucuna vardım. Galeri bağlamındaki deneyim daha fiziksel ve daha psikolojik olarak "aktif", sinema salonu bağlamında ise daha "pasif".

Shapiro: Ayrıca, bir video sanatçısı ve bir film yapımcısı arasında gerçekten fark var mı?

Neshat: Farklı türde video sanatçıları var - orta derecede ilginç bir şekilde davrananlar ve sanki bir fırça tutmuş gibi deneyler yapanlar var. Ardından benim gibi, çok sinematik ve anlatı içeren videolar yapan sanatçılar da var. Bizim için, video sanatı bir resim veya heykel yaratma tecrübesinden ziyade film gibi çok yönlüdür. Büyük bir film ekibi ile çalışıyorum. Benim rolüm, konseptin gelişiminin yanı sıra, herhangi bir film yapımcısının rolüne benzer şekilde oldukça talepkar.

Shapiro: Öyküleyici sinema, video sanatçısının işinden daha fazla siyasi potansiyele sahip olabilir. Çalışmaları gerçekten güçlü siyasi etkileri olan bir sanatçı olarak sanatçıların somut politik veya toplumsal değişime ilham verebileceklerini düşünüyor musunuz?

Neshat: Çok değil. Hans Haacke, Leon Golub veya William Kentridge gibi birçok sanatçının açık ve önemli sosyal mesajlarıyla önemli çalışmalar yaptıklarını biliyorum. Ancak, çalışmalarının herhangi birinin doğrudan sosyal veya siyasi değişimle sonuçlanıp sonuçlanmadığından emin değilim.

Shapiro: Yaptıkları çalışmalar kişisel olarak sizi nasıl etkiledi?

Neshat: İlginç bulduğum birçok sanat yapıtı var. Beni oldukça etkileyen en son film Wong Kar-Wai'nin Aşk Duygusu idi. İnanılmaz bir görselliğe sahip ve sinematik açıdan oldukça güçlüydü. Bu kadar basit bir hikayedeki bütün güzellik; duygu ve maneviyat unsurlarını kullanma şekliydi. Olağanüstüydü.

Shapiro: Sosyal bir mesaj tehlikede ise güzellik hala bir önem teşkil eder mi? Sanatın güzel olması gerektiğini düşünüyor musunuz? veya bir resmin güzelliği midir onu güçlü kılan?

Neshat: Güzellik, işimin her zaman önemli bir parçası olmuştur; kısmen İslami geleneğin doğasından kaynaklandığı için, İslami maneviyatın vazgeçilmez bir yönü, özellikle de tasavvuf geleneği gibi İslam ile ilişkili mistisizmde; "güzellik" Tanrı ile meditasyonun temel bir aracıdır. Bize "Tanrı güzelliği sever" denir ve bu nedenle güzelliği yaratmaya odaklanır bir şekilde öğretilir. Güzellik, insan ve ilahi güç arasındaki bir arabulucudur. Şiddet gibi, İslami kültürlerle olan diğer olumsuz ilişkileri etkisiz hale getirmek için kültürümün bu yönünü hep vurguladım. Bu taktiği hala işimde sürekli olarak kullanıyorum. Dolayısıyla, çalışmamdan "güzellik" kavramını çıkartmak onun anlamını ve konuyla olan alakasını azaltacaktır.

Shapiro: Güzellik, insan ile ilahi güç arasındaki arabulucuysa, daha çok bir rahip ya da bir filozof ile özdeşleştiğinize mi inanıyorsunuz?

Neshat: Kesinlikle bir papazla ya da bir filozofla değil, ama bir şairle elbette.

Shapiro: Bu yüzyıla rastlayan sanatçının rolünü siz de görüyor musunuz? Sanat değişecek mi?

Neshat: Sanat giderek küreselleşecek ve disiplinlerarası olacak. Bence çok uzun süredir sanat; çok yalıtılmış ve münhasır. Medya arasındaki sınırların parçalanmasıyla birlikte sanatçılar artık popüler kültüre ve dolayısıyla daha büyük kitlelere ulaşma avantajına sahip oluyorlar. Dünya sanatı ile sosyal ve kültürel gerçekleri arasında çok daha ayrılmaz olan bir gelecek görüyorum.

Shapiro: Kendinize özgü planlarınız mı var? Uzun metrajlı filmler yapmak ister misiniz?

Neshat: Bu sorunun cevabı hakkında çok şey düşünüyorum ve yapımının ortasında olduğum kısa filmi bitirdikten sonra, uzun metrajlı bir filme uygun bir fikir geliştirmek

için zaman ayırabileceğimi umuyorum.

Shapiro: İşinizi daha çok insan görmeli.

Neshat: Sanattaki izleyici seviyem ile çok şanslıydım. Her şeyden önce, çalışmalarımın film sahnesinde ve halk tarafından daha fazla görülmesini istiyorum.

Shapiro: Peki, sanatçıların seçilmiş insanlar olduğunu mu düşünüyor musun?

Neshat: Hayır, seçilmiş hissetmiyorum. Çalışmamı özel bir yetenek ürünü olarak görmüyorum, daha ziyade belirli deneyimleri olan ve belirli bir bakış açısına sahip bir kişinin ürünü olarak görüyorum. Hayatımdaki çeşitli kişisel bölümleri gözden geçirmemiş olsaydım, yapmış olduğum işleri asla başaramazdım. Benim sanatım, maruz kaldığım dünyalara kişisel yanıtım.

Shapiro: Kısa süre önce sergilendiğiniz eserde en çok ilgimi çeken *Passage*'ın belli kesitlerine biraz göz atalım. Ateş burada önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda ne anlama geldiğini açıklayabilir misiniz?

Neshat: İnsanların kendi çıkarımlarını yapmalarını istediğim için, gerçekten özel bir cevap vermemeyi tercih ediyorum. Ancak, bildiğiniz gibi, ateş birçok kültürde, özellikle İran kaynaklı Zerdüşt geleneğinde önemli bir simgedir. Pasajda, su, toprak ve nihayet ateşin de bulunduğu birçok ilkel unsuru benimseyerek, doğanın güçlerini ölüm ayinine karşı vurgulamıştım. Bu filmdeki ana konuşma, o kadınlar ve erkekler ile manzara arasında gerçekleşti. Ateş, yıkıcı ve yapıcı yetenekleriyle, çoğunlukla doğum ve ölüm gibi sürekli döngü fikrini kapsar.

Shapiro: Kaya kulesi?

Neshat: Sanırım genç kızın önünde durduğu taşlardan bahsediyorsunuz. Benim için taş çakıllarından yapılmış bu daire ile kadının oluşumu arasında ilginç bir paralellik vardı.

Shapiro: Çalışmalarınızdaki renkleri seçme konusunda yaklaşımınız nedir? Genellikle siyah beyaz kullanıyorsunuz.

Neshat: Pasajda, ana tema kadınlar ve erkekler (siyah giyinmiş) ve peyzaj (doğa güçleri) arasındaki ilişkinin etrafında döndü. Bu ikisini birbirinden ayırmak gerekiyordu, böylece izleyici ikisinin ilişkisinin farkına varabildi. Eğer bu film siyah-

beyaz olarak çekilmiş olsaydı, tamamen farklı bir etki yaratacaktı; insanlar arazide kaybolurdu ve ayrılık olmazdı. Burada insanlar, değişen ve renkli peyzaja karşı silüetler gibi görünüyorlar. Örneğin, yangını söndürürken, dinamik ama renksiz olarak görünmeleri etkiyi önemli ölçüde azaltmış olurdu.⁴⁹⁴

⁴⁹⁴ David Shapiro, *Interview-Shirin Neshat*, <http://www.museomagazine.com/SHIRIN-NESHAT> , 2002, Çev: B.G.

Ek 2:

Takashi Murakami ve Superflat kavramı üzerine:

Takashi Murakami, heyecan verici bir paradoksun bir sanatçısıdır.

Yetişkin çizgi roman ve animasyonlar gibi alt kültürlerin saplantılı bir fanatürüne atıfta bulunan Japon sanatçı, bir aradalık terimi olan kendine "otaku" dedi. Eserlerinin alt kültürden esinlendiğini söylemektedir. Ancak çizgi romanlarında masumca gülümseyen çiçekler, bebek yüzleri ve şehvetli bedenler ile Japon animasyonlarında tipik olarak bulunan kız heykelleri ile 2010'da Chateau de Versailles gibi kültür çevrelerinin çoğuna davet edildi.

Buna ek olarak, çoğunlukla çocukların kırtasiyelerinde veya eğlence parklarında görülen, gösterişli renklerden plastikten yapılmış bu eserler, Francois Pinault gibi sofistike koleksiyonerlere yüksek fiyatlarla satılmaktadır.

