

**9. İSTANBUL BİENALİ MEKANLARINDA THEODOR W.  
ADORNO'NUN KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ KURAMI İZLERİ**

**ŞERİF YAŞAR**

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ  
EYLÜL, 2022**

9. İSTANBUL BİENALİ MEKANLARINDA THEODOR W.  
ADORNO'NUN KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ KURAMI İZLERİ

ŞERİF YAŞAR

Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek  
Lisans Program, 2022

Bu Tez, Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne Yüksek Lisans (MA)  
derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ  
EYLÜL, 2022

İŞIK ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
SANAT KURAMI VE ELEŞTİRİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

9. İSTANBUL BİENALİ MEKANLARINDA THEDOR W.ADORN'NUN  
KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ KURAMI İZLERİ

ŞERİF YAŞAR

ONAYLAYANLAR:

Dr. Öğr. Üyesi Özüm Hatipoğlu Işık Üniversitesi  
(Tez Danışmanı)

Doç. Dr. Elif Kök Marmara Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Yunus Güneş Işık Üniversitesi

ONAY TARİHİ: 20/09/2022

# TRACES OF THEODOR W. ADORNO'S CULTURE INDUSTRY THEORY IN THE VENUES OF THE 9TH ISTANBUL BIENNIAL

## ABSTRACT

Art, from the moment it emerged and on, has been a social phenomenon; whether it is religious, political, military or economic, it always is in a strong connection with the society and is an extent and a reflection of it. At the same time, those social factors has always effected art's content and appearance. Today, it's a quite easy and common practice to call pre-historic art as 'religion art' or 'ritual art', but there's not that of a big difference between a mother of goddess figurine and an altarpiece depicting Virgin Mary and Christ Child, they just stand for two distinct things serving up different ideas yet having the same substance as art. Art is all the same substantively, even if it changes accordingly to social factors. The real change in art comes with the breaking of that substance or to get rid of it all together. This immense change in art is the commodification (or reification) and thus the creation of the culture industry. The German philosopher Theodor W. Adorno laid out the theory of 'Culture Industry' with that economical commodification idea in its foundation.

Biennials have an essential importance in the art world of culture industry as the most significant self-manifestation places of contemporary art. Regardless of their roots that go back to the 19<sup>th</sup> century, a biennial was we know it today has become a practice of the post-war world and grew into being the hub of contemporary art scene.

In our study, the venues of the 9th Istanbul Biennial are examined in the context of mass culture's relation to a city, to economy, to real estate and to capital owners and through the idea of economic reification which is the foundation of Theodor W. Adorno's theory of 'Culture Industry', with special aim with the aim of unveiling the traces of Adorno's theory. The survival of big-budget art organizations such as Istanbul Biennial depend on the financers' wish to use their financial powers as a biennial sponsor. This, naturally, creates a situation in which the sponsors of the Istanbul Biennial are not able to overlook due to their commercial demands and image. If the sponsors are left unsatisfied, they can put his big budget art organization to in a financial stringency. Theodor W. Adorno, in his culture industry theory, claims that

this very circumstance causes mass culture to economically reify. The survival of big-budget art organizations such as Istanbul Biennial depend on the financiers' wish to use their financial powers as a biennial sponsor. This, naturally, creates a situation in which the sponsors of the Istanbul Biennial are not able to overlook due to their commercial demands and image. If the sponsors are left unsatisfied, they can put his big budget art organization to in a financial stringency. Theodor W. Adorno, in his culture industry theory, claims that this very circumstance causes mass culture to economically reify. After discussing the concept of biennial and the Istanbul Biennial in a general framework in the first chapter, the 'Culture Industry' theory of Theodor W. Adorno is examined in the second chapter. In the last chapter, traces the culture industry theory of Adorno is followed in the 9th Istanbul Biennial in the context of locations, economy and capital.

**Keywords:** Adorno, Culture Industry, Capital, Art-Economics, Biennial, Istanbul Biennial

## 9. İSTANBUL BİENALİ MEKANLARINDA THEODOR W. ADORNO'NUN KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ KURAMI İZLERİ

### ÖZET

Sanat, ortaya çıktığı ilk andan itibaren toplumsal bir fenomen olmuştur; ister dini, ister siyasi veyahut askeri ya da ekonomik olsun, her zaman toplumla bir bağ içerisinde ve toplumun bir uzantısı, bir yansımasıdır. Aynı zamanda bu toplumsal faktörler de sanatın içeriğini veya görünümünü etkilemiştir her zaman. Bugün, tarih öncesi sanatı, dini sanat, ritüel sanatı olarak tanımlamak oldukça kolay ve yaygın bir iştir, fakat bir ana tanrıça figürünü ile, bir kiliseye asılan Meryem ve Çocuk İsa'yı gösteren bir altar panosu toplumsal işlev olarak çok büyük bir fark yoktur, yalnızca farklı fikirlere hizmet eden fakat tözsel olarak aynı olan iki şeyi ifade ederler. Şu veya bu şekilde toplumsal faktörlere göre değişse de töz olarak hep aynıdır sanat ve aynı biricikliğe sahiptir. Sanattaki asıl değişim bu tözün kırılması ya da topyekûn ortadan kaldırılmasıdır. Sanattaki bu büyük değişim, sanatın metalaşması ve böylelikle bir kültür endüstrisinin ortaya çıkmış olmasıdır. Alman düşünür Theodor W. Adorno'nun ortaya koyduğu "Kültür Endüstrisi" kuramının temelinde bu ekonomik metalaşma fikri yatar.

Bienaller, çağdaş sanatın en önemli kendini sergileme alanı olarak sanat dünyasında veyahut kültür endüstrisinde büyük bir öneme sahiptir. Kökleri 19. yüzyıla dek sürülse de bugün bildiğimiz haliyle bienaller, ileri kapitalizmin de yükselişe geçtiği, savaş sonrası dünyanın bir pratiği haline gelmiş ve çağdaş sanatın merkezi olmuşlardır. Her bienal, kendisini bir meta olarak satmaya çalışan bir şehir ve durmadan büyüyen küresel sanat piyasasının pastasından bir pay almaya can atan sermaye sahiplerini de yanında getirir.

Çalışmamızda, kitle kültürünün şehir, ekonomi, emlak ve sermaye sahipleri ile olan ilişkisi bağlamında, Theodor W. Adorno'nun "Kültür Endüstrisi" kuramının temelinde yer alan kültürün ekonomik şeyleşme fikri üzerinden 9. İstanbul Bienali'nin yapıldığı mekanlar, Adorno'nun kuramının izlerini sürme amacıyla irdelenmiştir. İstanbul Bienali gibi yüksek bütçeli sanat organizasyonlarının hayatta kalması, sermaye sahiplerinin maddi güçlerini bienal sponsorları olarak kullanma arzularına bağlıdır. Bu

durum da doğal olarak İstanbul Bienali'nin sponsorların ticari ve imaj taleplerini dolayı göz ardı edememe durumunu yaratmaktadır. Eğer sponsorlar memnun edilmezlerse, tekrar bienale maddi destek vermeyerek bu yüksek bütçeli sanat organizasyonunun darboğaza girmesine sebep olurlar. Kültür endüstrisi kuramında Theodor W. Adorno tam da bu durumun kitle kültürünü endüstrileşen bir ekonomik şeyleşmeye sebep olduğunu ileri sürer

**Anahtar Kelimeler:** Adorno, Kültür Endüstrisi, Metalaşma, Sermaye, Sanat Ekonomisi, Bienal, İstanbul Bienali.

## TEŞEKKÜR

Başta bana emek verip bŸyŸten ve sevgilerini hiÇ esirgemeyen annem ve babama teŐekkŸr ederim. Daha sonra eğitim hayatımın en önemli noktasında her zaman bana ışık olan sevgili hocam Prof. Dr. SelŐuk MŸLAYİM'e ve lisans eğitimimde beni en Şok etkileyerek sanat ve sanat tarihi disiplini sevdiiren Prof. Dr. Ahu ANTMEN, Prof. Dr. Nalan TŸRKMEN ve DoÇ. Dr. Elif KŸK hocama teŐekkŸr ederim. YŸksek Lisans derslerinde beni farklı bir sanat bilimi dŸnyasına yŸnlendiren hocalarım Prof. MeriŐ HIZAL, Prof. Dr. Halil AKDENİZ, Prof. Dr. Rifat ŞAHİNER, Prof. Dr. Ahmet Kâmil GŸREN, DoÇ. Dr. OĞuz HAŐLAKOĐLU ve tez danıŐmanım Dr. ŐĐr. Ÿyesi ŐzŸm HATİPOĞLU'na teŐekkŸr ederim.

Şerif YAŞAR



## İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI.....	i
ABSTRACT .....	ii
ÖZET.....	iv
TEŞEKKÜR .....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
<b>BÖLÜM 1.....</b>	<b>1</b>
1. GİRİŞ .....	1
<b>BÖLÜM 2.....</b>	<b>6</b>
2. BİENAL KAVRAMI VE İSTANBUL BİENALİ.....	6
2.1 Bienal Kavramı ve Bienallerin Tarihçesi .....	6
2.2 İstanbul Bienali Öncesi Türkiye’de Sanatsal Oluşumlar ve Faaliyetler.....	14
2.3 İstanbul Bienali’nin Ortaya Çıkışı ve Tarihçesi .....	20
<b>BÖLÜM 3.....</b>	<b>50</b>
3. THEODOR W. ADORNO VE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ KURAMI .....	50
3.1 Theodor W. Adorno’nun Hayatı ve Felsefesi .....	50
3.2 Theodor W. Adorno’nun Kültür Endüstrisi Kuramı .....	56
<b>BÖLÜM 4.....</b>	<b>68</b>
4. 9. İSTANBUL BİENALİ MEKANLARINDA THEODOR W. ADORNO’NUN KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ KURAMI İZLERİ .....	68
4.1 9. İstanbul Bienali’nin Oluşumu ve Kavramsal Çerçevesi.....	68
4.2 9. İstanbul Bienali ve Bir Meta Olarak İstanbul.....	71
4.3 Mekânsal Dönüşüm ve Dönüşen Mekanlar: 9. İstanbul Bienali Mekanları....	80
<b>BÖLÜM 5.....</b>	<b>98</b>
5. SONUÇ .....	98
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>101</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>108</b>

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1 Jason Hoelscher'in"Dinamik Bienal Diyolojik/Kronotopik İlişkiler Diyagramı .....	8
Şekil 2.2 I. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali'nin afişi .....	18
Şekil 2.3 Dominique Gauthier'nin 1. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali'nde resim alanında Cumhurbaşkanlığı ödülüne layık görülen eseri Titre de la Série Opera Epopée .....	19
Şekil 2.4 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri afişi (1. Uluslararası İstanbul Bienali) Ana Afişi .....	21
Şekil 2.5 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Aya İrini sergisi genel görünümü .....	23
Şekil 2.6 İkinci İstanbul Bienali Ana Afişi .....	24
Şekil 2.7 Erol Akyavaş, Aya İrini için yaptığı Vitray Çalışması, 2. İstanbul Bienali	25
Şekil 2.8 Daniel Buren'in Süleymaniye Kültür Merkezi için yaptığı Bir Mekân İçin İki Diagonal eseri.....	25
Şekil 2.9 Üçüncü İstanbul Bienali Ana Afişi .....	28
Şekil 2.10 Francisco L. Quintanilla'nın, Ballena Italiana adlı eseri. 3. Uluslararası İstanbul Bienali .....	29
Şekil 2.11 Dördüncü İstanbul Bienali Ana Afişi (İKSV) .....	29
Şekil 2.12 Maaria Wirkkala, Terkedilmiş Bagaj, 4. İstanbul Bienali .....	30
Şekil 2.13 Beşinci İstanbul Bienali Ana Afişi .....	31
Şekil 2.14 KÜLTÜR, Barınma Hakkı Dost Yaşam Hakkıdır, 5. İstanbul Bienali ....	32
Şekil 2.15 Altıncı İstanbul Bienali Ana Afişi .....	33
Şekil 2.16 Tony Oursler, Kırılma, 6. İstanbul Bienali .....	33
Şekil 2.17 Yedinci İstanbul Bienali Ana Afişi.....	34
Şekil 2.18 Cehennem Merdivenleri, İstanbul Modern Sanat Müzesi .....	35
Şekil 2.19 Cehennem Merdivenleri, İstanbul Modern Sanat Müzesi .....	35
Şekil 2.20 Sekizinci İstanbul Bienali Ana Afişi.....	36
Şekil 2.21 Dokuzuncu İstanbul Bienali Ana Afişi.....	37
Şekil 2.22 Onuncu İstanbul Bienali Ana Afişi.....	38

Şekil 2.23 Burak Delier, Tersyön: Karşı-Hizmetler, 10. İstanbul Bienali .....	38
Şekil 2.24 On Birinci İstanbul Bienali Ana Afişi .....	39
Şekil 2.25 Marina Naprushkina, Başkanlık Platformu, 11. İstanbul Bienali .....	40
Şekil 2.26 On İkinci Uluslararası İstanbul Bienali Ana Afişi .....	41
Şekil 2.27 On Üçüncü İstanbul Bienali Ana Afişi .....	42
Şekil 2.28 Thomas Hirschhorn, Zaman Çizelgesi: Kamusal Alanda Yapıt, 13. İstanbul Bienali .....	42
Şekil 2.29 On Dördüncü İstanbul Bienali Ana Afişi .....	43
Şekil 2.30 Anna Boughiguan, Tuz Tüccarları, 14. İstanbul Bienali .....	44
Şekil 2.31 On Beşinci İstanbul Bienali Ana Afişi .....	45
Şekil 2.32 Alejandro Almanza Pereda, Boşluk Korkusu (Sonbahar Sahnesi #2), Pera Müzesi, 15. İstanbul Bienali.....	46
Şekil 2.33 Monica Bonvicini, Bayıltılmış, Küçük Mustafa Paşa Hamamı, 15. İstanbul Bienali .....	46
Şekil 2.34 On Altıncı İstanbul Bienali Ana Afişi .....	47
Şekil 2.35 Johannes Büttner, Başka bir yaşam olasılığı kendisini yanan bir polis arabasında doğrudan, arkadaşlarımın yüzlerinde ise dolaylı olarak ifade eder, 16. İstanbul Bienali.....	48
Şekil 2.36 Monster Chetwynd, Hibrit Yaratıklar, 16. İstanbul Bienali.....	48
Şekil 3.1 Theodor W. Adorno .....	50
Şekil 3.2 Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno (Arkada solda Siegfried Landshut; sağda Jürgen Habermas) .....	53
Şekil 4.1 9. İstanbul Bienali'nin ana afişinde de kullanılan İstanbul görünümü .....	75
Şekil 4.2 Modern İstanbul görünümü .....	76
Şekil 4.3 Modern İstanbul görünümü .....	76
Şekil 4.4 Ülkü Gezer, O Bir İstanbullu, 9. İstanbul Bienali .....	77
Şekil 4.5 Ülkü Gezer, O Bir İstanbullu, 9. İstanbul Bienali .....	78
Şekil 4.6 Ülkü Gezer, O Bir İstanbullu, 9. İstanbul Bienali .....	78
Şekil 4.7 Ülkü Gezer, O Bir İstanbullu, 9. İstanbul Bienali .....	79
Şekil 4.8 9. İstanbul Bienal'i mekanlarının harita üzerindeki konumları .....	81
Şekil 4.9 9. İstanbul Bienali mekanlarından Antrepo No. 5 ve Gruppo A12'nin İstanbul/macenta projesi .....	82
Şekil 4.10 9. İstanbul Bienal'i mekanlarından Garanti Binası .....	83
Şekil 4.11 9. İstanbul Bienal'i mekanlarından Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi .....	83
Şekil 4.12 Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi cephesinde yer alan Otto Berchem'in Temporary Person Passing Through [Geçici Geçen Kişi] adlı projesi ve Gruppo A12'nin İstanbul/macenta projesi .....	84

Şekil 4.13 9. İstanbul Bienal'i mekanlarından Garibaldi Binası.....	85
Şekil 4.14 Garibaldi Binası .....	86
Şekil 4.15 9. İstanbul Bienali mekanlarından Bilsar Binası .....	87
Şekil 4.16 9. İstanbul Bienal'i mekanlarından Tütün Deposu .....	89
Şekil 4.17 Sonradan İstanbul Modern haline gelen, 8. İstanbul Bienali mekanlarından Antrepo No. 4 (Sergi kataloğundan) .....	91
Şekil 4.18 9. İstanbul Bienal'i mekanlarından Antrepo No. 5 .....	92
Şekil 4.19 Antrepo No. 5 yerine yapılan ve 16. İstanbul Bienali ana mekânı MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	93
Şekil 4.20 Antrepo alanına yapılan Galataport. İstanbul .....	94
Şekil 4.21 9. İstanbul Bienali mekanlarından Deniz Palas Apartmanı .....	94
Şekil 4.22 9. İstanbul Bienali'nde Deniz Palas Apartmanı'nın çatısında yer alan Gardar Eide Einarsson'un The World Is Your (Dünya Senin, aynı zamanda küratöryel metnin de başlığı) adlı eseri. ....	95
Şekil 4.23 İKSV'nin merkez binası olarak Deniz Palas Apartmanı .....	96
Şekil 4.24 9. İstanbul Bienali mekanları. Soldan sağa sırayla üstte Deniz Palas.....	97

# BÖLÜM 1

## 1.GİRİŞ

Alman sanat tarihçileri/eleştirmenleri Christian Saehrendt ve Steen T. Kittl, modern sanat üzerine son derece sinik ve hiciv dolu bir dille kaleme aldıkları *Bunu Ben De Yaparım! Modern Sanatı Anlama Kılavuzu* (Das kann ich auch!: Gebrauchsanweisung für Moderne Kunst) adlı eserlerinde, modern sanat dünyasını bir kumarhaneye benzetirler:

Sanat gezegenine ayak basan biri, bu gezegenin özenle dekore edilmiş şık bir kumarhaneye çok benzediğini görecektir. Bir yerlerden hüzünlü bir piyano tıngırtısı gelir, oyun masalarından uğultular yükselir. (Saehrendt & Kittl, 2014, s. 55)

İkili, bu sanat “gezegenin” sakinlerinin de yine aynı dille dökümünü yapar:

Sanat sektörünün en önemli oyuncularını oyuna oturtmuştur: Koleksiyoncular, sanat tacirleri, birkaç sanatçı, müze küratörleri. İkinci sırada, oyuncuların arkasında durup kulaklarına bir şeyler fısıldayan kişiler, nüfuzlu şahıslar vardır; oyuncuları etkiler, bilgileri havada kaparlar: Eleştirmenler, gazeteciler, politikacılar, sponsorlar, olaylara müdahil olan ama genellikle pek kale alınmayan bir iki de sanatçı. Bunların arkasında da, sabırsızca eşelenip duran ve artık nihayet masaya oturmak için itişip duran bir grup vardır: Genç kuşak galericiler, küratörler ve sanatçılardan oluşan bir ordu ve bir iki sanat eseri satın aldıktan sonra kendini koleksiyoncu zanneden üç beş açığöz. En arkada da, çoğu zaman sadece görmelerine izin verilen kadarını görebilen seyir meraklıları. (Saehrendt & Kittl, 2014, s. 56)

Fazla alaycı olsa da doğru bir noktayı gösteren metnin özellikle bu kısmında, sanat endüstrisinin, sayımını yaptıkları figürlerin oluşturduğu sistemini ortaya koymaktadırlar. Bu sistemin, her sistemde olduğu gibi tüm figürleri ve unsurları ona hizmet ve itaat eder. Bu sistemin en büyük etkinlik alanlarından birisi, tüm bu sayılan figürlerin tek bir noktada birleştiği şey, bienallerdir.

“Sanat sisteminin” yürümesi için iştirakçilerin her birinin gönüllü bir katılımcı olması ya da en azından gönüllü bir katılımcı oldukları yarılsamasına kapılmaları gerekmektedir. Bu kitleyi bir arada tutan, somut olmayan hatta hakiki olmayan yapay bir birlikteliktir, bu birlikteliğin adı sanat aşkı, kültür sevdası ya da palavra olabilir, hiç fark etmez. Fakat herkesin bu fikre inanması ve katılımcı olarak görevini yerine getirmesi gerekmektedir.

Theodor W. Adorno’nun ortaya attığı ve bugün hala geçerliliğini fazlasıyla koruyan kültür endüstrisi kuramı, kültürün, bir meta haline gelerek endüstrileştiğini yalnızca dile getiriyordu. Burada endüstri kelimesi dar anlamda değil, daha geniş anlamda kullanılmaktadır. Yalnızca üretim sürecine değil, konunun tek tipleşmesine ve yaygınlaştırılmasına, tekniklerin rasyonelleşmesine gönderme yapmaktadır (Adorno T. W., 2021). Kültür endüstrisinin temelinde kapitalizm, ardında ise, pozitivizm ve faydacılık vardır. Kültür, sanatı tekdüzeleştirmiştir. Herhangi bir kültür ürünü ile seri üretimin sonucu olan maddesel ürün arasında bir fark yoktur. Endüstrisi, bildik şeyleri yeni bir nitelikle birleştirmiştir, buna kasten ve tepeden birleştirilen müşterileri de dahildir (Adorno T. W., 2021). Her zaman için kültürün öznesi olan müşteri, artık kendisi de bir nesne haline gelmiştir ve bir halkla ilişkiler faaliyeti olarak da adlandırılabilir olan bu endüstrinin bir ögesi olmuştur.

Kültür endüstrisi, Saehrendt ve Kittl’in bahsettiği kitlenin yaşam sahasıdır, asıl sanat gezegeninin ta kendisidir ve bu gezegendeki her şey üst el tarafından belirlenmektedir. Kültür endüstrisi kendisine farklı alanlarda gösteri imkânı bulur ve kültür endüstrileştikçe, bu gösteri mekanlarını yani sanat kurumları birer işletmeye dönüştürür. Bu dönüşümün en çağdaş belirgin ortamları bienallerdir (Artun, 2011, s. 126).

Bienaller, düzenlendikleri şehre ve içinde buldukları zamana bağlı olarak yerel bir globalleşme idealini yansıtır, neo-liberal ve çok kültürlü bir düstur edinirler. Oysa, yerelleştirilen küresel anlatı ve politikalarıdır; bu ideoloji *Glocalization* (küreyerelleşme) tabiriyle ifade edilebilir (Artun, 2011). Bu, çoğu bienale olduğu kadar, hatta belki de en çok İstanbul Bienali’ne uymaktadır.

Türkiye’de dışa açılma, globalleşme idealinin yükseldiği, liberal ekonomik politikaların yürütüldüğü ve ağır askeri yönetimi izleyen yıllarda ortaya çıkmış olan İstanbul Bienali, ilk kez 1987 yılında düzenlenmiş ve düzenlenmeye başladığı ilk andan itibaren yalnızca kentin değil tüm ülkenin en büyük sanat etkinliği olma niteliğini defalarca üzerine basarak yinelemiştir. Çağdaş sanatı yakalama, Türkiye’yi

çağdaş sanat dünyasına açma/kazandırma, çağdaş sanatı Türkiye'ye açma/kazandırma, kültürel bir boşluğu doldurma gibi iddiaların arkasında şehrin kendisinin de bir meta olarak pazara sunulması fikri yatmaktadır. Yalnız kenti değil, ülkenin de potansiyel Batılı/Avrupalı kimliğini inşa etmede önemli bir silah olarak görülmüş olduğunu da açıktır. Bu durum, İstanbul Bienali'ni izleyen bazı eleştirmenlerin gözünden de kaçmamıştır.

İstanbul Bienali, Avrupa'nın periferisindeki konumu ve önemli uluslararası küratörlerin zorlu temalara sahip sergileriyle 1980ler sonrası ortaya çıkan bienal oluşumlarının bir paradigmasıdır (Altshuler, 2013). Fakat İstanbul Bienali, bu periferi konumunu, yani Avrupa'nın hemen dışında olma durumunu, merkezden uzaklığını vurgulamak adına değil, merkeze yakınlaşmaya çalışan bir çeper olarak içeriye girmenin bir yolu olarak kullanmıştır. İngiliz sanat tarihçi Julian Stallabrass bunu keskin bir şekilde görmüştür:

O halde bu sergiler, yeni ekonomik ve politik güçlerin kültürel düzeyde geliştirilmesidir. Kuşkusuz daha özgül amaçlara da hizmet edebilirler. Mesela İstanbul Bienali, Türkiye hükümetinin, üyeliğin gerektirdiği seküler ve neoliberal standartlara güçlü uyum sağlandığı konusunda Avrupa Birliği'ne güvence verme çabasının bir parçasıdır. (2010, s. 43)

İstanbul Bienali'ne dair bu görüş doğru olmanın yanı sıra yeni bir şey değildir, öyle ki bienalin bir anlamda öncüllüğünü yapmış olan İstanbul Festivali için de aynı durumlar geçerlidir:

İstanbul Bienali'nin de bir parçası olduğu İstanbul festivallerinin tarihi, ilk düzenlendikleri günden itibaren bir düş gibi sunulmuştur. Kültürün, kent, ekonomi ve siyaset açısından öneminin farkında olan seçkinler/girişimciler grubu tarafından popülerleştirilen, İstanbul'u dünya kültür başkentleri arasına katma düşüdüdür bu. (Yardımcı, 2021, s. 11)

Görüldüğü üzere, İstanbul Bienali, kültür endüstrisinin izlerinin irdelenmesi adına büyük bir potansiyel içermektedir. İlk düzenlendiği yıldan beri sürekli üzerinden durulan iki unsur: kentin kendisi ve çağdaşlık kavramlarıdır. Bienalin kendisi de kenti pazarlamak amacıyla uluslararası medyada dolaşıma sokulan bir imgedir artık (Yardımcı, 2021).

Düzenlenen on altı bienal içerisinden, 2005 yılında düzenlenmiş olan 9. İstanbul Bienali'nin seçilmiş olması da bienaller arasında en incelenmeye uygun olanın bu edisyon olmasından kaynaklanmaktadır. Bu edisyonda küratörler Vasıf Kortun ve Charles Esche, bienalin teması ve sloganı için tek bir şey seçerler: İstanbul. Daha önce bienallerin hepsi bir şekilde İstanbul'la ilgilidir, ilk bienaller kentin tarihi kimliği ve

bu kimliğin çekiciliği üzerine çağdaş bir kılıf giydirmiş ve bir gelenek/gelecek sentezini şehir üzerinden dayatmaya çalışmışlardır. Bunu daha sonraki yıllarda, özellikle de küratörlük olgusunun yerleşmesiyle Avrupa'dan getirilen yabancı küratörlerin şehri kendi süzgeçlerinden geçirip çeşitli şekillerde sunmaya çalıştığı bienaller serisi izlemiştir. Nihayet dokuzuncu bienalde artık afili sloganlar altına sığınmanın ötesine geçerek doğrudan İstanbul üzerinden bir tema oluşturulmuştur. Küratörler, bu bienalin, her anında İstanbul'u göz önünde bulundurarak yapıldığı iddiasındadır, hatta İstanbul bienalin yalnızca konusu değil aynı zamanda işlem alanıdır da (Kortun & Esche, 2005). Bu edisyonun o güne dek İstanbul'u "satmaya" çalışan diğer bienallerden farkı, farklı bir İstanbul'u, tarihi, geleneksel, köklü İstanbul'u değil, modern ve "gerçek" İstanbul'u yansıtmaya iddiasını taşıyor olmasıdır:

Şehrin fetihçi bir imparatorluğun merkezi olarak tarihinin yanı sıra, şehrin dönüşümünün, dinamik değişiminin kutsanması sürecinde çoğu kez gizli kalan, yeni bir eşitsizlikler çeşitliliği de ürettiği düşünüldüğünde, bu süreçte alçak gönüllülükten yoksun bir İstanbulculuğun son derece sorunsal bir hal aldığını almak önemli. Bu eğilime tepki olarak, bienal İstanbul'u (aralarında rekabet olan pazarlanabilir şehirler yarışında bir marka olarak değil) gerçek, yaşanmış bir yer olarak konumlandırıyor. Bu bienal, şehri küresel kapitalizme satmak için bir araç değil, ama onun sakinlerine ve başkalarına yamuk bir bakışla sunmanın bir aracı. (Kortun & Esche, 2005, s. 17)

Kortun ve Esche'nin bu "güven verici" tespit ve iddialarının, gerçekte böyle sonuçlanmadığını veyahut böyle bir amaçla yapılmadığını görmek şaşırtıcı olmasa gerek. 9. İstanbul Bienali, bienal sergilerinin mekanları açısından da bir dönüşümün yaşandığı ve kentsel dönüşüm ve emlak bağlamında önemli noktalarda konumlandırılmış olması bakımından da önemlidir. Bu çalışma da bu mekanların ve konumların incelemesini, Adorno'nun kültür endüstrisi kuramını akılda tutarak ve bir pusula olarak kullanarak gerçekleştirmeye yönelik bir çalışma olma iddiasını taşımaktadır. Bu bağlamda, bienalde yer alan sanat eserleri üzerinden değil (tabii ki ilgili yerlerde ve gerektiği noktalarda bazı eserlerden bahsedilecektir) sergi mekanları üzerinden irdelenmiştir.

Çalışmamızın giriş kısmında, kültür endüstrisi kavramı, bunun bienallerle olan ilişkisi ortaya konulmuş, İstanbul Bienali'nin mahiyeti üzerine kısaca değinilmiş ve problematiğin ortaya konulup çözüleceği 9. İstanbul Bienali'nin seçilme nedenlerine değinilmiştir.

"Bienal Kavramı ve İstanbul Bienali" başlıklı ikinci bölümde, bienal teriminin açıklaması ve yorumlanması yapılmış, ardından dünyadaki önemli bienal etkinlikleri



kısa tarihçeleri ve önemleriyle birlikte kronolojik olarak açıklanmıştır. İzleyen kısımda İstanbul'da ve genel anlamda Türkiye'de sanat ortamının oluşumu, sergileme alışkanlıkları ve bunun tarihine değinilmiş, Cumhuriyet'in başından bu yana yürütülen kültür politikaları irdelenmiştir. Bununla birlikte 1987'de başlayan İstanbul Bienali öncesinde Türkiye'deki önemli sanatsal oluşumlar ve faaliyetler üzerinde durulmuştur. Ardından, İstanbul Bienali'nin oluşumuna dair bilgiler verilmiş ve başlangıcından günümüze dek bienal edisyonlarının küçük bir tarihçesi oluşturulmaya çalışılmıştır.

“Theodor W. Adorno ve Kültür Endüstrisi Kuramı” başlıklı üçüncü bölümde, öncelikle Theodor W. Adorno'nun hayatına kısaca değinilmiş ve özellikle düşünce sisteminde etkili olmuş olan, hayatındaki önemli kırılma noktaları aktarılmaya çalışılmıştır. Ardından, Adorno'nun kültür endüstrisi kuramı, kuramı ilk ortaya attığı metinlerden, daha sonra sistematik bir şekilde ortaya koyduğu metinlere kadar ayrıntılı bir şekilde irdelenmiş ve bahsi geçen metinlerden de yoğun bir şekilde yararlanılarak aktarılmıştır.

Çalışmamızın ana kısmını oluşturan, “9. İstanbul Bienali Mekanlarında Theodor W. Adorno'nun Kültür Endüstrisi Kuramı İzleri” başlıklı dördüncü bölümünde, bir önceki bölümde ele alınan kültür endüstrisi kuramının, 9. İstanbul Bienali özelinde, özellikle de bienal mekanları ve bu mekanların bulunduğu konumlar üzerinden incelenmiştir.

Çalışmanın beşinci ve son bölümünde ise araştırmada elde edilen sonuçlara yer verilmiştir.

## BÖLÜM 2

### 2. BİENAL KAVRAMI VE İSTANBUL BİENALİ

#### 2.1 Bienal Kavramı ve Bienallerin Tarihçesi

“İki yılda bir” anlamına gelen bienal sözcüğü pek çok alanda kullanılsa da asıl kullanımı sanat alanındadır ve düzenli olarak iki yılda bir gerçekleştirilen uluslararası sanatsal sergilerin genel adıdır. Bu terim sanat tarihinde ilk kez 1895 yılında Venedik’te kullanılmıştır. Bu düzenli aralıklı sergiler ile ortaya çıkan yeni sanatsal eğilimlerin neler olduğunun takip edilebilmesi, farklı kültürlerin etkisinde üretim yapan sanatçıların bir araya gelerek deneyimlerini paylaşabilmesi ve oluşturulan diyalog ortamı ile yeni dostluk ve iş birliklerinin gelişebilmesi hedeflenir (Korkut, 2019).

Küratör ve sanat eleştirmeni Beral Madra, uluslararası bir bienalin amacını şöyle özetler:

Uluslararası bir bienalin amacı, uluslararası sanat ve kültür etkinliklerinin üst düzey bir kesitini öne çıkarmak, her ülkenin belirginleşmiş güncel sanat anlayışını tanımak, ülkesinde ya da uluslararası sanat ortamında sanatın genel gelişimine katkı getiren sanatçıları tanıtmak ve bu olguyu uluslararası sanat uzmanlarına, koleksiyonculara ve geniş kitlelere sunmaktır (2003, s. 13).

