

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**GÜNCEL SANATTA İSTANBUL'UN TEMSİLİ ve
KÜLTÜR POLİTİKALARI**

Gülüm Baltacıgil

**SBE Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Sanat ve Tasarım Programında
Hazırlanan**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı: Doç. İnci EVİNER

İSTANBUL, 2007

RESİM LİSTESİ.....	iv
ÖNSÖZ.....	vi
ÖZET.....	viii
ABSTRACT.....	x
1. GİRİŞ.....	1
2. SANATTA TEMSİL	5
2.1 Sanatta İmge	5
2.2 Sanatta Temsil Rejimleri.....	9
2.3 Batı'nın "Öteki"ni Temsil Biçimleri.....	12
3. KÜRESELLEŞME VE KENT TEMSİLİ.....	18
3.1 Kent Olgusu.....	18
3.2 Kültürel Küreselleşme.....	24
3.3 Kültürel Küreselleşme ve Kent.....	27
3.4 Kentsel Temsil.....	28
3.4.1 Kente Bakmak.....	30
3.4.2 Kenti Görmek ve Mitik Kent.....	32
3.4.3 Kenti Düşlemek.....	35
3.4.4 Kentlerin Okunulurluğu ve Düşlenirliği.....	37
3.4.5 Kenti Okumak.....	38
3.5 Gerçek Kentle Karşılaşmanın Olanaksızlığı.....	39
4. SANATTA İSTANBUL İMGELERİ.....	42
4.1 Tarihsel Bir Perspektif İçinde Oryantalistlerin İstanbul'u.....	42
4.2 Bir "Çelişkiler Kenti" Olarak İstanbul İmgeleri.....	46
4.2.1 "Doğu ile Batı Arasında" İstanbul.....	48
4.2.2 "Köy il Kent Arasında" İstanbul.....	51
4.2.3 "Yerel ile Küresel Arasında" İstanbul.....	54
5. GÜNCEL SANAT VE KÜLTÜREL TEMSİL.....	58
5.1 Küreselleşen Dünyada Sanatın Rolü.....	58
5.2 Kent ve Güncel Sanat.....	60
5.2.1 Bienallerin İlk Örnekleri Olarak Dünya Fuarları.....	63
5.2.2 Kent Olgusu ve Bienal.....	65
5.3 Güncel Sanatta Kültürel Temsil Nesnesi Olarak İstanbul.....	68

5.3.1	“İçeriden Oryantalizm” ve Yurtdışı Grup Sergileri’nde İstanbul....	71
5.3.2	Küresel Tüketim Çağı’nda İstanbul ve “İşaretler Şehri Projesi”...	75
5.3.3	Tarihi Mekanlarda Güncel Sanat Sorunsalı ve 9. İstanbul Bienali..	80
6.	SONUÇ.....	85
	KAYNAKLAR.....	89
	EKLER.....	100
	ÖZGEÇMİŞ.....	117

RESİM LİSTESİ

1. “Şimdi Stuttgart” Sergisi web sitesi giriş sayfası, 2005.
2. “Call Me İstanbul” Sergisi Logosu, 2004.
3. “Call Me İstanbul” Sergisi Afişi, 2004.
4. 4. Uluslararası İstanbul Bienali Katalogu Kapağı, 1995.
5. Ömer Uluç, 1987, Mimar Sinan Hamamı, 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri.
6. Michael Lin, “Platform”, 2001, 7. Uluslararası İstanbul Bienali, Aya İrini Müzesi.
7. Fabian Marcaccio, “IMF Paintant”, 2001, 7. Uluslararası İstanbul Bienali, Aya İrini Müzesi.
8. Kemal Önsoy, “Gel Gözlerimden Ağla”, 2001, 7. Uluslararası İstanbul Bienali, Aya İrini Müzesi.
9. Jennifer Steinkamp, “Eye Catching”, 2003, 8. Uluslararası İstanbul Bienali, Yerebatan Sarnıcı.
10. Marepe, “Blind Toy”, 2003, 8. Uluslararası İstanbul Bienali, Aya Sofya Müzesi.
11. Sébah & Joaillier, “Sultanahmet”, 1890.
12. Jean Auguste Dominique Ingres, “Turkish Bath”, 1862, Louvre Müzesi, Paris.
Harem Suare Filmi, Yön. Ferzan Özpetek, 1999.
13. Bernard Debat-Ponsan, “The Massage” 1883.
14. Harem Suare Filmi, Yön. Ferzan Özpetek, 1999.
15. Abdullah Kardeşler, “Ortaköy Camii”, 1870.
16. George Bush’un İstanbul’da Yaptığı Konuşmadan, 2004.
17. Dan Perjovschi, “İstanbul Çizimi”, 2005, 9. Uluslararası İstanbul Bienali, Bilsar Binası.
18. Erik Göngrich, “Yeni İstanbul”, 2005, 9. Uluslararası İstanbul Bienali, Antrepo No: 5.
19. İpek Duben, “What is a Turk?”, 2003, “İşaretler Şehrini Okumak: İstanbul: Açık? Gizemli?” Sergisi, İstanbul Bilgi Üniversitesi.

20. Graham Goldwater, "Sight Unseen", 2003, "İşaretler Şehrini Okumak: İstanbul: Açık? Gizemli?" Sergisi, İstanbul Bilgi Üniversitesi.
21. Graham Goldwater, "Sight Unseen", 2003, "İşaretler Şehrini Okumak: İstanbul: Açık? Gizemli?" Sergisi, İstanbul Bilgi Üniversitesi.

ÖNSÖZ

Çalışmada, sanatta imge kullanımı ele alınmış, temsil üzerinden yürütülen politikalar sorgulanmıştır. Batı merkezli temsilde, “öteki”nin temsil ediliş biçimlerinin ardındaki coğrafi, kültürel, siyasi ve ekonomik paradigmlar tarihsel bir perspektif içinde değerlendirilmiştir. Ardından, kent temsili tartışabilmek için, modernizmden postmodernizme geçiş ile değişen kent olgusu incelenmiştir. Postmodernizm ile kültürel turizm merkezlerine dönüşen kentlerin küreselleşme hareketleri sonucunda yüklendikleri yeni görevlere değinilmiştir. Kentlerin bu kadar ön plana çıkarıldığı bir dönemde, temsilin yanlılığı ve kurgusallığı, kent temsili üzerinden yeniden vurgulanmıştır. Bir kent olarak İstanbul’un temsil ediliş biçimlerine, önce tarihsel bir çerçeveden bakılmış, oryantalistlerin İstanbul imgeleri üzerinde durulmuştur. Günümüzde en çok kullanılan İstanbul imgelerinin kenti bir “Çelişkiler Diyarı” olarak sunduğu saptanmıştır. Güncel sanatın, sözü edilen temsil politikalarıyla ilişkisi irdelenmiş, İstanbul’dan beslenen güncel sanatçıların ve kent odaklı sergilerin, kente yaklaşımları üzerinde durulmuştur. Güncel sanatta İstanbul’un, sözü edilen hakim kültür politikalarındaki ayrıcalıklı rolü sorgulanmıştır.

Öncelikle, tez yürütücüm ve değerli hocam, Sn. Doç. İnci Eviner’e, tezimin başlangıcından itibaren, tasarım, gelişim ve tamamlama süreçlerinin tümünde verdiği destekler için teşekkür ederim.

Bu Yüksek Lisans Programı’nı seçmemde büyük etkisi olan Sn. Yrd. Doç. Dr. Zerrin İren Boynudelik’e ve tez boyunca benden yardımlarını esirgemeyen Sn. Yrd. Doç. Dr. Emine Önel Kurt’a; değerli önerileriyle tezimin şekillenmesinde büyük katkısı olan Sn. Vasıf Kortun’a, arşiv ve kütüphanesinden faydalandığım Garanti Platform’un tüm çalışanlarına, fikir ve önerileriyle projeye katkı sağlayan yüksek lisans devre arkadaşlarıma, teknik ve manevi destekleri ile zihnimin berraklaşmasını sağlayan sevgili arkadaşım Arş. Gör. Zeynep Gülçin Özkişi’ye, tezimin editörlüğünü yapan sevgili arkadaşım Genco Gün’e, yerinde ve

zamanında müdahaleleriyle bana yardım eden Sn. Hale Beşkurt'a, sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

İstanbul'un, tarih boyunca en çok temsil edilen kentlerden biri olduğu bilinmektedir. Kentin imgelerini belirlemede önemli bir etkisi olan Batı merkezli bir bakış ve bu bakışa ortam sağlayan yerel bir yaklaşım söz konusudur. Küreselleşen dünyada yer edinebilme rekabetinde ulus-devletlerin yerlerini kentlerin aldığı günümüzde, İstanbul'un temsil ediliş biçimleri ayrı bir önem kazanmıştır. Kültür-sanat etkinliklerinin ön plana çıkarıldığı bu rekabet ortamında, güncel sanatın, söz konusu temsil biçimleriyle kurduğu ilişkiyi incelemek gerekmektedir. Bu tez çalışması ile, güncel sanatın bu simgesel yapıya nasıl yerleştiği ya da direndiği tartışılmaktadır.

Çalışmada, öncelikle sanatta imge kullanımı ele alınmış, temsil üzerinden yürütülen politikalar sorgulanmıştır. Batı merkezli temsilde, "öteki"nin temsil ediliş biçimlerinin ardındaki coğrafi, kültürel, siyasi ve ekonomik paradigmlar tarihsel bir perspektif içinde değerlendirilmiştir.

Ardından, kent temsili tartışabilmek için, modernizmden postmodernizme geçiş ile değişen kent olgusu incelenmiştir. Postmodernizm ile kültürel turizm merkezlerine dönüşen kentlerin küreselleşme hareketleri sonucunda yüklendikleri yeni görevlere değinilmiştir. Kentlerin bu kadar ön plana çıkarıldığı bir dönemde, temsilin yanlılığı ve kurgusalılığı, kent temsili üzerinden yeniden vurgulanmıştır.

Bir kent olarak İstanbul'un temsil ediliş biçimlerine, önce tarihsel bir çerçeveden bakılmış, oryantalistlerin İstanbul imgeleri üzerinde durulmuştur. Günümüzde en çok kullanılan İstanbul imgelerinin kenti bir "Çelişkiler Diyarı" olarak sunduğu saptanmıştır.

Güncel sanatın, sözü edilen temsil politikalarıyla ilişkisinin irdelendiği son bölümde, İstanbul'dan beslenen güncel sanatçıların ve kent odaklı sergilerin, kente yaklaşımları incelenmiş, güncel sanatta İstanbul'un, sözü edilen hakim kültür politikalarındaki ayrıcalıklı rolü sorgulanmıştır.

Anahtar kelimeler: İstanbul, temsil, küreselleşme, oryantalizm, güncel sanat

ABSTRACT

It is well known that İstanbul is one of the most frequently represented cities in history. There exists a western oriented gaze that has significant effects on determining the image of the city and a local approach which invites that gaze. Today, in an era where the cities have replaced the nation-states in the competition for getting a place in the globalizing world, the representations of İstanbul have taken a particular sense.

In this study, first, the use of the image in art is analysed, and the politics driven on representations are interrogated. The cultural, political and economic paradigms that lie beneath the representation of the “other” through the Western gaze are stated in a historical perspective.

Before starting studying the city representation, the changing city notion with the transition from modernism to postmodernism is defined. The new missions of the cities which have become cultural tourism centres with the globalization are stated and defined. In an age where the cities are displayed as commodities, the subjectivity and fictionality of the representation are emphasized once again through the city representation.

The representations of İstanbul as a field of artistic production and the images used by the orientalist are analysed in a historical context. The fact that the most popular İstanbul images present the city as a “World Capital of Paradox” is determined.

The relation of contemporary art with the politics of representation is studied in the last section. The approach of contemporary artists and city-specific exhibitions towards İstanbul is examined; the particular role of İstanbul in contemporary art, within the dominating culture politics is discussed.

Key words: İstanbul, representation, globalization, orientalism, contemporary art.

1. GİRİŞ

2500 senelik kent İstanbul, yüzyıllarca, kültürel ve mimari değişimlerin öznesi olmuştur. Türlü çatışmalara, yıkımlara, devir teslimlere, dönüşümlere ve yayılmalara mekan olan kent, tarih boyunca gözde bir temsil nesnesi olarak bakışları üzerinde toplamıştır. İstanbul, dünyadaki diğer metropoller gibi, sahip olduğu heterojen ve çok kültürlü nüfusu nedeniyle, kozmopolit ve karmaşık bir zıtlıklar, çelişkiler diyarıdır. Kentin gündelik yaşamında her an karşımıza çıkan bu karmaşa, sanatsal üretimi körüklemekte, son derece hızla değişen kent, deneyim yoluyla ehlileştirilmeye izin vermemektedir. Öte yandan, küreselleşmenin dayattığı kültür politikaları sonucunda, yerel olanı deneyimlemenin giderek güçleştiği günümüzde, bu zıtlıklar ve çelişkiler, otantizm ve biriciklik olarak pazarlanan imgelere dönüşmektedir.

Küreselleşen dünyada kent temsiline yeni anlamlar yüklenmiştir. Ticaret fuarlarından, olimpiyat oyunlarına, uluslar arası festivallerden, büyük sergilere kadar, her türlü “büyük ölçekli etkinlik”, küresel boyutta bir etkileşim yaratmakta, katılımcıların, takipçilerin ve etkinliklere bağlı tüm kişi ve kurumların organizasyon mekanında yoğunlaşmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda, sunulan tüm eserler, spor etkinlikleri ya da ticari ürünler, katılımcı ülkelerin küçük birer maketini oluşturur ve temsil aracına dönüşür –ki bu da, onları küresel toplumda görünür kılmanın bir yoludur.¹ İmgeler yoluyla ulusların kimliklerini yapılandıran yaklaşım, postmodernizm ile, bu görevi kentlerin üstüne yıkmıştır.

Sibel Yardımcı'nın “Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal” adlı kitabında da tüm boyutları ile ele alındığı üzere, kentler, kültürel etkinlikler aracılığıyla, kendilerine dünya üzerinde kalıcı yerler edinme çabası içine girmektedir. Küreselleşen dünyada, bu tipte uluslararası festival ve sergiler, sadece farklı ülkelerin kültür ve sanatlarını tanımaya ve tanıtmaya yönelik etkinlikler olmaktan çıkmış, ev sahibi ülkelere sermaye akışı sağlamanın ‘rafine’

¹ Maurice Roche, *Mega-Events and Modernity: Olympics and Expos in the Growth of Global Culture*, Routledge, Londra, 2000, s.195-200

bir yöntemi haline gelmiştir. Küreselleşen dünyada, modern zamanların ulus-devletlerinin yerlerini alan kentler, kültürel, ekonomik ve siyasi alanlarda, kendi başlarına birer merkez olma yolunda ilerlemektedir. İstanbul da bu bağlamda Türkiye'nin kendini dünyaya sunduğu vitrindir.

Bu yeni dünya düzeninde birbirleriyle yarışan kentler, müthiş bir hızla değişim ve dönüşüm göstermekte, küresel dünyaya eklemlenme ve bu yeni hiyerarşik düzende üst sıralarda yer alabilme çabası içine girmektedir. Küresel ağların odaklarında olma girişimleri, kentlerde mekansal ve toplumsal bağlamlarda önemli değişimlere yol açmaktadır. “Eşzamanlı farklılaşma ve aynılaşma”² olarak tanımlanabilecek bu süreç içinde söz konusu kentler, değişik alan ve düzeylerdeki hiyerarşik konumlanmalarda rekabet edebilecekleri diğer kentler ile aynılaşma eğilimi göstermekte, öte yandan kendi iç dinamiklerinde ciddi farklılaşmalar ve kopuşlar yaşamaktadır. Bunun sonucunda, kentlerde yoğun ve hızlı gelişen ‘parçalanma’ ve ‘ayrışma’ kaçınılmaz olmuştur. İstanbul da bu bağlamda, bir yandan küreselleşme veçhesi altında, benzer özelliklere sahip olduğu diğer dünya kentleriyle aynılaşmakta, diğer yandan toplumsal, ekonomik ve kentsel düzlemde parçalanmaya maruz kalmaktadır. Bu parçalanma ile, kent içinde çelişkilerle, zıtlıklarla yüklü görünüm, her köşe başında karşımıza çıkacak kadar artmakta, kentin dokusuna hakim olmaktadır.

Oryantalist yaklaşım, tarih boyunca İstanbul'u, keşfedilmeyi bekleyen, cazip ve çelişkilerle dolu ‘edilgen’ bir ‘öteki’ olarak imgelemiştir. Bugünkü sanatsal yaklaşım da, İstanbul'un kapitalist sistem ve küreselleşme ile ortaya çıkan yeni kent görünümü üzerine odaklanmakta, aynı ötekileştirici bakışı yineleyerek, kenti mercek altına alınması gereken ‘ayrıcalıklı bir durum’ olarak değerlendirmektedir. İstanbul'un bu çelişkili görünümünü bir imgeye dönüştüren, kenti “Doğu ve Batı”, “Modern ve Geleneksel”, “Asya ve Avrupa” gibi ikiliklere indirgeyen, basmakalıp, sınırlandırıcı, sığlaştırıcı tanımları kendine eksen belirleyen bir sanatsal temsil söz konusudur.

² A. Didem Danış, “Parçaları Birleştir, Büyük Ödülü Kazan! (Sanat Bunu Yapabilir mi?)”, *Becoming A Place/Yerleşmek Sergisi Katalogu*, 2001, s.190-199

“Güncel Sanatta İstanbul’un Temsili ve Kültür Politikaları” başlıklı bu Yüksek Lisans tezi ile, İstanbul’un bir temsil nesnesi olarak nasıl kurgulandığını, sanatsal imgelemine nelerin dahil edildiğini; nelerin, hangi sebeplerle bu çerçevenin dışında bırakıldığını araştırmak amaçlanmaktadır. Bu inşa sürecinin ardında duran kapitalist sistemin egemenliğindeki kültür politikaları, ideoloji ve ekonomik çıkarların etkisi tez boyunca referans alınmıştır. İstanbul’un temsil ediliş biçimleri hakkında tartışabilmek için, öncelikle, temsil meselesinin altında yatan gerçekleri irdelemek, sanatta imge ve temsilin tarihsel süreç içindeki politik boyutlarını ele almak gerekmektedir. Bu nedenle, tezde öncelikle, imgenin, gerçekte varolan değil, gösterilen şey olduğunun altı çizilmiş ve sanatta imge kullanımının, temsil rejimlerine nasıl hizmet ettiği incelenmiştir. Çalışmada, temsil politikalarının, ekonomik ve siyasi izdüşümleri mercek altına alınmıştır. Bu noktada, temsilin ötekileştirici etkisi üzerinde durulmuş ve Batı’nın, temsili nasıl bir iktidar aracına çevirdiğine bakılmıştır. Doğu ve Batı ayrımının en başından beri özsel değil, zihinsel dinamiklere bağlı olduğunun altı önemle çizilmiştir.

Doğu-Batı ayrımı söz konusu olduğunda temsilin iki uçlu bir süreç olduğu görülmektedir: Bir tarafta, “öteki”ni kimliksizleştirerek ve soğurarak, kendinin ne olmadığını altını çizen Batı durmaktadır. Temsil eden, izleyen, gözlemleyen ve dolayısıyla denetleyen taraf olarak, gücünü meşrulaştıran ve daha en baştan, attığı bakış ile karşısındakini pasifize eden bir Batı. Diğer tarafta ise, varoluşunu kanıtlamak için, sürekli kendini temsil etmek ve tanıtmak durumunda kalan; o da olmuyorsa, Batı imgeleminde kendisine biçilen rolü üzerine giyerek, kendine yer edinen Doğu durmaktadır. Güncel sanatta da, Batı dışı sayılanın, yukarıda bahsedildiği gibi, kendine yakıştırılan imgelerin peşine düştüğüne tanık olunmaktadır. Dolayısıyla, buradan çıkan sanatta, ‘çevre’nin ‘merkez’e bakışına değil, yine ‘merkez’in ‘çevre’yi görüşüne rastlanmaktadır.³ Bir sorunsal olarak “İçeriden Oryantalizm” bu noktada devreye girmektedir.

İlerleyen bölümlerde, standartlaştırılmış, imal edilmiş kentsel deneyimlerin, kültürel turizm adı altında pazarlandığına dikkat çekilmektedir. Kültürün kısmi

³ Emre Zeytinoğlu, “8. İstanbul Bienali ve Video Odalarında Keşfedilen Adalet”, *Dipnot*, sayı 2, 2004, s. 121-134

özerkliği darbe aldığı⁴, kültürel göstergelerin özgül deneyimlere gönderme yapmaktan çıkıp, birbirleriyle değiş tokuş edilen metalara dönüştüğü⁵ kapitalist düzende, kentleri deneyimlemek olanaksızlaşmıştır. İmgelerin dolaşımına dayalı postmodern ekonomik sistemde, gerçek kent çekirdeğine erişmek, onu sarıp sarmalayan gösterge kabuğunu soyabilmek güçleşmiştir. Küresel tüketim çağına girilmesiyle birlikte, özgüllüklerini birer birer yitiren kentlerin, turistik objelere dönüşerek basmakalıp kültürel imgeler ürettiği günümüzde, gerçek kentle karşılaşmak epistemolojik olarak imkansızlaşmıştır.

Çalışmanın son bölümünde, kentten beslenen ve kenti besleyen güncel sanatın rolü sorgulanmaktadır. Güncel sanat, kurumları ve şahıslarıyla, yukarıda bahsettiğimiz simgesel düzenin içine yerleşmiş olsa da, bir yanıyla bu yapıları eleştirel biçimde sarsmaya çalışmaktadır. Açmazların farkında olan bazı güncel sanatçılar, kodları ve işaretleri irdeleyerek, temsil konusundaki tuzaklardan uzak durmakta, yeni kent okumaları önermektedirler. Dinamik yapısı, hayata doğrudan müdahaleleri ve asi tavrı ile kendini farklı konumlandıran güncel sanatın, böylesi bir tabloda, nasıl bir yapısal ikileme düştüğü, nasıl bu hesapların bir oyuncusu haline geldiği ve bu düzene nasıl direnç gösterdiği tartışılmaktadır.

Özetle, bu tez çalışması bizleri, kültürel, siyasal ve ekonomik parametrelerin sanat yapıtı üzerinde belirleyici rol oynadığı küreselleşen dünyada, İstanbul'un "bir metafor, bir öngörü, yaşanan bir gerçeklik ve bir esin kaynağı olarak"⁶ nasıl anlatıldığı üzerine düşünmeye davet etmektedir.

⁴ Fredric Jameson, "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı" *Postmodernizm*, Jameson, Lyotard, Habermas, Zekâ, Ed. Nemci Zekâ, İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990.

⁵ Sibel Yardımcı, *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s. 60

⁶ 9. İstanbul Bienali kavramsal çerçevesi, <http://www.iksv.org/bienal/bienal9/turkce.asp?Page=Concept>, 24 Aralık 2005

2. SANATTA TEMSİL

2.1. Sanatta İmge

Hayatlarımıza resim, fotoğraf, televizyon reklamları, filmlerle giren, nesnelliklerine inandığımız her türlü *imgenin*, aslında birer görüntü olduğu gerçeğinin, görüntünün, belleğin yaptığı kurgu ile şekillendiğinin, “bir bilinç, bir bilme biçimi” olduğunun, her nesnelliğin, bir öznellik içerdiğinin kabul edilmesi ile, görüntünün de sınırları ortaya çıkmıştır. Görüntü söz konusu olduğunda, bir tek anlam aramak yanlış olacaktır; görüntünün, görüldüğünden hep daha fazlası olduğuna inanılır ama aslında, görüntü görüldüğünden daha eksik bir şeydir.⁸ Bu, bir bilinçle, önceden tasarlanarak oluşturulan ve dolayısıyla bir görüntü sayılan ‘sanat yapıtı’ için de geçerlidir.

John Berger, “Görme Biçimleri” adlı kitabında, imgenin tanımını şöyle yapar:

“Bir imge yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan –birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz. (...) Fotoğrafçının görme biçimi konuyu seçişinde yansır. (...) her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır.”⁹

Berger, imgelerin insanlar tarafından üretildiği görüşündedir. Baktığımız şeylerden görmeyi seçtiklerimizi ulaşılabilir kıldığımızı ifade eder. İmgelerin ortaya çıkış amacı da, şeyleri her yerde ve koşulda ‘görünür’ kılarak var etmek ve erişim alanına dahil etmektir. Ne var ki, Berger’ın değindiği gibi, imgeler zamanla gerçekliklerinin önüne geçer. Önceleri orada olmayanı gözün önüne getirmek için

⁷ Hasan Bülent Kahraman, *Cinsellik, Görsellik, Pornografi*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005, s.131

⁸ A.g.e. , s. 130-135

⁹ John Berger, *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları, 2004, s. 10

kullanılan imgenin, daha sonra canlandırdığı şeyden daha kalıcı olması kaçınılmazdır. Dolayısıyla, imge, bir şeyin, eskiden nasıl görüldüğü, algılandığı konusunda da fikir verir. İmgeyi inşa edenin kişisel yorumu da bu yaratım sürecine dahil olduğu için, zamanla imge, X'in Y'yi nasıl görüp algıladığını gösteren bir şeye dönüşür. Zira gittikçe artan tarihsellik bilinci, bireysellik bilincine de doğrudan etki etmiştir.¹⁰

Richard Leppert, imgelerin, bizlere doğrudan bir şeyler söylemekten ziyade, sözcüklerin kifayetsiz kaldığı durumlarda, bir olanak ve olasılıklar alanını kendine has bir tarzda görünür kılarak gözlerimizin önüne serdiğini söyler:

“İmgeler bize *asıl* dünyayı değil, dünyalardan *bir* dünya gösterir. Gösterilen şeyler değil, bunların temsilleridir imgeler: Temsil, yani yeniden-sunum. Hakikaten, imgelerin temsil ettiği şeyler “gerçeklik”te olmayabilir; sadece muhayyile, kuruntu, rüya ya da fantezi dünyasında var olabilir. Fakat tabii, öte yandan, dünyaya şu ya da bu şekilde dahil olan bir nesne olarak vardır her imge. İster fotoğraf, ister film ya da video, isterse de resim olsun, imgelere baktığımızda gördüğümüz şey insan bilincinin ürünüdür. İnsan bilinci ise kültür ve tarihin ayrılmaz bir parçasıdır. Buradan şu sonuç çıkıyor: İmgeler, maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyo-kültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir.”¹¹

Görme ve gözlemlene edimlerinin esas organı zihindir. Gözlerin işlevi, bilincin görsel öğelerini alıp taşımaktır. Dolayısıyla, görebilmek için kısmen tarihi ve kültürel birtakım becerilere sahip olmak gerekmektedir. Gombrich’in dediği gibi, gözlerin masumiyeti büyük ölçüde bir psikolojik güçlük ve mantıksal olanaksızlıktır; zira duyular vasıtasıyla gerçekleşen duyular sonsuz sayıda yoruma açıktır.¹² Belli bir nesneyi görmeden önce, bizler, zihnimizde bilme, isteme, inanma halleriyle hazırlanmış oluruz. Bu işin öteki ucunda duran, görülecek imgenin yaratıcısı da aynı süreçlerden geçerek, yani kendi inanç, çıkar, bilgi ve beklentilerini işine katarak yaratımda bulunmuştur.¹³ Bu durumda, ‘oluşturulan’ ve ‘yorumlanan’ imge, daha en baştan masumiyetini yitirmiştir.

¹⁰ A.g.e.