Belki de, 51 yaşındaki Murakami kendi eser teorisini eserleri hakkında kurmuştur. Sanatçının icat ettiği "superflat" kavramı altında, yüzeysel ve homojen olan Japonya'nın çağdaş kitle kültür imgelerini ve üçünü göstermeyi amaçlayan eski Batı resimlerine kıyasla düz görünen Ukiyo-e tahta baskıları da dahil olmak üzere ülkenin geleneksel sanatını birleştirmiştir. (Boyutlu illüzyon)

Murakami, "Seul'un merkezindeki Samsung Sanat Müzesi'nin bir kolu olan Plateau'da," başlangıçta, savaş sonrası Japon kültürünün sığlığını eleştirmek için "superflat" terimini kullandı. Kore'deki ilk retrospektifinin "Superflat Wonderland'deki Takashi" nin basın önizlemesine katıldı.

Bununla ilgili olarak, Plateau'nun baş küratörü ve müdür yardımcısı olan Ahn So-yeon, Murakami'nin "seçkin kültür ve alt kültürler ile sanat ve emtia arasındaki hiyerarşilerin düzleştirildiği çağdaş kapitalist kültür çevresi hakkında keskin bir bakış açısı bulunduğunu" söyledi.

Belki de bu bağlamda Murakami, "çok tuhaf" anlamına gelen "kiki kaikai" soyut kavramını "Kaikai" ve "Kiki" adlarındaki sevimli karikatür tarzı iki karaktere dönüştüren Japonca metni bile görselleştirmiştir. "Şimdi heyecan verici renklerle

gösterişli renklerle heykeller, Auguste Rodin'in siyah bir bronz heykel olan "Gates of Hell'in" sol ve sağ tarafında, ciddi bir ambiyansa sahip kalıcı bir sergi olan, garip bir uyum yaratmak için duruyorlar.

Kaikai ve Kiki sadece heykeller ve tablolar olarak karşımıza çıkmaz. Kaikai ve Kiki, doldurulmuş oyuncaklar ve hatta Kore'nin en büyük internet portalı olan Naver tarafından işletilen mobil mesajlaşma hattında "animasyonlu emojiler" olarak da bilinen hareketli filmlerin kahramanları haline geldiler. Hat, Japonya'da Kore'den daha popüler; 180 milyon abonesinin 45 milyonunu Japon hesapları oluşturmakta.

Murakami, "Mobil iletişim araçlarında imaj iletişimi de dahil olmak üzere şimdi sosyal ağ hizmetleri (SNS) aracılığıyla iletişime büyük ilgi var" dedi. "Animasyonlu bir emoji ile uyuklu olduğumu söylediğimde, hangi karakterin yüzünü kullandığıma bağlı olarak bir nüans ortaya çıkıyor. Böylece, insanlar hızlı iletişimde nüans ifade etmek için giderek daha fazla karakter emoji tüketmek için geliyorlar. "

Murakami tarafından kurulan Kaikai & Kiki Co., Ltd. bir şirketi, işletmelerin birçoğuyla ilgileniyor. Bu nedenle sanatçı genelde "Japon Andy Warhol" olarak adlandırılıyor, yalnızca global sanat ortamında popüler bir pop sanatçı değil, aynı zamanda sanat olarak iş yapıyor olması nedeniyle. Bundan dolayı Murakami her zaman olumlu eleştiriler almıyor ve itiraf ediyor. "Japonya'daki bazı insanlar, özellikle kendilerini "orijinal otaku" olarak nitelendirenler, beni yalnızca alt kültürü yüzeysel olan taraflardan alıp Batı sanatıyla birleştirerek denizaşırı yalanlar ürettiğimi düşündükleri için eleştirdiler." dedi. "Eleştiri beni bazen baskı altına sokuyor. Yine de amacıma odaklanmaya çalışıyorum. "

Hedefleriyle ilgili olarak, Japon unsurları ve insanlarla çağdaş sanat ortamında Batı yönelimli bakış açılarını değiştirmek de dahil olmak üzere çeşitli şeyleri anlattı."2011 Tohoku depreminden ve tsunamiden bu yana sanatın iyileştirici etkileri hakkında daha fazla düşünmeye başladım."

Kore Daily News gazetesi basın açıklaması sonrasında Murakami ile röportaj yaptı. Bazı alıntılar şu şekildedir.

S. Çağdaş sanatta Batılı bakış açılarından kopmayı önemli sayıyorsunuz. Yine de, pek çok Batılı, eserlerinize bir çeşit Şarkiyatçılık olarak ilgi duymuyor mu?

C. Evet. Ancak, örneğin Bruce Lee ve Jackie Chan'ın yaptığı Kung Fu filmleri, önce Batı'da eksantrik kültür olarak kabul edildi, ancak nihayet dövüş sanatlarının ortak kültür dünyasına kazandırılmasına katkıda bulundu. Japon öğelerindeki eserlerimde kültürün Oryantalist tadı sınırının Ötesine geçmesine yardımcı olacak diye düşünüyorum.

S. Kadın izleyiciler, Plateau'da sergilenen ve bir savaş uçağına dönüşen yarı çıplak kız ya da erkek cinsel fantazi unsurları taşıyan eserleriniz hakkında bazen rahatsızlık duyuyorlar. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

C. Edouard Manet, ünlü "Öğle Yemeği'nde" sert eleştirilere maruz kaldı; tam giyimli erkeklerle piknik yapan çıplak bir kadın tasvir edilmişti. Aslında sadece zamanın bir sahnesini yakalamıştı. Sanat, zamanın evresini yansıtmalıdır. Mevcut otaku kültürünün, kadınların mutlu olmaması gereken pornografik taraflarını tasvir ediyorum. Yine de, bu kesinlikle kültürümüzün bir parçası. Batı Sanat Tarihi'nin bile bir parçası olmuştur. 19. yüzyılda Batılılar kısmen Ukiyo-e'ye karşı hevesliydi çünkü kısmen erotik olan baskılar içeriyordu. Seksin güzel ve çirkin tarafları vardır. Bir sanatçı olarak çirkin taraflara dikkat çekiyorum. Bazı insanlar rahatsız edici olabilir, ancak bazıları yeni taraflarla ilgilenebilir. İnce bir çizgi üzerinde yürümeye çalışıyorum. Louis Vuitton (bir Fransız lüks markası) ile yaptığım işbirliğinden beri yaşadığım en büyük değişim, pek çok kadın hayranımın olması oldu. Daha önce, hayranlarımdan birçoğu erkekti, çünkü eserlerim otaku kültürüne dayanıyor.

S. SNS'deki görüntü iletişimi konusundaki sözleriniz etkileyiciydi. Hareketli çıkartmalar gibi görüntülerle iletişimin metin mesajlarının yerini alabileceğini mi düşünüyorsunuz? SNS'den ilham alacak herhangi bir planınız var mı?

C. Hayır, sadece resimlerin ve metinlerin birbirini tamamladığını söylüyorum. Birinin diğerinden üstün olduğunu sanmıyorum. SNS, iki gruba ayrılır - başta metin olmak üzere Facebook gibi ve çoğunlukla görüntüler ve çizgiler gibi resimlere bağlı olanlar. Birlikte yaşarlar. Şimdilik, SNS hakkında çalışmalar yapmak için hiçbir planım yok, ancak çalışmalarım ve sergilerimi halka sunmak ve onlarla iletişim kurmak için Line dahil olmak üzere SNS'yi aktif olarak kullanıyorum.

S. Manga stilindeki büyük gözler (Japon çizgi roman) eserinizin karakteristik

özelliklerini taşır. Plateau'da sergilenen bazı eserlerin arasında fazlaca gözleri olan yapıtlar dikkat çekiyor. Bu gözlerin özel bir anlamı var mı?

C. Gözün motifini ilk kullandığımda izleyiciler çok beğendiler. Daha da geliştirdim. Tepkilere bağlı olarak motiflerimi geliştiriyorum. Gençken, hareketli bir filmde bedeninde çok sayıda gözü olan bir canavardan etkilenmiştim. Belki de sebebi budur⁴⁹⁵.

⁴⁹⁵ Moon So-Yoong, *Artist walks fine line with 'superflat' works*, 2013, <http://mengnews.joins.com/view.aspx?aId=2974358>, 19.05.2017, Çev: B.G

Ek 3:

El Anatsui

Dünyadaki galerilerde ve müzelerde sergilenen en iyi eserlerinden bazıları, şişe tepeleri ile yapılmış büyük goblen benzeri enstrümanlardır. Güç, göç ve çevre gibi temaları ele almaktadır. Fakat El Anatsui, eserlerinin geri dönüşümle ilgili olmadığını belirtiyor. "Aslında materyalleri geri dönüştürülmediği için materyalleri kullanmam ile bağlantılı olarak geri dönüşüm kelimesini kullanan insanlara itiraz ediyorum, onlara yeni bir yaşam verildi, dönüştürüldüler." "Şişe kapakları artık şişe kapakları olarak geri dönmüyor; bunlar bir sanat eserinin parçası ve bir sanat eserinin bir parçası olarak daha yüksek statüye, daha yüksek bir boyuta sahipler⁴⁹⁶." El Anatsui, uluslararası alanda beğeni toplayan bir sanatçıdır, medyayla ve formla heykel deneyimleri heykelin tanımını zorlamıştır. Özellikle, anında tanınan metal duvar askıları, yaygın tanınma sağlamış ve ilgi görmeye devam etmektedir.