Dünya’da ulusçuluk/milliyetçilik akımlarının baskın olduğu bir dönemde ortaya çıkan bienaller, doğal olarak ilk dönemlerde ulus devlet kimliğini ön plana çıkarmış ancak zamanla küreselleşen dünya sistemine de paralel olarak bireyci, çok kültürlü, tüketici ve farklı temaları konu edinen sanat üretimlerini odağında gelişmiştir. Böylece bienaller, sanat eserlerinde kavramın ön plana alındığı, yeni sanat anlayış ve eğilimlerinin temsil edildiği bir platform olma özelliğini kazanmıştır. (Sumpter, 2013: Korkut, 2019)

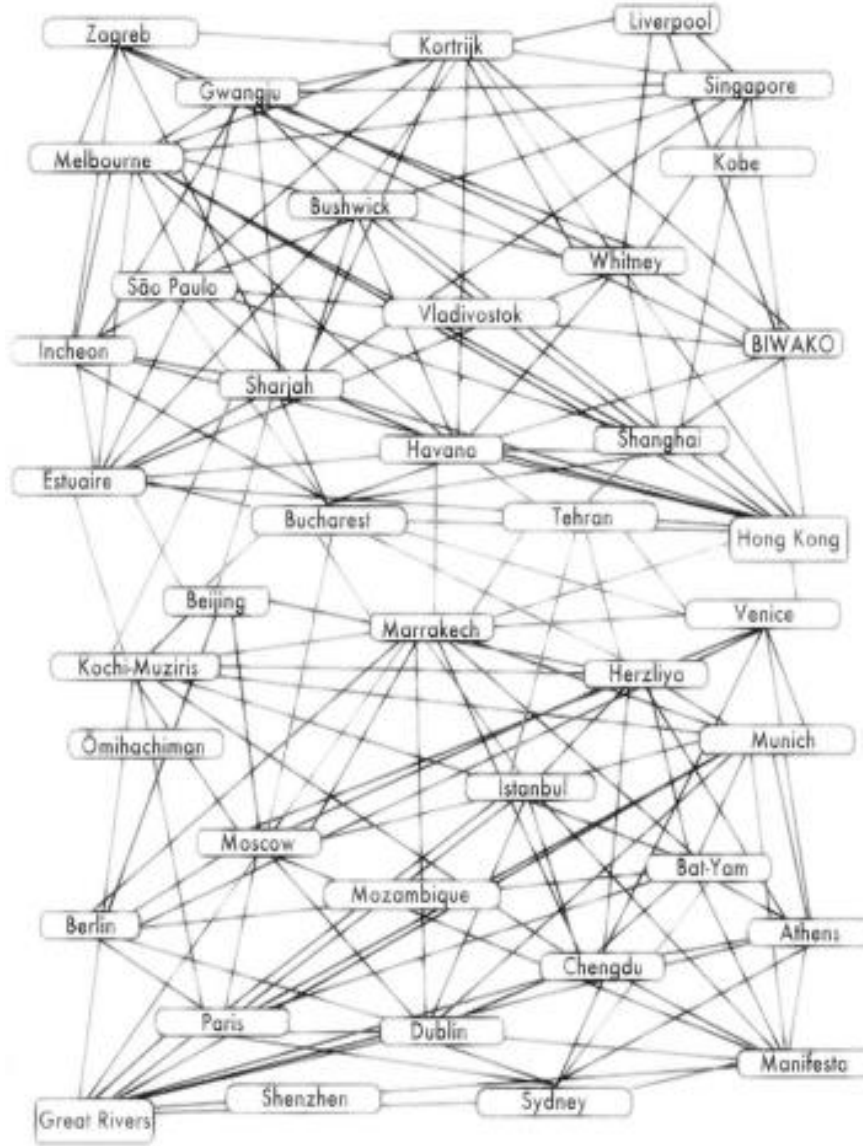
Bienaller; ev sahibi şehrin beklentileri, çevresel koşulları, kamusal çerçevesi ve çağdaş sanata bakışı biçimleriyle birbirlerinden ayrılmaktadır. Buna bağlı olarak bienallerin temel bileşenleri; kurum, kent, tema, küratör, sanatçı ve izleyici olarak sıralanabilir. Bütün bu bileşenler etkinlik boyunca etkileşim halinde bulunarak bienali gerçekleştirmektedir. (Güzel, 2015)

Soğuk Savaş sonrası neoliberalizmin yaygınlaşmasıyla, sanatın çehresinin de değiştiği görülür. Küresellik söylemi ve bu söylemin ardındaki sert kapitalizm, sanatı olduğu kadar sanat algısını da değiştirmiştir. Sanatın küresel sermayedeki yeri ve sermayeye katkısının sağlam bir şekilde ortaya konulduğu bu dönemde büyük, yeni çağdaş sanat müzelerinin açılması, halihazırda var olanların da yeni ‘‘çağa’’ ve söyleme ayak uyduracak şekilde büyütülüp düzenlenmesi hiç şaşırtıcı değildir. Yeni dünyanın yeni müzeleri aslında birer şirketten ibarettir -pek çoğu da büyük şirketler tarafından kurulur ve finanse edilir; bazen de onların adlarını taşırlar- ve birer şirket gibi çalışırlar.

Tam olarak bu dönemde dünyada bienallerin sayısının da artması, küresel sermayenin sanat pazarındaki potansiyeli çok iyi bir şekilde okuduğunu göstermektedir. Uzun bir süre için Venedik Bienali diğer bienaller için bir model olmuş fakat daha sonraları, özellikle Venedik Bienali’nin yönetilme biçimi ve yürütülüşündeki Avrupa merkezçiliğine tepki olarak karşı bienallerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bienallerin uluslararası olma özelliğine zıt düşecek şekilde ülkelere ayrılan ulusal pavyon uygulaması, Venedik Bienali’nin hala en çok eleştirilen uygulamalarından birisidir. Buna karşılık 1980’ lerde ve sonrasında sayıları gitgide artan bienaller küresel bir söylem ortaya koyma ve uluslararası bir sanat ortamı yaratma iddiasında olmuşlardır. Bu nedenledir ki hedef kitleleri hiçbir zaman yerli izleyici değildir; kozmopolit olan veyahut olma iddiasında olan kentlerde bu organizasyonlar yabancı izleyiciye hitap eder ve bu nedenle de uluslararası fuarlardan farkları yoktur ki çoğunlukla bu fuarları model alırlar (Stallabrass, 2010).

Gerçekleştirildiği ülke vatandaşlarına nazaran çok uluslu bir hedef kitlesine hitap eden bienaller, uluslararası sanat veya ticaret fuarlarını model olarak alır. Zira ülkeler, artık ciddi bir büyüklüğe ulaşmış kültür-sanat endüstrisinden de pay almak istemektedir. (Stallabrass, 2010) Tabii ki bienalleri, nispeten ticari temele sahip diğer fuarlar ve etkinliklerden ayıran önemli bir fark bulunmaktadır. Bu; ağırlıklı olarak akademik çevreler ve kuramcılar tarafından yapılan eleştirilere karşın kamuoyunda sanatın, ciddi bir prestije sahip evrensel bir oluşum olduğunu teyit etmesidir.

Bir anlamda salon sergilerinin, çağdaş sanatı içeren uluslararası ve küresel şekli olarak düşünülen (Güzel, 2015) bienallerde geçicilik ve mekânsallık kavramı öne çıkmakta olup bienallerin, zaman-mekan kesişmesinin sanat aracılığıyla küresel coğrafyaya yayılmış kesişim noktalarına sahip olduğu ifade edilmektedir (Hoelscher, 2013). Bu kompleks durum Jason Hoelscher tarafından yayınlanmış bir diyagramda gösterilmiş olup, bienal gerçekleştirilen küresel kesişim noktalarının iletişim ağının karmaşıklığını da gözler önüne sermektedir (2013).



**Şekil 2.1** Jason Hoelscher'in "Dinamik Bienal Diyolojik/Kronotopik İlişkiler Diyagramı (Hoelscher, 2013, s. 1)

Bu ‘‘ilişkiler ağının’’ kalabalıklaşmasının, bienallerin sayısının giderek artmasının ardındaki nedenlerden birisi de bienallerin, çağdaş sanat ve küreselleşmeye olduğu kadar hatta belki daha da fazla, düzenlendikleri kente katkısı olmasıdır. Stallabrass bunu yetkin bir şekilde ortaya koymuştur:

Bienallerin olağanüstü yaygınlaşmasının altında, yeni müzelerin mantar gibi çoğalmasına, eskilerinin büyütülmesine ya da yeniden inşasına neden olan güçler yatmaktadır. Hükümetler, kentlerin birbiriyle yatırım, şirket yönetim merkezleri ve turizm konularında küresel düzeyde giderek yoğunlaşan bir rekabet içinde olduğunun farkındadır. Bu yarışta en başarılı olan kentler, dinamik bir ekonomiye sahip olmanın yanı sıra, çok çeşitli kültür ve spor faaliyetleri de gerçekleştirmek zorundadır. Bienal, dünya kenti olduğunu iddia eden -ya da sıklıkla görüldüğü üzere, dünya kenti olmaya heveslenen bir kentin sahip olması gereken marifetlerden yalnızca bir tanesidir; belli bir turist kesimini (ki bazıları olağanüstü varlıklısıdır) çekmesi ve kenti terk etme ihtimali olan kent sakinlerini eğlendirmesi umulan bir etkinliktir (Stallabrass, 2010, s. 42).

Günümüzde, Biennial Foundation’a kayıtlı olan 281 bienal vardır; Amerika Birleşik Devletleri, 24 bienal ile en çok bienale ev sahipliği yapan ülke konumundayken onu 14 bienal ile Almanya, 13 bienal ile de Çin, Japonya ve Birleşik Krallık takip etmektedir. (Biennial Foundation, 2022).

Bugün yüzlerce düzenlenen bienallerin ilki, 1895 yılında düzenlenen Venedik Bienali’dir. Aslında Venedik’te, 19. yüzyılın yarısından itibaren yaygınlaşan dünya fuarlarına benzer bir etkinliğin, sanat eserleri odağında düzenlenmesi fikri bundan on yıl kadar önceye dayanır. 1883 yılında Venedik şehir konseyi bir ulusal sanat sergisi yapma karar almış daha sonra ise bu uluslararası bir mahiyet kazanmıştır. 1890 yılında Venedik belediye başkanı olan ve aynı zamanda bir oyun yazarı ve şair olan Riccardo Selvatico’nun da teşvikiyle nihayet 1895 yılında *I Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia* yani *1. Venedik Şehri Uluslararası Sanat Bienali* düzenlenmiştir. Bienal, 30 Nisan 1895 tarihinde, Kral I. Umberto ve Kraliçe Margherita’nın katılımıyla, görkemli bir törenle açıldı ve tek bir mekânda, Giardini’de düzenlenen bienale iki yüz binden fazla ziyaretçi katılmıştır (Maden, 1996).

1. Dünya Savaşı sırasında gerçekleştirilemeyen Venedik Bienali, 1930lu yıllarda Faşist Parti’nin yönetime gelmesiyle çehresini değiştirmiştir. Bienal yönetimi de değişmiş, Faşist Parti’nin önde gelen figürlerinden birisi olan Giuseppe Volpi bienal direktörlüğüne atanmıştır (Maden, 1996). Volpi’nin yönetiminde, sanat sergilerine ek olarak 1930 yılında Uluslararası Çağdaş Müzik Festivali (Biennale Musica); 1932 yılında Uluslararası Venedik Film Festivali (Biennale Cinema); 1934 yılında

Uluslararası Tiyatro Festivali (Biennale Teatro) düzenlenmeye başlamıştır. 2. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla sekteye uğrayan bienal 1948 yılında tekrar düzenlenmeye başlamış ve 1960'ların sonuna dek kesintisiz sürmüştür. 1968 yılında öğrenci hareketinin de etkisiyle, daha sonra da yaşanan ekonomik kriz nedeniyle sekteye uğramış ve 1976 yılında tekrar yapılmaya başlanmıştır. Günümüzde hala uluslararası alanda en büyük sanat organizasyonu olma özelliğini koruyan bienalin son edisyonu, COVID-19 salgını nedeniyle bir yıl ertelenen ve 2022 yılında düzenlenen 59. Venedik Bienali'dir.

Venedik Bienali, ilk yıllarında tek bir mekânda gerçekleştirilmiş, daha sonra dönemin fuarlarına benzer bir şekilde ulusal pavyonların ortaya çıkmasıyla genişlemiştir. 1907 yılından itibaren Giardini'de ülkeler kendi pavyonlarını düzenlemeye başlamıştır. 1970lerden sonra ise sergi Giardini ve ulusal pavyonların dışına çıkarak kente yayılmışlardır (Bek, 2000). 1980 yılından itibaren bienalin yanı sıra bir de Venedik Mimarlık Bienali düzenlenmektedir. 1999 yılında ise ek festivallere Uluslararası Çağdaş Dans Festivali (Biennale Danza) katılmıştır.

Bugün, Venedik Bienali'nin ardından en eski bienalin Whitney Bienali olduğu kabul edilir. 1932 yılında, Gertrude Vanderbilt Whitney'nin 1918'de kurduğu Whitney Studio Clup tarafından, Amerikan sanatının Avrupa merkezli sanat dünyasına karşı mevcudiyetini artırmak amacıyla başlatılan Whitney Bienali esasında 1973 yılına dek yılda bir düzenlenirken tarihte bir bienal düzenine geçmiştir ve hala bu düzende düzenlenmeye devam etmektedir.

İlk yıllarında resim ve daha sonra resmin yanı sıra heykel üzerine yoğunlaşan Whitney Bienali bugün bunların dışında fotoğraf, video, performans ve enstalasyon gibi pek çok alandan eserlere ev sahipliği yapmaktadır. Georgia O'Keeffe, Jackson Pollock, Edward Hopper ve Jeff Koons gibi pek çok önemli Amerikalı sanatçının çıkışını yapması bakımından önemlidir.

Venedik Bienali'nden sonra en eski tarihli ikinci bienal, Brezilya'daki São Paulo Bienali'dir (Bienal de São Paulo). 1951 yılında İtalyan asıllı Brezilyalı sanayici Ciccillo Matarazzo tarafından kurulmuştur; Matarazzo aynı zamanda, 1962 yılına dek bienalin yürütücüsü konumundaki São Paulo Modern Sanatlar Müzesi'nin de kurucusudur (Özdemir, 2019). Kendisine Venedik Bienali'ni model alan bu bienal, Güney Amerika'daki en büyük sanat organizasyonu sayılmaktadır. Bienal, Ibirapuera Parkı'ndaki, Oscar Niemeyer ve Hélio Uchôa önderliğinde tasarlanan Matarazzo

köşkünde gerçekleştirilmektedir (Özdemir, 2019). Tıpkı Venedik Bienali gibi ulusal pavyon uygulamasına sahiptir.

São Paulo Bienali'nin asıl farkı, tamamen bağımsız bir şekilde düzenlenmesidir. 1962 yılında kurulan São Paulo Bienali Vakfı, organizasyonun yürütücülüğünü modern sanat müzesinden devralmıştır. 1964 yılında Brezilya'da gerçekleşen askeri darbeyi izleyen diktatörlük döneminde çoğunlukla sanatçı boykotları nedeniyle zor durumda kalsa da bu dönemin sona erdiği 1982 yılından sonra büyük bir ivme kazanarak yoluna devam etmiştir (Maden, 1996).

Almanya'nın Hesse eyaletindeki küçük bir kasaba olan Kassel'de beş yılda bir gerçekleştirilen Documenta, 1955 yılında Arnold Bolde tarafından kurulmuştur. Nazi Dönemi'nde sanatsal anlamda çağın gerisinde kalan Almanya'nın, baskı dönemini geride bıraktığı yıllarda, Alman sanat dünyasını yeniden canlandırma amacıyla başlatılan Documenta, politik anlamda parçalanmış olan ülkeyi en azından kültürel anlamda yeniden buluşturmayı hedeflemiştir (Özdemir, 2019). Venedik Bienali'nin ulusal pavyon geleneğini bir kenara bırakarak farklı bir düzenleniş biçimine yönelmiş ve her edisyonunda farklı kişilerce yönetilen ve böylece kendisini sürekli yenileyen bir yapıya dönüşmüştür. Bugün hala en prestijli sanat olaylarından birisi olarak kabul edilmektedir.

1970'li yıllarda da çağdaş sanatın en önemli gösterim alanlarından birisi olma özelliğini sürdüren bienallerden en öne çıkanı, 1973 yılında düzenlenmeye başlayan Sydney Bienali'dir. İçerdiği çok sayıda etkinlikle dinamik bir bienal olma özelliğini taşıyan Sydney Bienali 1973 yılında Sydney Opera Binası'nın açılışı kapsamında düzenlenmiştir (Özdemir, 2019). Asya-Pasifik bölgesindeki ilk bienal olma özelliğini de taşıyan Sydney Bienali, São Paulo Bienali ile birlikte uzun bir süre Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde düzenlenmeyen en önemli sanat organizasyonu olmuştur.

Küresel sanat piyasasının o güne dek olmadığı kadar genişlediği 1980li yıllarda bununla paralel olarak bienallerin sayısının da artış gösterdiği görülür. Bunların arasında Havana Bienali dikkat çekicidir. Postkolonyal bir komünist devletin desteğiyle düzenlenen Havana Bienali'nin ilki 1984 yılında yalnızca Latin Amerika ve Karayipli sanatçılarla düzenlenmiştir. 1986 yılındaki 2. Havana Bienali ile kimliğini tam olarak oturtan bienal Afrika ve Asya'dan da sanatçılar kabul etmeye başlamıştır (Özdemir, 2019). Avrupa ve Amerika merkezli sanat üretiminin dışında, hatta ona karşın bir söylem ortaya koyan Havana Bienali "Batılı" olmayan sanat için oldukça

önemli bir etkinlik haline gelmiştir. Havana Bienali'nin oluşturmuş olduğu ideolojik prototip, onu izleyen bienallerde yankı bulmuştur. Geleneksel merkezlerden uzak duran, daha önce büyük sergilerden veya sanat pazarından uzak tutulan sanatçı, mekân ve topluluklarla olan diyalogu İstanbul Bienali de dahil olmak üzere pek çok bienali etkilemiştir (Altshuler, 2013).

Sanat piyasasında bir patlamanın yaşandığı 1990lı yıllarda, özellikle de on yılın ilk yarısında, kırktan fazla yeni bienal yaratılmıştır (Altshuler, 2013). Her “önemli” kent veyahut her gelişmekte olan ülke, bir şekilde bu oyunun bir parçası olma ve küresel sanat piyasasında payına düşenleri alma arzusuyla bu “modaya” katılmıştır. Avrupa ve Kuzey Amerika’da da 1991 yılında Lyon, 1995 yılında Santa Fe, 1998 yılında Berlin gibi yeni bienaller ortaya çıksa da asıl üretkenlik dış çeperlerde meydana gelmiştir. Gelişmekte olan veyahut böyle bir iddiası bulunan ülkeler/şehirler, bu gelişimlerini göstermek amacıyla ekonomik kalkınma ve kültürel statü aracı olarak kullandıkları bienalleri düzenlemiş veya desteklemişlerdir.

Tüm dünyayı etkileyen/ilgilendiren büyük toplumsal değişimlerin yaşandığı 1980ler sonu ve 1990lar başında, bu olayların bienallerin arkasındaki itici güç olarak birer kimlik inşası olarak kullanılmış olmaları da şaşırtıcı değildir. 1994 yılında, Güney Afrika’da 1948 yılından beri süren Apartheid rejiminin yıkılmasının hemen ardından ülkenin en büyük şehri Johannesburg’da bir bienal düzenlenmeye başlamıştır. 1995 yılında *Africus* temasıyla ilki düzenlenen Johannesburg Bienali, arkada bırakılan bu baskı döneminin ardından, artık unutulmaya başlayan Afrika sanatını yeniden canlandırma güdüsüyle hareket etmiştir, bu yönüyle de Documenta ile benzerlik taşır (Çelikkol, 2019).

Johannesburg ile aynı yıl düzenlenmeye başlanan Güney Kore’deki bienalin, ülkede 1960lardan 1980lerin ortalarına kadar süren askeri rejime karşı ayaklanmaların merkezi olan ve yüzlerce protestocunun öldürüldüğü Gwangju kentinde düzenlenmesi elbette ki tesadüf değildir. 1980 yılında askeri rejime karşı çıkan öğrenci ayaklanmalarının büyük bir katliamla son bulmasının ardından, baskıcı rejimin karanlık bir yönünün bir sembolü olan bu kenti yeniden pozitif bir ışığa çekmek için bir araç olmuştur. Şehrin valisi de bu bienalin, kentin yanlış değerlendirilmiş olan tarihini düzelteceği ve karanlığı sanatın ışığıyla aydınlatacağı temennisini taşımıştır (Bek, 2000). Bunun yanı sıra ulus, din, dil gibi kalıpların ötesine geçerek küresel bir ortam yaratma çabasının da yürütüldüğü anlaşılmaktadır. Aynı zamanda Asya sanatını da bu küresel piyasaya açmak da bienalin hedeflerinden birisi olarak görülebilir.



Nitekim bu yaklaşım 1995'te Beyond Borders (Sınır Ötesinde) ve 1997'de Unmapping the Earth (Dünyayı Haritadan Arındırmak olarak çevrilebilir) temalarıyla düzenlenen ilk iki bienalde açıkça gözlemlenmektedir. Bu bağlamda Hem Johannesbueg hem de Gwangju bienalleri, daha önce sorunlu olarak tanımlanan ülkelerin uluslararası alanda kabul görüşünü işaret etmek ve siyasi gelişmeleri öne çıkarma hedefinde olduğu söylenebilir (Altshuler, 2013).

1990lı yıllarda yalnızca Batı dünyasının “periferisinde” kalan ülkeler değil Avrupa ülkelerinde de yeni bienaller ortaya çıkmaya devam etmiştir. Bunlardan en önemlisi herhangi bir şehre bağlı kalmayarak, her edisyonda farklı bir Avrupa şehrinde düzenlenen Manifesta'dır. Bu özelliği nedeniyle Avrupa Göçebe Bienali olarak da bilinmektedir. Geleneksel bienal formatını aşacak şekilde, iki veya daha fazla yıl süresince devam eden bir dizi etkinlikleri içeren her Manifesta'nın finali ise üç aylık bir sergiyle son bulur (Manifesta, 2022). Böylesi bir etkinliğin, tam da Avrupa'daki uzun yıllardır süren entegrasyon arzularının Avrupa Birliği'ne dönüştüğü yıllarda ortaya çıkması bienallerin politik iklimle olan ilişkilerine bir örnek teşkil etmektedir.

İlki 1996 yılında Hollanda'nın Rotterdam kentinde düzenlenen Manifesta, Avrupa'nın baskın sanat merkezlerinden uzak durarak ve yer değiştiren bir platform olma özelliğiyle, Avrupa'nın her yerinde toplum ile sanat arasında bir diyalog kurma amacıyla hala sürmektedir. Manifesta'nın düzenlendiği şehirler şöyle sıralanabilir: Rotterdam, Hollanda (1996), Lüksemburg (1998), Ljubljana, Slovenya (2000), Frankfurt, Almanya (2002), San Sebastian, İspanya (2004), Lefkoşa, Kıbrıs (2006-iptal edildi), Trento- Güney Tirol, İtalya (2008), Murcia, İspanya (2010), Limburg, Belçika (2012), St. Petersburg, Rusya (2014), Zürih, İsviçre (2016), Palermo, İtalya (2018). Manifesta'nın 2022 yılı edisyonu Kosova'nın Priştina şehrinde devam ederken 2024 yılında İspanya'nın Barselona şehrinde, 2026 edisyonunun ise Almanya'nın Ruhr bölgesinde gerçekleştirileceği açıklanmıştır (Manifesta, 2022).

Büyük toplumsal değişimlerin tetiklediği sanat onaylarına bir diğer örnek de ilki 1998 yılında gerçekleşen Berlin Bienali'dir. Günümüz sanat dünyasının en önde gelen figürlerinden birisi olan, uzun süre New York'taki Modern Sanat Müzesi'nin, daha sonra da Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi'nin direktörü olarak tanınan ve 2021 yılından itibaren Berlin Ulusal Galeri ve Berlin Eyalet Müzeleri'nin bir çağdaş sanat uzantısı olarak kurulan Neue Nationalgalerie'nin yöneticiliğini yapan Klaus Biesenbach, Berlin Duvarı'nın 1989'da yıkılışından yaklaşık iki yıl sonra duvarın yakınlarındaki bir margarin fabrikasında çağdaş sanat enstitüsü Kunst-Werke'yi kurar

(KW-Berlin, 2022). Bu kurum aynı zamanda 1998 yılında itibaren Berlin Bienali'ni de yine Biesenbach ve Eberhard Mayntz öncülüğünde gerçekleştirmeye başlamıştır. Uzun süren ayrışmanın ardından birleşen ülkenin ve Berlin şehrinin yeniden bir araya gelişinin hemen sonrasında şehirde bir çağdaş sanat ortamı yaratma fikri, bu yıllarda Almanya'da yükselen sanat piyasasının da bir sonucudur.

2000li yıllarda da bienallerin sayısı giderek artmaya devam etmiştir ki günümüzde de hala yeni bienaller ortaya çıkmayı sürdürmektedir. Öyle ki sanat eleştirmeni Joshua Decker bir "bienal tükenmişliğinden" bahseder (Decter, 2016). Dünyanın bienaler, trienaller ve diğer büyük ölçekli periyodik sergilerle dolup taşıdığı ifade eden Decker, artık tüm bienalleri hatta sadece önemli olan bienalleri bile ziyaret etmenin zamansal olarak olanaksızlığından bahseder ve yeni bir hastalığın adını koyar: Fear of Missing Biennials, yani Bienalleri Kaçırma Korkusu (Decter, 2016). Bienaller günümüzde neredeyse "çok fazla" ve "çok birbirinin aynı" olarak değerlendirilse de hala çağdaş sanatın en büyük platformları olmayı da sürdürmektedir (Niemojewski, 2021).

## **2.2 İstanbul Bienali Öncesi Türkiye'de Sanatsal Oluşumlar ve Faaliyetler**

Türkiye'de uluslararası sergilere olan ilgi, Osmanlı Dönemi'ne, 19. Ortalarına dek götürülebilir. Bu dönemde yaygın olan uluslararası fuarlarda devletin, uluslararası alanda kendisini göstermesi açısından önem taşıyan bu tür organizasyonlardaki mevcudiyetinin yanı sıra böylesi bir etkinlik gerçekleştirmek için de her zaman bir çaba içerisinde olduğu söylenebilir ki 1863 yılında Sergi-i Umûmî-i Osmânî adında bir fuar düzenlenmesi bunu desteklemektedir. Osmanlı Devleti'nin bu tür organizasyonlara verdiği önem, Sultan Abdülaziz'in 1867 yılında Paris'te düzenlenen fuara bizzat katılmak için Fransa'ya gitmesinde görülebilir.

Osmanlı Devleti'nin 1851 Londra, 1855 Paris, 1862 Londra, 1867 Paris, 1873 Viyana, 1893 Chicago, 1900 Paris ve 1918 Viyana fuarlarına katılmasının nedeni kültürel olmaktan çok politiktir elbette fakat örneğin 1867 fuarında ilk kez resimlerin (Şeker Ahmet Paşa'nın birkaç resmi ile bir Sultan Abdülaziz portresi) sergilenmeye başlaması gibi önemli gelişmelere sahne olmuştur (Yardımcı, 2021).

Tanzimat ve sonrası Osmanlı'sında sanatsal etkinliklerin hız kazandığı görülür. 1863'te Sergi-i Umûmî-i Osmânî çok sayıda yabancı ziyaretçiyi çekerken yabancı sanatçıların da İstanbul'a gelmeye başlamasıyla belirgin bir hareketlilik göz

çarpmıştır. 1882’de Sanâyi-i Nefîse Mektebi’nin kurulması güzel sanatlar alanındaki en önemli adımdır. 1914 yılında, Sanâyi-i Nefîse Mektebi’ne kadınların girmesine izin verilmediğinden, İnas Sanâyi-i Nefîse Mektebi kurulmuştur.

Şeker Ahmet Paşa’nın düzenlediği sergiler ile Elifba Kulübü’nün sergileri bu dönemde sanatın saray dışına da yönelmesini ve sanat piyasasının ortaya çıkmasını sağlamıştır (Yardımcı, 2021). 1909 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin kurulması, ilk sanatsal örgütlenme olması bakımından büyük önem taşır. Cemiyet aynı zamanda 1916 yılından başlayarak Cumhuriyet’in ilk yarısına dek, 1952 yılına dek Galatasaray Lisesi’nde düzenlendiğinden Galatasaray Sergileri olarak adlandırılan yıllık sergileri düzenlemiştir.

Uzun bir savaş ve karşılıklık döneminin ardından varlığını ortaya koyan Türkiye Cumhuriyeti’nde de sanata özel bir ilgi gösterilmiştir. Yeni cumhuriyetin yeni ideallerini ve modernleşmeyi simgeleyen yeni sanat anlayışı doğrultusunda çoğunlukla devlet eliyle veyahut devlet desteğiyle sanatsal etkinlikler sürdürülmüştür. Erken Cumhuriyet döneminde önemli sanatsal faaliyetler arasında Genç Ressamlar Sergileri, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin düzenlediği sergiler, cumhuriyet ideallerini yansıtan veya Anadolu sanatını ön plana çıkartmak amacını taşıyan Halkevi Sergileri (1932-1940) ve Yurt Gezileri ve Sergileri (1938-1944) ile Cumhuriyetin ideallerini ve devrimlerini yansıtan İnkılap Sergileri (1933-1936) ile D Grubu (1933-1951), Yeniler Grubu (1940-1952) ve Onlar Grubu (1947-1952) gibi sanatçı topluluklarının düzenledikleri sergiler sayılabilir. 1939 yılında başlayan Devlet Resim ve Heykel Sergileri de günümüzde hala farklı branşlarda devam etmektedir.

Devlet desteği ve kamu kuruluşları aracılığıyla yönlendirilen sanatsal faaliyetler, 1950li yıllarda galericilik olgusunun oluşması, 1945’te Hakkı Oygur tarafından ilki açılan özel galerilerin sayısının artması (Adalet Cimcoz’un 1951 yılında İstanbul’da kurduğu Maya Sanat Galerisi bunlardan en önemlisidir) ile bir değişim sürecine girmiştir. Bu dönemde devletin de kültür sanat faaliyetlerine, özellikle uluslararası alanda özel bir önem verdiği görülür. Kültür sanata verilen bu özel önem, bunun hem toplumsal ilerlemenin hem de bu ilerlemenin dışa gösterilmesinde bir araç olarak görülmesinden de kaynaklanmaktadır. Bir yandan Batı ile ilişkiler kurulup yeniden şekillendirilirken öte yandan ‘‘modern’’ atfedilen Batılı kültür faaliyetlerinin benimsenmesi için çabalanmıştır. Ayakları üzerinde durmaya çalışan ve artık otuzlu yaşlarına gelmiş olan Cumhuriyet, henüz büyük çaplı uluslararası bir organizasyon düzenleme gücüne sahip değilmiş gibi gözükür. Nitekim 1948 yılından 1956 yılına

dek Venedik Bienali'ne, 1953 ve 1955 Sap Paulo bienallerine davet edilmesine rağmen idari ve ekonomik nedenlerle bu davetler reddedilmiştir (Yıldız, 2021).

Yine de bu yıllarda uluslararası sergilere katılmak için bir çaba sarf edildiği söylenebilir. 1955 yılında ilk kez bir uluslararası sergiye, I. Ljubljana Grafik Sanatlar Bienali'ne Türkiye'den sanatçılar gönderilmiştir. 1956 yılında ise ilk kez Venedik Bienali'ne, 1957 de ise Sao Paulo Bienali'ne katılım sağlanmıştır. Bu yıllarda uluslararası sanat etkinliklerine yaygınlaşan katılımın bir nedeni de iktidarda olan Demokrat Parti'nin, Avrupa ve özellikle de Amerika Birleşik Devletleri ile kurmak istediği ilişkilerin pekiştirilmesinde bir araç olarak görülmüş olmasıdır. Devlet desteğiyle bienallere katılımın gerçekleştirildiği böylesi bir ortamın çelişkili bir şekilde sağ merkezli bir yönetim tarafından desteklenmesi, bu çabaların arkasında başka bir düşünce olduğunu da ortaya koymaktadır. Bu ikircikliğin bazen somut bir şekilde kendisini gösterdiği durumlar da yaşanmıştır.

1957 São Paulo Bienali'nde Nuri İyem'in eserlerinin sergilenmesi planlanmış, fakat sol eğilimli olduğu bilinen ve devletin gözetiminde de bulunan sanatçının işleri, bienal yönetimine önceden bildirilmesine rağmen Milli Eğitim Bakanı Tevfik İleri'nin uğraşlarıyla sergiye gönderilmemiştir. İzleyen süreçte bienalin Türkiye komiserliğini üstlenen Ali Hadi Bara, görevinden istifa etmiş, Nuri İyem'de bienalin yönetimine yazdığı mektupla gelecekte yapılacak hiçbir sergiye katılmayacağını bildirmiştir (Yıldız, 2021).

1960 Askeri Darbesi'nin izleyen 1960lı yıllarda Türkiye'nin içinde bulunduğu ortam her şeye olduğu gibi sanat ortamına da etki etmiştir. Bu uluslararası sergilere katılımı da olumsuz etkilemiş, 1960ların başında Venedik Bienali ve daha sonra São Paulo Bienali'ne katılım durmuştur. Bunun yanı sıra Tahran, Paris ve İskenderiye gibi bienallere katılım gösterilmiştir. Bu dönemde son bulan Venedik ve São Paulo bienallerine katılım ancak 1990lı yılların başında, Türkiye'nin sanat piyasasının ve uluslararası sanat alanındaki varlığının büyümeye başladığı yıllarda tekrar sağlanacaktır.

1960lı yılların sonunda ve özellikle 1970li yıllarda sanat piyasasına özel sektörün damgasını vurduğu görülür. Bu dönemde özellikle bankaların sanata yatırım yapmaları hem eski hem de yeni sanat eserlerini sergileme, satın alma veyahut pazarlama konusundaki istekleri göze çarpar. Bu anlamda, 1967 yılında Ege Bölgesi çapında düzenlenmeye başlayan DYO Resim Yarışmaları ve öncü olmuştur.

1970li yılların Türkiye'si pek çok açıdan fakat en çok da siyasi açıdan çalkantılıdır. 1960ların sonundaki öğrenci hareketleri ve izleyen işçi hareketleri, onyılın henüz başındaki askeri müdahaleler ile oldukça kaotik bir dönemin yaşandığı söylenebilir. Bu siyasal karışıklık ortamına karşın, sanayide giderek ortaya çıkan tekelleşmenin de bir sonucu olarak sanat piyasasında artık özel sektörün baskınlığının kendini gösterdiği görülmektedir. Aynı zamanda kültürel alanda burjuva sınıfının da görünürlük kazanmaya başladığı söylenebilir.

1970'lerde hiçbir yönetimin uzun süre iktidarda kalamadığı, kurulan hükümetlerin çoğunun da çökmeye mahkûm olan koalisyon hükümetlerinden oluşması, devletin sanat ortamındaki etkisini daha da azaltmıştır. Onyılın başındaki önemli bir gelişme, 1971 yılının sonunda eğitim Bakanlığı'ndan ayrılarak müstakil bir Kültür Bakanlığı'nın kurulması olsa da önce aynı yıl içerisinde bir müsteşarlığa dönüştürülmüş ve 1974 yılında tekrar bir bakanlık halini almıştır. Yine de siyasi ortama bağlı olarak hiçbir kültür bakanı uzun süre görev alamamış dolayısıyla yetkin bir kültür sanat politikası üretmekte başarısız olmuşlardır.

