

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLARARASI İLİŞKİLER ANA BİLİM DALI
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLARARASI İLİŞKİLER YÜKSEK LİSANS
PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**YENİ SANAT VE SİYASET İLİŞKİLERİ: İSTANBUL
BİENALLERİ (2013-2017)**

MUSTAFA KÖKSAL KORKUT

15716014

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. ESTER RUBEN**

**İSTANBUL
2019**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLARARASI İLİŞKİLER ANA BİLİM
DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**YENİ SANAT VE SİYASET İLİŞKİLERİ:
İSTANBUL BİENALLERİ (2013-2017)**

**MUSTAFA KÖKSAL KORKUT
15716014**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. ESTER RUBEN**

**İSTANBUL
2019**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİYASET BİLİMİ VE ULUSLARARASI İLİŞKİLER ANA BİLİM
DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**YENİ SANAT VE SİYASET İLİŞKİLERİ:
İSTANBUL BİENALLERİ (2013-2017)**

**MUSTAFA KÖKSAL KORKUT
15716014**

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:

Tezin Savunulduğu Tarih: 20.06.2019

Tez Oy Birliği ile Başarılı Bulunmuştur

Unvan Ad Soyad

İmza

Tez Danışmanı

: Prof. Dr. Ester RUBEN

Jüri Üyeleri

: Doç. Dr. Aslı DALDAL

Doç. Dr. Kurtar TANYILMAZ

**İSTANBUL
HAZİRAN 2019**

ÖZ

YENİ SANAT VE SİYASET İLİŞKİLERİ: İSTANBUL BİENALLERİ (2013-2017)

Mustafa Köksal Korkut

Mayıs, 2019

Küreselleşme ve neoliberal dönüşümle birlikte kentler dünyada ve Türkiye’de, özellikle İstanbul’da, markalaşırken, aynı anda sosyal bilimlerde, siyasette, kültürde ve sanatta da değişimler yaşanmaktadır. “Postmodernizm” kavramı ve “postmodernizm” tartışmaları hem ekonomik, siyasi hem de sanattaki değişimi ortaya koyması açısından geniş bir perspektif sunmaktadır. Türkiye’de, İstanbul’da 1980 sonrası İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından iki yılda bir gerçekleştirilen bienaller küreselleşmenin ve marka kent yaratmanın bir aracı olarak görülmüş ve desteklenmiştir. Küresel, uluslararası çağdaş sanat sergileri olarak bienaller de yaşanan bu dönüşüm sürecinden bağımsız değildir. Bienaller, yeni sanat ve siyaset ilişkiselliğini eleştirel bir anlayışla somut eserlere dönüştürmektedir. Bienallerin ortaya koyduğu işlere bakıldığında postmodernist anlayışın yansımaları, yeni sanatsal eğilimler, siyasi söylemler üzerinden somut bir şekilde görülebilmektedir. Çalışmanın odaklandığı İstanbul Bienallerinde, küreselleşmeye farklı boyuttan bakmayı öneren; sanat ve sermaye, sanat ve siyaset ilişkisini, ekonominin küreselleşmesini sorgulayan, neoliberal politikaların doğayı, kentleri ve kamusal alanları nasıl metalaştırıp ticarileştirdiğine dikkat çeken çok sayıda esere yer verilmiştir. Bu çalışmanın amacı yeni sanatsal anlayış ve yeni siyaset anlayışı arasındaki ilişkileri ve tartışmaları 2013-2017 yıllarında yapılan İstanbul Bienalleri ekseninde araştırmaktır. Üç bölümden oluşan çalışmada, ilk olarak bienalin Türkiye’de ve dünyada ne ifade ettiği, sermaye himayesinde sanatın özerkliği ve çağdaş sanatın eleştirel potansiyelleri tartışılmıştır. İkinci bölümde çağdaş sanatta kendini gösteren “postmodern” paradigma ve “postmodern sanat” kuramsal olarak incelenmiştir. Son bölümde ise yeni sanatsal eğilimlerin somut örneği olarak İstanbul Bienallerinin odaklandığı kentsel dönüşüm ve kent hakkı mücadeleleri, komşuluk, kimlik, ötekileştirme, göçmenlik temalarıyla ilgili seçilen eserler sanat ve siyaset ilişkisi içinde incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: bienal, postmodern sanat, sanatın özerkliği, kavramsal sanat, enstalasyon sanatı, metinlerarasılık, kentsel dönüşüm, mülksüzleştirme, kent hakkı, kentsel toplumsal hareketler, komşuluk

ABSTRACT

NEW CONCEPT OF ART AND POLITICS RELATIONS: ISTANBUL BIENNIALS (2013-2017)

Mustafa Köksal Korkut

May, 2019

While the cities are in process of branding in the world and Turkey, especially in İstanbul, as a result of the globalization and neoliberal transformation, at the same time, many changes have taken place in social sciences, politics, culture and art. The concept of “postmodernism” and the debates on this term offer a broad perspective in terms of revealing of the changes in both economy, politics and arts. The Biennial exhibitions which have taken place since 1980 in Istanbul and organized by Istanbul Foundation for Culture and Arts for once in every two years, are seen as a tool for the globalisation and creating the branding of the cities. The biennials as an international contemporary exhibitions and activities are not independent from this ongoing experiences of the transformation process. The biennials exhibit a new relation between art and politics in terms of understanding of critical and deconstructive on perceptible artworks. When the artworks exhibited by the biennials analyzed, the implications of the postmodern understanding is clearly seen considering the new tendency in art and political discourse. The aim of this thesis is finding out the relations between the new conception of art and the new political understanding in the context of the Istanbul Biennials in 2013-2017. This thesis is consisted of three parts. The first part explores the meaning of the biennial in Turkey and in the world in, and the autonomy of art, sponsorship and critical potential of contemporary art are discussed. In the second part, the “postmodern” paradigm and the postmodern art, which indicates itself in contemporary art, are analyzed theoretically. In the last chapter, selected works related to urban transformation and urban right struggles, neighborhood, identity, alienation, immigration and mourning themes, which are the concrete examples of the new artistic tendencies that may be called postmodern, are examined in relation to art and politics.

Key Words: biennial, postmodern art, autonomy of art, conceptual art, installation art, intertextuality, urban transformation, dispossession, urban right, urban social movements, neighborhood

ÖN SÖZ

Bu çalışmada; öncelikle konuyu seçme aşamasından, araştırmamı tamamlayarak teslim ettiğim güne kadar çalışmanın her aşamasında yardımlarını ve bilgisini benden hiçbir zaman esirgemeyen değerli tez danışmanım Prof. Dr. Ester RUBEN'e teşekkürü bir borç bilirim. Yıldız Teknik Üniversitesi'nde 2009-2014 döneminde Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Lisans eğitimim sürecinde çağdaş siyasi kültür, sanat ve siyaset konularına ilgi duymamı sağlayan Doç. Dr. Aslı DALDAL'a değerli katkılarından dolayı teşekkür ederim. Jüri savunmamda değerli yorumları için Doç. Dr. Kurtar TANYILMAZ'a teşekkür ederim. Ve kendilerinden almış olduğum derslerle; gerek Lisans gerekse de Yüksek Lisans öğrenim dönemimde Siyaset Bilimine dair çok değerli bilgiler öğrendiğim, ufukumuzu genişleten, eleştirel yaklaşımı öğreten, her zaman öğrencilerin yanında olan Prof. Dr. Fulya ATACAN'a, Doç. Dr. Evren BALTA'ya, KHK süreciyle görevden alınan çok değerli Hocalarım, Doç. Dr. İsmet AKÇA'ya, Dr. Ece ÖZTAN'a, Dr. Berivan GÖKÇENAY'a çok teşekkür ederim. 2012'de Prag Charles Üniversitesi'nde erasmus sürecinde erasmus koordinatörü olarak yardımlarından dolayı Doç. Dr. Çiğdem NAS'a da ayrıca teşekkür ederim. Ayrıca hayatım boyunca her konuda olduğu gibi çalışmamı hazırlama sürecince de bana destek olan başta sevgili annem Nermin KÖKSAL'a, sevgili babam Hasan KORKUT'a, sevgili kardeşim Umutcan KORKUT'a şükranlarımı sunarım. Tez yazma aşamamda her zaman yanımda oldukları, moral ve motivasyon sağladıkları için çok değerli dostlarım başta F. Nurhayat Güranlıoğlu olmak üzere, Zeynep Merve GÜLERLER, Zülal ETİK, Başar YILMAZ, Umut BONCUK, Koray ÖZTÜRK, Levent ÖNEN, Anıl DERKUŞ ve Cüneyt MÜHÜRDAROĞLU'na çok teşekkür ederim.

İstanbul; Mayıs, 2019

Mustafa Köksal Korkut

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR	ix
1. GİRİŞ	1
2. BİENAL NEDİR?	3
2.1. Bienalin Tanımı.....	3
2.2. Dünyada Bienal.....	5
2.3. Türkiye’de Bienal.....	9
2.4. Küreselleşme ile Sermaye Arasında Bienal	14
2.4.1. Sanatın Özerkliği ve Bienal Tartışmaları	16
3. POSTMODERNİZM VE SANAT	25
3.1. “Postmodernizm” Kavramının Kökenleri	25
3.2. Postmodernizmi Anlamlandırma Çabaları.....	30
3.3. Postmodern Toplum Bilimlerinde Yazar, Metin, Okuyucu ve Öznenin Konumu.....	39
3.3.1. Yazar	39
3.3.2. Metin ve Metinlerarasılık.....	41
3.3.3. Okuyucu	44
3.3.4. Özne	44
3.4. Postmodernizmin Siyasi Konumlanması	50
3.5. Postmodern Sanat.....	55
3.5.1. Pop Art	61
3.5.2. Kavramsal Sanat.....	63

3.5.3. Yerleştirme (Enstalasyon).....	64
3.5.4. Performans Sanatı ve Oluşumlar (Happening)	66
4. 2013- 2017 İSTANBUL BİENALLERİNİN KAVRAMSAL ÇERÇEVELERİ KAPSAMINDA ESER İNCELEMELERİ	69
4.1. 13. İstanbul Bienali’nin Kavramsal Çerçevesi.....	69
4.1.1. Kentsel Dönüşüm	70
4.1.1.1. TOKİ: “Harikalar Diyarı”	73
4.1.1.2. Sulukule Platformu: “Sulukule’nin adını değiştirebilecekler mi?” ...	75
4.1.1.3. Mülksüzleştirme Ağları.....	79
4.1.2. Kent Hakkı Mücadeleleri Bağlamında Kentsel Toplumsal Hareketler....	82
4.1.2.1. Occupy (İşgal Et) Eylemleri	87
4.1.2.2. Gezi Park Ficton.....	90
4.2. 14. İstanbul Bienali’nin Kavramsal Çerçevesi.....	96
4.2.1. “Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori”	96
4.2.1.1. “Uygulamalı Hidrodinamika”	99
4.2.1.2. “Sığınak”	99
4.2.1.3. “Paçavraların Venüsü”	99
4.2.1.4. “Suyun Kalbi”	100
4.3. 15. İstanbul Bienali’nin Kavramsal Çerçevesi.....	100
4.3.1. “İyi Bir Komşu”	100
4.3.1.1. “Sıçan Kabilesi”	102
4.3.1.2. “Toplama Merkezi”.....	103
4.3.1.3. “Kablolar, Anahtarlar, Gözlükler, Işıklar”	104
4.3.1.4. “Harikalar Diyarı”.....	104
4.3.1.5. “Silinen Kalabalık”	105
5. SONUÇ.....	106
KAYNAKÇA	109

EKLER.....	116
ÖZ GEÇMİŞ.....	133

KISALTMALAR

age: Adı geçen eser

agm: Adı geçen makale

AKP: Adalet ve Kalkınma Partisi

bkz. : Bakınız

bs.: Basım

ev.: Çeviren

der. : Derleyen

IMF: International Monetary Fund

İKSV: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı

OWS: Occupy Wall Street

haz.: Hazırlayan

s. : Sayı

TOKİ: Toplu Konut İdaresi

Tv: Televizyon

vb. : Ve benzeri

vs. : Vesaire

ve diğ.: Ve diğ.eri

WB: World Bank

WTO: World Trade Organization

1. GİRİŞ

İstanbul Bienali, uluslararası bir sanat sergisi olarak küreselleşmenin ve neoliberal ekonomi modelinin benimsenmesiyle birlikte Türkiye’de 1980 sonrası gerçekleşme imkânı bulabilmiştir. İstanbul Bienali, hem kavramsal çerçevesiyle; seçtiği eserler ve sanatçılar açısından, hem de İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı’nın sponsorluk sistemi, sermayeyle ve hükümetle olan ilişkisi bakımından oldukça kompleks bir siyasi alt yapıya sahiptir. Türkiye’de ve dünyadaki diğer bienallerde yer alan eserler; iktidar odaklarını “yapıbozumu”na uğratması, “postmodern” eleştirel bir anlayışa sahip olması, hem estetik hem de felsefi olarak sanatta ve siyasette yeni alternatifler, yeni söylemler ve yeni biçimler önermesi açısından oldukça politiktir.

Bu çalışmanın amacı, “bienal” adı verilen uluslararası çağdaş sanat sergilerinin, dünya genelinde ve Türkiye’de ne anlam ifade ettiğini araştırmak, “postmodernizm” tartışmaları ışığında kültürde, sanatta ve siyasette ne gibi değişimler yaşandığını, bu değişimleri siyasetin ve estetiğin günümüz sanatında nasıl ortaya konduğunu güncel olarak 2013-2017 tarihlerinde gerçekleşen son üç İstanbul Bienalini, kavramsal çerçevesi ve sergilediği eserler üzerinden anlamaya çalışmaktır. Bu çalışma; sanat ve siyaset arasındaki yeni ilişkilerin neler olduğunu bienaldeki görsel imgeleri inceleyerek ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu çalışma, kuramsal araştırmaların yanı sıra araştırmacı tarafından seçilen bienaller sahada fiili olarak ziyaret edilerek alınan notlara, çekilen fotoğraflara, bienalde dağıtılan çeşitli materyallere ve katılımcı gözleme dayanmaktadır.

Tezin ilk bölümünde 2013-2017 İstanbul Bienalleri kapsamında yeni sanat ve siyaset ilişkiseliliğini anlamak amacıyla, “Bienal” adı verilen uluslararası çağdaş sanat sergilerinin dünyada ve Türkiye’de ne anlama geldiği, özellikle 1980 sonrası ortaya çıkan neoliberalizm, çok uluslu şirket kapitalizmi ve küreselleşme bağlamında tartışılmıştır.

İkinci bölümde ilk olarak “postmodernizm” kavramının kökenleri ve nasıl anlamlandırıldığına bakılmıştır. Bunun yanı sıra, Michel Foucault, Jean François

Lyotard, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Fredric Jameson, David Harvey, Pauline Marie Rosenau, Perry Anderson, Steven Connor, S. Best ve D. Kellner gibi yazarların ortaya koyduğu “postmodernist” siyasi, felsefi ve sanatsal perspektifler üzerinden; *metin ve metinlerarasılık*, *yazar*, *okuyucu* ve *özne* kavramlarının toplumbilimlerinde nasıl konumlandırıldığı incelenmiştir. Ayrıca yeni sanat ve siyaset ilişkisini analiz edebilmek için bienaldeki eserlerin politik konumlanışı üzerinden, postmodernizmin siyasetle olan ilişkisine ve siyaseti nasıl algıladığına bakılmıştır. Son olarak da felsefenin, sosyal teorinin ve siyasetin kavram ve konularını görsel imgeler halinde somutlaştıran “postmodern sanatın” ne olduğu genel olarak incelenip “*pop-art*”, “*kavramsal sanat*”, “*enstalasyon (yerleştirme)*”, “*performans sanatı*” gibi yeni eğilimlere değinilmiştir.

Üçüncü bölümde ise, postmodern sanatsal eğilimlerin somut örneği olabilecek İstanbul Bienallerinin kavramsal çerçeveleri kapsamında; kentsel dönüşüm ve kent hakkı mücadeleleri, komşuluk, kimlik, ötekileştirme, yabancılık, göçmenlik, yas temalarıyla ilgili seçilen eserler incelenmiştir. Üçüncü bölümün ilk kısmında 13. İstanbul Bienali’nin odaklandığı “*kentsel dönüşüm*” ve “*kent hakkı*” kavramları çerçevesinde bienalde yer alan “*Sulukule Platformu*”, “*Mülksüzleştirme Ağları*” adlı eserler ile Halil Altındere’nin “*Harikalar Diyarı*” adlı video eseri incelenmiştir. Bunun yanı sıra “*Occupy/İşgal Et*” hareketi ve Gezi Parkı eylemlerine ne gönderme yapan diğer eserler, kentsel toplumsal hareketler bağlamında postmodern yeni sanat eğilimleri ve yeni siyaset yapma biçimleri çerçevesinde tartışılmıştır. Daha sonra 14. İstanbul Bienali’nin *Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori* şeklindeki kavramsal çerçevesiyle bienalin odaklandığı konular, seçilen eserler üzerinden sanat ve siyaset ilişkisi kapsamında incelenmiştir. Son olarak 15. İstanbul Bienali’nin *İyi bir Komşu* temasıyla ne anlatmak istediği; komşuluk, mahalle ve aidiyet konularıyla ilgili bienalde yer alan çalışmalar çerçevesinde araştırılmıştır.

2. BİENAL NEDİR?

2.1. Bienalin Tanımı

Sanat alanında, ilk olarak 1895'te Venedik'te kullanılan “*bienal*” kavramı, iki yılda bir yapılan uluslararası sanatsal sergi anlamına gelmektedir. Bienal sergileri genellikle *Sao Paulo Bienali*, *Venedik Bienali*, *Berlin Bienali*, *İstanbul Bienali* vb. örneklerinde olduğu üzere hangi şehirde gerçekleştiriliyorsa o şehrin adıyla anılmaktadır.¹

Her iki yılda bir düzenlenen bienal etkinlikleri, ortaya çıkan yeni sanatsal eğilimlerin neler olduğunun görülmesine, farklı kültürlerden sanatçıların deneyimlerini birbirleriyle paylaşmalarına, uluslararası konuklar ve yerel sanatçılar arasında dostluklar gelişmesine, diyalog ortamının kurulmasına olanak sağlayan ortamlar yaratır.

Beral Madra'ya göre uluslararası bir bienalin amacı, her ülkeden belirginleşen güncel sanat anlayışını tanımak, ülkesinde veya uluslararası sanat ortamında sanatın gelişimine katkı getiren sanatçıları tanıtmak ve güncel sanat örneklerini sanat uzmanlarına, koleksiyonculara ve geniş kitlelere sunmaktır.²

Dünyadaki sanatla ilgili gelişmelerin, yeni akımların, yeni eğilimlerin, sanatsal ifade biçimlerinin tanınmasını sağlamakta ve küratörlerin siparişleriyle yerli sanatçıların bu yönde işler üretmesi teşvik edilerek küresel sanat ortamında yer alması sağlanmaktadır. Çağdaş sanat bir yönüyle de sanat dünyasının ihtiyaç duyduğu özgürlüklerin geliştirilmesi açısından yeni imkânlar barındırmaktadır.

¹Türk sergi geleneğindeki İstanbul Bienali öncesi gelişmeler ve Bienal'in bu ortama etkileri için bkz. Güler Bek, “Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamına Etkileri”, Yüksek Lisans Tezi, (Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000).

² Beral Madra, **İki Yılda Bir Sanat: Bienal Yazıları**, (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2003), 13.

Çağdaş sanatta kültürel ve cinsel farklılıklara yapılan vurgu, bir anlamda, bu özgürlük arayışının bir ifadesidir.³

Stallabrass, bienalleri, herhangi bir yeni teknoloji fuarından ya da önemli bir futbol maçından ayıran iki yararı olduğuna işaret eder: İlki, akademik çevrelerdeki eleştirmen ve kuramcılardan yükselen tüm ret nidalarına karşın kamuoyunun gözünde sanatın, sıradan kültür ve eğlenceyi aşan bir prestije sahip olduğunu ve evrenselliğe gönderme yaptığını belirtmiştir.⁴ Stallabrass’a göre bienaller:

Yerli halktan çok kozmopolit sanat izleyicisine hitap etme eğilimindedir. Her ülkenin önemli kültür ürünlerini küresel piyasaya sürmek için rekabet ettiği uluslar arası sanat ya da ticaret fuarlarını model alırlar. Bu rekabetin, ülke pavyonlarında cisimleşen fiziksel formu pek çok bienalde artık kullanılmıyor olsa da, ulusal rekabet atmosferi zaman zaman varlığını korur.⁵

Bir bienal sergisi gerçekleşmeden önce, kamuoyuna sunulan kavramsal çerçeve kapsamında çeşitli tartışmaların yapıldığı konferanslar ve sanatı hayatın içine çekme, halkla bir araya gelme amaçlı atölyeler, eğlence partileri gibi katılımcı etkinlikler düzenlenir. Bu panel ve konferanslar; bir forum gibi, çağdaş sanatın bir parçası olarak izleyiciyle ilişkiyi, bağı sağlayacak şekilde seçilen kavramsal çerçeveyi ve sergide izlenecek eserlerin neyi anlatmak istediğiyle ilgili bilgi verme amacıyla yapılmaktadır.⁶

Örneğin 13. İstanbul Bienali’nde kamusal program başlığıyla gerçekleştirilen “*Kamusal Sermaye*”⁷ konulu iki konferans ve “*Sanat Eleştirmenliği Atölye Çalışması*”⁸ belirlenen kavramsal çerçevede tartışma ortamları hazırlanmıştır. Bu etkinlikler, İKSV İstanbul Bienal direktörü Bilge Örer’e göre estetik ve politik açıdan eleştirel bir yaklaşımın gelişmesine olanak sağlamaktadır. Örer, giderek hızlanan bir iletişim ve deneyim değiş tokuşu döneminde bienalin, yerel, uluslararası ve uluslar ötesi güncel sanatın hem teorisi hem pratiğinde mevcut paradigmalardan

³ Süreyya Su, “Küreselleşmenin Kültürel Etkileri ve Çağdaş Sanat”, **Toplum ve Bilim**, s.125, (İstanbul: Birikim Yayınları, 2012), 211-223.

⁴ Julian Stallabrass, **Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller**, çev. Esin Soğancılar, 2. bs , (İstanbul: İletişim Yayınları, , 2010), 43.

⁵ **age**, 46-47.

⁶ Ali Akay, “Sanatın Yaşama Tercümesi”, Yeni Söylemler / Bienal Dosyası, **Toplum Bilim**, s. 8, (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1998): 191-193.

⁷ Bu konferansla ilgili bkz. “Kamusal Sermaye Programı 10-11 Mayıs’ta gerçekleştirildi” <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/haberarsivi/p/1/719>, [27 Aralık 2013]

⁸ Atölye çalışmasıyla ilgili bkz. “Sanat Üzerine Nasıl Yazılır?”, <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/haberarsivi/p/1/625>, 27 Aralık 2013.

tanıtımı, tartışılması ve değerlendirilmesi için önemli bir etkinlik olduğunu iddia etmektedir.⁹

2.2. Dünyada Bienal

Bienaller erken dönemlerinde ulus devlet kimliğini öne çıkarmıştır. Daha sonraları ise küreselleşmenin etkisiyle uluslararası etkinliklerde *bireycilik*, *farklılık*, *çokkültürcülük*, *melezlik*, *tüketimcilik*, *geçicilik* gibi küresel meseleleri konu edilmiştir. Bienaller, sanatçıların eserlerinin kavramsal anlamının ön plana çıktığı, yeni sanat anlayışları ve eğilimlerinin temsil edildiği yeni bir platform haline gelmiştir.¹⁰ (Bienallerdeki bu değişim ve dönüşüm, tez bağlamında bienalleri, “postmodern” paradigma çerçevesinde değerlendirmemize olanak sağlamaktadır.)

Küreselleşmeyle beraber bienallerde, sanatçıların ait olduğu ulusların isimlerinden ziyade artık sanatçıların kendi şahsi isimleri ön plana çıkmaya başlamıştır. Ali Akay’a göre bu durum hala tartışmalıdır. Akay’ın belirttiği üzere, her ne kadar sanatçılar ön plana çıkıyor denilse de bienale katılan sanatçılara, genellikle vatandaşı oldukları ülkelerin kültür ataşeliklerinden finansal destek verilmektedir. Akay’a göre: “Ne zaman Fransa Alman asıllı bir sanatçıya destek olurken, Almanya da bir Türk sanatçıya destek olacaktır; o zaman milli pavyoların bittiğinden söz etmek mümkün olacaktır.”¹¹

Ulus kimliğinin ön planda olduğu dönemde, Venedik Bienallerinde uygulanan “milli pavyonlar” sistemine göre her bir katılımcı ülke adına ayrılmış bölümler şeklinde bir dağılımla organize edilmiştir. Hatta Batılı olmayan, “öteki”, “periferi ülkeler” şeklinde tanımlamalarla da çeşitli bölümler açılmıştır. Örneğin Türkiye, 1990’da *Venedik Bienali*’nde İtalya pavyonu içindeki bir mekâna davet edilmiş ve sadece iki adet resim sergileyebilmiştir.¹² Beral Madra’ya göre, bu durum sergide milliyetçiliğin ve ulus devletin gücünün ne kadar etkili olduğunun somut bir göstergesidir. Madra, henüz ulus devletin küreselleşmediği dönemde, milli pavyonlar

⁹Bige Örer, ARTREVIEW Röportajı, http://artreview.com/previews/the_biennial_questionnaire_bige_orer_director_istanbul_biennial_2013/, [6 Aralık 2017].; Türkçesi için bkz. <https://www.facebook.com/notes/istanbul-bienali/bienal-anketi-bige-%C3%B6rer-2013-istanbul-bienali-%C3%B6ncesinde-direkt%C3%B6r-bige-%C3%B6rer-artre/671646052853827>, [6 Aralık 2017]

¹⁰ Su, *agm*, 220

¹¹ Ali Akay, *Sanatın Durumları*, (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2005), 61

¹² Madra, *age*, 134-135.

mesalesi üzerinden devletler arasında kimin daha fazla sanata bütçe ayırdığına bakılarak da bir güç gösterisinin ve yarışının ortaya çıktığını ileri sürmüştür.¹³

Yine ulusal kimliğin öne çıkarıldığı dönemde bienaller, ülke tanıtımının bir aracı olarak görülüp ağırlıklı olarak ulusal düzeyde bir etkinlik olarak kalmıştır. Bunun beraberinde ulus devletler, 1950 sonrası bienalleri; geçmişte yaşanan savaş ve katliamları ve devletin karanlık mirasını insanların hafızasından silmek amacıyla da desteklemiştir. Modernleşme projesinin görece geç gerçekleşmekte olduğu ülkelerde ise bienaller, modernleşmenin bir yansıması ve aracı olarak algılanmıştır.¹⁴

Uluslararası ilişkilerin giderek gelişmesiyle birlikte küreselleşmenin tohumlarının atılmasıyla, iletişim, ulaşımın ve uluslararası serbest ticaretin gelişmesi ve kitlelerin mobilizasyonunun giderek artmasıyla artık uluslararası boyutta bienal gibi çeşitli kültür-sanat etkinlikleri ve fuarlar gerçekleştirilmeye başlanmıştır.¹⁵ Ulusal sermaye, uluslar arası dünya pazarına açıldıktan sonra bienallere önem verildiğini ve bienallerin de büyük sermayeyle direkt bir alakası olduğunu, dünyanın günümüz neoliberal küresel kapitalist anlayışına uygun sergiler olduğunu, bienallerin de sermaye akışının hızına, finans kaynağına göre bütçesi çerçevesinde bir zaman diliminde ve olanaklarında gerçekleştirilebilen etkinlikler olduğu ortaya konmuştur.¹⁶

Genellikle uluslar arası sanat sergileri, bienaller, uluslararası olimpiyatlar, festival ve fuarlar gibi büyük çaplı etkinlikler sportif, ekonomik veya sanatsal açıdan küreselleşmenin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Maurice Roche'a göre "küresel yoğunlaşma alanları" yaratan ister ticaret fuarları gibi ekonomik, ister bienaller gibi sanatsal, ister Olimpiyatlar gibi sportif olsun, bu tür "büyük ölçekli etkinlikler", küreselleşmeyi gerçekleştirmek ve yansıtmak gibi işlevler barındırmaktadır. Roche'a göre, bu türden büyük etkinliklerin ulus-devlet yapısından küresel topluma geçişte önemli bir rol oynadığı görülmektedir.¹⁷

¹³ Madra, **age**, 141.

¹⁴ Sibel Yardımcı, **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000), 23.

¹⁵ **age**, 22-23.

¹⁶ Ali Akay, Ahmet Sosyal, Ömer Uluç, "Yakup Toplantısı-3", Yeni Söylemler / Bienal Dosyası, **Toplum Bilim**, s. 8, (İstanbul: Bağlam Yayınları,, 1998), 197-199.

¹⁷ Maurice Roche, **Mega-Events and Modernity: Olympics and expos in the growth of global culture**, (London: Routledge, 2000), 199.

1980 sonrası neoliberal kapitalizmin beraberinde küreselleşme olgusuyla birlikte kentler, giderek daha fazla önem kazanmıştır. Tüketim merkezi haline getirilen, metropolleştirilen “mega” kentler, rekabetçi uluslararası piyasa mantığıyla birbiriyle yarışır hale getirilmiştir. Bu gelişmelerin sanatın üretilmesi ve sergilenmesi sürecine de yansımaları olmuştur. Bu durumu Satallabass şöyle açıklamıştır:

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.¹⁸

Beral Madra'ya göre bienaller, hem “devletlerin gösteriş alanı” hem de “uluslararası sanat pazarının gösterişli bir vitrini” dir.¹⁹ “Bienal gibi etkinlikler, ... sanat ortamı ve yaratıcı fikirlerin dolaşımı için ideal birer yarı kamusal buluşma noktasıdır.” diyen Pascal Gielen ise , bu sanatsal ortamlarının post Fordist esnek çalışma mantığıyla tam uyum içinde olduğuna işaret eder. Proje bazlı, katı sözleşmeler, bürokratik süreçler içermeyen, genç yeteneklerin dinamizmi ile çalışmayı keyifli kılacak şekilde esnek çalışmanın olması, yaratıcılığın açığa çıkmasına olanak sağladığını ileri sürer. Ancak bu durumun sanat ve siyaset yöneticilerinin suiistimallerine de açık olabileceğine dikkat çekmiştir.²⁰

Rosa Martinez ise , "bir bienali meydana getiren şey nedir? " sorusunu şöyle yanıtlamıştır:

İdeal bir bienal özünde politik ve ruhani bir şeydir. Bugünü tefekkürle izlerken onu değiştirmektir arzusu. Arthur Danto'nun hayran olduğum tanımlamasındaki gibi, bienal, "ulusaşırı bir ütopyanın bir anlık görünümüdür".²¹

Dünya ölçeğinde kısaca bienallerin geçmişine baktığımızda gerçekleştirilen bienallerin ilki 1895'te düzenlenen Venedik Bienali'dir. Bu dönem, Avrupa'da demiryolu ağlarının inşa edildiği, kitlelerin hiç olmadığı kadar hareketli hale geldiği, ticaretin geliştiği, mübadele ve teşhir değerlerinin öne çıktığı, yeni sergileme ve görme biçimlerinin olduğu bir zaman dilimidir. Venedik Bienali örneğinden yola çıkan bazı kentler de benzer şekillerde kendi bienallerini oluşturmaya başlamıştır.²² 1950 sonrasında, sayıları artan bienallere örnek olarak; *Montreal*,

¹⁸ Julian Stallabass, **Sanat A.Ş./Çağdaş Sanat ve Bienaller**, çev. Esin Soğancılar, (İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2009), 16.

¹⁹ Madra, **age**, 133.

²⁰ Pascal Gielen, “Sanat Ortamı: Ekonomik Sömürü İçin Mükemmel Bir Üretim Modeli mi?”, Artun, Ali (der.), **Sanat Emeği: Kültür işçileri ve Prekarite**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 216-217.

²¹ Stallabass, **age**, 40-41.

²² Yardımcı, **age**, 22.

Whitney, In Site San Diego, Site Santa Fe, Sao Paulo, Merco de Sul, Havana, Dakar, İskenderiye, Kwangju Bienali, Sydney Bienali, Venedik, Manifesta, Prag, Berlin, İstanbul, Lyon, Busan Bienali ve Documenta Bienali gösterilebilir.

Avrupa’da çağdaş sanatı sergilemeye yönelik geniş çaplı etkinliklerden Almanya’nın *Kassel* kentinde beş yılda bir düzenlenen ve ilki 1955’te gerçekleştirilen *Documenta* etkinliğidir. Bu etkinliğin temel amacı, savaş sonrası sanat ortamını canlandırmak ve ülkeyi olumlu bir şekilde yeniden gündeme taşımaktır. Bu anlamda *Documenta*, ülkelerin veya kentlerin bienalleri bir tanıtım aracı olarak kullanmasının ilk örneklerinden biridir.²³

Avrupa dışında gerçekleştirilen bienallerden en çok bilineni, 1951’den bu yana düzenlenen *Sao Paulo Bienali*’dir. Bu bienal Brezilya toplumunu modernleştirme projesinin bir parçası olarak görülür. Brezilya sanatının ve sanatçılarının uluslararası sanat ortamında kendilerini göstermelerine olanak sağlamıştır. Asya kıtasında düzenlenen bienallerin en bilineni ise, bütçesi 10 milyon doları bulan, Güney Kore’nin Kwangju kentinde yapılan *Kwangju Bienali*’dir. Bu bienal için bu kadar fazla bütçe ayrılmasındaki amaç, Yardımcı’ya göre, 1980 yılında Chun Doo-hwan’ın kendi diktatörlüğüne karşı ayaklanan kent halkını kanlı bir şekilde bastırmasıyla kaybettiği itibarını dünya kamuoyunun hafızasından silme çabası olarak okunmaktadır. Afrika’da düzenlenen bienallerin de 1990 sonrasında hızla artması da benzer amaçlarla açıklanmaktadır. En önemlileri sayılan *Dakar Bienali* ve *Johannesburg Bienalleri* sömürgecilik zamanlarında kurulmuş olan müzelerin önyargılı bakışını telafi etmek, Güney Afrika tarihini ve sanatını yeniden tanımlamak ve kurmak için fırsat yaratmaya çalışarak uluslararası boykotun tecrit ettiği bu bölgenin yeniden dünya kamuoyuna eklemlenmesi amaçlanmıştır.²⁴ Bu anlamda, “olumlayıcı postmodernistler” lerin (tezin ikinci bölümünde değinildiği üzere, daha ziyade sol anlayışta yer alan, sosyal demokrat, toplumsal davalara önem veren ve modern varsayımları tümünden reddetmeyenlerin) dışlanmaya ve ötekiliğe karşı hassasiyetleri göz önüne alındığında, bu türden uluslararası sanat etkinliklerinin, Üçüncü Dünya için uluslararası topluma eklemlenmede bir açılım ve olanak sağladığını söylemek mümkündür.

²³ Yardımcı, *age*, 23.

²⁴ *age*, 23-25.

2.3. Türkiye’de Bienal

Türk sanat ortamı, 1980’li yıllarda düzenlenmeye başlayan bienal etkinlikleri ile birlikte önemli bir değişim sürecine girmiştir. 1980 sonrasında yapılmaya başlanan bienal etkinlikleri, (1987 ve 1989’daki bienallerin küratörü olan) Beral Madra açısından, Türkiye’nin “küresel kültür” denen uluslararası sanat ortamına eklemlenmesinin bir kanıtı olmuştur. Madra, zengin ve seçkin sanat alıcılarını çekmesi ve sponsorlara gösteriş sağlaması açısından bakıldığında “şizofrenik” bir tür “karnaval” olarak eleştirilen bienallerin, aslında iyi bir okumayla ne kadar keskin bir bilinci yansıttığını belirtir. Bu bağlamda bienali eğlenceli bir “karnaval” olarak gören eleştirilere şöyle cevap verir:

Toplumların çeşitli kapitalist yöntemlerle uyuşmuş olan zihinsel süreçlerini tetiklemek, tüketim ve medya sistemiyle hesaplaşmak, siyasal erkin yozluklarını eleştirmek, insanlara direniş seçenekleri göstermek eğlenceli sayılmaz, değil mi? ²⁵

Güler Bek’in belirttiği gibi, uluslararası sanat platformunda varlık gösterme amacıyla başlatılan bienaller; tarihi mekânların çağdaş yorumla yeniden sunumu, önerilen kavramla öne çıkan sanatçı, seçici kurullar ve küratörlerden oluşan yapısı ile Türk kültür-sanat ortamında alışılmışın dışında bir sergi anlayışı oluşmuştur.²⁶

Bienal sergileri klasik anlamdaki modernizm çağında gördüğümüz sanat sergileme faaliyetlerinden pek çok açıdan farklılık göstermektedir. Hasan Bülent Kahraman, modern sanatın soyut, içe kapanık, her şeyden uzak ve kopuk halinin güncel sanatla birlikte aşıldığına işaret ederek; dünyayı, toplumu ilgilendiren her türden olgunun artık farklı bir şekilde güncel sanatla birlikte bienallerde ele alındığını belirtir.²⁷

Bienal sergileri “*postmodern*” bir anlayışla gerçekleştirilen güncel/çağdaş sanat etkinlikleridir. Bu tür çağdaş sanat sergileri, modernizmdeki gibi sınırları baştan belirlenmiş, manifestosu olan sanat akımlarının temsil edildiği, bir takım

²⁵ Beral Madra, “Şizofrenik bir karnaval”, http://www.radikal.com.tr/yazarlar/beral_madra/sizofrenik_bir_karnaval-955149, [29 Aralık 2015]

²⁶ Bek, **age**, 88-89.

²⁷ Hasan Bülent Kahraman, “İstanbul Bienalinde Estetik ile Politikanın Savaşı”, **Panaroma Khas Dergisi**, s. 4, (2013), 11-12, http://www.khas.edu.tr/uploads/panoramakhas/sayi4/3.istanbul_bienal.pdf, [29 Aralık 2015]

sanatçı gruplarının bir araya geldiği ortamlar değildir. Pelin Tan, bienal sergilerinin modern müzecilikten farkını şu sözlerle açıklar:

Bienal 90'larda, müze ya da diğer sanat kurumları ve galeriler gibi daha hantallaşmış ya da belirli programı olan, belirli ideolojik sanat düşünceleri ve ekonomik yapılar tarafından desteklenen daha hiyerarşik yapıların dışına çıkmak için ortaya çıkmış bir sergi türüdür. Küreseldir. Kûratöryel stratejilerin hâkim olduğu sergilerdir ve aslında ne kadar çok eleştirilse de genç sanatçı ve kolektiflere inanılmaz fırsatlar verebilen yapılardır.²⁸

Bienaller, birbirinden bağımsız ve habersiz bir şekilde dünyanın çeşitli yerlerinden sanatçıların eserlerinin birlikte sergilendiği ortamlardır. Bienal sanatçılarının büyük bir kısmı, sınırları keskin bir biçimde belirlenmiş olan modern sanat anlayışına karşıdırlar. Bienallerde yer alan sanatçılar, sanattaki özgürlüğe bir engel olarak gördükleri sınırlayıcı biçimlere, postmodern bir tavırla meydan okuyarak *eklektik, disiplinlerarası, metinlerarası* bir şekilde, *pastiş ve kolâja* imkân veren yeni ve güncel sanat biçimlerini ve eğilimlerini benimserler.

Bienaller, Türkiye’de 1980 sonrasında görülmeye başlanmıştır. Süreyya Su’ya göre bunun nedeni; belli sanatsal birikimlerin oluşması süreci, 1980 sonrasında yaşanan siyasi değişimler ve devletin kültür politikasının etkileridir. Su’nun belirttiği gibi, 12 Eylül darbesi, demokrasiyi ortadan kaldırırsa da liberalleşme sürecinin önünü açmıştır. Burada liberalleşmeden kastedilen aslında neoliberalleşmedir. Çünkü liberalleşme ekonomik alanda sınırlı kalmış, ekonomik istikrarın sağlanması, demokrasinin korunması ve gelişmesinden daha önemli görülmüştür.²⁹ Darbe sonrası kurulan Turgut Özal hükümeti döneminde ithal ikameci sanayi modelinden, dışa açılma ve serbest piyasa ekonomisinin geçerli olacağı ihracata dayalı sanayileşme modeli benimsenmiştir. Bu dönemin kültür politikasında, “Kültür ve sanat, milli değerlerin korunmasında ve gelişmesinde olduğu kadar, milletlerarası ilişkilerde de yakınlaşma ve dayanışmanın temel unsuru” olduğu inancı hâkimdir. Türkiye’de düzenlenen ilk bienal etkinliği, 1986 yılında Ankara’da yapılan, “*Asya-Avrupa Sanat Bienali*”’dir.³⁰ Ancak bu bienal, Yardımcı’ya göre, daha sonra gerçekleştirilecek olan İstanbul Bienalleri kadar dünya kamuoyunda ilgi çekmemiştir.³¹

²⁸ Ali Paşaoğlu, “Pelin Tan’la Bienal, Kent, Kamusal Alan.” ,Yenimimar 54, (İstanbul: Depo Yayıncılık, 2007), <http://www.yenimimar.com/index.php?action=displayArticle&ID=1263> , [29 Aralık 2015]

²⁹ Su, **agm**, 212.

³⁰ Bek, **age**, 88-89.

³¹ Yardımcı, **age**, 22.

1973'te başlayan “*Uluslararası İstanbul Festivali*” kapsamında müzik, opera, sinema, bale, tiyatro gibi gösteri sanatları alanında sergiler düzenlenirken, daha sonra 1987'de İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından düzenlenen “*1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri*” kapsamında artık plastik sanatlar ayrı bir bölüm olarak sergilenmeye başlanmıştır. Madra, Türkiye’de resim ve heykel sanatında geri kalındığını, devlet ve uluslararası şirketler tarafından resim ve heykel sanatına gereken desteğin verilmediğini belirtmiştir. Madra, “İKSV’nin amacının bu açığı kapatarak çağdaş sanata destek vererek, Türkiye’de üretilen plastik sanatların da uluslararası ortama çıkışı yapmasını sağlamak olmalı” demiştir.³²

1980’ler sonrası gerçekleştirilen bienallerde yeterli sergi mekânları bulunmadığından daha ziyade tarihi yarımada da yer alan *Ayasofya*, *Aya İrini Kilisesi*, *Süleymaniye Kültür Merkezi* gibi tarihi mekânlar seçilmiştir. Daha sonra ise özel firmaların desteğiyle restore edilen mekânlar sergi salonlarına dönüştürülmüştür. Bunun en tipik örneği Eczacıbaşı desteğiyle restore edilen *Feshane* ve yine Eczacıbaşı desteğinde, bugün *İstanbul Modern*’e dönüştürülmüş olan *Salı Pazarı*’ndaki 4 numaralı *Antrepo* binasıdır.³³

Bienaller ve sergi mekânları, neyin sanat olup neyin olmadığını meşru kılan bir mekân olarak da görülmektedir.³⁴ Mekânın fonksiyonu, sergi mekânının anlamı ve önemi çerçevesinde bakıldığında bir hazır-nesne, örneğin; 13. İstanbul Bienali’nin *Beyoğlu Salt* mekanında Diego Bianchi’nin (fotoğrafları tezin EKLER kısmında 1.’de yer alır) enstalasyonlarında gördüğümüz bir parfüm şişesi veya Duchamp’ın (fotoğrafı EKLER kısmında 4.’te) meşhur pisuarı bir sanat eserine dönüşmüş olmaktadır. Özetle bir şeyin sanat kabul edilmesi için bir “sanat mekanı”na gereksinim duyulmaktadır.

Bienallerin mekânsal olarak düzenlenmesi konusunun politik bir tercihi yansıttığı görüşü 5. İstanbul Bienali’nde tartışılmıştır. Bu anlamda ilk yapılan bienallerde tarihi mekânların tercih edilmesi Sibel Yardımcı’ya göre, hem bir zorunluluk hem de politik bir tercihtir. Yardımcı, İKSV’nin bienal için tarihi mekanları seçmesini şu şekilde değerlendirir:

³² Bek, **age**, 91-92.

³³ Yardımcı, **age**, 50.

³⁴ Emre Zeytinoglu, “İstanbul Bienalleri Üzerine”, Yeni Söylemler/Bienal Dosyası, **Toplum Bilim**, s. 8, (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1998), 175-178.

Tarihi mekânlarda sergilenen sanat eserlerinin yüklendiği anlamlar sonsuz bir pazarlığın ürünüdür: Yapının mimarisi ve estetik mirası, sanatçın aktarmaya çalıştığı duygu ve düşünceler, sanat eserinin teşhir edilme biçimi, izleyicinin anlamlandırma pratikleri ve bir mekânda topluca bulunmaktan doğan etkileşimler arasında süren sonsuz bir pazarlıktır bu.³⁵

Bu noktada Foucault'un "*heterotopyalar*" kavramına atıf yapmak gerekirse, heterotopya mekâna işaret eden bir kavram olarak farklılıkların biraradalığını, münasebetsizlik ilişkisini, ahenksizliği, yasa ve geometri tanımayan düzensizliği, türdeş olmayanın yerini ifade etmektedir. Ütopyalar, mükemmelleştirilen toplum dizaynları olarak gerçekdışı mekânları tasvir ederken heterotopyalar tam tersi biçimde mevcut olanın meşruluğunu sorgulamaya açık, pratiğe geçirilmiş, öteki olan gerçek mekânlardır. Foucault'nun 6 farklı heterotopik mekân özelliği sayar. Bunlardan dördüncüsü zaman dilimiyle ilişkili olan kütüphane ve müzelerle, festival, fuar, panayır mekânlarıdır. Arşivleme niteliğiyle kütüphaneler, tüm zamanların farklı bilgi birikimini bir arada ve sonsuzluğa taşıırken; sergiler, festivaller, panayırılar ise zamanın akıcılığı, gelip geçiciliğini yansıtan, tekinsiz ve tehlike (cambaz, yılanlı kadın gösterileri gibi) ile ilişkili performanslar, tuhaf nesneler, ilginç etkinliklerin gerçekleştiği mekânlardır.³⁶ Bu bağlamda bienallerin mekân seçimlerinin, eserlerin izleyici/okuyucu tarafından anlamlandırılmasında önemli bir etkisi olduğunu söylemek mümkündür.

Tarihi mekânın seçilmesi turistik açıdan kenti pazarlamasına hizmet etmesi ve kent bütçesinden kültüre pay ayrılması meselesine bakıldığında, "marka kent" olma fikrinin stratejik ve politik bir karar olduğunu anlaşılmaktadır. Ali Artun'nun belirttiği gibi:

(...) bienaller metropollerini pazarlamanın başat ortamı sayılmaktadır. Sanat, ayrıca, kentsel dönüşüm ve rant üretiminin, spekülasyon emlak piyasasının ve lüks piyasasının; öte yandan, Balkanlardaki gibi, kimliklerin parçalanıp inşa edildiği "kültür savaşları"nın ve "kültürel diplomasi"nin en etkili iletişim güçlerinden biri sayılmaktadır.³⁷

Yardımcı'nın da Artun'a benzer şekilde ortaya koyduğu üzere; kültür, kenti satmanın araçlarından biri, "markalı bir ürünün markası" haline dönüştürülmektedir. Birçok kamu kuruluşu ve özel girişim, kültürel üretim süreçlerini yeni bir kent imgesi yaratmak için kullanmaktadır. Yardımcı'ya göre, İstanbul Bienali de

³⁵ Yardımcı, **age**, 50-51.