¹¹ Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Çev.İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996, s. 14

¹² Ernst.H. Gombrich, *Sanat ve Yanılsama*, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul:Remzi Kitabevi, 1992, s. 302

¹³ Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*, s. 18

Richard Leppert'a göre sanat, kaçınılmaz biçimde, önümüze koyduğu şeyin çıkarını gütmesi nedeniyle "kısmi, eksik, süreksiz, hatta bu açıdan yanlış" olabilir ama kesinlikle nesnel ve yansız olamaz. Donald Preziosi de, bu bağlamda, sanat eserlerinin, alıcılarına, radyo-televizyon yayın araçları gibi her seferinde aynı sinyalleri göndermediğini söyler. Anlam hem kullanıcı hem de yaratıcı tarafından dinamik olarak inşa edilir. Bu anlamın inşası ise, toplumsal ve tarihsel bakımdan özgül koşullar altında harekete geçen, sonu olmayan bir üretdir.¹⁴

İmge, üzerinde konuşularak şifresi kırılacak ve çözümlenmesi nihai ve mutlak biçimde tamamlandıktan sonra rafa kaldırılacak bir şey değildir. Kişi, bir imge hakkında konuşmak için, kendini imgeyle ve imgenin temsil ettiği şeyle ilintilendirmek durumundadır.¹⁵

İmgelerin bir diğer temel işlevi de, bir şeyleri görünür kılarken, başka şeyleri gözlerden uzak tutmasıdır. Görünür kıldıkları, görünmezleri örtbas eder. Kevin Robins'e göre, dünyayı tanımak, anlamak için kullanılan imgeler, aynı zamanda, olayların gerçekliğini gizlemek, hedef şaşırtmak, reddetmek ve inkar etmek üzere de kullanılmaktadır. Robins'e göre görüntülenen şey kadar, hatta belki de daha da önemlisi, neyin görüntülenmediği (*screened out*) asıl meseledir.¹⁶ Leppert da, görsel sanatlar yoluyla imgelerin, belli bir konuya dikkatimizi çekerken, başka şeyleri görmemize engel olduğunu ya da onları yok saymamızı sağladığını söylemektedir. Temsil meselesinin çok seçici olduğunu söyleyen Leppert, bir şeyin temsil edilirken, yalnızca güncel halinin değil, geçmişinin ve gelecekte olacağı şeyin de temsiline yapıldığını ifade eder.¹⁷

Peter D. Osbourne, sanatsal pratik içinde fotoğrafın eleştirel rolü ve katkısının gözden geçirilmeye değer olduğuna dikkat çekmektedir. 19. yüzyıl sonlarından itibaren, gezi kitapları, turist broşürleri, sanat tarihi monografileri ya da fotoğraf albümleri aracılığıyla, fotoğrafın "ideolojik ve epistemolojik" bir gerçeklik algısı yaratması sonucunda, ötekilerin dünyaları, görülecek yerler, seyyahların

¹⁴ Donald Preziosi'den alıntılan Leppert, a.g.e., s.19

¹⁵ A.g.e., s. 20

¹⁶ Kevin Robins, *İmaj Görmenin Kültür ve Politikası*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.26

¹⁷ Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*, s. 22-23

zihinlerinde oluşturulmuştur. Fotoğrafi çekilmeye değer olanın, ‘görölmeye değer’ sayıldığı bu yeni dünyada, gerçeklik, kadrajın içine girebilenlerden ibaret sanılmıştır. Dünyanın görüntü üzerinden yeniden tanımlandığı bu dönemin ardından, gerçekliği fotoğraflananlardan ayırmak çok güçleşmiştir. Seyahatin metalaştırılması, “görsel deneyim ve imgenin zevk ve esrime üzerindeki gücünün yoğunlaşması ve abartılması”¹⁸ ve imgenin pazarlama alanındaki önü alınamaz yükselişi, fotoğrafın gücünü pekiştirmiş, onu sahnenin ve sanatsal pratiğin merkezine yerleştirmiştir.¹⁹

Sanatta imgenin ve görme duyusunun sahip olduğu gücü vurgulayan bir başka örnek, bir resim türü olan *trompe l'oeil*²⁰dür. Aslında olmayan bir şeyi varmış gibi göstererek, göz aracılığıyla görmenin esas organı olan zihni kandırmanın en geçerli yollarından biri olmuştur. Bu türün örnekleri, yapısı gereği, izleyenini, gördüğü şeyin ‘gerçek’ olduğuna ikna etme iddiasında olduğu için, en ufak detayları bile atlamadan yansıtmaktadır. Üstelik, işin ustalığı, tüm bu detayların (gerçek boyut ve renkler, derinlik duygusu, ışık ve gölge oyunları) hesaplanmış olduğunun belli edilmemesindedir. Böylesi bir algısal aldatı, eskiden beri filozofların kafasını kurcalayan temsil ve etik arasındaki gerilimi yeniden gündeme getirmiştir. Bu derece güçlü bir temsilin, bir toplumu ve kültürünü şekillendirebiliyor oluşu Batı uygarlığının ortaya çıkışından bu yana varola gelen bir gerçeğin anlaşılmasını da sağlamıştır. Leppert’e göre:

“Temsil, polis’i biçimlendirmede büyük bir potansiyele sahipti; temsil, özü itibarıyla siyasiydi. Bu durumda şu soruldu: temsil, düşünceyi uyarmak ve böylelikle de fikirler üretmek yoluyla gerçekliğin mahiyetini anlamamızda bize yardım mı eder, yoksa duyuları uyarmak ve böylelikle de bilişten yoksun bir fiziksel tepki üretmek yoluyla yüzeylerin – dış görünüşün- kopyasıyla bizi kandırır mı? Yüce zihne mi hitap ediyordu yoksa pespaye bedene mi? İçgörüyü giden bir bulvar mıydı yoksa sahteliğe uzanan bir otoyol ve sahtekarlığın muteber kılınması mıydı?”²¹

Temsil, genellikle, gözden kaçacak kadar ince kandırıcılığına rağmen, ilerlemenin ve ‘öğrenmenin’ çok önemli bir kanalıdır. Görme ve temsil, birlikte, bilgi üretimini

¹⁸ Peter D. Osbourne, *Travelling Light: Photography, Travel and Visual Culture (The Critical Image)*, Manchester University Press, 2000, s. 80

¹⁹ A.g.e.

²⁰ Fransızca’da göz aldanması demektir.

²¹ Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*, 36-37

sağlarlar. Bilgi ise bilindiği üzere iktidar unsurudur. Temsil enformasyon kaynağıdır ve işin aslında tehlikelidir; zira, doğası gereği asla gerçek olmadığı için yanıltır, saptırır.²²

2.2 Sanatta Temsil Rejimleri

Bir başkasını tanımlar veya temsil ederken, aslında kendimizden bahsettiğimiz gerçeği, “temsil” meselesinin başlıca özelliğidir. Ötekini, pek de övücü olmayan, ya da sadece kendimize dönük ifadelerle tanımlayarak, kendimizi, açıklamamıza ya da kanıtlamamıza gerek kalmadan daha iyi ve üstün bir biçimde konumlandırmış oluruz. Her türlü fiziksel, kültürel, dinsel ırkçılık bu şekilde işler: Bizden farklı olanlar tembel, tuhaf, cinsel açıdan tehlikeli, ahlak yoksunu, yozlaşmış, kışkırtıcıdır. Binlerce yıl boyunca, çok çeşitli insan toplulukları kendilerini medenileşmiş, ötekileri de medenileşmekten aciz “barbarlar”²³ olarak tanımlamışlardır. Medenileşmek fikrinin altında ise -çoğu zaman bu “Batılı anlamda bir medenileşmedir- Kuzey Amerika ve Batı Avrupa’daki gibi endüstriyel, liberal ve demokratik ülkeler tarihsel olarak standardı belirlemiştir ve Üçüncü Dünya ülkeleri, kültürleri bu standarda göre evrilmelidir inancı yatmaktadır. Batı, tarih boyunca evrensel norm olarak kabul edilmiştir, edilmektedir ve batılı olmayan, bir şekilde “kusurlu, arızalı Batı” olarak tanımlanmıştır.²⁴

Fransız nüfusbilimci Alfred Sauvy tarafından 1952’de bulunmuş olan “Üçüncü Dünya” teriminin yerine, “az gelişmiş ülke, gelişmekte olan dünya, geri kalmış dünya, çoğunluk dünyası, Batı olmayan, Güney” gibi terimler de kullanılmaktadır. Ne var ki, “Üçüncü Dünya”nın insanları, kimliklerini bu terim dahilinde

²² A.g.e.

²³ Barbar kelimesinin ortaya çıkışı, bu ifadenin ne kadar olumsuz ve eskiye dayanan bir zihniyetin ürünü olduğunun bir ispatıdır. Antik Yunan’da, Yunan olmayanların, konuşurken anlamsız kakafonik sesler, heceler (“bar-bar”) çıkardıkları düşünülüyormuş.

²⁴ Mike Mason, **Development and Disorder: A History of the Third World since 1945**, University Press of New England, 1997, s. 124

saptamamaktadırlar; zira bu ifade, “Üçüncü Dünya’da” hatırı sayılır bir şey olmaktan ziyade, Batı’nın Batı olmayanı ayırt edilebilir kılmaya yönelik bir girişimdir. Öte yandan, her ne kadar kurmaca olsa da, somut sonuçları itibariyle, dünyada geçerli ve gerçek bir ayırma işaret etmektedir.

Temsil rejimleri²⁵, düşünce, sözcük, kavram ve uygulama biçimlerinin anlamsal söylemleridir. Birbirinden farklı temsil rejimi tanımları yapılabilir. Çok geniş anlamda, temsil rejimleri ekonomik ve sosyal pratiklerle bağlantılı olsa da, sadece bu ikisiyle olan ilişkilerine de indirgenemez. Örneğin, kapitalizmin yükselişi ile, şehirleri anlamlandırmada farklı ve yeni sistemler ortaya çıkmıştır. Şehirlerin, kapitalizm öncesi toplumlarda egemen olan dinsel anlamları eski önemini kaybetmiştir. Anlamlandırma ve değerlendirme süreçleri ticari parametreler üzerinden gerçekleştirilir olmuştur. Kapitalizm yalnızca ekonomik bir düzenleme değildir; aynı zamanda anlamların bütünüyle yenilenmesine neden olmuştur.

Örneğin, Thomas Klak, 1994’de yaptığı bir çalışmada, Küba’nın Havana şehri ve Jamaika’nın Kingston şehrinin, belli başlı Amerikan gazetelerinde nasıl temsil edildiğini gözler önüne sermiştir. Her iki şehir de yoksullukla mücadele etmektedir. Ne var ki, incelenen gazetelerde, Kingston’ın, Karaip Adaları’na özgü tipik problemler yaşadığı yazılırken, Havana’daki yoksulluk, komünist sistemin bir başarısızlık örneği olarak yansıtılmaktadır. Benzer sorunlara sahip iki şehir, farklı şekillerde temsil edilmiştir. Benzer konulara, birbirinden çok farklı ve hatta zıt anlamlar yükleyen farklı temsil rejimlerinin birer parçası olmuşlardır.²⁶

Temsilde, bir şeyin gerçek ya da gerçekdışı olduğunu ifade edecek herhangi bir buluş, çağrışımın gücünü etkilemeyecektir. Efsanelerin açıklayıcı işlevi bu noktada kendini ortaya koymaktadır. Bu açıklamanın doğru veya yanlış olmasının bir önemi yoktur. Temsil gücü kolektif belleğe kendini dayatır ve gerçek bir ağırlıkla,

²⁵ Short ve Kim, “Rejim”i, Thomas Kuhn’un *paradigma*, Louis Athusser’in *problematic* (sorunsal) ve Michel Foucault’nun *diskur* (söylem) terimlerinin yerine kullanmaktadırlar. Rejim terimini kullanmayı, zorlayıcı yan anlamları nedeniyle tercih etmektedirler; rejim, *problematic* ve *diskura* zıt olarak, sosyal kontrol/mücadele imasına vurgu yapmaktadır ve bilgi ve güç konusunu ön plana çıkarmaktadır. Temsil rejimleri politik olarak üretilmiştir.

²⁶ John R., Short, Kim Yeong-Hyun, *Globalization and the City*, Essex:Longman, 1999, s. 46

geleceğin üstünde de etkili olur. Bunun sonucunda öylesine derinlemesine tavırlar oluşur ki, temsil gerçeğe benzer.²⁷

Batı'nın, Avrupa'daki tarihsel modernizm anlayışı doğrultusunda, "ilkel" olana duyduğu antipati ve bu "ilkelliği" modern olandan ayrı tutmaya yönelik tavrı, modernizmin kenar çizgisinde dolaşan egzotik, Batı-dışı bir estetik geliştirmiştir.²⁸

Tüm 20. yüzyıl boyunca, Kuzey-Güney, Doğu-Batı gibi karşıtlıklar üzerinden sürdürülen, kapitalist ve Marksist modernizmin egemenliği altındaki dünya kültürü içinde üretilen resim, heykel ve diğer sanat yapıtlarından oluşan sistem, iki şekilde işlemiştir: Bir yandan emperyalist ve post-emperyalist ülkelerin, "evrensellik" adı altında, kendi üstünlüklerini dünyaya göstermek ve yaymak için kullandıkları bir araç olmuştur; öte yandan, bu üstünlüklerle baş etmeye çalışan, ona karşı mücadele eden, kendi rüştünü kanıtlamaya çalışan ülkelerin kültürlerinin belirleyicisi olmuştur.²⁹

Sürekli olarak yakalanması gereken bir "merkez" in varlığının altının çizilmesi, gelişmekte olan toplumların hem ekonomik, hem de kültürel açıdan geride bırakılması ile, jeopolitik koşullar, halen iktidarın dağılımını belirlemektedir. "Ötekileştirici" imgelem, sanatta da, sergilerdeki eserlerin seçiminden, müzelerdeki sergileme biçimlerine kadar, çoğu kültürel biçim ve pratikte kendini hissettirmektedir.³⁰

Batı dışı sayılan ülkelerin kendilerini tanııtma politikaları ve bunun sanatsal bir izdüşümü olarak bienal ve büyük sergilerde de gözlemlenebilecek yaklaşım, Batı'nın, bu ülke ve kentlerine yüklediği anlamlardan çok da bağımsız düşünülememektedir. 'Çevre' konumuna oturtulan kentler, kendilerine uygun temsil rejimleri belirleyerek, Batı'nın beklentileriyle örtüşen imgeler

²⁷ Thierry Hentch, *Hayali Doğu: Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Bakışı*, Çev. Aysel Bora, İstanbul:Metis Yayınevi, 1996, s. 18-19

²⁸ Okwui Enwezor, "Global Tendencies. Globalism and the Large-Scale Exhibiton", *Artforum International*, Kasım 2003, http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_3_42/ai_110913973, 19 Eylül 2006

²⁹ Beral Madra, "İstanbul Bir Kültür Başkenti Olmaktan Uzak: Bir Gün, Belki... Ama Nasıl?", *İstanbul Dergisi*, sayı 3, Ekim 1992, s. 48-55

³⁰ Yardımcı, *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, s. 77

yaratmaktadırlar. Bu nedenle de ‘üçüncü dünya’ olduklarını kabul ettiğimiz kentlerin kültürel ve sanatsal etkinliklerinde karşımıza çıkan akış çevreden merkeze doğru değil, yine merkezden çevreye doğru olmaktadır. Çevrenin kendini ifade etmede başvurduğu imge ve göstergeler, sonuç olarak Batı normlarının izlerini ve şekillendirici etkisini taşımaktadır.³¹ Rıfat Şahiner, sanat dünyasında, küresel bir gösterinin, ancak Batılı bir perspektiften oluşturulabileceğine duyulan inancın, Batı dışının özde kabul edilmesine engel olduğu görüşündedir:

“Bu küresel bir gösterinin gerçekte Batılı bir kanona göre gelişebileceği düşüncesinin dolaysız bir yansımasıdır. Küreselleşmenin bu bağlamda Batı dışı coğrafyaları ya da kültürel yapıları, dahası ifade yollarını içermesi sadece biçimsel ve yüzeysel bir kabulü gerektirir. Dolayısıyla Modernizm’in merkezîyetçi söylemi, Postmodern süreçte bu kez farklı bir yoldan gerçekleşir. Merkezîleşmiş, parçalı, karmaşık ve eklemli yapısına rağmen postmodern paradigma kültürel bir yayılmacılığın farklı bir tezahürü ve temsilin kırılğan ve tutunumsuz bir halidir. Dolayısıyla Batı dışında olan salt bir gösterge olarak temsil edilirken, tam da bu temsil aracılığıyla tüketilen bir gösteriye dönüştürülür.”³²

2.3 Batı’nın “Öteki”ni Temsil Biçimleri

“Akdeniz’li Doğu, çok eskilerden beri Avrupa için en yakın ve en çok mücadele edilen bir ötekilik, tam anlamıyla “öteki” olmuştur, çünkü gerek coğrafi açıdan, gerek hayali olarak hemen bitişigindedir; zaman zaman gizemli, tehditkar, baştan çıkartıcı ya da itici, hem ıssız, hem mahşer gibi, hem barbar hem zarif, kah şiddet dolu kah uyşuk, bir sihir, bir kaçış ya da öfke diyarı; ama hep mevcut ve daima öteki. En yakındaki ve en iyi bilinen Doğu –ancak aynı şekilde en iyi anlaşılan değil- , bir ayna (kendisinin ters görüntüsü) ya da güzeli ortaya çıkartan çirkin olarak, Batı’nın birçok kereler kendini tanımladığı zıtlığın beslenmesine dünyanın başka herhangi bir bölgesinden çok daha fazla katkıda bulundu.”³³

Batı’nın kendini “biz ve öteki” ayrılığı üzerinden tanımlayışını ve gerçeklerin ötesine geçen efsanelerini daha iyi anlamak için, Batı’nın Doğu imgelemine yeniden okumak gerekmektedir. Thierry Hentch, “Hayali Doğu, Batı’nın

³¹ Emre Zeytinoğlu, a.g.m.

³² Rıfat Şahiner, “Küresel Ekonomi ve Sanat”, eBenzin, sayı 3, <http://www.ebenzin.com/sayi3/1.asp>, 14 Mart 2007

³³ Hentch, Hayali Doğu: Batı’nın Akdenizli Doğu’ya Bakışı, s.75

Akdeniz’li Doğu’ya Politik Bakışı” adlı kitabında, Batı’nın türlü fantazmalarına vücut bulmak için kullandığı imgelerin tek tek nasıl ve ne sebeple ortaya çıkmış olabileceği üzerine kapsamlı ve eleştirel bir çalışma ortaya koymuştur. Hentch’e göre, öteki kavramı tek başına bir anlam ifade edemez. Doğu, Batılılar’ın kafasındadır ve Batılı zihinlerin dışında bir Doğu’dan bahsedilemez. Batı, ötekini incelemeye başlamadan önce, kendi kendini gözden geçirmeli ve bunca yıldır neden ötekini incelemeye kalkıştığını anlamalıdır.³⁴

“Bugün etnik-merkezciliğin, bilimsel etkinliğin başlangıcında birazcık zihin jimnastisiyle kurtulunacak bir kusurdan ibaret olmadığı biliniyor. Bu bizim algılayışımızı gösteren bir prizma, *bizim* dünya görüşümüz, kurtulmayı düşlemek yerine gerekliliğini kabullenmemiz gereken bir mercektir. O kadar ki, kendi kendini tanımak ötekine yaklaşmanın ön koşulu olmaktadır; kırılma ve belirsiz bir ön koşuldur bu. Çünkü gözlemlediğimiz gibi, öteki de, sayesinde az ya da çok bilinçli olarak kendi kendimizi tanımladığımız bir araçtır. İşte elden geldiğince tam olarak bilinç düzeyine taşınması gereken kimlik ve ötekilik arasındaki diyalektik tam da budur. O halde, ötekini tanımak kendi kendini tanıma işinin tamamlanmış olmasını gerektirir, biter bitmez yeniden başlaması ve tersine dönmesi gereken bir süreçtir bu.”³⁵

Batı bilinci için Doğu, her zaman bir mihenk taşı olmuştur: “Biçimi ve rengi farklılaşan, duruma göre değişen nitelikleri ile kendi içinde çelişkili, ama kutuplaştırma işlevinde sabit bir mihenk taşı.”³⁶ Doğu, Batı için ötekilik demektir. Hayali Doğu kavramsal olarak Batı’nın tam tersi, yani Batı olmayan her şey olduğu için coğrafi sınırları belirgin değildir. Asya kıtası ve uygarlıkları, Doğululukla özdeşleştirilmiştir ama Batı’dan bakıldığında Asya’nın içinde de, birden fazla Doğu bulunmaktadır. Batı’nın sınırları konusunda da bir dizi görüş ve kabul oluşmuştur: Akdeniz, Batı’nın doğal sınırymışçasına kabul görmüş, Avrupa, en başından itibaren Batılı sayılmıştır. Coğrafi ayrımların, olaylara nereden bakıldığı ile doğrudan ilintili oluşu, bu tipte kesin yargıların son derece öznel ve koşullara tabi olduğunu ortaya koyar. Doğu ile Batı’yı ayıran hattın Ege Denizi, Adriyatik, Akdeniz gibi değişmez coğrafi gerçekler mi, yoksa çağlar boyunca bu hattı yerinden kaydıran sosyal ve politik koşullar mı olduğu tartışmalıdır. Batı, tarih ve medeniyet açısından kendini Yunan Antik Çağı ile

³⁴ A.g.e., s.9

³⁵ A.g.e.

³⁶ A.g.e., s. 75

bağdaştırmıştır. Roma ise, Akdeniz'i "Mare Nostrum" (bizim denizimiz) ilan etmiştir. Özünde Batı'yı 'Doğu karşıtı' kılan şey bu olmuştur.³⁷

Doğu Batı ayrılığı Antikçağ'da değil yüzyıllar sonra başlamaktadır; ne var ki Batı, Yunan ve Latin'in sona erişlerinden Doğu'yu sorumlu tuttuğu için, Doğu ile Batı arasında efsanevi bir sınır oluşmuştur. Batı'nın parçalanmasının sebebi Doğu, yani "öteki"dir. Bir yığın yanlış anlaşma, muğlaklık ve korku bu görüşe neden olmuştur. Bu tarihsel çarpıtmalar tarihin yeniden değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Hentch, bu noktada, Doğu-Batı sınırının ezeli ve ebedi olduğunu söyleyen Edward Said'e katılmamakta, bu görüşü, bir önceki bölümde belirttiğimiz 'efsane' tuzacağına düşmek olarak değerlendirmektedir.³⁸

Hentch, Med Savaşları'nı Avrupa ile Asya arasında süregelen binyıllık amansız kavganın ilk vuruşu gibi görmenin, tarihsel bir çarpıtma olduğunu düşünmektedir. Aynı şekilde, İslam Uygarlığı'nın, 'doğal sınır' Akdeniz'in önüne aşılmaz bir set çektiği inancı da Antik Yunan ve Roma'ya duyulan özlemden kaynaklanan bir çarpıtılmışlıktır. Hentch, bu durumun bir felaket gibi gösterilmesini, Batı'nın, daha sonraları Doğu'yu ve İslam'ı algılama biçimini genelleştirmek amacı taşıdığını söyler: Parçalanmışlıktan "öteki" sorumlu tutulacaktır.³⁹

Avrupa Hristiyanlığı'nın, rakip din konusunda zihnindeki ilk imgeler, 11 ve 13. yüzyıllar arasında yapılan Haçlı Seferleri sırasında oluşmuştur. Bu imgeler, ortalama Batılı'nın, Akdeniz'li Doğulu'ya bakışını bugün bile şekillendirmeye devam etmektedir. Arabistan, "din kaçkınları için doğal bir sığınak"⁴⁰, Hz. Muhammed ise "kurnaz bir dinsiz"⁴¹dir. Germen-Latin Hristiyanlığı ile Müslüman-Arap dünyalarının bu ilk karşılaşması, Ortaçağ Avrupası'nın, radikal bir ötekilik gibi görünenin keşfi üzerinden, kendi özgüllüğünün bilincine varmasına sağlamıştır. 15. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar süren Müslüman-Arap yayılması Akdeniz'de onulmaz kırılmalar yaratmıştır. İslamiyet'in yayılışı, hayali

³⁷ A.g.e., s. 17-41

³⁸ A.g.e.

³⁹ A.g.e.

⁴⁰ Edward W. Said, *Şarkiyatçılık*, İstanbul: Metis Yayınları, 1999, s. 108

⁴¹ Norman Daniel, *İslam and The West, The Making of an Image*, Edinburgh University Publications, 2000, s. 246

Doğu-Batı ayrılığını meşrulaştırmıştır. Akdeniz Birliği'nin yıkılması Arap İstilaları'na dayandırılmıştır. Bu etnik-merkezci yorum, Batı'nın kolektif bilincinde kök salmış birçok tarihsel çarpıtmaya da zemin oluşturmuştur.⁴²

16. yüzyıl boyunca, Avrupa kendiyile, kimliğini keşfetmek ve olumlamakla öylesine meşguldür ki, ortaya Doğu ile ilgili pek fazla şey koyamamıştır. Bu sayede, Doğu'nun 'mistik', 'din düşmanı' ve 'bilgin' imgelerinin büyüleyiciliği de etkisini bir ölçüde yitirmiştir. Bu yüzyıldan itibaren, Avrupa'nın Doğu'yla ilgili sorunları, dinsel tartışma ekseninin dışına çıkmaya başlamıştır. 17. yüzyıl'da ise Atlantik Avrupası'nın Akdeniz Avrupası'ndan daha büyük bir hale gelmesi, Osmanlılar'dan duyulan korkunun geçmesini sağlamıştır. Avrupa, artık kendinin merkez olduğundan son derece emindir. Batı, okyanus ötesi seferler yaptıkça, Amerika'yı keşfettikçe, siyah köle ticaretinde ilerledikçe, ekonomik üstünlüğünün temellerini atmıştır. Dünyaya bakışı değişmiş, "öteki" fethedildikçe, sömürölüp satıldıkça, boyun eğdirildikçe 'şey'leştirilmiştir. Akdeniz'li Doğu da yine kendi başına bir nesne, "öteki"dir: Merak, bilgi, moda (egzotizm) ve ayıplama (despotizm) nesnesi. Daha sonraları da, kıyaslama ve fikir yürütme malzemesi, pencere ve ayna olacaktır. Doğu despotizmi, çevresinde öteki ile ilgili imgenin inşa edildiği bir eksen haline gelmiştir.

Seyahatin özgürleştirici olduğu inancı, Aydınlanma Çağı'nın ruhunu, Avrupa'nın özgürleştirici yeni kimliğini ve kültürel kökenleri keşfetmeye yönelik merakını yansıtmaktadır. Avrupalılar, seyahat fikri çerçevesinde, önceleri kendi kıtalarında, İtalya merkezli "Grand Tour" ile düşlerini hayata geçirmiş, daha sonraları, tükettikleri bu coğrafyayı geride bırakarak Doğu'ya doğru yola çıkmışlardır. Ticari çıkarlar, düpedüz ilgi ve çeşitlilik arzusu, 'hala dize getirilememiş' yakındaki Doğu'ya sızma isteği, seyahat fikrini kamçulamıştır.

Doğu'ya Seyahat'e çıkanlar ve destek verenler, kolektif Batı kimliğinin sağlamasını yapmak, kendinden emin olmak için farklıyı aramak, bu sayede kültürel mesafeyi sağlamlaştırmak niyetindedir. Seyahatlerin neticesinde varılan sonuç da bu yönde olmuştur: Doğu'da bilgi ve yetenek vardır ama bilim eksiktir.

⁴² Aykut Gürçağlar, *Hayali İstanbul Manzaraları*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2005, s.23

Batı daha modernidir. Bu dışlama, dinsel farklılıklar üzerinden yapılanına göre daha etkili olmuştur. Avrupa dünyanın merkezindedir. Dünya avucunun içindedir ve Doğu'nun yeri ikinciliktir, geride, geçmişte kalmışlıktır. Batı, tarihsel olarak kendinden daha önceden beri var olan Asya'yı uygarlık bağlamında geçmiş olmanın coşkusu içindedir.

19. yüzyıl sömürgeci zihniyetindeki Batı'nın, tüm sömürgeleştirdiği halklara karşı gösterdiği küçümsemeci tavırda Akdeniz'li Doğu'nun yeri ayrıdır. Bu bölge, hem fiziksel olarak Batı'ya yakınlığı nedeniyle, hem de Batı'nın (en çok da) uzak geçmişinin uyandırdığı yankılar yüzünden diğer bölgelerden farklıdır. Avrupa, kendi kendini Antikçağ'ın mirasçısı ilan etmiştir ve Doğu'nun bu mirasa layık olmadığı görüşündedir. Bu nedenle de aslen sahibi olduklarına inandıkları bu yerleşim alanlarının yeni bekçilerini kalkındırarak atalarına yakışır bir medeniyet seviyesine getirmek derdindedirler. Sömürgecilik kendini birçok yüzle gösterir ama Avrupalı için kendini üstün görme duygusu o kadar normaldir ki, bu duygu olmadan gözlem bile yapamaz. Bu zihniyete göre, Doğu'nun 'hamuru' iyidir ama işlenmek için Batı'nın dehasına ve gücüne ihtiyacı vardır. Yani önceleri karalanan Doğu, zamanla, işlenmeyi bekleyen altın madenine dönüşmüştür.