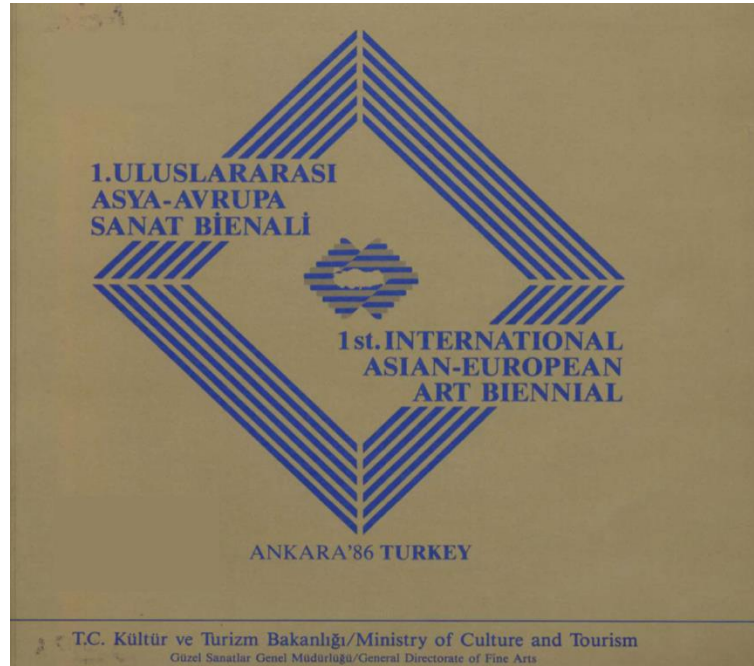
1970li yılların sanat dünyasındaki en önemli olaylardan birisi, belki de en önemlisi, 1973 yılında iş adamı Nejat Eczacıbaşı önderliğinde bir grup iş adamı tarafından İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın kurulmasıdır. Esasında doğrudan bir sanat vakfı olarak değil de İstanbul'da hem Nejat Eczacıbaşı hem de vakfın kurulmasında önemli bir rolü olan Cevdet Memduh Altar'ın uzun süredir arzuladığı bir festivali düzenlemek amacıyla bir festival vakfı kurma fikrinden ortaya çıkmıştır (Baliç & Ermiş, 2013). Bu fikir, Altar'ın önerisi ve tasarısıyla bir sanat vakfı kurma düşüncesine evrilmiş ve 1973 yılında vakıf kurulmuştur. Türkiye'de kültür sanat alanındaki büyük bir boşluğu dolduracak olan bu kurum, kurulduğu yıl İstanbul Festivali'ni düzenlemeye başlamıştır. Bu festival, merkezinde müziğin olduğu, çeşitli türlerden müzik etkinlikleri, sahne sanatları ve görsel sanatlarla bir çatı organizasyon gibidir. Daha sonra bu alanlar festivalden ayrılarak başlı başına birer festival olmuşlardır.

1982 yılında, daha sonra İstanbul Film Festivali'ne dönüşecek olan İstanbul Sinema Günleri başlamıştır. Bunu da 1989 yılında İstanbul Tiyatro Festivali takip etmiş, 1986 yılında İstanbul Bienali'nin temellerinin de atılmasıyla İstanbul Festivali'nin adı İstanbul Müzik Festivali olarak değiştirilmiştir. 1994 yılında bu festival bünyesinden ayrılarak ilk İstanbul Caz Festivali düzenlenmiştir. 2002 yılında İstanbul Film Festivali'nden ayrı olarak sonbaharda düzenlenen film günleri etkinliği Filmekimi düzenlenmeye başlamıştır. 2012 yılında ise ilk İstanbul Tasarım Bienali

gerçekleştirilmiştir. İKSV bunların dışında yıl içerisinde sayısız etkinlik yapmakta ve hala İstanbul'un kültür sanat alanına büyük katkılar sağlamaktadır.

1980'lerde, on yıl başındaki askeri darbeyi izleyen dönemde, özellikle de Turgut Özal yönetimindeki Türkiye'de özellikle ekonomik anlamda dışa açılma düşüncesinin hâkim olduğu görülmektedir. Kapitalist dünya ekonomisiyle daha derinden bütünleşebileceği bir Türkiye yaratılmış ve her alanda olduğu gibi sanat alanında da bunun sonuçları gözle görülür bir hal almıştır (Rodoplu, 2015). Bunun sanat alanındaki sonucu, giderek devleşen özel sektörün bir yatırım aracı ve meta olarak sanat nesnesinin potansiyelinin farkına varmış olmalarıdır. Büyük şirketler sanata giderek daha da çok yatırım yapmaya başlamışlar, kendi koleksiyonlarını oluşturmaya, sergiler ve yarışmalar düzenlemeye veyahut sanatı desteklemeye daha büyük bir şevkle devam etmişlerdir. Bu şevkin nedeni pek tabii sanat piyasasının katma değer yanını keşfedilmiş olmasıdır (Rodoplu, 2015). Tüm bunlar sanat piyasasındaki talep artışı ile sonuçlanmıştır.

Türkiye'de bir bienal düzenleme çabalarının bu dönemde yoğunlaşmış olması tesadüfi değildir. Nitekim bu çabalardan ilki bizzat Kültür Bakanlığı'nca yürütülmüş ve 1986 yılında Ankara'da Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienalleri'nin ilki düzenlenmiştir.



**Şekil 2.2** I. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali'nin afişi (<https://arhm.ktb.gov.tr/catalogs/detail/2052/1.-uluslararasi-asya-avrupa-sanat-bienali>)

Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürü Mehmet Özel'in başkanlığında düzenlenen bienal ‘plastik sanatlar alanındaki önemli gelişmeleri belirlemek, sanatçılara eserlerini bir arada sergileme imkânı sağlamak dolayısıyla da sanatın birleştirici dili ile halkımızın sanat zevkini güçlendirmek’ amacını taşıyordu (1. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali, 1986, s. 6). Amaçları ve mahiyeti, dönemin Kültür ve Turizm Bakanı Mükerrrem Taşçıoğlu'nun kaleme aldığı sunuş metninde açıkça dillendirilen bienal 2 Mayıs-30 Haziran 1986 tarihleri arasında düzenlenmiştir. Adının da burjuva yaptığı üzere Türkiye'nin bu iki kıta arasındaki köprü rolüne vurgu yapılmıştır.

Resim, heykel, özgünbaskı ve seramik olmak üzere dört bölümden oluşan bienal yarışmalı bir sergi olma özelliğine sahiptir ve Cumhurbaşkanlığı Atatürk Sanat Ödülleri, Başbakanlık Dostluk ve Barış Ödülleri, Kültür ve Turizm Bakanlığı Asya-Avrupa Sanat Ödülleri, Türkocağı Resim ve Heykel Müzesi Osman Hamdi Sanat Ödülleri adları altında her sanat dalında ödüller verilmiş, bunun yanı sıra jüri özel ödülleri de dağıtılmıştır. Bienalin on ülkeden on bir kişinin oluşturduğu jürisine Doğan Kuban başkanlık etmiştir.



**Şekil. 2.3** Dominique Gauthier'nin 1. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali'nde resim alanında Cumhurbaşkanlığı ödülüne layık görülen eseri *Titre de la Série Opera Epopée* (1. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali, 1986)

Bu ilk girişim için, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü tarafından; aralarında sanatçıların, Bakanlık ve Güzel Sanatlar Müdürlüğü

görevlilerinin de bulunduğu bir danışma kurulu oluşturulmuş ve bu kurul, çağrılacak sanatçıların belirlenmesini sağlamıştır. Devlet Resim ve Heykel Müzesinde yapılan bu bienaller daha sonraları Türkiye'nin ikinci bienal etkinliği olan İstanbul Bienallerine de temel teşkil etmiştir. İKSV'nin desteği ile 1987'den bu yana devam eden İstanbul bienallerinde uygulanan model, seçici kurul üyeleri, kullanılan sergi mekânları, belirlenen başlıklar ve sanatçı seçimleri her dönemde farklılık göstermektedir. (Okan, 2012).

Bir devlet bienali olarak nitelendirilebilecek Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali, her ne kadar ilk olması bakımından önem taşısa da kalıcı bir etki bırakmakta başarısız olmuş ve bürokratik kalıpların dışına çıkamamıştır (Madra, 2003). Dolayısıyla bakan Taşcıoğlu'nun temennilerinin aksine uzun soluklu olmamış ve 1986-1992 yılları arasında yalnızca dört kez düzenlenmiştir.

İlk Asya-Avrupa bienalinin düzenlendiği yıl temeli atılan, Türkiye'nin ikinci bienali ve günümüzde hala hem ulusal hem uluslararası çaptaki en büyük sanat etkinliği olmayı sürdüren İstanbul Bienali ilk kez düzenlenmiştir.

### **2.3 İstanbul Bienali'nin Ortaya Çıkışı ve Tarihçesi**

Düzenledikleri bienaller, gelişmekte olan ülkelerin dışarı açılma fırsatını yakalamasını sağlamışlardır. Bu düzenli sergiler, bu ülkelere uluslararası platformlarda tanıtım sağlama imkânı kazandırmıştır. Bu açıdan bakıldığında bir ülkenin tanıtımında önemli bir rol üstleneceği açıkça görülen bienaller, Türkiye gibi uluslararası pazarda yer almak isteyen ülkelerin mutlaka yer alması gereken bir üretim mekanizması olmuştur. Bu konuda, 2001 yılında düzenlenen 7. Uluslararası İstanbul Bienali küratörü ve Müze Yöneticisi Yuko Hasegawa; *“ülkelerin sanat potansiyelini ortaya koymak için dışa açılmasının zorunlu olduğunu”* ifade etmektedir (Okan, 2012, s. 29).

İstanbul Bienali'nin ortaya çıkış sürecini, ilk bienal öncesinde basın bülteni için hazırladığı metinde Beral Madra iyi bir biçimde özetlemektedir:

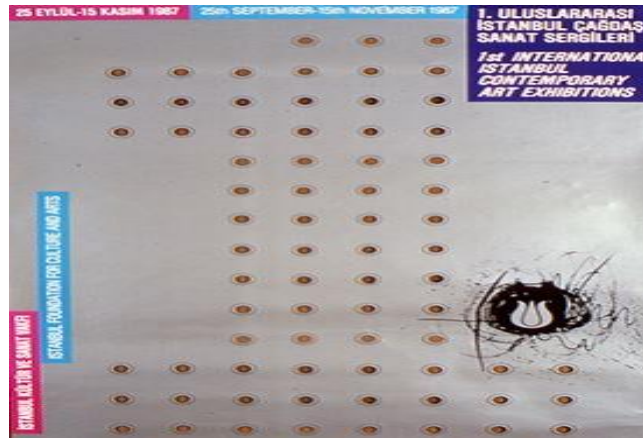
Uluslararası sanat olgusu içinde yerimizi almalıyız. Kuşkusuz, Türk ekonomisinin dışa açılması, uluslararası pazarda etkinliğini göstermesiyle ilişkilidir. Son yıllarda ekonomik alanda atılan adımlar, siyasal ilişkilerdeki yoğun gelişmeler, çok yakın bir gelecekte sanatı bu görüngünün içine çok önemli bir tanıtım ve saygınlık ögesi olarak yerine oturtacaktır (Madra, 2003, s. 15).



İKSV'nin kurucularından ve İstanbul Festivali'nin yöneticisi Aygın Gün ise ‘‘çok gecikmiş’’ atfettiği böylesi bir çağdaş sanat sergisinin gerekliliğini, tarihimizin büyük bir kısmında ‘‘akıl dışı inançların hışmına uğramış’’ görsel sanatlardaki dramatik boşluğun kapanması ve kltür-sanat alanına çok yeni ve özgün ve düzeyli bir boyut kazandırma potansiyeliyle açıklığa kavuşturur (1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, 1987).

İKSV başkanı Eczacıbaşı ile genel müdür Gün, bienal için ilk adımları atmış, Gün başkanlığında Doğan Kuban, Belkıs Mutlu, Sezer Tansuğ ve Beral Madra'dan oluşan bir kurul kurulmuş ve kurulun koordinatörlüğünü Beral Madra üstlenmiştir. Bunun yanı sıra aralarında Christos Joachimides, Germano Celant ve Alexander Grevenstein gibi isimlerin bulunduğu uluslararası bir kurul da İstanbul'a davet edilmiştir. Bu kurulun yaptığı toplantılar ve incelemeler sonunda sergilerin İstanbul'un tarihi mekanlarında yapılması kararlaştırılmıştır. Esasında sergi, kurulda bulunan Celant küratörlüğünde yapılıncakken, açılışa dört ay gibi kısa bir süre kala Celant'ın talep ettiği bütçenin sağlanamaması nedeniyle görev Madra'ya verilmiştir (Madra, 2003). Pek tabii o yıllarda küratörlük, Türkiye için pek bilinen bir şey değildi, dolayısıyla Madra aslında ‘‘genel koordinatörlük’’ yapmıştır fakat kendisinin de ifade ettiği gibi yapılan sergiler küratörlük işidir (Baliç & Ermiş, 2013, s. 158).

Sergilerin finansmanı iş dünyasından gelen sponsorluklarla karşılanmıştır. Aynı zamanda Avusturya Kültür Ofisi, Fransa Başkonsolosluğu ve Fransız Kültür Merkezi, Polonya Başkonsolosluğu, Cenevre Türkiye Başkonsolosluğu ve Kanada Büyükelçiliği gibi yabancı kurumlar da destek vermiştir (Madra, 2003).



**Şekil 2.4** 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri afişi (1. Uluslararası İstanbul Bienali) Ana Afişi (İKSV)

Böylelikle, İstanbul, çağdaş ve uluslararası sanat ortamına dâhil olabilmek ve sanat alanındaki yenilikleri tanıyabilmek adına 1987 yılında Beral Madra'nın genel koordinatörlüğünde, 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri ile uluslararası sanat etkinliklerine başlamıştır. 25 Eylül – 15 Kasım 1987 tarihleri arasında gerçekleşen ilk etkinlikte, *Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat* başlığı ile kentin Doğu-Batı ilişkileri üzerinden tarihi mekânlar kullanılmış ve bunun üzerinden uluslararası sanatçıların ilgisini kazanabilmek hedeflenmiştir. Ana sergi mekânları için Aya İrini Müzesi ile Ayasofya Hamamı kullanılmıştır. Diğer mekânlar ise; Resim ve Heykel Müzesi, Dolmabahçe Sarayı Köşkü ile Askeri Müze Salonları olmuştur.

Birinci Uluslararası İstanbul Bienalinin ana mekanları Süleymaniye Kültür Merkezi ile Aya İrini Kilisesidir. Bienalde yer alan yabancı sanatçıların eserleri Bizans mimarisini ve kültürel mirasını temsil eden Aya İrini Kilisesinde sergilenirken, yerli sanatçıların eserleri ise Osmanlı mimarisi ve kültürel mirasını temsil eden Süleymaniye Kültür Merkezinde sergilenmiş ve sanatçıların bu ekseninde eserlerini yorumlamaları istenmiştir. Sergide yer alacak yabancı sanatçıların da o dönemde Avrupa'da var olan sanat akımlarını temsil etmek üzere seçildiği bilinmektedir. Arte Povera akımı için Michelangelo Pistoletto ve Gilberto Zoria; minimal sanat için François Morellet, neo-ekspresyonizm akımından Arnulf Rainer gibi isimler davet edilmiştir (Baliç & Ermiş, 2013). Bunun yanı sıra Bedri Baykam, Burhan Doğançay, Mehmet Güteryüz, Mehmet Gün gibi yerli sanatçılar da bienalde yer almıştır. Bu şekilde pazarlanmam istenen turizm cazibe merkezleri kültürel bir konsept adı altında, şehri deneyimlenen bir alana dönüşmesine yardımcı olacak bir hamle ile kültür ve sanat alımlayıcısının hizmetine sunulmuştur.



**Şekil 2.5** 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Aya İri ni genel görünüm (İKSV)

Aya İri ni veyahut Ayasofya Hamamı gibi tarihi mekanların sergiler için seçilmesinin nedenlerinden birisi sergi destekçilerinin olduğu kadar izleyicilerin, özellikle de yabancı izleyicilerin dikkatini çekecek mekanlar olmasıdır. Bir diğer neden de bu yıllarda Türkiye'nin henüz bir modern ve çağdaş sanat müzesi olmamasıdır (Madra, 2003). Madra mekanların seçimine dair süreci şöyle ifade etmiştir:

Nejat Bey'in vizyonu Aydın Gün'ün bilgisiyle örtüşüyordu. Aydın Gün'ün ressam olan oğlu Memet Gün'ün sanat bilgisi ile benim sanat bilgim örtüşüyordu. Aydın Gün'ün, oğlu dolayısıyla Avrupa'daki resim ve sanat dünyası ile de ilişkisi vardı ve birtakım insanları tanıyordu. Her biri başka bir kurumun başında olan bu insanları bir yıl önceden İstanbul'a çağırdık. Aynı şimdiki gibi bu insanlara bir program yapıldı, şehir gezdirildi ve "bu şehri uluslararası sergiler için nasıl kullanabiliriz"i tartıştık. "Tarihsel bir perspektife çağdaş sanatı nasıl oturturuz"u konuştuk. Zaten ilk bienalin konsepti de buydu: "Geleneksel Mekanlarda Çağdaş Sanat" (Baliç & Ermiş, 2013, s. 157)

Bu bienalde sergilenen geleneksellik ve çağdaşlık füzyonu, bir sonraki bienalde de devam etmiş, 2. Uluslararası İstanbul Bienali birinci bienal ile aynı tema üzerinden; "*Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat*" başlığı ile yapılmıştır. Yine Beral Madra'nın

genel koordinatörlüğünde, 25 Eylül-31 Ekim 1989 tarihlerinde gerçekleştirilen bienalde tarihi yapılar ile müze ve üniversite yapılarına ek olarak kamusal açık alanlar da kullanılmıştır. Bienalin düzenleme kuralı ise Madra dışında, Doğan Kuban, Sezer Tansuğ, Belkıs Mutlu ve Bülent Özer'den oluşmuştur.

Kullanılan mekânlar; Aya İrini Müzesi, Ayasofya Müzesi, Sultanahmet Meydanı, Resim ve Heykel Müzesi, Dolmabahçe Sarayı Hareket Köşkü, Süleymaniye İmaret, Yıldız Sarayı Sanat Galerisi, Basın Müzesi ve Yıldız Üniversitesi Sabancı Kütüphanesi'dir. Sultanahmet Meydanı ve çevresinin kullanılması, bienalin kentli izleyici ile ilişki kurmak istemesi açısından önemli bir adım olmuştur. İlk Bienal'de kullanılmış eserlerden bazıları tekrar sergilenmiştir. (Güzel, 2015)



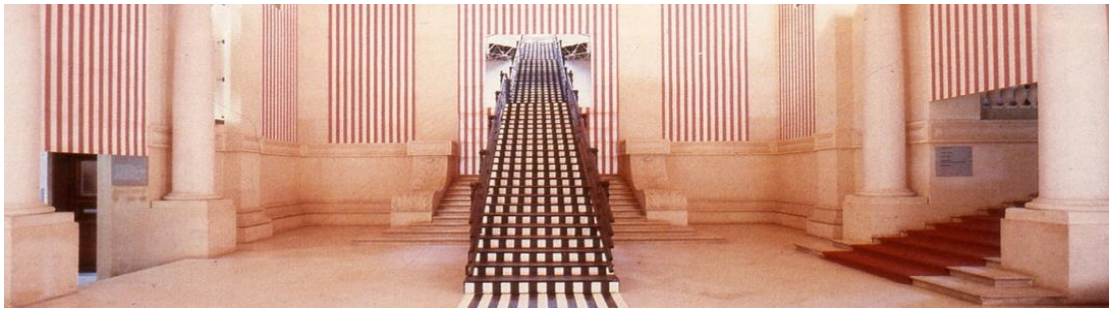
**Şekil 2.6** İkinci İstanbul Bienali Ana Afişi (İKSİB)





**Şekil 2.7** Erol Akyavaş, Aya İrini için yaptığı Vitray Çalışması, 2. İstanbul Bienali (Özdemir, 2019, s. 104)

Yukarıda değindiğimiz Birinci Uluslararası İstanbul Bienalinde yabancı sanatçıların Bizans mimarisi ve kültürel mirasını temsilen Aya İrini Kilisesinde, yerli sanatçıların ise Osmanlı mimarisi ve kültürel mirasını temsilen Süleymaniye Kültür Merkezinde konumlandırılmalarına değinmiştik. İkinci İstanbul Bienalinde durum bu sefer tersine döner. Yabancı sanatçılar Osmanlı mimarisi ve kültürel mirasını temsilen Süleymaniye Kültür Merkezinde konumlandırılırken yabancı sanatçıların Bizans mimarisi ve kültürel mirasını temsilen Aya İrini Kilisesinde konumlandırılır. Bu şekilde bu iki turistik mekân yine bir kültürel operasyonla gündeme getirilerek pazarlanması daha kolay ve güncel hale getirir.



**Şekil 2.8** Daniel Buren'in Süleymaniye Kültür Merkezi için yaptığı *Bir Mekan İçin İki Diagonal* eseri (İKSV).

Erol Akyavaş, Serhat Kiraz, Gülsün Karamustafa, Metin Deniz, Erol Eti, Mehmet Gülyüz gibi çok sayıda yerli sanatçı ile Anne ve Patrick Poirier, Sarkis, Sol Lewitt, Luigi Campanelli, Alfonso Albacete, Daniel Buren ve Jannis Kounellis gibi pek çok yabancı sanatçı da katılımcılar arasındadır. Bu sanatçıların pek çoğu da seçilen mekanlar için iş üretmişlerdir.

Aya İrini’de Serhat Kiraz, Mehmet Aksoy, Neşe Erdok, Ömer Uluç ve Erol Akyavaş, yapı için ürettikleri eserleri sergilemiş. Bunun dışında Aya İrini’nin bahçesi, Yerebatan Sarnıcı’nın girişi veyahut iç mekânı, Sultanahmet Meydanı, Sarayburnu ve Cankurtaran gibi bölgelerde de çevre düzenlemeleri gerçekleştiren sanatçılar da olmuştur. Bienalde bir de “80li Yıllarda Türk Sanatı” başlıklı bir sergi de düzenlenmiş, Bedri Baykam, Şenol Yorozlu, Yavuz Tanyeli, Adem Genç gibi dönemin farklı sanat anlayışlarının yansıtıldığı eserler yer almıştır. Bunun yanı sıra genç heykeltıraşlara yer verilen “Genç Kuşak Sergisi” de düzenlenen etkinlikler arasındadır.

İlk iki bienalin oluşum ve düzenleniş biçimi, sergi alanları ve sergileme teknikleri, bienalin yürütücülüğünü üstlenenlerin de benzer kişiler olması nedeniyle, bu iki organizasyonu bir arada değerlendirmek daha yararlı olacaktır. Bienal her ne kadar heyecanla karşılanmış olsa da pek çok eleştiriye maruz kalmıştır. Bienale yönlendirilen eleştiriler başlangıçta düzenlenme biçimi üzerine yoğunlaşmıştır. Danışma kurulları ve sanatçıların seçilme süreçleri de kimi zaman objektif görülmemiştir (Bek, 2000).

Bienal mekanları da yoğun eleştirilere maruz kalmıştır. Yabancı ve yerli sanatçıların farklı mekanlarda sergilenmesi, her ne kadar ulusal-uluslararası; yerel-küresel; Batı-Doğu; gelenek/yenilik bağlamlarına oturulmak istense de (bienalin oluşumunda görev alan veyahut şahit olan ve bienalin bu yönlerine vurgu yapmayan bir düzenleyici bulmak olanaksızdır!) yerli ve yabancı olarak iki grup sanatçı oluşturup bir ayırım yaratılmış ve yerli sanatçıların diğerlerinin gerisinde bırakılmış olabileceği izlenimine neden olunmuştur. İkinci bienalde bu yöntem devam etmiş ve yalnızca mekanlar yer değiştirmiştir.

Düzenleme kurulundan Madra, Aydın Gün ve Sezer Tansuğ gibi isimler bir nevi özeleştirici niteliğinde, bienalin eksikliklerini dile getirmişlerdir; fakat yine de ortak görüş, bir çağdaş sanat organizasyonu olarak bienalin düzenlenmiş olmasının, büyük bir boşluğu da doldurması anlamında önemli bir başarı olduğu görüşüdür. Beral

Madra, İstanbul Bienali'nin mahiyetini açıklayarak eleştirilerden önce göz önünde bulundurulması gerektiğine inandığı durumları özetler:

İstanbul Bienali, yarım yüzyıllık bir sanat ortamının verileri üzerine kurulmuştur; bienalin öncesi sanat ortamını "teşrih" masasına yatırmak ve bu verilerin ne olduğunu bilmek gerekir. Bu veriler şöyle özetlenebilir: Devletin her türlü olanaktan yoksun bıraktığı, yılda bir iki resim bile satın alamayan, dahası binasının onarımını yaptıramayan üç müze; plansız, programsız, rastlantısal düzenlenmiş yurtiçi ve yurtdışı sergiler; kendi çabalarıyla yurtdışından başarı kazanmış birkaç sanatçıyı bile desteklemeyen ilgisiz bir anlayış; hiçbir yabancı sanatçı, sanat eleştirmeniyle ilişki kurmayan, kendi kendine yetinen bir sanat ortamı; çifte standartlı bir eleştiri; büyük bir sanat yayını boşluğu; atölye köşelerinde depolarda saklı duran otuz yıllık bir sanat üretimi; sanatçıyı bir yorumcu olarak değil, yatırım nesnesi üreten işçi, düş ve duygu besleyen bir aracı olarak algılayan bir sanatsever kitlesi (2003, s. 44).

Madra'nın sözünü ettiği durumların bir hakikat olduğu şüphesizdir ki ilk bienalden itibaren bienalin düzenlenişinin anlam ve önemi kavranmış ve takdir edilmiştir. Buna karşılık, bienal düzenleyicilerinin özeleştiri yaparak eksiklikleri dile getirdiği durumda, bir eleştirel diyalog ortamının gelişmiş olduğu bile söylenebilir. Bu eleştiri ortamı, ikinci bienal ile daha gelişmiştir fakat eleştirilere verilen karşılığın sertleştiği ve tahammülsüzlük belirtilerinin kendisini gösterdiği durumlar da olmuştur.

İkinci bienale yönlendirilen, özellikle de seçici kurulda bir sanatçının olmaması yönündeki eleştiriler yoğunlaşır. Harbiye Müzesi'nde düzenlenecek olan "80li Yıllarda Türk Resmi" sergisi için yapılan sanatçı düzenlemesine karşı çıkan bir grup sanatçı bienalden çekilmişler, bunun üzerine yöneltilen eleştirilere yanıt veren İKSV genel müdürü Aydın Gün, "sanatçının sanatçıyı seçmediğini" savunduğu, gazeteci Ayça Atikoğlu'na verdiği demecinde şu ifadeleri kullanır:

40 yıldır laf üretiliyor, bienalimiz yok deniliyordu. Şimdi biz laf üretmiyoruz, iş üretiyoruz. Bizans oyunlarıyla bu iş yürümez. Biz dedikoduya değil, eleştiriye kulak kabartırız. Bu bienali beğenmeyenler başka bienale gitsinler (Atikoğlu, 1989, s. 10).

Aynı haberde Beral Madra da bienali eleştirenlerin, "özeleştiri ve başkaldırıdan, uluslararası sanat ortamı ile karşı karşıya gelmekten korkan tutucu ve dar görüşlü çevreler" olduğunu ifade eder (Atikoğlu, 1989, s. 10).

3. Uluslararası İstanbul Bienali, birtakım olumsuzluklar nedeniyle bir sene gecikmeli olarak 1992 yılında "*Kültürel Farklılıklar*" teması ile Vasıf Kortun küratörlüğünde tarihi yarımada surlarının dışında, Haliç kıyısındaki Feshane'de gerçekleştirilmiştir. 17 Ekim – 30 Kasım 1992 tarihleri arasında gerçekleşen bienalde

öne çıkan üç farklılık gözlemlenir. Bunlardan ilki bienalin tek bir mekânda gerçekleştirilmesidir. İkinci bir yenilik ulusal pavyon uygulamasıdır. Diğer bir yenilik ise yine bir seçici kurul olmasına rağmen Vasıf Kortun'un öne çıkması (hala küratör değil "yönetmen" olarak adlandırılmaktadır.). Bienale 15 ülkeden 70 sanatçı katılmış ve yüzden fazla eser sergilenmiştir (Özdemir, 2019).

Bienal'in en önemli destekçisi olan İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın kurucusu Nejat F. Eczacıbaşı tarafından restorasyonu gerçekleştirilerek ilk çağdaş sanat müzesi olarak kullanıma açılan Feshane, dışı kapalı tek bir mekân olması nedeni ile oldukça eleştirilmiştir. Bu eleştiriler, küratör Kortun tarafından; "*Kuzey ve güney arasındaki akışın ve doğu ve batı arasındaki ayrımın kaybolabildiği bir şehirde, amacımız yön duygusunun gerçekten yitirildiği hissini yaratmaktı*" şeklinde değerlendirilmiştir. (Kortun, 2010, s. 62)



**Şekil 2.9** Üçüncü İstanbul Bienali Ana Afışı (İKSÜ)

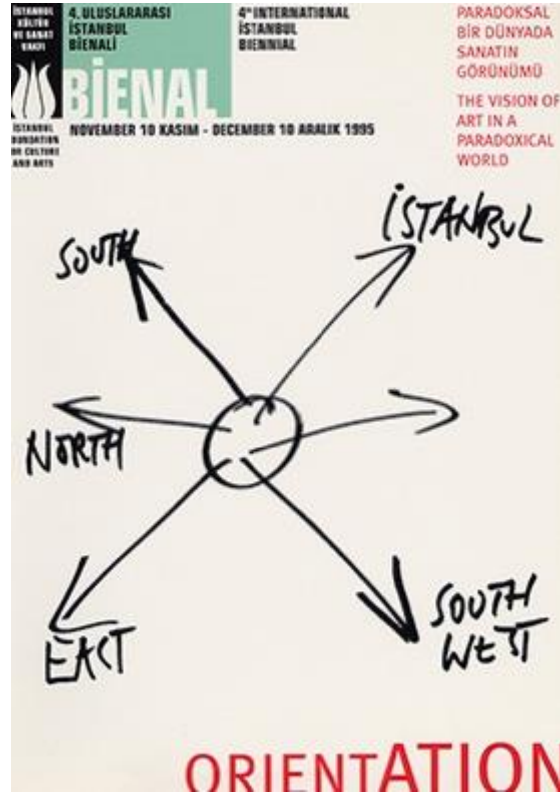
Üçüncü Uluslararası İstanbul Bienalinde ilk ikisinden farklı olarak birden fazla mekân yerine, Haliç kıyısındaki tarihi Feshane binasında toplanmasıydı. Hem yerli hem de yabancı sanatçıların eserleri pavyonlar halinde bölümlerle tek bir ana mekânda, sanat alımlayıcısını İstanbul'un bu merkezine uzak olmasa da kıyıda köşede kalmış bir emlak merkezini gözler önüne serdi. Bienal sayesinde genelde muhafazakâr yaşam



tarzını benimsemiş halkın yaşadığı bu alana çağdaş sanat organize ederek elitist sermaye sahibi insanlar ve küresel sermayeli sponsorların yatırım yönü buraya çevrilmiştir.



Şekil 2.10 Francisco L. Quintanilla'nın, Ballena Italiana adlı eseri. 3. Uluslararası İstanbul Bienali (İKSV)



Şekil 2.11 Dördüncü İstanbul Bienali Ana Afişi (İKSV)

4. Uluslararası İstanbul Bienali, 1995 yılında bienalin ilk yabancı küratörü de olan Alman küratör René Block tarafından düzenlenmiş ve tema "*ORIENT-ATION: Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü*" olarak belirlenmiştir. Başlıkta belirtilen ve yönelimi ifade eden (İngilizce) ama aynı zamanda doğu anlamı da taşıyan (Fransızca) "orient" kelimesi taşıdığı anlamlar üzerinden köprü kurmak niyetiyle kullanılmış olup kültürlerarası bir buluşma ortamı sunmak amaçlanmıştır. Bu bienalde, Karaköy Gümrük Depolarından 1 numaralı Antrepo binası ana mekân olarak seçilmiş, Yerebatan Sarnıcı ile Aya İrini Müzesi ve Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi de kullanılmıştır. Buna ek olarak Ayasofya'ya açılan bir görüntünün Antrepo yapısından seyredilmesini sağlayan bienal, kent ile kurduğu manzara ilişkisine ek olarak Batılı bir noktadan Doğulu bir sahneyi izleme olana sunması açısından sembolik bir öneme sahiptir. Bu açıdan mekânın, kavramsal içeriğine ek olarak konumu da büyük bir önem kazanmıştır. (Block, 2010) Ayrıca bu bienal ile birlikte küratörün belirlediği başlık ve kavramsal içerik, serginin anlamsal bütünlüğünü sağlamaya başlamış ve sanatçılar bu belirlenen içeriğe göre eserler üretmişlerdir. (Martinez, 2010)



**Şekil 2.12** Maaria Wirkkala, Terkedilmiş Bagaj, 4. İstanbul Bienali (İKSV)

Dördüncü Uluslararası İstanbul Bienal'inin en büyük iddiası Doğu'lu sanatçıların ilk kez bir bienalde Batılı ve diğer birçok farklı bölgeden gelen sanatçılarla ortak alanlarda ve eşit şartlarda bulunacakları iddiasıydı. Metinde bu iddia Uluslararası İstanbul Bienal'i için kapsayıcı ve küresel bir bienale evrilmiş olması ve İstanbul şehrinin de doğu ve batıyı birleştiren küresel bir şehir olduğu mesajıydı. İşte bu romantik söylem esasında bizim için düz bir okuma yaptığımızda anlamlı ve güzel bir mesajdı. Fakat biliyoruz ki ilk kurulduğundan itibaren Uluslararası İstanbul

Bienal'inin amaçları arasında yer alan İstanbul şehrinin tanıtılması; yani başka bir değişle İstanbul şehrinin pazarlanmasıydı.