³⁶ Michel Foucault, "Öteki Mekânlara Dair", çev. Burak Boysan, Deniz Erksan, **Defter Dergisi**, s.4, (İstanbul: Metis yayınları, 1988), 6-15., <http://defterdergisi.wordpress.com/2012/11/05/sayi-4/>, [10 Nisan 2015]

³⁷ Ali Artun, **Sanat Emeği: Kültür işçileri ve Prekarite**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 21.

siyasetçiler, sermaye sahipleri ve aydınlar tarafından desteklenen bir proje olarak, İstanbul'un bir dünya kenti olarak pazarlaması amacına hizmet etmiştir.³⁸

Stallabrass, Bienallerin dünya çapında yaygınlaşmasının nedenini dünya kenti olma yarışına bağlamıştır. dünya kenti olmaya heveslenen kentlerin dinamik bir ekonomiye sahip olmanın yanı sıra, çok çeşitli kültür ve spor faaliyetleri de gerçekleştirmeleri gerektiğini belirtmiştir. Bu bağlamda bienaller, kenti ziyaret etmesi beklenen varlıklı turistleri ve “kenti terk etme ihtimali olan kent sakinlerini eğlendirmesi umulan bir etkinlik” olarak görülmüştür.³⁹ Örneğin, Tezin 3. Bölümünde inceleneceği üzere 14. İstanbul Bienali'nde boğazda ve Büyükdada pek çok mekana yayılan sergilerle izleyiciye - tıpkı bir turist gibi- İstanbul'u gezdirme amacı taşıdığı söylenebilir. Küratörün de belirttiği üzere “Sanat yapıtına ulaşmak için yapılan yolculuk yapıtın bir parçası, dolayısıyla yapıt “ulaşma” edimini de kapsıyor.”⁴⁰

Belçikalı sanat eleştirmeni ve küratör Barbara Vanderlinden, 5. İstanbul Bienali kapsamında düzenlenen panellerden birinde, bir serginin belli bir yerde düzenleniyor olmasının nedeninin “önemli ölçüde politik” olduğunu vurgulamıştır. Vanderlinden, uluslararası bir serginin nerede düzenleneceği, sergiye sponsorluk eden şehir ve ülke açısından yeni bir harita oluşturduğuna işaret ederek, sergi için seçilen şehirlerin adları sergilerin isminde yer almasıyla söz konusu şehre veya ülkeye “kültürel ve politik bir statü” eklediğini belirtmiştir.⁴¹

1980'lere gelinceye kadar İKSV tarafından düzenlenen festivallerin hedef kitlesi, dünya kamuoyundan ziyade yerel izleyiciler olmuştur. 1980 öncesi, modern seçkinlerin beğenisini yansıtan oda müziği, opera ve bale gibi formlar, âşıkların saz konserleri, halk oyunları ve gölge oyunu gibi gösteriler bir arada sunulmuştur. Ancak 1980 sonrası modern ve geleneksel, yerel ve folklorik türdeki eserlerden ve sunumlardan uzaklaşmış; postmodern, güncel, çağdaş sanat eserlerine daha fazla yer verilmiştir.⁴²

³⁸ Yardımcı, **age**, 69.

³⁹ Stallabrass, **age**, 42.

⁴⁰ Carolyn Christov-Bakargiev, “Giriş metni: IV. Dalgalar ve Düğümler”, Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri üzerine bir Teori, **İKSV 14. İstanbul Bienal Rehberi**, (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015).

⁴¹ Yardımcı, **age**, 68

⁴² Yardımcı, **age**, 67.

2.4. Küreselleşme ile Sermaye Arasında Bienal

Keyder, sermayenin “beğenmediği yerleri durağanlığa, dışlanmaya mahkûm ettiği”, tamamen sermaye “mantığına teslim olmuş” bir dünyada yaşadığımızı ortaya koymuştur. Bu dünyada, kentler de “dünya pazarına çıkmış bir şirket” gibi hareket etmek zorundadır. Aslında kısıtlı kent kaynaklarının, kentlinin ihtiyaçlarını karşılamak yerine pazarlama stratejilerine ayrılması, ilk anda eleştiri oklarının hedefi olacak bir yaklaşımdır. Ulusal kalkınma projelerinin iflas etmesinin ardından, gelişmeye devam etmek isteyen ülkelerin elinde kalan tek seçenek, küresel sermayeye eklemelenmektir. Keyder’e göre bu da küresel kentler yaratmaktan geçer. Keyder’in belirttiği gibi “artık bütün mesele dünya ekonomisine daha iyi şekilde entegre olmak” şeklinde formüle edilebilir.⁴³

Claudia Katz; neoliberallerin, ekonomik az gelişmişliğin sona ereceği öngörüsünden hareketle, dış sermayeyi ülkeye “çekmek” amacıyla, ulusal ekonomileri dünyaya açma girişimlerinin, aslında ülke içinde varolan ekonomik krizleri daha da derinleştirdiğini öne sürmektedir. Katz, “kolonyalist argümanın” biçim değiştirmiş olsa da, aslında içeriğinin aynı şekilde devam ettiğini ileri sürmüştür. Bu bağlamda Katz’a göre, “sömürgeciler” üstünlüklerini artık ırksal temelde değil, bilgi ve davranış biçimleri bağlamında sürdürmektedir.⁴⁴

Yardımcı, kültür ve sanatın, küresel kent olma yolunda, kentsel ekonomik canlanma gibi hedefler uğruna araçsallaştırıldığından söz etmiştir. Ayrıca Yardımcı, kültür ve sanata yapılacak destekte, kaynaklara erişim konusunda, resmi ideolojiye ters düşen veya moda olmayan, geleneksel sanat tarzında uğraş verenlere yönelik ayrımcı ve dışlayıcı tutumların ortaya çıktığına dikkat çekmiştir.⁴⁵ Katz’ın bahsettiği tam da bu anlayıştır. Yani şirketler, ancak küresel pazarın onay vereceği tarzda sanatsal faaliyetler gerçekleştirenlere destek olmaktadır.

İlk yapılan iki Bienal’in eski sergi küratörü Beral Madra, İKSV ve benzeri kurumların küresel çağdaş sanat sistemine eklemelenmesi gerektiğini belirterek, müze ve bienallerin, uluslararası bağlantılar kurabilen, çağdaş sanatın dünya ülkelerinde geçerli olan gelişmelerini takip edebilen, profesyonelce çalışan, bağımsız kurumlar

⁴³ Çağlar Keyder, “İstanbul’u Nasıl Satmalı”, *İstanbul*, s. 7, (1997), 84-85.

⁴⁴ Claudia Katz, *XXI. Yüzyılda Emperyalizm*, çev. Emre Yıldız, U. Uraz Aydın, (İstanbul:Yazın Yayıncılık, 2004), 64.

⁴⁵ Yardımcı, *age*, 85-86.

olması gerektiğini ileri sürmüştür. Madra, müze ve bienal kurumu için şunları söylemiştir: “Müzenin sanayi kuruluşundan hiçbir farkı yoktur; birisinden tüketim malı çıkacak, diğerinden sanat yapıtı ve kültür çıkacaktır; bu, dünyaya pazarlanacaktır.”⁴⁶ Yardımcı, Bienal küratörlerinden Fulya Erdemci’yle yaptığı görüşmede, Erdemci’nin Madra’ya benzer şekilde, Bienal’i “kentini kendini küresel dünyaya eklemek için yaptığı hazırlıkların sanatsal ve kültürel boyutu olarak” gördüğünü ifade etmiştir.⁴⁷ Bu bağlamda sanat kurumlarının da tıpkı uluslararası bir şirket gibi, çağın gelişmelerini ve teknolojiyi takip eder bir şekilde, rekabetçi ve küreselleşmeci bir anlayışla yönetilmesi gerektiği ve bunun doğal bir şey olduğu belirtilmektedir. Nasıl ki neoliberalizmin savunucuları, küresel ekonomi sistemine eklenme çabasıdaysa, çağdaş sanatın aktörleri de küresel çağdaş sanat sistemine eklenme çabasıdadır, demek kanımca yanlış olmayacaktır. Örneğin, Dış Ticaretten Sorumlu eski Devlet Bakanı Kürşat Tüzmen, dünyaya öncelikle bir Türkiye imajı pazarlanması gerektiğini, aksi takdirde Türk mallarını satmanın da yabancı sermayeyi çekmenin de mümkün olamayacağını söylemiştir.⁴⁸

Ayrıca Türkiye’de bienal, küreselleşme bağlamında Avrupa Birliği’ne üye olma yolunda olumlu katkı doğurabilecek sanatsal bir etkinlik olarak düşünülmüştür. Yardımcı, İstanbul Modern’in açılışının, özellikle Avrupa Birliği zirvesinin Brüksel’de toplanacağı 17 Aralık 2004 tarihinden önce gerçekleştirilmesi için kısmen baskı uygulandığından bahsetmiştir.⁴⁹ Benzer şekilde Stallabrass da İstanbul Bienallerini, “Türkiye’nin üyeliğin gerektirdiği seküler ve neoliberal standartlara güçlü uyum sağlandığı konusunda Avrupa Birliği’ne güvence verme çabasının bir parçası” olarak görmüştür.⁵⁰

Sonuç olarak ekonomik gelişmenin, dış yatırımlarla gerçekleşeceğine olan inancın yansımaları sanatsal faaliyetlerde kendini göstermektedir. Uluslararası toplumun ve yabancı yatırımcıların dikkatini çekebilmek için uluslararası kültür ve sanat etkinlikleri araçsallaştırılmaktadır. Bu anlamda, yabancı ortaklıklar ve yatırımlar peşinde olan şirketler, kültür ve sanata değer vermenin dışarıya iyi bir imaj sağladığı fikriyle uluslararası festivallere, fuarlara ve sergilere sponsor olarak destek

⁴⁶ Madra, *age*, 70-71.

⁴⁷ Yardımcı, *age*, 71-75.

⁴⁸ “The state will change, so will the private sector”, *Turkish Time*, 15 Aralık 2002, 22-29.

⁴⁹ Yardımcı, *age*, 72-72.

⁵⁰ Stallabrass, *age*, 43.

vermektedirler. Bu bağlamda uluslararası bir Bienal etkinliğinin gerçekleştirilmesine yerli sermayenin sponsor olarak destek vermesi, İstanbul’u küresel kent yapma hayali, küresel finans sektörünü ve dış yatırımları ülkeye çekme çabaları üzerinden okumak mümkündür.

2.4.1. Sanatın Özerkliği ve Bienal Tartışmaları

Türkiye’de çağdaş politik sanat alanında birbiriyle gerilim halinde iki eğilim olduğu görülmektedir: Biri kurumsal olarak müze ve galerilerde yer alarak toplumsal sorunları gündeme taşıyan, politik meselelere gönderme yapan eğilim; diğeri ise kurumsallaşmaya karşı, müze ve galeriler dışında, kente ve gündelik yaşama sızarak, kolektif çalışmalarla, aktivizm içinde toplumsal hareketlerle ilişki kurarak eyleme geçen “aktivist sanat”, “yeni tip kamusal sanat”, “topluluk temelli sanat” olarak tarif edilen eğilim.⁵¹

Çağdaş sanat sergileri olarak bienallere yaklaşım, en temelde Ortodoks Marksist sol gelenek ile liberal sol gelenek arasındaki görüş ayrılığı bağlamında şekillenmektedir. Kosova’nın belirttiği gibi bienaller, genel sol eğilimli (daha ziyade Ortodoks sol) kesim tarafından “dışarıdan ithal edilmiş, yabancı, Batı’nın etki alanını genişletme stratejisinin kültürel uzantılarından biri” olarak değerlendirilmiştir. Bu eğilim, bienallerde kapitalizmle yeterince hesaplaşılmadığı ve sınıf ilişkilerine yoğunlaşılmadığı için güncel sanata karşı olumsuz bir bakışa sahiptir.⁵² Zeytinoğlu, çağdaş sanat niçin cezalandırılıyor sorusuna, “Yüzyılın ideal özne anlayışına uymadığı ve estetik kuramlara aldırış etmediği için ve mevcut duruma karşı bir ayırım ve eleştiri getirmediği ve ‘olması gereken’ bir ideal sunmadığı için.” cevabını vermiştir.⁵³ Zeytinoğlu’na göre “çağdaş sanat, bu yeni ve sisteme entegre olmuş öznenin sanatıdır ve elbette Descartes’in imal etmeye çalıştığı, hatta bir ölçüde

⁵¹ Yeni tip kamusal sanat pratiklerine 2000’lerden örnek olarak: *Oda Projesi, Hafriyat, 5533, Apartman Projesi, Artık Mekan, Atalkunst, Daralan, Kurye, Masa Projesi, PİST, Nomad, Xurban Collective*; Begüm Özden Fırat ve Ezgi Akçay, “Çağdaş sanattan radikal siyasete, estetik-politik eylem”, Türkiye’de Güncel Sanat, **Toplum ve Bilim**, s.124, (İstanbul: Birikim Yayınları, 2012), 44-45.

⁵² Erden Kosova, “Kulvarlar arasında”, Türkiye’de Güncel Sanat, **Toplum ve Bilim**, s.124, (İstanbul: Birikim Yayınları, 2012), 35-36.

⁵³ Emre Zeytinoğlu, “‘Bu Ne Biçim Sanat!’ Ya da ‘Bu Ne Biçim Özne’”, Güncel Sanat, **Teorik Bakış**, sayı 8, (İstanbul: Minör Yayınevi, 2016), 42.

Kant'ın ya da onlara benzer diğerlerinin ideal öznesi ile ilgisi yoktur.” diyerek aslında “postmodern özne” anlayışına gönderme yapmıştır.⁵⁴

Bienallerle ilgili olarak bir başka tartışma ise sanatın özerkliği bağlamında özellikle sponsorluk sistemiyle ilgilidir. Bu anlamda, bienaller, “sermaye güdümünde”, “himayesinde” veya “sponsorluğunda” gerçekleştirildiğine dikkat çeken pek çok yazar tarafından, sanatın özerkliği bağlamında eleştirilmiştir. Sanatın özerkliği oldukça geniş bir kavramdır. Bu kavram, “sanatın hayattan koparılması”, çağdaş “postmodern sanatın modern sanatın estetik kaygılarına direnebilmesi”, “sanatın metalaşması”, “sanatın araçsallaştırılması”, “sanatın himaye altına alınması” gibi farklı konularda kullanılmaktadır.

Sanatın özerkliği meselesi geleneksel olarak sanatın hayattan ayrılması üzerinden anlaşılmıştır. Sanat için sanat anlayışı bağlamında sanatsal üretim endüstriyel bir dünya içinde giderek uzmanlaştıkça işlevselcilikten de uzaklaşmaya başlamıştır; ancak bundan kurtulayım derken sonuç olarak toplumla bağını da kaybetmiştir. Buna tepki olarak da avangard sanatçılar sanatın sınırlarını yıkmaya ve sanatın hayatla olan ilişkisini canlandırmaya çalışmışlardır. Steyerl’e göre:

Sanatı hayatla bütünleştirmek bir zamanlar (hem sol hem de sağ için) politik bir projeyken, hayatı sanatla bütünleştirmek şimdilerde estetik bir projedir ve politikanın estetize edilmesi yönündeki genel süreçle örtüşür.⁵⁵

Steyerl’in tespitine göre, günümüzde artık “hayat sanat tarafından işgal edilmiştir.”⁵⁶ Steyerl, günümüzde, hayatın sanat tarafından istila edilmesi bir istisna değil, kural haline geldiğini ileri sürmüştür. Sanatsal özerklik, sanatı verimlilik kurallarından ve toplumsal baskıdan uzaklaştırmak için günlük rutin alanlardan gündelik hayattan, amaçlılıktan, faydadan, üretimden ve araçsal akıldan ayırma amacıdır.⁵⁷

Sanatın özerkliği bağlamında tartışılan bir başka konu ise “sanatın metalaşması”, “ticarileşmesiyle” ilgilidir. Müzayede şeklinde bir yatırım aracı olarak sanat eserlerinin satışı konusunda genel kabul, sanatın ticari meta olmasıdır. Ancak

⁵⁴ Tezin 3. Bölümünde bu konuyla ilgili olarak *Postmodernizm ve Postmodernizmde Özne* konumu incelenecektir. Zeytinoğlu, **agm**, 45.

⁵⁵ Steyerl, **agm**, 142

⁵⁶ Hito Steyerl, “Meşgale Olarak Sanat: Hayatın Özerkliğine Dair Önergeler”, **Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik**, (İstanbul:İletişim Yayınları, 2015), 141.

⁵⁷ Steyerl, **agm**, 141.

bu piyasanın dışında, çağdaş sanat ve sergileme biçimleriyle ilgili yapılan tartışmada ise farklı görüşler vardır. Örneğin, Savran, sanatın “metalaştığını” şu şekilde ortaya koymuştur:

1980’den bu yana sermaye Türkiye’de sanatı ele geçirdi. Başka kelime kullanmıyorum, etkisi altına aldı demiyorum. Galerilerle, büyük müzelerin ve bienallerin sponsorluğuyla, Eczacıbaşı gibi yöneticisi olmadıkları zaman, Koç gibi bir çeyrek yüzyıl boyunca sponsorluğunu yaparak ve dolayısıyla bunun prestijinden de yararlanarak, her sanatçının eğer gelecekte başarı kazanacaksa kendileriyle iyi geçinmesini zorunlu kılan bir ekonomik yapıyı oluşturmak üzere bilinçli bir strateji izlediler. Bugün geldiğimiz noktada durum budur. (...) sanatın metalaşması gözümüzün önünde yaşanan bir olgudur.⁵⁸

Ancak bu konuda farklı görüşler de vardır. Örneğin, Ercan, “sanatın parasallaşması”, “metalaşması”, “ticarileşmesi” ile “sanatın sonunun ilan edilmesi” ile birlikte, sanatsal etkinlik alanlarının nefes alamayacak kadar daralsa bile tam da bu çelişki dolu zamanlarda sanatın kendisine içkin olan özellikleri harekete geçeceğini, çünkü sanatın direngenliği ve özgürleşme yönündeki çabaları ile küllerinden yeniden doğarak yenilenebileceğini yeni koşullarda, yeni içerikler kazanacağını belirterek umutlu bakmaktadır.⁵⁹ Ercan, sanatın orada öylece duran aciz bir nesne gibi görülmesine karşı çıkarak, sanatın himaye edildiğinde öylece sona erebilecek bir şey olmadığını altını çizerek şunları ileri sürmüştür:

Eleştirel muhalif yazında garibime giden ise sanat piyasalaştı, ifadesinden hemen sonra, sanat ürününün kar amacı ile alınıp satılması yönünde açıklama yapılması. Sanat ürünü her zaman için el değiştiriyordu ya da bir himaye sistemine dahil idi ayrıca piyasa, kapitalist öncesi toplumlarda da hep olmuştur. İşleyişin hiyerarşik algısına kendine bırakmanın olumsuz sonucu ise bir zamanlar sanatın var olduğu ama artık piyasa tarafından sonu getirildiği yönünde bir geri çekilme ve geri çekilirken de gerçekliği de bu geri geçilmeye uygun hale getirmeye ile sonuçlanıyor.⁶⁰

Artun, sanatın özerkliğiyle ilgili olarak sanatın ve sanat yapma eyleminin kapitalist sistemdeki metadan farkını "sanat" ve "emek" kavramlarını kıyaslayarak şu şekilde ortaya koymuştur:

Bataille'a göre sanat da, emek gibi insanı insan yapan temel bir etkinlik. Ama "emek", amaçlı, yararlı, işlevsel, bilinçli, ve akla dayalı bir iş; oysa "sanat", tam aksine, amaçsız, yararsız, bilinçsiz ve hayal gücüne dayalı bir yaratı. Marx'a göre "her emek sürecinin bitiminde, işçinin baştan tasarlamış olduğu ... bir sonuç ortaya çıkar". Oysa sanat tasarıma değil arzuya, hazzı dayandır; işle değil oyunla ilgilidir. Kant'a göre, "güzelin amacı amaçsız olmasıdır". Schiller de estetik bir nesnenin amacının kendisi olduğunu belirtir. Sanat, fiziki ve ahlaki amaçların aracı olamaz, dolayısıyla bilimden ve etikten tamamıyla bağımsızdır. "Güzel" özgürdür. Ve Schiller'e göre "eğer güzellik özgürlüğün görünümüyse, o zaman güzelliği yaratan, oyun

⁵⁸ Sungur Savran, “Küreselleşme, Neoliberalizm ve Postmodernizm Çağında Sanat ve Sanatçı”, Yüksekbağ, Serhat (der.), **Başka Bir Sanat Mümkün mü? Sanat Siyaset Estetik İlişkisine Eleştirel Yaklaşımlar**, (İstanbul: Patika Kitap, 2019), 197.

⁵⁹ Fuat Ercan, “Sanat-Kapitalizm İlişkisi Üzerine Eleştirel Okumalar”, **Başka Bir Sanat ...**, 104-105.

⁶⁰ Ercan, **agm**, 112.

oynamanın hazzıdır. Çünkü ancak oyun oynarken özgür oluruz, fiziki ihtiyaçların ve ahlaki görevlerin zorlamalarından kurtuluruz. "⁶¹

Sanat, meta ve emek ayrımı konusunda Ercan'ın ise şöyle bir tespiti olmuştur:

İşçinin üretim sürecinde biçim değiştirdiği ürün, yani diğer girdilerle birlikte emek gücünün enerjisi birleşerek emek süreci sonucunda bir ürün yani masa üretilmiş oluyor. Yani artık masa/meta formuna geçmiştir. Masa meta olarak kapitalist için değişim değeridir ve masa bu meta formundan yeniden para formuna geçmesi gerekiyor. Sanatçı ürettiği ürünün sahibidir, eserinde imzası vardır; oysa ücretli-işçi ürettiği ürünün sahibi değildir. Üretim araçları sermayenin mülkiyetindedir. Üretim sürecinde kapitalist işçiye ödediği ücret karşılığı ödenmiş bir zaman vardır, yani artı değer vardır, sermaye bu artı değere el koyar. ⁶²

Meta ile sanat ürünü arasındaki ayrımın dayandığı bir diğer temel nokta ise fiyat oluşumu ile ilgilidir. Metaların fiyat oluşumunu belirleyen temel değişken onların üretimi için toplumsal olarak gerekli emek zamandır. Sanat eserleri tamamen sanatçının bireysel yaratıcılığına bağlıdır. Sanatçının zaman kullanımı ve yeniden üretim koşulları işçiden farklıdır. Sanat ürünü de metadan farklıdır. Sanat ürünlerinin fiyatı ekonomik ve estetik açıdan irrasyonel ve tesadüfi olarak belirlenir. Sonuç olarak Ercan, kapitalist meta üretimine ilişkin genel kuralların sanatın tarihsel evrimini açıklayamayacağını ortaya koymuştur. ⁶³

Sanatın araçsallaşması bağlamında sanatın özerkliği tartışmalarına baktığımızda; Yardımcı; kapitalizmin ve küreselleşmenin bizi getirdiği noktada kültürün artık araçsallaştığını vurgulayarak kültür üretiminde devlet desteğinin yetersiz kalması nedeniyle artık sanat faaliyetlerinin, vakıflar ve sponsorlar sayesinde, bazen de gönüllü olarak gerçekleştirilebildiğini ortaya koymuştur. Yardımcı, Bienal gibi uluslararası çağdaş sanat sergilerinin gerçekleştirilmesinde gönüllü olarak çalışan vakfın amacının “kent yaşamını uygar hale getirmek”, çağdaş sanat sistemine eklenmek iken bienale sponsor olan şirketlerin amacının ise kenti, marka haline getirerek küresel sermayeyi ülkeye çekmek olduğunu belirtmiştir. Bu konuda Yardımcı, şöyle bir tespit yapmıştır:

Kuşkusuz kültürün özelleşmesi ve araçsallaşması, yalnızca İstanbul'a veya İstanbul Bienali'ne özgü gelişmeler değildir. Varlığı dünyanın her tarafında hissedilen finans-medya-sanat-moda-pazarlama sembiyozunun işleyişine dair örnekler, birçok araştırmaya konu oluyor. Bu sembiyozun ekonomik aktörleri ve “NGO”lar genellikle işbirliği içinde, devletin denetimine karşı çıkarak bilgi çağının iktidar yapısını yeniden şekillendirirler. Türkiye de bu dönüşümden geçmiştir. 1970'li yıllara kadar devlet tarafından gerçekleştirilen kültür ve sanat işleri 1980 sonrası dönüşümle birlikte artık yeterli ekonomik ve kent yaşamının daha “uygar”

⁶¹ Ali Artun, **Sanat Emeği: Kültür işçileri ve Prekarite**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.), 11.

⁶² Ercan, **agm**, 126-132.

⁶³ Ercan, **agm**, 133-134.

bir hale gelmesi için gönüllü destek veren çeşitli gruplar ve sponsor şirketlerle birlikte devlet dışı bir örgütlenme olan İKSV tarafından gerçekleştirilmeye başlamıştır.⁶⁴

Güler Bek'e göre, İKSV gibi vakıfların artması, özel kişilerin, kamusal hizmetlerin sağlanmasında oynadıkları rolde temel bir değişime işaret etmektedir. Bu değişimi Bek, şu bağlamda ortaya koyar: Osmanlı dönemindeki vakıf anlayışında yardım yapanların isimleri anonim kalırken, günümüzdeki vakıf anlayışında sponsorların adı ön plana çıkartılmıştır ve gizlenmemektedir. Sponsorluğun amacı da çoğunlukla şirketin adının duyurulması ve şirketin imajının kitleler nezdinde kültür ve sanata yatırım yaptığı için olumlanmasına yöneliktir olmuştur. Bek'in, Madra'yla yaptığı görüşmede belirttiği üzere, İKSV'nin bütçesinin %70i aşkın bölümü sponsorlar tarafından karşılanıyor olması, "sanatın devlet elinden kurtulup özel sektörün eline geçmesi" süreci olarak değerlendirilmiştir.⁶⁵

Bienal düzenleme süreci, 1995 yılında gerçekleşen 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörü Rene Block'un dile getirdiği şekilde "bir yandan istek ve sanatsal gereklilik, diğer yandan da finanse edilebilirlik arasında yapılan bıçak sırtı bir gezinti" olarak görülmüştür.⁶⁶

13. İstanbul Bienali'nde, 10-11 Mayıs 2013 tarihlerinde, "*Kamusal Sermaye Programı*" adlı konferans düzenlenmiştir. Bu konferansın; özel sermaye, güncel sanat üretimi ve yeni kamuların yaratımı arasındaki ilişkiyi sorgulamak ve özel sermayenin kamu yararına kullanılmasının mümkün olup olmadığını tartışmak üzere yapıldığı belirtilmiştir. Konferansta sanatçı Vermeir ve Heiremans, kamusal sermaye hakkında "*Sanat Evi Endeksi*" adlı bir performans gerçekleştirmiştir. Bu performans esnasında bir grup eylemci, Bienalin sermayeyle olan ilişkisine yönelik bir protesto eylemi gerçekleştirmiştir.⁶⁷ Bu protesto eylemiyle ilgili Bienal küratörü Fulya Erdemci bir açıklama yayınlamıştır.⁶⁸ Fulya Erdemci, protestolarda haklı yönler

⁶⁴ Yardımcı, *age*, 92-93.

⁶⁵ Güler Bek'in Beral Madra ile 2 Şubat 1999'da BM Çağdaş Sanat Merkezi'nde yaptığı görüşme için bkz. Güler Bek, "Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamına Etkileri", (Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000), 94.

⁶⁶ Yardımcı, *age*, 97.

⁶⁷ "İstanbul Bienali'ne "karşı forum"lu protesto", <http://www.sendika.org/2013/03/istanbul-bienaline-karsi-forumlu-protesto/>, [10 Aralık 2015]; "Bienal protestosu karakolda bitti" http://www.radikal.com.tr/hayat/bienal_protestosu_karakolda_bitti-1133025, [20 Aralık 2015]

⁶⁸ Açıklama için bkz. "13. İstanbul Bienali Kamusal Programı eş küratörleri Dr. Andrea Phillips ve Fulya Erdemci'nin 2. ve 3. Kamusal Program etkinliklerinde yapılan protestolar ile ilgili açıklaması", <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/haberarsivi/p/1/728>, [29 Aralık 2014]; "İKSV'nin 13. İstanbul Bienali 'Kamusal Sermaye' programında yaşanan olaylarla ilgili açıklaması", <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/haberarsivi/p/1/790>, [29 Aralık 2014]

olduğunu ancak; “Sanat kapitalle yapılamaz” türünden protestoların “bağnazlık” ölçüsüne gelmesi durumunda başka bir tartışma konusunun açıldığını ifade etmiştir. Erdemci, Eski Yunan'dan bu yana sanatın, siyasi otorite veya Rönesans İtalyası'nda Medici Ailesi örneğinde olduğu gibi sermaye tarafından desteklendiğini belirtmiş, “Sanat tertemiz odada yapılan bir şey değildir, sanat da sistemin bir parçasıdır” diyerek sanat-sermaye ilişkisini ortaya koymuştur. Erdemci, kendisiyle yapılan bir röportajda ise küreselleşme ve neoliberal politika bağlamındaki dönüşümü şöyle açıklamıştır:

Bugün neoliberal ekonomik politikalar, toplumsal sorumluluklar da dahil olmak üzere, devletin geriye çekilerek (her ülkede farklı ölçü ve ölçeklerde), yerini serbest piyasa koşullarının spekülasyon alanına bırakmasına yol açmıştır. Bu da devlet destekli sanat üretiminin özel alana kaymasını ve serbest piyasa parametrelerine açılmasını beraberinde getirmekte. Sanat, tarihte olduğu gibi bugün de sistem içinde hareket etmekte. Ama sanatın bu konuda naif olduğunu düşünmek doğru değil. Bugün birçok sanatçı, hem konu olarak hem de üretim kültürü olarak doğrudan (ya da endirekt) bu ilişki biçimlerini sorguluyor, açmıyor, müzakere ediyor.⁶⁹

Avrupa'da karanlık çağın, içe kapanmanın yaşandığı ve hiçbir şeyin üretilmediği Orta Çağ sonrası, özellikle İtalya'da Floransa, Milano ve Roma şehirlerinde Rönesans'ın ortaya çıkışındaki en önemli etkenlerden biri zengin ailelerdir. Bu konuda sanatın himaye sistemiyle tarihsel olarak desteklendiğini Artun şu şekilde ortaya koymuştur:

Çağdaş sanat eserlerine öncelik veren sanat koleksiyonerliği rejimi, Sanat piyasasının ilk olarak Mediciler ailesi himayesiyle başlamıştır. Bu piyasa 17. ve 19. yüzyılda açılan çeşitli galerilerle birlikte Sanatın saray ile kilise ve akademinin denetiminden çıkarak özerkleşmesi olarak görülmektedir.⁷⁰

Ayrıca Artun, Mediciler ailesinin sanatsal ve siyasal etkinliğinin arka planında güçlü bir finansal ağ ile birlikte himaye sisteminin kurulmasıyla sanatın para ile aynı şebekede yer aldığını belirtir.⁷¹

Kapitalizmin çok erken dönemlerinde, artı değer paranın ortaya çıkışıyla zenginleşen ailelerin sanatı ve sanatçıyı destelemesine olanak sağlamıştır. Bu bağlamda sanatı Orta Çağ'dan Rönesans ve Aydınlanma sürecinde zengin aileler destekliyorken, daha sonra modernite döneminde modern ulus devletlerin ortaya çıkışıyla beraber bu görevi devlet üstlenmiştir. Modernitenin bugün geldiği noktada

⁶⁹Fulya Erdemci'yle yapılan röportaj, “Sanat 'sistem'in içinde ama...”, Radikal Gazetesi, http://www.radikal.com.tr/hayat/sanat_sistemin_icinde_ama-1132877n, [29 Kasım 2017]

⁷⁰ Ali Artun, **Çağdaş sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), 10.

⁷¹ **age**, 11.

yeni bir kapitalizmin ortaya çıkmasıyla, serbest piyasanın benimsenmesi, küreselleşme ve devletin minimize edilmesi süreci olarak liberalizmin benimsenmesiyle birlikte, sanata devlet desteği giderek azalmış ve sanatı büyük şirketler sponsorluk sistemiyle desteklemeye başlamıştır.

Yaman, Türkiye’de post-fordis politikanın 1970’lerden beri küresel çapta genişlemesi ve sosyal devletin geri çekilmesi kültür ve sanata “sanatın özelleştirilmesi” sonucunu doğurduğunu ileri sürmüştür.⁷² Yaman, eleştirel düşüncenin sanatçı aklı ve yaratıcılığından “küratöryel eylemliliğe” aktarılmasıyla, “küratöryel olan politik olana eşit”lenmesiyle birlikte sanatın politik kimliği küratöryel üst aklın “kavramsallığına” devredildiğini belirtmiştir.⁷³

Sponsorluk sistemi, devlet desteğinin bir alternatif olarak, devletin sansüründen sıyrılmanın da bir yolu olarak düşünülmüştür. Ancak, Yardımcı’nın tespitine göre, İKSV, devletin resmi politikalarıyla hiçbir zaman ters düşmemeye özen göstererek, siyaset sahnesinde olan biten pek çok meseleye sağır kalmıştır.⁷⁴ Yardımcı’nın belirttiği üzere, İKSV her ne kadar sivil bir örgütlenme gibi görülse de giderlerin büyük ölçüde sponsorlar tarafından karşılanması, iddia edildiği gibi, vakfın devletten özerkleşmesini sağlamamıştır.⁷⁵ Serdar Tekin’e göre bunun nedeni, Türkiye’de sivil toplum örgütlenmelerinin temel hukuksal ve kurumsal formlarının devlet tarafından ve devletin ihtiyaçları doğrultusunda tasarlanmış olmasıdır. Tekin’in belirttiğine göre, iş adamlarının oluşturduğu sivil toplumun hükümetlerle arası iyi olmuştur.⁷⁶

Sonuç olarak Türkiye’de sanata kamu desteğinin azaldığı ve kamusal alanların tartışma zeminlerinin özellikle daraldığı dönemlerde bienallerin sermaye ile ilişkilerinin yine de farkında olarak, bienalleri tamamen yok sayarak reddetmek yerine, üretilen yeni sanatsal pratiklere, muhalif toplumsal hareketlerle kurabileceği ittifaklara, sunulan eserlerin politik eleştirel potansiyellerine bakmak gerekir. Sustam’ın ortaya koyduğu üzere “güncel sanat mikro eleştirel politik bir dil kullansa bile, bir şekilde kurumlaşmanın tuzağından kurtulabilmesi için yatay geçişler halinde

⁷² Feyyaz Yaman, “Türkiye’de ve Dünyada sanat Piyasası ve Alternatifler”, **Başka Bir Sanat...**, 69.

⁷³ **agm**, 70.

⁷⁴ Yardımcı, **age**, 108.

⁷⁵ Yardımcı, **age**, 106.

⁷⁶ Serdar Tekin, “Sivil toplumun devletiyle bölünmez bütünlüğü”, **Birikim**, s.130, (İstanbul: Birikim Yayınları, 2000), 43-46.

ilerleyen ağırları, görsel aygıtları, gündelik ‘fakir’ malzemeyi ve dili kullanmak zorundadır.”⁷⁷ Kosova’nın da belirttiği gibi, güncel sanatın sermaye tarafından kapılma sürecine odaklanmak, bu alan içerisinde oluşturulmuş eleştirel çalışmaları, kolektif oluşumları görmezden gelme anlamına gelecektir.⁷⁸

Türkiye’de kamusal alanın daraldığı, toplumsal muhalefetin susturulmaya çalışıldığı dönemlerde, örneğin 11. İstanbul Bienali, askeri darbeler, milliyetçilik, militarizm, cinsiyetçilik, etnik ayrımcılık, insan hakları ihlalleri gibi politik meseleler üzerine söz ürettiği göz ardı edilmemelidir.⁷⁹ “sanatçıları vicdanların uysal eleştirilerle rahatlatıldığı steril ve ticarileşmiş kurumsal alanlardan muhalif kamusal alan yaratma pratiklerine katılmaya bir davet” olarak Direnal-İstanbul Direniş Günleri Bienale çağrıda bulunarak ittifaklar geliştirmeyi hedeflemiştir. Radikal siyaset ile sanat arasındaki temas yokluğuna dair bu bağlamda pek çok tartışmalar yaşanmıştır.⁸⁰

Bu bağlamda örneğin, 13. İstanbul Bienali’nde, Hito Steyerl, “*Is a museum a battlefield?*” (Müze bir savaş alanı mıdır?) adlı sunumunda bienalin kurucusu ve ana sponsoru Koç Holding’in “koçbaşı” şeklindeki logosunun serginin her yerinde bulunmasına eleştirel bakmıştır. Steyerl, savunma araçları üretimi konusunda, Koç Ailesi’nin Türk ordusunun en büyük tedarikçilerinden biri olduğunu söylemiştir. Steyerl’in araştırması; tank, silah ve savaş uçağı üretimi yapan şirketlerin, neden sanatsal faaliyetlere sponsorluk ettiğini sorgulamaktadır.⁸¹ Bunun dışında yine 13. Bienal’de, Galata Rum Lisesi’ndeki sergide yer alan, daha önce oluşmuş kolektif muhalif bir çalışma ile ilişkiye geçilerek, “*Mülksüzleştirme Ağları*” (Fotoğrafi EKLER, 7.’de) adlı çalışmaya bienal yer vermiştir. Bu çalışmada, İstanbul’daki kentsel dönüşüm eleştirel bir şekilde sorgulanmış, bienalin sponsoru olan Koç ve Eczacıbaşı Holdinglerinin de kent projelerinde birer aktör olmasına rağmen yine de

⁷⁷ Engin Sustam, “Kürt Alanında Güncel Sanat: ‘Karşı-Şiddet ve Politik Estetik’”, Güncel Sanat, **Teorik Bakış**, s.8 , (İstanbul: Minör Yayınevi, 2016), 55.

⁷⁸ Kosova, **agm**, 38

⁷⁹ Begüm Özden Fırat ve Ezgi Bakçay, “Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, Estetik-Politik Eylem”, Türkiye’de Güncel Sanat, **Toplum ve Bilim**, s.124, (İstanbul: Birikim Yayınları, 2012), 48.

⁸⁰ **agm**, 48-49.

⁸¹ Hito Steyerl, “*Is a museum a battlefield?*” (Müze bir savaş alanı mıdır?), **İKSV 13. İstanbul Bienali Rehberi**, (İstanbul: YapıKredi Yayınları, 2013), 136-138.; Ayrıca çalışma şu linkten video olarak izlenebilir: <http://vimeo.com/76011774>, [30 Mayıs 2015]

eleştirilerden nasiplerini aldıkları söylenebilir.⁸² Keza bienalden çok önce örgütlenmiş, çeşitli sanatsal ve politik eylemler gerçekleştiren “Sulukule Platformu”⁸³ ile de ilişkiler kurularak bienalde yer almaları sağlandığı görülmüştür. Bunun dışında, 14. Bienal’in bienal öncesi gerçekleştirilen etkinliklere bakıldığında da, toplumsal sorunları gündeme taşıyan *“Tahayyül III, Tekel Direnişi 78 gün”* adlı film gösterimi ve ardından konuyla ilgili Ayşe Çavdar ve Göksun Yazıcı’nın konuşmacı olduğu *“Kentsel Mekânda Politik Eylem ve Sanat Pratiklerinin Artık Değeri”* adlı panellerde sanatın politik eleştirel potansiyelleri toplumsal hareketler bağlamında tartışıldığı görülmüştür.⁸⁴

Tezin buraya kadar olan bölümünde bienal etkinlikleri, küreselleşmenin bir yansıması olarak güncel, çağdaş sanattaki değişimin, postmodern bir tavırla, yeni sanat ve siyaset ilişkilerinin en somut şekilde görsel imgeler yoluyla görüldüğü uluslararası sanat sergileri olarak ortaya konulmuştur. Bienallerle ilgili sanatın metalaşması, araçsallaştırılması, sanattaki himayecilik ve bienallerin politik, eleştirel potansiyelleri konusundaki tartışmalara değinilmiştir. Çağdaş sanat; felsefenin, sosyal teorinin ve siyasetin kavramlarını görsel imgelere taşıdığı için bienalleri incelerken “postmodernizm”in ne olduğuna bakılması önem taşımaktadır. Postmodernizm kavramının ekonomik, siyasal, sanatsal, kültürel ve toplumsal açılardan çeşitli kültür kuramları ve felsefî yaklaşımlar üzerinden nasıl ele alındığı ve kavramın hangi bağlamlarda kullanıldığı tezin ikinci bölümde ortaya konulacaktır.

⁸² Tezin 4. Bölümünde **4.1.1.3. Mülksüzleştirme Ağları** başlığında çalışma detaylı ele alınacaktır. “Mülksüzleştirme Ağları”, <http://mulksuzlestirme.org/>, [6 Aralık 2015]; Yaşar Adanalı, Burak Arıkan, ve diğ., “Mülksüzleştirme Ağları”, **13. İstanbul Bienali Rehberi**, 296-298.

⁸³ Bu çalışma da aynı şekilde 3. Bölümde **4.1.1.2. Sulukule Platformu: “Sulukule’nin adını değiştirebilecekler mi?”** başlığında detaylandırılacaktır.

⁸⁴ <http://14b.iksv.org/event.asp?id=46>, [10 Mayıs 2019]

3. POSTMODERNİZM VE SANAT

3.1. “Postmodernizm” Kavramının Kökenleri

“Postmodernizm” terimi, Anderson’un tespitine göre, yazın metinlerinde ilk kez Hispanik dünyasından 1934’te Federico de Oniz’in “*Antologia de la poesia espanola e hispanoamericana*” adlı kitabında yer alır. De Oniz bu terimi, modernizmin kendi içindeki muhafazakâr bir gerileyişi açıklamak üzere kullanmıştır.⁸⁵ Daha sonra bu terimi 1942’de Dudley Fitts’in “*Anthology of Cotemporary Latin-American Poetry*” başlıklı kitabında görülür. Amerikan yazınında ilk olarak Randall Jarrell tarafından Robert Lowell’in şiirlerini eleştirirken kullanılır ve klasik modernizme karşı çıkan bir çeşit avant-garde sanat anlamına gelir. 1950’lerde Charles Olson 40’ların ve 50’lerin yenilikçi Amerikan şiirinin özelliklerini açıklarken, yenilikçi akımın modernizme karşı, post-modernist olduğunu belirtir.⁸⁶

Anderson’un tespitine göre, Postmodernizm terimini, ilk kez sosyo-kültürel bağlamda yeni bir dünya görüşü olarak kullanan tarihçi Arnold Toynbee’dir. 1947’de “*A Study of History*” kitabının 1. cildinde 1875’den itibaren Batı uygarlığının içe kapanıcı yeni bir tarih kesitine gittiğini söyler ve bu döneme “post-Modern çağ” adını verir. Toynbee, postmodernitenin, moderniteye karşı çıkan her hangi bir tavır olmayıp dünyaya farklı yaklaşan sosyal, kültürel ve felsefî bir bakış açısı olduğunu öne sürerek bu kavramın bugünkü kullanımı kazanmasında önemli bir rol oynamıştır.⁸⁷

⁸⁵ Perry Anderson, **Postmodernitenin Kökenleri**, çev. Elçin Gen, 3.bs, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), 10-11.

⁸⁶ Dilek Doltaş, **Postmodernizm: Tartışmalar ve Uygulamalar**, (İstanbul: Telos Yayıncılık, 1999), 36-37.

⁸⁷ Steven Best ve Douglas Kellner, “Postmodernin Arayışında”, çev. Ayten Gündoğdu, Yeni söylemler / Bienal Dosyası, **Toplumbilim**, s.8, (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1998), 147.

Jameson’a göre, postmodernizm, ilk olarak edebiyat alanında ortaya çıkmışken estetik üretimde bir tarz olarak asıl üne kavuşması mimarlık alanında olmuştur.⁸⁸ David Harvey’in belirttiği üzere, modernist edebiyat eleştirmenleri, bir yapıta bakarken onu bir “tür”ün sınırı içinde geçerli bir “ana kod”a uygunluğu üzerinden değerlendirirken, “postmodern” üslubu benimseyen eleştirmenler, bir yapıtı eleştirirken, ona sadece kendine özgü bir “retorik” ve “idiyolekt”e (bir dil sisteminin belli bir birey tarafından kendine özgü kullanımına) sahip olan, herhangi başka “metin” ile karşılaştırılabilecek bir “metin” olarak bakmışlardır. Bu postmodernist eleştirmenler, metnin başka metinlerden neleri aldığına, “kolâj” ve “pastiş”e, metnin *eklektik* olup olmadığına daha çok odaklanmışlardır.⁸⁹

Anderson’a göre, edebiyat alanında postmodernizm terimini ilk kullanan Ihab Hassan’dır. Ancak Hassan, postmodernizmi sadece sanatsal bir eğilim olarak görmüş; kavramın toplumsal, iktisadi, felsefi, yönlerinin birbiriyle nasıl bağlandığı veya hangi noktalarda birbirinden ayrılabilceği konusuna girmemiştir. Postmodernizmi edebi bir değişim biçimi olarak modernizmdeki *avant-garde* akımlardan ayırmıştır. Hassan, kavramın toplumsal ve siyasi boyutuna “ideolojik saldırılar” dan kaçındığı gerekçesiyle girmeyi tercih etmediğini beyan etmiştir.⁹⁰ Hassan, 1987’de yazdığı “*Postmodern Turn*” adlı derlemesinde belirttiği üzere; postmodernizmin artık değiştiğini, ideolojik saldırganlığa ve şehvet kalıntısına dönüştüğünü belirterek adeta postmodernizme veda etmiştir.⁹¹

Anderson’a göre, postmodernizm terimini mimarlık alanında ilk defa dile getiren ise Charles Jencks’tir. Jencks, 1980’deki *Venedik Bienali*’nde mimarlığa ayrılan bölümün hazırlanması sırasında yaptığı konuşmasında “geç modern” mimarlık ile “post-modern” mimarlık arasında getirdiği ayrım uluslararası boyutta yankı bulmuştur. Jencks postmodernizmi; çoğulcu hoşgörüyeye sahip, seçenek bolluğuna izin veren, *eklektik*, *geçmişe-gidim (retrospect)* ile *sezdirme-ima etme*

⁸⁸ Fredric Jameson, **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**, çev. Nuri Plümer ve Abdülkadir Gölcü, (Ankara: Nirengi Kitap, 2011), 30.

⁸⁹ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, çev. Sungur Savaran, 3. bs, (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), 58.

⁹⁰ Anderson, **age**, 38-39.

⁹¹ **age**, 34.

(anıştırma) oyunlarına açık olan, işlevselcilikten kurtularak teknolojik güç estetiğine dönüşen bir dünya uygarlığı olarak ortaya koymuştur.⁹²

Edebiyattan mimariye geçiş yapan postmodernizm terimi, daha sonra felsefe alanında 1979'da Jean François Lyotard'ın "*Postmodern Durum*" adlı kitabında kullanılmıştır. Lyotard postmodernitenin doğuşunu, sanayi sonrası toplumun ortaya çıkmasıyla birlikte toplumu dilsel bir iletişim ağı olarak ele almış ve bir dil oyunu olarak gördüğü bilimin iktidarın hizmetine girdiğini ve artık büyük/üst-anlatıların yok olduğunu ileri sürmüştür.⁹³ Michel Foucault ve J. F. Lyotard, her şeyin temsil edilmesini sağlayacak bir üst-dil, üst-anlatı ya da üst-teori üretmenin mümkün olamayacağına inanmışlardır. Çünkü evrensel ve ebedi hakikatler, varlığını kabul etsek dahi dile getirilemezler. Çünkü üst anlatılar "bütüncül" oldukları için söylem ve dil sınırlı olmaları ve anlamın çoğulluğunu nedeniyle varlığı olsa dahi dile getirilemezler. Lyotard' a göre toplumsal bağlar dilseldir, ama "tek iplikten" değil, "belirsiz sayıda", heterojen ve çoğulcu bir "dil oyunu"ndan dokunmuştur.⁹⁴ Lyotard, postmodernitenin sanat ve siyaset açısından ne anlam ifade ettiği konusuna değinmediği için ve yok olmayan kapitalizm büyük anlatısı konusunda bir sözü olmadığı için eleştiriye maruz kalmıştır. Lyotard, kapitalizmi kötünün iyisi olarak görmüş ve hatta keyifli bir düzen olarak nitelemiştir.⁹⁵ Lyotard'ın eksik bıraktığı bu alanları Fredric Jameson tamamlamıştır.