Doğu'ya yapılan bu seyahatlerin diğer yüzünde, 18. yüzyılın başından itibaren ve tüm 19. yüzyıl boyunca, Doğu, Batı dünyası için bitmez tükenmez bir "keşif, çalışma, etüt, fantezi ve hayal diyarı" olmuştur. Bu nedenle, "Voyage en Orient"⁴³, 1800'lü yılların çok arzulanan moda etkinliği haline gelmiştir. Bu yolculuk fikri, insanın ölümsüzlüğü, ruhani bir merkezi arayışı gibi yoğun bir sembolizme dönüşmüş, Batılılar'ın gözünde Doğu, çağdaş dünyanın stresinden, maddi ve manevi bir kaçış olanağı sunan, maceralarla dolu mistik bir diyar olmuştur. "Voyage en Orient" düşüncesi, Kudüs'e giden hacıların dine olan bağlılıklarının sembolik bir devamı niteliğindedir. Bu kurmaca Doğu tasarımı, 1789 devriminde tahribata uğrayan iç dünyalarını onarabilecekleri yeni bir yurt arayışı içine giren 19. yüzyıl romantikleri için ideal bir alan olmuştur.

⁴³ "Doğu'ya Seyahat"

Oryantalist eserlerin, Doğu gerçeği hakkında ciddi biçimde bir yanılsama yarattığı açıktır. Roger Benjamin'in, şu yorumu, söz konusu çarpıtmayı daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır:

“Söz konusu ‘Doğu’yu ziyaret eden sanatçıların ortaya koyduğu ürünleri değerlendirme noktasında, ‘serap’ (mirage) sözcüğü, bizim için önemli bir anahtardır. Çöl ortamına has optik bir fenomen olan serap, aşırı derecede ısınmış hava katmanlarından geçen ışığın kumlu yüzeyde mavi gökyüzünü yansıtmasıyla beliren hayali su birikintisidir. Fransızca’daki karşılığı ‘ayna’ veya ‘yansıtma’ (mirroring or reflection) sözcüklerinden türemiş olan serap (mirage), tam anlamıyla oryantalist bir terim olup, Napolyon döneminde Mısır çöllerinde yol alan Fransız ordusunun sıkça seraplar görmesi sonucu dile yerleşmiştir”.⁴⁴

Kuşkusuz, Benjamin'in serap tanımındaki yansıtma ve ayna sözcükleri de, Edward Said'in, bu konuda mihenk taşı niteliğindeki “Orientalism” adlı eserinde bahsettiği üzere, Batı'nın, Doğu'yu, tam da kendi kültürünün yapay bir simetrisini yansıtacak şekilde tanımlaması fikriyle örtüşmektedir. Yani, Batı'nın gözünden Doğu, sadece coğrafi olarak değil, metafizik anlamda da, kendisinin karşıt örneğidir. Doğu'ya atfedilen “ruhani, bilge, irrasyonel, cahil, duygulu” sıfatları, Batı'nın, kendini tanımlarken kullandığı “rasyonel, medeni, materyalist, hareketli, ilerlemeci” profiline vurgu yapmasını sağlamaktadır. Bu “ilkel” kültürün kaleme alındığı eserler, Batı'nın düş ve fantezilerini körüklemiş, “biz” ve “onlar” arasında sürekli yapılan karşılaştırmalar, Batı'nın, kendi kendine, üstünlüğünü kanıtlamasında önemli bir rol oynamıştır.

Batı için 'öteki'nin, “Unutma mı, inkar mı (nefret), tahakküm mü, kaynaklara dönüş mü, geçmişe özlem mi, bambaşka bir hale getirilecek, şehvete alet edilecek ya da düşlenecek bir malzeme mi, kayıp bir düş mü”⁴⁵ olduğu sorusu, günümüzde de devam eden egzotik, oryantal, pitoresk Batı imgeleminin kaynağına ışık tutmaktadır.

⁴⁴ Roger Benjamin, *The Oriental Mirage: Orientalism, Delacroix to Klee*, Australia: The Art Gallery of New South Wales, 1997, s. 165

⁴⁵ Gürçağlar, *Hayali İstanbul Manzaraları*, s. 19

3. KÜRESELLEŞME VE KENT TEMSİLİ

3.1 Kent Olgusu

Modernite, insan aklına yapılan bir vurgudur. “Kent” bağlamında rasyonelleşmeyi, rahatlamaı, gündelik hayatta ise konfor ve işlevselciliği sağlamayı amaçlamıştır. Moderniteyi en kısa şekilde, ruh ve aklın ayrılması olarak tanımlayabiliriz ki bu da, kamusal ve özel alanın ayrılmasının öncelidir. Kamusal alan, özel hayatı mahrem bıraktığını söyleyip, modernizmin –görelî olarak- esas alanı haline gelmiştir. Rasyonalizmin, hem kültürel, hem de politik yapıya vurgu yapan fiziksel doku üzerindeki hakimiyetine dayanan bu sistem, değişmezdir, mantıksaldır ve kendi içinde doğruluk iddiası taşır. Modern kentte istenmeyen kaosa, aykırılıklara, duygusallığa karşı koymanın yegane yolu, rasyonelin irrasyonel üzerinde kurduğu hegemonyadan geçmiştir.

Horkheimer ve Adorno’ya göre, rasyonalizasyonun mantığı “insanoğlunu korkudan kurtarmak ve kendi egemenliğini kurmasını sağlamak” üzerine kurulmuştur. “İnsan, artık bilinmeyen hiçbir şey kalmazsa korkudan kurtulacağını düşünür” diyen Horkheimer ve Adorno’ya göre, “Hiçbir şey dışarıda kalmamalıdır, çünkü dışarıda olan her şey bizzat korku kaynağıdır.”⁴⁶

Kevin Robins’e göre, kentliliğin esasında, düzen ve düzensizliğin arasındaki gerilimi belli bir ölçüde tutma ilkesi vardır; bir başka deyişle, kent kültürünün özelliği, bu söz konusu ilkel güçleri zapt etme, uygarlaştıma kapasitesidir.⁴⁷ Karşılaşma ve temaslarla dolu modern kent yaşamında, tehditler ve bilinmezlikler ortalıkta kol gezmektedir. Sürpriz ve psikolojik şoklarla çevrili bu yeni mekanın belli bir denetim altında tutulması modern kent yaşamının sınavı olmuştur.⁴⁸

⁴⁶ Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, London: Allen Lane, 1973, s.3

⁴⁷ A.g.e., s. 210

⁴⁸ Andrew Thacker, “Imagist travels in Modernist Space”, *Textual Practice*, sayı 7, 1993, s.225

Modernizm, mekanları belli disiplinler çerçevesinde tanımlamış ve güç dengeleri oluşturmuştur. Bu söz konusu mekanlar birbirlerinden ayrı, kopuklardır. Özel alanlar, kültürel ve dinsel konulara mekan olurken, kamusal alanlarda sosyal kimliklerin bir önemi kalmamış; işlevsel, iyi, çalışkan, üretken ve rasyonel olmak önem kazanmıştır. “Hepimiz belli bir vücudun (sistemin) organıyız!” düşüncesi esas alınmıştır. Her şeyi kapsayan, koruyan, kollayan bir düzen merakı, kentin bütünüyle denetlenebilir, kavranabilir ve dolayısıyla yönetilebilir bir mekan olması idealinin ifadesi olmuştur.⁴⁹

Bu kusursuz sisteme karşı bir tehdit oluşturması olası her türlü düzensizlik, parçalanma, bu bütüncüllüğü ve tümleyiciği bozabilecek herhangi bir oluşumun karşısında kent planlamacılığı durmuştur. Le Corbusier, bu konunun en yetkeci isimlerindendir. Ona göre, akışkan ve kaotik eğilimlere karşı gelmek, karanlık, biçimsiz ve rahatsız edici eğilimlerle mücadele etmek mimarın görevidir. Kentlerin planlanabilmesi için, okunabilir, *imajlanabilir*, uyumlu ve her şeyden önemlisi *şeffaf* olmaları gerekmektedir.⁵⁰

Ne var ki, son derece keskin hatlarla belirlendiği varsayılan kamusal ve özel alan ayrımı, beklenildiğinin aksine erozyona uğramış, sınırlar bulanıklaşmıştır. Klasik modernitedeki sorun barizleşmiştir: Modernliğin her daim mutluluk getirmediği anlaşılmıştır. Akıl adına keyfi egemenlikler, tek biçimcilik dayatan modernite kuramının, ırkçılık, hoşgörüsüzlük ve hatta din savaşlarını beraberinde getirecek olan sınırsız çeşitliliğinde çatlaklar belirmiştir.

2. Dünya Savaşı’nın ardından, resmi kültür politikalarının bir aracı haline geldiği anlaşılan modernizmin başarısızlığa uğraması ile, Avrupalı sanatçıların başlattığı bir hareketle, modernizm sorgulanmaya başlanmıştır. Büyük anlatıların sonu olarak kabul edilen bu dönemde, yerel ve bölgesel olana ayrıcalıklar tanınmış, yüksek ve popüler kültür ile sanat ve gündelik hayat arasındaki ayrımlara bir son

⁴⁹ Ferhat Kentel’in, 02.11.2004 tarihinde, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans sınıfında verdiği “Modern Kentin Gelişimi” konulu Seminer Dersi notlarından.

⁵⁰ Kevin Robins, *Into the Image Culture and Politics in the Field of Vision*, London: Routledge, 1996, s.210

verilmiştir. Söylemsel kültürden figürele, sözcüklerden imgelere bir geçiş olmuştur.⁵¹

Klasik anlayışa göre zaman ve mekan ile sınırlı kent, bu geçişin sonunda, “birbiriyle olduğu kadar, başka zaman ve mekanlarla da ilişki kuran farklı enerjiler, akışlar, döngüler ve kesişen toplulukların açık bir biçimine”⁵² dönüşmüştür. Bu da kenti, üreten ve üretebilen dinamiklerin toplamı yapmıştır.

David Harvey, *Postmodernliğin Durumu* adlı eserinin giriş bölümünde, kentlerin, metaların kitlesel üretimi ve tüketimine dayalı rasyonelleştirilmiş ve otomatize edilmiş bir sistem uğruna gözden çıkarıldığını savunan görüşe karşılık olarak, Jonathan Raban’ın ışığında şu yorumu yapar:

“Kent esas olarak, göstergelerin ve imgelerin üretimiyle belirlenir... Kent toplumsal ayrımlarına temelde, sahip olunan nesneler ve görünümeler tarafından belirlendiği yaygın bir bireycilik ve girişimcilik ortamıyla sınırlanmıştır. O, her türlü hiyerarşi duygusunun, hatta değer türdeşliğinin çözülmekte olduğu bir ‘ansiklopedi’ ya da ‘üslupların pazaryeri’ olarak görünür.”⁵³

Raban, modernizmin kentleri, hesapçı rasyonalitesi aracılığıyla “bireyleri kontrol altında tutma” mekanlarına çevirdiğine dair yaygın endişenin yersiz olduğu görüşündedir: Kentlerin, görece özgürlük alanları olarak, birbirinden farklı toplumsal etkileşim dinamiklerine ve çeşitli amaçlara yönelik mekanlar olduğunu, herhangi bir totaliter disiplin altında tutulamayacağını savunur.⁵⁴

Kentler, insanoğlunun en temel dürtülerinden biri olan “yaşamını diğerlerinden farklı şekilde sürdürme gereksinimini”nin karşılandığı organik mekanlardır: Herkesin, hem bir arada, hem de olabildiğine özgür yaşamasını mümkün kılmaya yönelik denge arayışları, çoğulculuğun yaşam alanları olarak kentleri ortaya çıkarmıştır. Her gün değişen sayısız ve birbirinden farklı dinamiğin buluşma mekanları halindeki kentler bu anlamda organiktir. Kentler, birlikte yaşamın

⁵¹ Mike Featherstone, *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996, s. 163

⁵² Ayşe Emengen, *Bir Kente Sanatsal Bir Yaratım Aracı Olarak Bakma Biçimi: Pina Bausch’un “İstanbul Projesi”* başlıklı Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 44

⁵³ David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları, 1999, s. 15.

⁵⁴ A.g.e., s. 17

gerektirdiği dengenin oluşumu, görev ve hakların uyumlu dağılımı ve birbirinden farklı toplumsal kimliklerin uzlaşmasını öngören karar ve yürütme mekanizmaları ile, sakinlerinin tek tek iradi sistemlerinin dışında da bir varlık olarak yaşamlarını sürdürürler. Bu görüş, kentleri, kendi hayatları üzerinde dahi söz hakları olmadığını düşünen insanların, kuralsız ve amaçsızca bir arada ‘barındıkları’ yerler olarak tanımlayan anlayıştan temelde farklı düşmektedir.⁵⁵

Mike Featherstone, bu bağlamda, kentlerin, farklılıkları ortaya koyucu yapıları, kültürel ürünleri ve yaşam şekilleri ile, her zaman için kendilerine has kültürleri olduğunun kabul edilebileceğini savunmaktadır. Daha “kültürelci” bir bakış açısı ile, kentlerdeki yapıların şekillendirilmesinden, uzamın örgütlenmesine kadar uzanan bir dizi etkinlik, bu söz konusu “özgül kültür”ün kodları olarak algılanabilir.⁵⁶

Burada kentlerin daima kültürleri olduğunu söylenirken, kültür iki anlamıyla da kullanılmaktadır: Antropolojik anlamda, yani bir yaşama biçimi olarak; ve yüksek kültür dediğimiz, ruhsal ve sanatsal boyutta yüceltici, yükseltici kültürel ürün ve deneyimler anlamında. Featherstone, kültürün bu iki anlamı arasındaki ayrımın bulanıklaştığını ve kültürel ilgi alanlarına dahil edilebilecek özellikteki gündelik hayat deneyimleri ve nesnelerinin artık sadece sanat ile sınırlı tutulamayacağını söylemektedir:

“Grupları birbirinden ayıran görece sabit eğilimler, kültürel beğeniler ve boş zaman faaliyetleri olarak kavranan hayat tarzlarına yönelik ilginin, çağdaş kentli hayat tarzlarının daha aktif bir şekilde biçimlendirildiği fikrine kayması, bu duruma eşlik etti. Böylece sınıfsal ya da komşuluk temelli hayat tarzına değil, tutarlılık ve birliğin yerini geçici tecrübelerin ve yüzeysel estetik etkilerin oyuncu araştırılmasına bıraktığı, hayatın aktif üsluplaştırılması olarak anlaşılan hayat tarzına odaklanılmaya başlandı. Bu değişiklikleri giderek postmodernizm olarak gönderme yapılan daha esaslı toplumsal ve kültürel yerinden çıkmanın işaretleri olarak görmeye eğilimli birçok kültür yorumcusunu büyüleyen şey, işte bu değişikliklerin bileşik etkisidir.”⁵⁷

⁵⁵ Tarık Demirkan, “Tarih Boyunca Kuşatılan Özgürlük Adaları: Kentler”, *Cogito*, sayı 8, Yaz 1996, s. 22

⁵⁶ Featherstone, *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, s. 158-160

⁵⁷ A.g.e., s. 159

Sözü edilen değişiklikler, iki koldan yürümektedir: Birincisi, hayat tarzlarında ve kent kültürlerinde gözlemlenen, postmodern bir değişimdir. İkincisi ise, kentlerin sermayelerin beşiği haline gelmesi durumu, yani, toplumsal yapılarıdaki değişimlerin bir sonucu olarak, kültür ürünleri ve deneyimlerinin piyasanın hizmetine sunulmasıdır. Mike Featherstone, bu konuda, ortaya yeni bir kültürel ürün ve deneyim tanımının çıktığına ve bunların yatırıma yönelik anlam ve değer kazanmasında büyük rol oynayan yorumcu ve ilericilerin varlığına dikkat çekmektedir.⁵⁸

Featherstone, kentlere özgü hayat tarzlarını ve kent kültürlerini şekillendiren ve ayırtıran modelleri üç gruba ayırmaktadır: Birinci grupta, mimari üslup ve özellikleri, kentsel düzenlemeleri ile her daim tarihin kültür ve sanat hazinelerine ev sahipliği yapan Venedik, Floransa gibi kentler; ya da, sahip oldukları doğal güzellikleri alternatif sermaye kaynaklarına çevirme imkanları sayesinde ön plana çıkan San Francisco, Rio de Janeiro gibi kentler mevcuttur. Aynı grupta, televizyon, moda, popüler kültür, yayıncılık gibi kitle kültürü endüstrilerini ya da turizm, eğlence ve boş zaman geçirme endüstrilerini bünyelerinde barındırmaları itibarıyla kültürel üretim merkezleri sayılan Paris, New York, Los Angeles gibi kentler de bulunmaktadır. Yukarıda belirtilen bu merkezlerdeki kültürel etkinlikler, doğrudan mali ya da endüstriyel bir sermaye oluşturmaları da, geri dönüşümleri ile, sermaye sahiplerinin, kültüre ve sanata yatırım yapmayı tercih eden yöneticilerin ve ulusal siyasi önderlerin dikkatini çekmede ve onları bu yönde yatırım yapmaya teşvik etmede önemli bir rol oynamaktadırlar.⁵⁹ Bu verilerin ışığında, İstanbul, hem sahip olduğu doğal güzellikleri, hem kültürel zenginliği, hem de bu saydıklarımızın birer turizm aracına dönüştürüldüğü kültür politikaları ile, Featherstone'un sınıflandırmasında ilk grupta yer almalıdır.

Kent kültürlerini şekillendiren ikinci etken, enformasyon piyasası ve kültürel ürünlerin genişlemesinin ötesinde, kültürel imajların dolayımından geçen meta alışverişi ve tüketim alışkanlıklarıdır. Göstergelerin tüketilmesinden ve malların simgesel boyutlarından elde edilen hazzın büyüklüğü, boş zaman tüketimi

⁵⁸ A.g.e.

⁵⁹ A.g.e., s. 160

endüstrilerini harekete geçirdiği gibi, müze ve galerilerin de, kolay erişilebilir bir hale gelerek, alışlagelmişin çok üstünde geniş kitleleri kendilerine çekmeye yönelik kampanya ve düzenlemelere başvurmalarına neden olmaktadır.⁶⁰

Featherstone'un, kentlere özgü kültür ve hayat tarzlarını şekillendirdiğine inandığı üçüncü etken, birtakım nitel değişimlere işaret etmektedir: Kent yaşamında şekillendirici etkiye sahip olan özellikle yüksek öğrenim görmüş olan kitle, yarattıkları, taklit ettikleri ve kentin alt kültürüne işledikleri hayat tarzları ile, metropollerde yeni bir aktif duruş ve yaşam biçimi var etmektedirler. Postmodern zamanların 'flaneur'leri sayılabilecek bu kesim, dış görünüşe, imajlara ve üsluplara verdikleri önem ile yalnızca görsel boyutta değil, kültürel anlamda da bir farklılaşma süreci başlatmaktadırlar. Kent yaşamındaki tüm bu değişen dinamikleri, tüketim mallarında, boş zaman ve tüketim alanlarında, kentin daha fazla tasarım, imge ve üslupla bezenmesinde, gündelik hayatın estetikleştirilmesinde, kitlesel tüketim kültüründeki değişimlerde ve kent uzamlarına yönelik ilginin artmasında gözlemlemek mümkündür.⁶¹

Kentlerin, dönemleri aydınlatan kültür müzeleri gibi görüldüğü bir başka tür değerlendirme biçiminde ise, kentler, insanların elinden çıkma nesnelere dönüşmektedir.⁶²

Tüm bu algılayışların kentteki izdüşümüne bakıldığında, hem modern öncesindeki, büyük ve ünlü binaların kolektiflik ve güçlü bir uzam duygusu uyandırdığı geleneksel kent modelinin, hem de "kültürden arındırılmış", katı bir mimari plan doğrultusunda şekillendirilmiş iktisadi kent olgusunun, yerlerini postmodern kente bıraktığını söyleyebiliriz:

"Kültür, üslup ve dekorasyona geri dönüşe işaret eder postmodern kent; ama bu geri dönüş geleneksel kültür duygularının bağlamlarından kopartıldıkları, simüle edildikleri, yeniden kopyalandıkları ve sürekli olarak yenilendikleri ve yeniden üsluplaştırıldıkları bir "olmayan yer uzamı"nın sınırları içerisinde cereyan eder. Bundan dolayı postmodern kent çok fazla imajdır ve kültürel özbilince sahiptir; hem kültürel tüketim hem de genel

⁶⁰ A.g.e., s. 161

⁶¹ A.g.e.

⁶² Pete Burke, *Tarihin Görgü Tanıkları*, Çev. Zeynep Yelce, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2003

tüketim merkezidir ve genel tüketim kültürel göstergelerden ve imgelemiden ayrı tutulamaz.”⁶³

Featherstone, bu durumu, kentlerin endüstrilerden arındırılarak birer kültür merkezine dönüştürüldüğü 1970 ve 1980’li yıllardan bu yana ve özellikle de 1990’lar sonrasında gözlemlenen, kent tasarımının tüketim kültürüne içkinliğine, turistik kaygıların her şeyin ötesine geçmesine, çağdaş kentlerin tüketim ve aylıklığın deneyim sayıldığı uzamlarla dolmasına bağlamaktadır.⁶⁴

İmgelerin oluşum ve dolaşımına dayalı yeni ekonomik düzenin kentler üzerinde dönüştürücü etkisi açıktır. Simmel’e göre, kentler, sosyolojik sonuçlar doğuran mekansal olgular değil, mekansal olarak yapılanmış sosyolojik olgulardır. Çağdaş tüketim kalıpları, kentlerin merkez ve banliyölerinin toplamından oluşan metropollerde sürülen yaşamlardan ortaya çıkmaktadır.⁶⁵ Bu etkileşim sürecinin karşılıklı olduğu kabul edildiğinde, kent tasarımlarının tüketim kalıpları üzerinde şekillendirici etkisi olduğu gibi, çeşitli tüketim biçimlerinin de kentleri tasarlamada etkileri olduğu söylenebilir. Artık, Lefebvre’in de belirttiği gibi, çağdaş kentte, “tüketime yönelik teşhir ve tüketimin teşhiri, göstergelere yönelik tüketim ve tüketimin göstergeleri”⁶⁶ vardır.

3.2 Kültürel Küreselleşme

Turizmin, bir nevi ‘kültür endüstrisi’ne dönüştüğü günümüz dünyasında, artık standartlaştırılmış, imal edilmiş kentsel deneyimlerin kabul görmesi ve pazarlanması hiç şaşırtıcı değildir. Bellek ve mekanın kültürel otantikliğinin estetik boyutu, yerel olanı deneyimlemenin biricikliği, olayların yaşanış biçimlerinin kimliğe has doğası bu noktada devreye girmektedir. Zira, turizm

⁶³ Featherstone, *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, s. 165

⁶⁴ A.g.e., s. 171

⁶⁵ Robert Bocock, *Tüketim*, Çev. İrem Kutluk, Ankara: Dost Kitabevi, 1997, s.26-27

⁶⁶ Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, Çev. Işın Gürbüz, İstanbul: Metis Yayınları, 1998, s. 117

endüstrisi, turistler bir mekana henüz gelmeden önce, oranın yaşam biçimlerini ve hatta bireylerini, turistlerin görmeyi bekledikleri koşullara göre değiştirme ve belirleme gücüne sahiptir. Bu, bir bakıma turizmin, önceden ‘evcilleştirildiği’ anlamına gelir. Yerel, giderek uzamın çok uluslu bir yapay imalatına indirgenmektedir. Postmodern çağda, turist-dünyaları ile kent görünümüleri arasındaki estetik farklar ‘Disney’leşmiş çehrelere bağlı olarak azalmıştır. Ekonomik anlamda ise, kentler ve bölgeler, endüstriyellikten uzaklaştırılarak, kendilerini mutlak turistik güzergahlara dönüştürmek zorunda bırakılmaktadır. Turist endüstrisinin ihtiyaçları doğrultusunda, yerel olan, metalaştırılmış bir cazibe olarak yeniden deneyimlenmek durumunda kalmaktadır. Otantiklik deneyimi ve kültürel farklılıklar ise kökten sorunsallaşmıştır. Post-turizm çağında, temalı parklarda, alışveriş merkezlerinde ve lüks otellerde tatil yapan kişi, artık farklılık ve ötekilik deneyimleri yaşayamaz hale gelir. Aksine, kendi adına, ‘homojen bir dünya-mekanında’ bulunduğu bir tür sağlamasını yapar.⁶⁷

Jameson’a göre, postmodernizmi, bir üslup olarak algılamaktansa, geç kapitalizmin egemen ögesi gibi görmek daha doğru olacaktır. Jameson, kültürün toplumsal işlevindeki dönüşümünü vurgulamaktadır: Kültürün kısmi özerkliği, kapitalist sistem ile hırpalanmıştır. Bu görece özerklik tamamen silinmiş, yok edilmiş olmasa da, kültür, kapitalizm ile adeta bir patlama yaşamış, aşınmış ve patlamanın şiddetiyle gündelik hayatın her alanına sıçramış, yayılmıştır. Hem kültür hem de kültürün aracılığıyla, gündelik hayatın her alanı, çokuluslu kapitalist sistemin sömürgeleri olmuştur. Böylece, ortada eleştirel bir mesafe kalmamış, dolayısıyla da kültürel bir siyaset hayali de suya düşmüştür.⁶⁸

Sibel Yardımcı, Jameson’ın bahsettiği “eleştirel mesafe yoksunluğunu” şu şekilde yorumlamıştır:

“Gündelik hayata yayılan estetik deneyimin ‘dolayimsızlığı’, modernliğin soyut kategorilerinin bir eleştirisi gibidir. Fakat bu eleştiri vaadi, yaygınlaşan kültürel göstergelerin piyasanın mantığı tarafından ele geçirilmesi nedeniyle gerçekleşmez. Kültür endüstrileri, gündelik hayatın estetik deneyimindeki dolayimsızlığı piyasanın dolayımından geçirir, soyutlar, metalaştırır. Kültürel göstergeler, özgül bir deneyime

⁶⁷ David Holmes, *Virtual Globalization : Virtual Spaces/Tourist Spaces*, London, , GBR: Routledge, 2001. s. 176-177

⁶⁸ Jameson, *Postmodernizm*, Jameson, Lyotard, Habermas, Zekâ

gönderme yapmaktan çıkar. Birbiriyle değiş tokuş edilen metalar haline gelir; seri olarak üretilir, raflarda yerlerini alırlar.”⁶⁹

Malcolm Waters’a göre, kültürel semboller, her zaman ve her yerde, büyük boyutlarda kaynak sıkıntısı yaşanmaksızın üretilebilir. Waters, mekanın sembollerin alışverişi üzerindeki kısıtlamasının, malların ya da siyasetlerin üzerindeki kısıtlamalarına nazaran daha hafif olduğunu söyler. Kültürel ilişkiler, biçimler ve ürünlerin hareketliliğinden kaynaklanan ‘esneklik’ sayesinde, kültür, daha çok küreselleştirici etkiye sahiptir.

*“Malların karşılıklı değişimi yerelleştirir, siyasetlerinki uluslararasılaştırır ve sembollerinki küreselleştirir. İnsan toplumunun küreselleşmesi kültürel ilişkilerin ekonomik ve siyasal düzenlemelere nazaran ne kadar etkili olduğuna bağlıdır. Ekonomi ve siyasi yapı, kültürelleştiği ölçüde; yani ikisi arasındaki alışveriş sembolik olarak gerçekleştirildiği sürece küreselleşebilir. Kültürel alandaki küreselleşmenin boyutu ekonomik ve siyasi alanda yaşananlardan daha büyüktür.”*⁷⁰

Biçim ve imgelerin dolaşımına dayalı ekonomi, kültürel ve sanatsal temsillerin ekonomiden ayrı düşünülmesini olanaksız kılmıştır. Toplumsal sınıflaşma, kültürel sermaye ekseninde yeni baştan şekillenmekte ve bu durum, ekonomik sermaye ölçeğinde ayrışmayı da belirlemektedir.

Pierre Bourdieu’nün sermaye tanımlarına göre, sermaye, farklı şekillerde var olabilir ve kendisine sahip olanı iktidarda tutar. İktidar konusundaki bu değer ölçüleri, toplumsal ayrışmada büyük rol oynar. Bu bağlamda, kültürel sermayenin, ayrışmada, ekonomik sermaye kadar rolü vardır. Bourdieu’nün kültürel sermaye ile kastettiği, toplumda kabul görmüş zevkler, yetenekler, tüketim kalıpları, kültürel alanda söz sahibi makam ve konumlardır. Bu noktada, kültürel sermayenin, ekonomik sermayeyi çekici ve destekleyici bir yanı vardır. Ayrıca kültürel sermaye, sembolik sermayeye (şan ve prestij) de zemin hazırlar.⁷¹

⁶⁹ Yardımcı, *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul’da Bienal*, s. 60

⁷⁰ Malcolm Waters, *Globalization*, London: Routledge, 1995, s.9-10 – (vurgu orijinal)

⁷¹ Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, London:Routledge, 1984, s. 56-67

3.3 Kültürel Küreselleşme ve Kent

Kentler, ulusal ve ulus-aşırı ölçekli büyüme, gelişme sürecinde tüm yanlarıyla, bir çeşit postmodern metaya dönüşmekte; kültür, enformasyon, eğlence alanlarında küreselleşmeye eklemlenme çabalarına hizmet etmektedirler.