Hem heykeltıraş hem de öğretmen olarak kırk yıllık seçkin kariyeri boyunca, Nijerya Üniversitesi Heykel ve Bölüm Başkanı Profesör olan Nsukka - El Anatsui, çok çeşitli sosyal, siyasi ve tarihsel endişeleri ele aldı ve aynı derecede farklı bir yelpazeyi benimsedi. Motorlu testereler ve kaynak meşalelerinden bu karmaşık ve meditatif "dikiş" sürecine kadar her şeyi kullanarak, manyok demirleri ve demiryolu traverslerinden kayan ağaç, demir tırnak ve ölüm ilanlarına kadar değişen malzemeleri şekillendirdi.

Anatsui, konseptleri veya aforizmaları temsil eden yerli Adinkra sembollerini keşfettiğinde sevindi. Afrika'nın yazılı gelenekleri yoktu, ancak burada sanat yoluyla bir iletişim şekli vardı. "Aslında cenazelerde giyilen kumaşlarda Adinkra sembolleri kullanılırdı. Hayat hakkında bir şeyler söylemek zorundaydılar! Kumaş üzerinde bu semboller tekrarlanıyor, fakat bir tanesini izole ettim ve anlamını güçlendirmenin bir yolu olarak ahşap bir tepsinin ortasında yeniden ürettim. "

El Anatsui daha sonra kendi sembollerini icat etti. Nokta ve çizgilerden oluşan bir ritim ile soyut gibi görünen oyulmuş ahşap rölyefleri doksanlı yıllarda çok kullandı. Bu

⁴⁹⁶ Manuel Toledo, *Venice Biennale honours Africa's 'bottle-top artist' El Anatsui*, 09.05.2015, <http://www.bbc.com/news/world-africa-32666521>

yaklaşımı sergilerken aslında Afrika tarihine ve özellikle kolonyal güçlerin kıtayı bölüştürdüğü 1884 Berlin Konferansı'na göndermede bulundu. Yorumunda ahşap çıtaların delinmesi ve yakılması ve zincirli ağaç kesimi ile yapılan acımasız izler ise kullanmış olduğu dilin en belirgin örnekleri arasındadır⁴⁹⁷.

Yüksek profilli kurulum parçaları, 52. Venedik Bienali sırasında eski Palazzo Fortuny'yi örten *Fresh and Fading Memories* (2007) adlı eserini içeriyordu ve 2010'da *Ozon Tabakası* (2010) Berlin'deki Old National Gallery'nin Grek sütunlarını süsledi. *Broken Bridge* ile bugüne kadarki en büyük montajı, 2012 yılında Paris Triennali sırasında Musée Galliera'nın ön cephesini kaplamış ve günümüzde New York'un High Line boyunca 21. ve 22. Cadde arasında *Broken Bridge II* olarak yeniden kurulmuştur. El Anatsui'nin heykelleri British Museum, Londra, Centre Pompidou, Paris, de Young Müzesi, San Francisco, Smithsonian Enstitüsü, Washington, Kunstpalast Müzesi, Düsseldorf, Setagaya Sanat Müzesi, Tokyo, Metropolitan Sanat Müzesi ve Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York gibi önemli uluslararası müzeler tarafından da toplandı⁴⁹⁸.

⁴⁹⁷ Anne Berk, *Material Matters: El Anatsui*, 17.03.2017, <http://www.sculpturenature.com/en/material-matters-el-anatsui/> Çev: Barış GÜNER

⁴⁹⁸ Celebrated Artist, El Anatsui, *Transforms Façade Of Royal Academy's Burlington House*, <http://www.octobergallery.co.uk/exhibitions/tsiatsia.shtml>, Çev: Barış GÜNER

Ek 4:

2018 yılında 10. Berlin Bienali'nin küratörü seçilen Gabi Ngcobo, post-kolonyalizm ve tarihin yeniden incelenmesi hakkında konuşuyor.

S. Şu an çözülmüş "Tarihsel Yeniden Yapılanma Merkezi" nin kurucuları olarak, tarihin ve hafızanın yeniden gözden geçirilmesinin farklı yollarını araştıran projelere ve bu bağlamda dilin rolü üzerine katıldınız. Bir küratör olarak tarih, çalışmanız adına ne kadar önemli? Aslında tarihi yeniden yazabilir miyiz? Kimler tarih yazmaya muktedirdir?

C. Tarihsel anlatımların nasıl yazıldığını ve inşa edildiğini keşfetmek, özellikle de bu kişilerin, yazar veya konuşmacı olarak ayrıcalıklı konumlarını büyük acılar çekenleri yücelten perspektiflerden yazdıklarında dikkat etmek bir zorunluluk ve görevdir. CHR, bize yakın olan coğrafi konumlara ve deneyimlerimize dayanarak kendi geçmişimizde dünyayla nasıl bir diyalog kurduğumuzu belirlemek için bize bir platform önerdi.

S. Brezilya sanat ve kültür dergisi "Bravo!" ya verdiği röportajda São Paulo'daki 32'nci Bienal'de, körelmiş bir uygulamayı anlamanın ya da yeni yollarını geliştirmenin yanı sıra, boşa çıkarma sürecinde "sömürgeleştirme" yöntemini tartışacaksınız, bir örnek verebilir misiniz?

C. Sanırım sömürgecilik projesinin dünya düzenini değiştirmeyi amaçladığını açıkça söylemeliyiz. Fakat Afro-Karayip liderlerinden Frantz Fanon'un bu doğrultuda bir söylemi olmuştu, "Büyülü bir operasyon, doğal toprak itme veya barışçıl bir pazarlık sonucu olamaz" demişti. Sarkıt kaldırma, yeni bilgi ve güç yapıları yaratmak demektir ve bu kaotik bir süreç olabilir. Küratöryel süreç, bu süreçlerle uğraşmak için kapsam sağlayabilir ve kaçırılmış, tehlikeli savaflara sürüklenen bir dünyayla baş etmeye yardım eden sorular sorabilir.

S. Sömürgecilik, araştırma odaklarınızdan biri. Önümüzdeki Berlin Bienali'nde bu teorilere odaklanacak mısınız?

C. Herkesin sömürge sonrası bir dünyayla baş etmemiz gerektiğine inanmasını isterim. Hepimiz sömürgecilik sonrasıyız. Bazı ilişkiler diğerlerinden daha postkolonyal. Almanya gibi dünyadaki ekonomik güçlerin, rollerini ve başkalarını öldürdükleri

acımasız rejimlerin olasılığını kabul etmeleri durumunda, postkolonyalitetlerini kabul etmelerinin ne anlama geldiğini tahmin edebiliriz. Güney Afrika'da, "apartheid sonrası toplum" olarak adlandırılan bir yerde yaşıyorum. Aynı zamanda bir pedagoğ, sanatçı ve küratör olarak çalışıyorum. "Yazıyı" reddediyorum, çünkü bu yalnızca benim ve bildiğim birçok insanın başlangıç noktası; "Post" olarak nitelendirilen şeyin önemini tanımlar veya altını çizer.

S. Sanatın odağı "Global Çağdaş Sanat" üzerine kurulu olmasına rağmen, çağdaş sanat sahnesi ağırlıklı olarak Avrupa merkezli olarak kabul edilebilir. Hiç sözde "küresel güney"⁴⁹⁹ ile uğraştınız mı, yoksa bir "Güney-Güney" diyalogu geliştirmek için projelerde mi yer aldınız?

C. Yüklemlerden kaçınmaya çalışıyorum. Ancak biliyorum ki, kendi bakış açısını belirlemek ya da adlandırmamak, öznellikleri başka bir şey için metafor olarak gören insanlar, kurumlar ve fikirler tarafından alt edilecek olan bu konunun tam olarak yerleşeceği alanı yaratabilir. "Güney" gibi şartları korumak ve bir kimseyi nitelemek veya ayırt etmek için bir araç olarak nasıl kullanıldıklarına dikkat etmek gerekir.

S. 2016 yılında Brezilya Devlet Başkanı Dilma Rousseff'in görevden alındığı 32. Sao Paulo Bienali sırasında olduğu gibi gerçekte bir tarihsel an yaşanırsa, Brezilya Cumhurbaşkanı Dilma Rousseff görevinden uzaklaştırıldığında ve işini yapan Michel Temer'e karşı protesto gösterileri düzenlediğinde sanatın rolü neydi?

C. Şarkıcı Nina Simone'a göre, yaratıcıların bizim yaşadığımız zamanı bizimle paylaşması her zaman görev olmalıdır. Ayrıca bunu, geçmişte olduğu gibi bugünkü gücü de destekleyen tarihin yorumlarını sorgulamakla yaparız. Gelecekte dünyayı görmek ve yaşamak istediğimiz için kendi varlığımızın ötesinde kavga ediyoruz.