Jameson, 1980'lerde postmodernizm kuramı oluşturmak için estetik ile ekonomiyi birlikte ele alarak, postmodernizmi estetik üretim ile meta üretiminin bütünleşmesi olarak görür. Bunun en iyi örneği olarak gördüğü mimarlık üretiminin, çokuluslu iş dünyasının himayesi altında gerçekleştiğini belirtir.⁹⁶

Bu bağlamda 13. İstanbul Bienali'nde Salt Beyoğlu'nda sergilenen Arjantinli sanatçı Diego Bianchi'nin Dolapdere Bitpazarı'ndan topladığı nesnelerle oluşturduğu "*Ya Pazar Ya Ölüm*" (fotoğrafları EKLER bölümü 1.'de) yerleştirmesi tam da Jameson'un bu bahsettiği estetik ile meta üretimi meselesine gönderme yapmaktadır. Kullanılmış ayakkabılar, kabuğu soyulmuş, yarısı yenmiş kestaneler, yerlere dökülmüş veya havada asılı duran patates cipsleri, midye kabukları, kurumuş limon

⁹² age, 38.

⁹³ Ali Akay, *Postmodernizmin ABC'si*, 2. bs, (İstanbul: Say Yayınları, 2013), 28-30.

⁹⁴ Harvey, age, 60, 62.

⁹⁵ Anderson, age, 42, 48, 50, 54.

⁹⁶ Jameson, age, 33.

dilimleri, kayışı kopmuş saatler, boş parfüm şişelerinin, temizlik ürünlerinin, deterjan, tuvalet kâğıdı, teneke kutu kola, tüketilmiş içki şişeleri, tirbuşon gibi daha pek çok metanın olduğu bir vitrin göze çarpmaktadır. Bunlar değerini ve işlevini kaybetmiş, dolaşımdan kalkmış çöp haline gelmiş metaldır. Sanatçı bu eseriyle tüketim toplumunun kaotik izlerine gönderme yaparak kendi ülkesinde yaşanan ekonomik krizin ardından, Jameson'un tabiriyle çok uluslu şirket kapitalizminin, diğer bir deyişle neoliberal ekonominin yarattığı enkazı ve kalıntıları göstermeye çalışmıştır.⁹⁷ Görsel bir estetik kaygının geri plana atılarak kavramsal ve zihinsel bir düşünce uyandırmayı önemseyen, kökeni "*hazır-mamul/nesne*" kullanan Marcel Duchamp, *Dada* ve *Pop Art*'a dayanan, Postmodern Kavramsal Sanatın izlerini burada görmek mümkündür.⁹⁸ Metaların ve nesnelerin "postmodernist" metinlerde olduğu gibi bir araya gelmeyecek, en olmadık maddelerden yararlanılarak heterojenliği yoğunlaştırılmıştır. Metaların heterojenliğinin beraberinde, eserin alımlanması, okunması sürecinde izleyicinin ya da okuyucunun eserdeki toplumsal anlama dair farklı fikirler çıkarabilmesine olanak tanınması da esere çokseslilik katmıştır. Nesnelerin heterojenliği hususunu Jameson, "tüm bu şeyleri bir arada nasıl görmeli ve aralarında algısal bir ilişkiyi nasıl kurmalı?" sorularını sorarak, nesnelerin heterojenliğini "dayanılması güç bir skandal" olarak nitelendirir.⁹⁹

Jameson, Ernest Mandel'in "*Geç Kapitalizm*" kitabında kapitalizmin üç evresi olarak sırasıyla "piyasa kapitalizmi", "tekelci kapitalizm" ve "çokuluslu kapitalizm (ya da tüketim kapitalizmi)" olarak belirttiği dönemselleştirmeyi kullanarak "postmodernizmi, çokuluslu kapitalizminin doğasına yönelik açık ya da örtük bir politik tavır" olarak görmüştür.¹⁰⁰ Burada Jameson'ın "geç kapitalizm" le vurgulamaya çalıştığı şey, dünyada bir şeylerin artık değiştiğidir. Jameson, yeni bir Marksist anlayışı benimseyen toplumsal bir yaklaşımla; postmodernizmi, ekonomik bir sistem üzerinden, ulusal tekelci kapitalizmin uluslararası sermayeye; diğer bir ifadeyle, çok uluslu şirket kapitalizmine dönüşmesiyle birlikte küreselleşme sisteminin ortaya çıkması olarak görmüştür.¹⁰¹

⁹⁷Diego Bianchi,"Ya Pazar Ya Ölüm", **İKSV 13. İstanbul Bienal Rehberi**, 390-392.

⁹⁸Tezin "**2.5. Postmodern Sanat**" başlığı altında "**2.5.1. Pop Art**" ve "**2.5.2. Kavramsal Sanat**" kısımlarında bu sanat eğilimleri incelenecektir.

⁹⁹ Jameson, **age**, 240-242.

¹⁰⁰ **age**, 32.

¹⁰¹ **age**, 24.

Bu tarihsel dönemselleştirmeye göre bakıldığında; 18. yüzyılda piyasa kapitalizmi denilen Adam Smithçi pazar ve rekabet eksenli bir kapitalizm ve buna denk gelen teknoloji olarak buharlı motorlar, demiryollarıyla tren teknolojisi, kültür ve sanat alanında ise gerçekçilik ve doğalcılık akımları görülmektedir.

19. yüzyıl ile 20. yüzyılın başında ise tekelci kapitalizm denilen emperyalist, tekelci, ulus devlet kapitalizmi yaşanırken teknolojik gelişmeler elektrik ve dizel motorların bulunması, bu döneme denk düşen kültür ve sanat anlayışı ise *gerçeküstücülük, fütürizm, kübizm* gibi akımlar, yani modernizmin zirve döneminin yaşandığı, aklın, bilimin, makine estetiğinin övüldüğü ve benimsendiği modernite ve modernizm dönemidir.

21. yüzyılın başından itibaren yaşanan çokuluslu şirket kapitalizmi diğer bir deyişle küreselleşmenin yaşandığı, ulus devlet sınırlarının aşıldığı, “dünyanın küresel bir köy”e döndüğü varsayılan bir dönemdir. Bunun teknoloji ayağındaki gelişmeler, nükleer güç ve enerji teknolojisi, elektronik ürünlerin üretilmesi, cep telefonu, bilgisayar, internet, hatta günümüzde üretilen akıllı cep telefonları, tablet bilgisayarlar ve sosyal medyanın ortaya çıkmasıdır. Bunun kültürel ve sanatsal olarak yansımalarına da “postmodernizm” denmektedir.

Fredric Jameson’a göre geç kapitalizmin kültürel egemeni ya da kültürel mantığı olarak nitelenebilen postmodernizm, birçok disiplinin ilgi alanına girmekte ve çok çeşitli ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel dönüşümlere göndermeler yapmaktadır. Bu bağlamda çağdaş toplumun kültürel ve toplumsal örgütlenmesine ilişkin dönemeçler sunan postmodernizm, çeşitli sanat biçimlerindeki modernist üslubu karanlığa gömerek daha eski modernist biçimler üzerinde tahakküm kuran, yeni bilinç ve tecrübe biçimleri yaratan geç kapitalist toplumun kültürel egemenidir.¹⁰²

13.İstanbul Bienali gezildiğinde, modern sanatın sınırlandırıcı estetik kaygılarının aşıldığı pek çok eser üzerinden görülebilmektedir. Örneğin, Galata Rum Okulu’nda giriş katta sergilenen İnci Eviner’in “*Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt*” (Fotoğrafı EKLER bölümünde 2.’de yer alır.) adlı çalışması, sanat ve politika arasındaki estetik ilişkinin mantığını yeniden düşünmeye odaklanmıştır. Estetik

¹⁰² Steven Best ve Douglas Kellner, **Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalr**, çev: Mehmet Küçük, (İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1998), 224.

düzenin kuralcılığını yıkacak şekilde düzensiz ve gelişigüzel çizimlerle ve son derece heterojen şekilde çok farklı nesnelerden oluşan enstalasyonuyla dikkat çekicidir. Eklektik bir şekilde Duchamp'ın meşhur pisuarı (Fotoğrafi EKLER bölümünde 4.'te) da bu eserde bir kolaj olarak yer verilmiştir. Duchamp'a gönderme yaparak, onun "İdeal olan, eserin hiçbir estetik çekiciliğinin olmamasıdır."¹⁰³ cümlesini hatırlatmış ve sanatçının bir takım estetik yargılar adına kendisini kısıtlamaması gerektiğini belirtmiş, müzede sergilenen modernizmin yüce sanat şaheserlerini sıradanlaştırmış, sıradan nesneleri yüceltmıştır.

Jameson'dan sonra 1990'lara gelindiğinde David Harvey "*Postmodernliğin Durumu*" adlı kitabıyla postmodernizmi çok boyutlu olarak ele almıştır. Harvey 20. Yüzyılın sonundaki kapitalizmin ekonomik ve politik dönüşümünü, fordizimden esnek birikim sürecine geçişi detaylı biçimde anlatmıştır. Postmodern denilen durumu sinemada, toplumsal hayatta zaman ve mekân deneyimi üzerinden incelemiş, 1980'le beraber yaşanan ekonomik ve kültürel dönüşümü, özellikle ABD'de Reagan başkanlığı dönemindeki imajların üretimi çerçevesinde, çeşitli örnekler üzerinden anlatmaya çalışmıştır.¹⁰⁴

Postmodernizmin ne olduğu konusunda yazın alanında tam bir mutabakat bugün dahi sağlanabilmiş değildir. Sanat alanında postmodernizm daha somut bir şekilde ortaya konulmuştur. Terim, tarihsel olarak birçok eleştirmen, kuramcı, sanatçı, felsefeci tarafından tartışılarak anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Yaşanılan çağın değişimi ve dönüşümüyle birlikte terim üzerine yeni anlamlar yüklenerek kapsamı genişletilmiştir. Genelde postmodernizmi anlamak için modernite ve postmodernite karşılaştırılması yapılmıştır.

3.2. Postmodernizmi Anlamlandırma Çabaları

En genel anlamda postmodernizm, modernite ve modernizmin üst anlatılarına ve hakikat iddialarına odaklanarak onu yapısalcı bir perspektifle yapıbozumuna uğratarak, iddia edilen "hakikat"lerin pratikle uyuşmadığını ve bu modernist anlayışın yarattığı yıkımları ve hayal kırıklıklarını ortaya çıkarmaya çalışır.¹⁰⁵

¹⁰³ Su, **age**,146.

¹⁰⁴ Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, 147-164, 342-361, 364-375.

¹⁰⁵Pauline Marie Rosenau, **Postmodernizm ve Toplum Bilimleri**, çev. Tuncay Birkan, 2. bs, (Ankara: Bilim ve Sanat, 2004), 22-23.

Postmodernizm, modernitenin nasıl tahakküm aracı olarak kullanıldığını kanıtlamaya çalışır.

Postmodernizmin ne olduğunu anlamak için Aydınlanma, modernizm ve modernitenin nasıl bir dünya vaat ettiğini, modernite ve modernizmin postmodernistler tarafından nasıl eleştirildiğini incelemek gerekir. Postmodernist düşünürlerin veya sanatçıların neye karşı çıktığına, nasıl bir tavır ve üslup sergilediğine bakılmalıdır.

Postmodernistler, Aydınlanma projesinin, insanlara vaat ettiği özgürlüğü sağlayamadığını; aksine baskı ve disiplin altına alarak geçmişteki Ortaçağ kilise baskısı yerini artık bilim ve rasyonalitenin baskısı aldığını belirtir. Modernliğin, insanlığı Orta Çağ'ın “akıldışılık ve bilgisizlik” karanlığından kurtararak “aydınlanmayı” vaat ettiği halde sicilinin epeyce kabarık olduğunu ileri sürerek bu vaadin gerçekleşmediği görülmektedir. Soykırımlar, dünya çapında bunalımlar, Hiroşima, Vietnam, Kamboçya, Körfez Savaşı, zenginle yoksul arası uçurumun derinleşmesi ilerlemeci Aydınlanmacı modernist fikri sorgulanabilir hale getirmiştir.¹⁰⁶

Foucault'un açtığı eleştirel yoldan giden postmodernist anlayış, pozitivist bilimselliğin merkezsiz bir iktidar olarak, her yere dağılarak insanların hem bedenine hem de ruhuna inanılmaz bir baskı ve tahakküm uyguladığını göstermeye çalışır. Foucault, bedene uygulanan “*bio-iktidar*”ın fiziksel disiplin tekniği olarak işlediğini ileri sürmüştür. Örneğin; Foucault, belirli bir saatte belirli yerde olma zorunluluğunun, sınavların, kışlada askerlere veya hapishanede mahkûmlara uygulanan çeşitli kuralların nihai amacının aslında “uslu vücutlar” yaratma olduğunu belirtmiştir. İktidarın her yerde olduğunu belirten Foucault, direnişin de mümkün olduğunu ortaya koymuştur. Foucault, teori dünyasında giyotinle “kralın kafasını koparma”dan söz etmiştir.¹⁰⁷

Postmodernistlere için modernliğin artık özgürleştirme misyonu kalmamıştır. Bu özgürleştirme misyonu, giderek bireyi tahakküm altına alan bir boyun eğdirme

¹⁰⁶ a.g.e, 29.

¹⁰⁷ Foucault'dan aktaran Best ve Kellner, *age*, 70.

sürecine dönmüştür. Modernizmin içinde özgürleştirme, bağımsızlaştırma gibi amaçlar olsa da, sonuçta, bunlar yeni bir düzen kurmak için ortaya atılmıştır.¹⁰⁸

Postmodernist eleştiriler, moderniteyi kökünden sorgulayarak pek çok kuramı ve egemen söylemleri geçersiz kılmaya çalışmışlardır. Bu konuda Harvey, şunları belirtmiştir:

“Ötekilik” ve “başka dünyalar” konusunda postmodernistler büyük bir ilgiye sahiptir. Bastırılmış ve dışlanmış, modernitenin yer vermediği, hesaba katmadığı, hatta toplumdan tecrit ettiği “öteki”ler, örneğin; sömürgeleştirilmiş halklar, siyahlar, azınlıklar, dinsel gruplar, kadınlar, işçi sınıfı, (Foucault’nun özellikle ilgilendiği) eşcinseller, deliler, mahkumlar veya marjinal olarak adlandırılan ya da toplumun çatlaklarında yaşayan gruplar adına postmodernizm; tek tipleştirici, homojenleştirici, bütünleştirici, aydınlanmış modernitenin emperyalizmine, tahakkümüne karşı yerel odaklardan direniş göstererek master/egemen söylemleri gayri meşru kılmaktadır.¹⁰⁹

Burada Michel Foucault’tan bahsetmek gerekirse, Best ve Kellner’in deyimiyle, “Foucault’yu postmodernist olarak değil; daha ziyade modern öncesi, modern ve postmodern perspektifleri birleştiren bir teorisyen olarak görmek gerekir.”¹¹⁰

Best ve Kellner, Foucault’nun, gerek moderniteye karşı tavrı, gerekse de 1970’lerde yaptığı soykütüksel çalışmalarına bakıldığında postmodernizmin yansımaları görülebileceğince işaret etmişlerdir. Best ve Kellner, postmodernistlerin, modern rasyonellik biçimlerini indirgeyici ve baskıcı bularak sorunsallaştırdığı gibi Foucault’nun da “modern özne” biçimlerini, modern rasyonelliği ve modernitenin kurumlarını, tahakkümün kaynaklarını veya inşaları olarak değerlendirdiğini belirtmişlerdir.¹¹¹

Foucault, toplumu heterojen ve eşitsiz, farklı söylemlerin dağınık bir düzenliliği olarak görürken, modern özneyi ise emek sürecine hazırlanan, topluma uyumlu ve “uslu vücutlar” a dönüştürülmüş, her yerde disiplin altına alınan ve eğitilen gözetleyici toplumun bir parçası olan “hümanist bir kurmaca” olarak tanımlamıştır.¹¹² Foucault “*Hapishanenin Doğuşu*”nda, hapishaneler, okullar, hastaneler ve işyerleri gibi kurumlarda işleyen çeşitli disiplinler mikro iktidar odakları ve bunun beraberinde ruh, beden ve öznenin tarihsel olarak inşasını irdelemiştir.

¹⁰⁸Hasan Bülent Kahraman, **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, (İstanbul: Everest Yayınları, 2002), 4.

¹⁰⁹ Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, 63-64.

¹¹⁰ Best ve Kellner , **age**, 54.

¹¹¹ Best ve Kellner, **age**, 57.

¹¹² **age**, 58.

Disiplinin amacı son kertede “normalleşme”dir; yani toplumsal ve psikolojik düzensizlikleri ortadan kaldırarak zihinleri ve bedenleri yeniden düzene uygun, işe yarar uysal öznelerle dönüştürmektir. Bu bağlamda Foucault modern disiplinler normalleştirici pratiklerin teorisini sunabilmek amacıyla gündelik hayatın tümünü politikleştirir. Artık her şey politiktir.¹¹³

Best ve Kellner’ın tespitine göre postmodernist söylem içinde birbiriyle çatışan iki tutum ortaya çıkmaktadır. Bir grup postmodernist, örneğin; Leslie Fieldler, Susan Sontag ve Ihab Hassan gibi isimler postmodern kültürü, sanattaki ve yaşamdaki basmakalıp geleneklerden rahatlatıcı bir kopuş olarak olumlu değerlendirmiştir. Diğer bir grup postmodernist ise, örneğin; Arnold Toynbee, C. Wright Mills, Daniel Bell, Jean Baudrillard gibi isimler ise modern toplumların izlediği yörüngenin kötümser bir resmini ortaya koyarak olumsuz söylemler geliştirmişlerdir. Bu kötümser, felaket tellalı söylemi, Baudrillard’ta somut bir şekilde görmek mümkündür. Bu olumsuz söylem, Batı toplumlarında kültürün çökmek üzere olduğunu, değişim ve istikrarsızlığın, kitle toplumu ve kültürü gibi yeni gelişmelerin tehdidi altında olduğunu ileri sürmüştür. 1980’lere gelindiğinde, Best ve Kellner’ın da belirttiği gibi postmodern söylemler, yeni gelişmeleri ve değişimi olumsuzlayan *kültür muhafazakârlarıyla*, değişimi ve gelişmeleri övgüyle karşılayan *avangardistler* arasında ikiye ayrılmıştır.¹¹⁴

Rosenau da postmodernizmi, “*Şüpheli Postmodernistler*” ve “*Olumlayıcı Postmodernistler*” olarak ikiye ayırmıştır. Şüpheliler; olumsuz olanı vurgulayan, hiçbir şeyden umutlu olmayan, hiçbir şeye güven duymayan, dünyadan bezmiş, karamsar, kasvetli değerlendirmelerde bulunan ve “postmodern çağ”ı; parçalanma, çözülme, hastalık, anlamsızlık ve toplumsal kaos çağı olarak gören yazarlardır. Bu postmodernistler, Nietzsche ve Heidegger’den esinlenen “hakikatin imkânsızlığı”, “öznenin çöküşü”, “yazarın sonu”ndan yakınan yazarlardır. Bu gruptaki postmodernistlere göre, eğer hakikat diye bir şey yoksa, geriye kalan tek şeyin, sözcüklerin ve anlamın yani dilin oyunları kalmıştır.¹¹⁵ “Olumlayıcı Postmodernistler” adını verdiği grupta yer alan yazarlar ise, “postmodern çağ”a daha umutlu ve iyimser bakar, olumlu siyasi eyleme, direnişe, mücadeleye açıktırlar. Daha

¹¹³ age, 67-68.

¹¹⁴ Steven Best ve Douglas Kellner, “Postmodernin Arayışında”, çev. Ayten Gündoğdu, Yeni Söylemler / Bienal Dosyası, **Toplum Bilim**, s. 8, (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1998), 150-152.

¹¹⁵ Rosenau, age, 35-36.

ziyade solda yer alan, çoğulcu ve katılımcı demokrasiden yana, öteki ve dışlanan gruplara sempati duyan eleştirel ve *yapısökümcü* yöntemi kullanan yazarlardır.¹¹⁶

Jameson, tümüyle postmodernizmi göklere çıkarmanın da, tamamen kötü bir şey olduğunu ilan etmenin de anlamsız olduğunu belirterek, postmodernizmin demokratlığına dikkat çekip herkesin içinde kendine yer bulabileceği, çoğulcu bir tarafı olduğunu savunur. Postmodernizm; modernist kültürün, sözde, sahip olduğu sofistike dilin üstünlüğünü alaşağı etmiştir. Jameson, postmodernizmle birlikte, yaşamın kendisinin çok geniş bir cephede kültürelleşebildiğini, kültürün insanlarla yeni bir ilişki kurduğunu ileri sürmüştür.¹¹⁷

1980 sonrası sanat, siyaset ve düşünce alanındaki yaşanmakta olan değişim pek felsefeci, sosyal bilimci ve sanatçı tarafından kabul edilirken bu değişimi nasıl değerlendirileceği, ya da bu yeni “haliyeti ruhiye” nin içeriğinin ne olduğuna ilişkin epey bir kafa karışıklığı hâkim olmuştur. Modernist duyarlılık zayıflamış, yapıbozumuna uğratılmış, aşılmış olsa bile onun yerini alan bir düşünce sisteminin iç tutarlılığı ya da anlamı konusunda pek az kesinlik vardır. David Harvey’in “*Postmodernliğin Durumu*” kitabında postmodernizmin ne olduğuna dair giriş soruları şu sözlerle başlar:

... Postmodernizmin her türlü Aydınlanmacı üst anlatıya muhalefeti, hep susturulmuş olan ‘başka seslere’ ve ‘başka dünyalara (kadınlara, eşcinsellere, siyahlara, kendi tarihleri olan sömürgeleştirilmiş halklara) gösterdiği yakın ilgi dolayısıyla devrimci bir potansiyeli var mıdır? Yoksa modernizmin ticarileştirilmiş ve evcilleştirilmiş bir versiyonu mudur, onun her şeyin mubah olduğu *laissez faire* piyasası eklektizmine yönelik zaten deşifre olmuş özlemlerin indirgenmiş bir hali midir? (...) Nihayet postmodernizmin yükselişini kapitalizmin köklü bir biçimde yeniden yapılanmasına, bir post-endüstriyel toplumun ortaya çıkışına bağlayacak mıyız, hatta onu Newman ve Fredric Jameson’ın dediği gibi ‘enfasyonist bir çağın sanatı’ ya da ‘geç kapitalizmin kültürel mantığı’ olarak mı göreceğiz?¹¹⁸

Pauline Marine Rosenau, postmodernizmin, ana damar toplum bilimlerinin epistemolojik varsayımlarını ve metodolojik uzlaşımalarını çürüten, bilgi ve hakikat iddialarına direnen Aydınlanmacı, modernist, pozitivist toplum bilimlerine sıkı bir meydan okuma olarak kavranması gerektiğini belirtir. Rosenau’a göre post-yapısalcılık ile postmodernizm birbirine özdeştir. İkisi arasındaki temel farkı şu

¹¹⁶ age, 36-37.

¹¹⁷ Fredric Jameson, Anders Stephanson, “Postmodernizm Üzerine Bir Konuşma”, çev. Ahmet Dogukan, **Defter Dergisi**, s.17, (İstanbul: Metis Yayınları, 1991), 16-18.

¹¹⁸ Harvey, **Postmodernliğin...**, 57-58

şekilde açıklar: “Post-yapısalcılar yöntem ve epistemolojik meselelerle ilgilenirken, postmodernistler kültürel eleştiriye daha meyillidirler.”¹¹⁹

Rosenau’ya göre postmodernizmin ortaya çıkışı, sadece bir paradigma değişimi olarak değil; nasıl yaşadığımıza ve içinde yaşadığımız dünyaya dair çok geniş ölçekli bir yeniden kavramsallaştırma üzerinden radikal bir biçimde farklı kültürel hareketlerin doğması olarak ele alınmalıdır. Bu konuyla ilgili olarak, Roseanau şu tespiti yapmıştır:

En radikal biçimiyle postmodernizm devrimcidir; daha ılımlı biçimiyle, modern paradigmayı yapıbozumuna uğratarak bolca yeniden tanımlamaların yapılması gerektiğine işaret eder.¹²⁰

Harvey’e göre modernist sosyal bilimlerdeki teorilerde ilerlemeci, totaliter denebilecek biçimde “üst anlatılar veya büyük anlatılar” ile hayatın her alanını açıklama iddiası problemlili bir durum olarak görülmektedir:

... Aydınlanma projesi kendi amaçladığının tam tersine yol açarak, insanın özgürleşmesi hedefini, insanlığın kurtuluşu adına evrensel bir baskı sistemine dönüştürmeye daha baştan mahkûm olduğu yolunda bir kuştu doğmuştur... Max Weber ise Aydınlanma düşünürlerinin umut ve beklentilerinin acı ve ironik bir yanılsama olduğunu ileri sürerek amaçlı-araççı akılcılığın bir zafer değil bu tür bir akılcılığın ekonomik yapıları, hukuki, bürokratik yönetimi hatta sanatı kapsar biçimde, bütün toplumsal ve kültürel hayatı etkileyip zehirleyeceğini ve bunun evrensel özgürlüğün somut olarak gerçekleşmesine değil, içinden kaçılması olanaksız olan bir “demir kafes”in yaratılmasına yol açacağını belirtmiştir.¹²¹

Harvey; Horkheimer ve Adorno’nun “*Aydınlanmanın Diyalektiği*” adlı yapıtlarında ileri sürdükleri tezin; Aydınlanmanın akılcılığının altında yatan mantığın, bir hâkimiyet ve baskı mantığı olduğunu, doğaya hâkim olma arzusu aslında insana hâkim olma yolunu açtığını, buradan tek çıkış yolunun doğanın isyanı olduğunu savlamıştır. Harvey’in belirttiğine göre Horkheimer ve Adorno, bu isyanın insan doğasının saf araççı aklın, kültür ve kişilik üzerindeki baskıcı iktidarına karşı bir başkaldırı olarak görülmesi gerektiğini ortaya koymuşlardır.¹²²

Hasan Bülent Kahraman’a göre ise postmodernite iki biçimde ele alınmıştır. Bunlardan ilki, Anthony Giddens’in yaklaşımında görüldüğü üzere; postmoderniteyi, moderniteye karşı bir eleştiri olarak gören yaklaşımdır. İkincisi ise J.F. Lyotard’ın “*Postmodern Durum*” kitabında ortaya konduğu üzere, postmoderniteyi moderniteden türemiş, modernitenin özel bir evresi olarak gören yaklaşımdır. Kahraman’a göre postmodernite şu şekilde tanımlanabilir:

¹¹⁹ Rosenau, **a.g.e.**,s.19.

¹²⁰ **age**, 21.

¹²¹ Horkheimer ve Adorno’dan aktaran Harvey, **Postmodernliğin...**, 26, 28.

¹²² **age**, 28.

... Moderniteden radikal bir kopuş değil, bir dönüşümü, bir kıvrılmayı temsil eder ve moderniteye içkindir; ancak modernitenin dışında bir söylem ve tavır geliştirerek ona eleştirel yaklaşır.¹²³

Kahraman'a göre postmodernite esas olarak kendini sanatta göstermektedir. Postmoderniteye asıl ve etkileyici örnekler sanat alanından verilebilir. Postmodernite, öncelikle sanatsal düzlemde kendisi gösteren gelişmelerin okunmasıyla anlaşılabilir.¹²⁴ Bu anlamda çağdaş sanat sergileri olarak bienal etkinliklerinde postmodern sanatı temsil eden pek çok eseri somut bir şekilde görmek mümkündür.

Örneğin; 13. İstanbul Bienali'nde *Antrepo*'da sergilenen Claire Pentecost'un "*toprak-erg*"¹²⁵ (Fotoğrafi EKLER, 22.'de) adlı eserinde, modernitede bilimsel söylemlerin bir iktidar aracı olarak gündelik hayatı nasıl etkilediği sorusu disiplinlerarası bir biçimde araştırılmıştır. Heykeller, çizimler ve çeşitli enstalasyonlar, toprak ve gübreden üretilmiş bir külçe yığını sergilenmiştir. Değerler sistemini, toprak ve gübreyi külçe altına benzeterek, doğanın nasıl metalaştırıldığını ortaya koymuştur. Sanatçı, uzmanlar tarafından sıradan insanların anlamasını engelleyici bir dille kurulmuş olan bilimsel söylemleri eleştirmiştir. Pentecost, Foucault'un bilgi/iktidar nosyonunda olduğu gibi, iktidar kurucu bilimsel söylemlerin manipülasyonlar yaparak doğal kaynakların ticarileşmesi ve metalaşmasına hizmet ettiğini ekoloji hareketlerinin tarihini ve mirasını da hatırlatarak işlemiştir.

Postmodernizm kavramına geri dönülecek olursa, Best ve Kellner'a göre; Jean Baudrillard, "*postmodernlik*" terimini, kavramın moda haline geldiği 1980'li yıllara kadar benimsemediyse de, 1960-70'li yıllardaki çalışmalarıyla birçok "*ön-postmodern*" temalar içermektedir. Baudrillard tüketim toplumu, medya ve enformasyon çağı, simülasyon, çağdaş sanat ve gösterge kültürünü ortaya koyarak göstergenin politik ekonomisinin egemenliği altındaki modernliğin, artık sona erdiğinin işaretlerini vermiştir.¹²⁶

Baudrillard, postmoderniteyi anlatırken "*tüketim toplumu*" ve "*simülasyon çağı*" kavramları üzerinde durmuştur. Başta 1968 hareketini savunan bir Marksist

¹²³ Kahraman, *age*, 9-11.

¹²⁴ *age*, 10-11.

¹²⁵ Claire Pentecost, "*toprak-erg*", *İKSİV 13. İstanbul...*, 84-86.

¹²⁶ Best ve Kellner, *Postmodern Teori*, 147-148.

iken, daha sonra bundan uzaklaşarak, karamsar, nihilist, apolitik, ahistorik bir filozof haline gelmiştir. Baudrillard, postmodernizmin, “Geç kapitalizm” ve “post-endüstriyel toplum” kavramları üzerinden yalnızca ekonomist bir bakış açısıyla anlaşılamayacağını savunur. Ona göre, işaret sistemleri, tüketilen malların toplumdaki imaj değerlerine bakmak gerekir. Baudrillard, “*tüketim toplumu*” kavramıyla, gelişmiş Batı toplumlarının üretim, pazarlama, tüketme, hizmet-servis sektörünün gelişmesiyle birlikte insanların tüketmeye itildiği, özendirildiği pamuklar içine sarmalanmış bir durumdan söz eder. Postmodern süreç içerisinde tüketimi inceleyen Baudrillard’a göre :

Tüketim bir söylemdir. Yani tüketim çağdaş toplumun kendisi üzerine bir söz, toplumumuzun kendisiyle konuşma tarzıdır. Bir anlamda, tüketim toplumunun tek nesnel gerçekliği tüketim fikridir. Gündelik söylem ve entelektüel söylem tarafından sürekli yinelenen ve sağduyu gücüne ulaşmış olan yansımali ve söylemsel bileşimdir.¹²⁷

Tüketim göstergelerin düzenlenmesini ve grubun bütünleşmesini güvence altına alan bir sistemdir. Dolayısıyla tüketim hem bir ahlak (bir ideolojik değerler sistemi) hem de bir iletişim sistemi ve bir değiş tokuş yapısıdır.¹²⁸

Baudrillard, tüketimin beraberinde, çağımızda artık gerçeğin yerini alan simülakrlardan söz ederek, “*simülasyon teorisini*” ortaya atmıştır. Ona göre, gerçeğin yerini artık modeller almıştır. Modellerin gerçekten daha gerçek hale geldiğini anlatmak üzere “*hipergerçeklik*” kavramını kullanır. Baudrillard’ın tanımıyla: “bir köken ya da gerçeklikten yoksun gerçeğin, modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denmektedir.”¹²⁹Baudrillard, hipergerçekliğin esas olarak toplumda bir caydırma ve ikna aracı olarak kullanıldığını ileri sürerken örnek olarak nükleer savaş tehdidinin bir *caydırma oyunu/simülasyonu* olduğunu açıklar. Esas olarak gerçekleşme olasılığı olmayan bir durum gösteriye dönüştürülmüştür. Bu simülasyon, dünyayı egemenliği altına alarak, tüm olayları “anlamsızlaştıran”, anlamı kısa süreli “geçici senaryolara ve hayatta kalma mücadelesine indirgeyen bir korkutma ve boyun eğdirme aracı olarak kullanılır.”¹³⁰

¹²⁷ Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, çev. Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin, 3.bs, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2008), 254.

¹²⁸ Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, 91.

¹²⁹ Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, 7.bs , (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2013), 14.

¹³⁰ **age**, 59-64.

Postmodern dönemin kültürü, özellikle televizyonun icadıyla birlikte zirveye ulaşmıştır. Baudrillard’a göre, televizyondaki haber kanalları, kitlelere gerçeği “çerçeveleyerek”, ona müdahale ederek, onu güdümleyici ve ikna edici bir haber biçimine sokmaktadırlar. Böylece bu haber kanalları, sözün ve anlamın nötralize edilmesi ya da doğrudan yok olmasına neden olmaktadır. Baudrillard’ a göre haber, bir iletişim aracı olmaktan ziyade anlamı yok eden bir şey haline gelmiştir. Televizyon bir sürü boş ve gereksiz haber bombardımanıya toplumun en kılcal damarlarına kadar ulaşabilmektedir. Baudrillard bunu, “iletişim oyunu simülasyonu”nun tüketime sunulması olarak görür. Bu durum Baudrillard için anlamdan yoksun bir gerçeklik simülasyonudur, hatta kısır döngüye dönüşen bu süreç artık hipergerçekleşmiştir. Anlamın sahip olduğu tüm içeriklerin egemen bir iletişim aracı tarafından yutulmasıdır.¹³¹ Hasan Bülent Kahraman’ a göre televizyon:

... Televizyon, özellikle dizi filmler aracılığıyla kültürel değerleri toplumsal olarak yeniden üretirken daha çok kültürel tüketim alışkanlıklarına dönük bir eğilim içindedir. Modernizm kendisini daha çok, Kübizm bağlamında alçak kültür-yüksek kültür ayrımında ifade etmiş, kitleyle temasa geçerken yalnızca kendi kavramlarını kullanmıştır. Postmodernizm yüksek kültürü bırakmış alçak olanı sahiplenmiştir.¹³²

Sonuç olarak postmodernizm, Aydınlanmacı modernite anlayışının bilgi ve hakikat iddialarına ve bunu tahakküm aracına dönüştüren tarafına ciddi eleştiriler getirmiştir. Bazı postmodernistler (şüpheciler) karamsar bir şekilde, artık gerçekliğin yitirildiği bir simülasyon çağında olduğumuzu bildirerek, sonsuz bir şimdiki zamanda, nereye gideceğimizin belli olmadığı umutsuz bir tablo ortaya koymuşlardır. Bazıları (olumlayıcı postmodernistler) modernitenin bazı iyi taraflarının olabileceğini belirterek; tahakküme, baskıya, iktidara karşı direniş ve mücadelelerin yürütülmesi gerektiğini savunmuşlardır. Olumlayıcı postmodernistler, postmodernizmi yeni bir kültürel dil olarak görüp, modernitenin ötekileştirdiği, nesneleştirdiği ve dışladığı öznelerle alan açan, konumunu güçlendiren olumlu bir yanı olduğunu öne sürmüşlerdir.

¹³¹ age, 120-121.

¹³² Kahraman, age, 189-190.

3.3. Postmodern Toplum Bilimlerinde Yazar, Metin, Okuyucu ve Öznenin Konumu

Bienaldeki çağdaş sanat eserlerini ve sanatçıların postmodern eleştirel tavırlarını anlayabilmek, yeni sanat ve siyaset ilişkilerini anlamlandırabilmek açısından postmodernizmdeki yazar, metin, okuyucu ve öznenin konumuna göz atmanın yararlı olacağı kanısındayım. Postmodernistler için herhangi bir sanat eseri de bir metin olarak değerlendirilmekte ve metinlerin başka metinlerle olan ilişkisi üzerinde durulmaktadır. Postmodernistlere göre sergiyi gezen izleyiciler okuyucu olarak görülebilmekteyken, sanatçılar da eseri ortaya koyan bir yazar olarak görülebilmektedir. Bu yüzden bir eserin alımlanması ve üretilmesi sürecinde yazarın yani sanatçının konumundaki değişimle izleyici yani okuyucunun değişen rolüne ve yeni durumuna dönük bir takım tespitler ortaya konmaya çalışılacaktır.

3.3.1. Yazar

Postmodernistler, “Yazar, yazmayı bitirdikten sonra, metnin önünü tıkamamak için ölmelidir.” diyerek; “*yazar*”*, “*metin*” ve “*okur*”un klasik rollerini çarpıcı bir biçimde değiştirmişlerdir. Roesanu’nun belirttiğine göre, postmodernistler, yazarın önemini azaltıp metnin ve okurun önemini arttırmışlardır. Postmodernistlere için, “okur” artık eğlendirilmesi ya da bir şeyler öğretilmesi gereken pasif bir özne değildir.¹³³ Modern yazarın rolü okuru eğitmek, ona ahlaki değerleri aşılmasıdır. Onun metnini anlamak için onun biyografisini öğrenmek yararlı bir yöntemdir. Modernite ve modernizmde yazarın statüsü oldukça güçlüdür. Modern yazar toplumdaki bir uzman, bir idareci, bir entelektüel ya da bir eğitimcidir. Yazar neredeyse bir “yasa koyucu” olarak başka kimselerin ulaşamadığı hakikat, akıl ve bilimsel bilgiye ulaştığını düşünüp; olumlu ve olumsuz öğeleri tartarak, neyin “doğru” olduğunu belirleyerek edilgen okuyucuya bilgi verir.¹³⁴

Yazarlığın soy kütüğünü inceleyen Foucault, tarihte yazar diye bir gerçeğin esasında var olmadığını, yazarlığın “Yazılanları kontrol etmek ya da kanun ve nizamaya uygun hale getirmek için birilerine sorumluluk yüklemeye çalışan modern

¹³³ Rosenau, *age*, 49.

*Burada “yazar” kelimesiyle hem edebiyatta ve diğer yazın alanındaki yazıyı kullanarak eser üreten kişi hem de yazının dışında, resim, müzik, sinema, tiyatro gibi sanatsal üretimde bulunan kişi kastedilmektedir.

¹³⁴Rosenau, *age*, 52.

burjuvazinin bir tertibi” olduğunu ileri sürmüştür. Yazar eğer olmasaydı dönemin genel eğilimlerine ters düşen “belalı” metinlerin kimin tarafından yazıldığı ve buna karşı hukuki ceza sistemi nasıl uygulanacaktı. Foucault, yazarlığın ilk olarak edebiyatta değil Ortaçağ’da bilim alanında ortaya çıktığını söyler. Bu çağda bir metnin sahiçiliğini belirlemek için yazar prestijine ihtiyaç duyuluyordu ve bilimsel önermelerin otoritesi buna dayanıyordu.¹³⁵

Foucault, “*Yazar Nedir?*” adlı makalesinde yazarın işlevini incelemiştir. Dilek Doltaş’ın Foucault’dan aktarttığı üzere, modernitede yazar adı sıradan bir özel ad gibi değildir; yazının söyleminin bir parçası olarak metnin sınırlarını belirleyici bir işlev görmektedir.¹³⁶ Rosenau, postmodernizmin ortaya çıkmasının habercileri olarak gördüğü post-yapısalcıların, ilk defa modern yazarın konumunu sarsarak postmodernist perspektifteki yazar anlayışına dayanak oluşturduğundan bahseder. Buna göre yapısalcılar yazarın “bir yapının özgül yaratıcısı” olduğunu reddederler, çünkü yaratıcı yapıtların “kendi bağlamlarının ürünü” olduklarını ortaya koyar. Yapısalcılara göre yazarın ne yazmaya niyet ettiğinin bir önemi yoktur, çünkü yazarın öznel niyetleri ve isteklerinin aslında onu üreten dil sisteminin bütününden kaynaklanır.¹³⁷

Dil meselesinde Lyotard’ın “dil oyunları” dediğı şeye bakmak gerekir. Lyotard, “toplumsal bağların dilsel” olduğunu belirtir. Bu bağların heterojen sonsuz sayıda kodlarla birbirine bağlandığını öne sürer. Dildeki gündelik konuşmanın esnekliği ile kurumlar tarafından belirlenen dilsel sınırlamalar arasındaki çelişkiden söz eder. Örneğin; hukuk, üniversite, bilim, bürokratik devlet, kışla, şirketler gibi kurumların neyin nasıl ne ölçüne söylenebileceğini sınırlar. Ancak elbette ki kurumların bu dilsel sınırlarına karşı direniş ve mücadele imkânları da mevcuttur. Dil oyununun iktidar yarattığını fark ederek, bilinçli bir şekilde onu yapıbozumuna uğratarak buna direnme olasılıkları vardır.¹³⁸ Bir yazarın dili nasıl kullandığı önemlidir. Hangi kurumların sınırlayıcı iktidar söylemlerine bağlı bir şekilde eser ürettiğı incelemeye değerdir. Postmodern yazar, egemen söylemlerin meşruiyetini sorgulayarak, onu yapıbozumuna uğratar. Dil oyunlarındaki güçlü iktidar söylemlerine karşı mücadele yürüterek taarruza geçer.

¹³⁵ age, 53.

¹³⁶ Foucault’tan aktaran Doltaş, age, 75-76.

¹³⁷ Rosenau, age, 54.

¹³⁸ Harvey, *Postmodernliğin...*, 62-63.

Rosenau'un belirttiği üzere postmodernistler (özellikle şüpheli konumdakiler), hiçbir şeyi, sadece belli bir yazara ait bir yapıt olma, biriciklik anlamında gerçekten özgün görmezler. Baudrillard'ın dediği gibi, artık her şey bir kopyadır, bir simülakrdir. Bir metnin okunmasının "gerçek bir kişi olarak yazar"la ilgisi yoktur. Zaten yazarın yazdığı şey de genellikle demek istediği şey değildir.¹³⁹

3.3.2. Metin ve Metinlerarasılık

"Yapıbozumculuk", felsefi bir konumdan ziyade metinler hakkında düşünmeye ve bunları anlamlandırmaya ilişkin bir akım olarak ortaya konmuştur. Yapıbozumculuk, kültürel yaşamı; metinlerin başka metinlerle yolunun kesişmesiyle, yeni metinlerin üretilmesi olarak görür. 20. Yüzyılda gelişen yapıbozumu Jaques Derrida'nın ortaya attığı bir okuma yöntemidir. Amacı Batı metafiziğindeki söylem düzeninde bazı terimlere tanınan hiyerarşik üstünlük ve ayrıcalıkları bozmaktır. Derrida metni sonsuz yorumlara açan radikal bir yorumsamacılık olarak yapıbozumunu kurmuştur. Derrida'ya göre "metnin dışında hiçbir şey yoktur."¹⁴⁰

"Yapıbozumcu" okuma yöntemini benimseyenler, dilin ve sözcüklerin kastettiğimiz şeyleri aktaramayacağını ileri sürerler. Metinleri incelerken "metne hâkim olma" ve "mutlak anlamı ortaya çıkarma" çabalarının boşa olduğunu, bunun yerine "bir metnin içinde başka bir metni aramayı ve bir metni başka bir metin içinde eritmeyi veya inşa etmeyi" amaçlarlar. Bu anlamda Derrida, postmodern söylemin birincil biçiminin *metinlerarasılık*, *kolay/montaj* olduğunu belirtmiştir.¹⁴¹

Rosenau'un belirttiği üzere, postmodernistler için her şey bir metindir. Postmodernizm, metin-merkezlidir. Bir hayat deneyimi, bir savaş, bir devrim, bir seçim, kişisel bir ilişki, bir tatil, saç kestirmek, araba almak, iş aramak dâhil, her şey bir metindir. Konuşmaya bile bir metin statüsü atfedilir. Jameson'ın da dediği gibi, postmodernizmde sanat "eser"i denen şeyin yerini artık "metin" almıştır. Gündelik yaşam, beden, politik temsiller de birer metin sayılabilmektedir.¹⁴² Rosenau'un da dediği gibi:

¹³⁹ Rosenau, *age*, 54-55.

¹⁴⁰ Derrida'dan aktaran Süreyya Su, *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi*, 1. bs, (İstanbul: Profil Yayıncılık, 2014), 137-138.

¹⁴¹ Derrida'dan aktaran Harvey, *Postmodernliğin...*, 67.

¹⁴² Jameson, *age*, 132.

Post-modernistler, her metnin bütün diğer metinlerle ilişkili olduğunu savlarlar ve bu da “metinlerarasılık”ı oluşturur. Bir metin etrafa çeşitli etkiler saçar ve bütün diğer metinleri etkiler.¹⁴³

Bu bağlamda Bienaldeki sanat eserlerini de birer “metin” olarak okumak mümkündür. Kavramsal sanat da, postmodern sanat da zaten böyledir. Bir eserde başka bir eserden pastiş ve kolaj olup olmadığına bakılarak metin analizi yapılmaktadır. Rosenau, bütün metinlerin aslında diğer metinlerin birer tekrarı olduğundan bahseder:

Bütün metinler çok derin bir anlamda diğer metinlerin tekrarıdır. Gündelik hayatı metinlerin birbirine gönderme yapma niteliğini karakterize eder. Son kertede hiçbir şey özgün değildir. Bütün metinler, kendileri de bir başka metnin ara-metni olduklarından, metinlerarası olana aittirler.”¹⁴⁴

Ali Akay, diğer metinlerin tekrarı olan bir metin derken de aslında tekrarın kötü bir şey olmadığı ve her bir tekrarın aynı şey demek olmayacağını belirterek, tekrarın görülenin nezdinde değil de bakanın nezdinde farkları olduğunu ileri sürmüştür. Akay, birbirinin aynı gibi gözükendenlerin hayal gücünde eriyip, yok olup, yeniden doğmakta olduğuna işaret etmiştir.¹⁴⁵ Örneğin, Jorge Mendez Blake’in 13. İstanbul Bienali için hazırladığı “*Şato*”¹⁴⁶(Fotoğrafı EKLER bölümünde 3.’te yer alır.) adlı eseri, bir metin olarak incelendiğinde, *ARTER*’deki sergi salonunda bir uçtan bir uca dizilmiş tuğlalardan oluşan bir duvar görülmektedir. Bu duvarda tuğla setlerinden birinin en altına Franz Kafka’nın 1922 tarihli “*Şato*” adlı romanı yerleştirilmiştir. Tuğla set, M. I.Rodriguez’in bienal rehberinde aktardığına göre Latin Amerikalı edebiyatın önemli bir ismi olan Meksikalı yazar Juan Rulfo tarafından çekilmiş “*Barda de adobe en Guadalajara*”(Bu fotoğraf EKLER bölümünde 3.’te bulunur.) adlı 1948 tarihli bir fotoğrafa göndermek yapmaktadır. Görüldüğü üzere eser iki farklı metni bir araya getirerek metinlerarası bir özellik göstermektedir.

Rosenau’un tespitiye göre, postmodern metin, çoğulcu bir şekilde sonsuz sayıda yoruma izin veren açık ya da belirsiz bir metindir. Akay’ın da belirttiği üzere, “postmodernizm” kavramı; zamansallığı, önceyi ve sonrayı tersine çeviren, biçimsiz, figürleşmemiş, kontrol edemediğimiz, çerçevesini kavrayamadığımız müphem durumları tanımlamaktadır.¹⁴⁷

¹⁴³ Rosenau, *age*, 63.