Hareket halindeki kapital havuzunun hızla büyümesiyle, araştırma ve geliştirme merkezlerinin, turistlerin, kongre merkezlerinin, olimpiyat oyunları gibi büyük uluslararası organizasyonların artmasıyla, bazı kentler, içinde bulundukları ‘yarışta’ daha fazla koşmak zorunda kalmaktadır. Bu derin değişimler, mesleklerin ve yatırımların hızla ve dünyanın her yönüne doğru, şehirden şehre yer değiştirdiği yeni bir kentsel düzene yol açmıştır. Bu kaotik coğrafyada, şehirler kendilerini tekrar tekrar konumlandırmak zorunda kalmaktadır. Eski imgeler bir kenara atıldığı ve bu yeni kentsel düzene uygun olarak yeni imgeler üretildiği için, kentsel temsil konusunda bir kriz yaşanmaktadır.⁷²

Küresel bir kent olabilmenin yolu yalnızca iş dünyasına elverişli ve güvenli bir ortam sunmaktan, gelişmiş telekomünikasyon hizmetleri ve yenilenmiş bir kent merkezine sahip olmaktan geçmemektedir. Uluslararası ölçekte kültür ve sanat etkinlikleri, fuarlar, müzeler ve galeriler de, turistleri olduğu gibi, küresel sermaye sahiplerini ve nitelikli işgücünü çekmek için gereklidir.⁷³ Çağlar Keyder, İstanbul’un, bir kent olarak küresel olabilmesi için gerekli maddi koşullara sahip olduğu ama fırsatları iyi değerlendirerek inisiyatifi eline alması gerektiği görüşündedir. Küresel kent statüsünde oturan sayılı şehrin sahip olduğu ayrıcalıklarda, coğrafi konumlarının ve tarihteki rollerinin yanı sıra birtakım başka parametrelerin de belirleyici olduğunu söyler. Günümüzde, kentleri hiyerarşinin tepelerine yerleştiren, ekonomik ve jeo-politik koşulların dışında bir önemli olgu daha vardır: Kentin ekonomik olarak devletten özerk olması. Kendi “inisiyatifini almış bu kentlerin”, ülke ekonomisine bağlı olmadıkları gibi, ülkelerinin gereksinim duyduğu sermayeyi çekecek ve dünyanın geri kalanının

⁷² Yardımcı, **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul’da Bienal**, s. 45

⁷³ A.g.e., s. 68

ekonomisini doğrudan etkileyebilecek güçte olmaları gerekmektedir. Keyder, kentlerin salt maddi, objektif ve tarihi tecrübelerine dayanan ayrıcalıklı konumları ile değil, fırsatları ve sahip olduğu potansiyelleri iyi değerlendirebildikleri ölçüde küresel olabileceklerini vurgular :

“Bu yeni dönemde şehirler giderek kendi adlarına müteşebbis oluyorlar. Çünkü sermaye o kadar ürkek ve yer değiştirmeye o kadar hazır ki, en uygun ortam hazırlamaya çaba göstermeyen şehirler, yani inisiyatif kullanarak fırsatlara yönelik yatırım yapmayan, ortam hazırlamayan şehirler, bu yarışmada kaybediyorlar.”⁷⁴

İstanbul için, küreselleşme, kentin kendini dünya kamuoyuna sunmada kullandığı bir dildir. Bu süreçte bir vitrine dönüşen kent, küreselleşme veçhesi altında beden bulan göstergeleri birer imge olarak üzerine takar. Şehir, Türkiye’nin ekonomik merkezi olarak, küresel dünyayı yakalayabilmede önemli bir araca dönüşmüştür. Bu nedenle de vitrine özen göstermek gerekmektedir: Hem saydam, renkli, albenili, hem de güvenli bir temsil oluşturulmalıdır. İstanbul, aynı anda hem egzotizm beklentisine cevap vermeye, hem de sermaye sahiplerine kendilerini güvende hissettirecek altyapı ve güvenlik sistemlerini sağlayabilmeye çalışmaktadır.⁷⁵

3.4 Kentsel Temsil

Kentsel temsil, bir kente bakma, onu algılama, anlamlandırma, okuma edimleri sonucunda, resim, fotoğraf, film, video, edebiyat, mimari önermeler, yorumlamalar gibi araçlarla ortaya çıkarılan görsel, metinsel, işitsel vb. işlerdir. Elbette, tüm bunların yanı sıra, ticari ve turistik amaçlı üretilmiş kartpostallar, spor takımları, sloganlar, hanedanlık armaları, afişler, kent rehberleri, kent haritaları ya da sokaklardaki grafitiler de kentsel temsil sayılır, kentin kimliğini ve günlük yaşantısını yansıtmakta önemli birer araçtır.

⁷⁴ Çağlar Keyder, “İstanbul’u Nasıl Satmalı?”, *İstanbul Dergisi*, sayı:3, 1992, s. 84

⁷⁵ Yardımcı, *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul’da Bienal*, s. 45

Kentleri adlandırmak bile başlı başına bir anlamlandırma işlemidir. Kentlerin adlandırılması, haritalandırılması, kentler hakkındaki yazılı ve sözel tanımlamalar; hepsi kentsel temsilin kurumsal biçimleridir.⁷⁶

Kentlerin, bireysel imgelerin üst üste binmesiyle oluşan imajları vardır. Bu imajlar, fiziksel, gözle görülür koşullardan, niteliklerden kaynaklanabilir. Kentlerin imgeleri, tarihlerine, içinde bulundukları bölge için taşıdıkları öneme, işlevlerine, hatta isimlerine göre belirlenebilir, yakıştırılabilir.⁷⁷

Türkiye örneğindeki gibi, modernleşme ve gelişim süreci hiç bitmeyecekmiş gibi görünen toplumlarda, kentsel temsil meselesi büyük önem taşımaktadır. Ne var ki kentsel mekan, somut ve soyut malzemelerin arasında gider gelir ve değişik yorumlara açıktır. Sürekli değişim arz eder, üst üste binen, çakışan ve çarpışan anlamları vardır. Bu durumda, kenti bu temsillere indirgemek çok hatalı olur. Kentin türlü okunma olasılıkları arasından, *bütüncül* ve *tümleyici* bir kent tanımlaması bellemek olanaksızdır. Belirsizlik ve karmaşanın hüküm sürdüğü günümüz dünyasında, küreselleşmenin yarattığı kent ölçekli değişim ve dönüşümlerin algılanması iyice güçleşmiştir. Son yıllarda tek ve geçerli bir tanımlı olamayan “kent”, beraberinde kent odaklı farklı kavram karmaşalarını da getirmiştir. Söz gelimi, kentsel kültür, kentleşme, kentlileşme, kent/kentli kimliği, kentsel yaşamın görsel ve metinsel temsili gibi konular farklı disiplinlerin ilgi odağı haline gelmiştir. Başlarda, bu tartışmalar, Berlin, Londra, Paris, New York ve Tokyo beşlisi odaklı yürütülmüşse de, artık bugün, küreselleşen dünyada, bu kentlerin yerlerini Moskova, Kuala Lumpur, Sao Paolo ve Şangay gibi ‘çevre’ dünya kentleri almaktadır. Söz konusu karmaşıklık ve temsili kentler üzerine çalışmalarını sürdüren araştırmacılar, her geçen gün, konuyla ilgili yeni terminolojiler üretmektedirler.⁷⁸

⁷⁶ Short ve Kim, *Globalization and the City*, s. 95-108

⁷⁷ Kevin Lynch, *The Image of the City*, Massachusetts: The MIT Press, 1996, s.46-55

⁷⁸ İpek Yada Akpınar, “Kent ve Temsiliyet”, http://www.yenimimar.com/discussions/kentsel_teslimiyet, 28 Aralık 2005

Mike Crang'ın tanımına göre, “farklı ritimlerin bir toplaması”⁷⁹ olan kent, birçok ritm, yol ve sesle aynı seviyede olan bir uzamı çağrıştıran çok ritimli bir topluluktur. Sakinleri ve ziyaretçileri birbirleriyle ve kentin kendisi ile alışveriş halinde olduklarından, Beden olarak Kent de canlandırılmış olur: Organlarının toplamı olmaktan öte, belirli bir karakter ve tavırla doldurulmuştur. Crang'ın savına göre, kentin içinde, zamanda ve mekanda hareket halinde olan bedenler, kent alanını tanımlarlar.⁸⁰ İşte kent, bu devingen ve dinamik yapısı nedeniyle, asla sabit bir metine indirgenemez.

Michel de Certeau'nun deyimiyle, kenti tanımak için kesin bir yöntem olmasa da, bir dizi taktik/strateji vardır. Kentin gerçeği varsayılan şey, aslında “temsili kentsel mekan”dır⁸¹.

3.4.1 Kente Bakmak

Kent, mimari bir parça gibi, uzamda bir yapıdır. Sadece daha büyük ölçeklidir ve de tam anlamıyla algılanması, çözümlenmesi, ayrıntılarının tek tek görülmesi çok uzun zaman alır. Kentte, her an, gözün görebildiğinden, kulağın duyabildiğinden daha fazla ortam ya da görünüm vardır. Kentte hiçbir şey kendi başına deneyimlenmez. Her zaman, çevredekilerle, ortamı hazırlayan etmenlerle ya da geçmiş deneyimlere ait anılarla ilişki içinde olunur. Herkesin kente bakışında, kendi geçmişine dair anlamlar, kodlar, yakıştırmalar vardır. Kentin hareketli elemanları, özellikle de insanları ve onların etkinlikleri, en az fiziksel yapıları kadar önemlidir. Bu açıdan, bizler, sadece kenti gözlemleyen, kente bakan kişiler olmayız, aynı zamanda kentin birer parçası da oluruz. Çoğunlukla, kente

⁷⁹ Mike Crang, “Rhythms of the City: Temporalised Space and Sotion”, *Timespace: Geographies of Temporality*, Ed. Nigel Thrift, London: Routledge, 2001, s. 189

⁸⁰ A.g.e., s. 194

⁸¹ James Donald, “This, Here, Now: Imagining The Modern City”, *Imagining Cities*, Eds. Sallie Westwood, John Williams, London: Routledge, 1997, s.181-201

bakışımız ve onu algılamamız çok sağlam değildir, daha ziyade, kısmi, parça parça ve diğer olgularla iç içe geçmiş haldedir.⁸²

Kente “bakış” konusunda, Ann Kaplan kavramları ayırtırmayı tercih eder. Türkçe’de “gaze” ve “look” un her ikisinin de karşılığı “bakış”tır; ancak, Kaplan’a göre, “look” karşılıklılığı, iletişimi içeren bir süreç iken, “gaze” tamamen tek taraflı, bakanın bakılanı pasifize ettiği bir eylemdir.⁸³

Bakma ediminin ırsallaştırıcı, cinselleştirici, gözetleyici, kontrol edici etkileri göz önünde bulundurulduğunda görme ve güç arasındaki karşılıklı ilişki daha net ortaya çıkar. Uzamın görsel kültür ve sanatlarda nasıl etkili bir pratik olduğu bilinmektedir: Ressam ve fotoğrafçılar, yaratıcı edimleri ile, uzamları yeniden inşa eder ve tanımlarlar. Film yapımcıları ise, uzamın plastikliğinin uzun zamandır farkında olduklarından, mekanı kullanmada ve ona şekil vermede çok etkilidirler. Resim, fotoğraf, sinema ve televizyon, kenti görselleştirmenin ve görmenin çeşitli tekniklerini oluşturur ve bunu yayar. Seyirci ise bu yeni konumlanmada, “modern” kent figürü haline gelmiştir. Kent ile kurduğu ilişki, metalaştırılmış ve estetize edilmiştir; bu, bakma ediminin aynı zamanda bir tüketme edimine dönüştüğü bir ilişkidir.

John Urry’ye göre, bakışlar, ziyaretçinin ‘öteki’ ile karşılaşmasında belirleyici bir rol oynar. Çünkü bakış, bünyesinde bir rekabet duygusu, keyif ve daha nice deneyim barındırır. Bakış, türlü duyumsal deneyimlerin aralarındaki ilişkileri belirleyen ve düzenleyen şeydir. Böylece, neyin görsel olarak sıra dışı olduğunu, gözle görülür farklılıkların neler olduğunu, yani ‘öteki’nin ne olduğunu tanımlar. Turist bakışı, bir dizi sistemli ve devamlı sosyal ve fiziksel ilişkiler ağı içinde, bir *bakan* ve *bakılan*⁸⁴’ı da beraberinde getirir. Bu ilişkiler ağı, birçok meslek tarafından gelişigüzel biçimde düzenlenmektedir: Fotoğrafçılar, gezi kitabı yazarları, otel sahipleri, tur organizatörleri, televizyon programcıları, tasarımcılar, mimarlar, planlamacılar, turizm geliştirme ofisleri v.b. Çağdaş turizmde, bu

⁸² Lynch, *The Image of the City*, s.1-2

⁸³ Ann Kaplan, *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*, New York:Routledge, 1997, s. 222

⁸⁴ Urry, bu kelimeleri *gazer* ve *gaze* olarak kullanır.

göstergesel, teknik ve organizasyonel söylemler, ‘ziyaretçi çekim alanlarını’ belirlemek için bir araya gelirler.

‘Turist bakışı’⁸⁵nı, gündelik hayatımızda karşılaşmadığımız türde doğa ve kent manzaralarına yöneltiriz. Zaten bu manzaralar, algı eşiğimizi ‘sıradan olmadıkları’ için geçer. Tek bir tip turist bakışı yoktur. Sosyal topluluğa ve tarihi döneme göre değişiklik gösterir. Bu bakışlar farklılıklar üzerinden ortaya çıkar. Bakış, tarihin hangi döneminde olursa olsun, karşıtlığına, turistik olmayan haline, ‘bilinçliliğine’ göre şekillenir. İnsanların turist bakışları, fotoğraf, kartpostal, film, maket gibi destekleyici unsurlar ile uzar ve bu malzemeler ile bakışlar sürekli yeniden üretilir, anımsatılır. Bakış, işaretler yoluyla inşa edilir ve turizm de işaretlerin bir koleksiyonudur. Söz gelimi, turistler, Paris’te öpüşen iki insan gördüklerinde, bakışlarında beliren şey “zamansız romantik Paris” olur. İngiltere’de küçük bir kasaba gördüklerinde ise, bakışları onları “gerçek eski İngiltere”ye götürür.⁸⁶

3.4.2 Kenti Görmek ve Mitik Kent

Hayali, yarı hayali, destansı, harap olmuş ya da kaybolmuş kentler ile dolu tarihte, bir de gerçek kentler vardır; fakat onlar bile, tüm gerçekliklerine rağmen, hala inanılmaz, hala mitik ve her zaman gerçekte olduklarının toplamından daha fazladır. Hayalleri, inançları, cennetleri, cehennemleri cisimleştiren bu kentler, fikrin mükemmel vücut bulmuş halleridir.

Uzun yüzyıllar süren keşif ve istila dönemleri boyunca, gezginlerin, kaşiflerin, fatihlerin dillerinde hep aynı söylemler olmuştur: Aynı büyülenmişlik, hipnotize edilmişlik, yepyeni bir şeyle karşılaşmanın verdiği şaşkınlık ve bu şaşkınlığın getirdiği, ‘betimlemelerdeki abartma eğilimi’. Sözü edilen tüm bu kentler baştan çıkarıcıdır, birer hayal ürünü olacak kadar gerçek ötesi güzelliكتedir ya da başka

⁸⁵ ‘Tourist gaze’

⁸⁶ John Urry, *The Tourist Gaze*, London: Sage Publications, 2002, s. 1-3

bir deyişle, gerçekliklerini geride bırakacak kadar hayal edilegelmişlerdir. Calvino'nun, "Görünmez Kentler" adlı romanında, Marco Polo'nun dediği gibi, "konuşulan kent varolmak için gerekli olandan çok daha fazlasına sahipken, onun yerinde varolan kent onun kadar varolamamaktadır."⁸⁷ Kentler, somut ve dokunulabilir, ellenebilir olmalarına rağmen, hep hayali, efsanevi, maddesiz olguların kıyısında köşesinde gezinirler. 'Ele geçirilemez, akıl almaz bu kentler', ziyaret edildiklerinde, belgelendiklerinde dahi gerçekliklerini gizli saklı tutarlar. Zaten onları böylesine görülesi, arşınlanası, tapılası kılan da bu gizlilik, örtülülük halidir.

Ackbar Abbas, kent üzerinde yaptığı çalışmalarda, kendine rehberlik edebilecek ilkelerden biri olarak *aldatı*yı seçmiştir. Aldanmadan kastı, kültürel bir çözümleme yaparken, genellikle, ilk bakışta değerli bulup esas aldığımız materyallerin, çoğunlukla birinci sınıf verilerden oluşmadığıdır. Hatta bu materyaller, ikinci sınıf ve dahası *kitsch* dahi olabilir. Abbas, bu 'eldeki malzemelerden yola çıkış' edimini, Walter Benjamin'in "yanlışla çarpılmış nesnesi"ne benzetir. Yani işe hakikatle başlanamayacağını⁸⁸, karşılaşılan şeyin, her ne koşulda olursa olsun, asla etikette görülen şey olmayacağını söyler. Aldatı, bu bağlamda, kendisine kavram ile algının arasında üçüncü bir şey olarak yer açar. Bu şey, bir başka yöntemsel kavramsallaştırmanın da temelini oluşturmaktadır: *Büyülenme*. Abbas'ın görüşlerine göre, büyülenme, bir esrar perdesine bürünme hali değildir. Ne 'eleştiri' bu söz konusu esrar perdesini kaldırmak, ne de 'bilgi' bu büyülenmenin yanlışlarını ortaya çıkarmak zorundadır. Büyülenmeyi kendine neredeyse bir çeşit yöntem belleyen Abbas, bu sayede, kuramsallıkların zamanla kendi sağlamalarını yapan öngörülere dönüşmesini eleştirebildiğini, ayrıntıları yakalayabildiğini söylemektedir. Bunlar, başlangıçta önemsiz gibi görünen, gözden kaçmaya yatkın ama son derece önemli olduğu ortaya çıkabilecek ayrıntılardır.⁸⁹

⁸⁷ Italo Calvino, **Görünmez Kentler**, Çev. Işıl Saatçioğlu, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 111

⁸⁸ Ackbar Abbas, 'hakiki' olma konusunda, Nietzsche'nin, hakikatin kendisinin zaten bir yorum, bir ideoloji olduğuna dair düşüncesine gönderme yapar.

⁸⁹ Ackbar Abbas, Asuman Suner, Halil Nalçaoğlu, "Yamuk Mekanları Okuma Stratejileri Üzerine", **Defter**, sayı. 38, 1998, s. 71-89

Abbas'ın, Hong Kong üzerine yaptığı çalışmalarda, kenti okurken yararlandığı bir diğer kavram da “Gözden Yitmiş”⁹⁰ tir. Şeylerin gözden yitmek üzere olduklarında imgeye dönüştüklerini ifade eder ve bu bağlamda, bazı kentlerde, ulus-aşırı olma pahasına ulusluk ve kentlik olgularından uzak düşmenin olasılıklarından bahseder. Bir endüstri ve ticaret merkezine dönüşürken, bir çeşit toplumsal değişim tehdidi ile karşı karşıya gelmek, gözden yitmeye yüz tutmaktır. Yitme tehdidi altında olan şeyler, her ne kadar gündelik hayatın tam içinde olsalar da, aşıkâr değildir; ya da aceleyle yapılan beylik tespitlere kolay kolay teslim olmazlar. Küresel akışların yol açtığı ve göz yumduğu çatlaklarda sıkışıp kalmışlardır. Abbas, bazen yarılmalara varabilecek boyutlardaki bu hafif çarpıklıklar için, “yamukluk” terimini kullanır. İstanbul için de benzer anlamda bir yamukluktan söz edilebileceğini söyler.⁹¹

Kuşkusuz, kente dışarıdan bakan gözler için *mekansal yamulma* tuhaf bir görünümdür. Ne var ki, bu yadırgatıcı, aldatıcı duruma tanıklık edenler, gördüklerini, kendi bilişsel mekan haritaları ile okurlar, anlamlandırırılar. Dolayısıyla, kente bir “turist” gözüyle bakanlar, farklı bir gerçeklik düzleminde olduklarından, onlar için gördükleri, bu kenti ilginç kılan unsurlardan biri haline gelir. Asuman Suner, kente tümüyle “turistik açıdan” bakmak konusundaki görüşlerini, Zygmunt Bauman'ın ışığında şöyle ifade eder:

“Bauman, “turist”i profesyonel “heyecan toplayıcısı” (sensation gatherer) olarak tanımlar. Postmodern tüketim toplumuna özgü bu varoluşsal durum, hep yeni yerlerin, yeni imgelerin, yeni tatların, yeni duygulanımların peşinde olmaktır. Küresel kapitalizmin kültürel veçhesi olan postmodern tüketim toplumu daima hareket ve arayış halinde (fiziksel ve sanal anlamda) olma durumunu kutsar. Turist, ulus-aşırı kapitalizmin yarattığı küresel kentler ağı içerisinde sürekli hareket halindedir, daima “daha iyi”, “daha ilginç” ve “daha yeni”nin peşinde koşar. Ancak bu gerçek anlamda bir maceraya atılma durumu değildir. Postmodern tüketim toplumunda turizm güvenceli ve korunaklı bir eylem türüdür. Turist, küresel kapitalizme eklemlenmiş merkezlerin oluşturduğu ağ içinde, her nereye giderse gitsin, kendini hep aynı bildik çevrenin içinde bulur (benzer oteller, havaalanları, mağazalar, markalar, vb.), her yerde kendini “ev”inde hisseder. Kentin yerel

⁹⁰ Walter Benjamin'in, Baudelaire'in bir metni üzerine yazarken kullandığı “gözden yitmek üzere olan o şey...”, ve “son bakışta aşk” ifadelerinden yola çıkarak kullanılmıştır.

⁹¹ A.g.e.

kimliği (tarihi, coğrafi ve kültürel özellikleri) bu bildik çevreye kendine özgü bir çeşni katar, bir kentten diğerine küresel altyapısı aynı kalsa da, dekor değişir.”⁹²

3.3.3 Kenti Düşlemek

Kentlere, bir dizi güçlü siyasal, sosyolojik ve kültürel ilişki yön verir. Bu ilişkilerin yan anlamları, bağıntıları “kent” denilen sembolik uzamı oluşturur. Kentler sadece yaşanılan yerler değil, aynı zamanda düş ve temsil uzamlarıdır. Kentler hakkında genel düş, medya temsilleri ile olduğu kadar, kişisel deneyimlerle de oluşur. Kentler hakkındaki fikirler tamamen bilinçli bir şekilde şekillenmez: Kentler, bilinçdışı arzu ve hayallerin de ürünleridir. Kısacası kentleri bir imgeler bütünü gibi algılamamızın yanında, bir düşünce olarak da kategorize etmek de mümkündür.

Kentlerin anlamlandırılması konusunda, Anne Graham, “kentler, tarihlerin, anıların ve hayallerin ambarlarıdır”⁹³ ifadesini kullanır. Zizek’in tanımladığı gibi, kent sembolik mekanizmalar tarafından oluşturulmuş ve yapılandırılmış bir mekandır. Ancak kentten bir temsiliyet olarak söz etmek yeterli olmadığında, kenti hayal edilen bir çevre gibi algılamak da söz konusu olabilir. Bu çevre sadece mimarların, şehir planlamacılarının, sosyologların, yazarların ya da politikacıların söylemlerini kapsamaz, aynı zamanda zihinde oluşturulan hayali yoruma da işaret eder.

Kentlerin tanımlanamaz uzamlarını, hayatlarını ve dillerini düşleyebilmek, onları yaşanır kılmak için, anlatılara dönüştürürüz. Olayları, doğru ya da yanlış hatırlayarak sembolik topografyalarla bağdaştırır, düşünür kılarız. Bu durum sadece kişisel bellek için değil, iletişimdeki estetik ve teknolojik gelişmeler ile modern metropol arasındaki ilişki için de geçerlidir. Bunların en belirgin örnekleri

⁹² Asuman Suner, “Hong Kong’tan İstanbul’a Kent Fragmanları”, *Defter*, Metis Yayınları, sayı 38, 1999, s.108

⁹³ Anne Graham, “Soft Architecture and Invisible Mending”, *City Spaces: Art & Design*, Ed. Elizabeth Mossop, Paul Walton, Sydney: Craftsman House, 2002, s. 78

sinema, ve onun öncesinde de edebiyat olmuştur. Kentlerin romanlardaki betimlemeleri, estetik işlevlerinin ötesinde, bir sosyal görevi de içerir. Yazmak, kentleri sadece tanımlamakla, gerçekliklerini yansıtmakla kalmaz, onları aynı zamanda üretir, şekillendirir, yaratır.⁹⁴

Kentler, temsilleri ve söylemsel pratikleri ile biçim alır. Gerçek ve hayali şehirler arasındaki sınırı fark etmek çok güçtür. Jonathan Raban'ın da dediği gibi, kentler, köy ve kasabaların aksine, plastiktendir. Onları, düşlerimizde yoğurur, kalıba dökeriz. Onlar da bize, onlara kişisel bir biçim empoze etmeye kalkıştığımızda gösterdikleri dirençle karşılık verir. Düşlediğimiz, yanılsamanın, mitlerin, tutkunun, kabusların kenti çoğu zaman, en az haritalarda, kentsel sosyoloji monografilerinde, mimaride gördüğümüz kentler kadar gerçektir.⁹⁵ Kentlerin bir tek anlatımı yoktur, her seferinde başka başka yüzlerini ortaya çıkaran birçok farklı anlatımı vardır.

Kentlerin tahayyüllerinin etki gücü çok büyüktür. Bazı durumlarda, kentten yabancılaşma hissimizin üstesinden gelmeye yönelik bir girişim olurlar; düşgücümüz kentlerin sorunlarından kaçmamızı sağlayan bir yol, ya da bir direnç, veya her ikisi birden olabilir.

İçinde bulunduğumuz kültürel dönemeçte, kentleri, kozmopolitliğin, çokkültürlülüğün ve tinin, belleğin, düşün uzamları olarak tanımlayan yeni kent hikayeleri ortaya çıkmıştır. Kent temsiliinin Batı muhayyilesinin egemenliğinde olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Batı'nın rasyonel planlamacı düşgücü, Batı dışının farklılıklarını, özgüllüklerini algılamada ve tanımlamada başarılı olamamıştır. Kültürel küreselleşmenin çeşitlilikleri yok etmeye yönelik politikaları, kentleri, düşlenebilir homojen uzamlara indirgemıştır.

⁹⁴ James Donald, "This, Here, Now, Imagining The Modern City", *Imagining Cities*, Ed. Sallie Westwood, John Williams, London: Routledge, 1997, s. 181

⁹⁵ Jonathan Raban, *Soft City*, London: Hamish Hamilton, 1974, s. 10

3.4.4 Kentlerin Okunulurluğu ve Düşlenirliği

Kevin Lynch'e göre, bir mekanın *okunulurluğunun* göstergesi insanların o mekanın düzenlemesini rahatça anlayıp anlayamamalarından belli olur. Bu fikirden yola çıkarak, Lynch, kentlerin farklı hallerini, bölgelerini tek tek ele alarak, onları böylesine canlı, yaşanılır ve cazip kılanın ne olduğunu inceleme fırsatı bulmuştur. Bir kentin düzenlemesini anlamak için, insanlar en başta bir zihinsel harita yaratmak durumundadırlar. Kentlerin zihinsel haritaları, kentin içerdiği şeylerin zihinsel temsillerinden ve kişiye özel düzenlemelerden oluşur. Bu zihinsel temsiller, gerçekte var olan kent ile birlikte birçok benzersiz öge içerir; Lynch, bu öğeleri yollar⁹⁶, kenarlar⁹⁷, kısımlar, düğümler ve yer işaretlerinden oluşan bir ağ olarak tanımlar. Öncelikle yol, insanların seyahatleri boyunca izledikleri kanallardır. Bu yolların örnekleri karayolları, izler ve yaya kaldırımlarıdır. İkinci eleman olan kenarlar, yol grubuna dahil olmayan tüm diğer çizgilerdir. Örneğin, duvarlar, sahil şeritleri kenarlardır. Ardından gelen kısımlar, kentin bölgeleridir. Buraların, göreceli büyüklükleri tanımlanmalarında belirleyici bir rol oynar. Düğümler ise, kent hallerinin biriktiği, toplandığı, daha fazla dikkatin yöneltildiği stratejik noktalardır. Buralara örnek olarak çok işlek kesişme noktaları ya da gözde kent merkezleri verilebilir. Son olarak yer işaretleri, referans noktası olarak işlev gören harici fiziki nesnelerdir. Yer işareti bir mağaza ya da, bir dağ, okul, yön bulmada yardımcı olan herhangi bir nesne olabilir.