5. Uluslararası İstanbul Bienali 1997 yılında İspanyol küratör Rosa Martinez tarafından gerçekleştirilmiş ve "*Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar Ve Diğer Güçlükler Üstüne*" teması ile ilişkilendirilmiştir. Bienal, sanat ile hayatı birbirine bağlayarak kenti bir metin gibi okumak, yorumlamak ve dönüştürmek arzusu ile şekillendirilmiştir. (Martinez, 2010) Bu bienalde tercih edilen çok sayıda mekân kentin ilk kez dinamik bir şekilde kullanılabilmesini sağlamış ayrıca kenti serginin parçalarından biri haline getirmiştir. (Özpinar, 2011) Tarihi yarımada'daki Darphane-i Amire binası bienalin ana mekânı olarak kullanılmıştır. Bu yapının labirenti andıran düzeni izleyiciye "kent içinde kent" metaforunu hissettirecek şekilde düzenlenmiştir (Martinez, 2010). Kullanılan diğer mekânlar; Aya İrini Müzesi, Yerebatan Sarnıcı, Kadın Eserleri Kütüphanesi, Kız Kulesi, Sultanahmet Meydanı ve Taksim Meydanı, Marmara Oteli Pera Palas, Atatürk Havalimanı, Sirkeci Garı ve Haydarpaşa Garı ve bir gecekondu mahallesi olan Karanfilköy Mahallesi'dir. Bienal'in küratörü Rosa Martinez, Karanfilköy Mahallesine ayrı bir önem vermiş; "*Barınma hakkı, ortak yaşam mekânı hakkıdır*" sözleri ile bunun toplumsal anlamda birleştirici bir proje olduğuna dikkat çekmiştir. (Martinez, 2010, s. 102)



Şekil 2.13 Beşinci İstanbul Bienali Ana Afişi (İKS5)

Beşinci Uluslararası İstanbul Bienal'inin İspanyol küratörü Rosa Martinez'in bienal mekanlarından Karanfilköy mahallesi için sarf ettiği barınma hakkı esasında çerçevesini çizdiğimiz kentli sermaye sahibinin doymak bilmez emlak iştahına bir eleştiriydi. Fakat ironiye bakın ki küratörlük yaptığı Uluslararası İstanbul Bienali'nin sponsorları tamamen bu tür sermaye sahibi küresel ölçekli büyük şirketlerdi. Rosa Martinez'in bunun bilincinde olduğu su götürmez bir gerçektir. Ve buna rağmen bu eleştiriyi yaparak onları eleştirmesi daha kıymetli bir sorumluluk almaktır. Fakat tabii ki sermaye sahipleri bundan da kendilerine bir pay çıkararak durumu lehlerine çevireceklerdir. Çünkü tezimizin temel sorunsalını oluşturan "Bienal'in, İstanbul şehrinin merkezi yerlerinin sermayeye sunmak için göz önüne serilmesi ve pazarlanması için mekân olarak seçmesi" meselesi için yerinde bir örnektir.

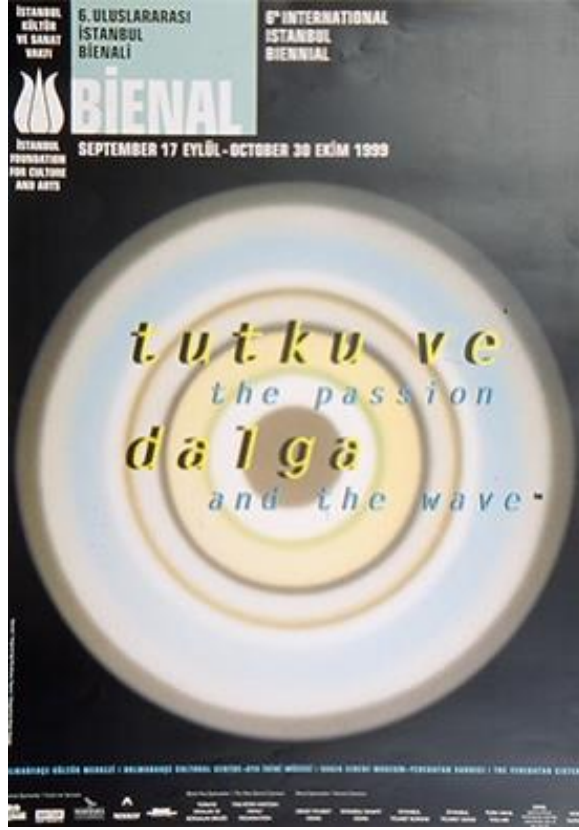


**Şekil 2.14** KÜLTÜR, Barınma Hakkı Dost Yaşam Hakkıdır, 5. İstanbul Bienali (İKSV)

6. Uluslararası İstanbul Bienali, 1999 yılında İtalyan küratör Paolo Colombo tarafından "*Tutku ve Dalga*" teması üzerinde gerçekleştirilmiştir. Ancak 17 Ağustos 1999 depreminden dolayı bazı kamusal alan projeleri gerçekleştirilemese de bienal planlanan tarihlerde düzenlenmiştir. 4. Bienalin isminde olduğu gibi bu bienalin isminde de farklı dillerdeki kelimelere gönderme yapan bir isimlendirme tercihi söz konusudur. Yunanca "*Dalgas*" kelimesinin Türkçe karşılığı "*Tutku*" kelimesidir. "Dalgas" kelimesine gönderme yapabilmek için Türkçe "Dalga" kelimesi tema başlığına eklenmiştir. (Colombo, 2010) Bienalin ana mekânı Dolmabahçe Sarayı'nın mutfağı olmuş, bienalin sonunda da 20 sanatçı bağışladığı eserler ile depremzedeler



yararına gelir elde etmek için bir müzayede düzenlenmesi ve bienaldeki tüm bilet gelirlerinin depremzedelere bağışlanmasını sağlayarak sosyal amaçları olan bir bienalin gerçekleşmesini mümkün kılmıştır (Güzel, 2015). Altıncı Uluslararası İstanbul Bienal'i ana mekânı olan Dolmabahçe Sarayının restore edilen mutfak bölümüdür. Yani yine çağdaş sanat, tarihi bir yapıda gerçekleşmektedir.

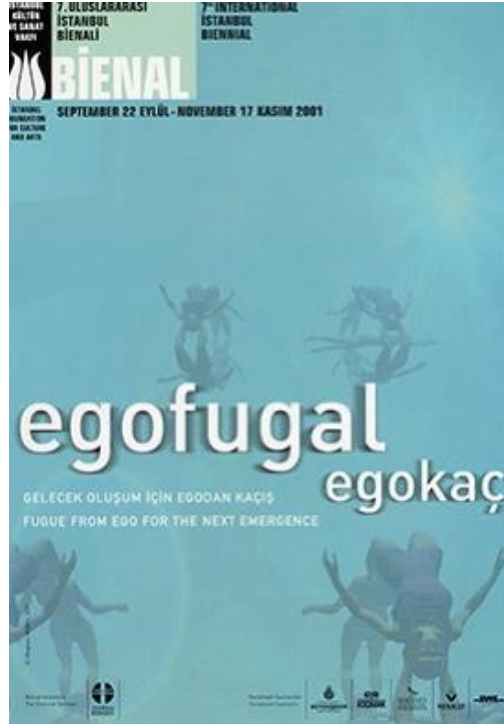


Şekil 2.15 Altıncı İstanbul Bienali Ana Afişi (İKSIV)



Şekil 2.16 Tony Oursler, Kırılma, 6. İstanbul Bienali (İKSIV)

7. Uluslararası İstanbul Bienali, Japonya'da çağdaş sanat müze yöneticiliği ile baş küratörlük çalışmaları yapmış ve İstanbul Bienali'ne de davet edilmiş ilk Asyalı olan Yuko Hasegawa'nın küratörlüğünde "*Egokaç: Gelecek Oluşum için Ego'dan Kaçış*" başlığı ile İstanbul'u büyük bir çağdaş sanat platformuna dönüştürmüştür. 2001 yılında düzenlenen etkinlik, Aya İrini, Darphâne-i Amire, Yerebatan Sarnıcı ve Beylerbeyi Sarayı'nı içeren 4 ana alternatif mekân ile kentin çeşitli yerlerine dağılmış 7 ayrı mekânda gerçekleştirilmiştir. Bienalin birkaç gün öncesinde yaşanan 11 Eylül terörist saldırıları nedeniyle kimi projeler bienalde yer alamamış ancak söylemlerin gelecek yönelik günün problemlerinin oldukça doğru değerlendirmeleri içermesi, şu ana kadarki bienallerden ilk defa farklılaşarak daha küresel çapta bir bakışı içerebilmesiyle oldukça başarılı bulunmuştur. (Güzel, 2015)

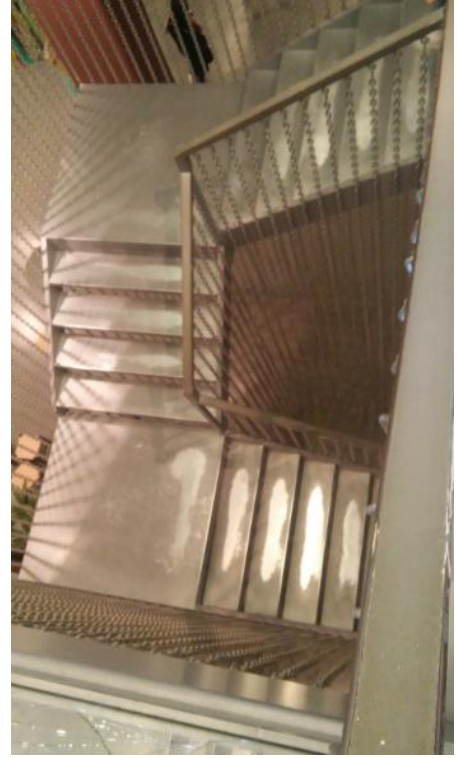


**Şekil 2.17** Yedinci İstanbul Bienali Ana Afişi (İKSŞ)

2003 yılında gerçekleştirilen 8. İstanbul Bienali, "*Şiirsel Adalet*" teması ile Amerika'lı küratör Dan Cameron tarafından gerçekleştirilmiştir. Temele küresel yurttaşlık fikri alınmış ve "adalet" kavramının sanatla ilişkilendirilerek küresel ortamda yer alan tanımları ile ilgili çeşitli sorular üzerinden araştırılması amaçlanmıştır (Cameron, 2003). Bienalin ana mekânı 4 numaralı Antrepo olmuş ve buna ek olarak tarihi yarımadadan; Ayasofya Müzesi, Tophane-i Amire ve Yerebatan

Sarayı ile Beyoğlu bölgesinden Platform Garanti kullanılmış ayrıca 7 adet kamusal alan projesine yer verilmiştir. Küratör, mekân seçimlerinde sanatçı seçimlerinin ön plana alınması nedeniyle birtakım zorluklar yaşadığını belirtmişse de ancak seçilen mekanlarla uzlaşı konusunda herhangi bir sorun yaşanmadığını da ayrıca belirtmiştir. (Cameron, 2010)

Bu bienalin İstanbul sanat dünyasına kazandırdığı önemli bir unsur, 4 Numaralı Antrepo binasının sergi sonrası İstanbul Modern Sanat Müzesi olarak kullanılmaya başlanmasıdır. Bienalde yer alan projelerden Monica Bonvicini'nin "*Cehenneme Merdiven*" adlı özgün eseri, İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde kalıcı bir yer edinmiş ancak çalışma sergideki anlamını yitirerek yeni bir mek nsal ilişkinin ürünü haline gelmiştir. ( rer, 2008)



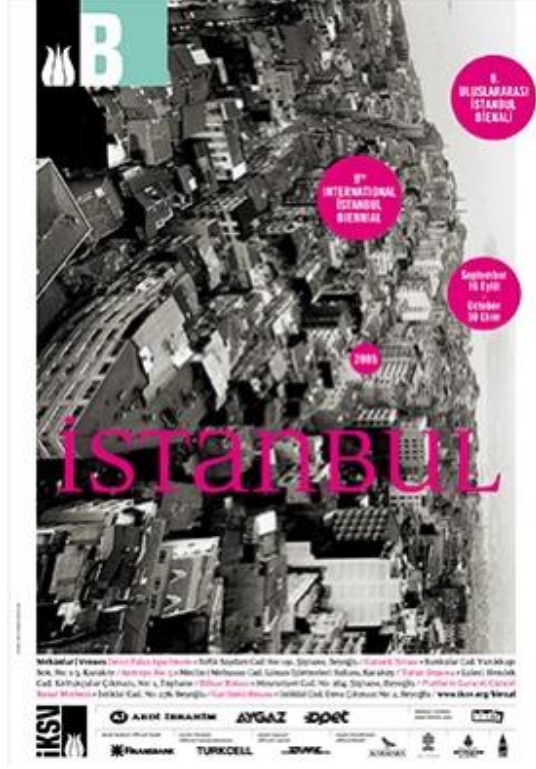
**Şekil 2.18 – 2.19** Cehennem Merdivenleri, İstanbul Modern Sanat Müzesi (İKSV)



**Şekil 2.20** Sekizinci İstanbul Bienali Ana Afişi (İKSV)

9. Uluslararası İstanbul Bienali, İngiliz küratör Charles Esche ve Vasıf Kortun ortak küratörlüğünde 2005 yılında "*İstanbul*" teması ile gerçekleştirilmiş olup İstanbul, bir metafor olarak kavramlaştırılmış ve eserlerin bu kavram üzerinden üretilmesi amaçlanmıştır. Bu bienal ile artık tarihi yarımada yerine gündelik hayattan niteliklere ve fonksiyon geçmişine sahip (apartman, gümrük veya tütün deposu, tiyatro, sanat galerisi ve ofis binası vb.) yapılar kullanılmış, kentin modern merkezine doğru bir geçiş başlamıştır. Birbirine oldukça yakın seçilen bu mekânlar; Deniz Palas Apartmanı, Garanti Binası, Bilsar Binası, Garibaldi Binası, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Tütün Deposu, 5 numaralı Antrepo'dur. Bu yakınlık neticesinde bir yaya projesi gibi değerlendirilebilen bienal, serginin temasına uyacak biçimde bir kent deneyimi de sunmaktadır. Gerek gerçekleştirdiği yenilik gerekse de tanıtım organizasyonlara verdiği önem nedeniyle bienal, çağdaş sanat tarihimizin dönüm noktalarından biri olarak yorumlanmaktadır (Güzel, 2015). Tez çalışmamızın ana konusunu oluşturduğundan, ileriki bölümlerde bu edisyondan ayrıntılı söz edilecektir.





Şekil 2.21 Dokuzuncu İstanbul Bienali Ana Afişi (İKSV)

10. Uluslararası İstanbul Bienali, Çinli küratör Hou Hanru tarafından 2007 yılında "*İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik*" temasıyla gerçekleştirilmiştir. Kavramsal içerikte amaç, İstanbul'un kentsel ve mimari ortamının sağladığı koşullar ile şehirdeki Batılı modernleşmenin ötesinde yer alan çoklu modernleşmenin modeli olarak küresel platformda tartışıldığı bir kent zemini oluşturulmasıdır. Bienalin ana mekânı olarak 3 numaralı Antrepo kullanılmıştır. Atatürk Kültür Merkezi (AKM), Kadıköy Halk Eğitim Merkezi (KAHEM) ile Eyüp'te yer alan Santral İstanbul kullanılan diğer mekânlardır. (Hanru, 2010) Ancak bienal mekânları arasında en ilgi çekici olan mekân İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ) olmuştur. "*Dünya Fabrikası*" adıyla gerçekleştirilen projede "*Batı pazarına ihraç etmek üzere mal üreten üçüncü dünya ülkeleri*" konu alınmış ve yedi dükkân ile binaya bitişik bazı dış mekanlar kullanılmıştır. (Örer, 2008)



Şekil 2.22 Onuncu İstanbul Bienali Ana Afişi (İKSV)



Şekil 2.23 Burak Delier, Tersyön: Karşı-Hizmetler, 10. İstanbul Bienali (İKSV)

11. Uluslararası İstanbul Bienali, dört kadın küratörden (*Ivet Ćurlin, Ana Đević, Nataša Ilić, Sabina Sabolović*) oluşan, Hırvat asıllı bağımsız, kolektif bir grup olan WHW (*Ne, Nasıl ve Kim için?*) tarafından 2009 yılında "*İnsan neyle yaşar?*" temasıyla

gerçekleştirilmiştir. Amaç, küreselleşme eleştirisi vasıtasıyla sanatın sadece kültürel turizm bileşeni gibi kullanılmasını sağlayan eğlence kavramının daha işlevsel amaçlarla kullanılmasının önerilmesidir. (İnsan Neyle Yaşar?, 2009) Bienal mekânları olarak; 3 numaralı Antrepo, Feriköy Rum Okulu ve düzenli sergi mekanına dönüştürülen Tütün Deposu kullanılmıştır. Farklı sunum araçları ile (dijital gereçler, grafik, resim, fotoğraflı anlatımlar vb.) sunulan eserlerde izleyicilerden beklenen şey; sanat, siyaset, kültür, politika gibi konulardan elde ettikleri yorumlarla kendi eleştirilerini geliştirebilmeleridir. (WHW, 2010)



Şekil 2.24 On Birinci İstanbul Bienali Ana Afişi (İKSv)



**Şekil 2.25** Marina Naprushkina, Başkanlık Platformu, 11. İstanbul Bienali (İKSV)

12. Uluslararası İstanbul Bienali, Brezilyalı sanat tarihçisi Adriano Pedrosa ve Kosta Rikalı sanat yönetmeni Jens Hoffmann'ın ortak küratörlüğüyle 2011 yılında "*İsimsiz*" temasıyla gerçekleşmiştir. Bu bienal öncesinde; 2010 yılında yapılan ve bütün İstanbul Bienali küratörlerinin bulunduğu "*İstanbul'u Hatırlamak*" konferansında, kentin küratörler gözünden araştırmasını yapmak üzere toplanılmıştır. Amaç, kenti önceden deneyimleyen küratörlerin yaklaşımları ve etkinliğin kent içindeki ele alınışı ile ilgili hem kendilerini hem de izleyici kitlesini bienal öncesinde bilgilendirmektir. (Yılmaz, 2015)

Minimalist çalışmaları ile tanınan Kübalı-Amerikan sanatçı Felix Gonzalez-Torres'in eserleri doğrultusunda bienalin kavramsal çerçevesi oluşturulmuş buna ek olarak bienalin teması, mekân, sanatçı, eser seçiminin de belirleyicisi olmuştur. Sanatçının küresel boyuttaki konuları (politika, savaş, hastalık, cinsellik, tarih, popüler kültür, seyahat vb.) ele alırken oluşturduğu yenilikçi ve belirgin estetik dili bienal için ilham kaynağı olmuştur. Buradan hareketle oluşturulan tema başlıkları; *İsimsiz (Soyutlama)*, *İsimsiz (Ross)*, *İsimsiz (Pasaport)*, *İsimsiz (Tarih)*, *İsimsiz (Ateşli Silahla Ölüm)* aynı zamanda sanatçıya ait çalışmaların da isimleridir. (Yılmaz, 2015) Sergi mekânı olarak 3 numaralı ve 5 numaralı Antrepolar kullanılmıştır.



Şekil 2.26 On İkinci Uluslararası İstanbul Bienali Ana Afişi (İKSv)

27 Mayıs 2013'te Taksim Gezi Parkı'nın yıkılmasını engellemek isteyen aktivistler, halk tarafından da desteklenmiş, ulusal ve uluslararası alanda yankı bulan eylemler sonucu yıkım engellenmiştir. 13. Uluslararası İstanbul Bienali, bu eylemleri de dikkate alarak Fulya Erdemci küratörlüğünde "*Anne Ben Barbar mıyım?*" teması ile siyasi bir forum olarak 2013 yılında düzenlenmiştir. Bienalin kavramsal çerçevesi, "*İstanbul'da uygulanan şiddetli kentsel dönüşümün sanat ve siyaset ilişkiseliliği*" üzerinden ele alınmasıdır. Kamusal alanlarda sunulması planlanan çalışmalar, kamu ile iş birliği yapmak istemeyen bienal yönetimince iç mekânlara uyarlanmıştır. Ücretsiz olarak ziyaret edilmesi sağlanan bu mekânlar; 3 numaralı Antrepo, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, ARTER ve SALT Beyoğlu ile İMÇ 5. Blok 5533 numaralı dükkân olmuş ve kamusal alan fikri bina içine taşınmıştır.





Şekil 2.27 On Üçüncü İstanbul Bienali Ana Afişi. (İKSV)



Şekil 2.28 Thomas Hirschhorn, Zaman Çizelgesi: Kamusal Alanda Yapıt, 13. İstanbul Bienali (İKSV)

14. İstanbul Bienali, Amerikalı sanat tarihçisi, yazar ve küratör Carolyn Christov-Bakargiev tarafından "*TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori*" temasıyla, yine ücretsiz olarak gezilme imkanıyla 2015 yılında gerçekleştirilmiştir.

Gerçekleştirdiği bienaller içinde, cesur mekân seçimleri ve kenti açık hava müzesine çeviren niteliklerde girişimleriyle Carolyn Christov-Bakargiev, 2012 yılında küratörlüğünü yaptığı Documenta'da kıtalar arası bir çalışma gerçekleştirmiş ve sergiyi Afganistan, Mısır ve Kanada'ya kadar uzatmış olması nedeniyle sanat dünyasında "über küratör" olarak anılmaktadır. (Tuzlu su gezginleri olmaya hazır mısınız?, 2015) Başlıkta ter alan "Tuzlu Su" metaforu üzerinden birçok kavram aracılığıyla İstanbul adına çeşitli alanlarda ve meslek gruplarında düşünceler üretilerek disiplinler arası bir yaklaşım sergilenmiştir. Şehir içine yayılan bienalde 35 mekân kullanılmıştır. Bu mekânların buldukları bölgeler; Kuzey İstanbul, Şişli, Beyoğlu, Boğaz, Tarihi Yarımada, Kadıköy ve Adalar olup bienalin ana mekânlarının Galata-Tophane-Beyoğlu hattı üzerinde yer alan ARTER, İstanbul Modern, Galata Rum Okulu olması kararlaştırılmıştır. (Tuzlu su gezginleri olmaya hazır mısınız?, 2015)



Şekil 2.29 On Dördüncü İstanbul Bienali Ana Afişi (İKSUV)



**Şekil 2.30** Anna Boughiguan, Tuz Tüccarları, 14. İstanbul Bienali (İKSV)

15. İstanbul Bienali, İskandinav sanatçı çift Michael Elmgreen ve Ingar Dragset küratörlüğünde “*İyi Bir Komşu*” temasıyla 2017 yılında gerçekleştirilmiştir. Temanın komşuluk ilişkisine dair olması, bienalin düzenlendiği mekânların seçiminde baş etken olmuş, daha önceki bienallerde olduğu gibi şehrin farklı noktalarındaki mekânlar değil de birbirine yakın mekânların kullanımı tercih edilmiştir. Ayrıca mekânların her birinin farklı toplumsal kurumları (aile, ekonomi, siyaset, din vb.) temsil etmesi de istenmiştir. Bu amaçla üretilen eserler; İstanbul Modern Sanat Müzesi, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, Pera Müzesi, Küçük Mustafa Paşa Hamamı gibi “komşu” mekânlara ek olarak Ark Kültür ve Yoğunluk Sanatçı Atölyesi’nde sergilenerek izleyicinin mahalle olgusunu deneyimlemesi ve gittikçe uzaklaşmaya başlanan mahalle kültürünün tekrar farkına varılması amaçlanmıştır. (Şengünel, 2020)





Şekil 2.31 On Beşinci İstanbul Bienali Ana Afişi (İKSv)

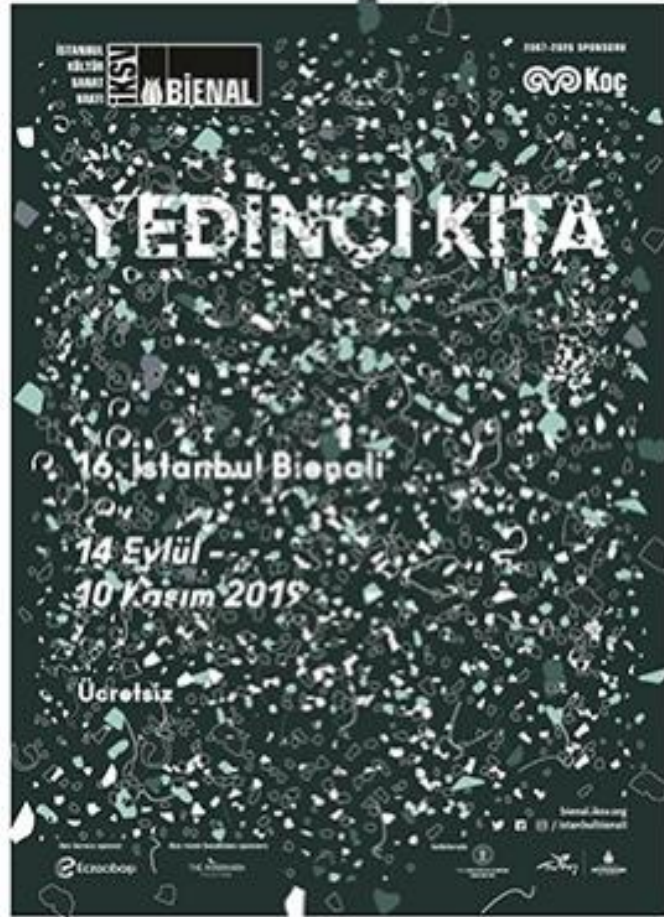


**Şekil 2.32** Alejandro Almanza Pereda, Boşluk Korkusu (Sonbahar Sahnesi #2), Pera Müzesi, 15. İstanbul Bienali (İKSV)



**Şekil 2.33** Monica Bonvicini, Bayılmış, Küçük Mustafa Paşa Hamamı, 15. İstanbul Bienali (İKSV)

16. İstanbul Bienali, yazar, akademisyen ve sanat eleştirmeni Nicolas Bourriaud'nun küratörlüğünde “Yedinci Kıta” temasıyla 2019 yılında gerçekleştirilmiştir. İstanbul'da gerçekleştirilen bu son bienal, okyanusları neredeyse esir almaya başlayan ve geleceğimiz için de çok büyük bir tehdit olan “*atık sorununu*” ele almıştır. Bu sorun; tarih, coğrafya, demografi, kültür, arkeoloji ve siyaset alt başlıkları ile değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda düzenlenen; Beyoğlu ilçesinde MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Pera Müzesi, Büyükkada ilçesinde ise Anadolu Kulübü (Sarı Ev), Hacıpulo Köşkü, Mizzi Köşkü, Taş Mektep'te düzenlenen sergiler ile gerçekleştirilmiştir. Ayrıca Büyükkada İskele Meydanı da bienalin tek açık mekânı olmuştur. (Şaşmazer, 2019)



Şekil 2.34 On Altıncı İstanbul Bienali Ana Afişi (İKSV)





**Şekil 2.35** Johannes Büttner, Başka bir yaşam olasılığı kendisini yanan bir polis arabasında doğrudan, arkadaşlarımla yüzlerimde ise dolaylı olarak ifade eder, 16. İstanbul Bienali (İKSV)



**Şekil 2.36** Monster Chetwynd, Hibrit Yaratıklar, 16. İstanbul Bienali (İKSV)

Normalde 2021 yılında yapılması planlanan fakat 2019 COVID-19 pandemisi nedeniyle bir sene ertelenen 17. İstanbul Bienali Ute Meta Bauer, Amar Kanwar ve David Teh gerçekleştirecek. 17 Eylül-20 Ekim 2022 tarihleri arasında gerçekleşmesi planlanan bienal Pera Müzesi, Performistanbul Canlı Sanat Araştırma Alanı (PCSAA), Merkez Rum Kız Lisesi, SAHA Studio, Müze Gazhane, arthereistanbul, Barın Han,

The Çinili Hamam, Küçük Mustafa Paşa Hamamı, Zeytinburnu Tıbbi Bitkiler Bahçesi, Yaklaşım Tüneli Taksim ve Büyükdere35'te yapılacak olan sergilere ev sahipliği yapacak.

## BÖLÜM 3

### 3. THEODOR W. ADORNO VE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ KURAMI

#### 3.1 Theodor W. Adorno'nun Hayatı ve Felsefesine Bir Bakış

Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969) Marksist geleneğe bağlı, Alman düşünür, estetik ve sosyal kuramcıdır. 20. yüzyılın en önemli ve belki de en kışkırtıcı düşünürlerinden birisidir. Kurucu liderlerinden birisi olduğu Frankfurt Okulu'nun kapitalizm karşıtı ve Marksist bir temele oturttuğu düşünce sistemini özellikle müzik, sanat ve kültür üzerinde uygulamıştır. Bugün, içeriğinde Adorno olmayan, veyahut onun kuramlarının bahsinin geçmediği bir kültürel araştırma metni okumak imkansızdır.



**Şekil 3.1** Theodor W. Adorno (<https://www.fnp.de/frankfurt/adorno-meisterdenker-traurigen-wissenschaften-10651397.html>)

Theodor Wiesengrund Adorno, 11 Eylül 1903 tarihinde, Almanya'nın Frankfurt'ta, bir şarap tüccarı olan Oscar Alexander Wiesengrund ile şarkıcı Maria Calvelli-Adorno della Piana'nın tek çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Adorno'nun doğumundan itibaren, tezat kültürlerin buluşma noktasında yer aldığı söylenebilir zira annesi Korsika asıllı bir Katolik iken babası asimile olmuş ve Protestanlığa geçmiş bir Musevi'dir; Adorno'nun kendisi bir Katolik olarak vaftiz edilmiştir (Müller-Doohm, 2005).

Adorno'nun hem felsefe hem de müzikle olan ilişkisi, çok erken yaşlarda başlamıştır. Yalnızca bir şarkıcı olan annesi değil, onlarla birlikte yaşayan ve hem şarkıcı hem de piyanist olan teyzesi Agathe'den dolayı çocukluğundan beri müzikle iç içe olmuştur. Felsefeye olan ilgisi de genç yaşlardan başlayan Adorno'nun hayatındaki ilk kırılma noktalarından birisi, Alman düşünür ve zamanın liberal gazetesi Frankfurter Zeitung'un editörü Siegfried Kracauer (1889-1966) ile tanışmasıdır. Bir aile dostu aracılığıyla tanıştığı ve özel dersler aldığı Kracauer onu ve düşünce sistemini oldukça etkilemiştir. On beş yaşında, haftalık olarak Kraucer ile dersler yapmaya başlayan Adorno, entelektüel gelişiminde uzun yıllar süren bu haftalık derslerin, akademideki hocalarından daha çok katkıda bulunduğunu dahi söylemiştir (Huhn, 2004). Aynı dönemde döneminin Marksist düşünürlerinin özellikle de Georg Lukács ve Ernst Bloch'un eserlerinden etkilenmiştir.

İlerleyen yıllarda Johann Wolfgang Goethe Üniversitesi'nde (O zamanki adıyla Frankfurt Üniversitesi) felsefe, sosyoloji ve psikoloji eğitimi gören Adorno, dönemin önemli neo-Kantçı düşünürlerinden Hans Cornelius'un danışmanlığında doktora çalışmasını yapmış ve bu dönemde, ileride sıklıkla birlikte çalışacağı Walter Benjamin ve Max Horkheimer gibi isimlerle tanışmıştır. Hocası Cornelius danışmanlığında tamamladığı ve Edmund Husserl üzerine olan doktora çalışmasının ardından, 1925-1926 yıllarını Viyana'da geçirip Frankfurt'a geri dönen Adorno, Hitler'in iktidara gelişine kadar burada kalmış, daha sonra önce Oxford daha sonra da New York'a gitmiştir.

Adorno'nun yaşamındaki dönüm noktalarından bir diğeri de Frankfurt Okulu olarak bilinen düşünce akımı ile olan ilişkisidir. Frankfurt Üniversitesi'ne bağlı olarak 1923 yılında kurulan Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü (Institut für Sozialforschung) etrafında kurulan düşünce sistemini ifade eden Frankfurt Okulu Almanya'daki radikal sol grubun kurumlaşma çabasının bir sonucudur (Dellaloğlu, 2003). Kapitalizm, modernite, pozitivism gibi pek çok olguyu karşı eleştirel bir yaklaşımla ele alan ve

temel eylemi eleştiri olan Frankfurt Okulu'nun başlangıcı 1923 yılında Marksist düşünürler Felix Weil, Georg Lukács, Friedrich Pollock, Karl August Wittfogel ve Karl Korsch'un bir araya geldiği sempozyum olarak kabul edilir. Kurulum ve gelişim aşaması diyebileceğimiz ilk on yılın ardından, 1930larda Max Horkheimer'in enstitünün başına geçmesiyle çalışmaları felsefe ve psikanaliz üzerine yoğunlaşır. Bu dönemde Horkheimer ve Adorno dışında Leo Löwenthal, Friedrich Pollock, Erich Fromm, Herbert Marcuse gibi düşünürler de Frankfurt Okulu'nun önemli temsilcileri olmuşlardır.

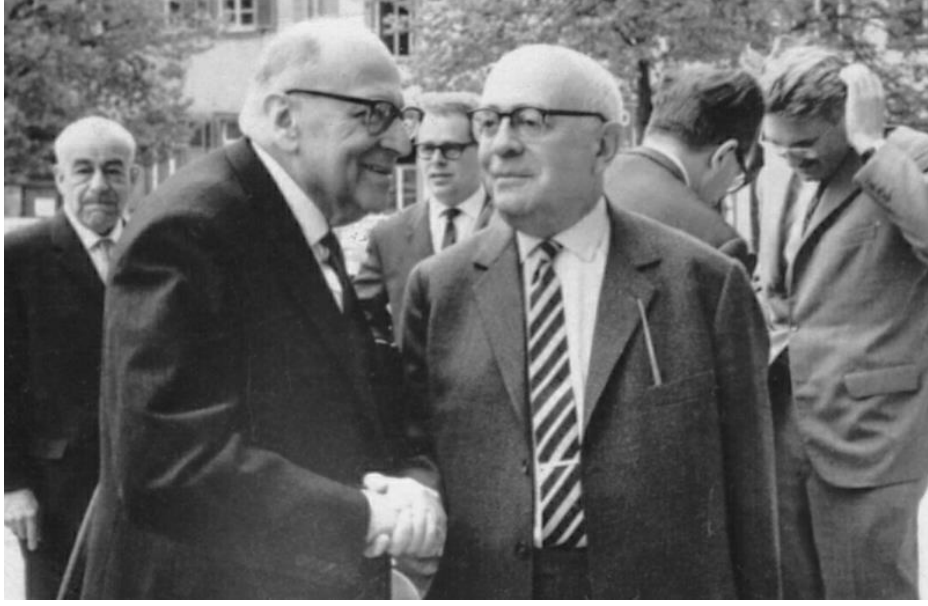
Sol siyaseti benimsemeleri ve Adorno gibi Musevi asıllı düşünürleri nedeniyle Frankfurt Okulu, yükselen sağ siyasetin dikkatini de çekmiştir. Nitekim Adolf Hitler'in iktidara geldikten sonra yaptığı ilk işlerden birisi, enstitüyü kapatmak olmuştur: Hitler 1933 yılının ocak ayında iktidarı ele geçirmiş ve çok geçmeden, aynı yılın Mart ayında "devlete karşı eğilimleri" nedeniyle enstitüyü kapatmıştır (Dellaloğlu, 2003). Bunun ardından enstitü 1935 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde, New York'taki Columbia Üniversitesi'nin daveti üzerine yeniden kurulmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ise 1951 yılında tekrar Frankfurt'a taşınmıştır.