¹⁴⁴ Rosenau, *age*, 63-64.

¹⁴⁵ Akay, *Postmodernizmin ABC’si*, 125.

¹⁴⁶ Jorge Mendez Blake, “*Şato*”, *İKSV 13. İstanbul Bienali*, 160-162.

¹⁴⁷ Akay, *Sanatın Durumları*, 32-33.

Postmodernistler için metin analizi; bir “resmi okumak”, bir “filmi okumak” tır. Postmodern metne “*yazılabilir metin*” (*scriptible*) denir. Yazılabilir denmesinin sebebi, metnin her bir okumada yeniden ve farklı bir şekilde yorumlanabilir olmasıdır. Bu bağlamda aslında, postmodern sanata da “bir yorum makinesi” denilebilmektedir. Metin ne kadar belirsizse, olası yorumların sayısı da o kadar çoktur.¹⁴⁸

Örneğin, bienallerde sergilenen sanat eserleri tam da bu şekilde “yazılabilir metin”lerden oluşmaktadır. Bienallerde kavramsal ve yerleştirme eserlerde aynı anda birden farklı metni bir arada eklektik ve disiplinlerarası bir biçimde görmek mümkündür. Çağdaş veya güncel sanat sergilerinde, postmodern sanat eğilimleriyle üretilen eserlerin, genelde, algısal süreci okuyucu/izleyici tarafından özgür bir şekilde yorumlanabilir. Bu tür eserler, yoruma imkân tanıyabilmekte, net bir mesaj vermemektedir. Kapalı ya da gizli bir anlamı bulma ve yorum üretme görevi, okuyucu/izleyiciye bırakılmaktadır. Bu bağlamda Süreyya Su, çağdaş sanat sergisini gezenlerden beklenen şeyin, eserler üzerinde zihin yormak olduğunu belirtmiştir. Su, Bienali gezen izleyici/okuyucunun eseri anlamlandırma çabasının çoğu kez, eserin arkasındaki anlamı bulamamanın verdiği suçluluk duygusuyla, zihin yorgunluğuna yol açtığını belirtmiştir. Su, postmodern metinlerde; tek bir anlam çıkarmanın mümkün olamayacağı için ısrarcı bir anlamlandırma çabasının da “anlamsız” olduğunu ileri sürer. Postmodern metinlerde (eserde), metnin zihinde kalıcı bir etki bırakmadığı, sanatçının da zaten kalıcılık iddiasının olmadığı bir durum söz konusudur.¹⁴⁹

Bu duruma eleştirel bakanlar, postmodernizmin, “bir metinle bağlantılı bütün dış faktörleri” ortadan kaldırdığı suçlamasında bulunmaktadır. Toplumbilimlerinde bu durum, metinlerin sanki ortamlarından koparılmışçasına analiz edildikleri, bağlamdan kopartıldıkları anlamına geldiği gerekçesiyle eleştirilmektedir. Rosenau’un belirttiği üzere, postmodernistler, bu tür eleştirilere “*metinlerarasılık*” kavramıyla yanıt vermişlerdir. Modernitedeki nedensellik yerine metinlerarasılığı benimsemişlerdir. Postmodernistler, her şeyin birbiriyle etkileşimsel bir biçimde, sürekli bir ilişkide olduğunu ileri sürerek, nedenselliğin mümkün olabilmesi için gereken zamansal önceliğin saptanmasının imkânsız olduğunu ileri

¹⁴⁸ Rosenau, *age*, 63.

¹⁴⁹ Su, *age*, 178-179.

sürmüşlerdir. Rosenau’un tespitine göre postmodern dünya; karmaşık, kaotik ve arapsaçı gibi dolaşık en aşırı ifadeyle söylersek her şeyin rastlantısal olduğu ve bu durumda kesin önermelerde bulunmanın da imkânsız olduğu bir dünyadır.¹⁵⁰

3.3.3. Okuyucu

Doltaş’ın aktardığı gibi Stanley Fish gibi bazı postmodernist eleştirmenler ağırlığı metne değil; okur ve söyleme verirler. Bu yaklaşıma göre metin aslında “anlamlandırılmaya müsait boş bir kâğıttaki mürekkep lekesinden ibarettir.” Buna göre “her metin bir ön metindir, onlara göre metni kimin yazdığı hiç önemli değildir ve okur ondan kendi istediği anlamı çıkarır, yani metni okur yaratır.”¹⁵¹ Okur metni “yaratır”; ancak bu okur, tekil bir birey olmadığından, çoğul, kolektif ve çeşitli cemaatlerin normlarının oluşturduğu kümelerin kılavuzluğunda, “yorum cemaati”nden öğrendikleri bağlamında ancak yaratabilir.¹⁵²

Okura daha fazla ağırlık verilmesi durumu; her bireyin örneğin sosyal güvenlik konusunda hükümet politikalarıyla ilgili bir karar üzerinde söyleyecek değerli ve geçerli bir sözü olduğunu vurgulama anlamında eleştirel yurttaşlığı teşvik etmesi olarak yorumlanabilir.¹⁵³

3.3.4. Özne

İnsan tıpkı diğer varlıklar gibi doğada bulunan nesnelerden biriyken, moderniteyle beraber özne olarak kurulmuştur. Modern öznenin en belirgin özelliği her zaman bir nesneyi gerektirmesidir. Nesne yokluğunda özne olunamamaktadır. İnsan, nesneden farklılaştırarak kendini özne haline getirebilmektedir. Modern insan, her şeyi nesnesi haline getirmekte ve emrine amade görmektedir. Guttari ve Deleuze özneyi özgürleştirici yeni bir varoluş tarzı aramışlardır. Deleuze, modern öznenin kaçış olarak “anonim bir varoluş” önerir.¹⁵⁴

Kahraman, Avrupa kimliğinin oluşumunun belirlenen bir algılama ve tanımlama düzleminde evrensel olarak aşkın bir modern özneliği ortaya

¹⁵⁰ Rosenau, *age*, 165-166.

¹⁵¹ Doltaş, *age*, 41-42.

¹⁵² Rosenau, *age*, 67.

¹⁵³ *age*, 70.

¹⁵⁴ Su, *age*, 194-195.

çıkardığından söz eder. Modernlik öznenin kendi kendisiyle bağlı kalarak yaşadığı aşkınlık, verili bir nesnelliğin içinden algılama çabasıdır.¹⁵⁵

Foucault'nun “postmodern” anlayışında, özne bir kurmacadır. Bilginin ve hakikatin tarihsel olarak belirli koşullar altında belirli kültürel kodlar tarafından oluşturulan söylemin bir ürünü olarak özneyi şöyle açıklar:

Özne sözcüğünün iki anlamı vardır: Denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimi telkin ediyor.¹⁵⁶

Özne “modernliğin fosil bir kalıntısı”, “liberal hümanizmin bir icadı” olarak doğayı ve bireyleri nesneleştirip kendisine tabi kılan özne-nesne ikiliğinin sorumlusudur. Bu türden liberal, hümanist bir öznenin veya kimliğin tarihsel olarak var olmadığını ileri süren postmodernistler, bu şekilde bir özne geçmişte var olsa bile, öznenin bir yanılsamadan ibaret olduğunu belirtirler. Özne “eylemin, yazının ve diğer ifade biçimlerinin” kökeni değildir; aksine özneler ve nesneler dil tarafından kurulur ve yorumlanır.¹⁵⁷

Gilles Deleuze, Aydınlanmanın özne anlayışını eleştirir. Deleuze'a göre modern özne Descartes ile başlar. Metafizikle birlikte insan, özne haline dönüştürülmüştür. Daha önceden insanın anlama yetisi evrenin düzenine bağlı iken artık evrenin düzeni insanın aklına, anlama yetisine bağlı hale gelmiştir. Bu dönüşüm insanın doğanın efendisi olabileceği bir felsefe çerçevesinin oluşmasıdır. İnsan doğayı kendisine tabi bir nesneye dönüştürerek onun üstünde tahakküm kurmuştur. İnsan-özne hakikatin karmaşık kökeni ve sahibi, denetim ve egemenlik merkezi olarak kurulmuştur. Bilgiyi, bilginin öznesi olarak insanda temellendirmek, aynı zamanda insanı kendi bilgisinin bir nesnesi haline getirmiştir.¹⁵⁸ Örneğin tıp alanında hasta doktor ilişkisinde, doktor özne konumundayken, incelediği insan bir nesneye dönüşmektedir. Bilimsel bakışın nesnesi haline gelen doğa, teknoloji nedeniyle de tehlikeye sürüklenmektedir.

¹⁵⁵ Kahraman, **age**, 136-137.

¹⁵⁶ Michel Foucault, **Özne ve İktidar**, çev: Işık Ergüden, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000), 63; Michel Foucault, “Özne ve İktidar”, çev. Kamil Park, **Defter Dergisi**, s.34, (İstanbul: Metis Yayıncılık, 1998), 155.

¹⁵⁷ Rosenau, **age**, 74.

¹⁵⁸ Deleuze'dan aktaran Su, **age**, 193.

Postmodernistler, “modern” özneyi iktidarı ele geçirmeye çalıştığı, tahakküm ve baskı kurduğu için eleştirirler. Rosenau’un “Şüpheli” olarak adlandırdığı karamsar ve nihilizme kayan, daha radikal grupta yer alan postmodernistlere göre:

Özne kurmaca bir şeydir, en aşırı durumda inşa edilen bir şeyden ibarettir. Sadece bir maskedir, bir rol, bir kurbandır, en kötü durumda ideolojik bir inşa en iyi durumda ya nostaljik bir surettir.¹⁵⁹

Baudrillard, postmodern özne ve kimlik ya da kimliksizleşme sürecini çağdaş iletişim teknolojileri çerçevesinde incelemiştir.¹⁶⁰ Televizyon programlarının, uydu yayınlarının ve reklamların anlamın içeriğinin bozulup çarpıtılarak “hipergerçek” bir dünyada özneyi yani bireyleri ve toplumları nasıl kurduğunu detaylı şekilde “*Panoptiğin Sonu*” başlığı altında *Reality Show*’ları örnek vererek inceler. Baudrillard, örneğin, Türkiye’de 2007’de yayınlanan “*Biri Bizi Gözetliyor Programı*”nın bir benzeri sayılabilecek, Amerikan televizyonunda 1971’de yayınlanan *Loud* ailesinin yedi ay sürdürülen 300 saatlik çekimlerini örnek verir.¹⁶¹

Baudrillard, öznenin; bir yandan gerçek yaşamdaki aktif, etkilenen ve etkileyen, diğer yandan teknolojik ortamlarda kendisini içinde bulduğu pasif, etkilenen ama etkileyemeyen konumunu önemli bir çelişki olarak ortaya koyar. Bu çelişkili ve değişken durum öznenin özgürlüğünü sınırlar ve iletişim araçlarını kontrol edenlerin politik gücünün artmasına imkân tanır.¹⁶² Baudrillard, bedenlerin artık bir monitör halini aldığını belirtmiştir. Bu monitör halini alan ve iletişim ağı içinde bir terminale dönüşen bedenler, çağdaş sosyallikleri mümkün kılmıştır.¹⁶³

Emre Işık’ın tespitine göre, Donna Haraway postmodern eleştiriden hareketle beden ve cisimleşme, modern kimlik anlayışında yeni bir yaklaşım getirmiştir. İnsan bedeni ve makineleşme ilişkisi Descartes’in “*Düşünüyorum öyleyse varım.*” önermesinden anlaşılan mekanik bir beden anlayışdır.¹⁶⁴ Varlığın doğruluğu ancak akıl yoluyla anlaşılabilirken, beden ise uzamda yer kaplayan bir şey olarak tanımlanır. Haraway, Foucault’nun *bio-politika* nosyonundan hareketle bir *cyborg-politikası* düşüncesini ele almıştır. Haraway farklı, heterojen toplumsal yapı ve

¹⁵⁹ Rosenau, *age*, 72.

¹⁶⁰ Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, 79-82, 84, 119-128, 134, 136.

¹⁶¹ *age*, 51-70

¹⁶² Doltaş, *age*, 29.

¹⁶³ Emre Işık, “Modern Öznenin Yapı-Bozumu: İnsansız Sosyalliklerin Doğuşu ya da Çağımızın İronisi”, *Yeni söylemler / Bienal Dosyası, Toplumbilim*, s.8, (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1998), 25.

¹⁶⁴ Canguilhem’den aktaran Işık, *agm*, 24-25.

kimliklerin parçalanmışlığını kutlamaktadır.¹⁶⁵ Kanımca, Haraway'ın *cyborg* bakış açısı kurgunun ve gerçekliğin biraradalığı, iç içe geçişi, gerçek ile sanalın birbirine geçmesi bakımından postmodern bir anlayışı yansıtmaktadır.

1960'ların post-yapısalcı eleştirel kuramları, “dil” üzerine yoğunlaşmıştır. Dildeki farklılaşma odaklanarak “gösteren ve gösterilen” ayırımına, gösterge kavramına odaklanmışlardır. Dilbilimci Ferdinand de Saussure'e göre kelimeler, şeylerin kendilerine “gönderme” yapmazlar. Kelimelerin dil sistemi içinde her bir kullanımda ayrışımlaşma, farklılaşma ile oluşan anlamları vardır. Süreyya Su'nun da belirttiği gibi, örneğin; “kaz” sözcüğü “kar” ya da “yaz” olmadığından “kaz”dır. Her gösterge, potansiyel olarak sonsuz bir farklılık dokusunun ürünüdür. “kaz” göstereni “kaz” kavramını, yani gösterileni iletir; çünkü kendini “yaz” göstereninden ayırtmıştır. Bu çerçevede, Su'nun tespitine göre, dil ile gerçeklik arasındaki düzenliliğin kendisi, aslında söylemin bir ürünüdür ve bu bağlamda da dil, tümüyle metaforlardan ibarettir.¹⁶⁶

Rene Magritte “*Bu bir pipo değildir*” adlı resmiyle, yukarıda bahsedilen dilin gerçeklikle kurduğu rastlantısal ve keyfi ilişkiyi sanatsal düzleme taşımıştır. Magritte bir pipo resmi çizmiş altına da “*Bu bir pipo değildir*” diye bir yazı yazmıştır. Sanatçı, resimde göstermekte olduğu şeyin aslında görüldüğü şey olmadığını yazarak kaligrafinin anlamını tersyüz etmiştir. Gerçekliğin altını oyarak izleyenleri şaşkına çevirmiştir.¹⁶⁷

Michel Foucault ve Jacques Derrida gibi postmodernistler benliğin yalnızca “dildeki bir konum,” olduğunu, bir “söylem etkisi”nden ibaret olduğunu savlarlar.¹⁶⁸ Foucault'nun “*Aydınlanma Nedir?*” makalesinde belirttiği gibi; modern özne, güncelin içinde sürekli olanı, evrensel olanı yakalayan kişidir. O her anın efsanevi yanını kavramayı amaçlar. Bu nedenle de hem gerçeğe sonsuz saygılıdır, hem de gerçeği devamlı değiştirerek onun sürekli ve efsanevi özelliklerini bulmaya çalışır. Modern özne kendini bıkmadan usanmadan işlenilmesi gereken bir nesne gibi görür. Dolayısıyla onun amacı kendini keşfetmek, kendiyile ilgili sırları, gizli

¹⁶⁵ Haraway'dan aktaran Işık, *agm*, 19-26.

¹⁶⁶ Ferdinand de Saussure'den aktaran Su, *age*, 140-141.

¹⁶⁷ Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, çev: Mehmet Ali Kılıçbay, (İstanbul: İmge Kitapevi yayınları, 1994), 35; Michel Foucault, *Bu Bir Pipo Değildir*, çev: Selahattin Hilav, (İstanbul: YKY, 2002), 45; Su, *age*, 140-144

¹⁶⁸ Rosenau, *age*, 73-74

gerçekleri öğrenmek değil vücudunu, davranış biçimlerini, duygularını özetle varoluş biçimini şekillendirerek kendini adeta bir sanat eseri gibi yaratmaktır.¹⁶⁹ Rosenau, “modern özne”yi, karamsar ve şüpheli konumda yer alan postmodernistler açısından şu şekilde ortaya koymuştur:

Şüpheliler; modern öznenin çalışkan, disiplinli ve sorumlu bir kişilik olduğunu belirtirler. Bu özne “çabalama” zorlanması altındadır ve kendine ilişkin imgesi “sıkı çalışma” ve “elinden gelenin en iyisini yapma” gibi tabirle kurulmuştur. Kendine özgü tuhaf yanları yoktur ya da en azından bunların üzerinde durmaz. İleriye planlar, organize eder ve haz almayı erteler. Siyasi projelere bağlanabilir ve ideolojik nitelikli amaçlar için çalışabilir. Özgür iradeye ve kişisel özerkliğe inanabilir, ama oylama yapıldıktan ve bir karara varıldıktan sonra çoğunluğun görüşüne (ya da parti çizgisine) uyacaktır. Bir başka deyişle modern özne kolektifin iyiliği için kendi çıkarlarını ikinci plana atmaya razıdır. Rasyonel kurallara, gelen iradeye, toplumsal uzlaşılara, adil görünen sabit standartlara saygı gösterir. Modern özne “kendini yâdsıma” ya dayanan bir “erdem hayatı” yaşar.¹⁷⁰

Alex Callinicos’un tespitine göre; Nietzsche, özneyi aklın diyalektiği içinde kalan göndermelerle birlikte düşünme yolunu reddeder; rasyonel ve özerk öznenin, gerçekte güç istencinin yön verdiği eylem dizilerinin yüzeyde bıraktığı bir izden başka bir şey olmadığını öne sürer. Nietzsche’ye göre özne, modernliğin kendi haklılığını kendinden alan ilkesi ya da kendinden emin temeli olmak gibi muazzam bir ayrıcalık üzerinden düşünülemez; zira kendisi bir kurgudan ibarettir.¹⁷¹

Postmodernistler, insan psikolojisinin ve düşünme yöntemlerinin kullanılan ve öğretilecek dille ve yazı, radyo, televizyon gibi çeşitli iletişim araçlarının kendine özgü mantığıyla belirlendiğini öne sürerek insan doğasından kaynaklanan özelliklerin aslında var olmadığını, olsa da çevresinden sürekli etkilenen ve değişim geçiren insan doğasının yapısal özelliğini tam olarak öğrenemeyeceğimizi iddia ederler.¹⁷²

Rosenau’un belirttiği gibi; “şüpheli postmodernistler”in (postmodernizmi parçalanma, anlamsızlık, kaos çağı olarak gören kötümser ve umutsuz olanlar) özneye yönelik karşı çıkışlarının kökeninde Freud ve Nietzsche’nin felsefi yazıları vardır. Nietzsche, “*sabit, tözsel benlik*” in gerçekliğine karşı çıkmıştır. Öznenin kendi kendini kandıran, bilinçten yoksun, söz dinlemez, kinci ve güç-isteyen biri olduğunu ve bastırılmış, nihilistçe bir güç istemini dışa vurduğunu ileri sürmüştür. Sonuç olarak Rosenau, Nietzsche’den aktardığı şekilde öznenin bir kurmaca olduğunu

¹⁶⁹ Doltaş, **age**, 55-56

¹⁷⁰ Rosenau, **age**, 74-75.

¹⁷¹ Nietzsche’den aktaran Alex Callinicos, **Postmodernizme Hayır: Marksist Bir Eleştiri**, çev. Şebnem Pala, (Ankara: Ayraç Yayınevi, 2001), 105.

¹⁷² Doltaş, **age**, 89.

belirterek, bu anlayışın Nietzsche'nin "*insanın sonu*" felsefesinin merkezinde yer aldığını savlamıştır.¹⁷³

Postmodernistler, modern bilimin, dinin yerini alınca, rasyonel bireyin (modern öznenin) Tanrı'nın yerine geçtiği öne sürmüşlerdir. Onlar, hümanizmin söz-merkezci bir üst anlatı olduğunu düşünürler. Rosenau'a göre, postmodernistler, modern özne hümanist olduğu için ona karşıdır. Çünkü hümanizm onları hayal kırıklığına uğratmıştır. Postmodernistler, hümanizmi şöyle değerlendirmişlerdir:

Hümanizm, adalet ve eşitlik aradığını iddia etmesine rağmen, liberal toplum tarafından adaletsizliği ve eşitsizliği meşrulaştırmak için kullanılmıştır. Hümanizm toplumsal ayrıcalıkların hem bir örtüsü hem de bir tezahürü olmuştur; hemen her zaman da erkek-merkezli olmuştur. Hümanizm insanlık durumunu iyileştirme iddiasında olmasına rağmen, insanlığı yanlış bir biçimde Marksizm'e, Nasyonal Sosyalizme ve Stalinizme götürmüştür.¹⁷⁴

Kahraman'a göre Postmodernite:

...Yeni bir öznenin keşfi peşindedir. Bu özne, kimlik kavramıyla eşzamanlı olarak etkinleşir. Postmodernite, modernitenin öngördüğü tanımlanmış ve sonul olan bir kimlik düşüncesinden uzaklaşır... Kimliğin bir süreçlenme olduğunu varsayar. Kimliğin oluşumu kendisinden daha önemlidir. Bu da ancak etkileşimli bir gelişmeyle gerçekleşebilir. Bu nedenle postmodernite, özellikle Feminist arayışların biçimlendirdiği özgür ve çoğulcu bir kimlik arayışını kısa sürede sivilleşmenin ve otoriter devlete karşı bir odak oluşturma konusuna sayar.¹⁷⁵

Bu bağlamda çağdaş sanatın temsil edildiği bienallerde yer alan sanatçılar, eserlerinde "*yeni bir öznellik*" ve "*kimlik arayışı*"nı çokça ele almaktadırlar. Örneğin;13. İstanbul Bienali; Şair Lale Müldür'ün şiirinden alıntı olan, "*Anne ben barbar mıyım?*" sloganıyla izleyicilerini, kentli bir vatandaş olmanın, kent kimliğinin ve kente yabancılaşmanın ne anlama geldiğini, bunun beraberinde de neoliberalizmin günümüzde bireylerin kimliğini nasıl şekillendirdiğini sorgulamaya davet etmektedir.

13.Bienal'in kavramsal çerçeve metninde kimlik meselesi şöyle ortaya konmaktadır:

Barbar kelimesi kent ve kentlilerin haklarıyla ters bir bağıntı içerisindedir. Bugün, İstanbul'da örneğin, iyi bir vatandaş olmak ne demektir? Süregelen kentsel dönüşümlerin, bu "savaş meydanı"nın ortasında, vatandaş olmak statükoya uymak mıdır, yoksa sivil itaatsizlik eylemlerine katılmak mı? Neo-liberal kentsel politikalar sosyo-ekonomik Darwinizm'e yol açan serbest piyasa parametrelerinin uygulanmasını savunur; bu ise güçlünün zayıfı ezdiği vahşi bir ortam oluşturur. Vatandaşların birbirlerine karşı, özellikle de en zayıf ve en dışlanmışlar da dahil olmak üzere, sorumluluk hissettikleri ve bu sorumluluğu yüklendikleri yeni bir toplumsal sözleşme hayal edemez miyiz?¹⁷⁶

¹⁷³ Rosenau, *age*, 75-76.

¹⁷⁴ *age*, 79-81, 83.

¹⁷⁵ Kahraman, *age*, 19.

¹⁷⁶ Fulya Erdemci, "Anne, Ben Barbar mıyım?", 13. İstanbul Bienali Kavramsal Çerçeve Metni, http://cdn.iksv.org/media/content/files/13B_Kavramsal_Cerceve_Metni_TR.docx, [8 Nisan 2015]

3.4. Postmodernizmin Siyasi Konumlanması

“Postmodernist” anlayışın, siyasetin neresinde durduğunu incelemek, (2013-2017) İstanbul Bienalleri çerçevesinde araştırılan yeni siyaset biçimleri ve yeni sanat anlayışlarını ortaya koyabilmek açısından önemlidir. Sanatı sokağa indirmeyi, kamusal alanda sanat yapmayı benimseyen, postmodern sanatın içinde yer alan “*kavramsal sanat*”, “*performans sanatı*” adı verilen, bu yeni sanatsal eğilimlerde, politik meselelerin sorunsallaştırıldığı dikkat çekmektedir. Bu türden sanat eserlerinin yapısı itibarıyla disiplinlerarası bir görünüm sunması nedeniyle siyaset biliminin, sosyolojinin ve felsefenin konularına da uzanmaktadır.

Postmodernistler sağcı mıdır, solcu mudur diye tartışmak son derece güçtür. Sonuçta özellikle günümüzde yekpare bir sol ve sağ olmadığından, hatta bu terimlerin tarihsel olarak birbiriyle yer değiştirebildiği, iç içe geçtiği görüldüğünden, sağ ve sol arasındaki farkların karmakarışık ve bulanık olması nedeniyle sağ-sol ayrımı koyabilmek zorlaşmıştır. Postmodernizmi tamamen sağa veya sola oturtmak da mümkün değildir. Bunun nedeni postmodernizmin doğası gereği içinde çoğulculuğu barındıran bir şekilde, heterojen, eklektik, disiplinlerarası ve metinlerarası olmasıdır. Belirli bir kalıba oturtmak imkânsızdır. Zira postmodernistler; modernitenin türdeşleştirici, standartlaştırıcı ve bütüncül tanımlamalarına karşı çıkarlar. Rosenau, postmodernistlerin yöntemlerine esin kaynağı olan Heidegger ‘in aktif bir şekilde Nazileri desteklediği gerçeği düşünüldüğünde sağcı bir siyasi yönelime oturtulup oturtulamayacağını tartışır.¹⁷⁷

Harvey; sağın, politik ve ekonomik gücü temsil ederken; solun, estetik ve sanat boyutunda kültürel gücü temsil ettiğini ileri sürmüştür. Harvey, sağ anlayıştan yazarlarda, otoriteye saygıyı yeniden tesis etmek amacıyla da olsa, 1960’larda ne olduğunu anlama çabalarının soldakilerden çok daha fazla olduğunu, sağ yazarların zaman-mekân sıkışmasının önemini ve yarattığı kafa karışıklığını solun göremediği biçimde kavradığını ileri sürer. Harvey’e göre, “yeni sol”, bir yandan kendini eski soldan (“Ortodoks” Marksistler ve komünist partilerden) ayırma çabasıyla, öte yandan da tekeli sermaye ile bürokratikleşmiş kurumların baskılarıyla mücadele

¹⁷⁷ Rosenau, *age*, 224-227.

etmekle meşgul olduğu için, bu değişimi/dönüşümü kavramakta ve analiz etmekte sağa kıyasla yetersiz kalmıştır.¹⁷⁸

1960'lar öncesi dönem ve 1980'lere uzanan süreçte, dünya gündeminde neler yaşandığını hesaba katmak devrimci, geleneksel solun ve sağın geçirdiği süreçleri görmek açısından önemlidir. Bunu anlamak için Perry Anderson'un ortaya koyduğu tarihsel-toplumsal-siyasi dönüşüm özeti yararlı olacaktır:

1947'de başlayan Soğuk Savaş'la birlikte devrimci umutlar azalmaya başlamış, Amerika'da işçi hareketleri yok edilmiş, kapitalizm tarihindeki en hızlı uluslararası büyüme dönemi yaşarken, 1950'lerin Atlantik Düzeni tarafından ideolojilerin sonu ilan edilerek bir anda 1930'lar sanki çok uzak bir geçmiş haline sokulmuş, bir zamanların avant-garde, devrimci sanat hareketleri sönümlenmiştir. Ancak Batı Kıta Avrupa'sında özellikle Fransa ve İtalya, İspanya, Portekiz, ve Yunanistan'da komünist partiler yer altından faaliyetlerini sürdürürken, Üçünü dünya bağımsızlık hareketleri devrimci ayaklanmalarla sömürge egemenliğini yıkmaya başlamış, Mısır, Cezayir, Küba, Angola örneğinde olduğu gibi, ve 1968 Mayıs-Haziran grevleri, 1969 İtalya'da Sıcak Ağustos, 1973-74'te İngiltere'de madenci grevleri büyük çalkantılar yaratarak 1920'lerden beri rastlanmayan siyasal bir çekirdek oluşturmuştur. Tam da bu dönem avant-garde devrimci anlayış yeniden canlanıyordu ki 1970'lerin sonuna doğru gelindiğinde Fransa'daki 1968 Ayaklanması ve onun yarattığı devrimci ütopyanın siyasal düşleri sona ermişti. Sovyetlerde Brejnev'le bu gerileme dönemi yaşanarak, Prag Baharı, komünist reform girişimleri Varşova orduları tarafından sona erdirilerek, Latin Amerika'da, Küba tarafından yönetilen gerilla grupları ezilerek, 1980'lerde Thatcher ve Reagan yönetimiyle sağ, işçi hareketlerini bastırarak saldırıya geçmiş ve devletin rolünü ciddi biçimde değiştirmiştir. Artık Batı'da eski militan tarzda kitleselleşen işçi hareketlerinden eser kalmamıştır.¹⁷⁹

Bu bağlamda bazı muhafazakâr sağcılara göre postmodernizmin ortaya çıkışı "tehlikeli" bir şeydir. Çünkü onlar için postmodernizm, 1960'lardeki radikal, eleştirelliğin ve devrimciliğin istenmeyen mirasını temsil etmektedir.

Rosenau'un tespitine göre; postmodernizmi, bazı sağda yer alan; Kramer, Bell, Graff, Pacom, Huyssen gibi yazarlar, ahlakdışı, hazcı, faydacı, yıkıcı, istikrar bozucu, anarşist, solcu eski Marksistlerin sığınağı bir hareket olduğu ve otoriteye saygıyı aşındırdığı için geleneksel, yerleşik aile yapısını, dini değerleri baltaladığı, sadece eleştirip yerine alternatif bir şey koymadığı için eleştirirler. Ancak bazı sağdan yazarlarsa; (örneğin, Stanley Fish, Francis Fukuyama v.b) postmodernizmi sağ anlayışla örtüşen bazı tarafları olması dolayısıyla değerli bulurlar. Sağ yazarların birçoğu, liberal anlayış çerçevesinde büyük ve hantal yönetimlerin, devlet elinden özel sektöre devredilmesi, devlet müdahalesinin kaldırılması, bireysel seçim özgürlüğünün arttırılması bağlamında, postmodernistlerle örtüştükleri için postmodernizmi desteklerler.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Harvey, **Postmodernliğin...**, 385-389.

¹⁷⁹ Anderson, **age**, 126-128.

¹⁸⁰ Rosenau, **age**, 236-238.

Tabii günümüzdeki sağ yazarların, “liberal” anlayışı (devlet müdahalesine karşı, serbest piyasacı), yerini “neoliberal” ideolojiye bırakmıştır. Devlet müdahalesinin, bir başka biçimde de olsa, uluslararası kurumlar eliyle, tırmanan şekilde arttığı görülmektedir. Postmodernizmin, sağın liberal anlayışıyla örtüşen yanları giderek azalmaktadır. Örneğin Ahmet İnsel, neoliberalizmin; “tırmanan bir devletçilik” olarak otoriter bir devletçiliğe doğru evrildiğinden bahsederek, bu devletçiliğin eski devletçi modelden farkını, piyasa düzeninin mantığını içselleştirmesi olarak ortaya koymaktadır. Buna göre neoliberal yaklaşım, “bırakınız yapınlar” ilkesi liberal bir safdillik olduğu gerekçesiyle, rekabetin çalışabilmesi için devletin rekabeti koruyan ve teşvik eden kurallara ve aktif müdahalesine ihtiyaç olduğunu, toplumsal ve ekonomik faaliyetlerin çerçevesini devletin piyasa gereklerine göre çizmesinin gerekli olduğunu belirtir. Bu nedenle de devletin toplumsal hareketlerin etki alanı dışında kalmasına önem verilerek, serbest ve genel seçimlerin etkisi en aza indirilmesini ister. İnsel’in, Carl Schmidt ve Hayek’ten aktardığı üzere, neoliberalizm; geleneksel liberalizmin müzakereci modelini reddet; yönetenlerin hızlı karar almasının kolaylaştırılması gerektiğine vurgu yaparak temsili demokrasiyi ve güçler ayrılığı ilkesini devleti güçsüz kılan ayak bağları olarak görür ve nihai amaç için olumlu bir katkısı olmadığı gerekçesiyle bu ilkeleri yurttaşlar nezdinde itibarsızlaştırır.¹⁸¹

Rosenau’a göre “şüpheli postmodernistler”in (postmodernizmi parçalanma, anlamsızlık, kaos çağı olarak gören, karamsar bir bakışla değerlendiren) siyasi yönelimleri temelde şu şekildedir: Şüpheliler, siyaseti bir “inşa” olarak gördüğünden siyasi genellemeler yerine belirsizlikler, öznel yorumlar, çelişkilerden oluşabilen, hakikate veya bilime dayalı tahakküm kurucu olmayan taşkınlık ve karnaval havasındaki komedi, gösteri, kostüm değiştirme gibi eğlenceli siyasi faaliyetleri tercih etmektedirler. Siyaseti değerlendiren kanaat önderlerinin veya siyasetçilerin tespitleri ve çizdikleri çerçeveleri reddederek rastlantısal, öngörülemez ve hatta patolojik bir düzen olduğunu belirtirler.

“Şüpheli postmodernistler”, genelleyici yargılardan “kötü”, “baskıcı”, “sağcı” ya da “solcu” gibi etiketlemelerden uzak dururlar. Demokrasinin, modern temsil siyasetinin (modern siyasetçilerin “yoz” ya da “abes” kişiler olduğu) yozlaştığı

¹⁸¹ Ahmet İnsel, “Neoliberal Devletçi Otoritarizm”, **Birikim**, s. 286, (İstanbul: Birikim Yayınları, 2013), 10-12.

gerekçesiyle siyasal katılımı protesto etmek için oy kullanmamayı önerirler. Kamusal alanın ortadan kalktığını bu yüzden siyasi katılımcılığın yerine katılmamayı ve kayıtsızlığı benimserler. Eğer tarih sona erdiyse, sonsuz bir şimdiki zamanda yaşıyorsak ve gelecek yoksa, o zaman toplumsal değişim uğruna mücadele etmek de anlamsızdır, çünkü insanların yönetimleri ve toplumu etkileme güçleri yoktur. Bu anlamda şüpheciler karamsar, nihilist ve kinik bir siyasi anlayış yaratırlar ¹⁸²

“Olumlayıcı postmodernistler”, (“postmodern çağ”a daha umutlu ve iyimser bakan, siyasi eyleme, direnişe, mücadeleye açık olan, daha ziyade solda yer alan, çoğulcu ve katılımcı demokrasiyi benimseyen) ezilenleri, akıl hastalarını, özürlü yurttaşları, evsizleri ve ikincil konumda olanları, savaş karşıtı, ekoloji/çevre, feminizm, yeşil politika, hayvan hakları, gay ve lezbiyen haklarını savunan toplumsal hareketleri destekler. Siyasi partilere inancı olmasa demokratik katılımdan yanadırlar. Hatta birçoğu siyasal eylemci, aktivist olup belli siyasetleri savunurlar. Rosenau’un belirttiği gibi:

...savundukları postmodernizm Marksizmden etkileniyorsa daha çok baskıyı vurgulayan etkili siyasi stratejiler geliştirmeye odaklanırken, eğer anarşizmden etkileniyorsa, siyasal eylem kendi başına bir amaç haline gelir, önemli olan eylemin kendisidir... Modern toplumsal hareketler ve eski sol örgütler hiyerarşik yapıda, türdeş üyelerden oluşan, karizmatik lideri olan, pragmatik ve rasyonel bir nitelikte iken; postmodern toplumsal hareketler, örgüt yapısı neredeyse yok denecek şekilde olup bilinçli olarak yatay örgütlenme tipinde, genelde istikrarlı liderden yoksun ve liderin saptanmasının güç olduğu, merkezsiz, yerel ve parçalı, heterojen gruplardan oluşan, programsız ve yönlendirici olmayan, amaçları daha belirsiz, genelde sistem karşıtı ve yıkıcı bir niteliktedir. Ayrıca modern toplumsal hareketlerin uzun vadeli belirli bir ajandaları vardır ve on yıllar boyunca ayakta kalacaklarını varsayarlar. Oysa postmodern toplumsal hareketler gelip geçici, eriyen ve zayıflayan gruplardan ve stratejilerden oluşan birer sosyal ağ niteliğindedir.¹⁸³

Nur Vergin, “siyaset” kavramının, yeniden ele alınmasının bir ihtiyaç olduğuna dikkat çekmiştir. Vergin, sadece resmi siyasi kurumları ve devleti temel alan yaklaşımlar yerine; bunların dışında kalan, toplumsal güçlerin, teknik ve ekonomik entelijansiyanın, yurttaş girişimlerinin ve yeni toplumsal hareketlerin de sosyolojik olarak hesaba katıldığı, yeni bir paradigmanın gelmesi gerektiğini ortaya koymuştur. Vergin, içinde yaşadığımız büyük yapısal dönüşümlerin meydana geldiği bir dönemde olduğumuz için de yeni kavramsallaştırmalara, iki ayrı disiplini birleştiren, disiplinlerarası bir yapı gösteren “siyaset sosyolojisi” dalına gereksinim olduğundan bahseder.¹⁸⁴ Bu yeni kavramsallaştırmalara duyulan ihtiyaç, yeni bir

¹⁸² Rosenau, *age*, 202-208.

¹⁸³ Rosenau, *age*, 209-112.

¹⁸⁴ Nur Vergin, *Siyasetin Sosyolojisi*, 1. bs, (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2003), 147-150.

paradigma, yeni bir siyaset arayışı postmodern sanatta eserler üzerinden somut bir şekilde dile getirilmektedir.

Bu bağlamda 13. İstanbul Bienali'nin kavramsal çerçevesi, yeni bir siyaset arayışını ve yeni sanatsal eğilimleri bir araya getirmesi açısından zengin bir içeriğe sahip olduğu görülmüştür. Bu bienalde, 2013 Haziran ayında, İstanbul'da Taksim Gezi Parkı'nda başlayan ve tüm Türkiye'ye yayılan Gezi eylemlerinden esinlenerek oluşturulan; yeni kamusal alanlar yaratma, kent hakkı ve kentsel dönüşüm, kamusal müdahaleler, yeni toplumsal hareketler ve direniş temasını yansıtan çok sayıda eser görülmüştür. Gezi eylemcilerinin yeni siyaset yapma biçimleri (şakacı, ironik, alışlagelmişin dışında dans gösterileriyle, piyano resitalleriyle, “duran adam” eylemleriyle, iktidarı şaşkına çeviren, yeni söylemlerle, ilginç sloganlarla) hem Türkiye’de hem de dünya basınında geniş yankı bulmuş ve destek görmüştür.¹⁸⁵

Beck’e göre, Antik Çağ’da Yunanlılar demokrasinin yerel biçimlerini, 18. ve 19. yüzyılda ulusal demokrasi biçimlerini nasıl icat ettilerse, günümüzde de içinde bulunduğumuz çağa uygun “küresel demokrasi biçimleri” yeniden icat edilmedir. Beck, “*Siyasallığın İcadı*” kitabında siyasetin tanımını genişleterek, “alt-siyaset” dediği yeni siyaset biçimini bir alternatif olarak önerir.¹⁸⁶ Buna göre resmi siyasi ve korporatist kurumların dışında bireyler de toplumun yeniden tasarımında ve biçimlenmesine etkili olabilecektir. Beck; “*ideolojilerin sonu*” (D. Bell), “*tarihin sonu*” (F.Fukuyama), “*siyasetin sonu*” (P. Birnbaum) gibi “soncular kervanı”na katılan yazarların hatalı saptamalar yaptıklarını ileri sürmüştür. Beck, toplumsal düzlemdeki çok sayıda aktörün etkinliğinin artabileceğinin ve bu aktörlerin de kendiliğinden örgütlenme yeteneğini olduğunun gözden kaçırılmaması gerektiğini öne sürmüştür.¹⁸⁷

“Olumlayıcı postmodernist” anlayışın savunduğu yeni siyaset, tam da Beck’in bahsettiği resmi kurumların dışındaki “alt-siyaset” in aktörlerinin icad edeceği yeni siyasettir. Bu yeni siyaset denen şey; hiyerarşik olmayan, heterojen, katılımcı, çoğulcu bir siyasetin yeniden icadedilmesidir. Eğer bu icad edilebilirse, aşırı bireyselleşen ve etrafında gelişen olaylara ve güncel siyasete ilgisiz kalan,

¹⁸⁵ Gezi Parkı eylemleri, bienalden seçilen, dünyanın çeşitli yerlerinden kentsel toplumsal hareketler temalı eserler üzerinden tezin 4. Bölümünde 4.1.2.2. **Gezi Park Ficton** başlığında ele alınacaktır.

¹⁸⁶ Ulrich Beck, **Siyasallığın İcadı**, çev. Nihan Ülner, 1. bs, (İstanbul:İletişim yayınları, 1999), 17-18.

¹⁸⁷ Beck, **age**, 153-154.

apolitik toplumun (iletişim, çağında, gerçeğın anlamının yitirildiğı simülasyon dünyasında, Televizyon ve reklam karşısında duyarsız ve tepkisiz kalan toplumun) yeniden olaylara tepki gösteren ve sesini çıkaran politik bireylere dönüşme olasılığı kanımca, artacaktır. Bu durumun örnekleri, günümüz Türkiye’sinde Gezi’de ve dünyanın pek çok yerinde gerçekleşen -ABD’den, Brezilya’ya, İspanya’dan, Yunanistan’a, Mısır’a- çeşitli gösterilerde ve eylemlerde görölmektedir.

Buraya kadar olan kısımda, postmodernizm kavramının kökenlerini ve nasıl anlamlandırıldığını çeşitli yazarların görüşleri üzerinden incelenmiştir. Yeni sanat ve siyaset ilişkilerini ortaya koyabilmek açısından postmodernizm kavramı önemli bir rol oynamaktadır. Postmodernizmin ne olduğı konusunda sosyal bilimlerde henüz tam anlamıyla bir fikir birliğı olmasa da, Jameson’ın deyimiyle, farklı kültürel olgulardan oluşın eklektik, parçalı, heterojen durumları ve olayları çözümleyebilmek için ortaya atılan bir ilke veya model olduğı ileri sürölmektedir.¹⁸⁸ Şimdi 2.5. *Postmodern Sanat* başlığı altında postmodernizm kavramının sanatta, nasıl anlaşıldığı, hangi eğilimleri yansıttığı incelenecektir.

3.5. Postmodern Sanat

“Postmodern sanat”ın yansımaları bu çalışmanın konusu olan 2013-2017 yıllarında gerçekleştirilen İstanbul Bienallerinde somut bir şekilde görölmektedir. Bu yüzden yeni sanat ve siyaset ilişkisini görebilmek açısından bienaldeki eserleri ve kavramsal çerçeveyi anlamlandırabilmek üzere “postmodern sanat”ın ne olduğuna bakmak, kanımca yararlı olacaktır. Bu kısımda Postmodern Sanatın ne olduğı araştırılacaktır. Kimi yazarlara göre postmodernizmle birlikte artık “sanatın sonu” gelmiştir. Modern sanat anlayışındaki katı kuralcılığın ve estetik kaygıların yıkılması ve görece serbestliğın gelmesiyle ortaya çıkan postmodern sanat, genelde çağdaş ya da güncel sanat sergilerinde kendini göstermektedir.

Çağdaş sanat, “Sanat tarihinin gelişim süreci içinde geleneksel sanat anlayışından farklı olarak kendi çizgisini oluşturmaya başlayan ayrı bir sanatsal üretim alanını tanımlayan bir terim” olduğı ifade edilir. 1960’lı yıllarda

¹⁸⁸ Fredric Jameson, Anders Stephanson, “Postmodernizm Üzerine Bir Konuşma”, çev. Ahmet Dogukan, **DeFTER Dergisi**, s.17, (İstanbul: Metis Yayınları, 1991), 9, <http://defterdergisi.wordpress.com/2012/11/05/sayi-17/>, [19 Nisan 2014]

belirginleşmiş, 1970’li yıllarda olgunlaşmıştır.¹⁸⁹ Kahraman’ın belirttiği gibi “çağdaş sanat” sözcüğü, 1960’larda başlayan özellikle 1970 sonrası ortaya çıkan bir kavram olarak, Derridacı anlamda “yapısökümcü” anlayışla bütünleşmektedir. Kahraman’a göre çağdaş sanatın en önemli özelliği, sanatsal üretimin kendisini yeniden politikaya açması; feminizm, beden, ırk ve cinsiyet ayrımcılığı, siyaset kavramının kendisi, varlık, bio-politika gibi kavramları sorunsallaştırmasıdır. Çağdaş sanat; sanatın müzelerden çıkıp sokağa inerek, gündelik hayata karışması, siyasetin ürettiği her türlü konuya eğilmesidir. Çağdaş sanat, modern bilincin, postmodern bir tavırla, eleştirel olarak yeniden okunmasıdır.¹⁹⁰ Bu çerçevede bu kısımda, sanatın anlamındaki ontolojik dönüşüm ele alınacaktır.

Postmodernizme geçiş, Anderson’ın tespitine göre resim sanatında çok daha net olarak görülmüştür. Anderson, resim sanatının, diğer sanatlardan malzemesi, yeniden üretilmemesi, biricikliği bakımından farklı bir konumda olduğunu belirtmiştir. Anderson, modern ekollerin, en fazla resim sanatında ortaya çıktığını ileri sürmüştür. Anderson’ a göre, modern ekollerin en sonuncusu olan *Soyut Dışavurumculuk* sonrası, *Pop Art* ile postmodern sanata geçilmiştir.¹⁹¹

Harvey’e göre, postmodernizm, 1980 sonrası yaşanan iktisadi dönüşüm atmosferinin, “politik imaj üretimi ve kullanımı” ve esnek birikim sürecinde “hayali sermaye”, “üretimin imalat sanayisinden hizmet sektörüne kayması” ve hayali sermayenin ve meta olmayan “kayıt paranın” dolaşımı ve işçi sınıfının geleneksel kurumlarının eleştirilmesi, sınıf bilincinden yoksun yeni türde beyaz yakalı orta sınıfların ortaya çıkması sürecinin tam ortasında olgunlaşmıştır. Bu süreçten kültür ve estetik üretimin etkilenmesi kaçınılmaz olmuştur. Harvey’göre, bu yeni beyaz yakalı işçilerin kültürel taleplerine, postmodernizm yanıt vermiştir.¹⁹²

Bu bağlamda kültür ve estetik üreticilerinin politik tavrı önem taşımaktadır. Harvey’e göre, bu kültür ve sanat üreticileri, toplumun hangi hâkim sınıfının yanında yer alırsa, sembolik ve ahlaki düzen konusunda hakim olan anlayış o kadar çok değişim eğilimine girmektedir. Bu anlamda sanat ve siyaset ilişkisinin,

¹⁸⁹ E. Osman Erden, “Modern, Çağdaş, Güncel’in Kısa Tarihi”, **Teorik Bakış**, s.8, (İstanbul: Minör Yayınevi, 2016), 81.

¹⁹⁰ Hasan Bülent Kahraman, “Geçişler ve 5. İstanbul Bienali”, Yeni Söylemler / Bienal Dosyası, **Toplum Bilim**, s.8, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1998), 185-186.

¹⁹¹ Anderson, **age**, 132-135.

¹⁹² Harvey, **Postmodernliğin...**, 363.

toplumdaki hâkim anlayış konusundaki değişimi ve dönüşümü karşılıklı, döngüsel bir şekilde gerçekleştirdiği anlaşılmaktadır.