S. Gelecekteki Berlin Bienali'nin küratörlüğünü, mevcut Almanya'nın sosyopolitik ortamında, çok sayıda mülteci ve doğru siyasi partilerin güçlendirilmesiyle nasıl görüyorsunuz?

⁴⁹⁹ Nikos Papastergiadis, Gerardo Mosquera, *The Geopolitics of Contemporary Art*, <https://www.ibraaz.org/essays/109>, Erişim Tarihi: 03.09.2017

C. Dediğim gibi, bienalin bir platform olması için, mekânların mevcut sosyopolitik bağlarıyla ve dünyanın geri kalanına göre bir yer belirleyen tarihsel anlatılarla başa çıkmanın zorunlu bir gereklilik olduğuna inanıyorum .

Ek 5:

KATOLOGTAN RÖPORTAJ - RENE BLOCK

Osman Constantinos ile 4. İstanbul Bienali'nin küratörü seçilen René Block, Orient/ation hakkında konuşuyor.

OC: İstanbul'da sürekli olarak serginin başlığına takılıyorlar.

Rene Block: Arada bir takılmak iyidir.

OC: Çünkü çok anlamlılığı içinde öyle kolayca tematize edilmeyecektir.

Rene Block: "Orient/ation" elbette tema değil, Leitmotiv anlamında söylenmiştir. 'Oryantasyon' sözcüğünde benim ilgimi çeken sözcüğün coğrafi bağlamıdır. 'Oriente olmak - yönelmek' sözünün pek çok Avrupa dilinde 'Orient' kökünden türemiş olması bir raslantı değildir. Yalnızca üzerine hiç düşünmemişiz. Böylelikle ben Batılı olduğumu sandığımız kültürün kökeninin ne kadarının 'Orient - Doğu'dan gelmiş olduğuna dikkati çekmekten başka bir şey amaçlamadım. İskenderiye, Kudüs, Bizans, hala 'oriente olduğumuz', bizi yönlendiren üst düzey kültürler. Dolayısıyla 'Orient/ation' dinamik bir kavram olarak ele alınmıştır.

OC: Siz de zaten böyle tasarlamıştınız, yalnız bu tasarımda Batı'nın eksikliği dikkati çekti. Özellikle Batı'yı gösteren hiçbir şey yok.

Rene Block: Batı her yerde var. Tasarım günümüz kültürsüzlüğünün çelişkili pusulası.

OC: Doğu da her yerde var.

Rene Block: Coğrafi açıdan bakılırsa, evet.

OC: Gündelik gerçek olarak da öyle, özellikle burada, İstanbul'da. Yalnızca tepkisel, ilerlemeyi durduran güç olarak İslam'ın her gün giderek daha fazla hissedilen etkisini anımsatmakla yetineceğim.

Rene Block: Tepkisel güçler Batı'da var. Ancak bunları "güçler" olarak soyutlayamayız. Bunlar iktidar ve nüfuz kazanmak için bir din ya da bir ideolojiyi kullanın tepkici tekil bireylerdir. Dinin gerçekte ilerlemeye yönelik anlayışını saptıran bu insanlara karşı çıkmak zorunluluktur.

OC: Bazı sanatçıların yaptıkları gibi mi?

Rene Block: Sanatçıların her zaman otoriter güçlere karşı çıkacak cesaretleri olmuştur.

OC: Sonunda sürgünde yaşamak için. Bu konuya daha sonra tekrar değineceğiz. Ancak siz bile son zamanlarda tüm önemli sergilerinizi her ne kadar sürgünde değilse de, Almanya'dan başka ülkelerde düzenlediniz. 1981'de Paris'te ve 1991'de Seul'daki Alman sanatına ilişkin büyük sergileri, 1990'daki Sidney Bienali'ni, 1992'de Kopenhag'da koleksiyonunuzun ilk sunuluşu ve şimdi de 4. İstanbul Bienali'ni saymam yeter. Farklı kültürel çevreler sizin üzerinizde özel ve spesifik bir çekim mi yaratıyor? Ya da daha somutlaştırırsak: Sidney'deki bir Bienal ve İstanbul'daki Bienal için ayrı anlayışlar mı söz konusu?

Rene Block: Özellikle bu farklı kültürel çevrelerin temsil ettikleri nitelik büyük bir meydan okuma. Yalnızca her seferinde farklı bir kültürel bağlama tepki vermekle kalmayıp, daha çok her ilişkili durumdan yola çıkıp amaca doğru gitmek zorunluluğu var. İşte bu kendi gelişmiş gelenekleri olan farklı çevreleri dikkate alıp, orada bulduklarımın Batı sanatı olarak adlandırılan kavramdan getirdiklerim arasında diyalogu sağlayacak bir temanın geliştirilmesi gerekiyor. Sidney'in durumunda bir tema bulmak nispeten daha kolaydı: Avustralya'nın kültürel yaşamı Batı'ya yönelik ve Batı'ya bağımlı. Orada temel sorun doğu (ABD) ve Batı (Avrupa) yönlerinde yaklaşık aynı mesafede bulunan Batılı merkezlere olan uzaklık. Toplam nüfusu İstanbul'dan biraz daha az olan 5. Kıta'nın genç sanatçıları Batılı düşünüyorlar ve ülkenin sanat okullarında Batı sanatının ABC'sini öğreniyorlar. Ancak Batıyla olan bu ilişki yapay, kökü eksik. Böylece düzenli aralıklarla geri dönen uluslararası bir sergi olarak Sidney Bienali'nin düzenlenmesi Avustralyalı sanatçılar için özel bir önem taşıyordu. Orada Bienal'in sağladığı ilişkiler bir tür kök takılması gibiydi, o güne dek yalnızca sanat dergilerinde tanınan sanatçılar ve eserlerle doğrudan karşılaşmayı sağlıyordu. Avustralya'yı pek çok kez ziyaret ederek kazanılan bu deneyim sonucunda 8. Bienal için sanat tarihi ile ilişkisi olan bir temanın seçilmesi ve bu yüzyılın başında Marcel Duchamp tarafından bulunmuş olan Readymade doğrultusunda hareket edilmesi mantıklıydı ve şarttı. Readymade sanat anlayışında devrim yaratan bir kurguydu, 60'lı yıllarda Pop Art ve Fluxus hareketi sanatçıları tarafından da gerçekleştirildi ve günümüzde - diğerleriyle birlikte - Türk sanatçıları için de kendiliğinden sanatsal bir sözlük konumuna yükseldi. Readymade temasının organizasyonun Berlin'de

yapılması Sidney'e göre elbette daha kolaydı ve böylelikle Bienal bir ölçüde 'readymade-hazır' olarak Sidney'e projekte edildi ve orada yalnızca mekânsal olarak gerçekleştirildi. İstanbul'daki Bienal için ise başka bir çıkış noktası söz konusu: İstanbul'un kendisi olayın merkezinde yer almalı. Ve bu da işlerin, çelişkilerle dünyada eşsiz sayılabilecek bu yerde gerçekleştirilmesi anlamına geliyor.

OC: Siz bir seferinde İstanbul'u New York ile karşılaştırmıştınız.

Rene Block: Tıpkı zıt kutupların karşılaştırılması gibi. Her iki kent de çok kültürlü potalar, nüfus açısından yaklaşık aynı boyuttalar. Suyla Amerika'da ayrılan Manhattan Avrupa'nın en batıdaki kenti, suyla Asya'dan ayrılan İstanbul Avrupa'nın güney - doğudaki metropolü. Her ikisinin de telefon kodları 212, ikisi de yaklaşık olarak aynı derecede kirli ve kültür için yaklaşık olarak aynı az oranda harcama yapıyorlar.

OC: Bunun İstanbul'un durumunda Bienal'e etkisi oluyor mu?

Rene Block: Elbette. Zamanımızın büyük bir bölümü özel sponsorlara, katılan ülkelerin kültür kuruluşlarına, masrafları kısımları, çalışmalarından para almamaları ya da satış gelirleriyle Bienal'e katkısı olacak Bienal özgün baskı dosyası için iş vermeleri önerileriyle mütevazı davranmalarını rica ettiğimiz sanatçılara yazdığımız dilenci mektuplarını kaleme alarak geçiriyoruz.

OC: Sizin için çeşitli sergilerinizde olduğu gibi, örneğin 1985 Hamburg Barış Bienali ve 1990 Sidney Bienali gibi, iddialı editör Rene Block beşer yıllık aralarla tekrar çıkış yapıyor görünüyor. Bu kez hangi sanatçılar davet edildi?