Adorno, Hitler'in iktidara gelişinin ardından önce İngiltere'ye, Oxford'a gitmiş, Melton College'da çalışmalarını yürütmüştür. Bu yıllarda yakından ilişki içerisinde olduğu Max Horkheimer ve Walter Benjamin gibi isimler çoktan Amerika'ya göç etmişlerdi fakat Adorno ilk kez 1937 yılında, Benjamin'in daveti üzerine New York'u ve orada kurulan enstitüyü ziyaret etmiş ve bir sonraki yıl ABD'ye yerleşmiştir. Adorno, 1938-1941 yılları arasında Princeton'da, Princeton Radyosu Araştırma Projesi'nde çalışmış, 1941-1949 yılları arasında ise Los Angeles'ta yaşamıştır. Savaşın ardından, enstitü 1950 yılında yeniden kurulunca, Batı Almanya yönetiminin davetiyle yeniden Frankfurt'a dönmüş ve 1969 yılındaki ölümüne dek çalışmalarını burada sürdürmüştür.

Adorno içinde bulunduğu dönemde Avrupa'nın yaşadığı büyük olaylara şahit olmuş ve bu da onun düşünce sistemini etkilemiştir. Herbert Marcuse, Erich Fromm, Friedrich Pollock ile birlikte çekirdeğini oluşturduğu Frankfurt Okulu'nun toplum ve kültür kuramlarına karşı takındığı eleştirel tavrı özellikle kendi sanat ve kültür kuramında kullanmıştır. (Bozkurt, 2012) Bu konudaki en önemli eserleri şöyle sıralanabilir: *Dialektik der Aufklärung* (Aydınlanmanın Diyalektiği, Horkheimer ile,



1947); *Minima Moralia* (1951); *Negative Dialektik* (Negatif Diyalektik, 1960); *Ästhetische Theorie* (Estetik Kuramı, 1973).



**Şekil 3.2** Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno (Arkada solda Siegfried Landshut; sağda Jürgen Habermas) (<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c3/AdornoHorkheimerHabermasbyJeremyJShapiro2.png>)

Theodor W. Adorno, çoğuyla beraber de çalıştığı ve Frankfurt Okulu çatısı altında, yukarıda isimlerini saydığımız düşünürlerden oluşan bir entelektüel topluluğunun üyesidir. Ortak bir çıkış noktasına sahip olan bu isimler Faşizm ve Stalinizm karşıtı olmakla birlikte Marksizmi güncellemek amacıyla hareket ederek bir düşünce programı geliştirmiş ve herhangi bir ortodoks eğilime bağlanmaya şiddetle karşı çıkmışlardır. (Boucher, 2016) Adorno, düşünce sisteminin temelini, pozitif olgular dünyasının olumlanmasının yarattığı sorunlar doğrultusunda eleştirel negatiflik üzerine kurmuştur. Ona göre öteden beri “insanları korkularından arındırmak ve efendi konumuna getirmek” amacıyla olan Aydınlanma ters bir etki yaratmış ve aksine “tamamen aydınlanan yeryüzü felaket alametleriyle” parlamıştır. (Adorno & Horkheimer, 2014) Adorno’nun eleştirisinin asıl hedefi de doğayı insan müdahalesine tabi kılan teknolojik ilerlemenin, refahın da artışıyla toplumsal özgürlüğü bağdaştıran, kendinden özgürleştirici bir dinamiği olduğu düşüncesidir. (Boucher, 2016)

Müzik, sanat, popüler kültür, siyaset ve pozitivism gibi çok farklı alanlar üzerinde çalışmalar yapmış olsa da Adorno'nun eleştirisinin merkezinde Aydınlanma ve modernizm eleştirisi yer almaktadır ve bu eleştirisinde takındığı tutum bağlı olduğu Frankfurt Okulu ile aynı çizgide ilerlemiştir. (Fıncıoğulları, 2018) Modernizmi de hem derinlemesine irdelemiş hem de modernizmin içerisinde bulunduğu krizleri ortaya koymuştur. Adorno'ya göre modernizm iki kulvarda ilerler bunlardan biri iktidar karşısında hakikati dillendiren ütopyacı ve ilerici olan; diğeri ise rasyonaliteyi topyekûn inkâr eden, faşizmi benimseyen gerici ve nostaljik bir kanattır. (Boucher, 2016)

Modernizmin açmazlarını temel alan bir düşünce sistemiyle bilincin yozlaşmasını çeşitli açılardan nitelendiren Adorno bunu bilim ve siyaset alanında olduğu gibi estetik açısından da eleştirmiştir. Bilim alanında bu pozitivism karşı negatif bir eleştiri halini almış; siyaset alanında modern çağın çıkmazlarının kaynağı olarak konumlandığı kapitalizmin sert bir eleştirisine, buradan yola çıkarak da bunun siyaset alanındaki dışavurumu olan faşizmi ve totalitarizmi hedefine yerleştirmiştir. Bu düşünce sisteminin sanat ve estetik alanındaki yansıması ise kültür endüstrisi kavramında kendisini göstermiştir.

Eleştirel teoriyi ele aldığı hemen her konuda uygulayan Adorno'nun sanat alanındaki temel savı, sanatın dinamik gerilimi içinde toplumsal-tarihsel bütünüyle ele almaktır. (Bozkurt, 2012) Adorno, düşünce sisteminin odağının estetik ve kültür olması bakımından diğer Frankfurt Okulu düşünürlerinden hatta Marksist düşünürlerden ayrılır; yine Marksist temellerden yola çıkan Adorno sanat ve estetik üzerine kuramlarını çoğunlukla müziğe yönlendirmiştir. Annesi bir ses sanatçısı olan Adorno'nun onlarla yaşayan teyzesi de de müzisyendir ve ondan müzik eğitimi almıştır (Fıncıoğulları, 2018). Dolayısıyla müzik ve müzikoloji ile olan ilgisi şaşırtıcı değildir. Bunun dışında estetiği modernist sanat üzerinden de değerlendirmiştir. Ona göre bir sanat eserinin geçerli/tutarlı olmasının tek yolu içinde üretildiği toplumun yapısal özelliklerini ortaya koymasında gizlidir. Adorno, sanatın toplumsallığı üzerinde ısrar eder ve onun bu alandaki gücünün de farkındadır. Sanat:

Dışkutsal [profan] var oluş bağlamından uzak, kendine ait kapalı bir alan oluşturur. Bu alanda özel yasalar geçerlidir. Nasıl tören sırasında büyücünün ilk işi kutsal güçlerin harekete geçeceği mekânı bir sınır çizerek çevresindeki her şeye kapatmaksa, sanat yapıtı da kendi çemberiyle gerçekliğe kapanır. Sanatı büyüsel sempatiden ayıran özellik etki yaratmaktan vazgeçmesidir; ama tam da böyle yapmakla büyü'nün mirasına daha da sıkı sarılmış olur. Bu vazgeçiş saf imgeyi cisimsel varoluşa karşıt bir konuma yerleştirir ve imge

kendi içinde var oluşun öğelerini etkisizleştirir. Estetik görünümde de sanat yapıtının özünde de yatan, ilkelerin büyülerindeki yeni, dehşet verici bir olayın ortaya çıkardığı şeydir: bütünü özelde görünmesi. Nesnenin tinsel bir niteliğe bürünüp mananın dışavurumu olarak görünmesini sağlayan ikililik, sanat yapıtında sürekli yeniden ortaya çıkar (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 38).

Adorno sanatı yine negatif eleştiri düşüncesi bağlamında ele almış ve özellikle sanatın özerkliği üzerinde durmuştur. Sanat, toplumsaldır ve toplumun içerisinde işgal ettiği konum da muhaliftir, bu muhalifliğe koşut da onun özerkliğidir (Dellaloğlu, 2003). Üretildiği topluma hem içkin hem de aşkın eleştiri uygulayabilen bir konumda olan sanat eseri özerk olduğu sürece, düzen içinde varlığını sürdürmeyen ütopyanın da son durağıdır. Bu nedenle de üretildiği toplumu yansıtmaya değil de özerkliğini koruyarak onu sorgulama potansiyelini canlı tutmalıdır (Dellaloğlu, 2003).

Sanatın canlılığını korumasını sağlayan şey onun sahip olduğu sosyal direniş gücüdür (Adorno T. W., 2002). Bu gücün kaynağı ise sanatın toplumsal işlevsizlik ile estetik özerkliği birleştirmesinden kaynaklanmaktadır (Boucher, 2016). Bu nedenledir ki Adorno savaş sonrası sanatın uyumsuz estetiğine büyük önem vermiştir. İçerisinde bulunduğu dünyanın önemli sorunlarından birisi olarak gördüğü olumlamanın karşısında modernist sanat klasik sanatın olumsuzlanmasıdır: “Sanatta toplumsal olan şey, onun ifade ettiği fikirler değil özünde var olan, topluma karşı aldığı harekettir... Eğer sanata toplumsal bir işlev atfedilecekse bu onun işlevsizliği olmalıdır” (Adorno T. W., 2002, s. 226). Dolayısıyla sanat insani mutluluk vaadini olumsuzlamalıdır ve bunun tek yolu da estetik uyumsuzluktur, bu nedenledir ki Adorno’nun umudu modernist sanattadır (Boucher, 2016). Adorno’nun özellikle modern sanat anlayışı onun kültür endüstri kuramında da baskındır.

Pek tabii Adorno’nun sanat üzerine düşünceleri de eleştiriye maruz kalmıştır. Bunun başlıca nedeni, Adorno’nun sanat üzerine düşünce ve yazılarının bir “sanat eleştirisi” olmaktan çok, felsefenin ölçütlerine göre değerlendirilebilecek, kendine özgü dinamiklere sahip olmasıdır (Hooker, 2012). Adorno, sanat dünyasına çok yakın değildir, doğrudan bir sanat deneyimine de sahip değildir (müzik hariç) ve hiçbir zaman böyle bir arzusunun da olduğu söylenemez. Fakat bu durum, Adorno’nun görüşlerini geçersiz kılmak yerine başka bir noktaya taşır, ona farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Nitekim onun asıl peşinde koştuğu şey, sanatın tekil bir olgu olarak, tek başına ele alınışının ötesine geçmek ve sanat ile sanatsal nesnenin, başka herhangi bir maddesel üründen farkının olup olmadığını saptamaktır (Hooker, 2012).

### 3.2. Theodor W. Adorno'nun Kültür Endüstrisi Kuramı

Kültür endüstrisi, ilk olarak Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer tarafından kullanılan ve kapitalist toplumlarda popüler kültürün/kitle kültürünün tek tipleşmiş bir kitleye hitap eden tek tipleşmiş ürünlerin yer aldığı bir endüstrisi gibi işlediğini ifade etmek için ortaya atılan bir terimdir. Kültür endüstrisi, beşerî kültür ve mekanik endüstri arasındaki tezat ilişkiyi gösteren de bir terimdir. Adorno, kuramın ilk kez bu isimle yazıya döküldüğü metnin müsveddelerinde “kitle kültürü” adını kullandıklarını fakat daha sonra bunu “kültür endüstrisi” olarak değiştirdiklerinden bahseder:

Müsveddelerimizde kitle kültüründen söz ediliyordu. Burada, kitlenin içinden adeta kendiliğinden yükselen bir kültür, halk sanatının günümüzdeki biçimi söz konusuymuş gibi, konuyu savunuların hoşuna gidecek bir yorumu en baştan olanaksızlaştırmak için “kitle kültürü” ifadesini “kültür endüstrisiyle” değiştirdik. Kültür endüstrisi öyle bir kültürden son derece farklıdır. Kültür endüstrisi bildik şeyleri yeni bir nitelikte birleştirir. (Adorno T. W., 2021, s. 109)

Kültür endüstrisi, ileri kapitalizmle birlikte kültürün her biçiminin (sinema, müzik, edebiyat vb..) kapitalist üretim sisteminin bir parçası olduğunu ve kültürel olduğu kadar ekonomik çarkların içerisinde işlediğini vurgulamak ister. Kültürel “ürünler” yalnızca kâr amacı gütmeyen, aynı zamanda kapitalist sistemin ihtiyaçlarına uygun tüketiciler de yaratmayı amaçlar.

Kültür endüstrisi kuramı, sosyolojide, eleştirel teoride, medya çalışmalarında ve en çok da sanat eleştirisinde çok büyük bir etki yaratmıştır. Bugün bu alanlarda, Adorno ve kültür endüstrisini zikretmeyen bir metin okumak neredeyse imkansızdır ki bunun eksikliği de genellikle çalışmanın yetersizliğinin bir göstergesi olarak görülür.

Adorno'nun kültür endüstrisi kuramı hem kendi düşüncesi hem de Frankfurt Okulu'nun düşünce sistemiyle uyumlu hatta onun bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır ve özellikle II. Dünya Savaşı sırasında kullanılan propaganda yöntemlerinden etkilenmiş olması kaçınılmazdır. Kültürün metalaşması ile bir kültür tüketicisi konumuna gelen bireyin tüketim ürünleri de kitle kültürü halini aldığına dair temel savının etrafında gelişmiştir. Kültür endüstrisi, kitleleri film, müzik vb.. ürünleri, onların sinemasal veyahut müzikal değerleri için değil, ticari başarı haline gelmeleri için tüketmeye zorlar. Bir “hit” veyahut bir “star” yaratma çabasıdadır ve bu süreçte tüketici, gönüllü bir iştirakçidir (Zuidervaart, 1998).

Theodor W. Adorno'nun da sözünü ettiği üzere “kültür endüstrisi” ifadesi ilk olarak 1947 yılında Max Horkheimer ile birlikte yayınladığı *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı eserin, *Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma* (Kulturindustrie: Aufklärung als Massenbetrug) başlıklı bölümünde ele alınmıştır. Daha sonra *Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış* (Résumé über Kulturindustrie, 1963) ve *Kültür ve Yönetim* (Kultur und Verwaltung, 1960) adlı makaleleriyle de bu konuya yeniden değinmiştir. Bu üç çalışma Türkçe, Theodor W. Adorno'nun adıyla İletişim Yayınları tarafından “Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi” başlığı altında tek bir kitapta toplanarak yayınlanmıştır.

İlk kez 1947 yılında bahsedilmiş olsa da kültür endüstrisi kuramı aslında 1930lu yıllarda, kültürün demokratikleşmesinde sinema ve radyonun etkisi üzerine Walter Benjamin ile yürüttüğü tartışmalardan doğmuştur. Benjamin'in, sinemanın günlük deneyim üzerinde olumlu bir etki yarattığı ve kitleleri politize edebileceği görüşüne karşılık Adorno, yayıncılık ve müzik endüstrilerinin sinemasal veyahut müzikal yeniliğe karşı çıktığını, bir “ticari başarı fetişi” yarattığını hem müzikal hem de politik bilincin gerilemesine neden olduğunu ileri sürmüştür. Bu görüşleri ilk kez Walter Benjamin'e yazdığı 18 Mart 1936 tarihli mektubunda, kültür endüstrisine dair görüşlerini sinema üzerinden yetkin bir şekilde dile getirmiştir dolayısıyla kuramın köklerinin bu mektupta olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Adorno bu mektubu, Frankfurt Okulu'nun bir başka üyesi olan dostu Benjamin'in çığır açan *Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı* (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit) başlıklı makalesi üzerine kaleme almıştır. Benjamin bu incelemesinde, tekniğin yardımıyla yeniden üretilebilirliğin ortaya çıktığı, çoğaltımın mümkün kılındığı bu yeni çağda kitlelerin sanatla olan ilişkisine ve bu ilişkinin değişen karakterine değinmektedir. Tıpkı Adorno gibi o da sanatın metalaşma sürecine dikkat çeker ve bu metalaşmanın sonucunda neyin kaybedilmiş olduğunu sorgular ve bu sorunun cevabını verir: *aura*. Hale olarak da Türkçeleştirilen *aura*, sanat eserinin özgül atmosferini ifade eder. Sanat eserini çevreleyen, kendine özgü bir aydınlık ya da parıltı anlamına gelir (Sevim, 2010). *Aura*'nın en önemli içeriği de sanat eserinin *biricikliği* ve *buradalığıdır* ve teknik yeniden-üretim bunu ortadan kaldırır:

En kusursuz yeniden-üretimde dahi eksik bir şey vardır: sanat yapıtının şimdiliği - belirli bir mekandaki özgün mevcudiyeti. Yapıtın nesnesi olduğu tarihçenin izini taşıyan şey, işte, bu özgün mevcudiyetidir - ve yalnızca budur. (Benjamin, 2015, s. 13)

Biricik olma özelliğini kaybeden sanat eseri, *aura*'sını kaybeder, büyü bozulur. Bu bozulma eserin kullanım değerinin de atlanması anlamına gelir; bunun yerine onun değişim değeri ön plana çıkar. Bir sanat eseri özgün halinde biriciktir ancak ve onun kullanım değerini belirleyen de budur; ama sözgelimi bir tablonun fotoğrafı, aynı tabloyu yani özgün eseri birebir yansıtırsa da aynı *aura*'ya sahip değildir ve kullanım değeri, değişim değeri uğruna dışarılanmıştır. Benjamin, yeni üretilebilirlik çağının sanat eserine yaptığı şeyin bu olduğunu söyler. Adorno da tıpkı onun gibi sanatın kutsanmışlık ögesinin kalmadığına inanır, hatta ona göre bu yalnızca teknik yeniden-üretim yüzünden değil, sanat ürününün özerk yasalarının geçerliliğini yitirmesinden kaynaklanmaktadır.

Adorno, Benjamin ile ortaklaştıkları noktalarla birlikte ayrıştığı noktaları da açıklar, Adorno'ya göre ne olursa olsun, sanatın metalaşması tümüyle bir kayıp değildir, hatta örneğin sinemanın metalaşmasını "ego" adına reddetmek nasıl bir burjuva tepkisiyse, sanat yapıtının metalaşmasını dolayumsuz kullanım değeri açısından olumsuz saymak da anarşizmle aynı safta yer almaktır. (Adorno T. W., 2016). Hem yüksek/ciddi sanat hem de düşük/hafif veya sinai sanat veyahut tüketici sanatı kapitalizmin damgasını taşımaktadır:

Bunların her ikisi de kapitalizmin damgasını taşı, ikisinde de değişim unsurları vardır (tabii Schönberg ile Amerikan sineması arasındaki orta terim için asla bu söylenemez). Bunlar, bir araya geldiklerinde bir türlü tamamlayamadıkları bütün bir özgürlüğün birbirinden koparılmış iki yarısıdır. İkisinden birisini, diğeri adına feda etmek romantizm olacaktır – ister kişiliğin muhafazası vs. gibi saiklerle hareket eden bir burjuva romantizmi, ister proletaryanın tarihsel süreçteki kendiliğinden gücüne körü körüne iman eden anarşist bir romantizm olsun. (Adorno T. W., 2016, s. 183)

Adorno'ya göre, burjuva romantizmiyle kitlesel kullanım metalaşmasını reddetmek de yanlıştır, proletarya anarşizmiyle bu metalaşmanın içerisinde bulunabilecek olan özerklik alanını reddetmek de. Fakat Adorno, Benjamin'i makalesi özelinde ikinci yapıyla suçlar (Adorno T. W., 2016).

Adorno, Benjamin'e mektubunda iskeletini çıkarmaya başladığı kültür endüstrisi kuramını, ondan yaklaşık iki yıl sonra yayınladığı *Müziğin Fetiş Karakteri ve Dinlemenin Gerilemesi Üzerine* (Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens) adlı makalesinde, bu sefer müzik üzerinden geliştirir. Müziğin metalaşmasından bahseden Adorno'nun bunu, popüler ve yüksek müzik ayrımının arttığı, dahası radyo ve müzik kayıt teknolojisinin geliştiği ve bir endüstri halini almaya başladığı yıllarda yapması tesadüf değildir. Müzik kitlesel olmuştur ve bu

kitleliliği sağlayan iki ‘‘moment’’ vardır: üretim ve tüketim anı. Üretim adı müziğin kaydedilmesi ve telsizle aktarılması; tüketim anı ise müziğin radyo veya gramofon üzerinden dinlenilmesidir. Bu iki önemli anı bir araya getiren ise müziğin kendisi değil, bir meta, bir ürün olarak müziktir. Fakat bunu yalnızca bir cihaza kaydedilmiş ve satılabilir hale getirilmiş bir meta olarak algılamamak da gerekir, yalnızca müziğin üretim ve tüketim yolu değil, müziğin karakteri de değişmiştir. Bu değişim, müziğin fetişleşmesidir: müziğin metalaşmasının sonucunda onun icrasında bir fetişleşme yaşanır. Örneğin Adorno ‘‘güzel ses’’ üzerinde durur ve güzel bir sese sahip olmanın artık bir şarkıcı olmakla eş anlamlı olduğunu söyler (Adorno T. W., 1995). Bu ‘‘güzel’’ ses fetişi, bir tapınmaya dönüşür ve bir koşut halini alır. Aynısı orkestra şefleri için de geçerlidir ki Adorno’ya göre orkestra şeflerinin fetiş karakteri, en aşık ve en örtük olanıdır, Adorno’ya göre standart müzik eserleri, çağdaş orkestraların virtüözleri tarafından bir şef olmaksızın da gayet icra edilebilir ve şefleri fetişleştiren kalabalıklar bunun farkına bile varmazlar (Adorno T. W., 1995). Aynı durum besteciler için de geçerlidir.

Benjamin’in makalesinde sanat eseri üzerinde uyguladığı düşünceleri Adorno da (bazen açık bir şekilde Benjamin ile zıtlaşarak) müzik eserlerine uyarlar ve müziğin o özgün halini, Benjamin’in tabiriyle *aura*’sını yitirir. Müziğin performe edilmesindeki o özgünlük ve buradalık yitilir ve kusursuzluğun peşine düşülür. Bu barbarca kusursuzluk arayışı, kayıt sırasında müziğin tüm özgünlük ve spontanlık durumunun dışarılanması demektir. Ortaya çıkan ürün de bu şekilde kusursuz olmalıdır. Kusursuz ses, kusursuz orkestra, kusursuz kayıt, hepsi bu fetiş karaktere katkıda bulunurken bir yandan da müzik dinlemenin gerilediğini ifade eder Adorno.

Adorno’nun sözünü ettiği fetiş karakterin, bugünkü herhangi bir müzik eleştirisi metninde ne kadar sıklıkla karşımıza çıktığını görmek bir yandan şok edici olsa da öte yandan esasında şaşırtıcı değildir. Güzel ses, kusursuz kayıt, mükemmel ses mühendisliği, bestecinin veyahut icracının övülmesi gibi ilkeler gerçekliliğini korumaktadır. Kayıt kötüyse de bunların hepsi yergiye dönüşür elbette fakat ilkeler değişmez, değişen tek şey onların başına gelen sıfat ve tanımlardır.

Bu iki öncül metinden sonra Adorno, Horkheimer ile birlikte kültür endüstrisini en açık biçimde Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma başlıklı metinde ele almıştır. 1947 yılında yayınlanan metin büyük ölçüde günümüzde geçerliliğini korumaktadır.



Adorno'ya göre kültür, kendi içinde özdeştir; iskeleti bellidir ve bu iskelet kapitalist tekelleşmenin ürettiği kavramsal bir iskelettir. Artık bunu yönetenler, tekelin varlığını gizlemeye de çalışmazlar, hatta varlığı ne kadar açıksa o denli güçlüdür (Adorno T. W., 2021). Örneğin sinema veya radyo, herhangi bir işten farksızdır fakat bu gerçeklik, bunu yönetenlerce bir meşrulaştırıcı ideolojiye dönüştürülür. Birer endüstridirler ve her endüstri gibi rakamlar üzerinden matematiksel olarak yürütülürler. Onları meşru kılan şey, kapitalizme hizmet etmeleridir. Tüketim, kar şart olduğu için gereklidir, kapitalizm de tüketicinin ihtiyaçlarını karşılamak adına çalıştığı yalanını kitlelere yutturmuştur hem de tüketicilere! Sistemin çarkları kusursuz bir şekilde çalışmaktadır, kültür endüstrisini destekleyen tüketici bu sistemin bir mazereti değil parçası, o çarkın dişlilerinden birisidir. Aynı zamanda tüketici, yalnızca bir istatistiktir. Her tüketici, araştırmalar sonucu belirlenen seviyelere göre ayrılmıştır ve kendi düzeyine denk bir üretime yönelmelidir. İki film, iki albüm, iki dergi veyahut iki araba arasındaki fark bileşenlerinin nitelik farkını değil, iki farklı tüketici sınıflandırması arasındaki farkı işaret eder. Dolayısıyla iki ürün arasındaki fiyat farkı da ürünle ilgili değildir.

Adorno'ya göre, kapitalist sistemde sanat eserleri ve diğer kültürel üretimler, birer meta olarak üretilmektedir. Marksist bir bakış açısı taşıyan bu düşünceye bağlı olarak, bu metaları üreten işçilerin de sömürüye tabi tutulması gerekmektedir, çünkü ancak böylece kapitalistler kar elde edebileceklerdir. Görüldüğü üzere Adorno, daha önce yapılmayan bir şekilde sanatı veyahut geniş anlamda kültürel nesnelere, yalnızca sanatsal bağlamda, tek olarak ele alınabilecek bir olgu olmaktan çıkartmış ve üretim-tüketim, iş bölümü, sömürü ve faydaya dayalı kapitalist sistemin araçlarından birisi olarak ortaya koymuştur. Pek tabii ele aldığı konuya yaklaşımı da Marksist'tir, bunun yanı sıra Georg Lukács'ın metalaşma teorisi üzerine de kurmuştur kuramını. Kültür ürünlerinin, kullanım değerlerine bakılmaksızın seri olarak üretildiği ve onların değişim değerlerinin kullanım değeri olarak sunulduğunu ileri sürmüştür.

Kültür endüstrisi yüksek sanat/ciddi sanat ile düşük sanat/hafif sanat arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmış gibidir. Adorno ve Horkheimer bu noktada oldukça çarpıcı bir biçimde Richard Wagner ve *Gesamtkunstwerk* teorisine gönderme yapar. *Gesamtkunstwerk*, bütünlüklü sanat yapıtı anlamına gelmekte ve müzik, drama, şiir gibi tüm sanatların bir yapıtta birleşmesini ifade eder. Adorno, Wagner'in bu "düşünün" gerçekleştiğini hatta *Tristan ve Isolde* operasında olduğundan çok daha kusursuz bir biçimde kültür endüstrisi sayesinde gerçekleştiğini ileri sürer: söz, imge

ve müzik kültür endüstrisinde birleşir çünkü tüm duysal unsurlar ilke olarak aynı işlemsel süreçte üretilir ve bu sürecin birliğini dışa vururlar (Adorno T. W., 2021). ‘‘Sanatları’’ ayırıştırın unsurlar, tek bir çatı altında, kapitalizmin güdüsüyle birleşirler: tüm sanatlar tek bir gerçeğe hizmet ederler bu düzende.

Kültür endüstrisinde tüketicinin etkinliği de yok olacak kadar azalır, endüstri, tüketicinin gücünü elinden alır. İktidarın dayattığı düzen, endüstri tarafından özenle işlenir, tüketicie bir şey kalmaz, her şey önceden belirlenmiş ve sınıflandırılmıştır. Tüketicie verilecek veya dayatılacak olan her şey de tüm basmakalıp ayrıntılar ve klişelerle belirlenmiştir:

Her filmin başından nasıl biteceği, kimin ödüllendirilip kimin cezalandırılacağı ya da unutulacağı anlaşılır; bundan başka, hafif müzikle, kulağı alıştırmış dinleyici, şarkının daha ilk ölçülerini duyar duymaz devamını kolayca kestirir, tahmini doğru çıktığında da sevinir. ‘‘Short story’’lerin [kısa öykü] ortalama sözcük sayısı kesindir. Komiklikler, efekt ve espriler bile, içinde yer aldıkları sahnenin taslağı kadar önceden hesaplanmıştır. (Adorno T. W., 2021, s. 54)

Endüstri, bir ideayı ifade eden sanat yapıtını tasfiye etmiştir. Bütünselliği ile tüm belirsizliklere ve dizginlenmemiş taşkın dışavurumlara son vermiş ve sanatın etkisini kırıp sanatı, artık onun yerine geçmiş olan formülün boyunduruğuna hapsetmiştir: ‘‘Yapıtın ana fikri diye adlandırılan şey, bütünlük yerine düzen sağlayan bir kayıt dosyası haline gelmiştir (Adorno T. W., 2021, s. 55).’’ Ayrıntı ile bütün karşıtıktan ve bağlantıdan yoksun bir biçimde aynı özellikleri gösterir tüm yapıtlar.

Aydınlanmanın kendisini imha edişinin de zeminini hazırlayan modern kapitalist toplumun ekonomik örgütlenmesi araçsal aklın da gerçekleşmesini sağlamıştır. Kapitalist üretimde, tüm üretim aslında insani ihtiyaç veyahut arzuları tatmin için değil sermaye içindir. Sanat da bu bağlamda ele alındığında araçsal aklın dışladığı unsurların duysal tikelliğinin ve rasyonel amaçların olumlanması olarak görülebilir. Sanat, amaçların ve duysal tikelliğin pratikten çıkmış bilgileridir (Bernstein, 2021). Diğer tüm kitlesel araçlar gibi sanat da kültürel üretimin herhangi bir meta üretim endüstrisine benzer bir şekilde artık bir sanayi halini almıştır, dolayısıyla kapitalizmin bütünlüğü içerisinde ayrılmaz bir parçayı teşkil eder. Kültür endüstrisi ‘‘bugünün ironik temsilidir’’ (Bernstein, 2021, s. 19) Kültür endüstrisi sanatı değiştirmiş hatta kırmıştır.

Adorno, kültür endüstrisinin bir ideoloji yarattığını ve bu ideolojinin de ‘‘uyum sağlama’’ ve ‘‘düzen’’ üzerine kurulduğunu söyleyerek işleyişini irdeler. Aslında kültür endüstrisi, yapmayacağı, yapamayacağı veyahut yapmak istemediği şeyleri

vadeder ve izleyiciye gerçek çıkarlarını hiçbir zaman sezdirmez. Ortaya bir çözümsüzlük atar ve bunu sözde çözerken işleyişini sürdürür:

Kültür endüstrisinin ideolojisi sayesinde, bilincin yerini uyum sağlama alır: kültür endüstrisinden kaynaklanan düzen, onun olduğunu iddia ettiği şeyle ya da insanların gerçek çıkarlarıyla asla yüzleştirilmez. Oysa düzen kendinde iyi bir şey değildir. Ancak doğru bir düzen, iyi bir düzen olurdu. Kültür endüstrisinin bunu dert edinmeyişi, düzeni *in abstracto* övüşü, ilettiği mesajların zayıflığını ve yanlışlığını kanıtlar yalnızca. Kültür endüstrisi çaresizlerin rehberi olduğunu iddia ederken ve onlara kendi asıl çelişkileriyle karıştırmaları gereken çelişkiler uydururken, yaşamlarında asla çözülemeyecek olan çelişkileri yalnızca görünüşte çözer. Kültür endüstrisinin ürünlerinde insanlar, iyi niyetli bir kolektifin temsilcileri olarak zorluklarla karşılaşır ve bu zorluklardan, genele boş bir uyum sağlamayı kabul ederek rahatlıkla kurtulurlar - ilkin, genelin taleplerinin, başlangıçta kendi çıkarlarıyla bağdaşmadığını deneyimlemişlerdir (Adorno T. W., 2021, s. 117).

Adorno, kültür endüstrisinin bileşenlerinin, kültür endüstrisinden çok daha önceden de var olduklarının bilincindedir elbette (bazı Adorno eleştirmenleri bunu göz ardı etmekte ısrarcıdır). Fakat bu unsurlar artık üst elden güncellenmekte ve eskiden yavaş ilerleyen süreç, sanatın tüketim alanına dönüşümünü, başarıyla gerçekleştirmekte ve bunu bir ilke haline gelmektedir (Adorno T. W., 2021).

Adorno'nun kültür endüstrisi kuramında "eğlence" kavramı önemli bir yer tutar. Kültür endüstrisinin unsurları, eğlenceli vakit geçirmeye hizmet etmektedir (Adorno T. W., 2021). Eğlence, metalaşan "şeyleri" sıkıcı naiflikten kurtarmış ve metaların niteliklerini geliştirmiştir. Yine de eğlenceye bir "soysuzlaştırma" olarak bakmaz: Düşük sanat veyahut eğlencenin, dışavuruma karşıt oluşturduğunu ya da düpedüz ihanet ettiğini savunanlar Adorno'ya göre bir yanılsama içerisindedir (Adorno T. W., 2021, s. 66). Burjuva, sanatı "üste" taşımış yan, alt sınıfı dışlayarak "ciddi sanat" konumuna getirmiştir onu. Ciddi sanat da alt sınıfları reddetmiştir böylelikle. Hafif sanat veyahut düşük sanat ise ciddi sanatın toplumsal vicdan azabıdır (Adorno T. W., 2021, s. 67).

Ciddi sanatın elinden kaçan hakikati, hafif sanat yansıtır. Adorno, kültür endüstrisinin bu iki sanatı ve karşıtlıklarını uzlaştırmak amacıyla olduğunu ileri sürer. Kültürün bu uzlaşmaz iki unsuru, yani yüksek/ciddi sanat ile düşük/hafif sanatı yani eğlenceyi tek bir formülde, yinelenme formülünde bir araya getirmiştir. Bu endüstri, bir eğlence işletmesidir aslında ve tüketici üzerindeki gücünü de eğlence aracılığıyla pratik eder.

Eğlence, geç kapitalizm koşullarında çalışmanın bir uzantısı; emek süreciyle baş etmek üzere, ondan kaçmak için başvurulan bir şeydir; kendisini eğlencenin içinde

unutmak, bırakıp gitmek isteyenlerin teslimiyetçiliğini pekiştirir (Adorno T. W., 2021).

Eğlence, saf haliyle, insanın kendisini mutlu bir anlamsızlığa teslim etmesi olsa da kültür endüstrisi ile eğlencenin mahiyeti değişir: Endüstri, eğlenceyi bir anlam olarak ürünlerine katmak ister ve aslında anlamsız bir eğlence sunar. Kültür endüstrisinin amacı ve temel kuralı, insanları arzu ettikleri şeyden mahrum bırakmak ve bu mahrumiyet içerisinde ‘‘gülerek’’ doyum yaşamalarını sağlamaktır. ‘‘Has zorludur’’ der Adorno: ‘‘res severa verum gaudium [gerçek sevinç çetin bir şeydir] (Adorno T. W., 2021, s. 74).’’ Dolayısıyla sanat ve ‘‘gülme’’ yani eğlence insan duygulanımlarına hizmet eder; daha doğrusu insanların bu duygulanımdan arınmaları yani Aristoteles’in katarsis kavramına (Aristoteles, 2017). Kültür endüstrisinin yeniliklerinden birisi de Adorno’nun uzlaşmaz ikili dediği sanat ve eğlenceyi bir formül içerisinde, kültür endüstrisinin bütünselliğine tabi kılmış olmasıdır.