1960'lı yıllarda işçi sınıfı hareketinden etkilenen ve bunun üzerinden kültür ve estetik üretim gerçekleştiren kitle, 1970'lerde işçi sınıfı hareketine karşı Thatcher, Reagan dönemlerinde yapılan taarruz ve hareketin gerilemesi nedeniyle ortada ve kararsız kalmıştır. 1980 ve 1990'larda bu kitle kimliğini parasal güç, bireycilik, girişimcilik ve benzeri kaygılar çerçevesinde biçimlendirmiştir.¹⁹³

Sanatın doğasında 1960'larda kökten bir sarsılmanın yaşandığını ileri süren Alman sanat tarihçisi Hans Belting 1983'te "*Sanatın Sonu Mu?*" adlı kitabını yayınlamıştır. Arthur Danto ise 1984'te "*Sanatın Ölümü*" adlı makalesini yayınlamıştır. Anderson'un belirttiği üzere, Belting'e göre artık evrensel, bütünlüklü çizgisel bir Batı sanat tarihi oluşturmak mümkün değildir. Danto'ya göre ise büyük sanat anlatılarının, tıpkı Lyotard'ın anlatıların yıkılmasını ilan ettiği gibi, artık yıkıldığından söz eder. Danto'ya göre, "uyulması gereken bir sanat modeli veya anlayışı artık kalmadığına göre, örneğin bir şeker de sanat eseri olarak sunulabilir hale gelmiştir."¹⁹⁴ Bu bağlamda, bu yeni sanat anlayışında estetikten çok kavramın, hazdan ziyade düşüncenin, içe kapanık soyut sanattan ziyade hayatı kapsamaya yönelik kaygıların öne planda olduğu bir farklılaşma söz konusudur.¹⁹⁵

Bu konuda Marcel Duchamp'ın "*hazır-nesne (ready-made)*" anlayışıyla 1917'de bir sergide sunduğu "*Çeşme*" (Fotoğrafını EKLER, 1.'de) adlı eseri olan pisuarı hatırlamak gerekir. Modern sanat ve çağdaş sanat ayrışması 2. Dünya savaşı öncesindeki ilk belirtileri Dadaizm akımı ve Marcel Duchamp'ın pisuar sergisidir.¹⁹⁶ Dada akımı içinde değerlendirilebilen Duchamp, satın alınan hazır bir ürünü sergi salonuna koyarak, sanatın ne olduğu sorusuna eleştirel bir yanıt vermiştir. Süreyya Su'nun belirttiği üzere, Duchamp, "sanatın el yeteneği ile üretilen bir iş" olmaktan çıkıp "insanlarda bir fikir uyandırmak için yaratıcı bir edim" olduğunu anlatmak istemiştir. Bu anlayış da kavramsal sanatın oluşum sürecinde önemli bir referans kaynağı olmuştur. Su'ya göre, sanatın ontolojik olarak tartışmaya açılmasıyla birlikte artık çağdaş sanata geçilmiştir. Çağdaş sanatın başlangıcı olarak Duchamp öncü bir

¹⁹³ age, 366- 371, 381.

¹⁹⁴ Belting ve Danto'dan aktaran Anderson, age, 138-139.

¹⁹⁵ Erden, , *Teorik Bakış*, 82.

¹⁹⁶ agm, 83.

isim olarak görülür. Duchamp, egemen sanat anlayışını yapıbozumuna uğratarak yeni bir sanat anlayışının doğmasının kanallarını açmıştır.¹⁹⁷

Örneğin, 13.İstanbul Bienal’inde Salt Beyoğlu’nda sergilenen Arjantinli sanatçı Diego Bianchi’nin Dolapdere Bitpazarı’ndan topladığı nesnelerle oluşturduğu “*Ya Pazar Ya Ölüm*”(fotoğrafi EKLER, 1.’de) adlı yerleştirmesi bu kapsama girmektedir.¹⁹⁸ Anderson’a göre “herşeye izin olan” ve “mükemmel sanatsal özgürlük” denilen şey, Hegelci estetik anlayışıyla çelişmez; aksine “sanatın sonu, sanatın gerçek felsefi doğasının bilincine varmaya dayanır. Diğer bir ifadeyle “neyin sanat olduğu soru halini aldığı anda sanat felsefeye terfi eder.”¹⁹⁹

Sarup Madan’a göre, postmodern sanatın başlıca özelliklerinden birisi biçimsel norm ve yöntemlerin çeşitliliğidir. Biçimsel çeşitlilik üstüne yapılan vurgu, modernist estetiğe duyulan geniş güvensizliğin bir parçasıdır.²⁰⁰ Hasan Bülent Kahraman postmodern sanatı şu şekilde açıklar:

Postmodern sanatın en önemli özelliklerinden birisi, modernizmin doruklarına taşıdığı matematik ussalığı aşmasıdır. Herhangi bir postmodernist yapının, bu nedenle, steril, arınmış, saf, sezgisel olduğunu düşünmek olanaksızdır. Postmodernist yapıt bunların tam karşısında bir noktada yer alır. Modernist metafiziğin getirdiği düzene tam bir saldırı niteliği taşır. Sıradan, olağan, gündelik etrafında oluşur. O nedenle eklektisizm, postmodern yapıtın bir kurucu öğesidir.²⁰¹

Postmodernizmin de kendi içinde çelişkileri ve kısıtlamaları da yok değildir. Bunların kaynağı Kahraman’a göre postmodernitenin eleştirel olduğu kadar içinde bulunduğu tarihsel dönemi izlerini de taşıması ve onu yeniden üretmesidir. Bu anlamda Jameson’un dediği gibi geç kapitalizmin kültür ve sanata yansımalarının izlerini taşımaktadır. Gündelik ve sıradan olana yaklaşıyor olması, gündelik olanla iç içeliği postmodern sanatı tüketim kültürünün ve geçici olanın bir uzantısı haline getirir. Pop Art örneğin, gündelik tüketim nesnelerini reklam mantığıyla estetsize eden popüler tüketim ürünlerine ve pop ünlülerine yönelmiştir.²⁰²

Postmodern sanat anlayışlarında genelleme ve sınıflandırma yapabilmek oldukça zordur. Çünkü postmodern sanatsal pratikler birbiriyle etkileşim içindedir.

¹⁹⁷ Su, **age**, 146-151.

¹⁹⁸ İKSV 13. İstanbul Bienal Rehberi, 390-392.

¹⁹⁹ Anderson, **age**, 139-140.

²⁰⁰ Sarup Madan, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, çev. A. Baki Güçlü, 1.bs, (Ankara: Ark Yayınları, 1997), 244.

²⁰¹ Kahraman, **age**,20.

²⁰² **age**, 21.

Bir performans sanatı pratiği, aynı zamanda kavramsal sanat olarak da adlandırılabilir. Ayrımlar oldukça belirsizdir. Örneğin “arazi sanatı” denilen doğa içinde, doğadan alınan materyallerden oluşturulan ve gösterime sunulan pratikler, anlatmak istediği içeriği bağlamında aynı zamanda kavramsal sanat olarak da adlandırılabilmektedir. Örneğin 14. İstanbul Bienali’nde Büyükağa’da Troçki’nin sürgün yıllarında kaldığı, şimdilerde yıkık dökük olan evi ve bu evin sarmaşıklarla kaplanmış arazisinin kendisini gezme deneyiminin ve arazinin denize açılan kısmında, sahilde, denizin için yerleştirilen Adrian Villar Rojas’ın “*Tüm Annelerin En Güzeli*” adlı (fotoğraflı EKLER, 23.’te) yirmi dokuz adet, devasa büyüklükte, çeşitli deniz ürünleri ve atık malzemelerle üretilen hayvan heykellerini hem enstalasyon (yerleştirme) hem de arazi sanatı olarak değerlendirebiliriz.

Örneğin, yine 13. İstanbul Bienali’nde, İtalyan sanatçı Rossella Biscotti’nin İtalya’da müebbet hapis cezasına çarptırılan tutuklular için bir adada özel olarak inşa edilen *panoptik* bir yapı arz eden *Santo Stefano Hapishanesi’nde* mahkûmların yaşadığı koşulları ve toplumdan yalıtılmanın beden ve psikolojilerindeki etkileri araştıran çalışmasına bakıldığında, heykel sanatı, performans sanatı, oluşum sanatı ve bu performansı izleyiciyle paylaşmayı sağlayan video sanatının bir arada olması söz konusudur. Sanatçı hapishanedeki zemininin mekânsal kesitlerinin kalıbını çıkartmak amacıyla kurşun plakaları zemine yerleştirip çekiçe dövmüştür. Sergide bu anlar ve sanatçının hapishanede ölen müebbet hapse çarptırılmış siyasi bir tutuklunun mezarına çiçek bıraktığı anlar, adadaki diğer isimsiz mahkûmların mezarlara isimler koyduğu anlardan oluşan bir video ile bu politik eylem, oluşum ve performans, bienal izleyicilerine sunulmuştur.²⁰³ Sanatçı, mahkûmların hapishanedeki ağır çalışma koşullarının bedenlerinde bıraktığı izleri, birebir ölçekle zeminin kalıbını çıkardığı kurşun plakayla hapishanenin mekânsal kısıtlamalarını, toplumdan izole edilme ve gözetim altında tutulmanın yarattığı psikolojiyi gözler önüne sermeye çalışmıştır.²⁰⁴

Modern sanat ve müzecilik anlayışı ile postmodern sanat ve yeni sergileme biçimleri arasındaki farklılığı bienallerde görmekteyiz. Bienaller, sanatı güncel olana ve yaşamın kendisine yaklaştırma çabaları içindedir. Zira bienaller, güncel ya da

²⁰³ “Rossella Biscotti, Santo Stefano Hapishanesi”, <http://www.youtube.com/watch?v=1K34XDpU60Y>, [25 Aralık 2017]

²⁰⁴ İKSV 13. İstanbul Bienali Rehberi, 312-314.

çağdaş sanatın sergilendiği etkinliklerdir. Postmodern sanatla günceli yakalayan eserler ve yeni sanatsal eğilimler, yöntemlerin geliştirildiği, yeni teknolojilerden, multi-medya, video ve enstalasyonlardan yararlanıldığı, yeni sergileme biçimleri bienallerde karşımıza çıkmaktadır.

Modernist sanatın sanat türlerini biçimler ve ilkeler etrafında birbirinden keskince ayıran sınırlarına karşı çıkan postmodern sanatçılar, sanat türlerini birbirine melezleyen yerleştirme/enstalasyon performans vb. yeni türler ortaya koymuş ve sanat disiplini de diğer bilimlerle harmanlamaya koyulmuştur. Yaşamla sanat birbirine yaklaşırken sadece elitlere değil, sıradan insana da hitap edebilmek için sanatların tüketim kültürü, kitle kültürü ve popüler kültüre yer verildiği görülmektedir. İnsanları şaşırtabilmek ve eğlendirebilmek adına sanat eserlerinin kitschleştiği, parodiye, ironiye, pastişe, eklektizme ve benzeşimlere yer verildiği görülmektedir. Çağdaş sanat, eskiyi bir esinlenme kaynağı olarak kabul eder, özgün olmak gibi bir endişeye sahip değildir. Türkiye’de özellikle doksanlı yıllarla birlikte sanatçılar, Ali Akay’ın saydığı ‘Temellük etme, kopyalama, göndermeler yapma, anıştırma, hatırlatma, benzetme, yeniden kullanma, kendine mal etme.’ gibi yöntemleri uygulamakta bir sakınca görmemişlerdir: ²⁰⁵

Kullanılan malzemeler, klasik heykel, resim ve mimari malzemelerinden çok videoya, yerleştirme malzemelerine ve diğer yeni teknolojilere ilişkindir. Yeni sanat akımları, biçimden çok içeriğe yoğunlaşmakta ve içerikleri aracılığıyla mesaj veren kavramlar etrafında yoğunlaşmaktadır. Bu sanat akımlarının modernleşme, şehirleşme ve özellikle tüketim kültürü ile yakından bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır. ²⁰⁶

Steven Connor’a göre, Benjamin’in sanata yaklaşımı düşünüldüğünde sanatın tarihsel gelişiminin en kritik noktasını Rönesans değil, sanatın mekanik yolla çoğaltılabilirliği oluşturur. Bu bağlamda artık herhangi bir yapıt karşısında bireyin derin bir düşünce ile düşünebilmesi söz konusu değildir. Artık sanat yapıtının alımlanması kitleleşmiştir. Bu, Benjamin’e göre, ileri ve demokratikleşme

²⁰⁵ Akay, **Postmodernizmin ABC’si**, 18.

²⁰⁶ Benjamin’den aktaran Steven Connor, **Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, çev. Doğan Şahiner, 1.bs, (İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2001), 124-143; Kahraman, **age**, 173-203

yönünde atılmış bir adımdır. Yeniden çoğaltım teknikleri sayesinde artık sanat yapıtına biricikliğini, ulaşılmazlığını veren “*aura*” ortadan kaybolmuştur.²⁰⁷

15.İstanbul Bienali’nde yer alan Alejandro Almanza Pereda’nın “*Boşluk Korkusu*”(fotoğrafi EKLER, 24.’te) eserine baktığımızda, modern resim sanatının estetik normlarına bir tepkinin ifadesi olarak değerlendirilebilir. Sanatçı, İstanbul’da bit pazarından satın aldığı pastoral bir resmin üzerine, görüntüyü kısmen kapatan, bu yüzden sanki resim duvara değil de duvar resmin üzerine asılıymış izlenimi uyandıran bir beton parçası yapıştırılmıştır. Eklektik bir şekilde romantik tarzda yapılmış manzara resmine yer vererek 18. yüzyılın sanat anlayışına sarsıcı bir müdahalede bulunarak modern sanat anlayışını yapısökümüne uğratmıştır. Burada da postmodern/modern sanat ayrımı açık bir şekilde görülebilmektedir.

Postmodern sanat eğilimlerini sınıflandırmak oldukça güçtür. Çünkü postmodern sanatta, modernizmdeki gibi sınırları keskin, manifestosu olan ekoller veya akımlar söz konusu değildir. Örneğin; bir sanat akımı dâhilinde ele alınan bir eser, eşzamanlı olarak başka bir sanat akımı içerisinde de değerlendirilebilmektedir. Bu doğrultuda, bu çalışmada, kesin sınırlar dâhilinde olmamak koşuluyla en temel ve genel ana yönelimler, eğilimler olarak postmodern sanat türleri aşağıdaki başlıklar altında açıklanabilmektedir.

3.5.1. Pop Art

1962 yılında kolektif bir hareket olarak soyut dışavurumculuk ekolünün düşüşüyle birlikte pop art ön plana çıkmıştır. Dönemin egemen sanatsal üslubu olan Soyut Dışavurumculuktan uzaklaşmakta olan bazı genç sanatçılar İngiltere ve Amerika’da dikkat çekmeye başlamıştır. Öte yandan gerek malzeme seçimleri, gerekse gündelik hayatın kültürel verilerini kullanmaları açısından “neo-Dadacı” nitelendirenler de olmuştur. Ancak pop akımının Dada ile ilişkilendirilmesine Marcel Duchamp gibi bazı eski Dadacılar tepki göstermişlerdir. Yeni gerçekçilik, pop sanat, assemblaj gibi terimlerle anılan *neo-Dada*’ın kökeni Dada’dır, diyen Marcel Duchamp, kendisinin hazır nesne kullanarak sanattaki estetik olgusunu sarsmayı amaçladığını, oysa pop akımı hazır nesneleri estetik açıdan yücelttiğini belirtmiştir.²⁰⁸ Agamben’nin de belirttiği gibi, Duchamp gündelik nesneleri estetik

²⁰⁷ Connor, **age**, 230.

²⁰⁸ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 2. bs, (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009), 161.

alana sokarak toplumsal ilişkileri yeniden somutlaştırmış, Warhol ise gündelik olanı derinliksiz ve dolaysızca estetize etmeye yarayan araçlar icat ederek bu süreci tersine çevirmiştir.²⁰⁹

Çizgi romanlardaki marka adlarından, duvar süslemelerinden, parlak afişlerden ve çarpıtılmış idollerden oluşan bu sanat, David Antin'in 1966'da Warhol için dediği gibi "imgelerin imgelerini" üreten bir postmodernist sanattır.²¹⁰ Danto ve Belting, süpermarketlerdeki malların müzede, galerilerde, sanat sergilerinde yeniden üretilmesi olarak gördükleri postmodern sanatın baş temsilcileri olarak Warhol ve Greenaway'i takdir etmiştir.²¹¹

Pop Sanatı öncülerinden Andy Warhol, tüketim modellerini, kitle kültürünü, marka kimlikleri, tüketime yönelik mekânları birleştirici ve yabancılaştırıcı etkilerini basit görsel malzemeleri kullanarak, seri tüketim malzemelerine dönüştürmüştür. 1960'lı yıllarda Amerika'nın yaşadığı siyasal ve toplumsal çalkantılara kendi sanatıyla karşılık vermiş; ürettiği her şey hem şaşkınlık, hem öfke, hem de hayranlık yaratmıştır. Marilyn Monroe'den Elvis Presley 'ye, Mao'dan Che Guavere'ye; kola şişelerinden, çorba kutularına; İsa'dan Mona Lisa'ya kadar akla gelmedik her şeyi pop sanatın ikonları haline getirmiştir.²¹²

1960'larda Pop Art'ta ortaya çıkan "resimsel olmayan" tavrın 1960 sonrası sanat eğilimlerine egemen olduğu ve bu dönemin sanatında belirleyici olduğu açıkça görülmektedir. Pop Art, 1950'li yıllardan itibaren Batı dünyasında gözlenen modern tüketim kültürünün bir yansıması olarak gündeme gelmiş ve bu anlamda çağının bir tür tanıklığını yapmıştır.²¹³

Sanat yapıtının oluşmasında hazır nesne kullanılarak düşünsel boyutun ön plana çıkarılması arayışları (*Dadaizm akımı*) İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde eğlence ve tüketimin yoğun bir şekilde endüstriyel olduğu ve bunun beraberinde

²⁰⁹ Agamben'den aktaran Thompson A.K. Thompson, "Romantizmin Yankısı: Eylemci Sanat ve Burjuva Hayat Deneyiminin Sınırları", Aylin Kuryel ve Begüm Özden Fırat, (der.), **Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik**, 1. bs, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), 179.

²¹⁰ Anderson, **age**,134.

²¹¹ **age**,141.

²¹² Durmuş Akbulut, "Andy Warhol: Plastik Suretler", **DVD Belgesel**, (Çekirdek Film, 2010)

²¹³ Antmen, **age**,175.

toplumsal yaşamda yeni bir imge yoğunlaşmasıyla karşılaştığı 1960’larda Pop-Art olarak bir başka boyutta ortaya çıkmıştır.²¹⁴

1960’lı yıllarda İngiltere ve Amerika’da “popüler” sözcüğünün kısaltılması olan Pop Sanat, toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal bir inancı yansıtan bir akım olarak görülmüştür. Richard Hamilton, Andy Warhol, Robert Roushenberg, Jasper Johns, Roy Lichtenstein gibi İngiliz ve Amerikalı sanatçılar Pop-Art’ın akademikleşmiş bir modernizm yerine deneysellikğin ön planda olduğunu vurgulayan anlayışında çalışmalar yapmışlardır. Chuck Close, Robert Bechtle, Audrey Flack gibi sanatçılar fotogerçekçi bir anlayışı benimseyerek resimsel bir veriyi fotografik imgeyle karşılaştırabilecek bir teknik ortaya koymuşlardır.²¹⁵

3.5.2. Kavramsal Sanat

Amerika’da 1960’lar sonunda savaş karşıtı hareketlerin doruğa ulaştığı ve kentsel ayaklanmaların yaşandığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. İlk ürünlerini 1967’de vermeye başlayan kavramsal sanat, yönelimleri bakımından daha siyasi bir harekettir. İmge karşısında metne ağırlık vermiş bir sanattır. Her ne kadar Amerika kavramsalılıkta öncü olsa da hegemonik değildir. Dünyanın dört bir tarafında birbirinden bağımsız bir şekilde kavramsal sanat türü ortaya çıkmıştır. Bu anlamda dünyanın ilk küresel avant-garde hareketi sayılabilir.²¹⁶

Sanatın nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlandığı 1960’lar sonrası “düşünce”nin ön plana çıkmasıyla, yapıtın maddi varlığı ve biçimi etkisini yitirmeye başlamıştır. Bu bakımdan sanat ortamında yaşanan belki de en büyük dönüşüm budur. Aslında Kavramsal Sanat dönemin hemen tüm alternatif ifade biçimlerini kapsayan genel bir şemsiye haline gelmiştir. “*Performans Sanatı*”, “*Oluşumlar (Happening)*”, “*Çevre, Toprak, Arazi Sanatı*” gibi beden kullanılarak, enstalasyonlar ya da çevre üzerinde bir takım düzenlemeler, müdahaleler yapılarak müze ve galerinin fiziksel sınırlarını aşarak dışarıda, arazide, açık alanlarda proje ve benzeri sanatsal ifadelerle, izleyiciyi estetikten ziyade, önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından bu isimdeki eğilimler de kavramsal sanat sınırları içinde dâhil

²¹⁴ Erden Kosova, “Kulvarlar Arasında”, Türkiye’de Güncel Sanat, **Toplum ve Bilim**, s.124, (İstanbul: Birikim Yayınları, 2012), 25.

²¹⁵ Antmen, **age**,159.

²¹⁶ Anderson, **age**,136.

edilebilmektedir.²¹⁷ Kavramsal sanat, genel olarak, Nancy Atakan'ın da belirttiği üzere; *Eylemler (Actions)*, *Yoksul Sanat (Arte Povera)*, *Vücut Sanatı (Body Art)*, *Kavramsal Sanat (Conceptual Art)*, *Yeryüzü Sanatı (Earth Art)*, *Fluxus*, *Oluşumlar (Happening)*, *Gösteri Sanatı (Performance Art)* ve *Süreç Sanatı (Process Art)* başlıklarıyla bir sınıflandırma yapılmıştır. Bu sanat anlayışlarında ortak bir amaç ve manifesto türünden belirlenmiş sınırlar yoktur.²¹⁸

Kavramsal sanatta yaratıcı edimin kendisi, eserin estetik görünümünden daha çok önemsenmektedir. Modern Kantçı yüce estetik anlayışını yapıbozumuna uğratarak, ona karşı sanat ile hakikat arasındaki ilişkiyi ontolojik açıdan sorgulayarak, “bir heykel olmanın, bir oyun olmanın, bir resim olmanın ne demek olduğunu araştırırlar.”²¹⁹

Kavramsal sanat biçimci resmin görsel sanatlarda kurmuş olduğu üstünlüğü yerinden etmiştir. Bu sanat, belirli bir kavram üzerinde durarak, o kavramı dans, bale veya çeşitli teatral performanslardan yararlanarak sunar. Bu anlamda eklektik ve metinlerarasılık yoğun bir biçimde başvuru yöntemlerdir. Aynı anda pek çok farklı disiplin bir arada görülebilmektedir. Şiir, resim, dans, müzik, tiyatro, video gibi farklı disiplinler bir kavramı anlatmak üzere bir araya getirilir.. Görsellik, imge ve metinsellik birlikte varoluş göstererek hiçbirini bastırmadan, nesneler çoğulcu ve heterojen bir şekilde birliktelik sürdürmektedir.²²⁰ Bir metnin sanat yoluyla üretilmesidir. Başka bir ifadeyle metnin sanata dönüşmesidir. 1960'lardaki bu eğilim 1970'ler, 80'ler, 90'lar ve 2000'lerde “*Yeni Kavramsalcilik*” adıyla tam anlamıyla postmodern sanat anlayışını yansıttığı söylenebilir.²²¹

3.5.3. Yerleştirme (Enstalasyon)

Amerika'da 1960'lar sonunda savaş karşıtı hareketlerin doruğa ulaştığı ve kentsel ayaklanmaların yaşandığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. İlk ürünlerini 1967'de vermeye başlayan kavramsal sanat, yönelimleri bakımından daha siyasi bir harekettir. İmge karşısında metne ağırlık vermiş bir sanattır. Her ne kadar Amerika kavramsalcilikte öncü olsa da hegemonik değildir. Dünyanın dört bir tarafında

²¹⁷ Antmen, **age**,193.

²¹⁸ Nancy Atakan, **Sanatta Alternatif Arayışlar**, (İstanbul: Karakalem Yayınları, 2008), 9.

²¹⁹ Su, **age**,147-150.

²²⁰ Anderson **age**, 39.

²²¹ Antmen, **age**, 227.

birbirinden bağımsız bir şekilde kavramsal sanat türü ortaya çıkmıştır. Bu anlamda dünyanın ilk küresel avant-garde hareketi sayılabilir.²²²

Sanatın nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlandığı 1960’lar sonrası “düşünce”nin ön plana çıkmasıyla, yapıtın maddi varlığı ve biçimi etkisini yitirmeye başlamıştır. Bu bakımdan sanat ortamında yaşanan belki de en büyük dönüşüm budur. Aslında Kavramsal Sanat dönemin hemen tüm alternatif ifade biçimlerini kapsayan genel bir şemsiye haline gelmiştir. “*Performans Sanatı*”, “*Oluşumlar (Happening)*”, “*Çevre, Toprak, Arazi Sanatı*” gibi beden kullanılarak, enstalasyonlar ya da çevre üzerinde bir takım düzenlemeler, müdahaleler yapılarak müze ve galerinin fiziksel sınırlarını aşarak dışarıda, arazide, açık alanlarda proje ve benzeri sanatsal ifadelerle, izleyiciyi estetikten ziyade, önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından bu isimdeki eğilimler de kavramsal sanat sınırları içinde dâhil edilebilmektedir.²²³ Kavramsal sanat, genel olarak, Nancy Atakan’ın da belirttiği üzere; *Eylemler (Actions)*, *Yoksul Sanat (Arte Povera)*, *Vücut Sanatı (Body Art)*, *Kavramsal Sanat (Conceptual Art)*, *Yeryüzü Sanatı (Earth Art)*, *Fluxus*, *Oluşumlar (Happening)*, *Gösteri Sanatı (Performance Art)* ve *Süreç Sanatı (Process Art)* başlıklarıyla bir sınıflandırma yapılmıştır. Bu sanat anlayışlarında ortak bir amaç ve manifesto türünden belirlenmiş sınırlar yoktur.²²⁴

Kavramsal sanatta yaratıcı edimin kendisi, eserin estetik görünümünden daha çok önemsenmektedir. Modern Kantçı yüce estetik anlayışını yapıbozumuna uğratarak, ona karşı sanat ile hakikat arasındaki ilişkiyi ontolojik açıdan sorgulayarak, “bir heykel olmanın, bir oyun olmanın, bir resim olmanın ne demek olduğunu araştırırlar.”²²⁵

Kavramsal sanat biçimci resmin görsel sanatlarda kurmuş olduğu üstünlüğü yerinden etmiştir. Bu sanat, belirli bir kavram üzerinde durarak, o kavramı dans, bale veya çeşitli teatral performanslardan yararlanarak sunar. Bu anlamda eklektik ve metinlerarasılık yoğun bir biçimde başvurulmuş yöntemlerdir. Aynı anda pek çok farklı disiplin bir arada görülebilmektedir. Şiir, resim, dans, müzik, tiyatro, video gibi farklı disiplinler bir kavramı anlatmak üzere bir araya getirilir.. Görsellik, imge ve

²²² Anderson, **age**,136.

²²³ Antmen, **age**,193.

²²⁴ Nancy Atakan, **Sanatta Alternatif Arayışlar**, (İstanbul: Karakalem Yayınları, 2008), 9.

²²⁵ Su, **age**,147-150.

metinsellik birlikte varoluş göstererek hiçbirini bastırmadan, nesneler çoğulcu ve heterojen bir şekilde birliktelik sürdürmektedir.²²⁶ Bir metnin sanat yoluyla üretilmesidir. Başka bir ifadeyle metnin sanata dönüşmesidir. 1960'lardaki bu eğilim 1970'ler, 80'ler, 90'lar ve 2000'lerde “*Yeni Kavramsalculuk*” adıyla tam anlamıyla postmodern sanat anlayışını yansıttığı söylenebilir.²²⁷

3.5.4. Performans Sanatı ve Oluşumlar (Happening)

D 20. yüzyılın ikinci yarısında disiplinlerarası özelliğiyle dikkat çeken ve ancak 1970'lerde bir tür olarak kabul gören Performans Sanatı, “*Beden Sanatı*”, “*Hapenning*”, “*Aksiyon*” gibi başlıklar altında gündeme gelmiş, *Sitüasyonizm*, *Fluxus*, *Feminist Sanat*, *Arazi Sanatı* gibi farklı akımlar içerisinde de uygulanmıştır. İzleyici önünde sahnelenen bir tür olması açısından tiyatroya benzetilmiş olup kavramsal sanatla daha yakından ilişkili, görsel sanatlara mesafeli bir konumda yer almıştır. Bir ya da birkaç sanatçıyla birkaç dakika veya saat sürebilen, bazen fotoğraf ya da video kayıtları olarak da sergilenebilen Performans sanatı gerçek anlamda uluslararası bir nitelik göstermiş sanat akımı arasındadır. 1950'lerden başlayarak Allan Kaprow ve Jim Dine gibi Amerikalı sanatçıların öncülüğünde gerçekleştirilen “*happening*”lerle birlikte dikkat çekmeye başlasa da performansın geçmişi, 20. yüzyılın ilk yarısında gelişen *Fütüristler*, *Dadacılar* ve *Gerçeküstücüler* gibi çeşitli avangard akımlara uzanmaktadır.²²⁸

13.İstanbul Bienali, örneğin bir performans sanatı olarak 1970'li yılların Doğu Avrupalı Kavramsal sanatçılarının diktatörlere karşı pasif direniş gösterilerinin bulunduğu çeşitli video ve performans eserlerine yer vermiştir. Bunlardan biri de Çekli sanatçı Jiri Kovanda'nın “*Tiyatro*” adlı performansıdır. Sanatçı bu performansta, 1.976 saat boyunca Prag'daki Ulusal Müze önünde durarak yüksek bir sesle şu bildiriye okumuştur:

“Önceden yazılmış bir metni takip etmekteyim. Mimik ve hareketlerim önceden belirlenmiş olduğundan, çevremden gelip geçenler bunu bir performans olarak algılamamalıdır.”²²⁹

Sanatçı, kamusal hayata kendi belirlediği bu türden bir performanslarla mikro müdahaleler gerçekleştirmiştir. Sanki bir tiyatro oyunu, kamusal hayatta izleyicisiyle

²²⁶ Anderson **age**, 39.

²²⁷ Antmen, **age**, 227.

²²⁸ Antmen, **age**,193-286.

²²⁹ İKSV 13. İstanbul., 152-153.

buluşmaktadır. Ancak izleyiciler Kovanda'nın performansının kurgu olduğunu bilmeyerek sokaktaki gündelik hayat akışı seyrinde devam etmektedir. Sanatçı belirlediği kavramsal çerçevesiyle, aslında insanlarda farklı bir perspektif oluşturmak, bir farkındalık yaratmak ve şaşırtmak amacıyla bu performansı gerçekleştirmiştir. Kovanda'nın bu gösterisi, Erdem Gündüz'ün Gezi eylemlerindeki polis şiddetini protesto etmek amacıyla sessiz ve hareketsiz bir şekilde 8 saat boyunca Taksim Meydanı'nda ayakta durduğu performansını hatırlatmaktadır. "*Duran Adam*"²³⁰ diye adlandırılan bu barışçıl, yaratıcı ve özgün protesto şekli, Türkiye'nin pek çok yerine de yayılmış ve birçok insan aynı şekilde çeşitli meydanlarda bir süre durarak protestoya katılmıştır. "*Duran Adam*" eylemi dünya basınında da yer bulmuş, hatta Almanya'da Erdem Gündüz'e ödül dahi verilmiştir.²³¹ Sokağa kendiliğinden zaten inmiş olan bu performans sanatı örneği, tam da çağdaş sanat sergilerinde yer bulan postmodern sanatın yapmaya çalıştığı şeydir. 13. İstanbul Bienal'in yapmaya çalıştığı, sokakta kamusal müdahale performanslarını, Gezi eylemcileri yapmıştır. Öte yandan, Gezi Parkı protestoları sırasında orantısız polis müdahalesi gören eylemciler, bu pasif direniş yöntemiyle polis müdahalesinden kurtulmanın da yolunu bulmuşlardır. Nitekim Türkiye'de devletin, sıkça başvurduğu üzere toplumsal gösteri ve yürüyüşlerin "kamu düzenini bozan eylemler" olduğu gerekçesiyle müdahale etme dayanağı, pasif direniş sayesinde polis gücünün elinden alınmıştır.²³²

Bu bölümde, postmodernizmin kökeninin nerelere dayandığını ve nasıl anlamlandırıldığını ortaya konarak postmodern sanat anlayışı, sanatın ontolojik olarak anlamının nasıl değiştiğini, ne gibi yeni eğilimler, yeni biçimler ortaya çıkardığı genel olarak anlatılmaya çalışılmıştır. Postmodern sanatın yeni bir dil ve yeni bir ifade biçimi olarak politik meseleleri nasıl görsel imgelere dönüştürerek ortaya koyduğu, tezin 3. Bölümde, 13., 14., ve 15. İstanbul Bienallerinin kavramsal çerçeveleri üzerinden incelenecektir. Bienallerin odaklandığı Kentsel dönüşüm ve kent hakkı, tuzlu su, komşuluk, aidiyet, kimlik, ötekileştirme, yabancılık, göçmenlik

²³⁰ "'Duran Adam' yeni bir protesto şekli", Hürriyet, <http://www.hurriyet.com.tr/planet/23532788.asp>, [24 Aralık 2018]

²³¹ Milliyet, "Duran Adam'a Almanya'dan ödül", <http://gundem.milliyet.com.tr/-duran-adam-a-almanya-dan-odul/gundem/detay/1759583/default.htm>, [24 Aralık 2018]; Hürriyet, "'Duran Adam' dış basında", <http://www.hurriyet.com.tr/planet/23545761.asp>, [24 Aralık 2018].; Milliyet, "Duran Adam'a anlamlı ödül", <http://gundem.milliyet.com.tr/duran-adam-a-anlamlı-odul/gundem/detay/1759532/default.htm>, [24 Aralık 2018.]

²³² "İçişleri Bakanı Muammer Güler: Duran Adam'a müdahalemiz olmaz", Hürriyet, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/23533590.asp>, [24 Aralık 2018]

kavramlarının hangi açılardan ele alınarak hangi biçimlerde imgelere dönüştürüldüğü anlatılmaya çalışılacaktır.

4. 2013- 2017 İSTANBUL BİENALLERİNİN KAVRAMSAL ÇERÇEVELERİ KAPSAMINDA ESER İNCELEMELERİ

4.1. 13. İstanbul Bienali'nin Kavramsal Çerçevesi

13. İstanbul Bienali; toplumsal mücadeleler, kentsel dönüşüm, demokrasi, ifade özgürlüğü, kamusal ve müşterek alan tanımları gibi çeşitli tartışmaları konu edinmiştir. Bienal, siyaset ve sanat ilişkisi çerçevesinde “yeni bir kamusal alan yaratma”nın olanaklı olup olmadığı sorusuna odaklanmıştır. Bienal, neoliberal politikaların küresel bir hegemonya projesi olarak dünyanın her yerinde baskıcı bir anlayışa yol açtığına işaret etmiştir. Bienal, bu hegemonyaya karşı toplumsal mücadelelerden, çeşitli direniş eylemlerinden etkilenerek, izleyicileri ve sanatçılarıyla birlikte kolektif olarak, özgürlükçü talepleri dile getirmeyi ve yeni çıkış yolları bulmayı amaçlamıştır.

Bienalin gerçekleşmesine son üç ay kala İstanbul'da Gezi Parkı eylemleri ve direnişi başlaması dolayısıyla bienali organize edenler, bazı “radikal kararlar” almıştır. Kamusal alanda, sokakta çeşitli sanatsal etkinlikler yapılması planlanmışken, bunlardan vazgeçilmiştir. Sokakta yapılması planlanmış olan etkinliklerin amacının, sanatı kapalı binalardan, müze ve sergi salonlarından sokağa indirmek, sanatın toplumla iç içe olmasını sağlamak, toplumun her kesimine ulaşabilmek, birlikte katılımcı ve çoğulcu bir biçimde, kentsel meseleleri tartışmaya açmak olduğu belirtilmiştir. Bienal rehber kitapçığında ve İKSV'nin internet sitesinde; Gezi eylemlerinin başlaması, polisin orantısız müdahaleleri, gerginleşen siyasi ortam gibi nedenlerden dolayı, sokaklardan çekilme kararı alındığı açıklanmıştır.²³³ Ancak bienal sokağa inememiş de olsa, sergiye giriş ücretsiz hale getirilerek “sokağın”, sergiye gelmesi beklenmiştir. Bienalin herkese açık bir “kamusal bir alan” olma iddiası, girişin ücretsiz hale getirilmesiyle, katılımcı, çoğulcu, kolektif atölyelerin ve projelerin gerçekleştirilmesiyle desteklenmeye çalışılmıştır.

²³³ İKSV 13. İstanbul Bienal Rehberi, 16-20.

Bu bölümde ilk olarak İstanbul'un karşı karşıya kaldığı, “*kentsel dönüşüm*” meselesi, Sulukule Platformu’nun çalışması, Halil Altındere’nin TOKİ’le ilgili hiphop müzik video klibi, Mülksüzleştirme Ağları’nın veri toplama projesi üzerinden ele alınacaktır. Daha sonra ise “*kent hakkı*” bağlamında *Occupy/İşgal Et* ve *Gezi eylemleri* üzerinden kentsel toplumsal hareketlerle ilgili çeşitli eserler irdelenecektir. Son olarak da Bienalde, bunların dışında kalan bazı katılımcı, disiplinlerarası proje, performans sanatı çalışmalarına da yer verilecektir.

4.1.1. Kentsel Dönüşüm

13. İstanbul Bienali kavramsal çerçevesi kentleşme, kentsel dönüşüm projeleri, müşterek kamusal alanlar, şehir hakkı konularına odaklanmıştır. Bienalde kentleşme konusunda pek çok eser/proje sergilenmiştir. Bu kısımda yeni sanat ve yeni siyaset anlayışının etkileşimi, “olumlayıcı postmodernist” olarak ortaya konulan eylemci, mücadeleci, eleştirel, muhalif tavır bienalde *Sulukule Platformu*’nun proje çalışması, *Mülksüzleştirme Ağları* proje çalışması, Halil Altındere’nin TOKİ’ye seslenen “*Harikalar Diyarı*” isimli hiphop müzik videosu üzerinden ortaya konulacaktır.

Bienaldeki bu eserler analiz edilirken kentleşme meselesinin kapitalizmle olan ilişkisine gönderme yapılarak kentsel değişim ve dönüşüm süreçlerinin arka planındaki dinamikler incelenecektir.

Tarik Şengül’e göre kent meselesine genel olarak üç farklı yaklaşım vardır: Bunlar; D. Harvey’in bakışı, yani kenti sermaye birikimi üzerinden ele alan görüş; diğeri kenti, sınıf mücadelesi temelinde gören M. Castell’in yaklaşımı; ve kenti “kent yöneticiliği kuramı” ile devlet merkezli bir çerçeveden değerlendiren R. E. Pahl’ın yaklaşımıdır.²³⁴

Bu tezde kentsel dönüşüm meselesi daha ziyade David Harvey’in yaklaşımı üzerinden ele alınacaktır. Çünkü bienaldeki kent temalı sergilenen eserler, çok uluslu şirket kapitalizmi, neoliberal ideoloji, küreselleşme ile kentsel dönüşüm arasındaki ilişkilere odaklanmıştır. Zira, 13. İstanbul Bienali, Bienalin rehber kitapçığında, önsözde ve küratörün metninde belirtildiği üzere, “İstanbul’da uygulanan şiddetli kentsel dönüşümü sanat ve siyaset ilişkisi üzerinden” ele almayı, “kent hakkı”

²³⁴ H. Tarık Şengül’den aktaran E. Atilla Aytekin, Kitap Eleştirisi, **Praksis**, s.2, (2001).

mücadelesi ekseninde politik bir forum olarak, “kamusal alan”ı yeniden tartışmaya açmayı amaçlamıştır.²³⁵

Besime Şen, “*Kentsel dönüşüm*” kavramının tartışmalı bir kavram olarak anlam kargaşasına yol açtığını belirtmiştir. Şen’e göre, bu kavramın farklı tanımlardaki ortak noktası şunlardır: Kentsel alanda yitirilen ekonomik etkinliğin yeniden kazanılması, sosyal sorunların iyileştirilmesi. Son yarım yüzyılın kentsel yeniden yapılanmaları, Şen’e göre çeşitli isimler altında gerçekleşmiştir. Örneğin; 1950’lerde “yeniden inşa”, 1960’larda “yeniden canlandırma”, 1970’lerde “yenilenme”, 1980’lerde “yeniden geliştirme” gibi farklı farklı isimler kullanılmıştır. Şen, bunun nedenini, her dönemde projenin niteliğinin, çevresel yaklaşımların ve önemli siyasi aktörlerin çeşitlilik göstermesi olarak açıklar.²³⁶

Kentsel dönüşüm, genellikle kapitalist ekonominin krizlerine bir çözüm olarak değerlendirilmektedir. Harvey’e göre kapitalizmin krizlerinin aşılmasında kentler önemli bir rol oynamıştır.²³⁷ Harvey’in de belirttiği gibi kentleşme, emek ve sermaye fazlasının; yani artı ürün ve artık emeğin (işsizliğin) emilmesinde önemli bir işlev görmüştür.²³⁸

Yapılı çevre üretimi sermaye birikiminin sürdürülmesinde kilit bir önem teşkil etmektedir. Harvey’in “*sermayenin ilk çevrimi*” olarak adlandırdığı şey; endüstriyel üretimin karşılaştığı “aşırı birikim krizi”nin aşılması için izlenen yollardan biridir. Diğer izlenen yollar ise sermayenin üretim ve tüketimi için kentsel yapılı çevrenin üretilmesini içeren “*sermayenin ikinci çevrimi*”, devletin düzenleyici olarak sürece müdahil olduğu, emeğin ve sermayenin yeniden üretilmesini içeren “*sermayenin üçüncü çevrimi*”dir. Buna göre kapitalist kentleşme sürecinin temeli

²³⁵ Bilge Örer, “Yollar Açmak”, Önsöz Metni, **İKSV 13.İstanbul Bienal...**, 16. ; Fulya Erdemci, “Anne , ben barbar mıyım?”, Küratörün Metni, **İKSV 13.İstanbul Bienal...**, 24.

²³⁶ Besime Şen, “Soylulaştırma ve Konut Sorunu:Kente Dair İyimser Beklentilerin Karşılanamaması”, 6. Şehircilik Kongresi: “Planlama, Siyaset, Siyasalar” Bildiriler Kitabı, TMMOB Şehir Plancıları Odası, İzmir, (2007), https://www.academia.edu/1106902/Soylulastirma_ve_Konut_Sorunu_Kente_Dair_yimser_Beklentilerin_Karsilanamaması, [18 Nisan2014]

²³⁷ Hakkı Yırtıcı, **Çağdaş Kapitalizmin Mekânsal Örgütlenmesi**, (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005), 9.

²³⁸ David Harvey, **Asi Şehirler: Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru**, çev. Ayşe Deniz Temiz, 2. bs, (İstanbul: Metis Yayınları, 2013), 88.

“sermaye birikimi” ve “sermayenin çevrimler arası hareketi” üzerinden anlaşılabilir.²³⁹

Didem Danış, küreselleşme olgusunu, kentleşme süreçlerini etkileyen en önemli olgu olduğunu ileri sürmüş, devletin ekonomiyi düzenlediği Fordist dönemin sona ermesiyle, özellikle büyük metropollerde sanayi üretiminin yerini finans, turizm, eğitim, sağlık, sigortacılık gibi hizmet sektörünün aldığını belirtmiştir. Danış, “küresel kentler” denilen “beyaz yakalı” işlerin merkezi olan yerlerin küresel sermaye ve bilgi akışını kontrol ettiğini ortaya koymuştur.²⁴⁰ Bu bağlamda küreselleşme olgusunun, kentsel dönüşüm meselesini tetikleyen faktörlerden biri olduğunu söylemek mümkündür. Kentsel dönüşüm, küresel şirketleri ülkeye çekebilmek için, kenti onların beğeneceği hale dönüştürme çabaları üzerinden de okunabilir.²⁴¹

Harvey, kapitalizm ile kentleşme ilişkisini göstermek üzere 1848’de ekonomik bunalımın aşılması için Fransa’nın Paris kentinde uygulanan kentsel dönüşümü, 1850-1860’lı yılların Avrupa’sında yaygın kentsel müdahale biçimi olarak bilinen “*Haussmannlaştırma*” denilen örnek üzerinden anlatır. Bayındırlık işlerinin başına getirilen Haussmann kenti peyderpey değil, toptan bir şekilde yeni baştan inşa etmeyi amaçlamıştır. Bu çözüm yöntemiyle kentsel altyapı dönüşümünün yanı sıra açılan yeni kafeler, mağazalar, fuarlar, moda sanayisiyle birlikte dizginsiz bir tüketim kültürü sayesinde çok büyük bir artı sermayenin soğrulması sağlanmıştır.²⁴² Benzer şekillerde 1943’de ABD’de de topyekûn bir kentsel altyapı dönüşümü yaşanmıştır. Bu dönüşümle banliyöleşme gerçekleşmiş, bu da ABD’nin yaşam tarzında köklü bir değişim olarak tüketim kültürünü de beraberinde getirmiştir. Bu yöntem savaş sonrası dönemde artı sermayenin soğrulmasında kilit rol oynamıştır.²⁴³ Harvey’e benzer biçimde Tekeli de kapitalizm ile kentleşme arasında dört türlü ilişkiye işaret etmektedir:

²³⁹ Harvey, ’den aktaran, Mehmet Penbecioğlu, “Kapitalist Kentleşme Dinamiklerinin Türkiye’deki Son 10 Yılı: Yapılı Çevre Üretimi, Devlet ve Büyük Ölçekli Kentsel Projeler”, **Birikim**, s.270, (İstanbul: Birikim Yayınları, 2011).

²⁴⁰ Didem Danış, “Kentsel Dönüşümün Arka Planı”, http://www.hyd.org.tr/staticfiles/files/kentsel_donusum_-_didem_danis.pdf, [7 Mart 2015]

²⁴¹ Bu konuyla ilgili belgesel filmi için bkz. “Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir”, 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=maEcPKBXV0M&feature=kp>, [28 Mayıs 2014]

²⁴² Harvey, **Asi Şehirler**, 48-49.

²⁴³ **age**, 50-51.

Birincisi kentin bir üretim alanı, artı değerin yaratıldığı yer olması, ikincisi var olan toplumsal formasyonun ya da üretim biçiminin yeniden üretildiği alan olması, üçüncüsü ise kentin alt-yapısıyla, üretim ve hizmet işlevli binalarıyla kedisinin de bir kapital birikimi olmasıdır. Dördüncüsü ise kentsel alanın yarattığı rantlarla artı ürünün toplumla bölüşülmesini, dolayısıyla da kapital birikimini etkilemesidir.²⁴⁴

Balaban da benzer biçimde, inşaat sektörü ile ekonomik büyüme arasındaki olumlu ilişkinin olduğu varsayımından hareketle uluslararası deneyimde de görüldüğü gibi, devletlerin inşaat ve emlak yatırımlarını desteklediği, bunun makro ekonomik büyüme sağlamada bir formül olduğu inancının hâkim olduğuna işaret etmektedir.²⁴⁵ Türkiye’de 1980 sonrası alınan 24 Ocak kararlarıyla birlikte ithal ikameci ekonomi politikasından ihracata dayalı büyüme modeline geçiş ve neoliberal küresel sisteme eklemelenmeyle, ekonomik krizlerin aşılması için kaynak yaratma amacıyla inşaat sektörü odaklı, devletin merkezi rol üstlendiği kentsel yatırımlar artış göstermiştir.²⁴⁶

AKP döneminde ekonominin lokomotifi olarak inşaat sektörüne odaklanılmasının somut göstergesi TOKİ (Toplu Konut İdaresi) meselesinde çarpıcı bir şekilde gözlemlenebilmektedir. AKP iktidarı dönemi içerisinde yeni yasal ve yönetsel düzenlemelerle yapılı çevre üretiminde bir devlet kurumu olarak TOKİ etkin ve önemli bir aktör haline getirilmesi 13. İstanbul Bienali’nde sanat ve siyaset ilişkiselliği üzerinden eleştirel bir dille Halil Altındere’nin bienal için hazırladığı bir video çalışmasında ele alınan bir konu olmuştur.