Lynch'in kullandığı bir diğer terim de, fiziksel bir objenin, gözlemcinin zihninde güçlü, canlı bir imaj bırakma özelliği anlamına gelen *imajlanabilirlik(düşlenebilirlik)*tir. Bu durumda yüksek ölçüde imajlanabilir bir kent iyi şekillendirilmiş demektir, rahatlıkla tüm duyulara erişebilir; bölümleri kolayca ayırt edilebilir ve içinde yaşayanlarının zihninde kolayca ve anında fark edilebilir biçimde düzenlenmiştir. Bu, renklere, şekillere, elemanların diziliş biçimine, zihinde güçlü bir imge yaratma kapasitesine göre değişir. Lynch, bir kentin iyi şekillendirilmiş yani imajlanabilir oluşunun büyük ölçüde, kentlerin en baskın öğeleri olan yollara bağlı olduğu görüşündedir. Özel ışıklandırılmış, nereye

⁹⁶ Lynch, "path" kelimesini kullanmaktadır.

⁹⁷ Lynch, "edge" kelimesini kullanmaktadır.

gittiği belirgin olan, yollar iyi tasarlanmış yollara örnek olarak verilebilir. Anlamlı, belirgin ve açık oldukları sürece, kenarlar, kısımlar, düğümler ve yer işaretleri de imajlanabilirliği sağlayan öğelerdir. Bunlar, iyi yerleştirildikleri sürece, insanın öğrenmesini ve kavramasını kolaylaştıran kalıpları görme ve hatırlama becerisi artar.

3.4.5 Kenti Okumak

“İnsanların belleklerinde ve düşlerinde kentler, tarihsel konumlarını, kendine özgü kültürel bir eleme yoluyla kazanan fatihlerin, hükümdarların, sanatçıların, anıtların ve büyük tarihsel olayların adlarıyla yaşarlar. Bazen karmaşık bir dizi ilgisiz ad, bilinmeyen ortaçağ ya da Rönesans kent görünümü gibi, net olmasa da eşsiz bir imge uyandırır. Anlatılara yansıyanlar tarihsel gerçekler değil, çoğu kez çarpıtılmış imgelerdir. Bilim adamları bile tarihi, bir türkü ya da halk ezgisi gibi hatırlarlar.”⁹⁸

Bir kent üzerinde kültürel incelemeler yaparken, söz konusu kente bir bütün olarak bakmak, kenti kavramsallaştırmak, kentin içinde bulunan farklı özne konumlarına karşı duyarsız kalmak sıklıkla düşülen hatalardandır. Bir kenti, salt yazı, mimari, sinema gibi kültürel biçimler ışığında değerlendirmek eksiklikler yaratacaktır. Bir kente binlerce açıdan bakılabilir, kent, çözülmeyi bekleyen bir metin varsayıp binlerce farklı şekilde okunabilir. Bu söz konusu kent İstanbul olduğunda ise bakış açılarının ve olası okumaların sayısı kendiliğinden artar.

Asuman Suner, “Hong Kong’tan İstanbul’a Kent Fragmanları” adlı makalesinde, bir kenti tanımanın tuzaklarla dolu bir süreç olduğundan bahseder. Bir kenti tanıdıkça, onun hakkında yargılara varmanın güçleştiğini öne sürer; zira kenti az tanımak, o kent hakkında hikayeler yazmayı, birkaç söz sarf etmeyi olanaklı kılar. Ziyaretin süresi uzadıkça, o kent hakkındaki izlenimler giderek karmaşıklaşmaktadır. Kenti anlatmak olanaksızlaşır. Kentin hikayesi ile ziyaretçinin kendi kent hikayeleri birbirine sızmaya başlayınca, söz konusu kent

⁹⁸ Doğan Kuban, *İstanbul, Bir Kent Tarihi*, İstanbul:Tarih Vakfı, 1996, s.2

parçalara, fragmanlara ayrılarak çoğalır ve farklılıklar arz eden bir “imgeler, hikayeler toplamına” dönüşür. Bu noktada, kent fragmanları farklı biçimlerde dizilerek farklı anlatılar elde edilebilir; ancak bu da, sonuçta ortaya çıkacak anlatının “eksik, yanlı ve kurgusal” olacağı bilgisini de beraberinde getirir.⁹⁹

3.5 Gerçek Kentle Karşılaşmanın İmkansızlığı

“Yazılı sayfalarmışcasına tarar yolları göz: kent düşünmen gereken her şeyi söyler, kendi sözlerini yineletir sana, ve sen [İstanbul’u]¹⁰⁰ gördüğünü düşünürsün, oysa tek yaptığın kentin tüm parçalarıyla kendisini anlatmada kullandığı adları belleğine yazmaktır.”¹⁰¹

Her kent simgelerle kendini koruma altına alır; mahremiyetini gizler. Yeni gördüğümüz bir kenti tanıdığımızı sanırken, aslında yalnızca kentin kendini gizlemek için bizlere sunduğu simgeleri görürüz. Birtakım göstergeler vardır ama gösteren gösterilen ilişkisi içinde değildirler. Göz sadece gösterenleri fark edebilir; zira gösterilenler, başka gösterenlere sahip biçimde, kentin içinde saklanmışlardır. Yani aslında bizler, sadece kentin gözümüzü boyamak için büründüğü kalın giysinin üstüne taktığı bir takım bağımsız göstergeleri, kentin özü sanırken, bu simge/göstergeleri kendi yaşadığımız/bildiğimiz kente benzetiriz ve aslında biz, yeni tanıdığımızı sandığımız her kentte, kendi kentimizi görürüz; yeni bir kent bulamayız.

Donald Preziosi, kent çalışmalarının, eninde sonunda, “gözle buluşan” şey olmadığını, kentlerin ani algıdan (ya da bellekten) kaçtığını öne sürer. Preziosi’ye göre, kent, ilk etapta göze çarpan parlıtlı özün gerisinde kalan hikayedir (ya da oluşturulmuş tarihtir). Kentin gerçeği, her an bir yerde karşımıza çıkabilir: Kentin kalbinin attığı mekanlarda, kenar mahallelerinde, karayollarının kenarlarındaki pis kokulu otel odalarında, ya da herhangi bir kimsenin ahşap kulübesinde. Burada

⁹⁹ Asuman Suner, a.g.m.

¹⁰⁰ Romanda bu kent Tamara’dır.

¹⁰¹ Calvino, *Görünmez Kentler*, s.65

Preziosi'nin anlatmaya çalıştığı şey, kentlerin gerçeğine ulaşma çabasının, modern ve postmodern kent estetiği ve kuramsallaştırmasının bir fantezisi olduğudur. Bu, modernistlerin, kentleri, kentsel sosyolojide, sanatta ve edebiyatta 'bir zihin hali' gibi algılayan, mimar ve planlamacıları kahramanlaştıran evrenselci bakış açılarından okunabilir. Postmodernistlerde ise, bu tip bakış açıları için gereken algısal mesafe yok olmuştur.

Bakanın niyeti ve görüşü kadar, görülen şeyin göstermeyi seçtikleri de önemlidir. Niyet ne olursa olsun, göstergeler izin vermediği sürece, beklenenler görülemeyebilir. Bu bağlamda, İstanbul'a olduğu gibi görünenden ziyade, görüldüğü gibi olan bir kent diyebiliriz. Zira İstanbul'da gördüklerimiz, İstanbul'un bizlere sonsuz yüzlerinden göstermeyi seçtikleridir ve bu göstergelerin seçiminin ardında büyük bir özen vardır. Söz gelimi, bir yanıla son derece çağdaş olan bu kentin sokaklarında dolaşırken, kendisine sıradan ve alışılmış gelen görünümner nedeniyle hayal kırıklığına uğrayan Batılı gözlerin, çok geçmeden neşelendirebilecek, en azından gördüklerini dengeleyecek bir unsur olarak, kahvehanelerde vakit öldüren erkeklere ya da sokakta tezgah açmış seyyar bir karpuz satıcısına rastlamaları mümkündür. Calvino'nun kitabında da dendiği gibi, "*Satıcıların tezgahlarda sergilediği mallar da kendileri için olmaktan çok, başka şeylerin işaretleri oldukları ölçüde anlam taşırlar.*"¹⁰² Batılı göze (hangi eğitim düzeyine, hangi kültürel donanıma sahip olursa olsun) İstanbul'da bulunma amacını anımsatan ve onu heyecanlandıran bu görüntülerin sağlayıcısının kim olduğu tartışmaya açıktır: Sorumlu, fotoğraf makinesi veya video kamerası ile salt bu tipte görüntüleri kaydeden turistler -ya da "turist" olarak değerlendirdiğimiz sanatçılar- da olabilir, doğası gereği bu görünümnerini sergiliyormuş "gibi yapan" İstanbul da. Kaotik yapısının Batılı ziyaretçilerin nezdindeki büyüleyiciliğine adeta 'sığınarak' karmaşıklığına karmaşıklık ekleyen bu kent, aslında farkında olmadan kendi reklam stratejisine doğrudan hizmet etmekte, hayatına kampanya dahilinde planlandığı gibi devam etmektedir.

Doğan Kuban da, İstanbul'u bir tarihçi gözüyle ele alırken, kentin 'gerçek' tarihiyle uyum içinde olmanın, yorumlardan uzak kalabilmenin güçlüklerinden

¹⁰² A.g.e., s.64

bahseder: İstanbul gibi ünlü kentler, zihinlerde, birer gerçek olgudan ziyade, imgeler halinde yaşarlar. Çağdaş İstanbul'un sakinleri için dahi bu kent, fiziksel varlığının ötesinde, bir imgeden oluşmaktadır. Dolayısıyla da, bu kente dair imge ve efsaneler, en az gerçekler kadar gerçektir.¹⁰³

Yerli ve yabancı sanatçıların bir kısmı, “turist tuzaklarından ve pitoresk olanın cazibesinden kaçmaya”¹⁰⁴ çabalamak, gözlemcileri mercek altına alarak ‘gözlemlenen’ konumuna sokmak ve onlara alternatif gözlem önerileri sunmak niyetindedir. Ne var ki, bu ‘tersten gözlem’ ediminde, benzer klişelere, önyargılara, varsayımlara ve peşin hükümlere takılıp düşmek çoğunlukla kaçınılmazdır. Kentin büründüğü gizemli ‘Salome’ tülleri, bitmez tükenmez katmanları, gözlemcinin, vaat edilen gerçeklik çekirdeğine ulaşmasını neredeyse olanaksız kılmaktadır. Yapılan seyahatlerde karşılaşılan akıl çelici görüntüler, söz konusu turist tuzaklarının hemen eşiklerinde durmaktadır.

¹⁰³ Doğan Kuban, *İstanbul, Bir Kent Tarihi*, s.15

¹⁰⁴ İşaretler Şehrini Okumak: İstanbul: Açık? Gizemli?, *Aksanat Sergi Kataloğu*, 2004, s.11

4. SANATTA İSTANBUL İMGELERİ

4.1 Tarihsel Bir Perspektif İçinde Oryantalistlerin İstanbul'u

Doğu Dünyası'nın, Batı'ya en yakın temsilcisi konumundaki Türkiye, kendisine atfedilen gizem sayesinde, oryantalistlerin en gözde mekanlarından biri olmuştur. Özellikle de İstanbul, ard arda gelen Grek, Roma, Bizans ve Türk uygarlıklarının kendisinde bıraktığı izlerle, kültürel açıdan son derece zengin, hafif buruk, heyecan uyandırıcı ve her zaman için gizemli bir kent imgesiyle temsil anlatılagelmıştır. Coğrafi konumu, Batı ile kurduğu kültürel ve diplomatik ilişkileri itibariyle, İstanbul, Avrupalı sanatçıların en çok resmettikleri kenttir.

Jean Ebersolt'un, "Bizans İstanbul'u ve Doğu Seyyahları" adlı kitabının önsözünde belirttiği üzere, Konstantinopolis, tıpkı Roma ve Kudüs gibi, dünya üzerindeki sayılı mistik kentten biridir ve 1453'deki fetihe dek de, dinsel, sanatsal ve entelektüel açıdan, ilgi çekici bir merkez olma niteliğini korumuştur¹⁰⁵.

Yakın Doğu, yani Doğu Akdeniz, Asur, Pers, Yunan, Roma gibi tüm büyük uygarlıkların çıkış yeri olduğu için de ayrıca önemlidir. Batılı seyyahlar, buraya bilgilerini arttırmak, köklerini keşfetmek, kutsal emanetlere yakın olmak, bilimsel araştırmalar yapmak gibi gayelerle akın etmişlerdir. Konstantinopolis, İstanbul olduktan sonra da, büyük deniz yollarının kavşağı ve önemli karayollarının birbirine kavuştuğu bir merkez olması itibariyle, Batılılar'ın, Asya'daki eski uygarlıkları keşif gezilerinde uğrak yeri olmaya devam etmiş, seyahatnamelerde, 'hafif kusurlu' bir aynadan yansıtılmıştır.

Uzak diyarlara gitme olanağı bulamayan ama bunun özlemini çekenler için ise, oryantalist romanlar ve seyahatnameler, çoğunlukla Doğu hakkında basmakalıp

¹⁰⁵ Jan Ebersolt, *Bizans İstanbul'u ve Doğu Seyyahları*, İstanbul:Pera Turizm ve Tic. A.Ş., 1996, s. 10

betimlemeler yapmaktan öteye gidemeseler de, eşsiz birer fırsat olmuştur. Gustave Flaubert, Maxime Du Camp, Gérard De Nerval, Pierre Loti, Chateaubriand gibi yazarların, Mısır, Filistin, Suriye, Libya ve Türkiye yolculuklarında kaleme aldıkları Doğu anlatımları, Akdeniz'in ışığı, tarihi kentlerin üzerinde batan güneş hayallerinin yanı sıra, Türk banyolarını, harem kadınlarının cazibesini de dillere destan ederek, aşk, kıskançlık, cinsellik temalarını kullanmış; erotik, vahşi ve şiirsel bir dil oluşturmuştur.

İstanbul'u ziyaret eden Batılı seyyahların, kente beraberlerinde getirdikleri önyargılar ve beklentiler, şehre dair izlenimlerini de doğrudan etkilemiş gibidir. İstanbul'a 1843'de gelen Gérard de Nerval, yoğun melankoli krizlerini geride bırakmayı umarak yola çıkmış, intiharla son bulan yaşamının üç yılını burada geçirmiştir. Çoğu "Doğu Yolculuğu"nun anlatımının, genel üslubu itibariyle romantizm ve melankoliden beslendiğini hesaba kattığımız zaman, bu seyahat notları hayli ilgi çekici hale gelir. Nerval, İstanbul'un, İngiliz seyyahlar tarafından derinlemesine anlaşılamadığından, salt turistik bir kent olarak algılandığından yakını gibi olsa da, şehirde attığı turlarda meslektaşlarıyla hemen hemen aynı güzergahları izlemekten de kendini alıkoyamamıştır. İstanbul'a asıl geliş sebebi, buhranlarından uzaklaşabilmek olduğu için, kentin en canlı olacağı dönemlerde ortalıklarda dolaşmayı tercih etmiş gibidir. Dolayısıyla da çizdiği İstanbul profili son derece hareketli, şaşırtıcı ve çoğunlukla hayranlık uyandırıcıdır. Ne var ki, kenti etraflıca inceleme olanağı bulduğundan, İstanbul'u, dış görünüşünün güzelliğine ve büyüleyiciliğine rağmen, bazı kenar mahallelerinin pisliği ve sefaleti nedeniyle, "kulislerine girilmeden" izlenmesi gereken bir tiyatro dekoruna benzetmiştir¹⁰⁶. Nerval'in ardından İstanbul'a gelen Théophile Gautier, arkadaşının İstanbul hakkındaki bu tanımın dikkate alarak, kenar mahallelerde bolca vakit geçirmiştir. Resme olan ilgisi sayesinde, baktığı manzaraları form ve renk bütünlüğü olarak görebilen gözleri, "güneşin paletiyle renklendirilmiş", uzaktan cazibesine kapılınsa da yakından hayal kırıklığı uğratan biçimsiz, düzensiz ve özensiz yığınlardan söz eder. Bu melankolik yürüyüşlerinden okuyucularına aktardığı izlenimler, kendisinden yüz sene sonra, Ahmet Hamdi Tanpınar'ı da derinden etkilemiş benzer. Tanpınar, Nerval ve Gautier'den

¹⁰⁶ Gérard de Nerval, *Doğu'da Seyahat*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2004, s.56

okuduğu şehrin surlarını ve ücra mahallelerini, izbeliği, pisliği, bakımsızlığı, kendi melankolisi ile birleştirir ve yerli bir hüzne dönüştürür. Ne var ki, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın melankoli arayışındaki amaç Gautier'ninkinden farklıdır. O, İstanbul'un "turistik" silüetinin dışına çıkma gayesiyle kenar mahalle yürüyüşlerine ağırlık vermiş, "milli" bir imge olmaktan uzak İstanbul tasvirlerini, kozmopolit güzelliğinden arındırarak, bütünüyle Türkleştirmek amacı gütmüştür. Öyle ki, kentin en kozmopolit ve Batı'ya dönük yüzü Galata ve Pera'dan rahatsızlık duymuş, onu, İstanbul'un aslına hakim olan ezik, yoksul, mutsuz, şaşkın ve Müslüman nüfusa değgin bir şey yansıtamadığı için, ucuz bir taklit olmakla suçlamıştır¹⁰⁷.

Edebi metinlerin yanı sıra, resim de, Doğu'yu Batı'ya taşımanın en geçerli yollarından biri olmuştur. İstanbul'daki elçiliklerde görevli bulunan ücretli sanatçıların yanı sıra, Van Mour, Liotard, Carrey, de Favray ve Melling gibi 'Boğaziçi Ressamları' da kenti resmetmişlerdir.¹⁰⁸ Başlangıçta, topografik resimler yapmak veya savaşları görsel olarak belgelemek amacıyla Doğu'ya gelen çizerlerden özellikle de Fransız olanları, kısa zamanda, gerçek amaçlarından uzak düşerek, egzotik temalarla sınırlı kalan eserler vermeye başlamışlardır. Fransız oryantalist ressamlar sayıca çok fazladır. Resmettikleri imgelerde aranan başlıca özellik egzotizm olduğu için, gözlemlediklerini asıllarına sadık kalma derdi gütmekten çizmişlerdir. Aksine, neredeyse tamamen kurmaca kompozisyonlar oluşturarak, çevre ve dekora özen göstererek, akıllardaki klasik doğu betimlemesine hizmet eden eserler vermişlerdir. Delacroix, Gérôme, Ingres gibi ressamlar, ipek kumaşları, işlemeleri, nargileleri, halıları, çinilerle bezeli duvarları, çırılçıplak kadınların hamam sefalarını, "Doğu'ya aç Batılılar"ın hizmetine sunmuşlardır.

Oryantalizmde, en etkili araç Edebiyat gibi görünse de, Doğu'nun Batı'ya açıldığı bu dönemde, fotoğraf da altın çağındadır. Profesyonel veya amatör sanatçılar, bol bol fotoğrafçı, ressam, arkeolog ve hatta turist, bu doğu rüyasını yaşamak için

¹⁰⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Beş Şehir**, İstanbul:Dergah Yayınları, 2004

¹⁰⁸ Aykut Gürçağlar, *Hayali İstanbul Manzaraları*, s.26

uzun yollar katetmişler ve klişelerle geri dönmüşlerdir. Dönemin fotoğraflarının bolluğu, çeşitliliği ve kalitesi kayda değer ölçüdedir.

19. yüzyıl sanat ortamını canlandıran bir başka önemli etken de, düzenli gemi turlarının yapılması ve Orient Express'in seferlerine başlamasıdır. Akdeniz'de çalışmaya başlayan ilk düzenli buharlı tur gemileri sayesinde, maddi olanaklara bağlılık ortadan kalkmış, arkeolog, sanatçı, maceraperest ve yazarlar dışında kalan varlıklı orta sınıfın da Doğu'ya seyahat edebilmesi mümkün hale gelmiştir. Toplu taşımacılığın sağladığı olanaklar sayesinde ağır fotoğrafçılık malzemelerini de yanlarında rahatlıkla getirebiliyor olmaları, fotoğrafçıları harekete geçirmiştir. Medeniyetlerin doğduğu topraklar, ilk akın ettikleri yerler olmuştur. Kısa zamanda, önce İzmir, sonra da İstanbul'a varan seyyah fotoğrafçıların ardından, İstanbul'da yerleşik fotoğrafçılar da stüdyolarını açmaya başlamışlardır.¹⁰⁹

Tekniği itibarıyla “gerçek” gerçeklikleri yansıtan fotoğraf, içlerinde nesnel olmaya en yakın durandır. Fotoğraf, “gerçekten orada olmuş olanı” görüntüleyerek olayın gerçekliğini kanıtlarken, aynı zamanda oluşturulmuş, meydana getirilmiş bir gerçekliği de yansıtabilerek, öznel ve nesnel arasındaki gerilimi arttırmaktadır. Tanımlamakta resmin ve edebiyatın hayal gücüne sahip olmasına karşın, “düşleneni” bir belgesel 'gerçekliği' ve 'güvenilirliği' ile yansıttığına inanıldığı için konumu başka olmuştur. Dolayısıyla, fotoğrafçılık da Batı'nın zihnindeki Doğu imgesine hizmet eden mecralardan biri olmuştur. Çoğu diğer oryantalist fotoğraf gibi, dönemin İstanbul fotoğrafları da, ideali hayal edilen bir gerçekliğin fotoğrafları olmaktan öteye gidememişlerdir, zira kenti olduğu gibi göstermek, İstanbul'u büründürüldüğü gizem ve cazibeden sıyrıp, kısır, belgelenmiş bir gerçeğe çevirmek olacaktır.

Oryantalizmin etkisindeki fotoğraflar, Doğu'ya gelen seyyahların eve götürdükleri anıların başında gelmiştir; dış mekanlarda ve özellikle de stüdyo çekimlerinde, turistik üretilere gidilmiştir. Modeller, Osmanlı İmparatorluğu'nun kozmopolit yapısının küçük bir kesitini yansıtacak şekilde, her tipten insanın kılık kıyafetine bürünerek, dekorların önünde pozlar vermişlerdir. Uzun seneler boyunca ilgi gören bu çekim tekniği, oryantalizmin fotoğrafçılıktaki etkisini en iyi şekilde

¹⁰⁹ Engin Özendes, *Sébah ve Joaillier'den Foto Sabah'a*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 166

özetler. Aslında bu, fotoğraftan önce, resim ile başlayan bir geleneğin devamıdır. Osmanlı İmparatorluğu'nu ziyarete gelenler, ülkelerine dönmeden önce, piyasadaki resimlerden mutlaka satın almış, ya da Türk kostümleri giyerek kendi portrelerini yaptırmışlardır. Doğu fotoğraflar ile bir kez daha yaratılmıştır.

Oryantalist sanatçıların en çok resmettikleri ve fotoğrafını çektikleri şeyler, İstanbul'un doğal güzellikleri ve tarihi anıtlarıdır. Liman, tarihi yarımada silueti, Galata Köprüsü, arkeolojik kalıntılar, camiler, mezarlıklar resim ve fotoğraflara konu olmuştur. Ama en çok da, kentin renkli ve canlı yaşantısının en yoğun olarak hissedildiği çarşı, pazar görüntüleri, cami avluları, çeşme başları, yani gündelik yaşama dair Batı'da olmayan her ne varsa, bu sanatçıların esin kaynağı olmuştur.

4.2. Bir “Çelişkiler Kenti” Olarak İstanbul İmgeleri

İstanbul'un, kendisine yakıştırılan nice kişilik, imge, ruh halleri arasında yaşadığı gelgitler ile, aynı anda “birden fazla dünya” olduğu doğrudur. Kent çelişkilerle yüklüdür. Doğu ile Batı, modern ile geleneksel, Avrupa ile Asya arasındaki karşıtlık ve ikilemlerin doğurduğu gerilim ve dengeler kimliğini oluşturmaktadır. Bunca yıllık tarihinde, birbirinden çok farklı medeniyetlerin merkezi olmuş, ya da en azından yörüngelerine girmiştir. Ev sahipliği yaptığı medeniyetler, kentte birbirlerine karışan kalıcı izler bırakmışlar, özgün bir mimari ve kültürel altyapı oluşturmuşlardır. Kent, Asya ve Avrupa kıtalarını birbirine bağlayan su yolu Boğaz'ın iki kenarındaki topraklara yayılmıştır. Son derece önemli bir kavşakta yer alan İstanbul, askeri, ticari ve kültürel açılardan kimi zaman kendisine bolluk ve bereketten çok bela getiren bu ayrıcalıklı konumu ile, sayısız medeniyetin üst üste binen izlerini biriktirmiştir; biriktirmeye devam etmektedir. Bu devasa höyük, katmanları arasındaki kurgulu ya da tamamen tesadüfi ilişkiler yumağında, çelişkilerden hem beslenmekte, hem de arınmaya çalışmaktadır.

Çok dinli, çok dilli, çok uluslu, çok kültürlü olma geleneği kentin varoluş biçimine dönüşmüş, taşına toprağına işlemiştir. Yunan kentiye Pagan, Latin kentiye Hristiyan, Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti kentiye Müslüman'laşmış olan bu kent, tüm bu dönemler boyunca, aynı anda hepsi birden olmaya da devam etmiştir.

Ne var ki bu çelişkiler, sanatsal ve kültürel imgelemde “Medeniyetler Beşiği”, “Doğu ile Batı Arasındaki Köprü”, “Kültür Mozaiği”, “Geleneksel ile Modern Arasındaki Kent” gibi klişe ifadelerle indirgenmekte, Avrupa merkezli bakışta, kent bu çehrelerinin ön plana çıkarılması üzerinden hem temsil edilmekte, hem de pazarlanmaktadır.

Kente yatırım yapmanın stratejik bir önem kazandığı bu dönemde, çoğu kamu kuruluşu ve özel girişim, yeni kent imgeleri yaratırlar. Sanatın farklı dallarından sanatçılar da, her yeni yapıtlarıyla, bu kent imgelerini yeniden kurarlar.¹¹⁰ Fakat çoğu zaman, kentlerin pazarlanma stratejileri icabı ön plana çıkarılan tüm o cazibeli görünimleri, aslında, çirkinliklikleri, yamuklukları, sefaleti ve tekinsizliği örtbas etmek için oluşturulan birer vitrindir.

İstanbul ile ilgili çağdaş metinleri, sergi kataloglarını, bu sergilerin küratör ve sanatçıların ifadelerini ve kente dair tanıtıcı yazıları ard arda incelediğimizde, İstanbul'un o çok özel 'çelişkilerini', 'arada kalmışlıklarını' üç ana başlıkta toplayabilmekteyiz: Doğu ile Batı arasında, kent ile köy arasında ve yerel ile küresel arasında. İlerleyen bölümlerde ortaya koyulacağı gibi, bu ikiliklerde yüksek ölçüde gerçeklik payı bulunmaktadır. Ancak, buradaki eleştiri, İstanbul'u, bu ikiliklere indirgeyen ve bu basmakalıp, sınırlandırıcı, sığlaştırıcı tanımları kendine eksen belirleyen sanatsal temsile yöneliktir.