Eğlence, veyahut kültür endüstrisi tarafından belirlenip biçimlendirilen ve dayatılan eğlence, içerisinde her zaman ticari bir doyumsuzluk taşır. Pazarda satılan bir maldan farkı yoktur ve o malı satmaya çalışan pazarcının çılgınlıkları da eğlencenin içerisinde. Ne var ki, eğlence endüstrisine karşı çıkmak da olanaksızdır çünkü eğlence endüstrisine karşı çıkış bile artık endüstrinin dayattığı ve aşıladığı bir direnç olmuştur. Tüketici, kurumlarından yakasını kurtaramadığı eğlence endüstrisinin ideolojisi haline gelir (Adorno T. W., 2021).

Kültür endüstrisi ve eğlence ile birlikte gündeme gelen bir başka unsur da reklamdır. Metalaşan kültür reklamları kaynaşır, reklamın görünürlüğü arttıkça kültür de güç kazanır. Reklam olmadan, kültür endüstrisinin hayatta kalması zordur çünkü Adorno’nun ifade ettiği gibi yaşam, kültür endüstrisi olmadan da gayet devam edebilir ve bu korkunç gerçek karşısında kültür endüstrisinin bir dayanağı olmalıdır ve bu da reklamdır; reklam, kültür endüstrisinin yaşam iksiridir (Adorno T. W., 2021). Reklam aynı zamanda iktidarın da bir gösterisine dönüşür, özellikle Üçüncü Reich’te yani Hitler Almanya’sındaki propaganda uygulamaları bu konuda Adorno’yu etkilemiş görünmektedir.

Reklam ve kültür endüstrisi ekonomik, teknik ve ideolojik anlamda aynı hedeflere ve güdülere sahiptir. Her ikisinde de ürün aşırı kez yinelenir ve propaganda sözcükleri tüketicinin aklına kazınana dek sürekli yeniden söylenir. İkisinin de başarısı, insanları ve onların davranışlarını manipüle etme becerisine bağlıdır.

Adorno, 1960 yılında kaleme aldığı Kültür ve Yönetim makalesinde, kültür endüstrisi kuramına başka bir kavramı da entegre eder: yönetim. Ona göre, kültürden söz eden birisi, isteyerek veyahut istemeden yönetimde de söz ediyor demektir (Adorno T. W., 2021). Zaten kültürü oluşturan, birbirinden farklı öğelerin bu sözcük altında bir araya toplanması, bir üst eli gerektirmektedir. Bu üst el tüm bu unsurları toplar, onları ölçüp biçer ve düzenler. Fakat özünde kültür yönetime tezattır ama yönetilir hale getirilmiştir; duyarlı bir kimse bu yönetilen kültürün yarattığı rahatsızlıktan kaçamaz (Adorno T. W., 2021).

Yönetim ve kültür arasındaki ikili ilişkinin kendisini en açığa çıkardığı yer, yönetimin, kültürel olana yabancılaştığı yerdir. Kültür, kültür hakkında en az bilgi ve deneyim sahibi olanlara anlamsız gelir; aynı zamanda yönetim de yönetilene dışsaldır ve onu altlar (Adorno T. W., 2021). Bu ikili arasındaki ilişki de yeni değildir, sanat tarihine bakıldığında, uzunca bir süre bir sanat eserinin oluşması kolektif bir olaydır ve bu kolektivizmin içinde yönetim de vardır ve hatta söz sahibidir de. Fakat, kilise, şehir yöneticileri, imparatorlar, askeri liderler, feodal beyler vs. ile kültür arasındaki ilişki, bugünkünden farklı olarak daha tözseldir. Değişen başka bir şey de kültürün kendisidir aslında. Adorno'ya göre bu değişim Aydınlanma'nın ve burjuvazinin yükselişiyle yaşanmıştır (Adorno T. W., 2021).

Kültür, o zamana dek tüm kurumlara karşı bir muhalif kimliğe ve eleştirel "moment"e sahipti fakat bu karşıtlık ilkesi, Aydınlanma ve burjuvazi ile nötrleşmiş, kültürün sivriliği törpülenmiştir. Adorno yine de bundan bir kaçış olabileceği umudunu korumaya devam eder:

Yönetim araçlarından ve kuramlardan, yanılığa kapılmadan, eleştirel bir bilinçle yararlananlar, salı yönetilen kültürden başka bir şeyi gerçekleştirme olanağına hâlâ sahiptirler. Hep aynı kalanlar karşısında kendini gösteren minimal farklar onlara açıktır ve bunlar, ne kadar umarsız da olsa, bütündeki farkları temsil eder; umut farkın kendisinde -sapmada- yoğunlaşmıştır. (Adorno T. W., 2021, s. 148-149)

Adorno burada yönetimden bahsederken, kelimeyi dar anlamıyla kullanmaz ve Max Weber'in yönetim kavramına daha yakındır. Yine de iktidar anlamındaki yönetim ile kültür endüstrisi arasında da bir ilişki kurduğu açıktır. Birebir şahit olduğu Nazi Almanya'sının onu derinlemesine etkilediği bu görüşlerinde satır aralarını okumaya gerek kalmaksızın kendisini gösterir. Nitekim kültür endüstrisi üzerine fikirlerini klasik Marksizm'in evrimci şemasının çöküşüyle varlığı gün yüzüne çıkan çok daha geniş kontekst içerisinde oluşturmuştur. Öncelikle Adorno'ya göre kapitalist üretim

ilişkilerinden kurtulmuş kapitalist üretim güçlerinin, özgür bir topluma götüreceği yönündeki inanç, Marksizm'in bir yanılısamadıydı. Nitekim sermaye bu kadar dolaysız özgürleştirici güçlere sahip değildi ve kapitalist gelişmenin altında yatan, örtük eğilimi özgürlüğe değil daha fazla bütünleşme ve tahakküme yöneliktir. Bu tahakküm ve bütünleşmenin devamı dolayısıyla Adorno Batı rasyonalizmi sosyalizmin değil faşizmin temsil ettiğini de ifade etmiştir. Adorno'nun faşizme dair görüşü tamamen ikna edici bir analiz olmasa da bu yolla araçsal aklın gücü altında "şeyleşmiş" bir düzenin, liberal kapitalizmin yerine geçeceğini öngörmüştür.

Kapitalizm ile, Adorno'nun kuramını oluşturduğu yıllarda Avrupa'da baskın olan faşist siyasetin Adorno'yu bu kurama götüren yolu açmış olması şaşırtıcı değildir. Özellikle faşist propagandanın yürütülüşünde açık bir şekilde hissedilebilmektedir. Adorno yine de hiçbir zaman kültür endüstrisini faşizmin siyasi bir zaferi addetmez; fakat dolaylı olarak da olsa faşizmin siyasi baskıcı birleşirmesinin, liberal demokratik yönetimlerdeki muadilinin, kültür endüstrisinin toplumu etkin bir biçimde bütünleştirmiş olmasıdır. Bu bütünleşme hatta negatif bütünleşme, kültürün herkesin arzularını tatmin etme hakkını gerçekleştirme eyleminin ardında sürüp gitmektedir.

Tüm bunların ardından akla bir soru gelir: Peki öyleyse kültür endüstrisinden kaçış var mıdır? Adorno'ya göre bu sorunun cevabı avangart sanat ve sanatın özerkliğinde yatar. Adorno açık bir biçimde, avangart sanatın, kültür endüstrisinin bir rakibi olduğunu dile getirir çünkü avangart sanatın araçları, kitle kültürünün tersine hakikate hizmet etmektedir (Adorno T. W., 2021).

Tabi ki avangart olmak, tek başına kültür endüstrisinin karşısı olmak anlamına gelmez ki Adorno'ya göre en avangart sanat eserlerinde bile bazen maskelenmiş, örtük bir yönetim karşımıza çıkabilmektedir (Adorno T. W., 2021). Asıl olan, avangart sanatı, kültür karşısındaki konumuna da yerleştiren özerklik ve mesafe unsurlarıdır.

Adorno, baş yapıtı sayılan, üzerinde durduğu her konu hakkındaki görüşlerini topladığı *Minima Moralia* adlı eserinde şu ifadeleri kullanır:

Hiçbir sanat yapıtı, toplumsal örgütlenme içinde, kültürle alışveriş içinde olmaktan kaçınmaz; ama yine de basit elişinin ötesine geçmiş her sanat yapıtında kültüre burun kıvıran bir yön de vardır: Sadece bir sanat yapıtı olmakla kültürü dışlamıştır. (Adorno T. W., 2005, s. 137)

Sanatın, bir sanat olarak kültürü dışlaması, ona burun kıvırması için, yukarıda da değindiğimiz üzere kültür ile arasına mesafe koyması gerekmektedir. Kapitalizmden ve kar marjı, market değeri gibi olgulardan da uzaklaşması

gerekmektedir. Bu uzaklaşmayı sağlayan şey de sanatın özerkliğidir. Adorno'nun özerkliği ile, Benjamin'in *aura*'sı arasında bir bağ kurmak mümkündür.

Bu noktada, Adorno'nun Sartre'in *Edebiyat Nedir?* başlıklı çalışmasını irdelediği *Angajman* (Engagement) adlı makalesinde değindiği angaje sanat ve özerk sanat ayırımına değinmek gerekir. Bağlılık veyahut bir noktaya kadar yanlılık olarak çevrilebilecek olan angajman sözcüğünden burada anlaşılması gereken sanatın toplumsal veyahut politik olarak özerk olamayışdır. Adorno'ya göre bağlı/yanlı yani toplumsal kurumlardan uzaklaşmamış sanat ile özerk sanat aslında nesnellığe karşı takınılan iki tutumun bir sonucudur. Angaje sanat, var olmaktan başka gayesi olmayan sanat eserinin maskesini düşürüp onu bir fetiş addeder, bir boş zaman uğraşı sayar ve aslında oldukça politik olan apolitik bir duruşla itham eder; özerk sanat ise bu yaklaşımın tinsel bir felaket olduğunu öne sürer, buna göre sanat eseri, kendisini saf biçimde nesneleştirme görevinden ve özgürlüğünden vazgeçtiği anda, varlık haklarından feragat eder yani sanat yapıtı olmaktan vazgeçer (Adorno T. W., *Angajman*, 2016, s. 262).

Adorno'ya göre bu iki tutum ve angaje/özerk sanat çatışması, modern sanatın içinde bulunduğu sorunların ne denli büyük olduğunun bir göstergesidir:

Her iki tutum da diğeriyle birlikte aslında kendini de yadsıyor: sanat olmaklığıyla gerçeklikten ister istemez uzak olan angaje sanat, gerçeklikten farkını yadsıdığı için; "sanat için sanat" ise, özerk sanatın gerçekliğe karşı çıkmak için bir öncül olarak barındırması gereken gerçeklikle arasındaki o en temel ilişkiyi bile, mutlaklaştırma yoluyla, yadsıdığı için. Bu iki kutup arasında, sanatın bugüne kadar içinde yaşayageldiği gerilim çözülüp dağılıyor (Adorno T. W., 2016, s. 263).

Bu karşılıklı yadsımaya rağmen Adorno'nun ağırlığı özerk sanata vermesi şaşırtıcı değildir. Ona göre angaje sanat, aynı faşizmin eylemlerine ahlaki bir cila vermesi gibi, tüm yüce değerleri kendilerine mal edip bunlar üzerinde oynayabilmektedir; buna karşın özerk sanat eseri "kavramsal olmayan bir nesne formundaki bilgidir, büyüklüğü de buradan gelir" (Adorno T. W., 2016, s. 287).

Adorno, angaje sanat yerine özerk sanatın teşvik edilmesi gerektiğini sonuna kadar savunurken, özerk sanatın içerdiği birtakım sorunsalları da dile getirmeyi ihmal etmez. Ona göre özerk sanat eserini vurgulamak da kendi içinde sosyo-politik bir eylemdir. Politik sanat artık yok olmuş ve politika özerk sanata dahil olmuştur, bu da en fazla kendisini, politikayla hiçbir ilişkisi yokmuş gibi görünen eserlerde gösterir, "Kafka'nın oyuncak tabanca alegorisinde olduğu gibi: Orada şiddetsizlik fikri,

yaklaşan politik felç konusunda uyanan bir bilinçle iç içe geçer’’ (Adorno T. W., 2016, s. 288).

İleri kapitalizmin gelişimiyle derinden etkilenen sanat, kültür endüstrisi canavarının makinesine yakıt sağlamadığı sürece toplumdaki dışlanmaktadır. Fakat bu dışlanma da ona bir sosyal eleştiri olanağı için gerekli mesafeyi sağlar. Kültür endüstrisine karşı çıkan sanatlar, toplumun sosyal antitezidir (Adorno T. W., 2002). Sanatların özerkliği, din, politika ve diğer toplumsal kurumlardan özerkliği, sosyal kopmaların açığa çıkarıldığı ve alternatiflerinin sunulabileceği bir alan yaratır evet; fakat aynı zamanda böylesi bir özerklik, kendisi de sınıf çatışması, iş bölümü ve kapitalist hegemonya gerektirdiğinden yine toplumsal sistemin çarklarına yağ sürer. Buna rağmen, bu özerkliğin yokluğu, tasavvur etmesi daha güç bir topluma işaret eder. (Zuidervaart, 1998)



## BÖLÜM 4

### 4. 9. İSTANBUL BİENALİ MEKANLARINDA THEODOR W. ADORNO'NUN KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ KURAMI İZLERİ

#### 4.1 9. İstanbul Bienali'nin Oluşumu ve Kavramsal Çerçevesi

9. İstanbul Bienali 16 Eylül – 30 Ekim 2005 tarihleri arasında gerçekleştirildi. Küratörlüğünü ilk defa biri yerli diğeri yabancı iki küratör, Vasıf Kortun ve Charles Esche üstlendiği bu bienalde iki de asistan küratör görev almıştır: November Paynter ve Esra Sarıgedik.

Türkiye çağdaş sanat dünyasına ve bienale yabancı olmayan Vasıf Kortun, bu süreçte Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nin yönetmenlik görevini ve The Israel Museum'un Güncel Sanat Departmanı'nın danışmanlığını sürdürmekteydi. Küratörlüğünü üstlendiği 3. İstanbul Bienali'nden sonra 1994-1997 yılları arasında ABD'de New York'taki Bard College Küratöryel Çalışmalar Merkezi'nin yönetmenliğini yapan Kortun 2001-2002 yıllar arasında da International Manifesta Foundation'ın yönetim kurulunda da görev almış, bunun yanı sıra ulusal ve uluslararası yayınlarda çok sayıda yazı da kaleme almış ve çağdaş sanat üzerine çalışmalar yürütmüştür.

Bir müze yönetmeni, küratör ve yazar olarak çağdaş sanata sayısız katkıları bulunan Charles Esche ise 1993-1997 yılları arasında İskoçya, Glasgow'daki çağdaş sanat merkezi Tramway'in, 2000-2004 yılları arasında da İsveç, Malmö'deki Rooseum Çağdaş Sanat Merkezi'nin yöneticiliğini yapmıştır. 2004 yılında Hollanda, Eindhoven'daki Van Abbemuseum'un yöneticilik görevine getirilmiştir ve bu görevi hala sürdürmektedir. Başta İskoçya, İngiltere ve İsveç olmak üzere pek çok ülkede çok sayıda sergi düzenlemiş, bir çağdaş sanat yazarı olarak da çağdaş sanata katkıda

bulunmuştur. 2005'teki İstanbul Bienali öncesinde küratörlüğünü yaptığı bir diğer önemli bienal 2002 Gwangju Bienali'dir.

Asistan küratörlerden November Paynter, Londra'da küratörlük üzerine eğitim görüp çalışmalar yürütmüş ve genç yaşta pek çok başarı kazanmıştır. Bienalin düzenlendiği dönemde İstanbul'da Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'ndeki küratörlük görevini sürdüren Paynter'in özellikle Kıbrıs kökenli Britanyalı sanatçı Tracey Emin'in İstanbul'daki ilk solo sergisi olan *Tracey İstanbul'da* adlı sergisi ilgi çekmiştir. Paynter ayrıca, Joanna Stella-Sawicka ile, 8. İstanbul Bienali'ne, bir paralel etkinlik olarak Büyük Londra Oteli'nde gerçekleştirilen ses kayıt eseriyle de katkıda bulunmuştur. Bir diğer asistan küratör Esra Sarıgedik de Vasıf Kortun'un kurduğu İstanbul Güncel Sanat Projesi ve daha sonra kuruluşundan Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde görev almıştır. Sarıgedik, Kortun'un yanı sıra Charles Esche ile de daha önce çalışmıştır: 2003 yılında, Esche'nin yönetmenliğini yaptığı Rooseum'da asistan küratörlük yapmıştır. Bundan bir yıl sonra, 2004'teki 3. Berlin Bienali'nde, bu yıl düzenlenecek olan 17. İstanbul Bienali'nin küratörlerinden de birisi olan Ute Meta Bauer'in asistan küratörlüğünü de yapmıştır. Sarıgedik'in İstanbul Bienali ile ilk kesişmesi de 1997 yılındaki beşinci bienalin sergi kataloğunun editörlüğünü yapmaya başlamasıyla olmuştur. Sarıgedik ayrıca 8. İstanbul Bienali'nin bir başka paralel etkinliği olan *Kesinlikle Belki* adlı sergiyi de düzenlemiştir.

Farklı ülkelerden 50 sanatçının katılım gösterdiği bienalin mekanları Şişhane'deki Deniz Palas Apartmanı, Tünel'deki Bilsar Binası, Tophane'deki Tütün Deposu, Karaköy'de Bankalar Caddesi'ndeki Garanti Binası ve Liman İşletmeleri Sahası'ndaki 5 numaralı Antrepo, İstiklal Caddesi'ndeki Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi ve Garibaldi Binası'dır.

2003 yılında 8. İstanbul Bienali'nin ardından, bienal yönetmeni Emre Baykal'ın ayrılışından sonra yerine Çelenk Bafra yönetmen olarak atanmış; bunlar yaşanırken de bir sonraki bienalin yeni küratörleri Kortun ve Esche davet edilmiştir. Vasıf Kortun, daha önce de bienalde görev aldığı için işleyişe hakimdir fakat yine de çeşitli değişiklikler getirir. Asistan küratör kavramını getiren Kortun, bienal ofisinin işlerinin bir kısmını bu asistan küratörlere verip, bienal ofisini, bienalin dışına taşımıştır. Sanatçılarla iletişim, mekanların belirlenmesi gibi işlerle bu küratöryel ekip üstlenmiştir (Baliç & Ermiş, 2013).

Bienalin henüz genç yaştaki (o dönemde 26 yaşındadır) yeni yönetmeni Çelenk Bafra, ana sponsorun yokluğunun yarattığı imkansızlıklardan yakınmış (daha sonra

Aygaz ve Opet ana sponsorlar olmuşlardır), aynı zamanda mekanlarla ilgili belirsizlikleri de aktarmıştır (Baliç & Ermiş, 2013). Asistan küratörlerden birisi olan Esra Sarıgedik de daha önce çokça eleştirdiği bienalde şimdi söz sahibi olmanın ve eleştirdiği şeyleri değiştirme şansının olmasının heyecanından bahsederek, bienale dair her türlü kararın bu dört kişilik ekibin bakış açısından geçtiğini ifade etmiştir (Baliç & Ermiş, 2013).

Vasıf Kortun bu bienalin aynı zamanda çalışıp çalışmayacağını test edecekleri bir şablon, bir model olduğunu ifade etmiştir (Baliç & Ermiş, 2013, s. 443). Bu şablon, yalnızca açılışa ve sergi süresine değil, ondan önceki ve sonraki yıla da sarkan bir proje inşa etmek, bunun yanında ise sergileri şehrin içine, fakat gerçekten yaşayan şehrin içine yerleştirmek amacı taşır. Bienali, önceki ve sonraki yıla yaymak amacıyla, bienalden bir yıl önce, Ekim 2004'ten başlayarak bienalin başlangıcına dek 9B Konuşmaları başlığı altında söyleşiler, paneller ve sanatçı konuşmaları gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda bienal süresince, Antrepo No: 5'in altıncı katında bir Misafirperverlik Alanı oluşturulmuş ve "konuk ve ziyaretçilerin etkinleşerek kentteki çeşitli sosyal ve sanatsal girişimlerin buluşma noktası" haline gelmesi hedeflenen çeşitli etkinlikler gerçekleştirilmiştir (Ünsal, 2005, s. 244). Tüm bunlarla birlikte bienale paralel çeşitli etkinlikler de gerçekleştirilmiştir. Hollanda'nın Eindhoven kentinden düzenlenen *Eindhoven İstanbul* sergisinde, daha önceki sekiz İstanbul bienallerinde yer almış yapılardan bir seçki sergilenmiştir.

Bienalin, "gerçekten yaşayan" İstanbul'a yayma düşüncesiyle şehrin içindeki mekân arayışına koyulan ekip, zorluklarla, özellikle de kamusal mekanların çoğunun özelleştirilmesiyle oluşan zorluklarla karşı karşıya kalmışlardır. Kortun'un da ifade ettiği üzere bu büyük kamu yapıları bienal için kullanıldığında, özelleştirme tartışmaya açılacağından, çok da istenmemiştir (Baliç & Ermiş, 2013, s. 443). Sergi düzenlenene dek karşılaşılan en büyük sorun mekân arayışları olmuştur. Fakat sonunda Taksim-Galata-Karaköy hattında, hepsi birbirine yürüme mesafesinde olan mekanlara yayılmasına karar verilmiştir. Bu bienalde dikkat çekici bir yenilik, sergi mekanlarının hepsinin tarihi yarımada'nın dışında olmasıdır ki bu da bir anlamda, o güne dek bienale yöneltilen oryantalizm eleştirilerinin önünü kesmeye yönelik olarak okunabilir (Yardımcı, 2021).

Bu bienalde özellikle "tarihi İstanbul" imgesinin, yerini "modern İstanbul" imgesine bıraktığı görülmektedir. "İstanbul" başlığıyla gerçekleştirilen bienalde şehrin halihazırda tüketilmiş olan tarihsel potansiyelinin bir kenara bırakıldığı ve

çağdaş şehrin olanaklarının kullanılmaya çalışıldığı görülmektedir. Bienalin tanıtımında da bu öne çıkmaktadır, afişler, posterler ve kartpostallar İstanbul'un sıradan, günlük görünümünü sunar. Vasıf Kortun, kentlilerin tarihi mekanların olduğu bölgeye nadiren gittiklerini ve yeni sanatçıların bu tür mekanlar için iş yapmadıklarını, Charles Esche ise tarihsel zenginliği kadar günümüzdeki önemi de tescil edilmeyi bekleyen İstanbul'u çağdaş bir kent olarak ilan etmek istediklerini ifade etmiştir (Yardımcı, 2021).

Bienal başlangıcından önce verdiği bir röportajında Charles Esche, daha önceki bienallerde sıkça vurgulanan kentin Doğu-Batı kimliklendirmesi ve kültürler arası 'köprü' oluşturma vurgusuna rağmen İstanbul temasını seçmiş olmasını şöyle ifade eder:

Doğrusu köprüler kurmakla filan ilgilenmiyorum. İstedğim, bu kentin güncel gerçekliğini, tartışmaların getirdiği görünümüyle, Avrupa'daki bu nüfusu en yoğun kentin halini gözler önüne serebilmek aslında. Bu yolla, farklı yeniden düşünme olasılıklarını ortaya koyabiliriz. Ama bunu egzotik, turistik, eski bir Osmanlı başkentiyle ilgilenerken, tarihi köprüler kurarak değil, tarihsel bir fantezi alanı olarak değil, var olan tansiyon, çelişki ve farklı "husumet" durumlarının zemini olan, gerçek bir şehir olarak İstanbul biçimiyle yansıtabilmek söz konusu olabilmeli (Altuğ, 2005).

Bu yeni İstanbul kimliği, küratörlerin kaleme aldığı bienal metninde de açıkça ortaya konulur. Yapay bir 'İstanbulculuktan' sıkça söz edilen metinde, bunun ötesine geçmek, İstanbul'u gerçek ve yaşanmış bir mekân olarak konumlandırmak ve şehri hem bienalin konusu hem de işlem alanı yapma amacıyla çalıştıklarını ifade etmişlerdir (Kortun & Esche, 2005). Aynı metinde bienalin İstanbul'u küresel kapitalizme satmak üzere bir araç değil de bu şehri, şehrin yaşayanlarına ve başkalarına 'yamuk bir bakış açısıyla' sunma aracı olduğu belirtilmiştir (Kortun & Esche, 2005, s. 17).

#### **4.2 9. İstanbul Bienali ve Bir Meta Olarak İstanbul**

Modern sanatın ortaya çıkması sonrası 20. yüzyılda avangart sanat hareketlerinin tamamının merkezinde kurumsallaştırılmak istenen sanata karşı büyük bir tepki yaratmıştır. Fakat bu avangart hareketler dahi 20. yüzyılın ikinci yarısında bir sistem eleştirisi yerine sermaye sahiplerinin imaj ve ticari hassasiyetlerinin egemenliğine girmişlerdir.

20. yüzyıl sonunda ve 21. yüzyılın içinde bulunduğumuz ilk çeyreğinde açıkça görülmektedir ki uluslararası sanat organizasyonları, devasa bütçeler olmadan

gerçekleştirilememektedir. Bu devasa bütçeleri karşılayan küresel sermaye sahipleri ise böylesini devasa bütçeleri karşılamak için sponsorluk vesilesiyle reklam, imaj ve ticari menfaatlerinin gözetilmesini talep etmektedirler.

Baudrillard'ın deyişiyle sanat bir gösteri olarak her zamankinden daha çok sermayeye bağımlı hale gelmiştir. Sanatın pazara bu denli bağımlılaşması, bütçeleri giderek artan dev organizasyonların belli sponsorlar aracılığıyla gerçekleştirilebilir olması bile, sanat kurumunun içine sürüklendiği tuzaklı durumu göstermeye yetmektedir (Şahiner, 2013).

20. yüzyılın ikinci yarısına geldiğimizde II. Dünya Savaşı'nda çıkan yer küre artık ekonomik olarak yeniden yapılanmaya ve yapılandırmaya yönelerek yeni dünya düzenini tasarlamaya başlamıştır. Bu tasarlama sürecinde kentlerin tüketim toplumunun hizmetine sunulması için büyük sanat organizasyonlarının genleriyle oynanmaya başlanmıştır; artık sanat organizasyonları küresel sermaye sahiplerinin yeni iş kolu haline gelmiş, bienal ve festivallerle de bilet alan herkesin tüketebileceği bir meta haline getirilmiştir. Bunun için kent devasa bir sanat sahnesine dönüştürülmüştür. Afişler, billboardlar, şehrin birçok mekanına yayılan bienal etkinlikleri ile şehir estetik hale getirerek bu sanat sahnesini ticari bir alana çevrilmiş olur. Bundan sonraki süreç ise günlük hayatı estetikleştirerek sanat organizasyonlarındaki gibi bireyin yaşamını aynı ticari algıya mahkûm etmektir.

İstanbul Bienali de kitle kültürünün şehir, ekonomi ve politik açısından çok mühim olduğunun farkında olan bir ayrıcalıklı sermaye ve güç sahibi tarafından popüler hale getirilerek ve kimi çıkarlar gözetilerek yönetilmektedir. Bunun için en önemli dönüşüm insanların günlük hayatını estetikleştirerek kent içinde sürekli bu yapay estetikliğe maruz bırakmalarıdır.

Uluslararası İstanbul Bienali'nin temellerinin atıldığı 1973 yılındaki etkinlikten itibaren hep İKSV, İstanbul'un küreselleşme amacının apaçık dile getirir. Çünkü ilk gündün beri bu ve benzeri sanat organizasyonlarının hedefi Türkiye'nin ve İstanbul'un tanıtımını yapmaktır. Bu sayede de küresel sermaye sahiplerinin dikkatini çekerek sermayelerini Türkiye'ye ve dolayısıyla da Türkiye'nin finans merkezi İstanbul'a kaydırmaktır. Bu amaçla İstanbul Bienali'nde İstanbul şehri her zaman bir uzam ve simge olarak görülmüştür. İlk bienallerde bu hedef doğrultusunda güçlü hamleler yapılamayıp yerel halka yönelik sanatsal uygulamalar yapılsa da sonrasında hedef olan küreselleşmeyi sanatsal uygulamalarda gerçekleştirmiştir. Çünkü kültür-sanat organizasyonları her ne kadar yabancı turistin ilgisini çekiyor ve turizme katkı sağlıyor

gibi görölse de esasında en büyük ilgiyi küresel sermaye sahiplerinden görmektedir. Çünkü sermaye sahipleri karşılardaki her şeyi ‘‘şeyleştirmek’’ gibi öncelikli bir misyonları vardır. Çünkü ‘‘şeyleştirdikleri’’ her şey artık ekonomik bir şeye dönüşür.

Yaz ya da kış turizmi için ideal şehirleri pazarlamak kolaydır. Çünkü tesis ve hizmet kaliteniz üzerinden hedef kitlenize ulaşarak küresel sermaye ekonomik gelir elde edebilir. Fakat konumuz İstanbul gibi bir finans ve tarihi kültür yapıları ile ön planda olan bir şehir ise işiniz zorlaşır. Artık burada tek başına tesis ve hizmet kalitesi işe yaramaz. Büyük kültür ve sanat organizasyonları ile şehri pazarlamanız gerekmektedir. Bunun için de büyük bütçeli ve göz alıcı projeler üretmek gerekmektedir:

Oysa kentleri pazarlamak ve satmak, görüldüğü kadar parıltılı bir proje değildir. Sahne arkasını gizleyen göz alıcı bir gösteride olduğu gibi, bu amaçla kurulan kentsel dekorlar da genellikle yoksulluğun, çirkinliğin, suçun ve kaosun karartıldığı bir gösterinin ürünleridir (Yardımcı, 2021, s. 68).

Tabi bu konuda bir de kuruluşların profesyonelleri yani yetkililerin de bu amaca uygun düşünceleri çok önemlidir. Zira küresel sermaye sahiplerinin amaçlarına uygun bir şekilde projelerini devam ettirmeleri için işleri kolaylaşır. İKSV de İstanbul Bienali'nin düzenleyicisi olarak, görev alacak kişileri seçerken bu anlayış doğrultusunda hareket etmiştir:

Bienal eski yönetmenlerinden Fulya Erdemci de Bienal'i ‘‘kentin kendini küresel dünyaya eklemlenmek için yaptığı hazırlıkların sanatsal ve kültürel boyutu olarak’’ gördüğünü ifade eder; bu anlamda Uluslararası İstanbul Bienal'i, TEM otoyolunun ikinci köprüünün veya havalimanlarının inşası gibi örneklerde cisimleşen genel bir kentsel dönüşümün parçasıdır (Yardımcı, 2021, s. 70).

Bu konuyla ilgili olarak geçmişe de dönmek gerekir. Nitekim, İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın kuruluş bildirgesinde, şehrin tanıtılması meselesi açıkça yer alır. Daha önceki bölümlerde verilen bilgilerden de İKSV ve düzenlediği tüm etkinliklerden, İstanbul'un tanıtılması ve küresel uzamda kendisini kanıtlanması beklentisinin hemen her yetkilinin dillendirdiği bir gerçek olduğu görülmektedir. Vakfın bu misyonu ilk başta yerinde gibi dursa da bir kültür sanat vakfının birincil misyonunun şehri tanıtmak olması aslında tanıtımdan çok (onun aracılığıyla) şehri metalaştırmak ve pazara sunmaktır. Bunu gerçekleştirebileceği en uygun ortamlardan birisi de uluslararası sanat pazarının yaşam sahası olan bienallerdir.

İstanbul Bienalleri, küratörleri, katılımcıları veyahut izleyicileri kim olursa olsun bir şekilde İstanbul'u metalaştırmaktadır. ‘‘Kültür endüstrisi tarzındaki düşünsel

yapılar, *aynı zamanda* bir meta değil tamamen bir metadırlar (Adorno T. W., 2021, s. 111); dolayısıyla İstanbul Bienali'nin de hem bir kültür etkinliği ama aynı zamanda kültürü ve şehri metalaştıran bir etkinlik olduğunu söylemek de doğru olmayacaktır, bienal tamamıyla bir metadır. Bu metanın en büyük nesnesi de İstanbul'dur.

Bir meta olarak İstanbul, bienallerde uzun bir süre aynı şekilde sunulmuş, bu sunum tarzı ilk iki bienalde açıkça da belirtilmiştir: Doğu-Batı ekseninde bir şehir. Dünyanın her şehrinin sahip olmak isteyeceği fakat çok azının sahip olduğu türden bir tarihi kimlik taşıyan İstanbul, gelenek/geçmiş aracılığı ile gelecek/moderne köprü kurmayı amaçlayan her gruhun gözdesi olabilecek bir şehirdir. Dolayısıyla bu şehirde yapılacak bir sanat etkinliğinde bu kimliğinin kullanılmamasını hayal etmek güçtür. İlk iki bienal bu temel üzerine kurulmuş ve tarihi yarımada içerisinde tamamen tarihsel yapılarda düzenlenmiştir.

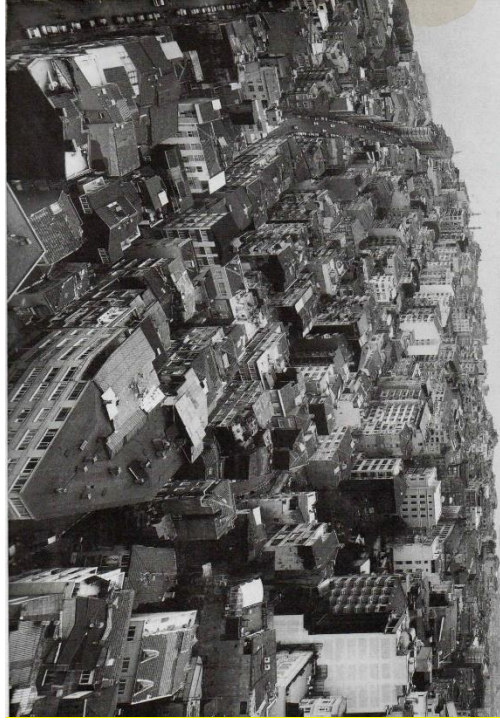
Şehrin Doğu-Batı eksenindeki konumu ve bu konumdan kimliği de daha çok Batılı olma veyahut Batılı anlamda etkinlikler düzenleyebilir olma gayesiyle ele alınmıştır. Batı'nın bakışıyla bir Doğu ülkesi olan, fakat bir Batı ülkesi olma amacıyla inşa edilen Türkiye, bir ayağını atabildiği fakat kesinlikle geçemediği bir eşiği aşma çabalarını sürdürmekte kararlı gibi görünür. "Dolayısıyla, Batılı sayılmayan diğer ülkeler gibi Türkiye'nin de yapabileceği, Batı'nın beklentilerine cevap verecek bir imge yaratmayı öğrenmektir" (Yardımcı, 2021, s. 82). Uzun bir süre bienal düzenleyicileri de bu amaçla hareket etmişlerdir fakat şehri koydukları oryantalist düzlem ne kendi amaçları için ne de ülkede çağdaş sanata katkıda bulunma amaçlarına doğru hizmet edememiş gibi gözükmektedir. Bu gayretlerin, Türkiye'nin zaten sürekli bir değişim ve devinim içerisinde olan ikircikli imajına katkıda bulunduğunu söylemek de güçtür, Türkiye:

Avrupa Birliği'ne giremeyecek kadar Müslüman, fakat aşırı İslamcı teröre karşı desteği istenecek kadar laik; El-Kaide tarafından Haçlıların müttefiki olarak tanımlanacak derecede Batılı, ama hala filmlerin hamam fantezilerine konu olacak derecede Doğulu (Yardımcı, 2021, s. 82-83).