4.1.1.1. TOKİ: “Harikalar Diyarı”

Bienalde Halil Altındere, Sulukuleli bir hiphop müzik grubu olan Tahribad-ı İsyân ile birlikte “*Harikalar Diyarı*” (Fotoğrafi EKLER 5.’te), adıyla bir video hazırlamıştır.²⁴⁷ Bu videoda 2006’da Sulukule’de gerçekleştirilen kentsel dönüşüm projesine ve dönüşümün baş aktörü olan TOKİ’ye karşı “sanat ve müzik silahımız ola” sözleriyle muhalif bir tavırla gönderme yapılmıştır. Videoyu seyrettiğinizde, mafya benzeri, başındaki tacıyla, kralı andıran kostümlü bir kişi: “kapımıza dayandılar, mahallemizi yıkmaya geldiler, bugün Sulukule, yarın Balat, Okmeydanı, Tarlabası, Gezi Parkı... Vakit daraldı. Fakirden alır zengine verir oldular,

²⁴⁴ İlhan Tekeli, “Kentleşmeye Kapital Birikim Süreçleri Açısından Bakmanın Sağladığı Açıklama Olanakları”, **Defter Dergisi**, s.5, (İstanbul: Metis Kitap, 1988), 130.

²⁴⁵ Osman Balaban, “İnşaat Sektörü Neyin Lokomotifi?”, **Birikim**, s. 270, (İstanbul: Birikim yayınları, 2011), 19-20.

²⁴⁶ Balaban, **agm**, 22.

²⁴⁷ Video için bkz: <http://www.youtube.com/watch?v=EVOoOnwuurk>, [29 Nisan 2018]

gecekonduyu yıkıp rezidans yaptılar!” diye haykırıp “durdurun bu yıkımı hadi ulan” diye Sulukuleli gençlere talimat vermektedir. Sonrasında Sulukule sokaklarında dolaşan gençler hiphop şarkılarını seslendirmektedir. Şarkının sözlerine bakıldığında yaşanan kentsel dönüşüm sürecine ve sürecin aktörleri TOKİ ve Fatih Belediye Başkanı’na yönelik sert söylemleri ve isyanı görmekteyiz:

“... Sulukule artık burjuva yeri, e tabi Romanlara kötü gözle bakarlar... Adını koydunuz kentsel dönüşüm, bu aslında da bu kentin çöküşü... Parası olanı çıkarmak kolay, fakir için ne yaptınız, asıl bu olay...”

Videonun bir sahnesinde, Gezi direnişi günlerinde sosyal medyada da tebessümle karşılanan ve ilgi odağı haline gelen *Beşiktaş Çarşı* grubunun Dolmabahçe’deki dozerli-kepçeli TOMA kovalamacasının²⁴⁸ görüntülerini hatırlatır cinsten, bir dozerli direniş sahnesi de bulunmaktadır. Bu video, Sulukulelilerin müzik ve dansla iç içe olan köklü yaşam kültürlerinin, kentsel dönüşümle birlikte nasıl geri dönülmez bir şekilde tahrip edildiğini ortaya koymaktadır. Bu çalışma, “betonlaşma”, “soylulaştırma”, “temizlenme” serüveni olarak hazmedilmesi zor, rüya gibi bir gerçekliği gözler önüne sermektedir. Postmodern söylemlerin, sosyoekonomik gelişmelere verilmiş birer yanıt olduğunu belirten Best ve Kellner, bu yanıtların bazen moderniteye karşı avangardist, eleştirel, muhalif bir tavırda olup yeni siyaset biçimleri ve yeni yaratıcı söylemleri, eylemleri desteklediğini, bazen de yeni durumların geleneksel değerleri bozduğunu öne sürerek kültür muhafazakarlığına dönüştüğünden bahsetmiştir.²⁴⁹Bu bağlamda eseri bir metin olarak okuduğumuzda Derridacı, yapıbozumcu, postmodern, muhalif bir anlayışın sanatsal olarak bir esere dönüşmesi olarak görmek mümkündür.

Bu çalışma, küresel/çok uluslu şirket kapitalizminin ve neoliberal ideolojinin “yaratıcı yıkım” yoluyla sermaye birikimi sağlamasına bir örnektir. Sulukule meselesi, sermaye birikimi amacıyla, yoksul insanların çeşitli vaatlerle kandırılıp, hegemonik söylemlerle hem rıza üreterek hem de devlet zoruyla yerlerinden edilmesidir. Bunun sanat yoluyla ifade edilmesi, bir yandan direniş umudunun artmasına yardımcı olurken, öte yandan yeni bir siyasetin icadının ne kadar gerekli olduğu altını çizmektedir.

²⁴⁹ Steven Best ve Dogles Kellner, “Postmodernin Arayışında”, çev. Ayten Gündoğdu, Yeni söylemler / Bienal Dosyası, **Toplumbilim**, s.8, (İstanbul:Bağlam Yayınları, 1998), 152.

Bu bir video sanatı, klip ile film arasında gezinen deneysel bir çalışmadır. Bienal izleyicisinden, “TOKİ” kavramı üzerine düşünmesini beklediği için, bir Kavramsal Sanat örneği olduğu söylenebilir. TOKİ’nin bu videoda bir aktör olarak hedef alınıp, eleştirilmesinin arkasındaki dinamiklere, TOKİ ile ilgili önemli yasal değişikliklere bakmak, kanımca yararlı olacaktır.

TOKİ, 1980’lerde konut projelerine ve üreticilerine finansman desteği sağlayan bir kurum olmaktan çıkarak inşaat sektörünün en önemli aktörlerinden birisi haline getirilmiştir. 2002-2008 yılları arasında TOKİ’nin faaliyet alanını genişletici ve kaynaklarını attırıcı 14 adet yeni yasal düzenlemeler yapılmıştır.²⁵⁰ Bu sayede “TOKİ konut ve arsa üretiminde tek yetkili kurum haline getirilmiştir.”²⁵¹ TOKİ’yi efsanevi bir figür olarak “inşaat mitolojisinin son tanrıçası” şeklinde nitelendiren Çavuşoğlu, TOKİ’nin Sayıştay denetiminden muaf olması, arsaları Özelleştirme İdaresi’ne danışmaksızın satabilmesi, diğer yapı üreticilerinin tabi olduğu vergi ve harçlardan muaf olması gibi olağanüstü geniş yetkilerinden bahsederek, TOKİ’nin konut üretimi dışında, işyeri, alışveriş merkezi, okul, hastane, cami, karakol gibi birçok kentsel donatının üreticisi haline geldiğini ortaya koymuştur.²⁵²

4.1.1.2. Sulukule Platformu: “Sulukule’nin adını değiştirebilecekler mi?”

Sulukule Platformu üyeleri, “*Sulukule’nin adını değiştirebilecekler mi?*” (Fotoğrafları EKLER 6.’da) isimli kolektif çalışmalarında, 2006’dan başlayarak 2013’e kadar, Sulukule’de yaşanan kentsel dönüşüm süreçlerini bir zaman çizelgesi formatında, çeşitli fotoğrafları, gazete ve dergi kupürlerini, hukuki belgeleri ve yapılan etkinlik ve atölyelerin afişlerini kullanarak bienal izleyicileri için çeşitli

²⁵⁰ TOKİ ile ilgili yasal düzenlemelerle birlikte örneğin, 5 Mayıs 2004 tarihli 5162 sayılı kanunla “gecekondu dönüşümü uygulamalarında kamulaştırma, imar planı yapma” ve 16 Haziran 2005’te 5366 sayılı “Yıpranan tarihi ve Kültürel Taşınmaz Varlıkların Yenilenerek Korunması ve Yaşatılarak Kullanılması Hakkında Kanun” ile yetki genişletilmesi söz konusu olmuş, 2007’de Bayındırlık ve İskan Bakanlığı’nın gecekondu alanındaki tüm yetkileri TOKİ’ye devredilmiş, Hazineye ait arazilerini başbakanın izniyle bedelsiz üzerine devralma yetkisi verilmiş ve belediye ile valiliğin yerel yönetimdeki imar planlama yetkileri devre dışı bırakılarak tüm yetki ve onay işlemleri TOKİ’ye aktarılmıştır. Bu konuda detaylı yasa içeriğiyle ilgili bilgiler için bkz.: TMMOB, TOKİ Değerlendirme Raporu, http://www.tmmob.org.tr/resimler/ekler/7563a3fe3bbe7e3_ek.doc?tipi=9, [7 Mart 2016]

²⁵¹ Osman Balaban, “Planlama ve mimarlık ekseninde TOKİ uygulamaları”, **TMMOB Kentleşme ve Yerel Yönetimler Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, (Ankara: TMMOB Yayınlar, 2009), 93-115.

²⁵² Erbatır Çavuşoğlu, “İslamcı neo-liberalizmde inşaat fetişi ve mülkiyet üzerindeki simgesel hâle”, **Birikim**, s. 270, (İstanbul: Birikim Yayınları, 2011), 47-48.

görseller hazırlamışlardır. Zaman çizelgesinin dışında, kurulan bir ekrandan bu dönüşümü çeşitli boyutlar üzerinden konu edinen kısa filmler de bienal izleyicisine sunulmuştur.

Sulukule meselesi, yazılan çeşitli makaleler ve araştırmalarda genellikle “soylulaştırma” ya da “mutenalaştırma” kavramı üzerinden değerlendirilmektedir. Murat Gövenç’e göre, soylulaştırma, en basit ve sınırlı tanımıyla; dar gelirlielerin yaşadığı, kent içerisindeki köhneleşmekte olan konut alanlarına daha üst sınıfların yerleşmeye başlaması sürecidir. Soylulaştırma kavramının, bağlam bağımlı ve iktisadi içeriğin yanı sıra kültürel yan anlamlarla yüklü bir kavram olduğunu belirten Güvenç, kavramın olumlu veya olumsuz bağlamlarda farklı şekillerde kullanılarak tartışılmakta olduğunu altını çizmiştir. Kuramsal olarak soylulaştırma iki şekilde açıklanmaktadır. İlki, soylulaştırmayı, bölgenin halihazırdaki getirisiyle gelecekteki getirisi arasındaki rant makasıyla açıklayan Smith’in “rant farkı teorisi”²⁵³ üzerinden, sermaye birikim süreçleriyle ilişkili olarak ele alınmıştır. İkinci yaklaşım ise tüketici yönelimli, orta sınıf kimlik oluşumu üzerinden ele alınan, bir grup kentlinin belirli bir bölgeyi kendi talepleri doğrultusunda ayrıştırarak talep ettiği koşulları gerçekleştirdiği bir soylulaştırmadır. Bu yaklaşımda soylulaştırma özgürleştirici bir süreç olarak ele alınır.²⁵⁴

Keyder’e göre soylulaştırma dinamiklerinin arkasında 3 ana güç vardır: 1- kapitalist rant sağlamak isteyen müteahhitler; 2- devlet ve devletin çeşitli kademeleri kentin gelişimiyle ilgili etkin bir girişimde bulunan otorite, 3- kentte yaşayanların bir bölümü, yani şehrin içinde yaşayan ya da şehrin içinde yaşamak isteyen, kentin kendilerine verdiği seçenekleri yeterli görmeyen ve bir şekilde kendilerini ayrıştırmaya çalışan veya tercih ettiği koşulları bulabileceği bir yer arayan toplumsal bir grup; Örneğin, New York’ta sanatçıların eski bir iş muhiti olan Soho bu şekilde “kolonize etmesi” ve sanatçılar buraya yerleştikten sonra kapitalistler ve belediyenin

²⁵³ Neil Smith, “Toward a Theory of Gentrification a Back to the City Movement by Capital, not People”, **Journal of the American Planning Association**, 45 (4),(1979), 545., <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/01944367908977002>, [20 Nisan 2014]

** Filmler için bkz.: “Selahattin’in İstanbulu”, <https://www.youtube.com/watch?v=jsqffcCR3Xs>; “SULUKULE: Kimin için dönüşüm?”, <http://vimeo.com/41657784>, “Canım Sulukule”, <http://vimeo.com/19842109>, [5 Mayıs 2015]

²⁵⁴ Murat Gövenç, “‘Gentrification’ Kavramı Nasıl Türkçeleştirilmeli?”, **Mimarist**, s.21, (2006), 29-45., <http://www.mimarist.org/yayinlar/mimar-ist/2485-mimar-ist-guz-2006.html>, [24 Nisan 2014]

olaya uyanıp buraya bir takım şeyler yapması.²⁵⁵ Buna İstanbul'daki örnek ise, Kuledibi ya da Cihangir'in bir takım oyuncu, ressam, tasarımcı, yönetmen sanatçı ve entelektüeller tarafından soylulaştırılması sürecidir. Bu yukarıda bahsedilen soylulaştırmanın ikinci yaklaşımına denk düşmektedir. Bu tez açısından Sulukule meselesinde açıklayıcı olan yaklaşım, Smith'in bahsettiği, rant sağlamak üzere, kenti sermaye birikim aracı olarak gören anlayıştır.

Sulukule kentsel dönüşüm projesinde birçok hukuksuzluğun yapıldığı, TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi, tarafından dile getirilmiştir.²⁵⁶ TMMOB'un açtığı davada, “kamu yararına uygun olmadığı” gerekçesiyle projeyi iptali ve Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun “Sit alanıdır, inşaat yapılamaz” kararına rağmen inşaatlar sürdürülmüştür.²⁵⁷

Sulukule'de yaşanan kentsel dönüşüm meselesi hakkında yapılan araştırmalara bakıldığında, Sulukule'nin çok uzun bir geçmişe dayanan tarihi ve kültürel dokusu olduğu belirtilmiştir. Ancak bu dokunun 2005'te başlayan süreçle yok edildiği hem araştırmalarda hem de projeyi iptal eden mahkeme kararlarında ortaya konmuştur.

... Kentsel dönüşüm uygulaması 5336 sayılı kanunla adeta Sulukule'nin sonu olmuştur. Kanunun adı “Yıpranan Tarihi ve Kültürel Taşınmaz Varlıkların Yenilenerek Korunması ve Yaşatılarak Kullanılması” olmasına rağmen tarihi doku ve yapılara yıpratılarak ciddi şekilde mülkiyetin el değiştirmesi ve yerel topluluğun kültürüyle birlikte yerinden edilmesi sürecine yol açmıştır. Uygulamaların mevcut kullanıcılar için üretiliyor olduğunu iddia eden yerel yönetim, projede yer alan otel, alışveriş merkezi, villa gibi yapıların Sulukule'nin yoksul sakinleri tarafından nasıl kullanılabileceği hiçbir zaman ortaya konamamıştır.²⁵⁸

Harvey'in “akbaba taktikleri” olarak nitelediği “yeni emperyalist mülksüzleştirme” yöntemleri yoksul, hayatı pamuk ipliğine bağlı ve zaten sosyoekonomik ve sosyokültürel açılardan mağdur olan kesimleri saran korkunç bir politikadır. Harvey, *Asi Şehirler* kitabında bu tür süreçlerde birçok ülkede benzer biçimde, ırk temelli ayrımcılıklar, suç işlemeye meyilli yaftasıyla dışlayıcı pratikler

²⁵⁵ Çağlar Keyder: “Soylulaştırma, kapitalizmin kentsel mekân düzeyinde yansımasıdır”, Söyleşi: Ayflen Ciravoğlu - Tolga İslam, **Mimarist**, 46-48.

²⁵⁶ “Sulukule'de Ne Yapılıyorsa Derhal Durdurulmalı”, [13 Haziran 2014], http://www.yapi.com.tr/Haberler/sulukulede-ne-yapiliyorsa-derhal-durdurulmali_100495.html, [30 Nisan 2015]

²⁵⁷ Hürriyet, “Sulukule'de yeni gelişme” <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/24562232.asp>, [30 Nisan 2015]

²⁵⁸ M. Cemil Yalçın, Erbatur Çavuşoğlu, “*Sulukule'den Arda Kalan*: Yenileme Sürecinin Öğretileri ve Yenilikçi Muhalefet Pratikleri”, Banliyö Özel Sayısı, **Toplumbilim**, s. 26, (İstanbul:Bağlam Yayınları, 2011), 131-132.

geliştirilerek, o bölgenin “temizlenmeye” muhtaç bir bölge olduğu inancını yerleştirmek için kamuoyu manipüle edildiğinden bahsetmiştir.²⁵⁹Tam da bu biçimde Sulukule’deki dönüşüm kamuoyunda meşrulaştırılmaya çalışılmıştır.

Yapılan uygulama özetle şu şekilde ifade edilebilir: TOKİ, mevcut tapulu ev veya arsalara el koyacaktır. Tapu sahipleri, isterlerse yeni yapılacak evlerin, fiyat farkını ödemeleri halinde aynı yerde yaşamaya devam edebilecekler ya da Sulukule’ye kırk kilometre mesafede Taşoluk’ta inşa edilen TOKİ konutlarından bir ev almaya hak kazanacaklardır. Ancak el konan tapulu evlere biçilen bedel ile yerine yapılan yeni daireler ve Taşoluk’taki TOKİ evlerin fiyatları arasında oldukça yüksek farklar ortaya çıkmıştır. Bu durum mağduriyet yaratmıştır. Yeni inşa edilen evler için, hak sahipleri kredi yoluyla borçlandırılmıştır. Çoğu bu borçları ödeyemediği için sonuçta mülklerini kaybetmişlerdir. İşte Harvey’in “mülksüzleştirme” dediği yöntem tam da budur.

Kiracı ve işgalciler için ise öngörülen bir hak yoktu. Bu durum mahalleliyi yerinden ettiği gibi dayanışma ağlarını da yok edecek bir uygulama olduğunu belirten bir araştırmaya göre, Sulukule yoksul bir mahalle olduğundan dayanışma ağları hayati derecede önemlidir. Örneğin, birbirinden ödünç para alma, gıda malzemeleri paylaşma, hastaları olduğunda hastaneye götürme, hastaya refakatçilik etmeye kadar pek çok durum söz konusudur. Bakkallardan veresiye alışveriş çok yaygın olup pek çok gıda ürünü açık olarak ya da paket değil tane, gram, kaşık veya avuçla ölçülerek çok az miktarlarda bile satılabilmektedir. Çoğu ailenin zaten düzenli bir geliri de olmadığından, ancak bu dayanışma hukuku sayesinde yaşamlarını sürdürebildikleri ortaya konmaktadır. Ayrıca Taşoluk’a taşınanlar için mağduriyetler ise; evin kredi borcunda ödeme güçlüğü, doğalgaz faturalarını, apartman aidatı ve giderlerini ödeme güçlüğü çekilmesidir. Ayrıca iş imkânları açısından bakıldığında, iş imkanları kentin merkezinde olduğundan, hem vakit hem de günlük ulaşım giderleri açısından da ek bir yük ortaya çıkmaktadır. Bienal’de sunulan kısa filmlerde de bu zorluklar ve sürecin yarattığı çeşitli mağduriyetler ve iktidar gücünü elinde

²⁵⁹ Harvey, *Asi Şehirler*, 105.

bulunduranların ne kadar acımasızca devletin zor aygıtlarını kullandıkları anlatılmaktadır.²⁶⁰

Bütün bu yaşanan süreçlerde Sulukuleliler dayanışma ve örgütlenmeyi öğrenerek direniş eylemleri gerçekleştirip çeşitli platformlar ve atölye çalışmaları yaparak 2006'da Sulukule Roman Kültürünü Geliştirme ve Dayanışma Derneği'ni kurmuşlardır. Sonuç olarak yaşanan bu süreçte Romanlar'ın ilk kez siyasi örgütlenme deneyimi yaşayarak, eşit vatandaş olduğu bilincinin geliştiği ortaya konmaktadır.²⁶¹

4.1.1.3. Mülksüzleştirme Ağları

“Mülksüzleştirme Ağları” (Fotoğrafları EKLER 7.'de.) Türkiye'de 2000'li yıllarda yaşanan kentsel dönüşümün sermaye-iktidar ilişkileri üzerine kolektif veri derleme, haritalama ve yayınlama çalışmasıdır. Bu çalışmanın kendi kurdukları bir internet sitesi üzerinden kolektif olarak, herkesin katılıma açık bir tarzda, hala sürmekte olduğu, yeni veriler elde edildikçe geliştirilen dinamik ve dijital bir proje olduğunu görmekteyiz. İnternet sitelerinde bu projenin bir grup gönüllü hukukçu, finansçı, akademisyen, sanatçı ve gazetecinin 6 Haziran 2013'de Gezi Parkı'nda bir araya gelmesiyle başladığını belirtmişlerdir.²⁶² Projeyi gerçekleştiren *“mülksüzleştirme”* kavramını şu şekilde tanımlamışlardır: “Mülksüzleştirme, bizlere - yani kamuya- ait olan kamusal alanlarımızı, bizlerin kararı sorulmadan kaybetmemiz demek.”²⁶³ Çalışma kentsel dönüşümüne dair pek çok açıdan sorular sorarak bu süreci çıplak bir şekilde gözler önüne sermeye çalışmıştır. Bu sorulardan bazıları:

Kentsel dönüşüm projelerini yapan şirketlerin diğer yatırımları neler? Bu süreçte devlet kurumları ve özel şirketler arasında halkı mülksüzleştiren ne gibi ortaklıkları kuruluyor? Halkın cebinden çıkan vergilerle toplanan kapital, kamusal mülkün yeniden inşası/işletilmesi üzerinden hangi sermaye gruplarına aktarılıyor? 3. Havalimanı, 3. Köprü ve Ilısu Barajı (Hasankeyf) gibi mega projelerin yarattığı ekolojik, ekonomik ve sosyal yıkım hangi medya organları üzerinden sansürlenerek toplumsal hafızadan silinmeye çalışılıyor?²⁶⁴

Bu çalışma kentsel dönüşümün yarattığı mağduriyetleri çarpıcı biçimde gözler önüne sererek bienali gezen insanlarda, kanımca, toplumsal farkındalık ve

²⁶⁰ S.Somersan, S. K. Schroeder, ve diğ., “Sulukule'nin Mütereddit Direnişçileri Mutenalaştırmaya Karşı”, *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, c.1, s. 1, (2011), 25.

²⁶¹ *agm*, 31.

²⁶³ “Mülksüzleştirme Ağları”, <http://mulksuzlestirme.org/>, [1 Mayıs 2015]

²⁶⁴ Bienal sergisini gezenler için ücretsiz sunulan bir broşür.

duyarlılık yaratma potansiyeli taşımaktadır. Bu anlamda kavramsal Sanatın sınırları içerisine dâhil etmek mümkündür. Gazete kupürlerinden (EKLER bölümünde 7.’de görebilirsiniz.) ve dergi afişlerinden ve özellikle kentsel dönüşüm ve konut projeleriyle ilgili haber ve reklam görsellerinden yararlanması bakımından eklektik bir biçimde süreci heterojen bir biçimde ele almıştır. Çünkü seçilen ve panoya asılan gazete sayfaları olduğu gibi konularak, o günkü diğer haberler çıkartılmayarak, o günün gelişmelerini de yok saymayan bir postmodern bir anlayışta, heterojenlik ve çokluk içerisinde aktarılmıştır. Yalnızca vurgulanmak istenen haberlerin kimi paragrafları fosforlu kalemle çizilmiştir. Bir yanda kentsel dönüşümü “kutsayan”, bunu olumlu bir gelişme olarak gören, lüks konut proje reklamları öte yanda ise yoksulların gecekonduların yıkımları karşısında yaşadıkları mağduriyet haberleri ve “kentsel dönüşümün rantsal bir dönüşüm” olduğunu belirten çeşitli haber ve köşe yazıları bir arada sunulmuştur.

Harvey, kentsel uygulamalarla sermaye birikim sürecinin yarattığı olumsuzluklardan bahseder. Bu olumsuzlukların başında ise “mülksüzleştirme” denilen yöntem ile “akbaba taktikleri” gelir. Harvey, kentsel dönüşüm süreçlerini “mülksüzleştirme yoluyla sermaye birikimi sağlamak amacıyla kullanılan akbaba taktiği” , “yoksuldan zengine varlık aktarımı süreci” olarak detaylı bir biçimde örnekler vererek ortaya koymaktadır.²⁶⁵Günümüzde neoliberal küresel kapitalist anlayışta sermaye birikimi, artı ürünün ve artı emeğin emilmesi için getirilen yöntem, “mülksüzleştirme yoluyla sermaye birikimi” sağlamadır. Neoliberal ekonomi politikaları küresel uluslararası kuruluşlar- IMF, WTO, WB gibi- tarafından hâkim kılınan bir dizi kurallar sayesinde belirlenir hale gelmiştir. Harvey’ e göre serbest piyasa mantığı aslında gerçeği yansıtmamaktadır.²⁶⁶ Piyasanın kurallarını bu küresel kuruluşlar belirlemekte ve piyasaya müdahale etmektedirler.

Kentleşme sürecinde yoksuldan zengine varlık aktarımı şeklinde bir “akbaba taktiği” izlenmektedir. Finansal manipülasyonlar, şaibeli ve çoğu kez yasalara aykırı uygulamalar, gizli kanallar, işbirlikleri mülksüzleştirme ağlarıyla gerçekleştirilmektedir. Harvey, ABD’de 2010’da bazı ipotek kuruluşlarının,

²⁶⁵ Harvey, **Asi Şehirler**, 102.

²⁶⁶ David Harvey, “Yeni Emperyalizm: Mülksüzleştirme Yoluyla Birikim”, çev: Evren Mehmet Dinçer, **Praksis**, s.11, (2004), 25-27.

mahkemelerce iptal edilmiş, bazı şaibeli uygulamalarının mevcut olduğuna dikkat çekmiştir.²⁶⁷

Bu çalışma kentsel projelerin kamu yararına olup olmadığını sorgulamaya çağırılmaktadır. Ayrıca kent konusunda çalışan tüm aktörlere bilgi ve veri ilişkiselliği kurma, veri tabanı oluşturma ve bir sivil soruşturma/hesap sorma etiği geliştirme çağrısı niteliğindedir. Kentsel dönüşümün mağdurlarını değil, faillerini ifşa etme amacı taşıdıklarını şu şekilde ortaya koymuşlardır: “Normalde görünmeyen ilişkileri somut bir şekilde işaret edilebilir kılmak, mülksüzleştirmenin büyük resmini ortaya çıkarmak amacındayız.”²⁶⁸

Yeni bir siyaset anlayışını, bu eserde somut bir şekilde görmekteyiz. Bu yeni siyaset, hem yeni sorunları, hem de yeni mücadele alanlarını ve mücadele biçimlerini ortaya çıkarmaktadır. Richard Sennett, “*Yeni Kapitalizm*” makalesinde yeni bir sayfa açıldığına işaret ederek, iktisadın küreselleşerek yeni teknolojiden yararlandığını, devasa hükümet ve şirket bürokrasilerinin giderek “hem daha esnek hem de daha güvensiz kurumlar” haline geldiğini ortaya koymuştur.²⁶⁹ Yeni iktisatla başa çıkabilmek için yeni tür bir kamusal alanın yaratılması gerektiğinden söz eden Sennett’in tam da bu söylediği yeni bir kamusal alan, kanımca, Türkiye özelinde, Örneğin; Gezi direnişi sürecinde Gezi Parkı ve diğer park forumları olmuştur. Bu bienal de kendisini bir kamusal alan, bir politik forum olarak konumlandığını küratörleri aracılığıyla vurgulamıştır. Bu bakımdan bienalin *Mülksüzleştirme Ağları* gibi yapıbozumcu, eleştirel eserlerin, kent hakkı mücadelelerinin sürdürülmesi anlamında önemli potansiyeller taşıdığı söylenebilir. Bu eğilim bize geçmişin avangardist sanat anlayışlarını çağırıştırılmaktadır, ancak buna tam anlamıyla avangard sanat demek mümkün değildir. Çünkü modernizmde olduğu gibi belirli bir grup sanatçının bir araya geldiği, manifestosuyla sınırlarını belirlenmiş kolektif bir sanat akımının varlığından söz etmek mümkün değildir.

Yeni sanat dediğimiz, postmodern sanat pratikleri ve eğilimleri ile yeni siyaset dediğimiz küresel neoliberal siyasetin ilişkisini *Mülksüzleştirme Ağları*

²⁶⁷ Harvey, *Asi Şehirler*, 102-106.

²⁶⁸“Mülksüzleştirme Ağları”, Sıkça Sorulan Sorular, “Mülksüzleştirme Ağları’nı yapmakta amacınız nedir?”, <http://mulsuzlestirme.org/>, [28 Mayıs 2015]

²⁶⁹ Richard Sennett, “Yeni Kapitalizm”, çev. Mehmet Gökçen, *Defter Dergisi*, s. 35, (İstanbul: Metis Yayınları, 1999), 31-45.

proje/eserinde oldukça somut bir şekilde görmekteyiz. Sanat yoluyla, neoliberal siyaset anlayışı tartışmaya açılarak, yeni bir siyaset ve yeni bir kentsel mücadele pratiği geliştirilmesi hedeflenmiştir.

4.1.2. Kent Hakkı Mücadeleleri Bağlamında Kentsel Toplumsal Hareketler

Bu kısımda “kentsel toplumsal hareketler” bağlamında, “şehir hakkı” kavramının ne anlama geldiği, bienaldeki eserler üzerinden, postmodernizm kavramı ve postmodern sanat biçimleri çerçevesinde tartışılacaktır.

Harvey’ a göre, “Kent hakkı”, kente dair artı değerın kullanımı üzerinde demokratik bir yönetim kurmak anlamına gelmektedir. Kent hakkı, kentsel kaynaklara erişime yönelik bireysel özgürlüklerin ötesinde, kenti değiştirmek suretiyle kendimizi değiştirme ve kendi geleceğimizi belirleme hakkıdır. Harvey bu hakkın bireysel değil ortak bir hak olduğunun altını çizer ve en kıymetli ama en çok ihmal edilen insan hakkı olduğunu ilan eder.²⁷⁰ Benzer biçimde kent hakkının bir insan hakkı olduğu küresel çapta da dillendirilmiştir. Avrupa Sosyal Forumlarında da bir temel insan hakkı olarak sahiplenilen ve geliştirilen kent hakkı kavramı, 2005’de Porto Alegre’de düzenlenen Dünya Sosyal Forumunda ‘Dünya Kent Hakkı Sözleşmesi’ olarak ifade bulurken, Birleşmiş Milletler’in İnsan Yerleşimleri Programı ve UNESCO tarafından da desteklenmektedir.²⁷¹

Harvey’e göre kent hakkı bugün küçük bir siyasal ve ekonomik elitin elindedir ve geri kazanılması gerekir. Bu geri kazanım mücadelesi için kent hakkı kavramı çok farklı toplumsal grupları bir araya getirebilme olasılığı taşımaktadır. Kent hakkı geniş bir toplumsal hareketin inşası için kent hakkının demokratikleştirilmesini sağlamak, kentsel mekânı almak ve yeniden üretmek, kamusal alanları yeniden kazanmak ve korumak üzere çalışan bir slogan ve politik bir ideal olarak tanımlar.²⁷² Lefevbre de benzer şekilde toplumsal ve siyasi eylemlilikle kent hakkının yaratılmasının yollarını tartışmıştır. Lefevbre’ye göre bu hak yeniden bölüşüm hakkıdır, tüm insanlığı kapsayacak biçimde değil, ondan mahrum olan ve ona ihtiyacı olanlar içindir. Ve bu hakkın, sadece insanlar ona ve şehrin kendisine sahip çıktıklarında var olabileceğini ileri sürer. Lefevbre doğa hakkı

²⁷⁰ Harvey, *Asi Şehirler*, 101.

²⁷¹ Margit Mayer, “Kentsel Toplumsal hareketlerde ‘Kent hakkı’ ” , çev. Aytaç Demirci, *Eğitim Bilim Toplum Dergisi*, c. 9, s. 36, (2011), 165.

²⁷² Harvey, *Asi Şehirler*, 43-60, 171-216.

ile kent hakkının birbirine karıştırılmaması gerektiğini öne sürer. Doğa hakkı talepleri kendine yabancılaşmış kentsel yaşamdan kaçışı ifade etmektedir.²⁷³

Neoliberal ideolojinin çelişkileri kentsel uygulamalarda somut bir şekilde ortaya çıktığında, kent hakkı ile küreselleşme ve kapitalizm karşıtı hareketler arasında bağlantı ortaya çıkmıştır. Neoliberalizmin bir sonucu olarak zengin ile yoksul arası uçurumlar ve kutuplaşmalar artmış, sosyal adaletçi ve dağıtımcı refah devleti anlayışından uzaklaşarak yarışmacı, rekabetçi, girişimci ve dışlayıcı bir anlayış hâkim hale gelmiştir. Artan eşitsizlikler, kentsel sosyal ve mekânsal ayrışmalar, sistem tarafından dışlananlar siyasi söylemleri ve uygulamaları da daha çatışmacı hale getirmiştir.²⁷⁴Küresel rekabeti yakalamak amacıyla küresel kent yaratma hedefleri kentsel gündelik yaşamı, neoliberal politikaların alanı ve nesnesi haline getirmiştir. Kentsel dönüşüm adı altında soylulaştırma, yerinden etme, mülksüzleştirme gibi yıkıcı yöntemlerle, toplumda hem sosyal hem de mekânsal ayrışma ve kutuplaşmalar derinleşmekte, bu da beraberinde kent hakkı mücadelesi bağlamında kentsel toplumsal hareketleri tetiklemektedir.²⁷⁵

Yaşam ve kullanım alanı olmaktan çıkarak, tüketim/değişim mekânlarına dönüşen kentler, yeni eşitsizliklerin yanı sıra, yeni hak ihlalleri ve mağduriyetlere de sahne olmaktadır. Harvey'in de belirttiği gibi daha evvelden kamu mülkü sayılan varlıkların özelleştirilmesi ve şirketleştirilmesi yeni dalga bir “toplumsal müştereklerin çitlenmesi” olarak karşımıza çıkmaktadır.²⁷⁶ Yaşam ve kullanım alanı olmaktan çıkarak, tüketim/değişim mekânlarına dönüşen kentler, böylece yeni eşitsizliklerin yanı sıra yeni hak ihlalleri ve mağduriyetlere de sahne olmaktadır.²⁷⁷

Harvey' göre kent hakkının savunulması için yapılması gereken şey, toplumsal kamusal müşterek alanları siyasi bir mesele haline getirmek ve kapitalizmle mücadelenin bir parçası olarak düşünmektir. Bu bağlamda kentli nüfuslar kendi kendine örgütlenerek müşterek kamusal alanları sahiplenerek,

²⁷³ Henri Lefebvre, “Kent Hakkı”, çev. Gizem Aksümer, Julia Strutz, **Eğitim Bilim Toplum Dergisi**, c. 9, s. 36, (2011), 140-152.

²⁷⁴ Yeşeren Eliçin “Küreselleşen Kent ve Sosyal Hareketler”, **Mülkiye Dergisi**, c. 35, s.270, (2011), 147-148.

²⁷⁵ Eliçin, **agm**,148.

²⁷⁶ Harvey, “**Yeni Emperyalizm:...**”, 38.

²⁷⁷ Cihan Uzunçarşılı Baysan, “Kent Hakkı Yeniden Hayat Bulurken”, **Eğitim Bilim Toplum Dergisi**, c.9, s. 36, (2011).

onlardan daha da fazla faydalanarak çevreye ait henüz metalaşmamış müşterek alanları iyileştirmek için mücadeleler verilmelidir.²⁷⁸ Bu noktada toplumsal, kamusal müştereklerin korunması amacıyla direniş hareketleri, yeni toplumsal hareketler denilen küreselleşme karşıtı, antikapitalist ve günümüzde tanık olduğumuz Occupy/İşgal Et gibi çeşitli eylemler gündeme gelmektedir. Bu hareketler ‘kent hakkı’ mücadelesi veren, küresel neoliberal kent politikalarına etik, sosyal ve hukuksal düzlemlerde eleştiriler getirme kapasitesi taşırlar. Buradan aldıkları meşruiyet ve güç nedeniyle gerek gelişmiş, gerekse gelişmekte olan ülkelerin küresel kentlerinden yükselmekte olan kentsel sosyal hareketlerin en önemli dinamiğini oluştururlar. Harvey, antikapitalist bir mücadele için şehri yeniden sahiplenmek gerektiğinin altını çizer.²⁷⁹ ‘Kent hakkı’ mücadelesi veren hareketler, küresel neoliberal kent politikalarına etik, sosyal ve hukuksal düzlemlerde eleştiriler getirme kapasitesi taşırlar. Buradan aldıkları meşruiyet ve güç nedeniyle gerek gelişmiş, gerekse gelişmekte olan ülkelerin küresel kentlerinden yükselmekte olan kentsel sosyal hareketlerin en önemli dinamiğini oluştururlar.²⁸⁰

Kent hakkı mücadelesi, Harvey’ e göre, başkalarının ürettiği ortak yaşamı dur durak bilmeksizin sömüren ve ondan rant devşiren sermayenin iktidarını hedef alır.²⁸¹ Küreselleşme karşıtı kentsel sosyal hareketlerin neoliberalizmin çelişkilerini ortaya sermektedir. Bu hareketler kamu mallarının özelleştirilmesine karşı çıkarak hakim söylemin, yani küreselleşmenin verili, kaçınılmaz ve uzun dönemde herkesin yararına olduğu fikrini de sorgular. Bu tür hareketler doğrudan küreselleşmeyi hedef almayabilir, kapitalist, ırkçı, patriarkal, otoriter, her türlü iktidar ilişkilerine ve söylemlerine karşı bir mücadele yürütürler. Çok yönlü, çok aktörlü, heterojen ve çoğulcu hareketlerdir.²⁸²

13. Bienal’de bu tür hareketlere gönderme yapan, neoliberalizmin çelişkilerine sanat ve siyaset ilişkisi bağlamında odaklanan çeşitli eserler sergilenmiştir. Araştırmacı gazetecilik yerine sanata yaslanarak siyasi ve toplumsal adaletsizliklere karşı direniş mücadelelerini anlatmayı tercih eden Amal Kanwar’ın bienalde sunduğu “*Suç Mahali*” (fotoğrafi *EKLER*, 8.’de) adlı kısa filmi,

²⁷⁸ Harvey, *Asi Şehirler*, 141-142.

²⁷⁹ *age*, 171.

²⁸⁰ Elçin, *agm*, 149.

²⁸¹ Harvey, *Asi Şehirler*, 131.

²⁸² Elçin, *agm*, 141-176.

Hindistan/Odisha’da geçen doğal kaynakların kullanımı konusunda hükümet, büyük şirketler ve yerel halk arasında ortaya çıkan çıkar çatışmasını anlatmıştır. Videoda Odisha’da işlenen cinayet, doğa katliamı, misilleme, suikast, gazla zehirlenme gibi suçların, toplumsal eşitsizlikler ve siyasal adaletsizliklerin yaşandığı bölgedeki doğayı, araziye çeşitli görsellerle- çayır, ağaçlar, nehir görüntüleriyle- gösterirken, görüntüde birden bire sanayi tesisi ve savaş alanı andıran çatışma sahneleri görülmektedir. Sanatçı, küreselleşme ile birlikte ekonomik ilerleme ile insan haklarındaki gerilemenin çelişkisini çarpıcı biçimde ortaya koymuştur. Sivil direniş ve eylemlere odaklanarak, küresel neoliberal ekonomin “ilerleme” olarak meşrulaştırdığı şeyin aslında yerel halkı hiçe sayarak, anti-demokratik ve yasadışı yollarla doğal kaynakların ticarileştirilip yok edilmesi olduğunu gözler önüne sermiştir.

Bienalde sanat ve siyaset ilişkisine göndermede bulunan bir başka kent hakkı mücadele örneği de Bertille Bak’ın “*Koruyucu Acil Durum Işık Sistemi*” (fotoğrafları EKLER, 9.’da) adlı bir proje/eser/video enstalâsyonudur. Tayland’ın başkenti Bangkok’un Din Daeng mahallesinde yaklaşık iki bin göçmen ailenin yaşadığı bir sitenin, belediye tarafından yıkılıp alışveriş merkezi yapılacağı öğrenilince, durumu protesto etmek üzere sanatçının öncülüğünde, site sakinleriyle birlikte bir proje gerçekleştirilmiştir. Medyada çok az yer bulduğu belirtilen bir mahalle örgütlenmesiyle katılımcı eser/proje üretilmiştir.²⁸³ Videoda el fenerleri kullanılarak, devrimci bir marş eşliğinde, müziğin ritmine uyarlanan belirli bir koreografiye göre fener yakıp söndürme şeklinde gerçekleştirilecek eylemin hazırlıkları, provalarını ve sonunda ortaya çıkan eylemin kendisi gösterilmektedir. Yıkılacak olan apartmanda, balkonlara çıkan apartman sakinleri, hazırladıkları koreografiye uygun şekilde, her biri gerektiği notada, sanki bir orkestra gibi el fenerini yakıp söndürerek, hem görsel bir hem de işitsel olarak sanatsal bir direniş ortaya çıkartmışlardır. Eylem gerçekleştikten sonra binanın yıkılma anıyla video sona ermektedir.

Kavramsal sanatın misyonu ile yapısökümcü metinlerin misyonu arasında benzerlik kuran Jameson, kavramsal sanatın, izleyicisine zihinsel bir deneyim yaşattığına işaret etmiştir. Eserin izleyicisini şaşkına çevirdiğini, çözülemez,

²⁸³ Bertille Bak, “Koruyucu Acil Durum Işık Sistemi”, **İKSV 13. İstanbul Bienal Rehberi**, 268-270.

anlamlandırılması güç olan bir biçimde algısal olarak çatışkılar yarattığını belirtmiştir. Zaten kavramsal sanatın da zihinde çatışmalar yaratmak üzere tasarlanan, “cehennem makineleri” olduğunu ortaya koymaktadır.²⁸⁴

Gerçekten de, sergi gezildiğinde, politik meseleleri çarpıcı bir şekilde ortaya koymak üzere hazırlanan videoları, enstalasyonları alımlarken, ilk başta ne olduğunu anlayamamanın verdiği huzursuzlukla, bir zihin hareketlenmesi yaşanmaktadır. Bienal rehberi veya alt metne bakıldığında zihinde birazcık olsun ferahlama gerçekleşirken, öte yandan derin, yıkıcı ve acı veren meseleler karşısında, sorgulayıcı ve isyan edici bir huzursuzluk ve karamsarlık hissi hakim olmaktadır.

Foucault, Magritte’nin “*Bu Bir Pipo Değildir*” adlı resmine gönderme yaparak, gösteren ile gösterilenin birbirinin altını oymasıyla temsil ilişkisinin tümüyle ortadan kalktığını ileri sürmüştür. Foucault, anlamın; dil ile gerçeklik arasındaki düzenin, yani söylemin bir ürünü olduğunu savlamıştır. Dilin tümüyle metaforlardan ibaret olduğu gerekçesiyle gerçekliği temsil edemeyeceğine işaret etmiştir.²⁸⁵ Bu konuda Foucault şunları belirtmiştir:

“Gördüğümüz şeyleri istediğimiz kadar anlatalım, görünen şey hiçbir zaman söylenen şeyin içine sığmaz ve söylenmekte olan şey imgeler, eğretilmeler, kıyaslamalar aracılığıyla istendiği kadar gösterilmeye çalışılsın, bunların ışıklarını saçtıkları yer gözlerin gördüğü değil de sentaksın ardışıklığının tanımlandığı yerdir.”²⁸⁶

Bu perspektife göre “hakikat” diye bir şey yoktur ve onu temsil etmek de imkânsızdır. Ancak söylemler ve dil oyunlarından bahsedilebilir. Eserin, metinlerarası olup olmadığından söz edilebilir. “Hakikat” eğer yoksa; eserin anlamını, arkasında yatan hakikati analiz edebilmek de, onu anlamlandırabilmek de imkansız hale gelmektedir. Bu bakışa göre, eserin anlamı ve gerçekliği, eseri üreten sanatçının dili ve söyleminin etkisinden ibarettir. Bu nedenle, eserin temsil etmeye çalıştığı hakikatin ne olduğunu tam anlamıyla ne sanatçının kendisi ne de onu izleyenler ortaya çıkaramayacaktır. Zira postmodern “metin” okuma yöntemi, hakikati ya da eserin gizli anlamını açığa çıkarma derdinde değildir; eserin yapısı itibarıyla metinlerarası olup olmadığına, eserde kolaj, montaj veya pastişin olup olmadığına odaklanır. Çağdaş sanat sergilerinde bu bakışın izleri görülmektedir.

²⁸⁴ Jameson, *age*, 231.

²⁸⁵ Michel Foucault, *Bu Bir Pipo Değildir*, çev. Selahattin Hilav, (İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2002)

²⁸⁶ Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, 35.

Sergide anlam veremediğimiz bir eserle karşılaştığımızda, boş yere anlamlandırmaya çaba harcamayarak metinlerarasılığa, kolaja ve pastişe bakmak kanımca, yerinde olacaktır.

Derrida'nın da ortaya koyduğu gibi anlam; sabit kesinliklerden, özdeşliklerden ziyade durak bilmez bir ayrım ve erteleme hareketlerine, dil sisteminin yapıbozumcu ilkesi olan "fark(différence)"a dayanır.²⁸⁷Postmodernizmin, tezin ikinci bölümünde belirtildiği gibi, yorum üretmeye müsait "yazılabilir metin"lere ayrı bir ilgisi vardır. Postmodernistler, okuyucunun konumunu güçlendirmeyi tercih ederler. Bu bağlamında, postmodernizm, modernist anlatım ve temsil biçimlerine; öğretici/eğitici misyonu olan, net mesaj veren eserlere soğuk baktığı önceki bölümde ele alınmıştı. Postmodern bir metni veya postmodern sanatı algılamak okuyucunun üstleneceği bir durumdur. Okuyucu eğer istiyorsa kendisi zihinsel bir uğraşyla, o metni anlamlandırabilmeli, metin içinde başka metinler bulabilmeli, metinlerarası, eklektik ve disiplinlerarası bir eseri kendi yorumuyla yeniden inşa edebilmelidir.