¹¹⁰ Yardımcı, *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, s. 68-69

4.2.1 “Doğu ile Batı Arasında” İstanbul

Önceki bölümlerde değindiğimiz gibi, Doğu ve Batı ayrımı görelî kavramlardır. İlerici/tutucu, eğitilmiş/cahil, hızlı/durağan, modern/geleneksel gibi temel ikilikler üzerine kurulu Doğu-Batı karşıtlığı, coğrafyaları ve toplumları sınıflandırmanın pratik bir yolu olarak görülmüştür. Belirli tiplere, davranış biçimlerine, yaşam koşullarına indirgenen Doğu toplumları, böylece daha kolay zapt edilir hale gelmiş; Batı tarafından kendilerine yakıştırılan tanımlamalara hapsedilerek bir tehdit olmaktan çıkarılmışlardır. Bilmediğimiz şeylerin bizleri korkuttuğu düşünülüğünde, Batı’nın, Doğu’yu belli kalıplara dökerek –sözde- ehlileştirdiğini söyleyebiliriz. Batı, “ötekinin” sınırlarını belirginleştirerek, “ne olmadığının” da altını çizmiştir. Tüm bu süreçte Doğu’yu böylesine edilgen kılan –özde- ekonomik ve politik sebepler, küreselleşen dünya ekonomisinde yepyeni açılımlara, konumlanmalara neden olmaktadır.

Nerenin veya kimin Doğulu ya da Batılı kabul edildiği, günümüz politik paradigmalara göre değişiklik arz edebilmektedir. Türkiye örneğinde görüldüğü gibi, bir bölge aynı zamanda, hem Avrupa Birliği’ne alınmayacak kadar Doğulu hem de Irak Savaşı’nda desteği istenecek kadar Batılı var sayılabilir.¹¹¹

İstanbul’un konumu, bu kavramların oluşturulmasında ve kullanılmasında bir mihenk taşı gibi rol almış, kent, Doğu ve Batı’nın sembolik anlamlarının coğrafi konumlanmaların ötesine geçmeye başladığı yer olmuştur. İstanbul, coğrafi açıdan her daim Doğu’luyken, ‘Batılı’ medeniyetlere, İmparatorluklara başkentlik yapmıştır.

Mekan olarak oryantalist söylemin başlıca tercihleri arasında yer alan İstanbul, bu kısmen danışıklı dövüşte, üzerine düşen görevi, eksiksiz yerine getirmektedir. Kendi içinde Batılı –yani “çağdaş”- bir portre çizip, öykündüğü Batı’nın karşısına çıktığında, her şeye rağmen egzotik güzelliğinden ödün vermemiş bir kent olur.

¹¹¹ Yardımcı, *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul’da Bienal*, s. 75-76

Bu üzerinde oynanmış, hafif karikatürize edilmiş gerçeklik, İstanbul'un küreselleşen dünya ekonomisine eklemelenme girişimlerinin bir görünümüdür.

İstanbul Bienalleri'nde de karşımıza çıkan temel mesele hep aynı sorunsal etrafında tartışılmaktadır: "Medeniyetler Beşiği, Doğu ile Batı Arasındaki Köprü İstanbul"un ayrıcalıklı coğrafi konumunun, kültürel zenginliğinin, kozmopolit kimliğinin, çelişkilerinin, sanatçıların bakışını şekillendirici etkisi. Bu etkinin boyutları, "hayali kurulan" bir İstanbul imgesi ile büyütülmektedir. Bu kentin gizemli, her türlü tehlikeye ve maceraya gebe ruhunu, öteden beri turist gözlüklerini çıkarmamakta bir sakınca görmeyen Batılı gözler ve onlara bu gözlükleri satarak ekonomisini canlı tutan Türkler beslemektedir.

Sibel Yardımcı, İstanbul'un Doğu-Batı arasında kalmışlığının, Türkiye'deki kültür ve sanat ortamlarında her daim başvurulana bir referans noktası olduğunun önemle altını çizer. İstanbul Festivalleri'nde de kurulan Doğu-Batı ikiliğinin, çokkültürlülük veçhesi altında, kenti pazarlayan bir kavrayış, bir temsil biçimi olduğunu, kullanılan ve her etkinlikte yeniden üretilen bu imgelerin, oryantalist yaklaşımları da tetiklemekte olduğunu belirtir:

"Aslında sözü edilen kültürel zenginlik büyük oranda (hayali) kurulan bir İstanbul imgesine atfedilen bir özelliktir. Bu imge, kenti bir köprü veya kavşak noktası olarak sunar. İstanbul, Sarayburnu ve Sultanahmet tarafına düşen eski kent merkezi, cami görüntüleri ve Kapalı Çarşısı ile 'Doğulu' bir mekandır, ama tarihten miras aldığı bu 'Doğulu' kültürü, Batı'nın Aydınlanmacı değerleri, laikliği, ekonomi sistemi, teknolojik gelişimi ve klasik veya çağdaş kültür ve sanatıyla başarıyla birleştirebilmiştir. İstanbul'u pazarlama stratejisinin temelini oluşturan bu bakış açısı, festivallerde de karşılığını bulur. Festivaller yalnızca Batı klasik ve çağdaş sanatlarının Türkiye'deki öncülüğünü yapmakla kalmaz, farklı kültürel gelenekleri bir araya getirerek, Doğu ile Batı'yı, eski ile yeni, yerel ile küreseli kaynaştırır."¹¹²

Küratörlüğünü René Block'un yaptığı Dördüncü İstanbul Bienali, bütünüyle bu konuyu ele almıştır. Block, "Ben Batılı olduğumu sandığımız kültürün kökeninin ne kadarının 'Orient-Doğu'dan gelmiş olduğuna dikkat çekmekten başka bir şey amaçlamadım. İskenderiye, Kudüs, Bizans, hala 'oriente olduğumuz', bizi

¹¹² A.g.e., s. 73-74

yönlendiren üst düzeyde kültürler”¹¹³dir diye açıklama yaparak, Beral Madra’nın dediği gibi aslında, “Batılı kültürün Doğu coğrafyasındaki köklerini vurgulamış”¹¹⁴ ve Doğu ile Batı’yı yine birbirinden ayrı kutuplar olarak ele almıştır. Bienale davet ettiği sanatçıların Batı’lılar arasından seçilmiş olması da, yine, Batı olmayanın, Batı tarafından onaylanması geleneğini devam ettirmiştir. Dördüncü Bienalin ardından, hemen hemen her Bienalin küratörünün Batılı olmasıyla (Yedinci İstanbul Bienali küratörü Yuko Hasegawa ve Dokuzuncu İstanbul Bienali’nin iki küratöründen biri olan Vasıf Kortun dışında) bu tavır sürmüştür. Üstelik, Yuko Hasegawa’nın bile İstanbul’a yaklaşımı “batılı” bulunmuştur. Türkiye öylesine “Doğu” olarak kabul edilmektedir ki, Batı tarafından değerlendirilmesi ve temsil edilmesi şart olmuştur.¹¹⁵

Aksoy ve Robins’e göre, İstanbul’un “Doğulu”luğu o kadar meşrulaşmıştır ki, kente biçilen imajdaki oryantalist motiflerden vazgeçilmesi pek mümkün görünmemektedir. İstanbul’dan, modernleşme konusunda ciddiyetini ve istikrarını sürekli ispat etmesi beklenmektedir; öte yandan, kentten, tamamen bir Avrupa kentine dönüşmemesi, sahip olduğu kültürel farklılıkları ortaya koyarak özgüllüğünü yitirmeden bir strateji geliştirmesi istenmektedir:

“İstanbul kendi imajını oryantalizmden ne kadar uzaklaştırmaya çalışırsa çalışsın, burada, sterilize edilmiş bir oryantalizmin yankısı görülmektedir. İstanbul’u ne kadar ‘Pera’ gibi görmek istediklerini ifade etseler de İstanbul’a dışardan bakanlar esas itibarıyla “çarşafli İstanbul” imgesinden bir türlü vazgeçememektedirler. İstanbul diğer gelişmiş kentler gibi Fransız Rivierası’vari şık mahallelere sahip olabilir, ancak bu Avrupai imaj kıydan köşeden çıkıveren gecekondü görüntüleriyle, İslam fundamentalistleriyle, Arap ve Kürt cemaatleri ile tehlikeye atılmaktadır. İstanbul çarşafının altında geri kalmış, planlamasının dahi yapılamadığı bir olgu saklamaktadır ve bu anlamda İstanbul’un Batı kulübüne hiçbir zaman tam olarak ait olamayacağına dair kuşkular hep saklı tutulur. (...) İstanbul, kimliğini ararken artık dışarının kendisine baktığı gibi görmeye başlamıştır kendisini. Öyle ki, kendisini küresel dünyada daha iyi duyurabileceğini düşündüğü, kültür sarayı, Olimpiyat köyü gibi, kentsel girişimlerde yabancı mimar ve projeci kuruluşları kullanmayı tercih etmektedir, zira, yabancılar, kendimiz için yaratmak istediğimiz imajı bizim için bizden daha iyi yapabilecek olanlardır.”¹¹⁶

¹¹³ Osman Constantinos, “René Block ile Söyleşi”, *Dördüncü İstanbul Bienali Katalogu*, İstanbul:İKSV, 1995, s. 25

¹¹⁴ Beral Madra, *İki Yılda Bir Sanat: Bienal Yazıları 1987-2003*, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2003, s.86

¹¹⁵ Ahmet Oktay, “Anarşist Bir Öneri”, *Radikal* İki, 7 Ekim 2001, s.15

¹¹⁶ Asu Aksoy, Kevin Robins, “İstanbul’da Dinleme Zamanı”, *İstanbul*, sayı. 3, 1992, s.58

4.2.2 “Köy ile Kent Arasında” İstanbul

İstanbul’un, küresel mi yoksa yerel bir kent mi olduğu tartışmasına girmeden önce, belki de İstanbul’un bir kent mi, yoksa giderek şişen, rizomatik¹¹⁷ biçimde büyüyen, önlenmesi ve kavraması zor bir şekilde değişen, hiç durmayan dev bir köy, bir mezra mı olduğu tartışılmalıdır. Ticaretiyle, kültür-sanat hareketliliğiyle, düşünce hayatıyla değerlendirildiği vakit bir kent olarak tanımlansa da, İstanbul, bu işlevlerini kontrol edemeyen, demografik özelliklerinin yol açtığı sorunları çözecek bir örgütlenme ve kültürel seviyeden yoksun bir yerleşim olarak, çoğu noktada ve koşulda “kent”in kelime tanımından uzak düşmektedir.

Kentsel mekanı yaratan, toplumsal süreçlerdir; yaratılmış bu mekanlarda, bu süreçler gelişimlerini sürdürür, mekan tarafından biçimlendirilir.¹¹⁸ James Donald’a göre, bir kenti kent yapan sadece fiziksel, mekansal özellikleri değil, yaşamın biçimi, yaşamın deneyimidir de¹¹⁹. Dolayısıyla, kentlileşmek ile “*kentlileşmemiş bir kütle*”¹²⁰ olmak arasındaki fark, mekansal tanımlamalarda belirleyici bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, kent ölçeğinde, insan merkezli bir bilinçlenme, nüfusla uyumluluk arz eden bir uygarlık üretkenliği olmadığı sürece, kent de kent olma özelliklerini giderek kaybeder.

İstanbul’da, dahası Türkiye’de, kentlilik geleneğinin köklerinin yüzeye çok yakın olması bu sorunun başlangıcıdır. İstanbul, ancak Ortaçağ’da bir kent olmuş ve kent kültürü bağlamında neredeyse o zamandan bugüne bir değişim, gelişim meydana gelememiştir. Kendine has Osmanlı kenti yapısından, Batılı kent görünümüne bürünmekte türlü zorluklarla karşılaşmış, nihayetinde, ne Osmanlı kenti olarak kalabilmiş, ne de tam anlamıyla bir Batılı kent olabilmıştır.

¹¹⁷ Düzenli biçimde büyüyen ağaç biçimli sisteme karşılık rizom, gelişigüzel ve fark edilmeden büyüyen ayrıkotları metaforuna dayanan bir alternatif, otoriter olmayan düşünce ‘imgesi’dir. Rizomun amacı, düşüncenin “sınırların yakınında bile- kendi kalıbını silkip atmasına, ayrık otlarının büyümesine...” imkan vermektir (Deleuze ve Guattari, 1988)

¹¹⁸ Çağlar Keyder(der.), *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında*, İstanbul: Metis Kitabevi, 2000, s.223-235

¹¹⁹ James Donald, *The City, The Cinema: Modern Spaces*, Der. Chris Jenks, London: Routledge, 1995, s.93

¹²⁰ Doğan Kuban, “İstanbul Ütopyları Üzerine Bir Sohbet: “Bu Şhrin Başına Daha Neler Gelebilir?”, *Mediterraneans*, sayı 10, 1997, s. 8-22,

Doğan Kuban, bizim “şehir”lerimizin, “medinalarımızın”, *ville, città, city, ciudad* denen Avrupa kentleriyle farklılıklar göstermesini, 18. yüzyılda başlayan Batılılaşma hareketinden bu yana kavram, yöntem, örgütlenme modeli, eşya ve söylemleri, “ithal ediyor” olmamıza bağlar. Kuban’a göre, Avrupa’nın kendi gelişim tarihi içinde, fiziki koşulları ile ilişkili olarak ortaya çıkan kavramların, bizim fiziksel ve kültürel çevremizde oluşan olgularla tam örtüşmemesi, bu söz konusu farklılıklara ve boşluklara neden olmuştur. Zaten Ortaçağ’a kadar süren göçerliğinden çıkma sürecinde de, Türk toplumu her şeyi yerleşmiş olandan öğrenmiş; dini, tarımı, yapıyı, yaşam biçimlerini hep dışarıdan almıştır. II. Dünya Savaşı’nın ardından, özellikle son otuz yılda kendini gösteren bir “batıyla benzeşim süreci” içinde de, kendini, gelişmişliğini, yine onların standartları ve imgelerine dayanarak değerlendirmiştir. Kendimize özgü bir fiziksel çevre, mimari ve kent söylemi üretememiş olmamızın sebebi de budur.¹²¹

Günümüzde İstanbul’u kent ile köy arasında bırakan asıl mesele, Türkiye gibi yarı-tarımsal bir ülkenin merkezinde, modern dünyaya darbesini vurmuş olan kırsal yaşamın egemen olmasıdır. İstanbul, azgelişmişliğin ve kaynaksız bırakılmanın türlü sıkıntısını çeken Türkiye’nin diğer bölgelerinde yaşayanlar için, sonsuz gibi görünen olanakları ve vaad ettikleri ile, son derece çekici bir yer olmuştur. Ardı arkası kesilmeyen bir göç hareketinin istikameti olmanın yarattığı sıkıntılı koşullar, yepyeni yaşam biçimlerini de beraberinde getirmiştir.

İstanbul tarihi boyunca göç almış ve nüfusuna yeni eklemlenenlerle birlikte yaşamının yollarını kendi içinde üretebilmiş bir kenttir. Ne var ki, son 20-30 yılda, küreselleşme politikalarının getirdiği ekonomik liberalleşme süreci ve yeni hayat tarzları, tüketim kalıpları, Doğu ve Güneydoğu Anadolu’dan gelen yeni göç dalgası, kente alışık olmadığı yeni dinamikler getirmiştir. İstanbul’un konut sorununun başını çeken gecekondular, ilk olarak 1940’ların sonlarında, Anadolu’dan İstanbul’a vuran toplu göç dalgasıyla gelenlerin konut ihtiyaçlarını gidermek üzere, çoğunlukla kentin periferilerinde, yasadışı yöntemlerle, plansız biçimde, hazine arazilerine kaçak olarak ‘yapıverdikleri’ binalardır. Zamanla şişen kentte, 1970’lerde, kente akın etmeye devam edenlerin konut ihtiyaçları devlet

¹²¹ Doğan Kuban, “Halkla Birlikte Bir Çağdaş Kent Söylemi Üzerine”, *Cogito*, sayı. 35, 2003, s. 143-150,

tarafından karşılanamamaya devam edince, gecekonduların konuşlandırıldığı arazilerin de değeri artmış, bu çarpık ‘kentleşme’ yepyeni bir pazara dönüşmüştür. Bu yeni yerleşim alanlarındaki yol, su, elektrik hizmetleri ve gecekondulaşmaya davetiye çıkaran af yasaları, popülist politikaların başlıca malzemeleri haline gelmiş, çoğunlukla hemşerilik ya da etnik bağlar üzerinden halledilen dayanışma, hem arsa pazarına, hem de kentsel rantlara hizmet etmiştir.

A. Didem Danış, gecekondulaşmanın, yol açtığı fiziksel ayrışmanın bir sonucu olarak, “kır ile kent kültürü arasında sıkışmış” yeni yaşam biçimleri türettiğini şu sözlerle ifade etmektedir:

“1980lerde yaşamaya başlanan hızlı sosyo-ekonomik dönüşüm, kentin formel ve enformel sektörleri arasındaki fiziksel ve kültürel ayrışmayı keskinleştirirken, imarlı apartmanlarda oturan kentli orta sınıflar ile gecekondu sakinleri arasındaki kültürel ikiliği derinleştirdi. Böylece, bir yanda ‘batılı’, ‘medeni’, ‘elit’, ‘gerçek İstanbullular’ın, diğer yanda ‘taşralı’, ‘cahil’, ‘avam’, ‘maganda’, ‘arabesk’, ‘ötekiler’in olduğu bir ikili karşıtlık kuruldu.”¹²²

İstanbul’un temsil edilişinde de, sahip olunan heterojen ve çok kültürlü nüfusun kozmopolit ve karmaşık ‘zıtlıkları, çelişkileri’ ön plana çıkarılmaktadır. Kent ortamının göbeğinde sürmeye devam eden köy yaşantısının ‘otantikliği’, gecekondulaşma ile buna alternatif olarak ortaya çıkan uydu kentlerin yarattığı çelişkili görünüm, kaotik biraradalık, İstanbul’da oturan veya kenti ziyaret eden yabancılar, özellikle de bu manzaralardan ilham alan sanatçılar için, en sıklıkla başvuru imgeleridir.

Nüfusunun dörtte üçü başka yerde doğmuş olan bu kentte, birbirleriyle çoğu zaman karşıt düşen farklı kültür ve grupların biraradılığından kaynaklanan kaos, İstanbul’u bir ‘göçmenler kenti’ görünümüne sokmaktadır. Ayşe Öncü’ye göre, bu bağlamda “gerçek İstanbulluluk” kavramı, günlük hayatta her alanda kullanılan, belli birtakım ayrıcalıkları, kültürel hiyerarşileri, seçkinlikleri içeren bir “mit”tir.¹²³ İstanbullu olmak, tıpkı dünya çapında belli bir statü sahibi olmanın

¹²² A. Didem Danış, a.g.m.

¹²³ Ayşe Öncü, Barthes’ın mit tanımı şöyle yapar: “Barthes’ın belirttiği gibi, çağımızın mitleri klasik efsaneler gibi uzun, sabitlemiş anlatılarla dile gelmez, anlamları apaçık ve dolayısıyla “doğal” gibi görünen cümleciklerde ve ismin hallerinde ifadesini bulur. Bunlar ifadelerini dilde bulurlar ve bu sayede hakim bir”

ifadesine dönüşmüş diğer kozmopolit kentlerin mensubu olmak gibi, kültürel hiyerarşilerin dilsel ifadelerinden biridir: “İstanbullu sözcüğü seçkin kültür ve halk kültürü arasındaki sınırdaki nöbet beklemektedir”.¹²⁴

Kentin içinde, kimin gerçek İstanbullu olduğu tartışmasının hiç bitmiyor oluşu, buradaki yabancıların, kendilerini çok da ‘farklı’ ve ‘yabancı’ hissetmemelerini sağlamakta, onlara daha güvenli bir ortam sunmaktadır.

“İstanbul, uzun yıllardır dünyanın kesişme noktası oldu. İnsanların, yanıtlar aramak için geldikleri bir yer... Kendi memleketlerinden getirdikleri değerli şeyleri... aradıkları şeylerle takas etmek üzere geldikleri bir yer. Bu bakımdan, İstanbul yabancılar için oldukça çekicidir. Yabancılar buraya geldiklerinde kendilerine bir yer ayrıldığını görüyor. Bazen İstanbul’a geliyorsunuz ve... daha bir gün önce Güney Doğu’dan gelmiş biriyle karşılaşıyorsunuz. Oysa bir gün önce karşılaştığınız kişiye bambaşka biri. Yani biraz zor bir durum. Birçok açıdan, karşınızdakinin kim olduğunu... ne olduğunu, nerede olduğunuzu tahmin etmek durumundasınız. İstanbul’u tanımak bence imkansız, ama işin keyfi de burada.”¹²⁵

4.2.3 “Yerel ile Küresel Arasında” İstanbul

Bir kentin “küresel bir kent”e dönüştürülmesi süreci, özünde, diğer kentler ile girilen bir rekabeti barındırır. Bu bağlamda, söz konusu kentin kültürel kimliği ve dünyada yarattığı imaj son derece belirleyici bir rol oynar.¹²⁶ İstanbul gibi ikilikler üzerinden temsil edilen kentlerde ise, küreselleşebilmiş olmanın yanı sıra, yerel özellikleri korumak, özgül nitelikleri öne çıkarmak ayrı bir önem taşır. Bu bağlamda, kentin geleneksel yönlerinin otantikliği ve egzotikliği ile tüm çağdaş özellikleri, yani altyapı sistemleri, telekomünikasyon ağları, finans kurumları ve elbette güncel kültür-sanat hareketleri birleştirilmekte ve ortaya çıkan tablodaki çeşitlilik, kentin birincil imgesine dönüşmektedir.

“kültürel söylemin, gündelik varoluşun gizli köşelerini işgal ederek, kendini evrensel ve ideal olarak sunmasını sağlarlar.”

¹²⁴ Ayşe Öncü, “İstanbullular ve Ötekiler”, *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında*, s. 117

¹²⁵ Hatice Güleriyüz, *Tuhaf Yakınlıklar*, İstanbul:İKSV Yayınları, 2005

¹²⁶ David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Culture Change*, Oxford:Blackwell, 1991, s.126

Küreselleşme süreci içinde temel bir nokta olarak vurgulanan finans kapitalin ağırlığı ve yoğunluklu trafiği, özellikle küresel ağın kentsel boyutunun önemli belirleyicisi olmuştur. Bu bağlamda, İstanbul, küresel finans ağının içinde yer alan bir kent konumundadır. İstanbul, bu ayrıcalıklı konumu ile, hem ulusal ölçekli ekonominin merkezi olmakta, hem de coğrafi özellikleri itibariyle, siyasal, sosyal ve kültürel açıdan sürekli bir değişim-dönüşüme tabi kalmaktadır.

Küreselleşme olgusunun İstanbul'daki izdüşümü, genel anlamıyla, dünya ekonomisine eklemlenme, dışa açılma, küreselleşmiş tüketim alışkanlıklarını ve kültürel göstergeleri benimseme olarak özetlenebilir. Burada bir tür 'yapısal uyum' söz konusudur. Ne var ki üretim ve istihdam alanlarında 'küresel kentin' gerekliliklerini yerine getirmekte zorlanan İstanbul, dönüşüm sürecinde, tüketim kalıplarının artışına, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel alanlarda darboğazlara kucak açmak durumunda kalmıştır. "Küresel Kent İstanbul" sloganı altında, kent için uygun görülen dev projeler, eski şehri koruyarak, İstanbul'u, Doğu ile Batı arasında, dev bir ticaret ve finans merkezi haline getirmek çabasıdır. Endüstriyel alanlar, kentin dışında 'toplaşmıştır', bankalar ve ofis binaları, alışveriş merkezleri, sektörel yapılar, mimari çehreyi dönüştürmeye devam etmektedir. Yüksek gelirli İstanbullular, şehrin biraz dışındaki, güvenli sitelerde yaşamak üzere, merkezden adeta kaçarken, gecekondu'lara her an bir yenisi eklenmektedir. Esas İstanbul, yani Sarayburnu, Sultanahmet ve çevresi ise, oryantal bir "Harikalar Diyarı"na dönüşmüştür.

İstanbul'un tarihselliği, geçmişten gelen aidiyet meseleleri, kültürel, dinsel, sosyal mücadeleleri, göç dalgalarının yarattığı sahiplenme, benzeştirilme süreçleri, kentin kendini bütünüyle rasyonelleşmeye vermesine engel teşkil etmektedir. Kent ayağına takılan bunca problem ile her daim, giderek daha da fazla uğraşmakta iken, enerjisini, bütünüyle ekonomiye, küreselleşmeye verememektedir. Kimi benzerlikleri nedeniyle çoğu zaman ikili kıyaslamalarda birlikte yer aldığı Bombay, Şangay gibi kentler ile, dünya kenti olma konusunda aşık atamamaktadır.¹²⁷

¹²⁷ Asuman Suner, a.g.m.

1980’li yılların ortalarından bu yana küreselleşme kavramının gündelik hayata girmesi ve “kamusal söyleme hakim olmasıyla” birlikte, “İstanbulcular’ın” da hayatlarında köklü değişiklikler, dönüşümler ortaya çıkmıştır; kentin, küresel kent kriterlerine kimi zaman boyun eğmesi, kimi zaman da inatla direnmesi sonucunda büsbütün kaotik hale gelen şehrin yaşam biçimleri de, yepyeni mücadelelere, yapılanmalara ve yapısal bozukluklara kucak açmıştır.

Günümüz İstanbul’unda, küresellik ile yerellik arasında sıkışıp kalmış imaj, ikon ve seslerin bombardımanı, takibi güç bir hızla değişimleri ve birbirleriyle ilişki içine girmeleri, yerleşik kültürel hiyerarşileri, üstesinden gelinemeyecek bir karmaşa ile karşı karşıya getirmektedir. Bu yeni kaotik düzenin beraberinde getirdiği meseleler, günümüz metropollerinde yaşanan deneyimin geçici ve değişken olduğunu vurgulamaktadır. ‘Seçkin kültür’ ile ‘halk kültürü’ arasındaki sınırlar muğlaklaşmakta, küreselleşme ve postmodern tüketim alışkanlıklarının doğurduğu bir ‘parçalanma’ ve kültürel kriz ortamı oluşmaktadır.¹²⁸ Bu parçalanmadan doğan çelişkili görünüm ise, kente ‘biçilen’ kimliğin oluşumunda önemli bir rol oynar.

Dieter Roelstraete, “Çelişkilerin Dünya Başkenti” başlıklı yazısında, yukarıda bahsettiğimiz durumu vurgulayan bir İstanbul tanımı yapmaktadır: İstanbul, özel konumu itibarıyla benzersiz bir “Avrasya” megalopolisi, “dünyanın arzuladığı şehir”dir. Roelstraete’ye göre, İstanbul hem Avrupa hem Asya, hem Osmanlı İmparatorluğu, hem de laik Türkiye Cumhuriyeti’nin modern kenti ve Avrupa’nın tek ve en büyük İslam kenti olarak eşsizdir. Demokratik ve teokratik güçlerin güçlü bir kalesidir; zamansız olduğu kadar çağdaş, fütürist olduğu kadar günceldir.¹²⁹

Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere, laikliği, kapitalizmi, küresel markaları, kozmopolitliği, gökdelenleri ve en nihayetinde güncel sanatı ile İstanbul ve ‘dolayısıyla’ Türkiye, olabildiğine küresel bir görünüm sunarken, bölgesel özelliklerini, özgüllüğünü de ön planda tutmaya gayret göstermektedir. Hem yerel

¹²⁸ Ayşe Öncü, *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında*, s.117

¹²⁹ Dieter Roelstraete, “On The World Capital of Paradox”, *AS Magazine*, sayı 175, 2005, s. 13

rengini korumakta, hem de küresel kent çizgisinde ilerlemeye devam etmektedir. Küreselleşmenin aynılaştırdığı kentlerin arasından sıyrılıp fark edilmek için, bu tipte kültürel, sosyal ve duyumsal farklılıkları ön plana çıkarmak, yerel renkleri, dokuları imgeleştirmek gereklidir. Bu bir temsil kalıbıdır. Metropoller, kendi politik inisiyatifleri aracılığıyla, dünya kamuoyunun dikkatini çekmek ve bazı olanaklar yakalamak için, tarihsel geçmişlerini, yerelliklerini, küreselleşmenin getirdiği ‘fırsatlarla’ birleştirmektedir. Kültür ve sanat etkinlikleri de, bu birleşimin yeniden yaratıldığı ve sergilendiği etkili mecralardır.