Rene Block: Bu özgün baskı dosyasının dağıtımıyla Bienal'in belirli bölümlerinin finanse edilebilmesi, elbette dosyanın yapımı için bir çıkış noktası. Ancak benim amacım bunun Ötesine gidiyor, çünkü sergi bu dosya içinde özgün sanat yapıtları biçiminde yaşıyor. Daha doğrusu eşlik edecek bir belgeleme olan katalogdakinden farklı olarak. Bienal bittikten sonra sanatçılar ve sanat eserleri İstanbul'u terkedecek. Eğer olayı canlı kılacak dosya da olmasaydı, geriye yalnızca anılar kalırdı. Ben 18 sanatçıyı davet ettim. Lawrence Weiner ve Nam June Paik Hamburg ve Sidney'e de katılmışlardı. Sarkis, Rosemarie Trockel, Ken Unsworth ve Ilya Kabakov da Sidney'e katılanlardandı. Bu sefer için yeni katılanlar ise Alfredo Jaar, Tatsuo Miyajima, Richard Wentworth, Ayşe Erkmen, Rebecca Horn, Olaf Metzler, Komar ve Melamid,

Maaria Wirkkala, Serge Spitzer, Jannis Kounellis, Aydan Murtezaoglu ve Per Kirkeby. Sanatçılarının seçiminde benim için önemli olan farklı kuşakların ve farklı coğrafi kökenlerin dikkate alınmasıdır: Japonya, Kore, Avustralya, Şili ile Rusya, Danimarka, İtalya, İngiltere, Finlandiya, Almanya ya da Türkiye gibi. Weiner, Kirkeby, Kounellis ya da Horn gibi kimi sanatçılar deneyimli iken , kimileri bu ortamla yeni karşışarıya gelmektedir: Spitzer, Jaar, Miyajima, Erkmen, Wirkkala ya da Murtezaoglu gibi. Bu da tahta oyma, asitle çalışma ya da litografi gibi klasik sanatçı tekniklerinden elek baskı üzerinden ofset baskıya değin uzanan değışik baskı tekniklerini de gerektirmektedir.

OC: Bu arada ofset baskı ticari baskı tekniğı olarak çoğı koleksiyoncu ve müze tarafından dışlanmakta.

Rene Block: Sanatçılar her zaman en çağdaş baskı tekniğinden yararlanmışlardır. Bu Dürer'de tahta baskıydı ve onun için baskı yapan bir atölyesi vardı. 100 yıl öncesinde litografi zamanının en çağdaş tekniğı olarak bulunduğunda, ki aslında ticari baskı amacıyla bulunmuştu, sanatçılar da bu tekniğı kullandılar. 60'lı yıllarda tartışmalı olan elek baskıda da aynı şey olmuştu, bugün de aynısı ofset baskı için söz konusu. Ben editör olarak sanatçının tercih ettiğı tekniğı onaylarım. Çünkü o imzasını atmakla sanatsal sorumluluğı da üzerine almaktadır.

OC: Bienale katılan 115 sanatçının dağıtılacağı üç ayrı yerde gerçekleştiriliyor. Siz bu Bienal'de, katılan her ülkenin kendi mekânı olan 3. İstanbul Bienali'nin aksine, ulusal sunumlar yapılmayacağına sürekli olarak dikkat çektiniz. Sanatçılarının hangi bakış açısına göre seçtiniz ve birbirinden çok farklı olan mekânlara nasıl dağıttınız?

Rene Block: Şimdi bir yüzyılı doldurmuş olan Venedik Bienali'nin temsil ettiğı klasik bienal modeli ulusallık ilkesi üzerine kuruludur. Tıpkı bir dünya fuarında olduğu gibi her ülkenin kendi pavyonu vardır ve sorumluluğı kendisi üstlenerek bu pavyonda ne göstermek istediğine kendisi karar verir. Bu kendisine dönük, yüzyılımızın dünyaya getirdiğı politik ve kültürel kaymalara hemen hiç yer veremeyecek olan bir 19. yüzyıl modelidir. Yeni bienallerin Venedik'e göre periferi olarak nitelendirilebilecek Sao Paulo, Sidney, İstanbul ve şimdi de Johannesburg ile Kore'de yer alan Kwangju gibi kentlerde ortaya çıkması tesadüf değildir. Tüm bu yerler farklı kültürel gelenekleri temsil ederler. Bu farklılığı Bienalleri ile kırmak istemişlerdir. Ülkelerinin genç

sanatçıları diğer ülkelerinkilerle karşılaşmalıdır. Bu daha çok bir sempozyum ya da bir atölye karakterindeki yeni Bienal modelidir. Ve bu da 20. yüzyılın sonundan beni ulusal sunumlardan daha çok ilgilendirmektedir. Ama Bienaller ormanda ağaçların yetiştiği gibi ortaya çıkmazlar. Onların kurulmaları gerekir. Ülkeleri, kentleri için bir Bienal'in önemine inanan, bu fikre tutkun ve buna başkalarını da inandırmaya başarabilecek insanların varlığı gereklidir. Bunun girişimin kurumlaşmasından çok daha önce gerçekleşmesi gerekir. İstanbul için bu motor güç öncelikle genç sanatçılar için bıkip usanmadan yaptığı girişimlerle "Bienal" olgusunu getirmiş olan eleştirmen Beral Madra olmuştur. Ondan sonraki şeref de ulusal katılımın daha fazla olması yönündeki çağrısıyla Üçüncü Bienal'e uluslararası düzeyde ilginin artmasını sağlayan Vasıf Kortun'a aittir. Aynı zamanda 14 ülkeye yaptığı çağrıyla ulusal prezantasyonlardaki sınırlar ve zayıf noktalar göstermiştir. O zaman anlaşılmas biçimde Almanya'nın da aralarında bulunduğu resmen katılmayan ülkelere gelen sanatçılar ile Afrika, Asya ya da Latin Amerika'nın pek çok ülkesi için söz konusu olduğu gibi katılması mümkün olmayanlar dışarda kalmıştır.

Joseph Beuys 1971'de yaptığı, gerek Bienal, gerekse ona eşlik eden Fluxus sergisinde izlenebilecek bir çalışmada politik partilerin diktatörlüğünün aşılmasını nasıl talep etmişse, ben de yüzyılın sonuyla birlikte zengin ülkelerin kültürel diktatörlüğünün aşılmasını talep ediyorum. Aynı zamanda bu Bienal'de bu yönde ilk işareti vereceğine inanıyorum. Çünkü Fransa, İngiltere ve Almanya Federal Cumhuriyeti gibi ülkeler yüklüce miktarlarda finansman sağlamayı, ancak aynı zamanda kendi ülkelerinde yaşayan yabancılarla kendi sanatçılarının sayısını aynı tutarak ulusal prezantasyondan vazgeçmeyi kabul etmiş bulunmaktadır. Elbette Almanya, Fransa ya da İngiltere'den beş sanatçıyı göstermek istiyorum. Ancak aynı zamanda kendi ülkelere destek almayan üç Bosnalı, iki Çinli, dört İranlı ve birer Meksikalı, Beninli, Sırp, Lübnanlı, Faslı, Taylandlı ya da Endonezyalı'yı da davet etmek istiyorum. İstanbul'da Bienal için ayrılan ve mekânların renovasyonu ile katalog için kullanılan sınırlı parasal imkanlar bu, çoğu kez bir yanda istek ve sanatsal gereklilik, diğer yanda da finansa edilebilirlik arasında yapılan bıçak sırtında bir gezintiydi. Ve işte bu noktada bu Bienal'in kurgulanması yalnızca fikir düzeyinde kalmayıp gerçekleştirilebilmesi için gerekli giderleri de göz önünde tutan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Genel Müdürü Melih Fereli (1994-2001) ile Vakfın Başkanı Şakir Eczacıbaşı'na teşekkürlerimi

iletmek istiyorum. Kültürel mesajlar her zaman az sayıda kişi tarafından gönderilir, elbette çok kişi tarafından alınıp anlaşılacakları umudu taşınır.

OC: Seçme kriterlerinizi sormuştum?

Rene Block: Doğru. "Readymade Boomerang" ile bir tema verip buna göre kendimi yönlendirmem gereken 1990 Sydney Bienali'nden farklı olarak "Orient/ation" ile daha önce de söylemiş olduğum gibi bir leitmotiv'imiz var. Serginin yanıtlar vermek yerine daha çok sorular ortaya atacağından yola çıkıyorum. Sorulardan biri de, sanatçıların son yılların politik çalkantılarını ne açıdan ele aldıklarıdır; yeni açılımlarla birlikte, yeni büzümler de söz konusudur. Özellikle bu değişimler açısından İstanbul ayırt edici bir önem kazanacaktır. Biz bunu konuşacağız, bu nedenle de çağrılı olan tüm sanatçılar buraya gelmeyi isterler ve gelmelidirler. İstanbul bütünüyle, bir yer ve kavram olarak bir sanatçı atölyesine dönüşecektir. Venedik gibi bir Bienal dünya kamuoyu için düzenlenir, orada Venedik yalnızca hoş bir kulis niteliğindedir. İstanbul'da bir Bienal ise öncelikle İstanbul için yapılır, Türkiye için yapılır, sınır komşusu ülkeler için yapılır, ama öncelikle İstanbul için yapılır bu nedenle İstanbul'da yaşayan sanatçılar da serginin merkezini oluşturacaklardır. Sergiye katılan toplam 19 sanatçıdan ikişer tanesi Paris'te (Sarkis, Osman), Köln'de (İskender Yediler, Adem Yılmaz), İzmir'de (Arzu Çakır, Cengiz Çekil) ve Selim Birsal de Ankara'da yaşamaktadır. İstanbul'da yaşayan 12 sanatçıdan sekizi kadın (Fatma B. Akman, Gülsün Karamustafa, Aydan Murtezaoğlu, Füsün Onur, Ayşe Erkmen, Esra Ersen, Hande Börütüçene ve Hale Tenger), dördü ise erkektir (Hakan Akçura, Hüseyin B. Alptekin, Murt Işık ve Kemal Önsoy). 57 yaşında olan Füsün Onur ve Sarkis en yaşlı sanatçılar olup, 25 yaşındaki Arzu Çakır ve Esra Ersen en gençleridir. Bu yalnızca bir istatistik olmakla beraber İstanbul'daki sanat ortamının dışardan bakıldığında nasıl görüldüğüne ve uluslararası düzlemde karşılaştırmalı olarak konumunu nasıl koruyacağına ilişkin bilgi de vermektedir. Orta ve genç kuşakta köktenci pozisyonları temsil eden çalışmalarıyla resim ağırlıklı çalışan erkek meslektaşlarına göre can alıcı çıkışlar yapan kadın sanatçıların varlığı dikkati çekicidir.