4.1.2.1. Occupy (İşgal Et) Eylemleri

İşgal et eylemleri 1970'lerde yeni bir eylem biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Bu hareketler kentsel yenileme ve spekülasyon amacıyla boş bırakılmış binaları işgal ederek alternatif yaşam biçimleri oluşturmuşlardır. Mayer'in belirttiğine göre, çok farklı grup ve cemaatlerden oluşan İşgal hareketleri 70'lerin ilk yarısında Avrupa'da Britanya, Almanya ve Hollanda kentlerine yayılmıştır. 1980'lerden itibaren işgal eylemleri özellikle Almanya'nın çeşitli kentlerinde boş binaları yaşanılabilir kıldıkları için iyileştirmeci eylemler olarak anılmaya başlanmıştır. Bu hareketlerin bir kısmı yerel bürokratik yönetimler içinde yer almaya başlayınca, önerdikleri alternatif modeller giderek yönetimlerce de kabul görmeye başlamıştır. Bunun beraberinde çeşitli kamulaştırma, sosyal projeler, iş kazandırma gibi uygulamalarla da bu hareketlerle yönetimler arasında bir uzlaşma sağlandığından bu hareketlerde bir azalma görülmüştür. 1990'larda neoliberalizmin vaatlerini yerine getiremeyeceği ortaya çıkınca, toplumsal hareketler artık giderek daha radikalleşip ayrıışmıştır. Bencilleşen ve göçmen karşıtı hale gelen orta sınıf ile yoksulların hareketleri

²⁸⁷ Jacques Derrida, "Differance", çev. Önay Sözer, **Toplumbilim**, s.10, (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1999)

arasında ortak noktalar giderek azalmıştır. Ancak yine de bazı durumlarda birlikte hareket ettikleri çeşitli koalisyonlar oluşturdıkları da görülmüştür. ²⁸⁸

Mayer'in belirttiği gibi, 2000'lerde yoksul ve dışlanmış gruplar ile neoliberalizm karşıtı küresel adalet arayan gruplar ortak payda olarak kent hakkı sloganı altında ilk kez bir araya gelerek mücadele başlatmışlardır. Mayer, bu hareketlerin; soylulaştırma ve yersizyurtsuzlaştırma politikalarını, mahallelerde dayatılan mega kent projelerini, yerel kamu hizmeti veren kurumların kapatılması veya kentsel alanın sürekli güvenlik tedbirlerine kurban edilmesini protesto etmek üzere sokaklara çıktığını belirtmiştir. ²⁸⁹

Mayer'in ve Harvey'in kent hakkı üzerinden değerlendirdiği bu toplumsal hareketlere, farklı talep ve içeriklere sahip olmakla birlikte küresel çapta yeni isyan dalgaları da eklenmiştir. Bu isyanlardan biri de 11 Eylül 2011'de ABD' de New York City'de başlayan Occupy Wall Street (OWS) hareketidir. Bu hareketi “otuz yıldır sürdürülen sınıf savaşına karşı halkın ilk büyük karşı koyuşu” olarak nitelendiren Chomsky'ye göre hareketin enerji kaynağını oluşturanlar: Medyanın ve siyasetçilerin halkın sesini duymazlığı, vergilerden toplanan paraların bankaları kurtarmaya harcanıyorken, aynı bankaların insanları borcunu ödeyemediği için evlerinden attırması, Irak ve Afganistan'daki savaşların maliyetinin vergilerle karşılanması, siyasetçilerin kamu çıkarını gözetmeyen tavrı ve sosyal hizmetlerde kısıntıya gidilmesidir. ²⁹⁰

Chomsky OWS hareketinin arka planında yatan dinamikleri araştırırken, kapitalizmin tarihsel olarak dönüşümünü şu şekilde özetlemiştir. 1970'lerde imalat sanayideki kar oranlarının düşmesiyle birlikte sanayileşmenin denizaşırı ülkelere kaydırılarak, ülke içinde sanayileşme anlayışından uzaklaştığını ve ekonominin küreselleşmesi ve finansallaşması sürecinin başladığını ve artık servetlerin giderek finans sektörünün elinde yoğunlaşması sürecine girildiğini ancak bunun ekonomiye bir faydası olmadığı gibi, hatta topluma ve ekonominin kendisine zararı olduğuna işaret etmiştir. ²⁹¹ Yeni emperyalizm kuramcılarının tartıştığı gibi “finansın küreselleşmesi” uluslar arası finans sermayesinin yeni biçimini ortaya çıkarmıştır. Bu

²⁸⁸ Elçin, **agm**, 152.

²⁸⁹ Mayer, **agm**, 153-182.

²⁹⁰ Noam Chomsky, **Occupy/İşgal Et: Sınıf Savaşı, İsyan ve Baskı Üzerine Düşünceler**, çev. Osman Akınhay, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013).

²⁹¹ **age**, 7-8.

yeni biçimde finans sektörü ulusal faktörle kısıtlanmaksızın küresel alanın bütününde kar elde etme şansına erişebilmiştir. Uluslararası finans sermayesinin hegemonyasının bütün ekonomiler üzerinde hiyerarşik olarak en tepede yer aldığını belirten kuram, yeni emperyalizm çağını genellikle neoliberal ekonomi politikalarının yaygın olarak dayatılmasıyla ilişkilendirerek açıklamaktadır.²⁹²

Zizek, ABD, 2008'deki mali kriz için kemer sıkma politikaları önerirken, zenginlerden daha fazla vergi talebini dillendirmenin hala bir tabu olduğunu belirtmiştir. Zizek, bu mali krize çare olarak, yoksulları daha da yoksullaştırıcı, zenginleri daha zenginleştirici bir sistemin dayatıldığını ortaya koymaktadır.²⁹³ Tuğal ise, bu mali krizle birlikte barınma ve kent hakkını gasp eden spekülâtif emlak-finans piyasalarının çöktüğünü belirtmiştir. Tuğal, "küresel devrimci zincirin son halkası" olarak da Gezi eylemlerini görmüştür.²⁹⁴

Chomsky'a göre, özellikle 2000'lerde Avrupa'da ve ABD'de, Mısır'da görülen isyanların neoliberal saldırıya karşı küresel çapta genel bir tepkinin -yerel özelliklere bürünse de – parçalarıdır.²⁹⁵ Tuğal de benzer biçimde aynı dönemde bütün dünyayı saran isyanların sadece yerel dinamiklerle açıklanamayacağını belirtir. Bu isyanların arka planındaki ortak noktaları, her şeyi metalaştıran neoliberal projenin artık sınıra ulaşması olarak okur.²⁹⁶

Bienalde, ABD'deki OWS ve Avrupa'daki çeşitli eylemleri hatırlatan pek çok postmodernist sanat eğilimlerinden, performans sanatı, kamusal alana müdahale eylemlerini içeren video ve enstalasyon sanatını temsil eden eserler sergilenmiştir. 13. Bienalde İspanya'da son zamanlarda yaşanan toplumsal-ekonomik krize bir tepki olarak kapitalist dünyayı inşa eden gizli saklı iktidar ilişkilerini araştıran Santiago Sierra ve Jorge Galindo'nin hazırladığı "*Los Encargados*" (fotoğrafi EKLER, 10.'da.) eseri yeni sanat ve siyaset ilişkiseliliğini somut bir şekilde gösteren kamusal alana bir müdahale örneği olarak siyah beyaz şekilde hazırlanmış bir video enstalasyonu yer almıştır. Videoda krizin sorumluları olarak görülen, kronolojik sırayla İspanya'nın

²⁹² Prabbhat Patnaik, "Yeni Emperyalizm", **Conatus Çeviri Dergisi**, s.2, (Totonom Yayıncılık, 2004), 21.22.

²⁹³ Slavoj Zizek, **Dünya'daki İsyanların Anlamı**, çev. Osman Akınhay, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013), 42.

²⁹⁴ Cihan Tuğal, **Gezi'nin Yükselişi, Liberalizmin Düşüşü: Ortak Alanlar, Katılımcı Demokrasi ve Haziran Günleri**, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013), s.10.

²⁹⁵ Greg Ruggiero, **Occupy/İşgal Et...**, Editörün Notu.

²⁹⁶ Tuğal, **age**, 9.

krallar ve sonraki dönemde başbakanların portreleri, baş aşağı çevrili halde, arabaların üstüne bir pano şeklinde yerleştirilerek, Sovyet marşı “*Varsoviana Sovietica*” müziği eşliğinde Madrid’in ana caddesi *Grand Via*’da, sanki bir cenaze alayını andırır biçimde gezdirilmektedir.²⁹⁷

Jameson, postmodernizmin, modernizmdeki avangardist hareketler gibi belirli bir manifestosu ve programı olan bir şey olmadığını belirtmiştir. Ancak buna rağmen, Jameson, bu türden politik eserlerin, yeni toplumsal hareketlerin gündeme taşıdığı politik meselelerle hiç değilse, bir “enigma” oluşturduğu gerçeğinin yadsınmaması gerektiğini vurgulamıştır.²⁹⁸ Bu bağlamda örneğin, OWS ve Gezi Direnişi ile 13. İstanbul Bienali’nde yer alan sanatçıların ve hazırlanan eserlerin birbirlerinden nasıl etkilendikleri somut bir şekilde görülmektedir. Bu etkileşim “*Gezi Park Fiction*” başlığı altında ortaya konulacaktır.

4.1.2.2. Gezi Park Ficton

İstanbul’da 2013’ün 27 Mayıs’ında bir gece yarısı başlayan ağaç kesimine karşı başlatılan eylemler, parka çadır kurarak nöbet tutma eylemi ve sonrasında gerçekleşen çadır yakmayla dağıtma şeklindeki sert müdahalenin ardından, kitleler halinde Taksim’e birçok insanın gelmesiyle, geniş çaplı eylemler yurdun her yerine yayılarak Gezi süreci başlamıştır. Gezi Parkı eylemleri çeşitli açılardan ele alınmaktadır. Ağaçların kesilmesine karşı olma, çevrecilik duyarlılığı, eylemlere yapılan müdahalelerin niteliği ve Polis şiddetinin ölçsüzlüğü, Başbakanın söylemleriyle otoriterleşmesi, apolitik gençler söyleminin yanlışlanması, AKP karşıtlığı, öfke ve haysiyet isyanı, yaşam tarzına yönelik yasakçı, cinsiyetçi ve müdahaleci politikalara karşı olma, hükümetin Taksim’in tarihsel, kültürel, politik dokusunu yok etme niyeti gibi pek çok konu üzerinden değerlendirilmektedir. Gezinin algılanış biçimi, LGBT’ler için “Velez ki ibneyiz, alışın her yerdeyiz”, Feministlerin gözüyle “AKP elini bedenimden çek!”, Anti-Kapitalist Müslümanlar’ın gözüyle “Fatih –Harbiye’nin yapı sökümü”, Dolmabahçe Camii’ndeki hekimlerin gözüyle “Polis vahşeti polikliniği”, “*Ekümenopolis*” filminin yönetmeni İmre Azem için “Birikmiş öfke patlaması”dır.²⁹⁹

²⁹⁷ Jorge Galdino, Santiago Sierra, “Los Encargados”, **İKSV 13. İstanbul Bienal...**, 156-158.

²⁹⁸ Jameson, **age**, 243.

²⁹⁹ Express Dergisi, <http://birdirbir.org/dergiler/express-136-gezi-direnisi-ozel-sayisi-haziran-temmuz-2013/>, [5 Mayıs 2016]

Foucault, makro ölçekte büyük devrimler yerine yerelde, mikro ölçekte “her biri özel bir vaka olan direnişler çoğulluğu” olarak postmodern eylem biçimlerini tercih eder. Çünkü isyanların her birinin enerji kaynağı, çıkış noktası, ayaklanma ruhu farklılık göstermektedir. . Foucault, Deleuze ile Guattari ve Lyotard gibi düşünürler, eğer iktidar merkezsiz ve çoğul ise direnişlerin de bu şekilde merkezsiz ve çoğul eylemler şeklinde gerçekleşmesi gerektiğini belirtirler. Bu bağlamda birleştirici bütünselleştirici anlayışlarla bağını koparmaya çalışan postmodern politika, her türden farklılığın dallanıp *köksaplar (rizomlar)* halinde yayılmasını olumlu karşılar. Foucault, soykütük çalışmalarıyla, nesneleştirici akıl biçimlerinin yani bilgi ve hakikat rejimlerinin nasıl oluşturulduğunu ve kurulduğunu çözersek, onunla baş edebilmenin ve onu yapıbozumuna uğratabilmenin mümkün olabileceğini ortaya koymaktadır.³⁰⁰Gezi’de direnilen şey, mikro-iktidar olarak hukuka, ekonomik yapıya, ahlaka, psikolojiye, her yere nüfuz etmiş, işlemiş olan iktidar ve gözetim adacıklarıdır. Foucault’un belirttiği gibi, karşı çıkılacak iktidarı elinde tutan tek bir merkezi ve kaynağı olan özneler yoktur. Foucault’ya göre makro güçler, iktidarın en son büründüğü biçimlerdir.

Tezin bir önceki bölümünde ele alınan, Rosenau’un ortaya koyduğu, “şüpheli postmodernistler”in siyasi yönelimleri temelinde Gezi’ye bakılacak olunursa, şüpheli postmodernistler siyaseti bir “inşa” olarak gördüğü için siyasi genellemeler yerine belirsizliklerden yana tutum sergilerler. Onlar, öznel yorumlardan, çelişkilerden oluşabilen, hakikate veya bilime dayalı tahakküm kurucu olmayan, taşkınlık ve karnaval havasındaki komedi, gösteri, kostüm değiştirme gibi eğlenceli siyasi faaliyetleri tercih etmektedirler. Postmodernistler, genelleyici yargılardan “kötü”, “baskıcı”, “sağcı” ya da “solcu” gibi etiketlemelerden uzak dururlar. Demokrasinin, modern temsil siyasetinin (modern siyasetçilerin “yoz” ya da “abes” kişiler olduğu) yozlaştığı gerekçesiyle siyasal katılımı protesto etmek için oy kullanmamayı önerirler. Kamusal alanın ortadan kalktığını bu yüzden siyasi katılımcılığın yerine katılmamayı ve kayıtsızlığı benimserler. Eğer tarih sona erdiyse, sonsuz bir şimdiki zamanda yaşıyorsak ve gelecek yoksa, o zaman toplumsal değişim uğruna mücadele etmek de anlamsızdır, çünkü insanların yönetimleri ve toplumu

³⁰⁰ Best ve Kellner, *age*, 78-79.

etkileme güçleri yoktur. Bu anlamda şüpheciler karamsar, nihilist ve kinik bir siyasi anlayış yaratırlar ³⁰¹

Gezi, modern rasyonel aklın ve bütünselleştirici bilginin ve hakikatlerin sınırlarını zorlayan mantığın çerçevesine sığdırılamayacak bir şekilde yaratıcı, şaşırtıcı, ironiye ve absürtlüğe yer veren coşkuyu, korkuyu, polis şiddetini, biber gazının yarattığı şiddeti, duygudan duyguya geçen postmodern ve otoriteye direnen, kural tanımaz, usanmayan, kalıba sığmaz anarşist yeni bir eylem biçimlerini ortaya koymuştur. Bu bağlamda Occupy ve Gezi eylemleri tam anlamıyla postmodern anarşizan eylemler olduğunu söylemek mümkündür. Gezi eylemleri, kendisini “CeHaPe zihniyeti bunlar”, “bakınız benim başörtülü kardeşime saldırılıyor işte bunlar hep cehape zihniyetidir.”, “beyaz Türkler”, “elitistler” gibi söylemlerle kategorize edenlere ve “hükümete karşı darbe planı”, “oyuna gelme”, “komplo” tanımlamalarıyla kalıba sokma girişimlerine tepki göstermiştir.

Gezi eylemleri, örgütsüz, yatay ve esnek ilişkilerle gönüllülük esasına göre hareket eden, heterojen, çoğulcu bir yapı göstermesi bakımından yeni toplumsal hareketlerin somut bir örneği olduğunu söyleyebiliriz.

“Karşı-Küreselleşme hareketleri” denen yeni toplumsal hareketlerin 1999 yılında Seattle'da gerçekleştirilen Dünya Ticaret Örgütü eylemi sonrası belirginleşen özelliği şunlardır: Farklı hareketlerin bir araya gelmesi, neoliberal ideolojinin ciddi biçimde sorgulanması, yerel nitelikli hareketlerin kendilerini küresel ölçekte ve sistem karşıtı bir noktadan ifade etmeye başlamaları, çevre mücadeleleriyle, sosyal adalet mücadelesi arasında var olan eski çelişkilerin aşılarak bir araya gelinmesi, demokrasi talebinin iktisadi alanı da kapsayan şekilde genişlemesi, farklı kimliklerin kendisini hareket içinde ifade etmesine hassasiyet gösterilmesidir. Bu tür postmodern eylemler festival havasında renkli geçmektedir. Eylemlerde kullanılan sıradan hayatın döngüsünü kıran, sanat, dans ve çeşitli ritüelleriyle sağlanıyor, şölen havasında, konser sanat performansları, forum şeklinde örgütlenerek çok farklı insanların katılabileceği, kendini ifade edebileceği ve kişiliğini kaybetmeden içinde eriyebileceği ortamlar yarattığı ortaya konmuştur. Çetinkaya'ya göre bu tür eylemlerin önemli bir özelliği de kamuoyunu özellikle siyasi elitleri ve egemenleri şaşırtmasıdır. Çetinkaya, bu tür eylemlerle olağanüstü bir hava yaratılarak, gündelik

³⁰¹ Rosenau, *age*, 202-208.

hayatın rutinlerinin dışına çıkıldığını belirtir. Çetinkaya, “Zengin beyaz çocukların iyi kalpli eylemleri” söylemleriyle eylemlerin küçümsendiğini ortaya koyar.³⁰² Gezi eylemleri de Çetinkaya’nın bu bahsettiği türdeki eylemler kapsamında değerlendirilebilmektedir. Gezi parkında da sanatsal, dans, müzik, konser, piyano resitalleri gibi birçok ilgi çekici ve şaşırtıcı etkinlikler gerçekleştirilmiştir.³⁰³

Bienalde Mere Phantoms, Maya Ersan, Jaime Robson’un kağıtlardan keserek oluşturdukları üç boyutlu maketleri, perdeye yansıtma yoluyla gölge oyunu, animasyon ve sinema arasında gidip gelen eserleri, çocuklar için yapılan bir kamusal atölye etkinliği de “*Oyuna Gel*” (Fotoğrafı EKLER, 11.’de) adıyla sergilenmiştir. Buradaki “oyuna gelme” sözü, Başbakan Erdoğan’ın Gezi’yi “Batı’nın planladığı bir komplot” olarak görmesine ve “Oyuna gelme” söylemlerine ironik bir tavırla gönderme yapmaktadır.³⁰⁴ Bu örneği çağdaş sanatın politik meseleleri yapısökümüne uğratarak alay konusu etmesinin bir somut yansıması olarak okuyabiliriz. Ayrıca atölye çalışmasının herkesin katılımına açık kamusal bir sanat üretimi olması da postmodernist sanatın somut bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bienal rehberinde, kavramsal sanatçı ve şehir plancısı olduğu belirtilen Christoph Schäfer’in çalışmalarını kentsel toplumsal hareketlerin içinden sürdürdüğü ortaya konmaktadır. Sanatçı disiplinlerarası bir biçimde kuram, eylemcilik ve sanatsal üretimi bir araya getiren çalışmalar, projeler, konferanslar ve atölyeler gerçekleştirmektedir.³⁰⁵ *Hamburg’un St. Pauli* mahalesindeki kentsel dönüşüme tepki olarak halka açık bir park kurmayı amaçlayan, 1994’te kurulan bağımsız yerel bir inisiyatif olan *Park Fiction* ile sanatçını ortak planlama projesi geliştirdiği çizimlerden oluşan eserler üretilmiştir. Gezi direnişinden etkilenen bu oluşum adını *Gezi Park Fiction* olarak değiştirmiş, Gezi’ye gönderme yapan bir de fotoğraf çekirtmişlerdir.* Bu fotoğraftan esinlenen sanatçı 13. Bienal için İstanbul’daki kentsel dönüşüme eleştirel bir bakışı yansıtan ve kamusal mekânın nasıl

³⁰² Y. Doğan Çetinkaya, “Tarih ve Kuram Arasında Toplumsal Hareketler”, **Toplumsal hareketler: Tarih, Teori ve Deneyim**, Y. Doğan Çetinkaya (der.), (İstanbul:İletişim Yayınları, 2008), 52-59.

³⁰³ Hürriyet, “Taksim’de İlgi Çeken Dans Gösterisi”, <http://webtv.hurriyet.com.tr/20/51419/0/1/taksim-de-ilgi-cekken-dans-gosterisi>, [10 Nisan 2015]; Hürriyet, “Gezi Parkı’nda piyano resitali”, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/23493224.asp>, [11 Nisan 2015]

³⁰⁴ Maya Ersan , Jaime Robson, “Oyuna Gelme”, **İKSV 13. İstanbul...**, 180-182.

³⁰⁵ Özge Ersoy, “Christoph Schäfer: Gezi Park Fiction”, **İKSV 13. İstanbul...**, 76-78

*Gezi Park Fiction Hamburg inisiyatifiyle ilgili daha fazla bilgi için bkz.: <http://park-fiction.net/tag/gezi-park-hamburg/>, [5 Mayıs 2017]

kullanılabileceğini araştıran çeşitli planlama ve çizimlerden oluşan resimler üretmiştir. Çizimlere (Fotoğrafları EKLER, 12.'de) bakıldığında Gezi direnişinden izler görmek mümkündür. Örneğin; Gezi Parkı direnişi içinde yer alan Antikapitalist Müslümanlar ve Devrimci Müslümanlar'ın İstiklal Caddesi'ne kurdukları "*Yeryüzü Sofrası*"** adını verdikleri iftar sofrasına bir gönderme yapılmıştır. Bir başka resimde ise kentsel dönüşüm uygulamaları nedeniyle yok edilme tehdidi altında bulunan *Tarihi Yedikule Bostanları*'na gönderme yapılmıştır.***

Gezi eylemlerini ve Occupy hareketlerini değerlendiren Zizek, Chomsky, Tuğal benzer biçimlerde küresel toplumsal hareketler arasında farklı kentsel mücadelelerin birbirine bağlanmasının gerekliliğine ve önemine dikkat çekmişlerdir.³⁰⁶ Bu bağlamda Hamburg'taki bu park inisiyatifinin Gezi ile kurduğu bağ bir örnek olarak bienalde karşımıza çıkmaktadır. Sanat ile siyaset ilişkisi bağlamında bu tür bir dayanışma, kenti "kent hakkı" çerçevesinde yeniden kurmada önemli bir başlangıç adımıdır. Lefevbre'nin de belirttiği üzere "kentin ve kentsel toplumun eksiksiz bir teorisini kurma varsayımı, bilimin ve sanatın imkânları ile mümkündür."³⁰⁷

Cihan Tuğal gezi'yi neoliberalizmin çöküşü olarak değerlendirmiştir. Neoliberal anlayışın bir krizi olarak görmüş ve gezinin muhalefet ettiği hedefin küresel neoliberal kapitalist anlayış olduğunu belirtmiştir. Gezi'de katılımcı demokrasi ve müşterek kamusal alanlara sahip çıkma anlayışı ortak paydayı oluşturmaktadır. Gezinin örgütlenme biçimlerini park forumlarını gözlemleyen Tuğal, yeni küresel toplumsal hareketleride görülen ortak özelliklerin gezi de geçerli olduğunu ortaya koyar.³⁰⁸

Neoliberalizmin uygulamalarının sonuçları her ülkede aynı olmamıştır. Bu nedeni her ülkenin içinde bulunduğu kendine has koşullarının olmasıdır. Bu koşullar şunlardır: ülkenin neoliberal dönüşüm öncesindeki ekonomik büyüme hızı, ülkedeki enflasyon oranı, toplumsal mücadelelerin boyutu ve devletlerin neoliberal politikaları

³⁰⁶ Zizek, **age**,12.; Tuğal, **age**, 8-10., Hürriyet, "Noam Chomsky'den Gezi Parkı'na destek: Ben de çapulcuyum", <http://www.hurriyet.com.tr/planet/23438030.asp>, [5 Mayıs 2017]

**Konuyla ilgili haber için bkz. : Radikal, "Arafta iftar: TOMA sofraya barikat kurdu!", [5 Mayıs.2017]

***Konuyla ilgili bkz.: Başka Haber, "Yedikule Bostanları Koruma Girişimi'nden Açık Mektup: Yok Edilen Bostanlar Aslına Döndürülsün", <http://www.baskahaber.org/2013/08/yedikule-bostanlar-koruma-girisiminden.html>, [5 Mayıs 2017]

³⁰⁷ Lefevbre, **agm**, 152.

³⁰⁸ Tuğal, **age**, 21, 24-25, 26-33.

uygulamaya koyabilme kapasitesi, ülkenin siyasi ortamı vb. Bu koşullar neoliberal politikaların uygulanış biçimini teknokratik, politik, ideolojik ve pragmatik olarak belirlemiştir.³⁰⁹ AKP, ilk iktidara geldiği dönemde, IMF'nin uyum paketini, Kemal Derviş tarafından hazırlanan rotada teknokratik olarak yönetmeyi benimsemişken; 2000'lerin ortalarından itibaren kendi hegemonyasını tamamladığı ve güçlendirdiği için artık pragmatik ve ideolojik bir siyaset tarzını benimsemiştir.

Türkiye özelinde neoliberalizme bakıldığında, AKP hükümeti Tuğal'ın de belirttiği gibi Türk İslamcı hegemonyacı bir strateji geliştirerek, laik Türk hegemonyasını tasfiye etmişti. AKP'yi kuruluşu itibariyle yeni bir İslami kapitalist hegemonya stratejisi olarak gören Tuğal'ın "kutsallaştırılmış neoliberalleşme"³¹⁰ dediği süreci, Tünay, 1980'lerde yeni sağ muhafazakârlık olarak, *Thatcherizm* ve *Reaganizme* benzeyen Gramscici anlamdaki hegemonyacı yeni sağın, Türkiye'deki "popülizme" dayalı başarılı bir örneği olarak değerlendirilmiştir.³¹¹

Neoliberal küreselleşmenin tüm mağdurlarını kapsayacak bir özgürleşme pratiği üreten yeni siyaset ve yeni bir toplumsallık biçiminin kültürel ve politik alana yayılarak yaratılması mücadelesi Gezi direnişinde kendini göstermiştir.

Neoliberalizmin sermaye sınıfı lehine bir iktidar restorasyonu olarak siyaset tekniği nasıl işliyor diye bakıldığında, popülizmle dayalı, örgütsüzleştirme/sendikasılaştırma, sosyal hakların bastırılması ve kamusallığın tasfiyesiyle, depolitize ve hiyerarşik bir biçimde yürütüldüğü için kitlelere aracısız, dolayimsız "halk" olarak seslenen siyasal bir proje olarak yürütülmektedir.³¹²

Ahmet İnsel, otoriter neoliberal tahakküme karşı mücadelede toplumsal hareketlerin önemine vurgu yapmıştır. İnsel, neoliberal otoritarizme karşı mücadelenin bıçak sırtı bir durum olduğunu, reform dalgalarına karşı çıkmanın, "arkaik kalmak", "statükocu olmak", "toplumsal dönüşüm arzusuna yabancı kalmak"

³⁰⁹ Halil Turhanlı, "Kapitalizmin Ötesinde", **Birikim**, s. 286, (İstanbul: Birikim Yayınları, 2013), 15-24.

³¹⁰ Cihan Tuğal, **Pasif Devrim: İslami Muhalefetin Düzenle Bütünleşmesi**, (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2011), 69.

³¹¹ Muharrem Tünay, "Türk Yeni Sağının Hegemonya Girişimi", **Praksis**, s.5, (2002), 180.183.

³¹² Deniz Yıldırım, "AKP ve Neoliberal Popülizm", İlhan Uzgöl ve Bülent Duru (der.), **AKP Kitabı Bir Dönüşümün Bilançosu**, (İstanbul: Phoenix Yayınevi, 2009), 80-81.; ayrıca "Popülizm" kavramıyla ilgili detay için: "Popülizm, en geniş tanımıyla; siyaseti çatışma ekseninde iktidar bloğu karşısında halk bloğu şeklinde kuran, bu bloklar altında farklı sınıfsal kesimleri dizen ideolojik çağırma, patronaj ilişkilerine dayalı, yeniden dağıtım mekanizmalarıyla gerçekleştirilen bir siyaset tarzıdır."; İsmet Akça, "1980'lerden Bugüne Türkiye'de Siyaset ve Hegemonya: Bir Çerçeve Denemesi", **İktisat Dergisi**, s.515-516, (2011), 32.

gibi eleştiri ve itibarsızlaştırmalara maruz kalma riskinden söz etmiş, bu risklerin de neoliberal otoritarizmin yeni iktidar alanını pekiştirme tehlikesi taşıdığının altını çizmiştir.³¹³

4.2. 14. İstanbul Bienali’nin Kavramsal Çerçevesi

4.2.1. “Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori”

Carolyn Christov-Bakargiev’in küratörlüğünde 2015’ yılında gerçekleştirilen 14. İstanbul Bienali: *TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori*, sanattan matematiğe, okyanusbilimden, nörobilime uzanan disiplinlerarası bir düşünme deneyimi sağlamayı hedeflemiştir. Bu anlamda 14. Bienalde, izleyicide bir fikir uyandırmak üzere yaratıcı edimin kendisi, sanat haline dönüşmüştür. Yani “düşünme eyleminin kendisi”, izleyiciyle beraber gerçekleştirilen sanatsal bir etkinlik halini almıştır.

Bienalin odaklandığı “Tuzlu su” kavramı, tuzlu sudaki dalgalar ve düğümlerin oluşturduğu imgelere gönderme yapmıştır. Bunu yaparken de kelimeyi hem gerçek anlamıyla hem de mecaz anlamda, soyutlama, şifreleme, üstü örtülü bir yolla sezdirme-anıştırma-hatırlatma-benzetme gibi kelime ve dil oyunlarından faydalanmıştır. Bienal rehberindeki metinlere bakıldığında anlaşılması güç alegorik ve metaforik pek çok göndermeler olduğunu görebilirsiniz. Metinlerden yekpare bütünsel bir anlam çıkartmak neredeyse imkansızdır. Bienalin, mekân seçimlerine bakıldığında özellikle boğazın etrafında çeşitli açık veya kapalı mekanlar olarak geniş bir sergi coğrafyası sunulmuştur. Postmodern çağdaş sanat anlayışında sanat mekânın kullanımı da dönüşüme uğramıştır. Müzelerin dışına kamusal alanlara çıkılarak, “arazi sanatı” pratiklerinde olduğu gibi “serbest çağrışım ve salınımlarla kentsel doku içinde gezme üzerine kurulu psiko-coğrafi deneyimler”³¹⁴ yaşattığı söylenebilir.

³¹³ İnsel, **agm**,14.

*”Popülizm, en geniş tanımıyla; siyaseti çatışma ekseninde iktidar bloğu karşısında halk bloğu şeklinde kuran, bu bloklar altında farklı sınıfsal kesimleri dizen ideolojik çağırma, patronaj ilişkilerine dayalı, yeniden dağıtım mekanizmalarıyla gerçekleştirilen bir siyaset tarzıdır.”; İsmet Akça, “1980’lerden Bugüne Türkiye’de Siyaset ve Hegemonya: Bir Çerçeve Denemesi”, **İktisat Dergisi**, s.515-516, (2011), 32.

³¹⁴ Kosova, Erden, “Kulvarlar Arasında”, Türkiye’de Güncel Sanat, **Toplum ve Bilim**, s.124, (İstanbul: Birikim Yayınları, 2012), 26.

14. İstanbul Bienal'i gezilirken, sergi noktaları arasında ulaşım sağlarken tuzlu suyun üstünde ve içinde vapur yolculuklarıyla epeyce vakit geçirileceği bienal rehberinde belirtilmiştir. Tuzun kimyasal moleküler yapısındaki iki iyonun pozitif ve negatif çekimi, ayrılma ve birleşmesi kavramsal çerçevenin şifrelerinden biri olarak ele alınmıştır. Toplumsal açıdan ortaya çıkan kırılmalar, çelişkiler, isyanlar, krizler, düğümler, dalgalanmalar tuzlu suyun molekülüne benzetilmiştir. Tarihsel olarak toplumsal hareketlerin (Örneğin Gezi eylemlerinin ülkenin dört bir tarafına yayıldığı 2013 Haziran günleri gibi) dalga dalya yayılan etkilerine şu şekilde gönderme yapılmıştır:

“Tarihin dalgaları vardır ve bir de isyanın dalgaları ve bir halk toplanmaya, bir araya gelmeye ve çizgi çekmeye karar verdiğinde görünür olan, öfkenin ve adanmışlığın dalgaları. Böylesi anlarda düğümler meydana gelir ve oluşan düğümler dalgaların akışını askıya alır.”

Tarihsel olarak hala tam olarak çözölememiş toplumsal krizler, tuzlu suda oluşan dalgalanmalara ve düğümlere şöyle benzetilmiştir:

“Sanatçı ve entelektüellerin Türkiye’de ve bütün dünyada tarihle hesaplaşmaları için bir platform sunmak etik ve tarihsel bir buyruktur. Savaşların, etnik temizliğin, siyasi ayaklanmaların tarihi; Türkler, Ermeniler, Rumlar ve Kürtler arasındaki ilişkiler ve daha yakın zamanda da Suriyeli sığınmacılar ve sınır ötesinde PKK kamplarının bombalanması...- bu toprakların tarihindeki krizler bu düğümlerden bazılarıdır...”³¹⁵

Tuzlu su kavramının şifrelerinden bir diğeri ise “...Geçit olarak tuzlu su, ulaşım aracı olarak tuzlu su, bedensel çabalarımızın terden göstergesi ve duygu uyandırma kapasitemizin gözyaşından işaretleri olarak tuzlu su...”³¹⁶ şeklindedir.

Tuzlu suyun ve dalgaların oluşturduğu girdaplar estetik açıdan eserlere dönüştürülürken tuzlu suyun hem düz anlamıyla bir madde olarak yararlarından bahsedilmiş hem politik olarak tarihsel açıdan tuz savaşları ve geçmişte maaşların tuzla ödenmesine atıf yapılarak tuz, politikleştirilmeye çalışılmıştır. 2. Bölümde belirtildiği gibi, postmodern metinler, genel olarak çoğulcu bir şekilde, sonsuz sayıda yoruma izin veren açık ya da belirsiz metinlerdir. Bu anlamda Bienalin küratör metnini, “tuzlu su” kavramını kullanım biçimi bakımından oldukça belirsiz, çağrışımlı, şifreli, yoruma açık şekilde “postmodern” bir metin olarak değerlendirebiliriz. Bienal rehberinde “*Antoloji*” başlığıyla sunulan metinler incelendiğinde *metinlerarasılık* dikkat çekmektedir. Farklı disiplinlerden farklı metinlerin bir arada sunulduğu görülmektedir. Düşünme biçimleri olarak felsefeden, psikanalize, şiirler, edebiyattan bir kolaj oluşturulmuştur.

³¹⁵ Carolyn Christov-Bakargiev, “Giriş metni: IV. Dalgalar ve Düğümler”, Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri üzerine bir Teori, **İKSV 14. İstanbul Bienal Rehberi**, (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015)

³¹⁶ Griselda Pollock, “Her şeyin Devası Tuzlu Sudur- Ter, Gözyaşları ya da Deniz”, **age**, 12-18.

Bienalin kavramsal çerçevesine göre içinde “tuzlu su”, “dalgalar”, “düğümler”, “deniz”, “okyanus” kelimelerinin geçtiği şiir ve metinler, birbiriyle bağlam olarak ilişki kurma çabası olmaksızın gelişigüzel, anlamı kesintiye uğratarak, karmaşık bir şekilde sıralanmıştır. Bu metinlerle, bienalin, “çizgisel ve hiyerarşik olmayan, yatay bir örgütlenmeye sahip, pozitif bilim ile metafiziği birlikte ören kurgusu”yla postmodern bir yaklaşıma sahip olduğu söylenebilir.³¹⁷

14. İstanbul Bienali diğer 13. ve 15. Bienallerle kıyaslandığında daha yoğun bir şekilde metin ağırlıklı bir bienal olduğu görülmektedir. Bienal için katalog ve rehber kitabı olmak üzere iki ayrı kitapçık sunulmuştur. 14. Bienal kataloğunda diğer bienallerde alışlagelenin aksine sergideki eserlerin görsellerinden ziyade ilgili ilgisiz çeşitli edebi, şiirsel, bilimsel metinler ve çok az da çizimler, leke tarzı desenler yer almıştır. İstanbul’da boğazın kuzeyinden, Şişli’ye, Beyoğlu, Balat, Kadıköy ve Adalar’a yayılan mekanların detaylı konum bilgisi ve mekanların tarihçeleriyle ilgili bilgiler, adeta bir turistler için tur rehberini andıran, ayrı bir rehber kitapçığında sunulmuştur.

14. Bienalindeki eserler incelendiğinde, postmodern sanatın teknik ve biçimsel yansımaları görüldüğü kadar, tuval üzerinde yağlıboya ve kağıt üzerine suluboya biçiminde modern sanatın retinaya hitap eden görsel-estetik-biricik ve el becerisini yansıtan, kavramsal olmayan resim çalışmalarına rastlamak da mümkündür. Özellikle İstanbul Modern’de alışıldık enstalasyonların aksine resim çalışmaları ağırlıklı olduğu görülmektedir. Örneğin; Paul Guiragossian’ın “Biyografi” adlı eseri, 14 resim; tuval üzerine yağlıboya ve kâğıt üzerine suluboya, soyut modernist resimlere yer verilmiştir.³¹⁸

Bundan sonraki kısımda 14.İstanbul Bienali’nde kavramsal çerçeveye uygun ve postmodern sanatın yansımalarını görebileceğimiz “*Uygulamalı Hidrodinamika*”, “*Sığınak*”, “*Paçavraların Venüs’ü*” ve “*Suyun Kalbi*” adlı eserler sanat ve siyaset ilişkiselliği çerçevesinde incelenecektir.

³¹⁷ Elif Dastarlı, “14. İstanbul Bienali’ni Düşünme Biçimi Üzerine Bir Teori”, <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/14-istanbul-bienalini-dusunme-bicimi-uzerine-bir-teori-i-3754>, [24 Nisan 2019]

³¹⁸ <http://14b.iksv.org/participants.asp?id=69>, [10 Mayıs 2019]

4.2.1.1. “Uygulamalı Hidrodinamika”

Liam Gillick “*Uygulamalı Hidrodinamika*” (fotoğrafi EKLER, 13.’te) adlı çalışması 14. İstanbul Bienali için hazırladığı, akan sınırlar içindeki enerji korunumuna ilişkin bir matematik formülüne dayalı çalışmasıyla “evrensel bir dil aracılığıyla, fiziksel bir olayı düşünebilme ve iletişim kurabilme”yi hedeflemiştir.³¹⁹

Postmodern sanat anlayışında, izleyiciyi edilgen gören, hazır bilgiye ulaştıran modern sanatın aksine, izleyicinin anlamı kendisi bulması için çaba harcaması beklenir. Bu bağlamda normal yolla İstanbul Modern’deki sergiyi görmeye gelen izleyicinin çalışmayı göremeyeceği farklı bir konuma yerleştirmiştir. Sanatçı, bu eseri görmek için yalnızca “tuzlu su” yani deniz yolunu tercih etmeleri gerektiğini, bunun için bir çaba göstermeleri gerektiğinin mesajını vermiştir.

4.2.1.2. “Sığınak”

Nikita Kadan’ın “Sığınak” (fotoğrafi EKLER, 14.’te) adlı eseri, ahşap, kauçuk, metal, doldurulmuş hayvanlar, kereviz, topraktan, sanatçının yaşadığı ülkesindeki toplumsal çatışmalarda barikatlarda kullanılan araba lastiklerinden ve hayvan figürlerinden oluşan bir enstalasyon çalışmasıdır. Eserin işaret ettiği üzere; savaş, kaos ve kargaşa ortamı yıkımlara sebep olmakta, ancak buna rağmen yaşamın devam ettiği gerçeğiyle, bir yandan da yaşamın yeniden filizlendiğini göstermiştir. Ranzaların içindeki toprak ve yeşeren bitkiler bunu bize göstermektedir.

4.2.1.3. “Paçavraların Venüsü”

Michelangelo Pistoletto’nun “*Paçavraların Venüsü*” (fotoğrafi EKLER, 15.’te) adlı eseri, bireyin yüklerinden kurtularak yaşamda sadeleşmeye gitmesine ve kapitalizmin tüketim çılgınlığına bir gönderme olarak okunabilir.³²⁰ İnsanın varoluşundan bu yana çevreye verdiği zararlar bir yüzleşme olarak da tanımlanabilir. Modern heykel sanatıyla postmodern sanatta yaygın olan enstalasyon sanatını melezleyen bir çalışma olduğu anlaşılmaktadır. Postmodernist anlayışın, modern sanat heykelini “kendine mal etme”, “temellük etme” tavrının bir göstergesi olarak da okunabilir.

³¹⁹ <http://14b.iksv.org/works.asp?id=33>, [8 Mayıs 2019]

³²⁰ <http://14b.iksv.org/works.asp?id=63>, [8 Mayıs 2019]

4.2.1.4. “Suyun Kalbi”

Disiplinlerarası bir sanatçı ve araştırmacı olan Pınar Yoldaş’ın Büyükada’daki sergi mekanlarından biri olan Kaptan Paşa Deniz Otobüsü’nün üzerindeki “*Suyun Kalbi*” (fotoğrafi EKLER, 16.’da) adlı kavramsal yerleştirmesi akışın devamlılığını sağlayan iç içe geçmiş şeffaf damarı andıran borulardan oluşmuştur.

Bu eserinde sanatçı, sanat ve biyoloji bilimleri arasındaki işbirliği potansiyelini araştırmaktadır. Dünyadaki yaşayan en büyük canlı mavi balinanın ebatlarındaki bu deniz otobüsü teknesi; deniz suyu, kompresör yardımıyla borulara bir balinanın kalp atış hızında pompalanarak, sanki tuzlu suyla çalışan başlı başına yeni bir organizmaya dönüşmüş gibidir. Bu toplu taşıma aracının dönüşümü üzerinden Yoldaş bize, okyanuslarımızın, çoklu pompa etkisi yaratan fiziki kuvvetlerce yönetildiğini hatırlatmaktadır. Kalp dediğimiz pompa durduğunda yaşamın sona ereceğine işaret etmiştir.

4.3. 15. İstanbul Bienali’nin Kavramsal Çerçevesi

4.3.1. “İyi Bir Komşu”

15. İstanbul Bienali direktörünün deyimiyle: “toplumsal travmalar ve siyasi depremlerin gelecekle ilgili endişeleri tepe noktasına ulaştırdığı ve bireysel özgürlüklerin köşeye sıkıştırıldığı bir dönemde, kişisel hikâyelerin peşinden gitmiştir.”³²¹ 2015-2017 yılları arasında dünyada pek çok şehirde yaşandığı gibi Türkiye’de de birbiri ardına gelen terör saldırılarıyla ülkemizde 400’ün üzerinde insan hayatını kaybetmiştir.³²² Tüm bu terör eylemlerinin üzerine, 15 temmuz

³²¹ Bilge Örer, “Önsöz”, İyi Bir Komşu, İKSV 15. İstanbul Bienal Rehberi, (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017), 18.

³²² “19 Mart 2016: İstiklal Caddesi Saldırısı da IŞİD’den”, <https://m.bianet.org/bianet/insan-haklari/175628-19-mart-2016-istiklal-caddesi-saldirgani-da-isid-den>, [10 Nisan 2019]; “5 soruda Ankara Kızılay terör saldırısı 13.03.2016”, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/5-soruda-ankara-kizilay-terror-saldirisi-13-03-2016-40068403>, [10 Nisan 2019]; “En Az 460 Canımız Gitti: Son Bir Buçuk Yılda Türkiye’de Gerçekleşen 32 Terör Saldırısı”, <https://onedio.com/haber/en-az-460-canimiz-gitti-son-bir-bucuk-yilda-turkiye-de-gerceklesen-32-terror-saldirisi-719006>, [10 Mart 2019]; “Atatürk Havalimanı’nda saldırı: 42 ölü”, https://www.bbc.com/turkce/haberler/2016/06/160628_istanbul_havalimani_saldiri, [10 Mart 2019]; “Reina’ya silahlı saldırı: 39 kişi hayatını kaybetti, 65 yaralı”, <https://www.haberturk.com/gundem/haber/1343321-reinaya-silahl-saldiri-35-kisi-hayatini-kaybetti-40-yarali>, [10 Mart 2019]; “10 Bombalı Saldırı, 275 Ölüm”, <http://bianet.org/bianet/insan-haklari/175510-10-bombali-saldiri-275-olum>, [10 Nisan 2019]

2016’da Türkiye’de darbe girişimi ve sonrasında yaşananlar toplumda travmalara dönüşmüş, iki yıl süren olağan üstü hal şartlarında kamusal alan ve özgürlükler de iyice daralmıştır.³²³ Bu karamsar iklimin olduğu bir ortamda kültür ve sanat çalışmaları da en geri plana atılmıştır. 2017’ında 15. İstanbul Bienali “bir çok etkinliğin ertelendiği ya da iptal edildiği bir dönemde, bir kez daha birlikte sanat üretmenin, sanat üzerine düşünmenin, sanat üzerine konuşmanın, düğümlerin çözülmesi için nefes alma alanları yaratacağı umuduyla” yine de gerçekleştirilmiştir.³²⁴ Bu anlamda Bienalin kavramsal çerçevesi de bu travmalarla birleşerek “tüm dünyada milliyetçi ve hatta ırkçı dalgaların yükseldiği, şiddet içeren her türlü tehdidin her an her yerde hissedildiği bir dönemde, zemin ayaklarımızın altından kaydıkça birbirimize tutunmaya, birbirimize dayanarak düşmemeye” çalışmak fikrinden yola çıkarak komşuluk, aidiyet, mahalle, insanların birbiriyle temas etmesi, kentsel ayrışma, göçmenlik, dışlanma konuları üzerine yoğunlaşmıştır.³²⁵

Sanatçı ve akademisyen Zeyno Pekünlü’nün koordine ettiği *15. İstanbul Bienali Kamusal Programı, Seçilmiş Aileler ve Müşterek Kader* başlıklı iki ayrı çerçevede, aile ve mahalle kavramları etrafındaki çeşitli tartışmaları, bienal izleyicilerinin farklı biçimlerde bir araya gelip paylaşımlarda bulunduğu etkinliklerle bienale taşınmıştır. Programda, aile kurumunun ötesine geçen aidiyet arayışları ile kent ekolojisiyle ilgili sunumlar gerçekleştirilmiştir. Küratörler tarafından geliştirilen 40 soru etrafında şekillen 15. İstanbul Bienali’nin teması, Aralık ayında düzenlenen basın toplantısında tanıtılırken, yaşları 8 ile 84 arasında değişen 40 kişinin “iyi bir komşu” hakkında sorular sorduğu performanslar gerçekleştirilmiştir. Benzer sorular bienali ziyaret edenlere afiş şeklinde dağıtılmış, insanların bu afişleri mahallelerinde evlerinin pencerelerine asmaları istenmiştir. Benzer bir şekilde billboard projesi kapsamında, “*İyi bir komşu korkmadığınız bir yabancı mıdır?*”, “*İyi bir komşu daha yeni taşınmış birisi midir?*”, “*İyi bir komşu korkmadığınız bir yabancı mıdır?*” veya “*İyi bir komşu sizinle aynı gazeteyi mi okur?*” gibi sorulardan oluşan afiş çalışmaları dünyanın birçok farklı kentinde de billboardlarda asılarak tartışmaya açılmıştır.

³²³ “İki yıllık OHAL bugün sona eriyor”, https://www.ntv.com.tr/turkiye/iki-yillik-ohal-bugun-sona-eriyor,LEFgmFhWkCE_56vwEssYw, [12 Şubat 2019], “15 Temmuz darbe girişimi: Karanlık güne dair bilinenler”, <https://www.evrensel.net/haber/326352/15-temmuz-darbe-girisimi-karanlik-gune-dair-bilinenler>, [21 Şubat 2019]

³²⁴ Örer, *age*, 18-19.

³²⁵ Örer, *age*, 18.