5. GÜNCEL SANAT VE KÜLTÜREL TEMSİL

5.1 Küreselleşen Dünyada Sanatın Rolü

Festivaller, uluslararası sergiler ve bienaller ile kent arasındaki etkileşim ve bu tip etkinliklerin uzun vadede ekonomik anlamda kente geri dönüşleri üzerine bir dizi araştırma yapılmıştır. John R. Short ve Yeong-Hyun Kim'in "Globalization and the City" adlı çalışmalarında da değinildiği üzere, kentlerin mekan olduğu kültürel etkinlikler, onları dünya kamuoyunda vitrine çıkartır. Böylece, bu kentler, küresel ekonomi içinde kendilerine bir yer açmış olurlar. Bu, kent ölçekli kültürel girişimlerin, nasıl uluslararası boyutta ekonomik altyapılar oluşturduğunun göstergesidir.¹³⁰

Çok uluslu şirketler, isimlerini duyurmak, imaj tazelemek için seçkin bir mecra olarak gördükleri sanata bolca yatırım yapmaya başlamışlardır. Finansal ve kurumsal destek yoluyla sanatın içine doğrudan dalan kapitalizm, müdahaleci tavrını ortaya koyarak, sanatı, sanatçıyı ve sanat eserlerini dolayımından geçirmeye başlamıştır. Çok yüksek bütçeler ile hazırlanan dev sanat projeleri, sponsor şirketlerin artistik vitrinine dönüşmektedir. Rıfat Şahiner, günümüz koşullarında, müze ve galerilerin, sanat sahnesinde starlaştırdığı isimler üzerinden tüm piyasayı kontrol eder hale geldiğine ve bu sistemin oluşturduğu parasal, stratejik ve pazarlamacı döngünün piyasadaki egemenliğine işaret eder. Avrupa Birliği ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki kültür-sanat kurumları, idarelerini profesyonel işletmecilere teslim etmiştir. Sanatçılar, işlerinin sergilenmesini ya da bir sanatsal etkinliğe katılmak istediklerinde, bir dizi aşamadan geçmek durumunda kalmaktadırlar. Öncelikle, yukarıda belirttiğimiz pazarlamacı/işletmecilerin altında çalışan küratör, galeri yönetimi ve koleksiyoner, söz konusu sanatçı ve eseri üzerinde uzlaşmaya varmalıdır. Zaten, bu galerilerin kurumsal kimliklerini ve çizgilerini, yatırımcı şirketlerin temsilcileri

¹³⁰ Short ve Kim, *Globalization and the City*, s. 89

ve piyasada söz sahibi olan büyük koleksiyonerler saptamaktadır. Dolayısıyla, sanat eseri, küreselleşen dünyada, kapitalist sermayenin tutuculuğu ve bağlayıcılığı içinde, bir propaganda nesnesine dönüşmekte, özgür iradede yoksun bırakılmaktadır:

“20. yüzyılın başında ortaya çıkan neredeyse tüm avangardist hamleler, sanatın kurumsallaştırılmasına karşı radikal bir eleştirel temele dayansa da, özellikle 1960 sonrası avangardist sanat hareketlerinin birçoğunun sistemi eleştirmek bir yana; giderek pazarı yönlendiren patronların istemlerine hizmet ettiği gözleniyor. Bu sanatın sisteme dair politik ve düşünsel karşı çıkışlarının, statükoyu sarsan eylem biçimlerinin giderek yalnızca sansasyonel ve ajite edici yönlerinin kullanılıyor olmasından kaynaklanıyor. Bununla birlikte, sanatın kurumsallaşma tuzağından uzaklaşmak bir yana, kurumlarca yaratılan ekonomik bir döngüde hareket ettiği ve dolaşıma sokulduğu görülüyor. Sanat pazarının çarpıklıklarını, sanat nesnelerinin elden ele dolaşarak içine düşürüldüğü çelişik durumu gözler önüne seren Hans Haacke'nin işleri bile patronlarca satın alınarak işlevsiz bir hale getirilebilmekte. Bugün için maliyetleri ciddi rakamları bulan dev organizasyonların sponsorluğunu üstlenen küresel şirketler, bu etkinlikler aracılığıyla reklamlarını daha güçlü bir biçimde yapma çabası gütmekteler. Kimi eleştirmen ve kuramcılar sanatın burjuvaziyi şoke etmek şöyle dursun, burjuvanın estetik vizyonu haline geldiğini ifade ediyor.”¹³¹

Bu koşullar altında, sanat ortamını kabaca ikiye ayırmamız çok yanlış olmayacaktır: Özgüllüğünden feragat etmek durumunda kalarak sistemin arzu ettiği çizgide üretime geçen ve bu sayede ismini duyurabilen sanatçılar ve “simgesel sermayeye”¹³² boyun eğmeyen, direnç gösteren sanatçılar. Dolayısıyla güncel sanatın, karşı duran, küresel temsil biçimlerine boyun eğmeyen, 1960 sonrası avangardist hareketin devamı sayılabilecek tavrı, çok büyük ölçüde yara almakta ve kapitalist değerler içinde erimektedir. Hayatın içinden, hayatın ta kendisinden beslenen güncel sanatın, hayatın her alanına sızmış küreselleşmeden bağımsız oluşması ve piyasanın dolaşımına bu sistemden arınmış biçimde girmesi olanaksızlaşmıştır. Zaten söz konusu piyasa da yukarıda bahsettiğimiz üzere, kurumsallaşmış ve şirket politikalarının boyunduruğuna girmiştir.

Martha Rosler, bir sanatçı olarak, küreselleşmenin etkisiyle, küratöryel kaygılar değişime uğramış olsa da, bu değişimin sanatçı seçme yöntemlerine ve sürecine yansımadağı görüşündedir. Hatta Rosler, eser ve sanatçı seçiminde etkili olan

¹³¹ Rıfat Şahiner, “Küresel Ekonomi ve Sanat”, <http://www.ebenzin.com/sayi3/1.asp>, 17 Mart 2007

¹³² A.g.e.

kimliksel ve jeopolitik kıstasların daha da geçerlilik kazandığı ve sanat dünyasının hala metalaştırılmakta olduğunu savunmaktadır. Çok satış yapmayan –dolayısıyla reklam getirisi olmayan- veya herhangi bir küratör tarafından özel olarak desteklenmeyen bir sanatçının, “çevre” konumundan çıkması, “merkez”e erişmesi pek mümkün değildir.¹³³

Avangard sanatçı, seçkinler ve kitle kültürünü oluşturan sınıflar arasında asılı durmaktadır. Bu arada kalmışlığı ile, seçkinlerin, alt sınıf ve kültürler üzerinden kazanç sağlamalarına yardım ettiği, hatta bundan komisyon aldığı bir konumdadır.¹³⁴ 1980’lerden bu yana, ilerleyişini belirgin biçimde sürdüren kültür endüstrilerinin bunaltıcı etkisi, Türk çağdaş sanatçıları üzerinde de kendini hissettirmektedir. Bu endüstrilerin altyapılarını oluşturan müzeler, küratörler, ‘sanatın ve sanatçının dostu’ özel kuruluşlar ve yürüttükleri politikalar, sanatçıların üretimine yansımaktadır. İstanbul kültür-sanat ortamı, yerel yönetim ve siyasetçilerin, dünyada geçerli olan kültür politikalarına ayak uydurduklarını kanıtlayabilecekleri; özel kuruluşların da, sanat destekçisi olduklarını duyurabilecekleri bir platforma dönüşmüştür. Simgesel sermayeye boyun eğmemeyi seçerek bu koşullara karşıt bir tavır takınan ‘gerçek’ sanatçı, zorlukları baştan kabul ederek yolunu çizmektedir. Toplumsal düzeyde halen boğuşmakta olduğu ikilikler yüzünden kimliğini henüz tam olarak oturtamamış bir kitlenin kültürüne ayak uydurmak ve de işlerini dolaşıma sokacak olan sistemi aşmak durumundadır. Bu işi tek başına başarması güç görünmektedir.

5.2 Kent ve Güncel Sanat

Dünyanın her yerinde, güncel sanat, görünürlüğü büyük ölçüde artmasına rağmen, finansal açıdan kesinti ve kısıntılara uğramaktadır. Vasıf Kortun, kültürün, özde, tutuculuk, korumacılık ve süreklilik üzerine inşa edildiğini hatırlatarak, güncel sanatın böylesi bir ortamda ne kadar zayıf kaldığına dikkat

¹³³ Martha Rosler, “Global Tendencies. Globalism and the Large-Scale Exhibition”

¹³⁴ Hal Foster, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Ed. Hal Foster, Seattle: Bay Press, 1983, s. 83

çeker. Kortun'a göre güncel sanat, içinden doğduğu ve şekillendiği ortamla tam uyum içinde olmak yerine, varolan düzene direnerek, karşı çıkarak, yeni ve farklı önermelerde bulunarak kimliğini oluşturmaktadır. İçinde bulunduğu çevrede sorgulamalara, itirazlara, özerk bakış açılarına zemin oluşturmayı hedeflemektedir.¹³⁵

Osman Erden, güncel sanatın, kültürel küreselleşmenin dayattığı tekdüze ve neoliberal paradigmalara tabi temsil biçimlerine karşı belirli bir direnç oluşturması açısından ümit verici olduğu görüşündedir. Güncel sanat, yaşamın kendisine doğrudan müdahalelerde bulunarak, özerk bir sanatsal ifade vaat etmektedir. Bu söz konusu yeni dünya düzeninde giderek daha ön plana çıkan Türkiye'nin 'merkez' kenti İstanbul'da, güncel sanatın sorumlulukları ve erişim alanı da bu ölçüde artmaktadır.¹³⁶

Ne var ki, küreselleşme hesapları içinde güncel sanatın bu asi ve direnmeci tavrının, müdahalelerle kesintiye uğradığı bir gerçektir. Güncel sanat, karşı çıktığı koşulları kendine araç bellediği anda bir ikileme düşmektedir. Örneğin, Ursula Biemann, 5. İstanbul Bienali için Karanfilköy'de hazırladıkları projeden bahsederken, İstanbul'un son üç yılda (1995-1997) çok büyük değişiklikler geçirdiğini kabul ederek söze başlar. Bienal kapsamında gerçekleştirdikleri kültür projesini, bir göç dinamiğine ortam sağlayan ve kentsel doku üzerinde büyük rol oynayan siyasi ve finansal bir kararlar bütünü olarak değerlendirmektedir. Biemann'ın sözünü ettiği değişimler, sosyal grupların kendi aralarında, işlev ve statülerine göre bölümlere ayrılmasının, kentsel doku üzerinde gözlemlenebilen yansımalarıdır. Projenin odak noktası, kent periferilerindeki -artık en azından görsel düzlemde bir meşruiyet kazanmış olan- gecekondulu mahallelerinin, hemen yanıbaşlarında bitiveren güvenli siteler ile yanyanalıklarından doğan gerilimdir. Bienmann, burada oluşan gerilim örneğindeki gibi ikiliklerin, çelişkilerin, sanatta çok kıymetli imgelere dönüşüyor olduğunu kabul etmektedir. Dahası, sanatın, kültür kodlarının birtakım pazarlıklara tabi tutulması sonucunda, kentleri yabancı

¹³⁵ Vasi Kortun, "İkiyıldabir, Yılaşırı, Bienal, İstanbul", 2 yılda 1: 9. Uluslararası İstanbul Bienali Gazetesi, sayı 1, 16 Eylül 2005, s. 8

¹³⁶ E. Osman Erden, "İstanbul Bienali", 2 yılda 1: 9. Uluslararası İstanbul Bienali Gazetesi, sayı 1, 16 Eylül 2005, s. 2

yatırımcıların nezdinde daha çekici kılmak üzere bir araç olarak kullanıldığının da bilincindedir. İşte bu noktada, Bienmann, kendi projelerinin, tam da karşı durdukları şeyin bir nesnesi haline gelmiş olduğunun farkındalığı ve sıkıntısı içindedir.¹³⁷

Güncel sanatın, sisteme karşı gelen duruşu ile, sistem içinde büsbütün çekicilik kazanması¹³⁸ sonucunda, kendisine ev sahipliği yapan veya üretime ilham kaynağı olan kentle kurduğu ilişki son derece politikleşmektedir. Dünya Fuarları'ndan Bienallere uzanan tarihsel bir süreç içinde, önce uluslar, ardından da ulus devletlerin temsili gücünü devralan kentler, sanatsal üretim ve tüketim yoluyla, kendi imajlarını yenilemekte ve güçlendirmektedirler.

Barbara Vanderlinden, sergilerin yerlerinin belirlenmesinin önemli ölçüde politik olduğu görüşündedir. Uluslar arası bir sergiye finansal destek sağlayan, ona ev sahipliği yapan kentlerin kültürel etkinlik haritalarında yer almaları, söz konusu kentlere, hatta ülkelerine politik ve kültürel bir statü ekler. Venedik Bienali, Sao Paulo Bienali, Yeni Delhi'deki Hint Trienali, Sidney Bienali, İstanbul Bienali, Dakar Bienali gibi düzenli uluslar arası sergiler, bu kültür haritalarında iyi yerler edinerek dünya ölçeğinde etkiler yaratmak için birbirleriyle rekabet halindedirler. Vanderlinden, 1997 yılında küratörler ekibinde yer aldığı Manifesta'nın, göçebe oluşu ve hiçbir kent ve ülkeye mal edilememesi bakımından, yukarıda bahsedilen tartışmalardan uzakta bir yerde durduğunu söylemektedir. Ev sahibi kentin politikacılarının hırsları ve destekleri ölçüsünde gelişim gösteren diğer bienallerden farklı olarak Manifesta, ülkelerin kültür politikalarının bir parçası olan finansal desteği bulamayacaktır. Vanderlinden, bu durumun, finansal açıdan elverişsiz gibi görünmesine rağmen, aslında, sanatın ifade ve erişim gücü bakımından son derece faydalı olduğu kanaatindedir. Zira, politikacıların yatırım mecralarına dönüşen bu tipte sanatsal etkinlikler, zamanla, kendilerine bütçe ayırmak için birbirleriyle adeta yarışan kurum ve şahısların boyundurukları altına

¹³⁷ Ursula Biemann, Çağdaş Metropolde Metinlerarasılık ve Yer Değiştirme, **Beşinci İstanbul Bienali Katalogu**, İstanbul: İKSV, 1997, s. 204-210

¹³⁸ Rifat Şahiner, a.g.m.

girmekte ve bu durum, uzun vadede, seyircinin sanatla, daha küçük düzeyde ama kalıcı ve tarafsız ilişkiler kurmasına engel olmaktadır.¹³⁹

Rex Moser de bu bağlamda, hükümetlerin, uluslar arası sergilere fon ayırmalarının bağlayıcı etkisine değinir. Bürokrasinin, sanatın ifade özgürlüğüne kısıtlayıcı etkiler getirebileceğinden endişe duyan Moser, güncel sanatın, fon sahiplerinin “önceden kestirilebilirlik, normlara uygunluk ve ölçülebilirlik” beklentilerine cevap veremeyeceğini ve bu nedenle de sansüre uğrayabileceğini ifade eder. Çağdaş görsel sanat festivallerinin, yol açtıkları tartışma ortamları nedeniyle çok önemli olduğunu düşünen Moser, İstanbul Bienali’nin, mekan ve sanat eseri arasındaki ilişkiye vurgu yaptığını, sanat eserlerinin, sergilendikleri fiziksel çevreye önemli ölçüde değer ve canlılık kazandırdığını, mimari veya tarihi seçkinliğe sahip bu tipte mekanlar için, sıklıkla sergiler düzenlemek gerektiğini söylemektedir.¹⁴⁰

Ne var ki, Moser, bu fikrini dile getirirken, güncel sanat pratiklerinin, çoğu zaman zorlama bir yaklaşım ile, tarihi binaların bağlayıcılığına hapsedilmesinin getirdiği zorluk ve amaç sapmalarını gözden kaçırmaktadır. İstanbul örneğinde olduğu gibi, bienalleri, artık kentliler tarafından dahi kullanılmayan, salt turistik imgeye dönüşmüş yapılarda düzenlemek ve sanata, ‘tarihi ile çağdaşın danışıklı buluşması’ üzerinden dikkat çekmek olumsuz eleştiriler almaktadır.

5.2.1 Bienallerin İlk Örnekleri Olarak Dünya Fuarları

Dünya Sergileri’nin Fransızca’daki karşılığı “Expositions Universelles” İngilizce’deki karşılığı ise “World Fairs”dir. İlk kez 1851’de Londra’da açılan Dünya Sergileri’nde, tüm evren, belirlenmiş, hesaplanmış bir düzen içinde temsil edilir. İlerlemecilik fikrine odaklı bu düzen, Batı uygarlığının konumuna göre

¹³⁹ Barbara Vanderlinden, “Bienallerin ve Diğer Mega Sergi Modellerinin Eleştirisi ve Savunusu”, **Beşinci İstanbul Bienali Katalogu**, İstanbul: İKSV, 1997, s. 204-210

¹⁴⁰ A.g.e., s. 208-210

oluşturulmuştur. Pavyonlarda bu düzene göre sıralanmış uluslar, maddi ve simgesel üretimlerini sergiler. Avrupa ülkeleri, kendilerinde, uygarlıkları tanımlama ve temsil etme ayrıcalığını gördükleri için, dizgenin en üst basamaklarında yer alır.¹⁴¹

Dünya Sergileri'nde, Doğu-Batı ayrımını meşrulaştıran sınıflandırmalar ve kültürleri, uygarlık çizgisinde sıraya sokan düzenleme biçimi, kültür politikalarının, ticaret ve sanat etkinliklerine, temsil biçim ve platformlarına doğrudan işleyişinin ilk örneklerini oluşturmaktadır. Bu sergiler, ulusal kimlik oluşturma mecraları olarak tasarlanmıştır. 1901 yılında, Amerika Başkanı William McKinley'in de beyan ettiği üzere, Dünya Sergileri "ilerlemenin zaman kaydedicileridir"¹⁴². Organizatörler, ulusal kalkınma, teknolojik gelişme, milliyetçilik ve beyaz ırkın üstünlüğünü vurgulamayı amaçlamışlardır.¹⁴³ Walter Benjamin'in deyişiyle, "Dünya Fuarları, adına mal denen fetişin hac yerleridir."¹⁴⁴ Aynı zamanda kültürel devamlılığın mekanları olarak inşa edilen bu sergiler, Afro Amerikalılar'a karşı abartılı bir ayrımcılığın sergilendiği ve beyaz olmayanların hakir görüldüğü yerler olmuştur.

Bu sergileme biçimi, Avrupa'yı, uygarlığın taşıyıcısı olarak tescil ederken, sömürgeci pratiklerini de meşrulaştırır. Dünya Sergileri, kültürlerin metalaştırılması ve "öteki" imgesinin yaratılması açısından çok önemli yerlerdir. Sergilerdeki sınıflandırma sistemi, farklı coğrafyalara mensup şahıs, ve nesnelerin, ulusların ve kültürlerin sömürgeleştirilmesini normalleştirmektedir. Bu yanı sıra düzenlemede, Avrupa, elbette, hiyerarşinin en tepesinde, 'varılacak nokta' olarak konumlandırılmış, gelişmekte olan toplumların, onu örnek alarak ilerleme gayretlerini sürdürmeye zorlayıcı bir simge teşkil etmiştir.¹⁴⁵

¹⁴¹ Timothy Mitchell, *Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, s. 46

¹⁴² Robert W Rydell, "World's Fairs, The Reader's Companion to American History", <http://www.answers.com/topic/world-s-fair>, 03 Mayıs 2007

¹⁴³ A.g.e.

¹⁴⁴ Walter Benjamin, *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 94

¹⁴⁵ Tony Bennett, *The Birth of the Museum*, London: Routledge, 1995, s.132

Ülke pavyonlarında, tarihsel ilerleme sürecine göre tasnif edilen teknolojik gelişmeler, yerel ürünler, hayvanlar, bitkiler ve hatta insanlar, dünyanın, bir bakışta algılanabilecek, denetlenebilecek bir yer olduğu fikrini aşlamaktadır.¹⁴⁶ Dünya Sergileri, farklı kültürlerin, minyatür örnekleri üzerinden tanınarak ehlileştirildiği, standart ve dayatmacı sergileme biçiminin, uygarlık ve kültürlerini tektipleştirdiği ortamlardır. Bu aynı zamanda, kültürel küreselleşmenin sanat üzerinde yarattığı etkinin de ilk örneklerini oluşturmaktadır. Batı'nın muhayyilesinden doğan, büyüyen ve kabul gören bu tanıma ve temsil biçimleri, küreselleşmenin bir örnekleştirici, farklılıkları yok edici ve hükmedici tavrını özetlemektedir. Öteki'nin bu şekilde temsili, günümüzde, halen uluslar arası sergilerde, kültürel platformlarda, kendini göstermeye devam etmektedir.

5.2.2 Kent Olgusu ve Bienal

Kentler, küreselleşmenin etkisiyle, festival, uluslar arası sergi, bienal gibi sanatsal etkinliklere mekan olmaktan çıkıp, bu tipte etkinliklerce kapsanan devasa sahneler dönüşmektedir. Bienalleri ile kentler, sanatsal yönlerini ön plana çıkararak, coğrafi özelliklerini ve bu özelliklerin sanatçı kimliklerindeki yansımalarını vurgulayarak, ülkelerinin kültür turizmine katkıda bulunmaktadır.¹⁴⁷ Günümüzde, çağdaş sanatın oluşturulmasında, kavramsallaştırılmasında ve sınıflandırılmasında, model olarak bienallerin belirleyici rolü çok büyüktür.¹⁴⁸

1895 yılından bu yana düzenlenmeye devam eden Venedik Bienali, bienallerin en eskisidir. Venedik Bienali'nin, Dünya Sergileri ile aynı dönemde başlaması rastlantısal değildir. Yukarıda da belirttiğimiz üzere, Dünya Sergileri'ndeki Avrupa merkezci ve sınıflandırmacı ideoloji, bienallerin bu ilk örneğinde de kendini belli ederek, ülkelerin belli bir dizgede, pavyonlarda temsil edildiği,

¹⁴⁶ Yardımcı, *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, s. 57

¹⁴⁷ Rıfat Şahiner, a.g.m.

¹⁴⁸ Sibel Yardımcı, *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, s. 25

sergileme biçimine yansımıştır. İstanbul ve Venedik Bienalleri'nin en belirgin ortak noktası, bu etkinliklerin kentlerin sanat turizmine doğrudan katkı sağlıyor olmasıdır.

Almanya'nın Kassel kentinde 1955'den beri düzenlenen Documenta'lar ise, Venedik Bienalleri ile birlikte, Avrupa'da en çok etki yaratan bienalleridir. Documenta'nın da Avrupa merkezci tarihselliği dikkat çeker. Sadece Batı sanatına yer vermez ama Batı'nın ticari galeri ve müzelerinde sergilenen türde eserleri içerir.¹⁴⁹

Sömürgeci zihniyetin yavaş yavaş yerini başka kaygılara bırakmasıyla, bienaller de Batı'nın dışına kaymaya başlamıştır. Özellikle de, geçmişte sömürge olmuş ülkelerin başkentlerinde düzenlenen bu bienaller, kendi bölgelerine has sanatın, dünyanın geri kalanının da ilgisini çekmesini amaçlar. Batı'nın, imge olarak Batı dışını seçmesi yeni bir olgu değildir. Kaldı ki, Batı dışı da, kendi öz kültürünü teşhir ederken, Batı'nın etkisinden pek kurtulamaz. Zira, bu kentlerde düzenlenen bienaller salt sanatsal başarı odaklı değildir. Bu çapta uluslar arası sergiler düzenleyerek dünya kamuoyunun ilgisini çekme çabasının ardında, ekonomik ve kültürel gerekçeler vardır.

Örneğin, Sao Paulo Bienali, Brezilya'daki sanatı, Batı sanatı ile buluşturmakta, kenti modern bir sanat merkezine dönüştürme amacı gütmektedir.

Sao Paulo ile İstanbul Bienalleri arasında, kentsel doku ve hikaye olarak benzerlikler bulunabilir. Ne var ki, Sao Paulo'da homojen bir kültürün temsili söz konusuysa, İstanbul'daki bienallerde "Kazakistan'dan Belgrad'a uzanan bir alanın başkenti olmuş bir entelektüel merkezin"¹⁵⁰ temsili devreye girmektedir. Bu Avrupa'nın birçok kentindekinden çok daha hareketli bir ortamdır ve bu hava, sanatçılara da yansımaktadır.

¹⁴⁹ Thomas McEvilley, "Arrivederci Venice", *ArtForum*, Kasım 1993
http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n3_v32/ai_14875189, 6 Kasım 2006

¹⁵⁰ Paolo Colombo ile Cem Erciyes tarafından yapılmış olan röportajdan, *Radikal Gazetesi*, 18 Eylül 1999, s. 22

Sydney Bienalleri'nde, Avrupalı ve Amerika Birleşik Devletleri'ne özgü sanata rastlanmakla birlikte, Avustralya kıtasının özgül kültürüne, aborijin sanatçıların da işlerine yer verilir.

Havana Bienali ise, dünya çapında büyük ve gözde bienallere katılabilmek için gereken küratör ve kurum desteğini alamamış sanatçıların eserlerinin sergilendiği bir bienal gibidir. Küba'da sanat dünyası turizmin hizmetindedir. Havana Bienali, bu açıdan önemli bir etkinlik olup, diğer tüm bienaller gibi, ekonomik ve siyasi amaçlar uğruna araçlaştırılmaktadır.¹⁵¹

Asya kıtasından önemli bir bienal olarak Kore'nin Kwangju kentinde düzenlenen Kwangju Bienali'nin de arka planında politik hesaplar vardır: 1980 yılında, Çun Du Huan'ın dikta rejimine karşı ayaklanan Kwangju halkı, diktatör tarafından kanlı bir biçimde durdurulmuştur. Ülkenin geçmişindeki bu tatsız olayın etkisinin hafifletilmesi ve kentin, başka vesilelerle anılması için düzenlenen bienale, çok büyük bütçeler ayrılmaktadır. Bu şekilde, Kwangju, sanat yoluyla, hem ülkesine, hem de kıtasına, ekonomik ve siyasi faydalar sağlayabilecek kadar dikkat çekmektedir.¹⁵²

Kentlerin, üzerlerine yapışmış olumsuz etiketlerinden kurtulup yepyeni imajlar ile dünya sahnesinde yeniden starlaşmalarını amaçlayan bienalleri örneklemek için, Afrika kıtasında düzenlenen bienalleri sıralamak yanlış olmayacaktır. Özellikle de Johannesburg Bienali, ırkçılık ve sömürgeciliğin egemen olduğu müze ve galericilik geleneklerinin izlerini silip, hoşgörülü ve çok kültürlü bir ortam yaratma, Güney Afrika sanatını yeniden tanımlama amacı taşımaktadır. Bu sayede, ülke, uluslar arası boykottan kurtulup, dünya kamuoyunda kendine yeniden bir yer edinmeye çalışmaktadır.¹⁵³

¹⁵¹ Poliester, cilt 5, sayı 16, Güz 1996

¹⁵² Jason Edward Kaufman, "Kwangju Biennial Opens in Korea", http://www.jasonkaufman.com/articles/asia_gets_its_own_biennial.htm, 24 Mart 2007

¹⁵³ Sibel Yardımcı, **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal**, s. 25

5.3 Güncel Sanatta Kültürel Temsil Nesnesi Olarak İstanbul

Bir metropol olarak İstanbul'un, içinde üretilen sanata doğrudan etki edebilecek bir kitle kültürü vardır. Bu kültürün içinde, modern ve geleneksel uzlaşmazlığının yol açtığı bireysel ve toplumsal çelişkilerden, göreneklerin tüketim amaçlı turistik eğlencelere dönüştürülmesine, sanat tarihinin yağmalanmasından, kültürel ürünlerin yozlaşmasına kadar her türlü sapma ve bozulma mevcuttur.

Kültürel etkinliklerinin yerini alan tüketim etkinlikleri, kitle kültürünü şekillendirmektedir. İşte bu noktada, birbirinden kopma aşamasına gelen sanatçıları ve kitleleri, bir araya getirmek için, özel kurumlar, yerel yönetim mensupları ve siyasetçiler, sanatı, kendilerine daha yakın buldukları tüketim etkinliklerinin içine çekerek, orada eriterek, aradaki mesafeyi yok etmeye çalışmaktadır. Böylece, şenlik ve eğlence havasına büründürülen kültürel etkinlikler, siyasetçilerin, yönetimlerin ve özel kurumların, ekonomik ve politik çıkarlarına hizmet eder. Sanat ve sanatçılar da, bu yolda birer araca dönüşür.¹⁵⁴

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın kuruluş amacını "Üç bin yıllık bir geçmişi olan, iki imparatorluğun başkenti, iki büyük dinin başlıca odağı, Doğu'yla Batı'nın kavşağındaki İstanbul'un, bir kültür ve sanat başkenti konumuna gelmesi için katkıda bulunmak" ve "çok çeşitli uygarlıkların kalıntılarıyla yüklü, eşsiz bir kültür toprağı üstünde kurulmuş bulunan Türkiye'nin, kültür açısından tanıtımına katkıda bulunmak"¹⁵⁵ şeklinde özetleyen ifade, kentin uluslar arası kamuoyunda nasıl temsil edilmek istendiğinin bir özeti gibidir. İstanbul'un Doğu'ya özgü havası, küresel pazarda cazibeli bir imgedir. Ticari ve turistik ölçütlere göre şekillendirilen ve yorumlanan İstanbul, kültürel bir temsil nesnesidir.