Merkezi sergi mekânı Boğazda bir kaç yıldır boş duran eski gümrük deposu olan bir antrepodur. Rus ticaret gemilerinin yükleme ve boşaltma yapmasına yarayan rıhtımın hemen üzerinde yer alan üst kattaki eski yükleme rampasından Galata Köprüsü'nün diğer tarafındaki tarihi İstanbul'da yer alan Ayasofya'ya açılan bir manzara

görünmektedir. Manzara aynı zamanda Marmara Denizi'ndeki hareketli gemi trafiğini, Boğaz'ın karşı yakasında yer alan kentin Asya'daki bölümü Üsküdar'ı ve Karadeniz'e doğru uzanan canlı Boğaziçi'ni de kapsamaktadır. Dört büyük yükleme lomarlarının pencerelere dönüştürülmesiyle tüm bunlar sergi mekânın ta içerisine kadar girebilmekte, dışardaki yaşam serginin bir parçası olmaktadır.

Kadın sanatçılar istisnasız olarak yeni, sergiye özel oldukları için bu katalogta basılamayan katkılarda bulduklarından, bazılarını kısaca tanıtmak istiyorum:

Esra Ersen'in "Diyologlar" adlı çalışması yalnızca bir kaç metre Ötede çalışmakta olan adamlarla doğrudan ilişki kurmaktadır; kendisi onların ter damlayan yüzlerinin fotoğrafını çekerek bu fotoğrafları saydam filme geçirip sözü edilen pencere camlarından birine yapıştırmak suretiyle bu yüzlerden dışarı bakmamızı sağlamıştır.

Aslında işçi terini küçük şişelere toplayıp bu camlardan birinin önünde buharlaşmaya bırakmak istemiştir. Gizli bir hoparlörden Binbir Gece Masalları'nı okuyan fısıltı halindeki ses bu insanlarla alay ediyor gibidir. Gülsün Karamustafa ya da Asya'ya bakan bu cam açıklıklarından birine "NEWORIENTATION" enstalasyonunun bir bölümünü yerleştirerek kızları günün birinde kaybolan pek çok anne babanın sessiz yakarı ve acıların ele almaktadır. Onlar belki de pencereden gördüğümüz halatları mekâna bağlanan botlardan biriyle kaçırılmışlardır; halatlarda İstanbul polis tarafından kayda geçirildiği için Ayşe Erkmen ile Hale Tenger depo binasında buldukları duruma göre tepki vermişlerdir. Hale Tenger holde duran, iç duvarlarında henüz son sakinleri tarafından tutturulmuş ve yapıştırılmış kağıtlarla gazete kupürlerini barındaran ahşap büro bölmelerinden birini seçmiştir. Bu amaçla bölmenin çerçevesinde dikenli tel çekeceği çalışmasının adı "Dışarı çıkmadık, çünkü hep dışarıydık. içeri girmedik, çünkü hep içerdeydik." olacaktır. Ayşe Erkmen kinetik çalışması "Wertheim - ACUU" ile antreponun önünde park edilmiş konteynerlere ve yapının içinde yeniden çalıştırılacak olan yük asansörüne atıfta bulunmaktadır.

Asansör kabinin içi konteyner duvarlarında kullanılan çelik plaklarla kaplanacaktır. Asansörün kendisi kapıları açık olacak şekilde sürekli inip çıkacak, bu hareket yalnızca her iki kattaki kısa duruşlarla kesilecektir. Şimdi de Aydan Murtezaoğlu'nun Aya irini'de görülecek olan iki çalışmasından söz etmek istiyorum. İlkinde eski Türkçe harflerin Latince alfabeyle uyarlandığı bir karatahta görülmektedir. Karatahtanın sağ alt yanına kolun alt bölümüyle birlikte bir plastik el kopyası monte edilmiştir. Bir

sehpa üzerine yerleştirildiğinde bu obje her Türk'e her okul kitabında basılı olan, Cumhurbaşkanı Atatürk'ün elinde bir deynek yazılanları işaret ederken gösteren fotoğrafı anımsatacaktır. 1993 tarihli bu objenin Joseph Beuys'un levhalarına gönderme yapacak şekilde yerleştirilmesi söz konusudur. Böylelikle her iki sanatçının levhaları "oriente olmak" için araçlar olarak anlaşılmalıdırlar. Aydan Murtezaoğlu'nun Bienal'e yaptığı katkılardan diğeri olan "Ders" de yine bir çocukluk anısına değinmektedir. Yurt dışına çalışmak üzere Kuzey Avrupa'ya gitmiş olan ilk işçilerin dönüşlerinde otomobillerinin üzerinde getirdiklerine benzer eski bir "Grundig Majestic Radyo" yabancı dil dersi için kullanılmaktadır. Ancak Türkçe ve İngilizce olarak söylenen sözler artık çocuklar için değil askerler içindir: "Burada bir harita var".

OC: Selim Birsnel ve Osman heykeltıraş; Akçura, Işık ve Önsoy ressam. İstanbul'da yaşamayan diğerk Türk sanatçıların hangi katkıları var?

Rene Block: İlkın Aya İrini Kilisesi'nin galerisi için tasarlanmış yeni bir tınlı obje ve Cengiz Çekil var, aynı yerde iskender Yediler'in Hıristiyan Halk Sanatı'na dayanan iki ahşap heykeli sergilenecek. Bu heykellerden biri Aziz Florian'a yapılan bir duayı dönüştürüyor. Dua ondan eğer bir ev yanacaksa bunun kendisinininki değil, komşusununki olmasının istenmesi hakkında. Bu mesel aynı zamanda Bosna sorununa da gönderme yapıyor. Yediler diğerk çalışmasında yaşadığı vatan olan Köln'ün bir manzara kartını burada, Türkiye'de çiniler üzerine aktararak Yerabatan Sarnıcı'nda zemine, yani suyun altına yerleştiriyor. Sarkis'de "Pilav ve Tartışma Yeri"adlı eseriyle antrepo içine merkezi iletişim amaçlı bir işlev vererek Orient/ation temasına son derece kendine özgü bir tepki veriyor. Yaklaşık 100 yıllık bir kazanda her gün pilav pişiriliyor ve pilav kuruluştta ve serginin açık olduğu zamanlarda sıcak tutulacak, bu pilav kazanın çevresinde dairesel olarak iki dizi sıra yerleştiriliyor. Bu sıralar insanı bir dakika oturmaya, pilav yemeye, su içmeye ve elbette komşusuyla sohbet etmeye ya da daha geniş bir toplulukla tartışmaya davet ediyor. Sarkis bu eski kazanla aynı zamanda: aşevinde fakirlere ve yolculara salt su ve pirinç de olsa. Yiyip içme imkânı sağlayan eski bir Türk geleneğini de canlanıyor.

OC: Daha önceki açıklamalarınızda her zaman Türkiye'nin coğrafi çevresinde değindiniz ve başlıkta da "Orient" kavramı ile oynuyorsunuz bu gönderme ne derece ciddiye alınmalı, bu bölgenin sanatçılarının ne kadarı davet edildi?