Tüm bunların ışığında, İstanbul'un niçin yukarıda bahsettiğimiz şekilde sunulduğunu anlamak güç değildir, nitekim, Türkiye'nin bu anlamda sunabileceği en büyük şey İstanbul'dur. Tarihi İstanbul imgesi kendini yormaya başladıkça ve tekrara binmeye başladıkça, gözlerin yeni bir diyara, modern İstanbul'a çevrildiği görülmektedir.

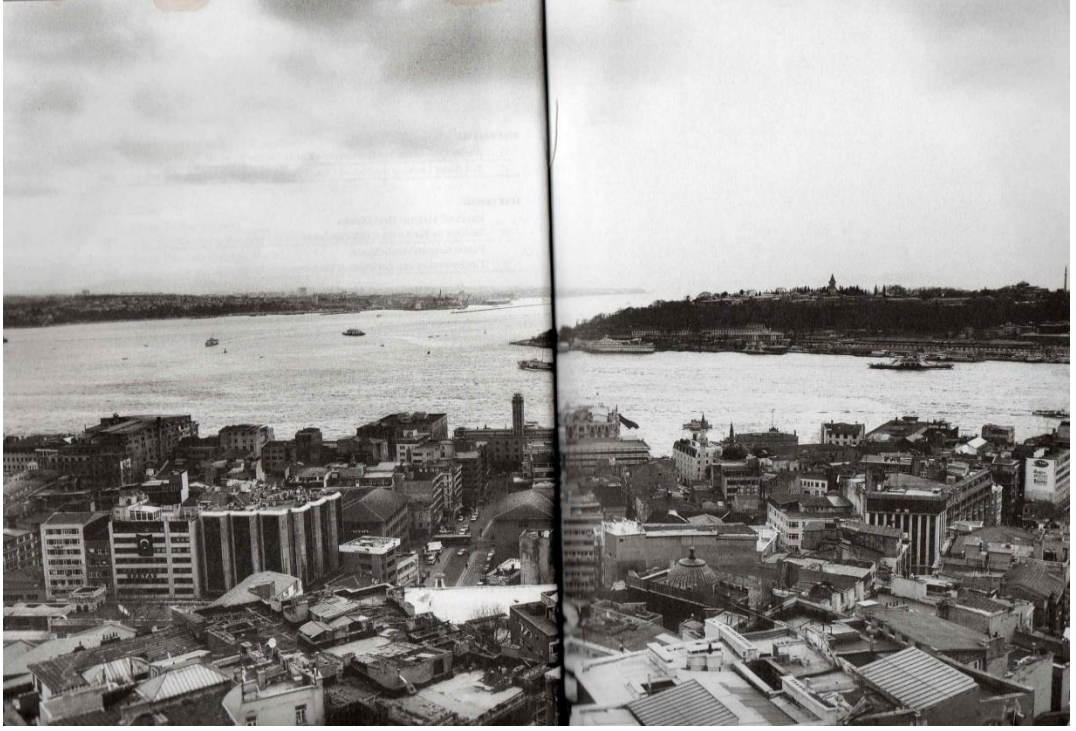
Küratörlerin de vurguladığı üzere 9. İstanbul Bienali'nde İstanbul, bienalin yalnızca konusu değil aynı zamanda işlem alanıydı da ve bu işlem alanı öncekilerden

farklı olarak yaşanan, *gerçek* İstanbul olma iddiasındaydı. Bu “gerçek”ten kasıt, esasında uzun yıllardır kente hâkim olan oryantalist bakışın kırılması olarak anlaşılmalıdır. Öteki olma konumunu Batılılar için hala koruyan şehir, bu sefer bu bakışın dışına çıkılarak, şehrin kendi ötekisinin gösterimiyle ters yüz edilmeye çalışılmıştır. Bu ters yüz etme çabasının olumlu ve ümit vaat edici bir yanı olsa bu imkânın kullanıldığını söylemek güçtür. “Çünkü Bienal, tarihi yarımadadan kaçarken kendini mutenalaştırma (gentrification) sürecinin yaşandığı bir alanda bulmuştur” (Pelvanoğlu, 2015). Şehrin, tipik bir İstanbul kartpostalında görülmeyecek olan kısmı, bu organizasyonun mahali yapılmaya çalışılmış fakat bu süreçte ne yazık ki hala aynı bakış açısının (bir yanılsamayla) korunduğu ve “öteki şehrin” kartpostallaştırıldığı açıkça gözlemlenmektedir. Bienalin afişinde yer alan görsel veyahut bienal yayınlarında ve tanıtımlarında kullanılan görseller bu öteki/yaşanan/gerçek şehrin kartpostalları olmuştur.



**Şekil 4.1 9.** İstanbul Bienali'nin ana afişinde de kullanılan İstanbul görünümü (Kaynak: Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset...)





**Şekil 4.2** Modern İstanbul görünümü (Kaynak: Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset...)



**Şekil 4.3** Modern İstanbul görünümü (Kaynak: Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset...)

Bu İstanbul imajına bir de kentli olmanın öne çıkartıldığı, bir İstanbullu olma kavramı eklenmiştir. Bienal süresinde, ‘‘Konumlandırmalar’’ projesi dahilinde, Ülkü Gezer’in grafik tasarımını üstlendiği, şehrin çeşitli yerlerinde otobüs duraklarına konumlandırılan bir dizi afiş bunun için oldukça açık bir örnektir. *O Bir İstanbullu* başlığını taşıyan bu reklam projesi kapsamında farklı kesimlerden insanlar, İstanbullu olduklarına yapılan vurguyla afişlere konu olmuşlardır.

Bu projenin, İstanbulluların kendileriyle ve hemşerileriyle yüzleşmesini amaçladığı söylenmiştir (Gezer, tarih yok). Şehrin tamamını bir bienal mekanına dönüştürme hedefinde olan bu afişlerde mekanlar olduğu kadar şehrin insanların da, ki yine bu insanlar tarihi-turistik İstanbul’a değil, modern/şimdiki İstanbul’a aittirler, birer nesne ve reklam ögesi olarak öne çıkarıldığı söylenebilir. Bu portrelere, kişilere ait bilgilerle birlikte çarpıcı bir etki bırakması adına birtakım sloganlar da eklenmiştir. 35 yıldır İstanbul’da yaşayan bir tekniker için ‘‘İstanbul’u hiç gözleri kapalı dinlememiş’’ sloganı seçilmiş. Orhan Veli’nin en bilinen şiirlerinden birisine gönderme yaparak, ters yüz edici bakış açısının uygulanmaya çalışıldığı ve şiirlere konu olan İstanbul’a karşılık olarak gerçeği yansıtma çabasının güdüldüğü hissedilmektedir.



**Şekil 4.4** Ülkü Gezer, *O Bir İstanbullu*, 9. İstanbul Bienali (<http://www.ulkugezer.com/isler/o-bir-istanbullu-9-istanbul-bienali-2/>)



**Şekil 4.5-6** Ülkü Gezer, O Bir İstanbullu, 9. İstanbul Bienali (<http://www.ulkugezer.com/isler/o-bir-istanbullu-9-istanbul-bienali-2/>)

Afişlerden bazılarında, şehre dair politik çıkarımların da göz ardı edilmediği örnekler de dikkat çekmektedir. Bir halkla ilişkiler müdürünü içeren afişte ‘‘Açgözlülüğün İstanbul’u bitirdiğine inanıyor’’ gibi bir cümle kullanılırken bir başka afişte bir mezar işçisinin hiçbir sosyal güvencesinin olmadığına dikkat çekilmiştir. Her birinin altına afişe konu olan kişinin kaç yıldır İstanbul’da yaşadığı eklenerek, şehirle olan ilişkilerinin geçmişine de değinilmiştir. Şehrin gerçek sakinlerini öne çıkartma çabasındaki bu afişlerin ne yazık ki yukarıda da bahsedilen bakış açısından soyutlandığı söylenemez. Bir dışarıdan bakış, Batılı bir gözden görüşün söz konusu olduğu söylenebilir. Bunların arasında özellikle şehrin bu anlamdaki potansiyelini ortaya koyan bir örnek göze çarpıyor. 21 yıldır İstanbul’da yaşadığı vurgulanan genç bir öğrencinin yer aldığı afişte ‘‘Çok kültürlülüğün İstanbul’u zenginleştirdiğine inanıyor’’ cümlesi yer alıyor. Hem bu cümle hem de bu genç üniversite öğrencisi, bienalin peşinde olduğu kavramların hepsini birden karşılıyor gibi gözükmektedir: kentli olmak (O bir İstanbullu!); genç olmak (dolayısıyla çağdaş!); şehrin asıl/istenilen mahiyetine hâkim olmak (çok kültürlülüğe inanıyor!). Özellikle bu afişte ve afişlerin genelindeki söylemler veyahut satır aralarındaki örtük anlamlar, şehrin ve sakinlerinin



oldukça kentsel ve İstanbul'a dair dertleri olsa dahi hala bu şehirli olmaları ve şehrin de her ne kadar farklı olsa da bir Avrupa şehrine çok da uzak olmadığını kanıtlamak çabasını taşımaktadır. Avrupai olma düşüncesi de basit bir tesadüf değildir ki bu anlamda bienalin temasının İstanbul'un kendisi olması da aynı şekilde tesadüfi veyahut birden keşfedilmiş dahice bir fikir de değildir. Bu bienal, Türkiye'nin uzun bir dönemin ardından nihayet Avrupa Birliği'ne tam üyelik müzakerelerine başladığı yıl düzenlenmiştir. "İstanbul'un, aslında tam da o zamanda seçilecek bir tema olduğunu da belirtmek gerekmektedir. Hatta İstanbul temalı bir bienal tasarlamak, o dönem için kaçırılmaması gereken bir fırsat olarak dahi görülebilir" (Pelvanoğlu, 2015, s. 3).



**Şekil 4.7** Ülku Gezer, O Bir İstanbullu, 9. İstanbul Bienali (<http://www.ulkugezer.com/isler/o-bir-istanbullu-9-istanbul-bienali-2/>)

Görüldüğü üzere, 9. İstanbul Bienali ile yönelinmeye çalışılan yeni İstanbul, her ne kadar çağdaş bir imaj çizilmeye çalışılsa da kendi içinde özellikle geçmişe dönük sorunlarla dolu bir kent sunar. Düzenleyicilerin iyimser yaklaşımlarıyla merkeze

çekmeye çalıştığı bu çeper (ki bienalin mekanlarının bulunduğu bölgenin, tarihi İstanbul imgesine ve tarihi yarımada ya olan uzaklığı da tartışılabilir) çok daha farklı sorunsallar gündeme getirir. Bienalin düzenlendiği Beyoğlu-Karaköy bölgesi, Türkiye'nin yakın tarihinin travmatik belleğini taşımaktadır. Yakın tarihte gayrimüslim azınlıkların yaşam alanı olan bu bölgenin geçirdiği değişimler ve bunun sonucunda oluşan toplumsal çarpıklık dikkat çekicidir. Bienalde kullanılan mekanların çoğu da bu dönemden kalan ya terk edilmiş ya da kullanım dışı sivil yapılardır. Bienal ise kentin bu kısmını kullanarak, çağdaş İstanbul'un, yıkıcı tarihiyle yüzleştirilebileceği bir saha yaratma çabasına soyunmamıştır dahi:

Bienal, İstanbul'un bir türlü üstesinden gelemediği kentleşme sorununu, işgal edilmiş ya da harabeleşmiş azınlık gayrimenkulleri görüntüsü üstünden ayrıntılı olarak uluslararası sanat ortamının gözlem ve eleştirisine açtı. Ne ki, bienal parkuru içinde görünen kent ve insan dokusu o denli gerçeküstü ya da karşıt görüntülerle dolu ki, sanatçıların büyük bir özveriyle deşifre etmeye ve ilginç sandıkları yönleriyle göstermeye çalıştıkları mikro kent ve insan dokusu temsiliyetleri, bu gerçeğin yanında sönük ve sığ kaldı. (Madra, 2005)

Bienal, böylesi bir "yük" taşıyan bu yapıları, yukarıda sözü edildiği üzere bir yüzleşme ortamı yaratacak şekilde kullanmak yerine, bir kez daha dönüştürmüş ve küreselleşen kentin, kentsel dönüşüm ve mutenalaştırma çabalarının hizmetine sunmuştur.

#### **4.3 Mekansal Dönüşüm ve Dönüşen Mekanlar: 9. İstanbul Bienali Mekanları**

Oryantalizm eleştirilerini kesmek, artık yıpratılmış olan tarihi İstanbul imgesinden uzaklaşmak, çağdaş kent müzelerinin gelişmesine olanak sağlamak gibi amaçlarla 9. İstanbul Bienali, o güne kadar kullanılan mekanlardan vazgeçilerek Beyoğlu-Karaköy bölgesinde bir dizi mekânda gerçekleştirilmiştir. Bu seçimlerin kavramsal arka planı ve gündeme getirdiği sorunsallara yukarıda değinildiğinden, burada bu yapıların bienal aracılığıyla geçirdiği dönüşümler irdelenecektir.

Öncelikle belirtilmesi gereken bir nokta, bu yapılarının hiçbirinin bienalin özgün mekanları olmadığıdır. 2004 yılında bienalin kavramsal teması İstanbul olarak belirtildiğinde bienalin mekanları Haliç'teki tersane, Şişhanedeki metro, Tüyap'taki otopark ile eski fuar alanı, Antrepo No: 5, (sonradan geri alındı) idi (Başarır, 2006). Bu mekanların, yerlerine seçilen mekanlarla ortak özelliği, hepsinin kullanım dışı olmalarıdır. Fakat bu ilk üç mekân, özelleştirmenin getirdiği sorunlar nedeniyle kullanılamamış ve bienale kısa bir süre kala yeni mekanlar bulunmuştur.



İçerisinde sergi düzenlemenin yanı sıra kendi dokusuna da müdahale edebilmenin mümkün kılındığı bu mekanların yarattığı fırsat, 9. İstanbul Bienali'nde Nicoletta Artuso, Andrea Balestrero, Gianandrea Barreca, Antonella Bruzzese, Maddalena de Ferrari, Fabrizio Gallanti ve Massimiliano Marchica'dan oluşan bir mimarlık kolektifi olan Gruppo A12'nin önerisiyle bienal mekanlarının cepheleri boyanmıştır. Bienalin yapılarını birleştirecek ve öne çıkartacak ve mekanların tanınmasını sağlayacak bir fırsattır bu ve Gruppo A12 bu fırsatı macenta rengiyle değerlendirir. *İstanbul/macenta* olarak adlandırılan bu proje, daha bienal mekanlarına girmeden dahi kültür endüstrisinin izlerinin hissedilmesini sağlamıştır. Kültür endüstrisinin metalaştırma çabalarının açıkça sezilebileceği bu uygulama öncelikle bir reklam aracıdır ve kendi başlarına albenisi olmayan binalara bir çekicilik katmayı amaçlar. Aynı zamanda bir tek tipleştirme ve yineleme örneğidir ki Adorno'ya göre endüstrinin en güçlü silahlarıdır bunlar. Zaten bir meta olarak İstanbul'u, modern İstanbul'u, pazarlamaya çalışan yöneticiler, bu ürün için şirin, göz alıcı ve bir reklam sloganı gibi bağırın bir ambalaj üretmişlerdir.



**Şekil 4.9** 9. İstanbul Bienali mekanlarından Antrepo No. 5 ve Gruppo A12'nin *İstanbul/macenta* projesi (İKSV)

Cephele macenta rengine boyamak, ki bazı yapılarda (yine özelleştirmenin veyahut yapıların 20. yüzyıl da olsa tarihi olmalarından kaynaklanan) cephenin tamamına değil yalnızca bir kısmına, kapısına veyahut pencere pervazlarına vb.. uygulanmıştır.



Bienal mekanlarından bazıları halihazırda kullanımda olan yapılardır. Örneğin Bankalar Caddesi'ndeki Garanti Bankası binası, tüm altı katıyla bienale ev sahipliği yapmıştır. Garanti Binası, 1960lı yılların alışıldık ticari ofis tarzında tasarlanmış bir yapıdır.



**Şekil 4.10 9.** İstanbul Bienal'i mekanlarından Garanti Binası (Sergi kataloğundan)



**Şekil 4.11 9.** İstanbul Bienal'i mekanlarından Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Platform\\_Garanti.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Platform_Garanti.jpg))



Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi ise dönüşümünü 9. İstanbul Bienali'nden daha önce tamamlanmıştır. Bienalin küratörü de olan Vasıf Kortun'un, Osmanlı Bankası'nın desteğiyle kurduğu bu sanat kurumu, banka bünyesindeki, İstiklal Caddesi'ndeki bir 20. yüzyıl yapısında yer almaktadır. 2001 yılında Platform adıyla kurulan mekân hemen o yıl düzenlenen yedinci bienale ve 2003 yılındaki bir sonraki bienale de ev sahipliği yapmıştır.



**Şekil 4.12** Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi cephesinde yer alan Otto Berchem'in Temporary Person Passing Through [Geçici Geçen Kişi] adlı projesi ve Gruppo A12'nin İstanbul/macenta projesi. (Kortun)



**Şekil 4.13** 9. İstanbul Bienal'i mekanlarından Garibaldi Binası (Sergi kataloğundan)

Taksim'deki bir başka mekân olan Garibaldi Binası, 19. yüzyılda inşa edilmiş bir İtalyan yapısıdır. 1863 yılında İstanbul'da yaşayan İtalyanların bir araya gelerek *Società Operaia di Mutuo Soccorso Italiana in Costantinopoli* (İstanbul İtalyan İşçi Yardımlaşma Cemiyeti) adında bir işçi cemiyeti kurmuşlardır. Bu cemiyetin fahri başkanı da Giuseppe Garibaldi seçilmiştir. Garibaldi, İtalya'nın tek bir ülke olarak kurulmasını sağlayan bir ulusal kahramandır ve 21 yaşında bir gemiden indiği İstanbul'da gençlik döneminin üç yılını (1828-1831) geçirmiştir (Bornovalı, 2014). Fakat Garibaldi, derneğin kuruluşu ve başkan seçildiği dönemde İstanbul'da değildir ve bu daha çok ona duyulan saygıdan dolayı yapılmış bir hareket gibi görülmelidir. Bina da bu şekilde onun adıyla anılagelmiştir.

Bu cemiyetin bir yapısı olması için uğraşlar, cemiyetin kuruluşuyla birlikte başlamış olsa da politik ve ekonomik imkanlar ancak 1880li yıllarda buna izin vermiştir. Bu dönemde, burada bulunan üç yapının cemiyet tarafından satın alınıp, yıktırılmasıyla bu bina inşa edilebilmiştir. Bu yapıda çok uzun bir süre toplantılar, balolar, gösteriler, temsiller vb. pek çok sosyal ve kültürle etkinlik gerçekleştirilmiş ve sonraki yıllarda da tiyatro salonu olarak kullanılmaya devam edilmiştir.



**Şekil 4.14** Garibaldi Binası (<https://www.gzt.com/skyroad/beyoglundaki-italya-garibaldi-binasi-3567443>)

9. İstanbul Bienali ile ilk kez bir bienal etkinliğine, iki sanatçının eserleriyle, ev sahipliği yapan Garibaldi Binası'nın potansiyelinin görülmesinde bu etkinlikler etkili olmuştur. Fakat süreç diğer yapılardaki kadar hızlı işlememiştir. Konumu itibariyle iştah kabartacak bir dönüşüm alanı sayılabilecek bu yapının, bienalin de düzenlediği dönemde bakımsız olduğuna dair söylemler göze çarpmaktadır. Gazeteci Gila Benmayor, 9. İstanbul Bienali kapsamında gezdiği Garibaldi Binası'nın ilgisiz, terk edilmiş, duvarları dökülmüş bir alan olarak hatırında kaldığını belirtirken taşıdığı tarihi ve güzelliğini de vurgulamıştır (Benmayor, 2018). Bienalden çok daha önceki yıllarda, özellikle 2000li yılların başında, bilhassa yapının üst örtü sisteminde büyük sıkıntıların olduğu ve çatıdan tiyatro salonuna ciddi şekilde su geldiği de bilinmektedir (Bornovalı, 2014). Bu durum, bienalden hemen sonra, 2006 yılında giderilmiş ve ahşap unsurları haricinde çatı onarılmıştır.

Yalnızca çatının onarılmasıyla elbette yetinilmemiştir ve Benmayor'un bahsettiği bakımsız, ilgisiz yapı, potansiyeli doğrultusunda da bir fırsat doğurmuş, bu fırsatı ilk gören de Türkiye Seyahat Acenteleri Birliği (TÜRSAB) olmuştur. 2012 yılında TÜRSAB bu yapının restorasyonunu üstlenerek bu unutulmuş mekânı İstanbul'a 'kazandırmıştır'. Restorasyon, birliğe yaklaşık 10 milyon dolara mal



olmuş ve 2017 yılında sona ermiştir (TÜRSAB, 2018). Tabii bu restorasyonun karşılığı da yapının kullanım haklarının on yıllığına TÜRSAB'a devredilmesi olmuştur; her bir milyon dolar için bir yıl!

Günümüzde kullanım hakları hala birliğe ait olan yapı aynı zamanda Garibaldi Sahnesi adıyla Devlet Tiyatroları'na da ev sahipliği yapmaktadır.



**Şekil 4.15** 9. İstanbul Bienali mekanlarından Bilsar Binasi (<https://siska.com.tr/portfolio/bilsar-binasi/>)

Tünel'deki Bilsar Binasi, bir yüzü Taksim, ötekisi Haliç'e bakan konumuyla oldukça kıymetli bir alanı işgal etmektedir. 19. yüzyılda yapılmış bir sivil mimari örneği olan yapı art nouveau tarzındadır. Hazır giyim/moda şirketi olan ve Selman Bilal ve Süha Bilal'in kurucusu olduğu Bilsar A.Ş. tarafından satın alınan ve 2003 yılında mimar Han Tümertekin tarafından, cephesi korunacak şekilde, iç kısmı tamamen yenilenen yapı şirket binası olarak hizmet vermiştir. 2005 yılında, daha önce depo olarak kullanılan bodrum katı ile giriş katı, bienal mekânı olarak kullanılmak üzere tesis edilmiştir. Bu yapının dönüşümü esasında, kültür endüstrisinin, 1980lerde

giderek artan, 1990larda müthiş bir sıçrama yaşayıp devam eden sanat piyasasının, sermaye sahipleri tarafından ne kadar ince bir dikkatle takip edildiğine işaret etmektedir. Garanti Bankası hem kendi binası hem de kurulmasına yardım ettiği sanat merkezini bienale açarken, Bilsar da aynı şekilde kendi mekanının bir kısmını kültür endüstrisinin işlem sahasına sunar. İstanbul Bienali gibi yürütülmesinde sponsor katkısının çok büyük önemi olan etkinlikte, özel sermayenin katkısının mekanlar üzerinden izlenilebilmesi etkileyicidir. Bilsar Binası'nın mutenalaştırma sürecinin oldukça yoğun ilerlediği bir konumda olması ve bu anlamda şaşırtıcı değildir. Nitekim, bienalin ardından da kullanılmaya devam edilen bu yapı 2018 yılında şirket tarafından video sanatına odaklanan bir çağdaş sanat alanına dönüştürülmüştür. Her 15 günde bir değişen ve açık çağrı yöntemine dayalı dinamik bir programa sahip olan mekânın adı da Bilsart olmuştur.

İstanbul ve kentsel dönüşüm denildiğine ilk akla gelen bölgelerden birisi olan Tophane'deki bir diğer bienal mekânı Tütün Deposu'dur. Tarihi 11. Yüzyıla dek giden ve limana yakınlığı dolayısıyla tütün depolama ve aktarma amacıyla inşa edilen depo binası 1200 m2 ve dört kattan oluşmaktadır (Arkiv, tarih yok).

1950li yıllara dek depo olarak faaliyet gösteren ve daha sonrasında atıl kalan yapı 9. İstanbul Bienali için canlandırılmıştır. Konumu itibariyle de ilgi çeken yapı bienal ile birlikte bir sanat mekanına dönüştürme çabalarına konu olmuştur. Bienal sonrasında, sanatı desteklemek için 2002 yılında kurulan bir kâr amacı gütmeyen kuruluş olan Anadolu Kültür'ün girişimiyle burada kapsamlı bir onarım ve yenileme yapılmıştır. Aynı kurum, restorasyonun ardından 2008 yılında burada Depo adıyla bir çağdaş sanat mekânı kurmuştur. 2009 yılında faaliyete geçen mekân aynı yıl düzenlenen on birinci ve 2015'te düzenlenen on dördüncü bienale de ev sahipliği yapmıştır.



**Şekil 4.16 9.** İstanbul Bienal'i mekanlarından Tütün Deposu (Sergi kataloğundan)

Tophane bölgesindeki böylesi bir yapının geçirdiği dönüşüm oldukça dikkat çekicidir. Tophane, İstanbul'da kentsel dönüşümün en önde gelen hedeflerinden birisi olmuştur ve yıllar içerisinde geçirdiği muazzam değişim, yıkıcı bir dönüşümün izlerini barındırır.

Dönüşüm kimi zaman serbest piyasanın işleyişine bırakılmakta ve birtakım tetikleyicinin varlığı, rant potansiyeli yüksek alanların serbest piyasa mekanizması içerisinde kısa zamanda “soylulaşma”sına olanak tanımaktadır. Kimi zaman ise piyasa içinde dönüşümü “kilitlenmiş” ya da daha zor görünen alanların birtakım plan ve proje kararlarıyla “dönüşüm alanı” ilan edildiği ve çıkarılan yasaların yardımıyla dönüştürülmelerinin hedeflendiği anlaşılmaktadır. İstanbul'da her iki dönüşümün çok sayıda örneği bulunmaktadır. Tarlabası ve Sulukule, tepeden verilmiş kararlar sonucu dönüşüme örnek teşkil ederken, Tophane birinci tür dönüşümün bir örneği olarak karşımıza çıkmakta... (Türkün, 2010)

Tophane, serbest piyasanın dönüştürdüğü bir semt olarak dikkat çekerken Tütün Deposu da buna iyi bir örnek teşkil eder. Bienal burada, Türkün'ün ifadesiyle bir tetikleyicidir ve Tütün Deposu da rant potansiyeli yüksek bir alan sunar. Yalnızca Tophane bölgesi değil bienalin konumlandığı tüm alanlar aslında dönemin yabancı sermayeye açılan, yeni tüketim mekanlarının çoğaldığı, özellikle gayrimenkul

üzerinden yatırımın büyük bir sıçrayış yaptığı ve dolayısıyla bölge halkı için de barınma kaygısının yükseldiği kültür savaşının mahalleridir.

Bütün Tophane’de oluşan tepkilere bakıldığında, mahallede yaşayanların aslında en büyük korkusunun, ortaya çıkan değişimler sonucunda artık burada barınamayacakları ve yaşam alanlarını kaybedecekleri konusunda duydukları endişeden kaynaklandığı görülmektedir. (Türkün, 2010)

2015 yılında, Tophane’deki mutenalaştırma ve kentsel dönüşümün mahiyeti üzerine bir röportaj veren akademisyen ve kent aktivisti Yaşar Adanalı, Tophane’deki mutenalaştırma sürecinin diğerlerinden farklı olduğunu söylerken kültür/sanatın etkisinin çok dolaylı olduğunu dile getirir ve ‘‘Sanat galerilerinin Tophane’yi dönüştürecek bir ekonomik etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?’’ sorusuna ise şöyle karşılık verir: ‘‘Sanat galerilerinin Tophane’yi dönüştürecek doğrudan bir ekonomik etkisi olduğunu düşünmüyorum. Sanat galerileri, en fazla içinden geçilen güncel dönüşüm sürecinin bir aracısı olabilirler’’ (Başaran, 2015). Burada başarının, kültür sanat etkinliklerinin etkisini göz ardı ettiğini söylemek mümkündür ki bu bienalde kullanılan yapıların dönüşümü ve onu izleyen dönüşümler de bunu açıkça ortaya koymaktadır. Bugün geldiğimiz noktada, kültür/sanatın mutenalaştırma çabalarıyla ayrı bir şekilde görülmesi ve değerlendirilmesi imkansızdır, burada katkının büyüklüğü önem taşımamakla birlikte sürecin bir parçası şekilde yorumlanmalıdır. Bugün hala bir semtin ne derece mutenalaştığını veyahut mutenalaşacağını anlamak için yeni açılan sanat galerileri ve etkinlik alanlarına bakmak yeterlidir.

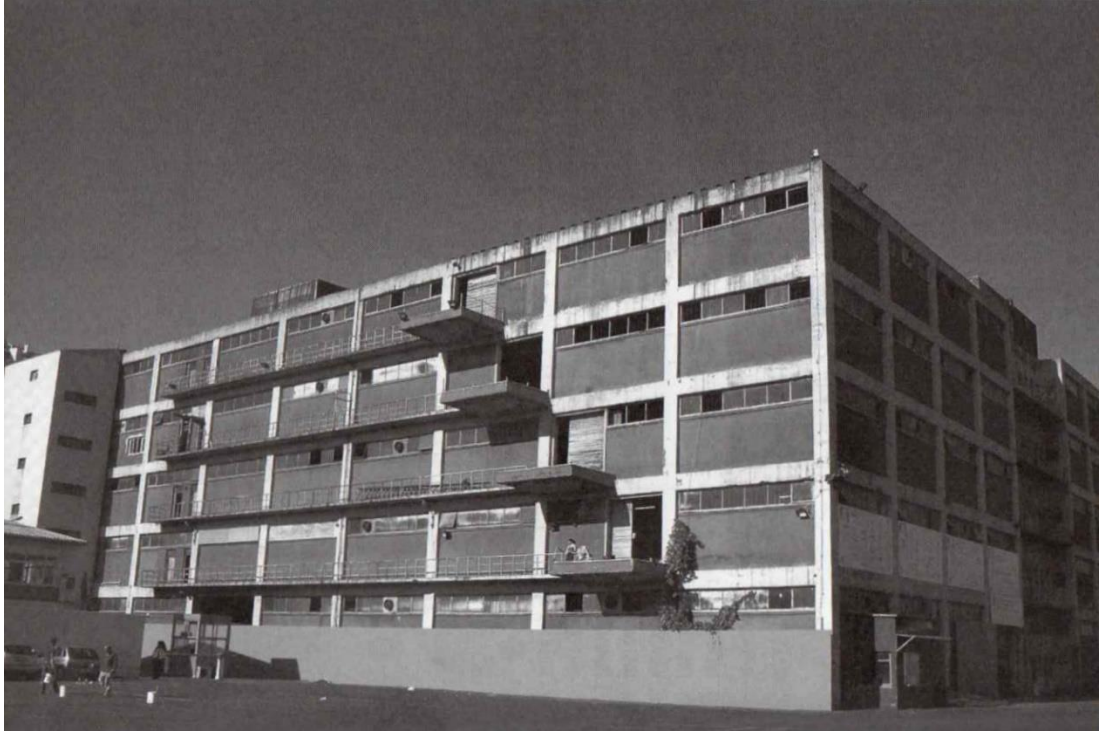
Bu durumu en iyi yansıtan örneklerden birisi, bienallere sıklıkla ev sahipliği yapan Antrepo binalarıdır. Karaköy-Salıpazarı limanında yer alan ve T.C. Denizcilik İşletmeleri’ne ait olan Antrepo binaları, 20. Yüzyılda inşa edilen ve bir bütün oluşturan yapılar dizisidir. İkinci Ulusal Mimarlık akımının en önemli temsilcilerinden birisi olan Sedat Hakkı Eldem tarafından, liman için bir depo alanı olarak tasarlanan bu yapılar zamanla bu işlevlerini yitirmişler ve uzun bir süre boş kalmışlardır. Bugün, İstanbul’da ve Karaköy gibi bir alanda, deniz kıyısında yer alan bu denli yapı grubunun boş kalması her ne kadar tahayyülü zor bir meseledir elbette. Nitekim bu durum 1990lı yıllarda yapıların kültür/sanat anlamındaki potansiyeli keşfedilene dek sürmüştür. 1995 yılında dördüncüsü düzenlenecek olan bienal için ana mekân olarak bu binalardan 1 numaralı yapı seçilmiştir. Bienalin küratörü Rene Block her ne kadar yapının sunduğu İstanbul manzarasına vurgu yapsa da (Yardımcı, 2021, s. 49); bu büyük ve dönüşüme açık mekânın oldukça kullanışlı bir bienal mekanı olacağı ve olduğu bellidir.



**Şekil 4.17** Sonradan İstanbul Modern haline gelen, 8. İstanbul Bienali mekanlarından Antrepo No. 4 (<http://universes-in-universe.de/car/istanbul/eng/2007/parallel/istanbul-modern/img-03.htm>)

Dördüncü bienalin ardından, tarihi mekanları ve özellikle de Aya İrini ile Yerebatan Sarmıcı'nı merkeze alan birkaç bienalin ardından, 2003 yılında düzenlenecek olan sekizinci bienal için bu sefer Antrepo binalarından 4 numaralı olanı ana mekân olarak seçilmiştir. Bu yalnızca bienaller için değil kentin çağdaş sanat mekanları anlamında büyük bir değişimin tetikleyicisi olmuştur. Bienalin Antrepo No. 4'te gerçekleştirilmesinin ardından, buranın bir modern müzeye dönüştürülme fikri doğmuştur. Aslında kente bir çağdaş sanat müzesi kazandırma projesi uzun yıllardır Eczacıbaşı'nın peşinde olduğu bir durumdur ve 8. İstanbul Bienali bunun için bir dönüm noktası olmuştur. Bienalin ardından Eczacıbaşı'na devredilmesi ve dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan'ın binanın daimî kullanımını onaylamasının ardından, Tabanoğlu Mimarlık yapmayı bir müzeye dönüştürmüştü ve kent, 11 Aralık 2004 tarihinde, başbakan Erdoğan, Oya Eczacıbaşı ve Nejat Eczacıbaşı'nın da katılım sağladığı bir açılışla ilk çağdaş sanat müzesi olan İstanbul Modern'e kavuşmuştur. Tüm bunların, İstanbul'da bir özel müze kurma girişimlerinin hız kazandığı bir dönemde yaşanması şaşırtıcı değildir; bir diğer etken de Türkiye'nin çok yakın zamanda Avrupa Birliği üyeliğine dair resmi müzakerelere başlayacağı bir süreçte yaşanmış olmasıdır.