Ayrıca, T24 internet haber sitesi ile bienal işbirliği yaparak, 2017 Mart ayından itibaren Bienal süreci boyunca; psikanaliz, tarih, mimari, sinema, müzik gibi farklı disiplinlerden yazarlar, “iyi bir komşu” hakkında, T24’ün bienale ayırdığı köşesinde köşe yazıları yayınlanmıştır.³²⁶

Geçmişteki ve özellikle 14. Bienal’in boğaza yayılan dağınık mekansal tercihleri yerine 15. Bienal, “bu kez adeta kendi kabuğunun içine çekilmişçesine”, birbirine yürüme mesafesinde altı komşu mekânda gerçekleştirilmesiyle “son derece düzenli ve temiz bir düzenlemeyle izleyenleri şaşırttığı” belirtilmiştir.³²⁷

Bundan sonraki kısımda 15 İstanbul Bienali’nde kavramsal çerçeveye uygun ve postmodern sanatın yansımalarını görebileceğimiz “*Sıçan Kabilesi*”, “*Toplama Merkezi*”, “*Kablolar, Anahtarlar, Gözlükler, Işıklar*”, “*Harikalar Diyarı*”, “*Silinen Kalabalık*” adlı eserler sanat ve siyaset ilişkisi zemininde incelenecektir.

4.3.1.1. “Sıçan Kabilesi”

D Sim Chi Yin’in projesi “*Sıçan Kabilesi*” (Fotoğraflar EKLER, 17.’de), Çin’in Pekin şehrinde yer altı mekânlarının üçte birini oluşturan ve sayısı altı bini bulan, bodrum ve sığınaklarda barınan göçmenlerin bir portresi olarak 15. İstanbul Bienali’nde yer almıştır.³²⁸ Sim Chi’in çalışması; beş yıllık bir süre içinde çektiği fotoğraflar, kasıtlı bir ironiyle, ismini Çin medyasının taktığı küçümseyici ifadeden (“rat tribe”/“sıçan kabilesi”) aldığı öğrenilmiştir.

Günümüzde pek çok ülkede olduğu gibi Çin’de de yasalarla düzenlenmemiş, neoliberal küresel kapitalizmin yarattığı sömürüye dayalı ucuz göçmen işgücü kullanılmaktadır. Sanatçı, Pekin’de şehir sakinlerinin bir milyondan fazla düşük ücretli göçmen işçilerin yeraltındaki eski hava saldırısı sığınaklarında yaşamakta olduğunu bizlere anlatmak istemiştir. Fotoğraflarda görüldüğü üzere tek odalı, gün ışığının çok az olduğu ya da hiç olmadığı, minimum konfora sahip bu sıkışık mekânlar, Mao Zedong tarafından Sovyet hava saldırılarından korunmak amacıyla

1 ³²⁶ Rita Ender, “Komşu hakkındaki mahkeme kararları”, <https://t24.com.tr/yazarlar/komsu/komsu-hakkindaki-mahkeme-kararlari,18358>, [10 Mayıs 2019]; Murat Meriç, “Komşu komşu hu, oğlun geldi mi?” <https://t24.com.tr/yazarlar/komsu/komsu-komsu-hu-oglu-geldi-mi,18304>, [10 Mayıs 2019]; Evren Balta, “Komşu ev demekti...”, <https://t24.com.tr/yazarlar/komsu/komsu-ev-demekti,16877>, [10 Mayıs 2019]

³²⁷ “‘İzleyici dostu’ bienal”, <http://www.radikal.com.tr/kultur/izleyici-dostu-bienal-1064037/>, [9 Mart 2019]

³²⁸ Sim Chi Yin, “Sıçan Kabilesi”, **İKSV 15. İstanbul Bienal Rehberi**, 306-307.

inşa edildiği belirtilmiştir. Bu mekânlar şehirdeki bekçi, güvenlik görevlisi, temizlikçi, aşçı, bebek bakıcısı ve şoför gibi düşük ücretli ve güvencesiz işlerde çalışan göçmenlere yuva olmuştur.³²⁹ Chi Yin'in projesi, göç ve sömürü gerçekleriyle yüzleşmemiz gerektiğine dikkat çekerek, küresel sermayenin şehirlerde yarattığı insani olmayan yaşam koşulları insani bir suret kazandırmıştır. Her şeye rağmen var olan koşullarını estetik olarak dönüştüren, yaşanılabilir kılma umudunun yansımalarını görebilmekteyiz. Fotoğraflar, en kırılgan yaşamları sürenlerin bile şahsiyetlerini ve gururlarını ifade etmek amacıyla duvarları ve evin içini nasıl süslediğini ortaya koyuyor.³³⁰

4.3.1.2. “Toplama Merkezi”

Olaf Metzel “*Toplama Merkezi*” (fotoğrafi, EKLER,18.’de) adlı enstalasyon çalışmasında “*Turbokapitalismus*” olarak isimlendirdiği kontrolden çıkmış çok uluslu şirket kapitalizminin toplumsal ve politik etkilerini sorgulamak istemiştir. Sanatçı, dışa kapalı bir mekânsal enstalasyon ortaya koymuştur. İçine döner bir kapıdan girilen mekânın metal sac levhalarla oluşturduğu duvarlar sanki şiddete uğramış, vandalizm ve huzursuzluk mahallini sembolize etmektedir. Metzel, 1992’de yapıtının ilk versiyonunu yaptığında, bunun o dönem eski Yugoslavya’dan Almanya’ya giriş yapan çok sayıda mültecinin göç etmesine dikkat çekmiş, göçmenlerin kamp ve barınak amaçlı geçici yapıların inşasını anlatmak istemiştir. 15. Bienal’deki bu eseriyle de benzer biçimde, dünyadaki insanların kapatılmasına, evsizlere, göç ve mültecilik olgusuna dikkat çektiği anlaşılmaktadır.³³¹ Odaya teker teker girişi sağlayan demir dönerli kapı ise izleyiciye, bir vize kuyruğunu, toplu yemek sırasını ya da bir polis göz altında deneyimlenebilecek bir tecrübeyi hissettirmektedir.³³²

³²⁹ age,306-307.

³³⁰ Eserin tamamını video olarak izlemek için bkz. <https://vimeo.com/86236819>, [10 Mayıs 2019]; Ayrıca sanatçıyla yapılan röportaj için bkz. <https://www.unlimiteddrag.com/single-post/Sim-Chi-Yin>, [10 Mayıs 2019]

³³¹ Olaf Metzel, “Toplama Merkezi, 1992/2017” **İKSV 15. İstanbul Bienali Rehberi: İyi Bir Komşu**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017), 262-263.

³³²Hande Öçalan, “15. İstanbul Bienali’nde Son Duragımız İstanbul Modern”, 11 Eylül 2017, <https://xoxodigital.com/post/11610/15-istanbul-bienalinde-son-duragimiz-istanbul-modern>, [14.05.2019].

4.3.1.3. “Kablolar, Anahtarlar, Gözlükler, Işıklar”

Bastırılmış olanın, görünmeyenin, gizlenmiş, özel ve dışlanmış olanın siyaseti üzerine odaklanan Henrik Olesen, “*Kablolar, Anahtarlar, Gözlükler, Işıklar*” (fotoğrafi EKLER, 19.’da) adlı eseriyle, bireyin gizlilik sınırlarının dışına çıkıldığında, “pis komşu” üzerinden röntgencilik devreye girerek, güvensizlik ve tekinsizlik duygusunun nasıl ortaya çıktığına bir gönderme yapmıştır. Sanatçı bu çalışmasıyla, mahaller her zaman kendimizi güvende hissettiğimiz ortamlar olmayabileceğine ve mahallemizde yaşayan komşularımız her zaman bize dost olmayabileceğine dikkat çekmiştir.³³³

Enstalasyonlara ve metal levhalara baktığımızda endişe ve korkuyu yansıtan her daim ‘gözetim altında olma’ haline işaret eden hayaletimsi gölgeler, adeta, “pis komşu”nun görüş açısını yansıtacak biçimde belli belirsiz, bulanık görüş açısını düşündürmektedir. Saydam plastik ve aynadan yansıtılan arka planlar üzerinde katmanlar oluşturmaya dayalı bir yöntemle üretilmiş olan kolajlarda, delik, anahtar, gözlük ya da kablo gibi mimari ve mekânsal ayrıntıların soyutlamaları sunulmuştur.³³⁴

4.3.1.4. “Harikalar Diyarı”

“*Harikalar Diyarı*” (Fotoğrafi EKLER, 20.’de) adlı kısa video, Kuzey Suriye’de, Türkiye’nin güney sınırına komşu olan ve Ocak 2015’te IŞİD tarafından kuşatılan Kobani kentinden kaçan, işitme ve konuşma engelli olan Muhammed adlı on üç yaşındaki bir erkek çocuğunun yaşadığı travmatik deneyimlerini yansıtmaktadır. Muhammed’in yaşadıklarını ifade ederken bedenini kullanmaktadır. Aslında bir performans ya da beden sanatıyla “hakikatin” temsilinin imkansızlığı konusunda düşündürmektedir. Buradan bakıldığında videonun başlığının, tahayyül alanına ve onun ifade edilemez olanın temsilinde ne kadar önemli olduğuna gönderme yaptığı düşünülebilir.³³⁵ Bienalin ana teması olan komşuluk üzerinden, komşu ülke Suriye’de yaşanan iç savaşın travmatik acılarını ve göçmenlik olgusunu gündeme taşımıştır. 2. Bölümde belirtildiği üzere “ötekilik” ve “başka dünyalar” konusunda postmodernistler büyük bir ilgiye sahiptir. Bastırılmış ve dışlanmış,

³³³ Henrik Olesen “Kablolar, Anahtarlar, Gözlükler, Işıklar”, **İKSV 15. İstanbul...**, 278-279.

³³⁴ Öçalan, **agm**.

³³⁵ Erkan Özgen, “Harikalar Diyarı, 2016”, İyi Bir Komşu, **İKSV 15. İstanbul Bienali...**, 284-285. Ayrıca Kısa video için bkz. <https://youtu.be/FuUz3gilbSg>, [14.05.2019]

modernitenin yer vermediği, hesaba katmadığı, hatta toplumdaki tecrit ettiği “öteki”ler, örneğin; sömürgeleştirilmiş halklar, azınlıklar, dinsel gruplar, adına postmodernizm; tek tipleştirici, homojenleştirici, bütünleştirici, aydınlanmış modernitenin emperyalizmine, tahakkümüne karşı yerel odaklardan direniş göstererek master/egemen söylemleri gayri meşru kılmaktadır. Suriye’de yaşananlara makro yerine mikro bir okumayla sıradan insanları ön plana çıkarması, madun olan sesini duyurması anlamında da postmodern bir tavrın olduğu görülmektedir.

4.3.1.5. “Silinen Kalabalık”

Latifa Echakhch’ın yapıtları genel olarak aidiyet ve ilerleme, demokrasi ve isyan üzerine olduğu anlaşılmaktadır.³³⁶ Sanatçı İstanbul Bienali için, İstanbul Modern’de karşılıklı duvarlar üzerinde yer alan iki büyük freskten oluşan “*Silinen Kalabalık*” (Fotoğrafi EKLER, 21.’de) başlıklı bir eser ortaya koymuştur. Son dönemde dünyanın hemen her coğrafyasında demokrasi, protesto ve politik ilerleme gibi ideallerin devlet tarafından nasıl bastırılarak dağıtıldığını ve umutların nasıl azaldığını araştırmaktadır.³³⁷ Toplumsal hareketlerin pek çoğunda görüldüğü gibi, biber gazından korunmak için yüze takılan maskeler, yerde gazdan etkilenmiş yatanlar, televizyonda olayları takip edenler, elleri havada protestoyu sürdüren insan figürleri görülmektedir. Duvardaki kalabalığın giderek yoğunluğunun azalması ve resminden aşağı dökülen kırıntılar, parçalanıp dağılmış boyalar olayların yarattığı kaos ortamını ve kaybetmenin sarsıntısını, gelecek ütopyasının çöküşünü imgelemektedir. 2. Bölümde belirtildiği üzere “Şüpheli Postmodern” anlayışın; olumsuz olanı vurgulayan, hiçbir şeyden umutlu olmayan, hiçbir şeye güven duymayan, dünyadan bezmiş, karamsar, kasvetli değerlendirmelerde bulunan ve “postmodern çağ”ı; parçalanma ve toplumsal kaos çağı olarak gören yaklaşımın izlerini bu çalışmada da görebilmekteyiz. Çalışmaya sanatsal açıdan bakıldığında hem modernizmin resim sanatı hem de postmodern kavramsal sanat anlayışının iç içe geçtiğini görmekteyiz.

³³⁶ Latifa Echakhch, “Silinen Kalabalık”, **İKSV 15. İstanbul Bienali...**, 182-183.

³³⁷ Echakhch, **age**, 182-183.

5. SONUÇ

Bu tezde birinci bölümde, “bienal” kavramının ne olduğu, Türkiye’de ve dünyada bienalin nasıl anlamlandırıldığı incelenmiştir. Türkiye’de bienalin gerçekleşme süreci, İKSV ve sponsorluk sistemi, 1980 sonrası küreselleşme ve neoliberal dönüşümle beraber tartışılmıştır. Bienalin sponsorluk sistemini dair sanatın özerkliği konusuyla ilgili çeşitli tartışmalara yer verilerek, İstanbul Bienallerinin eleştirel potansiyeller barındırabileceği göz önünde bulundurularak, toplumsal muhalefetle ya da toplumsal hareketlerle nasıl ittifaklar kurabildiği örnekler üzerinden ortaya konmaya çalışılmıştır.

Daha sonraki bölümde ise çağdaş sanatta kendini somut bir şekilde gösteren “posmodern” paradigmanın ne olduğu, “postmodernizm” kavramının kökeni ve ne anlama geldiği, nasıl anlamlandırıldığı incelenmiştir. Postmodernizmin “şüpheli” ve “olumlayıcı” olarak adlandırılan iki ayrı perspektifi ortaya konulmuştur. Bunların özneye, okuyucuya, yazara, metine dair bakış açıları incelenmiştir. Bunun beraberinde, postmodernistlerin eleştirel, yapısökümcü, muhalif tavrı göz önünde bulundurulduğundan, onların siyasi konumlarının ne olduğu da irdelenmiştir. Daha sonra ise, postmodern sanatın ne anlama geldiği, hangi tür sanatsal eğilimleri içinde barındırdığı ortaya konmuştur.

Son bölümde ise bu postmodern sanatsal eğilimlerin somut örneği olabilecek, 2013-2017 yılları arasında gerçekleştirilen 13., 14. ve 15. İstanbul Bienallerinin odaklandığı kentsel dönüşüm ve kent hakkı mücadeleleri, komşuluk, kimlik, ötekileştirme, toplumsal düğümler, göçmenlik olgularını konu alan eserler incelenmiştir. İncelenen bienallerde, küreselleşmeye farklı boyuttan bakmayı öneren; sanat ve sermaye, sanat ve siyaset ilişkisini, ekonominin küreselleşmesini sorgulayan, neoliberal politikaların doğayı, kentleri ve kamusal alanları nasıl metalaştırıp ticarileştirdiğine dikkat çeken bir çok esere yer verilmiştir.

Çağdaş veya diğer bir deyişle güncel sanatın, güncel politik meseleleri, eleştirel bir şekilde, postmodernist anlayışla, postmodern sanatın biçimleri ve

yöntemlerini kullanarak nasıl ortaya koyduğu somut bir şekilde, görsel imgelerle İstanbul Bienallerinde karşımıza çıkmaktadır. Kamusal alanda politik tartışmaların giderek daraldığı bir ortamda, bienal gibi büyük çaplı bir etkinlikte, sanatın eleştirel politik potansiyelleriyle, belki de nefes alabileceğimiz kamusal ortamlar yaratılabilmektedir.

“Yeni emperyalizm” denen küresel, neoliberal ideolojinin yarattığı yıkımlara karşı, küresel çapta, kentsel toplumsal hareketler tarafından çeşitli mücadelelerin yürütülmekte olduğu görülmektedir. Neoliberal hegemonya’da çatlaklar yaratan, onun çelişkileri ve gaspçı anlayışını teşhir eden bu toplumsal hareketler, giderek yaygınlaşmakta ve önem kazanmaktadır. Henüz neoliberal kapitalizme karşı alternatif ekonomi modeli somut ve güçlü bir şekilde ortaya konmasa da, çeşitli mikro ölçekli talepler karşılık bularak bazı kazanımlar sağlanmıştır. Bu hareketlerin başarısı, kültürel anlamda bir değişimi beraberinde getirmesidir. Bu toplumsal hareketler, hegemonyada çatlaklar açmayı başararak, yeni bir dilin ve yeni bir siyasetin inşasını gerçekleştirmektedir. Süreç ilerledikçe bunun izleri daha somut bir şekilde gözlenecektir. Bu yeni dil ve yeni siyaset yapma biçimleri, sanatta kendini şimdiden göstermektedir. Muhalif, eleştirel, kimilerinin “post-avangardist” olarak tanımladığı postmodern sanat eğilimlerinde, bu kültürel dönüşümü somut bir şekilde eserler üzerinden okumak mümkündür.

Postmodernizmin “olumlayıcı”, katılımcı demokrasiden yana, sol kanadı; modernitenin; Aydınlanma projesini, akli, pozitivist bilimi, rasyonalizmi, ilerlemeciliği öven anlayışına karşı eleştirilerini, günümüzde artık neoliberal küresel kapitalizme yöneltmiş gibi durmaktadır. Modernleşme, demokrasi ve kapitalizm arasındaki olumlanan ilişki artık daha fazla sorgulanır hale gelmiştir. Yeni tür bir emperyalizm denilen neoliberal otoriteryanizmle mücadele edilmesi gerektiğini belirten yeni söylemler, küresel kentsel toplumsal hareketler tarafından daha fazla dillendirilmeye başlanmıştır. Bienaller de Türkiye’de ve dünyada gerçekleşen bu dalgaya kulaklarını tıkayamayacaktır.

Sonuç olarak Türkiye’de sanata kamu desteğinin azaldığı ve kamusal alanların tartışma zeminlerinin özellikle daraldığı dönemlerde Bienallerin sponsorluk sistemiyle ilişkisinin farkında olarak, günümüzde sanatta olduğundan belki de daha fazla şekilde, gündelik hayatın tümüyle sermaye tarafından kuşatıldığının bilinciyle,

yine de bienallerde ortaya konulan sanatsal çalışmaların eleştirel potansiyelleri göz ardı etmemek gerekir. Bienallerin toplumsal muhalefetle, kentsel toplumsal hareketlerle ittifaklar kurabilmesi, onların seslerini duyurabilmeleri için zemin yaratabilmesi önemlidir. Özellikle 13. Bienal’de “Mülksüzleştirme Ağları” ve “Sulukule Platformu” ile kurulan işbirliği bu anlamda oldukça değerlidir. Yalnızca güncel/çağdaş sanatın sermaye tarafından kapılma sürecine odaklanmak, bu alan içerisinde oluşturulmuş eleştirel çalışmaları, kolektif oluşumları görmezden gelme anlamına gelecektir.

“Postmodernizm” kavramı, anlamı yapıbozumuna uğratılmış, çelişkileri gün yüzüne çıkmış modernitenin eskiyen kavramlarından artık sıyrılmak için “ferahlatıcı” yeni bir dil ve model olarak kullanılmıştır. Günümüzde belki de artık “postmodernizm” kavramı dahi eskimiş denilebilir. Yeni kavramların icat edilmesi, ortaya atılması bir ihtiyaç gibi durmaktadır. Nasıl ki 1968 Paris eylemleri Foucault, Derrida, Deleuze gibi post-yapısalcı düşünürleri etkileyip onların *dil oyunları*, *bilginin iktidarı*, *tahakküm teknikleri*, *bio-politika*, *fark ve çokluk*, *yersizyurtsuzlaşma*, *göçebelik* kavramlarını ele almaya ve mevcut düzeni, moderniteyi, hakikat iddialarını derinlemesine yeniden düşünmeye ittiyse, 2000’lerin yeni toplumsal hareketlerinin mizahı, ironi dilini, yeni bilişim teknolojisi ve sosyal medyayı kullanan yaratıcı ve şaşırtıcı eylemleri de, kanımca, gelecekte başka düşünürleri etkileyecektir. Bu anlamda İstanbul Bienallerinin toplumsal hareketlerle daha fazla ilişkiler kurabilmesi, toplumsal muhalefete alan sunması, sanatla estetik politik eylemleri buluşturması önemli bir ihtiyaç gibi görünmektedir.

KAYNAKÇA

- “10 Bombalı Saldırı, 275 Ölüm”, <http://bianet.org/bianet/insan-haklari/175510-10-bombali-saldiri-275-olum>, [10 Nisan 2019]
- “13. İstanbul Bienali Kamusal Programı eş küratörleri Dr. Andrea Phillips ve Fulya Erdemci'nin 2. ve 3. Kamusal Program etkinliklerinde yapılan protestolar ile ilgili açıklaması”, <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/haberarsivi/p/1/728>, [29 Aralık 2017]
- “15 Temmuz darbe girişimi: Karanlık güne dair bilinenler”, <https://www.evrensel.net/haber/326352/15-temmuz-darbe-girisimi-karanlik-gune-dair-bilinenler>, [21 Şubat 2019]
- “19 Mart 2016: İstiklal Caddesi Saldırkanı da IŞİD'den”, <https://m.bianet.org/bianet/insan-haklari/175628-19-mart-2016-istiklal-caddesi-saldirgani-da-isid-den>, [10 Nisan 2019]
- “5 soruda Ankara Kızılay terör saldırısı 13.03.2016”, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/5-soruda-ankara-kizilay-teror-saldirisi-13-03-2016-40068403>, [10 Nisan 2019]
- “Atatürk Havalimanı'nda saldırı: 42 ölü”, https://www.bbc.com/turkce/haberler/2016/06/160628_istanbul_havalimani_saldiri, [10 Mart 2019]; “Reina'ya silahlı saldırı: 39 kişi hayatını kaybetti, 65 yaralı”, <https://www.haberturk.com/gundem/haber/1343321-reinaya-silahl-saldiri-35-kisi-hayatini-kaybetti-40-yarali>, [10 Mart 2019]
- “En Az 460 Canımız Gitti: Son Bir Buçuk Yılda Türkiye'de Gerçekleşen 32 Terör Saldırısı”, <https://onedio.com/haber/en-az-460-canimiz-gitti-son-bir-bucuk-yilda-turkiye-de-gerceklesen-32-teror-saldirisi-719006>, [10 Mart 2019]
- “İki yıllık OHAL bugün sona eriyor”, https://www.ntv.com.tr/turkiye/iki-yillik-ohal-bugun-sona-eriyor,1EFgmFhWkCE_56vwEssYw, [12 Şubat 2019]
- “İKSV'nin 13. İstanbul Bienali 'Kamusal Sermaye' programında yaşanan olaylarla ilgili açıklaması”, <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/haberarsivi/p/1/790>, [6 Aralık 2017]
- “İzleyici dostu' bienal”, <http://www.radikal.com.tr/kultur/izleyici-dostu-bienal-1064037/>, [9 Mart 2019]
- “Mülksüzleştirme Ağları”, <http://mulksuzlestirme.org/>, [6 Aralık 2017]
- “Rossella Biscotti, Santo Stefano Hapishanesi”, <http://www.youtube.com/watch?v=1K34XDpU60Y>, [25 Aralık 2017]
- “Sulukule'de Ne Yapılıyorsa Derhal Durdurulmalı”, http://www.yapi.com.tr/Haberler/sulukulede-ne-yapiliyorsa-derhal-durdurulmalı_100495.html, [30 Nisan 2017]
- Adanalı, Yaşar; Arıkan, Burak v.d., “Mülksüzleştirme Ağları”, **İKSV Bienal Rehberi**, 13. İstanbul Bienali, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları 2013.

- Akay, Ali, “Sanatın Yaşama Tercümesi”, Yeni Söylemler / Bienal Dosyası, **Toplum Bilim**, sayı: 8, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1998.
- _____. **Postmodernizmin ABC’si**, 2. bs, İstanbul: Say Yayınları, 2013.
- _____. **Sanatın Durumları**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2005.
- Akay, Ali; Sosyal, Ahmet; Uluç, Ömer, “Yakup Toplantısı-3”, Yeni Söylemler / Bienal Dosyası, **Toplum Bilim**, sayı: 8, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1998.
- Anderson, Perry, **Postmodernitenin Kökenleri**, çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları, 3. bs, 2005.
- Antmen, Ahu, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 2. bs., İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009.
- Artun, Ali, **Sanat Emeği: Kültür işçileri ve Prekarite**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- _____. **Çağdaş sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Akbulut, Durmuş, “Andy Warhol: Plastik Suretler”, DVD Belgesel, Çekirdek Film, 2010.
- Atakan, Nancy, **Sanatta Alternatif Arayışlar**, İstanbul: Karakalem Yayınları, 2008.
- Bakargiev, Carolyn Christov, “Giriş metni: IV. Dalgalar ve Düğümler”, Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri üzerine bir Teori, **İKSİV 14. İstanbul Bienal Rehberi**, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- Balaban, Osman, “İnşaat Sektörü Neyin Lokomotifini?”, **Birikim**, s. 270, İstanbul: Birikim Yayınları, 2011.
- Balta, Evren, “Komşu ev demekti...”, <https://t24.com.tr/yazarlar/komsu/komsu-ev-demekti,16877>, [10 Mayıs 2019]
- Başka Haber, “Yedikule Bostanları Koruma Girişimi'nden Açık Mektup: Yok Edilen Bostanlar Aslına Döndürülsün”, <http://www.baskahaber.org/2013/08/yedikule-bostanlar-koruma-girisiminden.html>, [5 Mayıs 2017]
- Baudrillard, Jean, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, 7. bs, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2013.
- _____. **Tüketim Toplumu**, çev. Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin, 3. bs, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2008.
- Beck, Ulrich, **Siyasallığın İcadı**, çev. Nihan Ülner, İstanbul: İletişim yayınları, 1999.
- Bianchi, Diego, “Ya Pazar Ya Ölüm”, **İKSİV Bienal Rehberi**, 13. İstanbul Bienali, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Best, Steven ve Kellner, Dogles, **Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalr**, çev: Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.
- _____. “Postmodernin Arayışında”, çev. Ayten Gündoğdu, Yeni söylemler / Bienal Dosyası, **Toplumbilim**, s.8, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1998.
- Callinicos, Alex, **Postmodernizme Hayır: Marksist Bir Eleştiri**, çev.Şebnem Pala, Ankara: Ayraç Yayınevi, 2001.
- Chomsky, Noam, **Occupy/İşgal Et: Sınıf Savaşı, İsyan ve Baskı Üzerine Düşünceler**, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.

- Ciravoğlu, Ayşen; İslam, Tolga, Çağlar Keyder ile söyleşi, “Soylulaştırma, kapitalizmin kentsel mekân düzeyinde yansımasıdır”, **Mimarist**, s. 21, (2006)
- Connor, Steven **Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, çev. Doğan Şahiner, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Çavuşoğlu, Erbatur, “İslamcı neo-liberalizmde inşaat fetişi ve mülkiyet üzerindeki simgesel hâle”, **Birikim**, s.270, İstanbul: Birikim Yayınları, 2011.
- Çetinkaya, Y. Doğan, “Tarih ve Kuram Arasında Toplumsal Hareketler”, **Toplumsal hareketler: Tarih, Teori ve Deneyim**, Y. Doğan Çetinkaya (der.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Dastarlı, Elif, “14. İstanbul Bienali’ni Düşünme Biçimi Üzerine Bir Teori”, <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/14-istanbul-bienalini-dusunme-bicimi-uzerine-bir-teori-i-3754>, [24 Nisan 2019]
- Derrida, Jacques, “Differance”, çev. Önay Sözer, **Toplumbilim**, s. 10, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1999.
- Doltaş, Dilek, **Postmodernizm: Tartışmalar ve Uygulamalar**, İstanbul: Telos Yayıncılık, 1999.
- Erden, E. Osman, “ Modern, Çağdaş, Güncel’in Kısa Tarihi”, **Teorik Bakış**, s.8, İstanbul: Minör Yayınevi, 2016.
- Echakhch, Latifa, “Silinen Kalabalık”, **İKSV 15. İstanbul Bienali Rehberi: İyi Bir Komşu**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Erdemci, Fulya, "Anne, Ben Barbar mıyım?", 13. İstanbul Bienali Kavramsal Çerçeve Metni,http://cdn.iksv.org/media/content/files/13B_Kavramsal_Cerceve_Metni_TR.docx, [8 Nisan 2017]
- Ender, Rita, “Komşu hakkındaki mahkeme kararları”, <https://t24.com.tr/yazarlar/komsu/komsu-hakkindaki-mahkeme-kararlari,18358>, [10 Mayıs 2019]
- Express Dergisi, <http://birdirbir.org/dergiler/express-136-gezi-direnisi-ozel-sayisi-haziran-temmuz-2013/>, [5 Mayıs 2017]
- Fırat, Begüm Özden ve Akçay Ezgi, “Çağdaş sanattan radikal siyasete, estetik-politik eylem”, Türkiye’de Güncel Sanat, **Toplum ve Bilim**, s.124, İstanbul: Birikim Yayınları, 2012.
- Foucault, Michel, “Öteki Mekânlara Dair”, çev. Burak Boysan, Deniz Erksan, **Defter Dergisi**, s. 4, İstanbul: Metis yayınları, 1988.
- _____. “Özne ve İktidar”, çev. Kamil Park, **Defter Dergisi**, s.34, İstanbul: Metis Yayıncılık, 1998.
- _____. **Bu Bir Pipo Değildir**, çev. Selahattin Hilav, İstanbul: YKY, 2002.
- _____. **Kelimeler ve Şeyler**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: İmge Kitapevi Yayınları, 1994.
- _____. **Özne ve İktidar**, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.
- Gövenç, Murat, “ ‘Gentrification’ Kavramı Nasıl Türkçeleştirilmeli?”, **Mimarist**, s. 21, (2006)

- Bek, Güler, “Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamına Etkileri”, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Hacettepe Üniversitesi:Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000.
- Harvey, David, “Yeni Emperyalizm: Müksüzleştirme Yoluyla Birikim”, çev: Evren Mehmet Dinçer, **Praksis**, s.11, (2004)
- _____. **Asi Şehirler: Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru**, çev. Ayşe Deniz Temiz, 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2013.
- _____. **Postmodernliğin Durumu**, çev. Sungur Savaran, 3. bs, İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Süzen, Hatice N. “Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örnekleme”, http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/6_hatice.pdf, [20 Nisan 2017]
- Steyerl, Hito, “Is a museum a battlefield?” (Müze bir savaş alanı mıdır?), **13 İKSV Bienal Rehberi**, 13. İstanbul Bienali, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Hürriyet, “Sulukule’de yeni gelişme” <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/24562232.asp>, [30 Nisan 2018]
- Işık, Emre, “Modern Öznenin Yapı-Bozumu: İnsansız Sosyalliklerin Doğuşu ya da Çağımızın İronisi”, Yeni söylemler / Bienal Dosyası, **Toplumbilim**, s. 8, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1998.
- İnsel, Ahmet, ”Neoliberal Devletçi Otoritarizm”, **Birikim**, s. 286, İstanbul: Birikim Yayınları, 2013.
- Akça, İsmet, “1980’lerden Bugüne Türkiye’de Siyaset ve Hegemonya: Bir Çerçeve Denemesi”, **İktisat Dergisi**, s. 515-516, 2011.
- Jameson, Fredric, **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**, çev. Nuri Plümer ve Abdülkadir Gölcü, 1. bs, Ankara: Nirengi Kitap, 2011.
- Jameson, Fredric; Stephanson, Anders, “Postmodernizm Üzerine Bir Konuşma”, çev. Ahmet Dogukan, **Defter Dergisi**, s.17, İstanbul: Metis yayınları, 1991.
- Jorge Mendez Blake, “Şato”, **İKSV Bienal Rehberi**, 13. İstanbul Bienali, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Kahraman, H. Bülent, “Geçişler ve 5. İstanbul Bienali”, Yeni Söylemler / Bienal Dosyası, **Toplum Bilim**, s. 8, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1998.
- _____. **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, İstanbul: Everest Yayınları, 2002.
- _____. “İstanbul Bienalinde Estetik ile Politikanın Savaşı”, **Panaroma Khas Dergisi**, sayı: 4, http://www.khas.edu.tr/uploads/panoramakhas/sayi4/3.istanbul_bienal.pdf, [29 Aralık 2017]
- Katz, Claudia, **XXI. Yüzyılda Emperyalizm**, çev. Emre Yıldız, U. Uraz Aydın, İstanbul: Yazın Yayıncılık, 2004.
- Keyder, Çağlar, “İstanbul’u Nasıl Satmalı”, **İstanbul Dergisi**, s. 7, 1997.
- Kosova, Erden, “Kulvarlar Arasında”, Türkiye’de Güncel Sanat, **Toplum ve Bilim**, s. 124, İstanbul: Birikim Yayınları, 2012.
- Kuryel, Aylin ve Fırat Özden, Begüm, **Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

- Lefebvre, Henri, “Kent Hakkı”, çev. Gizem Aksümer, Julia Strutz, **Eğitim Bilim Toplum Dergisi**, s. 36, c.9, (2011)
- Madan, Sarup, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, çev. A. Baki Güçlü, Ankara: Ark Yayınları, 1997.
- Madra, Beral, “Şizofrenik bir karnaval”, Radikal, http://www.radikal.com.tr/yazarlar/beral_madra/sizofrenik_bir_karnaval-955149, [29 Aralık 2017]
- Madra, Beral, **İki Yılda Bir Sanat: Bienal Yazıları**, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2003.
- Mayer, Margit, “Kentsel Toplumsal hareketlerde ‘Kent hakkı’ ”, çev. Aytaç Demirci, **Eğitim Bilim Toplum Dergisi**, s. 36, c.9, 2011.
- Penbecioğlu, Mehmet “Kapitalist Kentleşme Dinamiklerinin Türkiye’deki Son 10 Yılı: Yapılı Çevre Üretimi, Devlet ve Büyük Ölçekli Kentsel Projeler”, **Birikim**, s. 270, İstanbul: Birikim Yayınları, 2011.
- Metzel, Olaf, “Toplama Merkezi, 1992/2017” **İKSV 15. İstanbul Bienali Rehberi: İyi Bir Komşu**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Meriç, Murat, “Komşu komşu hu, oğlun geldi mi?”, <https://t24.com.tr/yazarlar/komsu/komsu-komsu-hu-oglun-geldi-mi,18304>, [10 Mayıs 2019]
- Okan, Berna K. “Türkiye’de Geleneksel Sanatın Dönüşümü ve İstanbul Bienalleri”, **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, s. 33, (2012)
- Öçalan, Hande, “15. İstanbul Bienali’nde Son Durağımız İstanbul Modern”, <https://xoxodigital.com/post/11610/15-istanbul-bienalinde-son-duragimiz-istanbul-modern>, [14.05.2019].
- Örer, Bilge, “Önsöz”, İyi Bir Komşu, **İKSV 15. İstanbul Bienal Rehberi**, (İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017),
- _____. “Yollar Açmak”, Önsöz Metni, **İKSV Bienal Rehberi**, 13. İstanbul Bienali, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Özgen, Erkan, “Harikalar Diyarı, 2016”, İyi Bir Komşu, **İKSV 15. İstanbul Bienali Rehberi: İyi Bir Komşu**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Ünsel, Özlem, “ENSTALASYON: Süreç, Mekan, Deneyim I”, http://www.brandmaillive.com/2011/01/sayi_36/brandart.html, [30 Nisan 2017]
- Paşaoğlu, Ali, “Pelin Tan’la Bienal, Kent, Kamusal Alan.”, **Yenimimar**, s. 54, İstanbul: Depo Yayıncılık, 2007.
- Patnaik, Prabbhat, “Yeni Emperyalizm”, **Conatus Çeviri Dergisi**, Totonom Yayıncılık, s.2, 2004.
- Pentecost, Claire, “toprak-erg”, **İKSV Bienal Rehberi**, 13. İstanbul Bienali, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Pollock, Griselda, “Her şeyin Devası Tuzlu Sudur- Ter, Gözyaşları ya da Deniz”, Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri üzerine bir Teori, **İKSV 14. İstanbul Bienal Rehberi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.

- Radikal, “Biental protestosu karakolda bitti”
http://www.radikal.com.tr/hayat/biental_protestosu_karakolda_bitti-1133025, 20 Aralık 2013.
- Radikal, Fulya Erdemci’yle yapılan röportaj, “Sanat 'sistem'in içinde ama...”,
http://www.radikal.com.tr/hayat/sanat_sistemin_iciinde_ama-1132877n, [29 Kasım 2017]
- Roche, Maurice, **Mega-Events and Modernity: Olympics and expos in the growth of global culture**, Londra: Routledge, 2000.
- Rosenau, P. Marie, **Postmodernizm ve Toplum Bilimleri**, çev. Tuncay Birkan, 2. bs, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2004.
- sendika.org, “İstanbul Bientali’ne “karşı forum”lu protesto”
<http://www.sendika.org/2013/03/istanbul-bientaline-karsi-forumlu-protesto/>, [10 Aralık 2017].
- Sennett, Richard, “Yeni Kapitalizm”, çev. Mehmet Gökçen, **Defter Dergisi**, s.35, İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- Smith, Neil, “Toward a Theory of Gentrification a Back to the City Movement by Capital, not People”, **Journal of the American Planning Association**, 45 (4), 1979,
<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/01944367908977002>, [20 Nisan 2017]
- Somersan, S.; K. Schroeder, Çubukçu, S. U., “Sulukule’nin Mütereddin Direnişçileri Mutenalaştırmaya Karşı”, **Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, c.1, sc1, 2011.
- Stallabass, Julian, **Sanat A.Ş. / Çağdaş Sanat Ve Bientaller**, çev. Esin Soğancılar, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2009.
- _____. **Sanat A.Ş. / Çağdaş Sanat Ve Bientaller**, çev. Esin Soğancılar, 2. bs, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2010.
- Su, Süreyya, “Küreselleşmenin Kültürel Etkileri ve Çağdaş Sanat”, **Toplum ve Bilim**, s. 125, İstanbul: Birikim Yayınları, 2012.
- _____. **Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi**, İstanbul: Profil Yayıncılık, 2014.
- Sustam, Engin, “Kürt Alanında Güncel Sanat: ‘Karşı-Şiddet ve Politik Estetik’”, Güncel Sanat, **Teorik Bakış**, s.8 , İstanbul: Minör Yayınevi, 2016.
- Şen, Besime, “Soylulaştırma ve Konut Sorunu: Kente Dair İyimser Beklentilerin Karşılanamaması”, 6. Şehircilik Kongresi: “Planlama, Siyaset, Siyasalar” Bildiriler Kitabı, **TMMOB Şehir Plancıları Odası**, İzmir: 2007.
- Tekeli, İlhan, “Kentleşmeye Kapital Birikim Süreçleri Açısından Bakmanın Sağladığı Açıklama Olanakları”, **Defter Dergisi**, s. 5, İstanbul: Metis Kitap, 1988.
- Tekin, Serdar, “Sivil toplumun devletiyle bölünmez bütünlüğü”, **Birikim**, sayı 130, 2000
- TMMOB, TOKİ Değerlendirme Raporu**,
http://www.tmmob.org.tr/resimler/ekler/7563a3fe3bbe7e3_ek.doc?tipi=9, [10 Aralık 2017].
- Tuğal, Cihan, **Gezi’nin Yükselişi, Liberalizmin Düşüşü: Ortak Alanlar, Katılımcı Demokrasi ve Haziran Günleri**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.

- _____. **Pasif Devrim: İslami Muhalefetin Düzenle Bütünleşmesi**, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2011.
- Turhanlı, Halil, “Kapitalizmin Ötesinde”, **Birikim**, s. 286, İstanbul: Birikim Yayınları, 2013.
- Turkish Time, “The state will change, so will the private sector”, [10 Aralık 2017].
- Tünay, Muharrem, “Türk Yeni Sağının Hegemonya Girişimi”, **Praksis**, s.5, 2002.
- Uzunçarşılı, Cihan B., “Kent Hakkı Yeniden Hayat Bulurken”, **Eğitim Bilim Toplum Dergisi**, c.9, s.36, 2011.
- Vergin, Nur, **Siyasetin Sosyolojisi**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2003.
- Yalçın M. Cemil; Çavuşoğlu, Erbatır, **“Sulukule'den Arda Kalan: Yenileme Sürecinin Öğretileri ve Yenilikçi Muhalefet Pratikleri”**, Banliyö Özel Sayısı, **Toplumbilim**, s.26, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2011.
- Yardımcı, Sibel, **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- Yeşeren, Eliçin, “Küreselleşen Kent ve Sosyal Hareketler”, **Mülkiye Dergisi**, s.270, c.35, Ankara, (2011)
- Yıldırım, Deniz, “AKP ve Neoliberal Popülizm”, İlhan Uzgel ve Bülent Duru (der.), **AKP Kitabı Bir Dönüşümün Bilançosu**, İstanbul: Phoenix Yayınevi, 2009.
- Yırtıcı, Hakkı, **Çağdaş Kapitalizmin Mekânsal Örgütlenmesi**, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005.
- Yüksekbağ, Serhat, **Başka Bir Sanat Mümkün mü? Sanat Siyaset Estetik İlişisine Eleştirel Yaklaşımlar**, İstanbul: Patika Kitap, 2019.
- Zeytinoğlu, Emre, “Bu Ne Biçim Sanat! Ya da ‘Bu Ne Biçim Özne’”, Güncel Sanat, **Teorik Bakış**, s.8, İstanbul: Minör Yayınevi, 2016.
- _____. “İstanbul Bienalleri Üzerine”, Yeni Söylemler/Bienal Dosyası, **Toplum Bilim**, s. 8, İstanbul:Bağlam Yayınları, 1998.
- Zizek, Slavoj, **Dünya'daki İsyânların Anlamı**, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.

EKLER

Ek 1. Diego Bianchi, “Ya Pazar Ya Ölüm”, 2013



Ek 2. İnci Eviner, “Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt”, 2013



Ek 3. Jorge Mendez Blake, “Şato”, 2013



Ek 4. Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1917



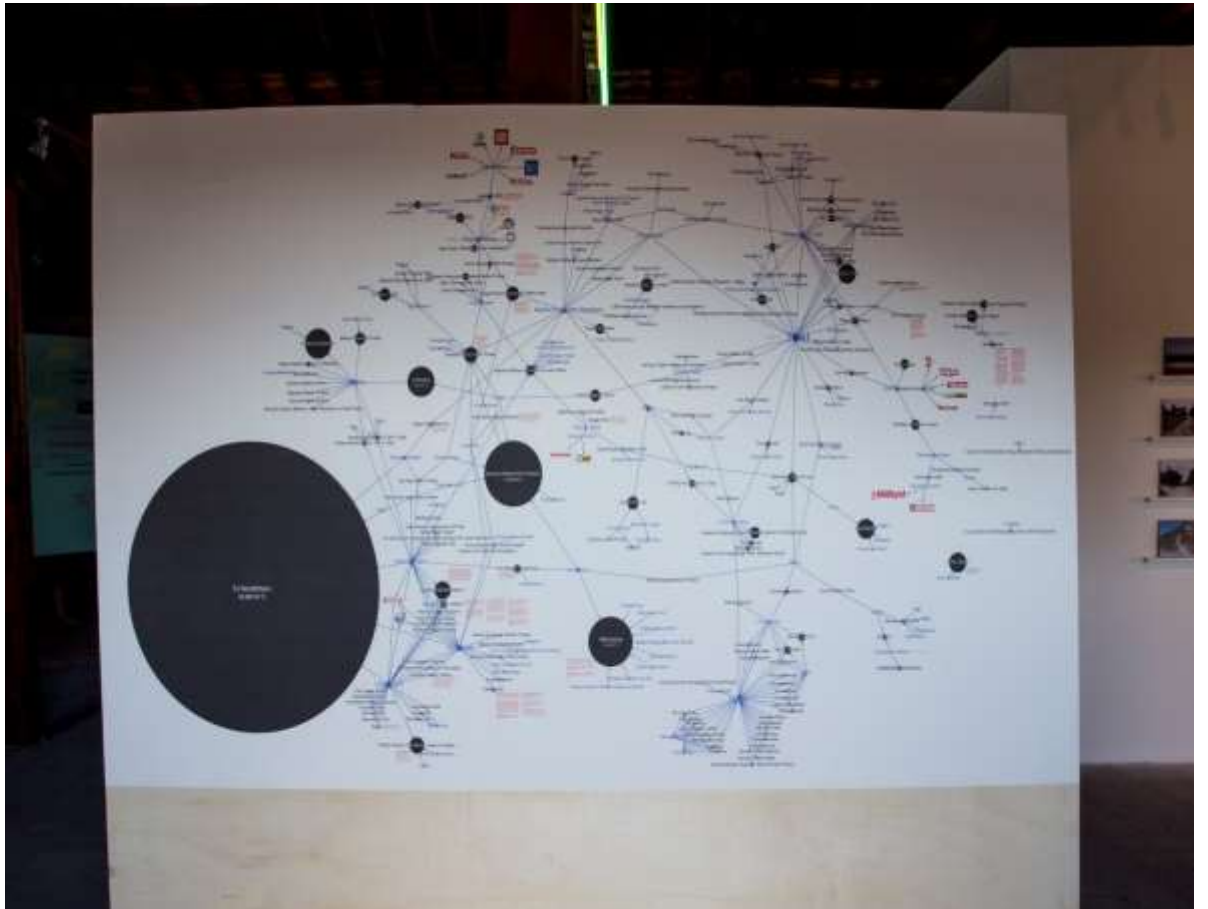
Ek 5. Sulukule Platformu, “Sulukule’nin adını değiştirebilecekler mi?” , 2013



Ek 6. Halil Altındere, “Harikalar Diyarı” , 2013



Ek 7. Yaşar Adanalı, Burak Arıkan, v.d., “Mülksüzleştirme Ağları”, 2013



Ek 8. Amal Kanwar, “Suç Mahali”, 2013



Ek 9. Bertille Bak, “Koruyucu Acil Durum Işık Sistemi”, 2013





Ek 10. Santiago Sierra ve Jorge Galindo, “Los Encargados”, 2012



Ek 11. Mere Phantoms, Maya Ersan, Jaime Robson, “Oyuna Gel” , 2013



Ek 12. Christoph Schäfer, "Gezi Park Fiction", 2013



Ek 13. Liam Gillick “Uygulamalı Hidrodinamika”, 2015



Ek 14. Nikita Kadan, “Sığınak”, 2015



Ek 15. Michelangelo Pistoletto, “Paçavraların Venüs’ü”, 2015



Ek 16. Pınar Yoldaş'ın, “Suyun Kalbi””, 2015



Ek 17. Sim Chi Yin'in projesi "Sıçan Kabilesi", 2017



Ek 18. Olaf Metzel "Toplama Merkezi", 2017



Ek 19. Henrik Olesen, “Kablolar, Anahtarlar, Gözlükler, Işıklar”, 2017



Ek 20. Erkan Özgen, “Harikalar Diyarı”, 2017



Ek 21. Latifa Echakhch,, “Silinen Kalabalık”, 2017



Ek 22. Claire Pentecost, “toprak-erg”, 2013



Ek 23. Adrian Villar Rojas, “Tüm Annelerin En Güzeli” , 2015



Ek 24. Alejandro Almanza Pereda, “Boşluk Korkusu”, 2017



ÖZ GEÇMİŞ

Mustafa Köksal Korkut, 6 Ocak 1989 tarihinde Çorum’da doğdu. İlk ve orta öğreniminin ilk üç yılını Girne 23 Nisan İlkokulu ve Karaoğlanoğlu İlkokulu ve Çorum Bahçelievler İlkokulu’nda, geri kalanını ise Akbük Nurullah Kocabıyık İlköğretim Okulu’nda tamamladı. Lise eğitimini Didim Selçuk Özsoy Çok Programlı Lisesi’nde tamamladı. 2014 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümünde lisans eğitimini tamamladı. 2015 Yılında Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi, Dış Ticaret Bölümü’nü tamamladı. 2017-2018 yılları arasında Türkiye İş Bankası’nda, müşteri temsilcisi olarak çalıştı. Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Anabilim dalında Tezli Yüksek Lisans programında öğrenimine devam etmektedir.