Rene Block: Her ne kadar hazırlık aşamasında yalnızca Bulgaristan, Yunanistan ve İsrail'i ziyaret edebilmiş olsam da, bu ilişkiyi son derece ciddi ele alıyorum. Ancak sanyorum tarihi mekânlar değil de, Çağdaş Sanat Atölyeleri ziyaret edilmek istenirse, İran, Irak, Suriye ya da Lübnan'a yapılacak yolculukların anlamsız olacağı konusunda hem fikiriz. Bu ülkelerden olan bizim bağlamımızda önemli sanatçılar Paris, Londra, New York ya da diğer Batılı merkezlerde sürgünde yaşıyorlar. Bu onların kendi ülkelerinde baskı gördükleri anlamına gelmiyor, ülkelerinde sanatsal olarak kendilerini açamadıkları anlamına geliyor; sanatsal etkinliği ancak sürgünde sağlayabiliyorlar. Kendilerini sürgünde ziyaret edip Bienal'e katılımlarını tartışalım, bunlar arasında çoğu kez erotik, yumuşak motifler kullanarak, dikiş ipliğinden yaptığı resimleriyle Mısırlı Ghada Amer (Paris), patlayıcı, vahşi çizimlerden ortaya çıkan mimari projeleriyle Iraklı Zaha Halid (Londra) ve "yalnızca" şiirler olduklarını bildiğimiz ama anlamadığımız için bizi korkutan metinleri mücadeleci Bedevi kadınlarının fotoğraflarının üzerine basarak en meydan okuyucu katkılardan birini yapan ikinci Iraklı Shirin Neshat (New York) ya da Iraklı Shirazeh Houshiary (Londra), Farabi Hajamadi (New York) ve Siah Arjamani (Minneapolis) var. Ayrıca Bienal için yaptığı, bir tanesi İslam namaz seccadeleri boyutunda olan ve iğneleri arasında bir pusulanın saklandığı iğneli halılarıyla Filistinli Mona Hatoum'u da anmalı; o da Shirin Neshat gibi Doğu'daki kadınların durumuna ilişkin keskin bir yorumda bulunuyor.

OC: Bu olgu için bir açıklamanız var mı? Ve radikal derken neyi anlıyorsunuz?

Rene Block: Erkeklerin yüzyerce yıllık usandırıcı baskınlığı nihayet kırıldı. Fransız ve Rus devrimlerinden sonra üçüncü büyük devrimi yaşıyoruz. Burada erkeklerin yapmış olduğu gibi başka insanları öldürmeden, korkak atom bombaları kullanmadan, diğer insanları politik ya da dini amaçlarına alet etmeden değişiklikler getiren, ruhsal bir süreç olan yeni bir radikalite biçimi izliyoruz. Köktenci bir sanatsal ifade derken, belirli bir ruhsal tutumun açık, kesin, dobra dobra tanımlanmasını, bununlabirlikte, Fluxus hareketi ya da Concept Art'ın pek çok sanatçısında gözlemlenmiş olduğu gibi başka amaçlar olmasını da anlıyorum.

OC: Lawrence Weiner İstanbul'u ziyaret etmeli, ancak onun kuşağından Kabakov, Ullman ve Kounellis gibi sanatçılar burdaydılar. Onların etkilenim ve tepkileri yine

mekânları önceden görmüş olan Wirkkala, Spitzer, Wentworth, Abramowic, Sander, Metzel ya da Eichhorn'unkilerden farklı mı geliştirdi?

Rene Block: Biz sürekli olarak bu Bienal'in içinde birkaç oryantasyon noktasını aradığımız ruhsal bir atölye olduğu hakkında konuştuk. Alt başlıkta da belirtildiği gibi çelişkili bir dünyada sanatçıların öngörülerini söz konusu. Bu açık tartışmada birkaç sanatsal konum doldurmak ve daha yaşlı kuşak ile daha genç kuşak arasındaki deneyim alışverişini uyandırmak benim için önem taşıyordu. Maria Lassnig, Raymond Hains, Ken Unsworth, Nam June Paik, Kounellis Kabakov, Weiner gibi sanatçıların, yaşlarında da bağlı olarak genç sanatçılara söyleyecek başka şeyleri de vardır. Her biri diğerinden farklı olarak gelişmiş yaşamlarında pek çok deneyim kazanmışlardır. Bu farklı deneyimler hakkında İstanbul gibi bir yerin kendiliğinden ele alınışı dolayısıyla bilgilenmek son derece çekicidir. Örneğin aşırı global bir düşünce biçimi olan Nam June Paik büyük bir video enstalasyonu ile Kore Savaşı'nda şehit düşmüş Türk askerlerinin anısına bir düzenleme gerçekleştirecektir. Bu onun açısından kendi için karakteristik olan sanatsal bir biçime aktardığı son derece gerçek bir ilişkidir. Yunanlı Kounellis'in İstanbul ile olan ilişkisi ise çok daha parçalıdır. Onun düşüncesinde tarihsel bağlamlar, antik dönemdeki savaşlar şu anda ülkenin doğusunda kurtlarla yaşanan askeri sorunlardan daha günceldir. Parlayan gözlerde zengin kültürü ve başkenti Konstantinopolis ile Bizans imparatorluğu doğmaktadır. Her ne kadar Boğaz'da ki gümrük antreposu Mounellis'e çok çekici gelmişse de, en baştan itibaren İmparator I. Theodosios zamanında, 381 yılında ikinci Ekumenik Konsil'in toplandığı en eski Bizans bazilikası olan Aya İrini'de kararlıydı. İlya Kabakov da seçimini tarihsel mekândan yana yapmıştır. Aya İrini Bazilikası'nda normalde üstü örtülü olan bir Bizans mozayikliğini açığa çıkartıp onu küçük enstalasyonu "Olağanüstü Bir Olay"ın içine katmaktır. 6. yüzyıla tarihlenen yeraltındaki Yerebatan Sarnıcı'nda ise üstüne bir at tarafından değil de Amerikan olması muhtemel bir araba tarafından çekilen bir Roma savaş arabası işlenmiş antik bir taş keşfetmiştir.

Günümüz İstanbul'u, Beyoğlu'nun canlı sokaklarından, alternatif kültürel etkinliklerden günlük Türk futbol tutkusuna değin örneğin Maria Eichhorn ve Olaf Metzel'in çalışmalarında yansıtılmıştır.

OC: başlangıçta Joseph Beuys'tan söz etmiştiniz. İstanbul gibi bir yerin Beuys için büyüleyici bir ruhsal serüven olacağını, bu Bienal'in sloganı gibi bir sloganın onun

kişiliği için biçilmiş kaftan oluşturacağını düşünebiliyorum. Türkiye'de bu vesile ile ilk kez gösterilecek olan onun çalışmasına saygın bir yer ayırmış olmanız boşuna değil.

Rene Block: Elbette Beuys'un çalışmasında sergi başlığını seçerken neyi kastettiğim açığa çıktığı gibi, onun yokluğunu ne kadar duyduğumuz da açığa çıkıyor. Henüz Bienal'in başlığı kesinleşmeden bile bir köşenin onun eserlerine ayrılması gerekliliği belirgindi. Ben İstanbul'a ilk kez dört yıl önce Beuys seminerine katılmak ve onun çalışmaları hakkında bir kaç konferans vermek için geldim. Ve burada onun eserlerine gösterilen ilginin başka yerlerdekinden çok daha fazla olduğunu duyumsadım. Büyük bir günlük gazete, sanırım Cumhuriyet'ti, bir Beuys ilavesi basıp, bun günlük baskıyla birlikte verdiğinde son derece duygulandım. Bir başka hiç bir yerde olmamıştı. Daha sonra sanatçılarla yaptığım pek çok konuşmada bu katkıda bulunmam rica edildi. Elbette ORIENT/ATION başlığı Beuys çalışmalarını seçiminde önemli bir rol oynadı. "Parti diktatoryası böyle aşılır" yazılı 1971 tarihli plastik torbadan daha önce söz etmiştim. Bu torba ayrıca Beuys'un "Dolaysız Demokrasi Bürosu"ndan gelen politik bilgilendirme malzemesi ile bir çentiği olan keçe bir levha içeriyor. Beuys bu plastik torbaları, ancak keçe levhalar olmadan, bir yıl sonraki "Süpürge Atma" adlı aksiyonunda da kullanmıştı. Bu eylem 1 Mayıs 1971'de Batı Berlin'deki Karl Marx Meydanı'nda uygulandı. Bu, Berlin'in daha çok küçük burjuvaların yaşadığı bir bölgesinde yer alan, çok büyük olmayan taş döşeli meydan o gün, otonom sol grupların bir mitingine ve resmi olarak Mayıs Bayramı'nı kutlayan Sendikalar Birliği'nin karşı mitingine sahne olmuştu. Mitingcilerin meydanı terk etmesinin ardından Beuys tümüyle sembolik olarak gördüğü temizleme eylemine başladı. Bir yandan pretesto gösterisinde bulunan öğrencilerle yakınlık kurma arayışı içindeyken, diğer yandan da aynı anda protestoculara "ne istiyorsunuz ve nasıl gerçekleştirmek istiyorsunuz?" diye bağırarak ordan uzaklaştı. Bu aksiyonda politik bir temizleme - dolayısıyla bir arındırma süreci söz konusuydu öğrencilerin kafalarını yanlış ideolojilerden temizlemek ne denli gerekliyse, bu yanlış ideolojilerin bazılarının yaratıcısının adını taşıyan meydanı temizlemek de o denli gerekliydi. Beuys bu aksiyona Düsseldorf Akademisi'nden iki öğrencisini de birlikte getirmişti. Bunlardan birini, Togo kökenli Afrikalı El Loko'yu, bu Bienal'e katılmaya davet ettim. Süpürülerek toplanan çöp parti diktatörlüğüne karşı bu torbalara doldurulmuştu. Tüm bu çöp daha sonra bir galeri mekânına götürülüp yığıldı, kırmızı süpürge de bunların yanına kondu. İlk

enstalasyonlarda öğrencilerin attıkları sloganlar ve söyledikleri şarkılar alçak sesle çalınıyordu. Daha sonra, çöpler bir vitrinde sergilenmeye başladığında, bundan vazgeçildi. Bu eylem ile ilişkili olarak "Gümüş Süpürge ve Kılız Süpürge" adlı çoğaltılmış 20 adet baskı ile oluştu.