**Şekil 4.18 9.** İstanbul Bienal'i mekanlarından Antrepo No. 5 (Sergi kataloğundan)

Benzer bir dönüşüm, dokuzuncu bienalin mekanlarından 5 nolu Antrepo binası için de geçerlidir. Burada uzun bir sürecin ardından Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne ait olan İstanbul Resim ve Heykelle Müzesi kurulmuştur.

1937 yılında Atatürk'ün emriyle Dolmabahçe Sarayı Veliâht Dairesi'nde kurulan Resim Heykelle Müzesi, uzun bir süre restore edilmemiş ve zaman içerisinde belirli sürelerde kapalı kalmıştır. 2006 yılında üniversite nihayetinde devletten restorasyon için ödenek almayı başarmış fakat daha sonra içinde eserler olduğu müddetçe restore edilemeyeceği belirtilmiştir (Afşar, 2016). Bunun ardından eserlerin geçici bir yere taşınması zorunluluğu doğmuş ve iş için, bienalde kullanılmış olan bu antrepo binası seçilmiştir. İlk başta eserlerin burada saklanacağı ve buranın bir depo olarak kullanılacağı söylene de daha sonra buranın bir müze olacağı ve adının da İstanbul Antrepo 5 Çağdaş Sanat Müzesi olacağı söylenmiş, ardından bu isimden vazgeçilerek MSGSÜ Çağdaş Sanat Müzesi adında karar kılınmıştır (Sezgin, 2019).

Uzun süren ve (bir kısmı alanda süren Galataport projesinden kaynaklanan) bilinmezliklerle dolu bir sürecin ardından 2020 yılında bitirilmesi planlanan inşaat çalışmaları henüz tamamlanmadan, 2019 yılındaki on altıncı bienalin ana mekânı olarak bu yapının kullanılmasına karar verilmiştir. Bunun nedeni ise bu bienalin ana

mekânı olarak belirlenen Haliç'teki tersane binasında asbest tehlikesinin ortaya çıkmasıdır. Kentte, Tersane binasında planlanan sergiye ev sahipliği yapacak ölçekte başka bir sanat yapısı bulmak zor olduğundan ve elde çok fazla sergi alanı bulunmamasından dolayı (bu sıralarda İstanbul Modern'e ev sahipliği yapan antrepo binası, müzenin yeni yapısının inşası için yıkılmıştır) böyle bir seçime zorlanıldığı görülmektedir. Henüz tam olarak inşa edilmeden ve açılmadan bir bienale ev sahipliği yapan (belki de ilk ve tek yapı) MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ile inşaatı günümüzde bitmek üzere olan yeni İstanbul Modern binası, antrepo binalarının konumlandığı bu alanın nasıl kültür endüstrisine açıldığının ve alanın geçirdiği büyük değişimlerin gözler önüne serildiği bir örnek olmuştur.



**Şekil 4.19** Antrepo No. 5 yerine yapılan ve 16. İstanbul Bienali ana mekânı MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (<https://granitcenter.com.tr/proje/8/msgsu-istanbul-resim-ve-heykel-muzesi>)



**Şekil 4.20** Antrepo alanına yapılan Galataport. İstanbul (<https://atu.com.tr/tr/operasyonlarimiz/turkiye/galataport/>)



**Şekil 4.21** 9. İstanbul Bienali mekanlarından Deniz Palas Apartmanı (İKS)

9. İstanbul Bienali aracılığıyla kültür endüstrisine sunulan yapıların arasında, bu durumu en çok yansıtan yapı Şişhane'deki Deniz Palas Apartmanı'dır. Art nouveau tarzındaki lüks bir apartman yapısı olan Deniz Palas, 20. yüzyılın başında mimar Georges Coulouthros tarafından inşa edilmiştir. 2000li yılların başına gelindiğinde



oldukça bakımsız kalmış olan ve köhneleşen bu yapının kaderini değiştiren şey bienal küratörleri Kortun ve Esche'nin yapının potansiyelini keşfetmesiyle yaşanmıştır. 2004 yılında İKSV tarafından satın alınan bu yapı, bienale ev sahipliği yaptıktan hemen sonra Saruhan Mimarlık öncülüğünde eve Doğan Tekeli liderliğinde hemen restorasyona alınmıştır. Dört yıl süren restorasyonun ardından burası bir sanat merkezine dönüştürülmek yerine, İKSV'nin merkezi olarak kullanılmasına karar verilmiştir. 2010 yılında İKSV'nin, uzun yıllardır merkezi olarak kullandığı İstiklal Caddesi'ndeki Luvr Apartmanı'ndan buraya taşınması, şehrin kültür sanat ortamı için oldukça olumlu bir olay olarak karşılanmıştır (Oral, 2009).



**Şekil 4.22** 9. İstanbul Bienali'nde Deniz Palas Apartmanı'nın çatısında yer alan Gardar Eide Einarsson'un *The World Is Your* (Dünya Senin, aynı zamanda küratöryel metnin de başlığı) adlı eseri. (<https://www.deviantart.com/smigui/art/The-world-is-yours-76347650>)

Önce Şişhane'nin köhne ve getto olarak adlandırılan ve dar gelirli insanların yaşadığı bu bölgeden ucuza satın alınan bina, sonra dokuzuncu bienalin ana mekanlarından biri olarak tüm bienal izleyicilerinin ve küresel sermaye sahibi sponsorların gözlerinin önüne serilmiş ve sonrasında değeri katlanmıştır. Artık o bölge daha önce düşük fiyatlı bir emlak bölgesi iken bienal sayesinde popülerleştirilip pazarlanır ve maddi olarak değeri yükseltilecek bir yatırım bölgesi haline getirilmiştir.

Deniz Palas Apartmanı özelinde yapılan bu yorum esasında bienalin diğer yapıları için de geçerlidir. Dokuzuncu bienalin mekanlarına bakıldığında, hepsinin Beyoğlu-Karaköy-Tophane gibi kentsel dönüşüm ve mutenalaştırma çalışmalarının merkezinde yer aldıklarını ve her birinin bulunduğu alanında bu tarihlerden sonra gitgide değerlenmeye başladığı ve çehresinin değiştiği gözlemlenmektedir.



**Şekil 4. 23** İKSV'nin merkez binası olarak Deniz Palas Apartmanı (<https://v3.arkitera.com/h49011-istanbul-kultur-sanat-vakfi-yeni-binasinda.html>)

Deniz Palas özelinde bakıldığında, bu durumun çok uzun sürmediği ve zamanla, İKSV'nin bu yapıyı kullanımına sunduğu endüstrinin bir kurbanı olduğu görülmektedir. Öncelikle yapının satın alınması ve restorasyonuna 20 milyon dolar yatırım yapıldığı bilinmektedir ve zamanla İKSV'nin borçları çoğalınca, bu yapının satılıp borçların ödenmesi gündeme gelir. Bu mekânın borçlar ve faiz yükü nedeniyle satılacağını ve binanın bir lüks olarak görüldüğü gibi bir izlenim ortaya çıkmıştır (Oral, 2013). Binanın satılmasındaki birincil neden vakfın faiz yüküyken ikincil neden dönüşen yapının değişen değeridir (Benmayor, 2013). Yaklaşık on yıl önce tüm harcamalarla birlikte 20 milyon dolara mal olan yapı artık, Bülent Eczacıbaşı'nın açıklamalarına göre vakfın 35 milyon dolarlık tüm borçlarını ödemeye yetecek kadar değerlidir (Benmayor, 2013). Aynı haliyle duran yapının, satın alındığı (tahminen 6

milyon dolara) tarihten o yıla dk yaklaşık altı katı kadar değerlenmiş olması, tezimizde anlatmaya çalıştığımız durumların bir özeti niteliğindedir.



**Şekil 4.24** 9. İstanbul Bienali mekanları. Soldan sağa sırayla üstte Deniz Palas Apartmanı, Garanti Binası, Antrepo No. 5, Tütün Deposu; altta Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Bilsar Binası ve Garibaldi Binası (Yusufoğlu, 2006, s. 131)

## BÖLÜM 5

### 5. SONUÇ

Alman sosyolog Theodor W. Adorno, 20. yüzyılda sanatın geçirdiği dönüşümleri ve kültürün metalaşarak bir endüstri halini aldığı şeklindeki kuramını 1930lu yıllarda ilk kez dile getirmiş ve uzun yıllardır farklı düşünürlerin farklı bakış açılarından baktığı bu konuyu sağlam bir zemine oturtarak ortaya koymuştur. Artık üretilen her kültür nesnesi bir metadır ve sanat sermayesine hizmet etmek bir numaralı amacıdır. Bu kültür endüstrisinin ise kendisini en iyi şekilde ortaya koyduğu saha uluslararası bienallerdir.

İlki 19. yüzyılda Venedik'te düzenlenmeye başlayan ve 20. yüzyılda yaygınlaşan bienaller, farklı şekillerde şehirlerin uluslararası sanat piyasasına ve kültür endüstrisine açılmasına ön ayak olmuş ve özellikle çağdaş ve Batılı anlamda modern sanatın kendisini gösterdiği etkinlikler olmuştur. Şehirler, özellikle de kültür dünyasının merkezini oluşturan Batı ülkelerinin dışında kalan şehirler, bu türden etkinlikleri, bir anlamda kendilerini gösterme ve kanıtlama aracı olarak kullanmışlardır.

Türkiye'de de bu türden bir uluslararası etkinlik düzenleme çabaları her zaman olsa da özellikle de küreselleşme politikalarının yükselişe geçtiği 1980li yıllarda hız kazanmış ve ilk denemelerin ardından nihayet 1987 yılında İstanbul Bienali düzenlenmeye başlamıştır.

İstanbul Bienali'nin hedefi hiçbir zaman sadece çağdaş sanatın Türkiye'de öncülüğünü veya temsilciliğini yapmak olmamıştır. Eski ile yeniye, yerel ile de küreseli bir araya getirmek ve İstanbul'u küresel bir sanat ve ticaret merkezi yapmaktır. Fakat her ne kadar Batı ile Doğu'nun kesiştiği bir kavşak ya da bir köprü olarak düşünülse de asla öyle olmamıştır. İstanbul özelinde her zaman Türkiye'nin her

anlamda yüzü Batı'ya dönüktür. İstanbul Bienal'inde her zaman sanat Batılı bir anlayış ile düzenlenmiştir. Fakat söylem her zaman Batı ile Doğu'nun sanatsal ve kültürel bir köprüsü niteliğinde olmuştur.

İstanbul Bienali, her zaman kenti bir meta olarak sunmanın peşinde olmuştur. Bu meta ilk başlarda şehrin konumuna da bağlı olarak tarihi-turistik İstanbul imgesi aracılığıyla oryantalist bir bakış açısıyla oluşturulmuş ve şehirdeki albenisi olan tarihi mekanlarda sergiler düzenlenmiştir. Bu durum, tezimizin odak noktasını oluşturan 9. İstanbul Bienali'nde değişmiş ve tarihi İstanbul imgesi yerine modern İstanbul gösterilmek istenmiş, dolayısıyla tarihi yarımada dışında kalan mekanlar sergi mekanları olarak seçilmiştir.

Bienalin düzenlendiği dönem, Türkiye'de sanat piyasasının giderek büyüdüğü ve sermaye ile olan ilişkisinin büyük boyutlara ulaştığı bir dönemdir. Bu dönemde gerçekleşen bir etkinliğin de bu ortamdan kaçamayacağı açıktır. Nitekim bienal düzenleyicilerinin, bienal ve sermaye arasındaki ilişkinin farkında oldukları da aşıkardır:

Büyük sermayenin müdahalesi, Dokuzuncu Bienal küratörlerinden Esche'ye göre, etkisini çok daha "soyut" ve "incelikli" bir biçimde hissettirir. Esche, doğrudan müdahale durumunda Bienal'de görev almasının söz konusu olamayacağını açıklar. Fakat, anlaşmazlık durumunda "pazarlıklar her zaman çok kibarca yapılmakta" ve uzlaşma zemini, iki tarafın da fedakarlığı sonucu bulunmaktadır. Buna rağmen, Bienal'in düzenlenme süreci, bu süreçte yapılan pazarlıklar, kısaca "yapılan her şey zaten özel sektörün işleyiş mantığı tarafından kuşatılmış", bu sektörün yapısı içinde "kapsanmıştır" (Yardımcı, 2021, s. 104).

Taksim-Karaköy-Tophane ekseninde konumlandırılan 9. İstanbul Bienali'nin mekanları, 1960larda inşa edilmiş bir ticari ofis binası olan Garanti Bankası Binası; 20. yüzyılda yapılmış bir binadan dönüştürülen bir sanat mekanı olan Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi; kökleri 19. yüzyıla giden bir levanten işçi cemiyeti binası olan Garibaldi Binası; 11. yüzyıla tarihlenen Tütün Deposu; yine 19. yüzyılda yapılmış olan bir sivil mimari yapısından dönüştürülen Bilsar Binası; Karaköy Salıpaazarı limanındaki antrepo binalarından Antrepo No. 5; ve Şişhane'deki eski lüks bir sivil yapı olan Deniz Palas Apartmanı olmuştur. Bu yapıların ortak özelliği (Garanti binaları hariç) uzun bir süre boş kalan, ilgisiz bırakılan, köhneleşmiş yapılar olması ve bu yapıların her birinin bienalden önce veyahut bienal sürecinde ve izleyen dönemde dönüştürülmüş ve kültür endüstrisine sunulmuş olmalarıdır.



Tüm mekanlar, küratörlerin de vurguladığı üzere yürüme mesafesindedir. Burada aslında yine uygun mekanların veyahut potansiyeli olan kullanım dışı mekanların seçilip bu düşünce etrafında sunulduğu hissi baskındır. Yine de düzenleyiciler, bir mekândan diğerine geçen bienal izleyicisinin İstanbul'u da deneyimlediği iddiasındadır. Daha önce bienale dahil edilmeyen "gerçek" İstanbul' elbette ki bu bienalde yerini almış, kentin görülmeyen manzaraları da görüş alanına sokulmuştur, fakat yine de bu görülen İstanbul, kentin çok küçük bir kısmını yansıtmaktadır. Merkezden çok uzaklaşmamış, Orta Çağ veyahut Yeni Çağ tarihinden vazgeçilse de 19. ve 20. yüzyılın tarihi İstanbul'u pazara sunulmuştur.

Mekanlar arasındaki bir diğer ortak nokta da buldukları konum itibarıyla kentin büyük sorunlarından birisi olan kentsel dönüşüm ve mutenalaştırma çabalarının merkezinde yer almalarıdır. Başka bir nokta da tarihsel süreçte çoğunlukla azınlıkların yaşadığı bu bölgedeki yapıların, bir yandan da bu azınlıkların 20. yüzyıl Türkiye'sinde yaşadıkları olumsuz olayların damgasını da taşıması ve bu kötücül tarihle hiçbir zaman yüzleşilmemiş olmasıdır.

9. İstanbul Bienali mekanları, tarihi yarımada dışında kalan, çarpık yapılaşma ve işçi sınıfının yaşadığı, İstanbul'un merkezi sayılabilecek fakat en keşmekeş ve bu sebeple de en ucuz mekanlarındandır. Bu mekanlar dokuzuncu bienal için seçilmiş ve pazarlanması için izleyicileri ve küresel sermaye sahibi sponsorları ve emlak yatırımcılarının hizmetine sunulmuştur.

Nitekim bu bienalde kullanılan ve daha önce kullanım dışı olan Tütün Deposu, Antrepo No. 5, ve Deniz Palas Apartmanı bienalin ardından benzer süreçlerle yenilenmiş ve her biri bir şekilde kültür sanat mekanına dönüştürülmüştür. Bu süreçlerin, İstanbul'un o dönemlerde yaşadığı ve hala da yaşamakta olduğu dönüşümlerden ayrı tutulması imkânsız olduğu gibi tezimizde nasıl tam olarak bu amaçla kullanıldığı ve nasıl dönüşümler geçirdiği ifade edilmeye çalışılmıştır.

## KAYNAKÇA

1. *Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali*. (1986). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayını.
1. *Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri*. (1987). İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları.
- Adorno, T. W. (1995). On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening. A. Arato, & E. Gebhardt içinde, *The Essential Frankfurt School Reader* (270-300). New York: Continuum.
- Adorno, T. W. (2002). *Aesthetic Theory*. R. Hullot-Kentor (Çev.) London: Continuum.
- Adorno, T. W. (2005). *Minima Moralia*. O. Koçak, & A. Doğukan (Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, T. W. (2006). *Eleştiri: Toplum Üzerine Yazılar*. M. Y. Öner (Çev.) İstanbul: Belge Yayınları.
- Adorno, T. W. (2012). *Walter Benjamin Üzerine*. D. Muradoğlu (Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Adorno, T. W. (2016). Angajman. T. Adorno, G. Lukács, E. Bloch, W. Benjamin, & B. Brecht içinde, *Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması* (261-290). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T. W. (2016). Walter Benjamin'e Mektuplar. T. Adorno, G. Lukács, E. Bloch, W. Benjamin, & B. Brecht içinde, *Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması* (163-209). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T. W. (2021). *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi*. N. Ülner, M. Tüzel, & E. Gen (Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. N. Ülner, & E. Ö. Karadoğan (Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Afşar, G. (2016, 12 Ağustos). Osman Hamdi Bey'den Bugüne. *Hürriyet*. 09 07, 2022 tarihinde <https://www.milliyet.com.tr/cadde/gulay-afsar/osman-hamdi-bey-den-bugune-2294008> adresinden alındı

- Aksoy, A., & Robins, K. (2005). İstanbul'da Kentsel Parçalanma ve Kentsel Vatandaşlık Veçheleri. *Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset: 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nden Metinler* (227-246). içinde İstanbul: İKSV Yayını. Altshuler, B. (2013). *Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History*. New York: Phaidon Press.
- Altuğ, E. (2005). 9. Uluslararası İstanbul Bienali Yaklaşırken. *Açık Radyo*. 09 09, 2022 tarihinde <https://acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/9-uluslararasi-istanbul-bienali-yaklasirken> adresinden alındı
- Arıkan, H. (2020). Kitle Kültürü ve Metalaşan Sanat. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6(2), 149-157. doi:10.22252/ijca.720491
- Aristoteles. (2017). *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*. S. Rifat (Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Arkiv. (2022). 09 6, 2022 tarihinde <http://www.arkiv.com.tr/proje/tutun-deposu-depo-renovasyonu/1120> adresinden alındı
- Artun, A. (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atıkoğlu, A. (1989, 16 Eylül). Sanatçı Sanatçıyı Seçmez. *Milliyet Gazetesi*, s. 10. 09 09, 2022 tarihinde [http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/GununYayinlari/ELYvOl3yhCP15AkXpExmcA\\_x3D\\_x3D\\_](http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/GununYayinlari/ELYvOl3yhCP15AkXpExmcA_x3D_x3D_) adresinden alındı
- Babias, M. (2005). Politikanın Sanat Ortamındaki Stratejik Kullanımı Üzerine. *Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset: 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nden Metinler* (279-306). içinde İstanbul: İKSV.
- Baliç, İ., & Ermiş, D. (2013). *İ-KA-SE-VE: 370 Kişi İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın 40 Yılını Anlatıyor*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı.
- Barlas Bozkuş, Ş. (2013). Çağdaş Sanatın Kentle Buluşması: 1980 Sonrası Türkiye'de Çağdaş Sanatın Mekansal Dönüşümü. *Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (20) 80-97. 09 08, 2022 tarihinde <https://avesis.marmara.edu.tr/yayin/a5e7d7fa-92c7-4a82-95ea-41576a852160/cagdas-sanatin-kentle-bulusma-si-1980-sonrasi-turkiyede-cagdas-sanatin-mekansal-donusumu> adresinden alındı.
- Başaran, P. (2015, 1 Haziran). Tophane Hızla Dönüşüyor. *T24*. 09 06, 2022 tarihinde <https://t24.com.tr/haber/tophane-hizla-donusuyor,298369> adresinden alındı
- Başarır, G. (2006). Gösteri Olarak 9. Bienal. *Anadolu Sanat*(17). <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1136> adresinden alındı
- Behrens, R. (2011). *Adorno Sözlüğü*. M. Tüzel (Çev.) İstanbul: Versus Kitap.
- Bek, G. (2000). *Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamındaki Etkileri (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Benjamin, W. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*. G. Sarı (Çev.) İstanbul: Zeplin Kitap.
- Benmayor, G. (2013, 22 Ekim). İKSV Deniz Palas'ı satıyor. 09 07, 2022 tarihinde <https://www.hurriyet.com.tr/iksv-deniz-palas-i-satiyor-24955653> adresinden alındı
- Benmayor, G. (2018). TÜRSAB Casa Garibaldi'yi İstanbul'a kazandırdı. *Hürriyet*. 09 05, 2022 tarihinde <https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/gila-benmayor/tursab-casa-garibaldiyi-istanbula-kazandirdi-41031029> adresinden alındı
- Bernstein, J. M. (2021). Sunuş. T. W. Adorno içinde, *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi* (7-44). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Biennial Foundation*. (2022). 08 17, 2022 tarihinde <https://biennialfoundation.org/network/biennial-map/> adresinden alındı
- Block, R. (2010). 4. Uluslararası İstanbul Bienali. J. Hoffmann, & A. Pedrosa (Dü) içinde, *İstanbul'u Hatırlamak Konferans Metinleri*. İstanbul: İKSV Yayınları.
- Boratav, O., & Gürdal, N. (2017). Kültür Endüstrisi Bağlamında Sanat Eserinin Tecimselleşmesi ve Metanın Estetize Edilişi. *Yıldız Journal of Art and Design*, 3(2), 96-109. 09 05, 2022 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yjad/issue/27725/292550> adresinden alındı
- Bornovalı, S. (2014). Societa' Operaia Italiana di Mutuo Soccorso in Costantinopoli İstanbul İtalyan İşçi Yardımlaşma Derneği. *Vakıflar Restorasyon Yıllığı*(8), 148-155.
- Boucher, G. (2016). *Yeni Bir Bakışla: Adorno*. Y. Başkavak (Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Bozkurt, N. (2012). *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Cameron, D. (2003). *Tek Bir Dünya: 8. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*. İstanbul: İKSV.
- Cameron, D. (2010). 8. Uluslararası İstanbul Bienali. J. Hoffmann, & A. Pedrosa (Dü) içinde, *İstanbul'u Hatırlamak Konferans Metinleri* (150-169). İstanbul: İKSV Yayınları.
- Claussen, D. (2008). *Theodor Adorno: One Last Genius*. R. Livingstone (Çev.) Cambridge: The Belknap Press.
- Colombo, P. (2010). 6. Uluslararası İstanbul Bienali. J. Hoffmann, & A. Pedrosa (Dü) içinde, *İstanbul'u Hatırlamak Konferans Metinleri* (112-127). İKSV Yayınları.
- Çelikkol, A. (2019). *Türkiye'de Sanat Faaliyetlerinin Etki Analizi: İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın Düzenlediği 14. ve 15. İstanbul Bienalleri'nin İletişim Kampanyalarının İncelemesi ve Tüketici Gözünden Değerlendirme (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Bahçeşehir Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Decter, J. (2016, 10 28). *Biennial Burnout*. 08 19, 2022 tarihinde ArtReview: <https://artreview.com/november-2016-feature-biennial-burnout/> adresinden alındı
- Dellaloğlu, B. F. (2003). Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında. *Cogito*(36) 7-36.
- Eroğlu, N., & Erbay Aslıtürk, G. (2017). Turizmde Çağdaş Sanat Etkileri: Uluslararası İstanbul Bienali Örneği. *ulakbilge*, 131-152. doi:10.7816/ulakbilge-05-09-07
- Fıncioğulları, S. (2018). Modernizme Çok Yönlü Bir Eleştiri ve Frankfurt Okulu. *Karadeniz: Uluslararası Bilimsel Dergi*, 37(37), 4-59.
- Gezer, Ü. (2022). *Ülkü Gezer*. Erişim Tarihi: 09 14, 2022 <http://www.ulkugezer.com/isler/o-bir-istanbullu-9-istanbul-bienali-2/>
- Güzel, A. (2015). *Bienallerde Mekansal Deneyim ve İletişim: İstanbul Bienalleri Üzerinden Bir İrdeleme (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. İstanbul Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Hanru, H. (2010). 10. Uluslararası İstanbul Bienali. J. Hoffmann, & A. Pedrosa (Dü) içinde, *İstanbul'u Hatırlamak Konferans Metinleri* (186-205). İstanbul, İKSV Yayınları: İKSV Yayınları.
- Hoelscher, J. (2013). Art Circuit: The Biennial Complex as Dynamic Chronotopic System. *Artcore Journal*, 1(2).
- Hooker, R. (2012). Theodor Adorno. C. Murray içinde, *20. Yüzyılda Sanatı Okuyanlar* (23-27). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Huhn, T. (2004). Introduction: Thoughts Beside Themselves. T. Huhn içinde, *The Cambridge Companion to Adorno* (1-18). Cambridge: Cambridge University Press.
- Huyssen, A. (1986). *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. London: Palgrave Macmillan.
- İKSV. (2022. 06 14, 2022 tarihinde <https://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienal-arsivi> adresinden alındı
- İnsan Neyle Yaşar? (2009). 3 20, 2022 tarihinde <http://11b.iksv.org/icsayfa.asp?cid=6&k1=icindekiler&k2=kavramsal> adresinden alındı
- Korkut, M. K. (2019). *Yeni sanat ve siyaset ilişkileri: İstanbul Bienalleri (2013-2017) (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Yıldız Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kortun, V. (2010). 3. Uluslararası İstanbul Bienali. J. Hoffmann, & A. Pedrosa içinde, *İstanbul'u Hatırlamak Konferans Metinleri*. İstanbul: İKSV Yayını.
- Kortun, V. (2022). 9. Uluslararası İstanbul Bienali. 06 19, 2022 tarihinde: [https://www.academia.edu/40143541/9\\_Uluslararası\\_İstanbul\\_Bienali](https://www.academia.edu/40143541/9_Uluslararası_İstanbul_Bienali) adresinden alındı

- Kortun, V., & Esche, C. (2005). Dünya Senin. *Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset: 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nden Metinler* (17-23). içinde İstanbul: İKSV.
- KW-Berlin. (2022). 08 19, 2022 tarihinde <https://www.kw-berlin.de/en/about/#> adresinden alındı
- Maden, C. (1996). *Sanat Bienallerinin Çağdaş Sanat Ortamına Katkısının Venedik Bienali Bağlamında İrdelenmesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Yıldız Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Üniversitesi, İstanbul.
- Madra, B. (1989). *Çağdaş Sanatın Kimliği*. İstanbul: Galeri BM.
- Madra, B. (2003). *İki Yılda Bir Sanat: Bienal Yazıları 1987-2003*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Madra, B. (2005). *Bir Bilanço: 80'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Üretimi*. İstanbul: Karşı Sanat Çalışmaları.
- Madra, B. (2005). Gayet yalın bir Bienal. *Radikal Kültür Sanat*. 09 04, 2022 tarihinde <https://www.beralmadra.net/articles/radikal-gazetesi/gayet-yalin-bir-bienal/> adresinden alındı
- Manifesta. (2022). 08 19, 2022 tarihinde <https://manifesta.org/biennials/about-the-biennial/> adresinden alındı
- Martinez, R. (2010). 5. Uluslararası İstanbul Bienali. J. Hoffmann, & A. Pedrosa (Dü) içinde, *İstanbul'u Hatırlamak Konferans Metinleri*. İstanbul.
- Müller-Doohm, S. (2005). *Adorno: A Biography*. R. Livingstone (Çev.) Cambridge: Polity Press.
- Niemojewski, R. (2021). *Biennials: the Exhibitions We Love to Hate*. Londra: Lund Humphries.
- Okan, B. K. (2012). Türkiye'de Geleneksel Sanatın Dönüşümü ve İstanbul Bienalleri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(33). <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/219614> adresinden alındı
- Okur, A., & Bozdoğan, N. (2017). Türk Sanat Ortamı ve İstanbul Bienalleri. *idil*, 6(39), 3305-3319. doi:10.7816/idil-06-39-19
- Oral, Z. (2009). *Deniz Palas Mucizesi*. 09 07, 2022 tarihinde Zeynep Oral: <https://www.zeyneporal.com/tr/yazilar/detay/deniz-palas-mucizesi/35/1056/0?LKeywords=> adresinden alındı
- Oral, Z. (2013). Deniz Palas! *Cumhuriyet*. 09 07, 2022 tarihinde <https://www.cumhuriyet.com.tr/yazarlar/zeynep-oral/deniz-palas-4209> adresinden alındı

- Örer, B. (2008). Bienal, *kent ve kentli arasında yeni bir diyalog kurulmasını sağlıyor*. 3 20, 2022 tarihinde [https://www.mimarizm.com/makale/uluslararasi-istanbul-bienali-direktoru-bige-orer-bienal-kent-ve-kentli-arasinda-yeni-bir-diyalog-kurulmasini-sagliyor\\_113685?PageNo=2](https://www.mimarizm.com/makale/uluslararasi-istanbul-bienali-direktoru-bige-orer-bienal-kent-ve-kentli-arasinda-yeni-bir-diyalog-kurulmasini-sagliyor_113685?PageNo=2), adresinden alındı
- Özdemir, D. (2019). *Türkiye'de Çağdaş Sanat Bağlamında Uluslararası İstanbul Bienalleri ve Küratörlerin Sanat Ortamına Etkileri (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi)*. Atatürk Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.
- Özpınar, C. (2011). Birey, Kent ve Kamusal Mekan Bağlamında İstanbul Bienali. *KÜLT: Kültürel İncelemeler Dergisi*, 272-273.
- Pelvanoğlu, B. (2009). *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Pelvanoğlu, B. (2015). *İstanbul Bienalleri ve Mekânları - IV*. 09 14, 2022 tarihinde Lebriz: <http://lebriz.com/pages/lis.asp?lang=TR&sectionID=0&articleID=1333> adresinden alındı
- Rodoplu, S. (2015). *DYO Resim Yarışmaları ve Sergileri (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Saehrendt, C., & Kittl, S. (2014). *Bunu Ben de Yaparım! Modern Sanat Kullanma Kılavuzu*. Z. A. Yılmaz (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sağlam, E., & Dostoğlu, H. (2004, 10 28). 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nin Kavramsal Teması: İstanbul. 09 05, 2022 tarihinde Açık Radyo: <https://acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/9-uluslararasi-istanbul-bienalinin-kavramsal-temasi-istanbul> adresinden alındı
- Sevim, B. A. (2010). Walter Benjamin'in Kavramlarıyla Kültür Endüstrisi: "Aura", "Öykü Anlatıcısı" ve "Flâneur". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(11), 509-516. <https://www.sosyalarastirmalar.com/archive/jisr-volume-3-issue-11-year-2010.html> adresinden alındı
- Sezgin, E. (2019). İstanbul Resim Heykel Müzesi ve Kamusalılığı Tasarlamak. *e-skop*. 09 07, 2022 tarihinde [https://www.e-skop.com/skopbulten/istanbul-resim-heykel-muzesi-ve-kamusalligi-tasarlamak/4673#\\_edn1](https://www.e-skop.com/skopbulten/istanbul-resim-heykel-muzesi-ve-kamusalligi-tasarlamak/4673#_edn1) adresinden alındı
- Stallabrass, J. (2010). *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*. E. Soğancılar (Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sumpter, H. (2013). The Biennial Questionnaire: Bige Örer. *ArtReview*. <https://artreview.com/the-biennial-questionnaire-bige-orer-director-istanbul-biennial-2013/> adresinden alındı
- Şahiner, R. (2013). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*. İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Şaşmazer, N. (Dü.). (2019). *Yedinci Kıta: 16. İstanbul Bienali*. İstanbul: İKSV Yayınları.

- Şengünel, C. (2020). Yeni Sosyal İlişki Düzeninin 15. İstanbul Bienali Üzerinden Okunması. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, (8) 115-128.
- Tuzlu su gezginleri olmaya hazır mısınız? (2015). 3 22, 2022 tarihinde <https://www.milliyet.com.tr/cumartesi/tuzlu-su-gezginleri-olmaya-hazir-misiniz-2112821> adresinden alındı
- Türkün, A. (2010). İstanbul'da Kentsel Dönüşüm: Mali Kaynak Yaratma Aracı Olarak Kent. *Mimarlık* (356). 09, 05, 2022 tarihinde <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=370&RecID=2512#> adresinden alındı
- TÜRSAB. (2018). 09 05, 2022 tarihinde [https://www.tursab.org.tr/haberler/casagaribaldi-binasi-yeni-donemde-tursaba-kazandirildi\\_18248](https://www.tursab.org.tr/haberler/casagaribaldi-binasi-yeni-donemde-tursaba-kazandirildi_18248) adresinden alındı
- Ünsal, D. (2005). *9. Uluslararası İstanbul Bienali*. İstanbul: İKSV.
- WHW. (2010). J. Hoffmann, & A. Pedrosa (Dü) içinde, *İstanbul'u Hatırlamak Konferans Metinleri* (206-211). İstanbul: İKSV Yayınları.
- Yardımcı, S. (2021). *Küreselleşen İstanbul'da Bienal: Kentsel Değişim ve Festivalizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yıldız, E. (2021). Türkiye'nin Uluslararası Bienallere 1950'li Yıllardaki Katılımı. *ArtSanat*(16). <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/64398/978395> adresinden alındı
- Yılmaz, B. (2015). 12. İstanbul Bienali'ne Bir Bakış. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (14) 174-175.
- Yusufoğlu, N. T. (2006). *Bir İletişim Ortamı Olarak Kent: İletişim Aktivitesi Olarak Bienal ve İstanbul Örneği (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. İstanbul Teknik Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Yücel, G., & Ciritci, İ. (2020). Uluslararası İstanbul Bienali (1987-2019) Sergi Mekânları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 10(21), 86-100.
- Zuidervaart, L. (1998). Adorno, Theodor Wiesengrund. M. Kelly (Dü.) içinde, *Encyclopedia of Aesthetics* (16-32). New York: Oxford University Press.



## ÖZGEÇMİŞ