70'li yılların başı Beuys hakkında büyük tartışmaların olduğu yıllardı. İki Documento sergisi sırasında, 1972 yılında "Dolaysız Demokrasi Bürosu" ile ve bir sonrakinde, 1977 yılında "İş Yerinde Bal Pompası" ile her seferinde 100 gün süreyle olmak üzere ziyaretçilerle tartışabilmek için Kassel'de kaldı. Dönem, politik sergiler dönemi - o zaman genç kuşağı oluşturan sanatçılar politik olarak angaje ve oriente olmak istiyorlardı. 1974 yılında, Londra'da 'Art into Society - Society into Art' sergisinde, izleyicilerle yapılan tartışmalar sırasında 100 tane karatahtanın yazılarla doldurulup sergilenmesiyle önemli çalışması "Yönlendirici Güçler" ortaya çıktı. Bu tartışmalar sırasında oluşan, ziyaretçilerin etrafında toplandığı yere atılmış karatahtaların üçü bu Bienal'de görülebilecek, bunlardan boş bir karatahta ve siyah tahtalar ile renkli parçacıkların karışımlarıyla dolu kavonozlar eklenecek.

OC: Marchel Broodthaers'in çalışmalarından oluşan küçük bir iş grubunu İstanbul'a getirmekle Bienal'in organizatörü olarak, Avrupa'da daha çok Beuys'un karşı kutbu niteliğindeki ikinci bir hayatta olmayan önemli sanatçıya Bienal'in organizatörü olarak eğilmiş bulunuyorsunuz, bunların ikisinin birbirleriyle olan ilişkisi karmaşıktı. Ancak diğer yandan her ikisi de Köpcke, Fillou ve Paik gibi Fluxus hareketine dahil edilen sanatçılarla arkadaşlıklar. Şimdi Bienal çerçevesinde büyük bir Fluxus sergisini İstanbul'a getiriyorsunuz. Bu bir raslantı mı, yoksa bir strateji mi?

Rene Block: Her ikisinden de bir parça var, yönlendirilmiş raslantı olarak nitelendirilebilir. Bu Fluxus sergisi benim Dış İlişkiler Enstitüsü için gerçekleştirmiş olduğum son sergi projesiydi ve böylece uzun yıllar boyunca dünyayı dolaşmaya çıkmadan önce yurtdışı prömiyerinin İstanbul'da gerçekleştirilebilmesi beni özellikle sevindirdi. Ben buna her zaman bir tür Truva Atı olarak baktım. Çünkü birlikte çalıştığım Gabriele Knapstein ve ben, "Almanya'da Fluxus - Çok Düğümlü Uzun Bir Öykü" başlığı altında satın alınması ve dolaşımı Alman Dışişleri Bakanlığı tarafından finanse edilen uluslararası bir sergi düzenlemeyi başarabildik. Bunun çıkış noktasını her ne kadar Almanya'da gerçekleştirilen Fluxus olguları oluşturuyorsa da, katılan

yaklaşık 30 sanatçıdan yalnızca 6'sı Alman olup, diğerleri ya Almanya'da yaşamakta ya da bir süre orada çalışmış bulunmaktadır. Fluxus'un ana karargahı olan ve kurucusu George Maciunas'ın yaşadığı yerin bulunduğu New York'un yanında, Almaya'nın bu hareketin sanatçıları için Avrupa merkezini oluşturduğunu ve Fluxus'un resmi doğum saatinin 1962'de Wiesbaden'de tarihlendiği düşünülürse, böyle bir retrospektif için coğrafi bir sınırlandırma getirilmesinin mantık dışı olmadığı görülür. Belirli bir bölgede yoğunlaştırarak, ki bu, bu durumda eski Almanya Federal Cumhuriyeti'dir, tüm hareketi temsil edici nitelikte olan tam bir sunum sağlanması başarılmıştır. Yaklaşık 450 sergi objesinin yanı sıra sergi bir de 1962 yılında Maciunas tarafından Wiesbaden'de organize edilen Fluxus konserlerinden 1976'da Berlin de, erken ölümünden kısa bir süre önce düzenlenmiş olduğu büyük Fluxus akşamına ve 1978'de Joseph Beuys ve Nam June Paik'in Düsseldorf Sanat Akademisi'nde çift piyanoda sundukları duygulandırıcı piyano düeti "In Memoriam George Maciunas" a değin bir dizi geniş bir yelpazeye yayılmış odyovizüel dokumentasyonu içermektedir. Bu sergi Bienal'in ideal bir uvertürü niteliğindedir. Çünkü Fluxus bu yüzyılda dönemin sanatsal disiplinlerinin sınırlarını gözardı etmiş, resim, metin, ses, film ve diğerlerini deneysel yönde kullanmış olan ve dolayısıyla pek çok genç sanatçının, ancak aynı zamanda 'normal' insanların da 'oriente' olabilecekleri ilk ve son uluslararası sanat hareketidir.

OC: Sizin kendi sanatsal kökeniniz 60'lı yılların bu olaylarında yatıyor. Günümüz sanat ortamı, genç sanatçıları tarafsız görüp değerlendirebildiğinize inanıyor musunuz?

Rene Block: 60'lı yıllar bende iz bıraktı ve ben bugün söz konusu olaylara katılmış olmaktan dolayı son derece mutluyum. Hakça davranıp davranamayacağımı bilemem, ancak bildiğim bir şey varsa, o da genç sanatçıların - her ne kadar hayatımda asla sanat değerlendirmemiş olsam da, benim değerlendirmemi istemeleri ve kabul etmeleridir.

OC: Sidney Bienali'nin katoloğunun önsözünde bir sergiyi nasıl yaptığımız soruluyor. Sizin yanıtınız "hayalgücü ile" ve burada "hayalgücü bilgiden daha önemlidir" diyen Albert Einstein'a atıf yapıyorsunuz. Seçtiğiniz bu vecize bugün de başlığı hayalgücünden çok bilgi ön koşulunu geliştiren Bienal için de geçerli mi?

Rene Block: Bu Bienal'deki anlayış kuramsal bir uygulamada değil içimizde aranmalıdır. Benim işim sanatçılar ve sanatla; yani bir resimden yola çıkıyorum. Buna

göre Bienal'in iyi olabilmesi için bir resim, bu durumda üç bölümlü bir resim olması lazım. istenen sonucun kavramı kafada, tıpkı bir ressamdaki gibi, resim olarak oluşuyor. Daha sonra ziyaretçiler Bienal'in 115 sanatçısı bir "Oryantasyon Senfonisi"ni sunmak için bir araya gelmiş bir filarmoni orkestrasının müzisyenlerine benziyorlar, orkestrada doğal olarak birkaç birinci keman, viyolalar, çellolar ancak üçüncü flütler ve bir de arp var. O belkide unutulmaz olacak olan tını ise yalnızca hepsi kendi konumlarını ve ayrıcalıklarını unutup "ünison ve angaje" olarak bütünleştirip çalabiliyorsa ortaya çıkabilir.

OC: Ya orkestra şefi olarak Rene Block?

Rene Block: Filarmoni orkestraları kendi şeflerini kendi belirler, ancak orkestra şefi olmayı isterdim.

OC: Bu Bienal'de ilk kez Doğulu sanatçıların eserleri Batılı sanatçılar ve dünyanın diğer bölgelerinden gelen sanatçılarla eşit koşullarda sergilenecek. Bundan kalıcı bir diyalogun gelişebileceğine inanıyor musunuz? Orient (Doğu) ile Oksident (batı) arasındaki ilişkiyi nasıl görüyorsunuz?

Rene Block: Bu soruya, eğer izin verirseniz bir şiir ile yanıt vereceğim. Johann Wolfgang Goethe bu şiiri 1826 yılında yazmış, ama bugün o zaman olduğundan daha da güncel ve ayrıca geleceğe de gönderme yapıyor:

Kim ki kendini ve diğerlerini tanır
Anlayacak ki burada
Doğu ve Batı
Artık ayrılamamakta
Düşünceye dalınca iki dünya arasında
Kendimi tartmayı geçerli kıldığımda
En iyisi Doğu ile Batı arasında
Hareket halinde olmakta⁵⁰⁰.

⁵⁰⁰ Osman Constantinos, *René Block Röportajı, Eczacıbaşı Sanal Müzesi*, <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/0404.htm>, Erişim Tarihi: 23.02.2018