İstanbul Bienalleri'nde yaratılan genel imge, kentin kültürel ve tarihsel özelliklerine dayanmaktadır. Çokluktan, çelişkilerden, çeşitlilikten beslenen, gündelik hayatın pratiklerinin içinden doğan, sisteme karşı tepkisini ortaya koyma

¹⁵⁴ Beral Madra, "İstanbul Bir Kültür Başkenti Olmaktan Uzak: Bir gün, Belki... Ama Nasıl?", *İstanbul*, sayı 3, Ekim 1992, s. 48-55

¹⁵⁵ <http://www.iksv.org/tarihce.asp?ms=111>, 25 haziran 2005

iddiası taşıyan ve her zaman anı yakalayan güncel sanatın, İstanbul gibi kökleri geçmişe sıkıca bağlı bir kentteki varlığı bile, yeterince egzotik bir ikilik yaratmaktadır. İstanbul'da düzenlenen festival ve bienallerde sıklıkla karşımıza çıkan, Avrupa yolunda ilerleyen ama otantikliğinden bir şey yitirmeyen “medeniyetler beşiği” kent imgesi, İstanbul'un her kültürel temsilinde yeniden kurulur, kullanılır.

İstanbul'un neredeyse ikibin yıllık tarihsel geçmişinin ve sahip olduğu tüm kültürel zenginliklerinin, sanat yoluyla ön plana çıkarılmasının gerektiğine dair ortak bir kanı vardır. Kültürel etkinliklerin organizatörleri ve yöneticileri bu kanıyı paylaşıırken, kente dışarıdan bakan gözlerin beklentileri de bu yönde oluşur.

Kent için yaratılan imgelerin sanatsal temsili nasıl şekillendirdiği, İstanbul Bienalleri'nin küratörlerinin ifadeleri ile açıkça ortaya konmaktadır. Bienallerin eksenini belirleyen bu ifadeler, İstanbul'un bir kültürel temsil nesnesi olarak nasıl biçimlendirildiğinin açık bir özetidir.

2. İstanbul Bienali Küratörü Beral Marda, İstanbul'un ayrıcalıklı konumunu şu sözlerle özetlemiştir:

“İstanbul, konumu, tarihi, güncel durumu dolayısıyla ayrıcalıklı bir uluslararası odak noktası; Doğu ve Batı'nın geleneksel karşıtlığının her an buluştuğu, Doğu Akdeniz'in köklü kültürlerinin izlerinin günümüze değin yaşadığı, bunun yanında günümüzün süper güçlerinin (çokuluslu şirketlerin, uluslararası turizm etkiler, sürekli nüfus artışı ve yapılaşma) büyük gösterişler içinde patladığı bir kent.”¹⁵⁶

4. İstanbul Bienali Küratörü René Block'a göre, İstanbul kültürlerin buluşma noktasıdır, “Türkiye'nin sanat merkezidir. Çünkü kültürlerin birarada eriyip bir mozaik oluşturduğu uzun geçmişe sahip bir kenttir”¹⁵⁷

¹⁵⁶ Beral Madra, “II. Uluslararası İstanbul Bienali”, *Arredamento Dekorasyon*, 1989, s.8

¹⁵⁷ René Block'un, 4. İstanbul Bienali'nin açılış töreninde yaptığı konuşmadan. <http://www.iksv.org/bienal/arsiv.asp?biennial=4&content=kavcer>, 22 Aralık 2005

5. İstanbul Bienali Küratörü Rosa Martinez ise, bienalde, sanatçılarından neden özellikle kentin kapılarına ilişkin işler üretmelerini istediğini, onlara neden farklılıkları ön plana çıkarmalarını önerdiğini şu şekilde açıklamaktadır:

"Bienalin, farklı kültürleri, değişik estetik anlayışları bünyesinde barındıran bir kentte gerçekleştiriliyor olması ayrıca önemli. İstanbul, Doğu ile Batı arasında bir köprü, bir kapı olması özelliği ile bitmez tükenmez enerjisiyle beni son derece heyecanlandırıyor."¹⁵⁸

6. İstanbul Bienali Küratörü Paolo Colombo da, İstanbul'un kültürel ve sosyolojik bir "kesişme noktası" olduğunu vurgulamıştır:

"İstanbul, Asya ve Avrupa'nın kesiştiği yerde, yüzyıllar boyunca çokdilli bir merkez olma özelliğini korumuştur. Yüzyılları ve kıtaları kapsayan tarihiyle bu şehrin entelektüel sınırları Avrupa ve Asya'da yalnız doğu-batı ekseninde değil, kuzey ve güney yönünde de uzanmaktadır. İstanbul'un dokusunu oluşturan kültürel zenginlik, bu şehrin insanların enerjisi, coşkusu ve cömertliği üzerinde yükselmektedir."¹⁵⁹

7. İstanbul Bienali Küratörü Yuko Hasegawa da, bienaller ile düzenlendikleri şehirler arasındaki bağlantının önemini, İstanbul'un konumu üzerinden örneklemiştir:

"Bence en önemli nokta, bienalin yer aldığı şehirdir. Onun konumudur. İstanbul'un yapısı, Doğu ile Batı arasında yer alan bir şehir olması yalnız coğrafi açıdan değil, düşünce şekli ve felsefe olarak da bu konumda bulunması çok önemli bir kriter benim için".¹⁶⁰

¹⁵⁸ "Dünyayı Yeniden Yaratmak İçin Sanat", Martinez'le yapılan röportajdan. <http://sanalmuze.org/paneller/bienal/0504.htm>, 22 Aralık 2005

¹⁵⁹ 6. İstanbul Bienali kavramsal çerçevesi, <http://www.iksv.org/bienal/arsiv.asp?biennial=6&content=kavcer>, 22 Aralık 2005

¹⁶⁰ "Gelecek Oluşum İçin Egodan Kaçış", Yuko Hasegawa ile yapılan röportajdan <http://sanalmuze.org/paneller/bienal/0704.htm>, 22 Aralık 2005

5.3.1 “İçeriden Oryantalizm” ve Yurtdışı Grup Sergileri’nde İstanbul

Kapitalizmin, ‘ötekiyi’ kimliksizleştirerek, onun bilgisini ve geçmişini geçersiz kılmadaki asıl amacı, ‘öteki’ni bir tüketim maddesine indirgemek ve soğurmaktır. Öte yandan, bu yaklaşımı, bilinçli bir şekilde kabul edip, bunu ‘içeriden’ kurgulayarak sunmak da, temsil politikalarının bir başka boyutudur. Kendi kendini pazarlama tekniğine dönüşen bu temsil biçiminin yolu, Batılı izleyicilerin ilgisini çekecek ölçüde egzotik ve farklı, onları ürkütmeyecek kadar tanıdık ve yakın imgeler üretmekten geçer. Bu anlayışta, kentler birer vitrine dönüşür. Kùltürler “başka kùltürlerin turizmine ve turistik temasına açılmak uğruna kendilerinin taklitleri olur”.¹⁶¹

Oryantalist görünümüleri adeta davet eden bu yaygın yaklaşım, edebiyattan sinemaya, tüm sanat alanlarında karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Türk Sineması, son zamanlarda, her zaman olduğundan daha fazla, kendisi vasıtasıyla ulusal ve kùltürel kimliğimizi tarif ettiğimiz bir alan olmaktadır. Kùltür etkinlikleriyle ilgilenen potansiyel sponsor kurumların, verecekleri finansal destekler karşılığında filmler(in)de görmek istedikleri, çoğu zaman yönetmeni açmazlara ve sapmalara sürüklemektedir. Dolayısıyla, sinemadaki evrensel normlar bir kenara bırakılmakta, yerellik, otantizm baskın hale getirilmektedir. Böylelikle, Türk filmlerinde, “film” ikinci plana atılarak, “Türklük” meselesinin altındaki çizgi kalınlaştırılmaktadır. Batı Sineması’nda, böyle bir İstanbul kurgulaması bulmak şaşırtıcı değildir. Ancak aynı havayı tekrar üreten Türk filmlerinde, başka kaygıların güdüldüğü açıktır. Bu filmler ile açıkça ortaya çıkan şey, sinemanın sanatsal damarlarını tıkayan yapısal bir kısır döngü, deneysellikten ve samimiyetten uzak bir ticari yaklaşımdır. Başka bir deyişle, yalnızca ele alınan kavram değil, onun ele alınış biçimi de basmakalıp olmaktadır.

¹⁶¹ Vasıf Kortun, “Mekan Ruhu Olarak İstanbul”, <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/0302.htm>, 26 Ekim 2006

Benzer bir tavır güncel sanatta da gözlemlenmektedir. ‘Doğulu’ oldukları halde Batı’daki ana akım sanat kurumlarında iş yapan sanatçılar, kendilerinden beklenen içeriden bakışı, egzotik imgelerle süsleyerek teşhire sunarlar. Bu sayede, hem mistik ve tarihi, hem de bilindik ve güvenilir bir alan yaratmış olurlar. Güncel sanatın Batılılığı ve modernliği, Doğu’nun egzotizmi ile birleşir; sanatçılar, etnik kökenleri aracılığıyla ilgiyi üzerlerinde toplarlarken, onları şaşkınlıkla izleyen gözleri ürkütmemeye de dikkat ederler. Bu ‘kıvamı özenle tutturulmuş’ temsil biçimi, aynılanan dünyada, küçük, zararsız, ilgi çekici farklılıklar, renkler yaratır.

Son yıllarda, Batılı küratörlerin düzenlediği, belli coğrafi/kültürel bölgelere odaklanmış uluslar arası sergilerin sayısında giderek bir artış gözlemlenmektedir. Avrupa Birliği’nin Doğu’ya doğru genişlemesi ile, Doğu Avrupa sanatında, Balkan sanatında ve son olarak Türkiye gibi ‘çevre’ ülkeleri ele alan, İstanbul sanatına yer veren sergilerde hareketlenmeler olmuştur. Oysa, çağdaş sanat, kimlikler ve yerler arasında kurulan kısıtlayıcı bağa, bölgeleri adlandıran, sınıflandıran, özneleri coğrafi ve kültürel aidiyetlere hapseden yaklaşıma karşı gelmelidir.

Bazı Türk sanatçılar, yurtdışında düzenlenen İstanbul odaklı sergilerde, yukarıda bahsettiğimiz oryantalist bakışı kendi kendilerine yönelterek, kenti pazarlamaya yönelik imge arayışına katkıda bulunmaktadırlar. Bir başka grup sanatçı ise, ‘içerden oryantalizm’ olarak tanımlayabileceğimiz bu duruştan uzak kalmaya özen göstererek, kendilerini böyle bir konumda bırakabilecek sergilere, etkinliklere katılmamayı tercih etmektedirler. Örneğin Karlsruhe’de 2004 yılında düzenlenmiş olan Call me İSTANBUL başlıklı sergi, bazı Türk katılımcıları tarafından romantik oryantalist klişelere fazlaca yer verdiği gerekçesiyle eleştirilmiştir. Berlin’de, 2005 yılında düzenlenen bir başka sergi Urbane Realitaten:Fokus İstanbul da, benzer sebeplerden ötürü Türk sanatçıların tepkisini çekmiştir. Batılı izleyicilerin perspektifine hapsedildiklerini hisseden ve bu durumdan rahatsızlık duyan kimi sanatçılar, bu sergideki işlerini sergilemekten vazgeçmişlerdir.

Call me İSTANBUL ist mein Name, İstanbul’un yaşadığı değişimleri, dönüşümleri, kaosu konu alan yurtdışı grup sergilerinden biridir. Serginin genel iddiası, İstanbul’u sadece “antik ikonların ve görselliğin şehri” olarak yansıtan

diğer sergilerden farklı olma yönünde olsa da, kavramsal çerçevesi ve tanıtım metni itibariyle, Call Me İSTANBUL'un, kentin efsanevi yönünü ön plana çıkaran yaklaşımdan uzak kalamadığı açıktır. Sergide, şimdiye dek camileri, haremeleri, hamamları, kapıları ile dikkat çekmiş olan İstanbul'un, artık, gecekonduları, ara sokakları, göç hareketleri, karmaşıklığı, karşıtlıkları, özetle 'tekinsizliği' ile anılması gerektiği vurgulanmaktadır:

"İstanbul'u biçimlendiren sadece meşhur anıtları ve meydanları değildir. Bu turistik yüzeyselliğin altında ve kulelerinin ötesinde bambaşka dünyalara açılmak mümkündür – dar ve mahremiyet yüklü sokaklar, arkasında hayaletlerin saklandığı gölgeler, rastlantıların oluşturduğu yerler ve sapa yollara açılan kapılar. Gecelerin gizli yarıkları da, gündüzün güneş ışıkları ile yıkanmış görüntüsü gibi, İstanbul bütünü'nün bir parçasıdır."¹⁶²

Bu türde bir yaklaşım, eski kültürün parçalarını başka bir şey haline getirmek için kullanır. Burada gördüğümüz, Batılılar'ın baktığı gibi, bizim olmayan ama bir İstanbul efsanesine dayanan, adeta yeni bir İstanbul'dur. Yeni ve polisiye bir İstanbul. Bu, neşeli, vurdumduymaz, tasasız bir resim değildir. Aksine, hafif loş, koyu, içinde neler döndüğü bilinmeyen, karanlık ve elbette cazip İstanbul'dur; yani önce edebiyatta, sonra da sinemada, defalarca işlenişine tanıklık ettiğimiz İstanbul imgesidir.

Urbane Realitaten:Fokus İstanbul Sergisi ise, kent gerçeklerini irdelemeyi hedefleyen, İstanbul, Kahire ve Mexico City'yi ele alan bir üçleme olarak planlanmıştır. Sergi, önu alınamaz biçimde büyüyen, değişen, dönüşen kentleri ve bu kentlerdeki toplumsal alanların, çelişkilere, tehditlere kucak açacak biçimde yeniden düzenlenmelerini işlemektedir. Projenin ilk ayağı olarak İstanbul seçilmiştir. Serginin küratörü Christoph Tannert, İstanbul'un, Doğu ve Batı'yı hem fiziksel, hem de zihinsel olarak birleştirdiğini; Doğu-Batı çelişkilerinin yarattığı kültürel etkileşimin, kentin kendi içinde ve diğer dünya metropollerıyla olan ilişkilerinde gözlemlendiğini ifade etmiştir. İstanbul'a gelen "sanatçı –turistlerin"¹⁶³ estetik kaygıyı ön planda tutan bakış açılarını sergilemeyi değil; kentin küreselleşme sonucunda geçirdiği değişimleri, tarih boyunca Doğu-Batı ikiliği

¹⁶² [http://hosting.zkm.de/istanbul/discuss/msgReader\\$122](http://hosting.zkm.de/istanbul/discuss/msgReader$122), 3 Ocak 2007

¹⁶³ Christoph Tannert, "Önsöz", **Urbane Realitaten: Fokus İstanbul Sergisi Katalogu**, 2005

üzerinden tanımlanan İstanbul'un konumunu, rolünü güncel sanat üzerinden sorgulamayı amaçladıklarını belirtmiştir. Sergi, kenti dilsel, dinsel, sosyal, kültürel, ekonomik çelişkileri üzerinden okuyabilecek, farklı uyruklardan yabancı sanatçıların işlerinden ve İstanbul'a içeriden bakabilecek Türk sanatçılardan oluşmuştur.

Ne var ki, İstanbul'lu sanatçılardan Can Altay, Hüseyin Alptekin, Halil Altındere, Memed Erdener, Gülsün Karamustafa, Ahmet Ögüt, Neriman Polat, Canan Şenol, Erinç Seymen, Hale Tenger ve Vahit Tuna'dan oluşan bir grup, işlerini Fokus İstanbul Sergisi'nden geri çekmişlerdir. Sanatçılardan Gülsün Karamustafa'ya göre, "Sergi Batı'dan Doğu'ya yüzeysel bir bakış"¹⁶⁴ getirmiştir. Sanatçılarla birlikte Erden Kosova ile Vasıf Kortun röportaj-makalelerini, Fulya Erdemci de sergi kataloğu için hazırladığı yazıyı yayından çekmiştir.

Sanatçılara, serginin kavramsal çerçevesi ve organizasyondaki ayrıntılarla ilgili bir dizi finansal ve ahlaki anlaşmazlık bu kararı aldırmıştır. Ancak en önemli gerekçeleri, bu tipte sergiler ile, Avrupa Birliği'ne uyum sürecinde birer iyi niyet elçisine, temsil aracına dönüştürülmeleri, ulusal kimliklerinin, sanatçı kimliklerinin önünde tutulması olmuştur. Ayrıca sanatçılar, son zamanlarda üzerlerinde yoğunlaşan bu ilgiyi, Avrupa Birliği'nden gelen fonların İstanbul ya da Türkiye odaklı sergilere aktarılıyor olmasına bağlamışlardır.

Gülsün Karamustafa, kendisi gibi birçok sanatçının da katıldığı Call Me İstanbul Sergisi için, derinliksiz ve biraz da yanlışlıklar içeren bir sergi değerlendirmesini yapar¹⁶⁵. Bu serginin ardından, daha seçici olmaları gerektiğine kanaat getiren sanatçılar, yurtdışındaki grup sergilerinde İstanbul'a yöneltilecek bakıştan rahatsızlık duymuşlardır.

Halil Altındere ise, Fokus İstanbul Sergisi'nden çekilme gerekçelerini "etnik hassasiyetin 15 yıllık birikimi"¹⁶⁶ olarak açıklar. Ulus Sergileri'ndeki temsiliyet

¹⁶⁴ Müjde Yazıcı, "Yüzeyselliğe Sanatçı Tepkisi", Radikal, 12 Mayıs 2005, s.22

¹⁶⁵ A.g.e.

¹⁶⁶ A.g.e.

meselesinden duyulan bıkkınlık ve sanatçılarda, yılların birikimiyle bu konuda oluşan hassasiyeti dile getirir. Altındere, sanatçılar arasında oluşan bu yaygın tavra rağmen bazı sanatçıların bu tipte sergilere katılmaya devam etmelerini ise, ekonomik sebeplere ya da karşılıklı hatır ilişkilerine bağlamaktadır.

Sonuç olarak, 1990 sonrası dünyada oluşan açılımdan sonra, Türk sanatçıların yurtdışında sergilere daha sık katılmaları başlarda çok sevindirici bir gelişme iken, son zamanlarda, güncel sanatın kültür ve temsil politikalarının birer aracı haline gelmesi, işe başka bir boyut katmıştır. Artık Türkiyeli sanatçılar, İstanbul odaklı bu tipte uluslar arası sergilerin, ulusal kimliklerini birer temsil nesnesine dönüştürdüğüne, birbirini tekrar eden bu tipteki sergilere katılırlarken daha seçici olmaları gerektiğine kanaat getirmişlerdir.

5.3.2 Küresel Tüketim Çağı'nda İstanbul ve "İşaretler Şehri Projesi"

Nisan 2003 tarihinde Londra'lı altı adet sanatçının ve onlara İstanbul Bilgi Üniversitesi'nden katılan meslektaşlarının başlattığı "İşaretler Şehrini Okumak: İstanbul: Açık? Gizemli?" isimli proje, ilk olarak Nisan 2003'de İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde sergilendikten sonra, daha resmi bir hal alarak, Temmuz-Ağustos 2003'te Bristol'de Mimarlık Haftası kapsamında, Eylül 2004'te Nottingham Şehircilik Haftası'nda, ve projenin ilk evresinin kapanışı olarak Londra'da sergilenmiştir. 4 Kasım- 11 Aralık 2004 tarihleri arasında ise proje, aldığı son hali ile Akbank Kültür Sanat Merkezi'nde sergilenmiş, geçirdiği tüm evrelerin bir öz değerlendirmesini yapmıştır.

İşaretler Şehri Projesi, kentlerin, kendilerini ziyaretçilerine sunarken kullandıkları işaretleri konu almaktadır. Italo Calvino'nun Görünmez Kentler kitabından yola çıkan projede, kentlerin, sadece ziyaretçilerine değil, kendi sakinlerine de gerçek yüzünü göstermediği vurgulanmaktadır. "Gerçek şehirle karşılaşmanın epistemolojik imkansızlığı"na odaklanan proje, kentlerin kendilerini gizlemek

maksadıyla ardına saklandıkları bu turistik görünümünden, pitoresk hallerden, kültürel imgelerden hareket etmiştir.

Proje kapsamındaki çalışmalarda, görsel olana hak ettiğinden daha fazla önem verildiğine; kentlerin, dokularının, halk ve tarihlerinin zengin çeşitliliğine rağmen, sadece yabancı ziyaretçilerinin değil, kendi sakinlerinin de zihinlerinde, gitgide basit sıradan kalıplara indirgendiğine ve küreselleşmenin aynılaştırıcı etkisi karşısında çok kültürlü mirasın korunmasının gerekliliğine dikkat çekilmektedir.

İşaretler Şehri kendini, “fetişleştirilmiş Sanat nesneleri üretmeye devam ederek bunları sosyal, politik, estetik ve diğer *mazeretlerin* maskesi altında sunan sanatsal eylemlerden bilinçli bir ayrılış”¹⁶⁷ olarak tanımlar:

“Küresel ‘görüntüler savaşı’nda medyanın dikkatimizi çekmek için saldırgan bir yarış içinde olduğu bir dönemde, uluslar arası (ya da ulus ötesi) sanatçının sorumluluklarından biri, işlerimizin mal değerini ya da bireyler olarak ‘uluslar arası’ şöhretimizi güçlendirmek değil, -dar kişisel ve yerel çıkarlarla sınırlanmış- Yerel İzleyici ve Tüketiciler olmaktan, Öteki Ahlakı ve politik, dinsel, ideolojik, estetik sınırlara duyulan şüphenin belirlediği *sorumluluk sahibi* ‘Küresel’ Vatandaşlar durumuna geçişi kolaylaştırmaktır. Bu da, *politikadan ahlaka geçişi* –dünyayla ahlaki bir ilişki içine girmeyi-; *işaretleri kullanımımızın* (hem ileten hem de yorumlayıcılar olarak) gösterebilimsel bir düzeye gelmesini; metalaştırılmış temsillerin istilasına karşı koyma arzusunun ve bölücü ulusal tarihlerden kolektif (ulus ötesi) belleği ortaya çıkarma –ve benimseme- sorumluluğunu getirir.”¹⁶⁸

İşaretler Şehri, bünyesinde, turizmin belirlediği görülmesi gereken noktalardan ve deneyimlerinden ibaret kent dışında birçok başka kent de barındırmaktadır. İçinde bulunduğumuz Küresel Tüketim Çağı’nda, kentler, Calvino’nun deyişiyle “onları anlatan sözlerle karıştırılmaktadır”¹⁶⁹, gerçekler temsillerle birleştirilmektedir. Projeyi düzenleyenler, aynı tuzağın kendileri için de geçerli olduğunun, kendi okumalarının da kentin metni haline gelme olasılığının bilinciyle çalıştıklarını ifade etmişlerdir. En başından beri bu farkındalıkla, öne sürecekleri okumalarda kentin ‘gerçeğine’ erişmeyi değil, “kültür, kimlikler, toplumlar, tüketim kültürü, tarih, ilerleme, küreselleşme üzerine süregelen bir tartışmayı” alevlendirmeyi

¹⁶⁷ Mermoz, *Aksanat Sergi Katalogu*, s.48

¹⁶⁸ A.g.e., s.40

¹⁶⁹ Calvino, *Görünmez Kentler*, s.124

hedeflemişlerdir.¹⁷⁰ Projenin bir başka hedefi de, metin, kavram ve imgelerden oluşan temsil biçimlerinin, deneyimleri aktarmadaki rolünü sorgulamaktır.

İşaretler Şehri Projesi'nde kullanılan bir ifade de "Zaman Çizgisi"dir. Zaman Çizgisi'nin, tarihsel olayların doğrusal bir çizgi üzerinde imlenerek bir anlatıya dönüştüğü bir alandır; zaman çizgisi tarihin tüm akışının belli bir mesafeden kavranmasına, oluşan anlatının her bir ögesini kendi bağlamında, olay ve temsil ediliş biçimleri arasında paralellikler kurarak değerlendirmeye ve olayları söylemleştirilerek yeni baştan yazmaya olanak sağlar.

Zaman Çizgisi ifadesi ile, zamanda nostaljinin büyüüne kapılıp, hayali yollarda ileri geri yapılan seyahatleri tanımlanmaktadır. Bu seyahatler, fanteziler yardımıyla gerçeklerden kaçabilmemize olanak sağlamakta ya da tam aksine, gidilen yerlerde, fantezi ve hayallerin altında gizli kalmış gerçekliklere ulaşmayı amaçlamaktadır.

İşaretler Şehri Projesi, yukarıda bahsi geçen fantezilerden uzak kalarak, kentin en derin katmanlarına erişmenin imkansızlığını en başından kabul ederek, yeni olası klişeler üretmekten duyulan çekingenlik ile, hem kentin onu ifade eden imgelerden kopartılmasını, hem de, kent sakinlerinin kendilerine dönük farkındalıklarının artmasını hedeflemiştir:

"Turist tuzaklarından ve pitoresk olanın cazibesinden kaçınma çabalarımız – ve başarısızlıklarımız- ya da tuzağına düştüğümüz diğer stereotipler, yurtdışındaki gezginin antropolojisi için faydalı malzemeler sağlayabilir; ancak 'gözlenen gözlemciler' üzerine yapılan karşı gözlemler de, şehri gizemli kılan katmanları soyarak onlar *arasından* gerçeği görebilme yönündeki benzer çabalarla bu projede çalışan Türk sanatçılar için eleştirel bir *ayna* görevi görebilir."¹⁷¹

İşaretler Şehri Projesi'nde yer alan, Gérard Mermoz'un, fotoğraf, metin ve ses enstalasyonundan oluşan **İstanbul Güncesi** adlı işi, yabancı bir ülkede gözlem yapıyor olmanın verdiği duygu ve düşüncelerin, kişisel gözlemle birleştiği, imge ve metinlerin karışımından oluşan bir seyahat yazısı formatındadır. Mermoz, 18.

¹⁷⁰ Mermoz, *Aksanat Sergi Katalogu*, s.42

¹⁷¹ A.g.e., s. 11

ve 19. yüzyıllarda yoğunlaşan ve Batı'lı emperyalist ulusların kendi güçlerini kavrama ve kabul ettirme niyetleri ekseninde düzenledikleri Doğu seyahatlerinden farklı olarak, günümüzde yabancı ülkelere yapılan seyahatlerin, 'gerçek dünyadan kaçma, uzaklaşma' arzusu taşıdığına dikkat çeker. Turistlerin gezileri sırasında, kendilerini 'evlerindelermiş gibi' güvende hissetmelerini sağlayan standartlaştırılmış deneyimler, ev sahibi ve misafirlerin uygunsuz durumlara düşmelerine neden olabilecek her türlü ayıksı ortam ve gerçeklikten arındırılmıştır. Aynı şekilde, ulus devlet tarihlerinin yazılımlarında da benzer aynılaştırıcı ve normalleştirici eğilime rastlanmaktadır. Mermoz, gerçekliğin, çarpıklık sayılabilecek unsurlarından ayıklandığı bu yorumlarda, bir 'eleştirici' gezgin olarak, alternatif okumaların peşine düşmüştür. Mermoz, bu çalışmasında, kendine referans kitap olarak Robyn Davidson'un "Against Travel Writing" başlıklı denemesini, Italo Calvino'nun "Görünmez Kentler" romanını ve Peter D. Osbourne'un "Travelling Light" adlı kitabını seçmiştir.

Gérard Mermoz, kitlesel seyahatler esnasında, gözlemcinin, gittiği yere ait seyahat kitaplarında, broşürlerde, kartpostallarda gördüğü bir imgenin (bir anıt, bina, kumsal, manzara, vb...) gerçeği ile ilk karşılaşmasında heyecanının doruğa ulaştığını söyler. Bu noktada, kendisi de, İstanbul Güncesi Projesi için çektiği fotoğraflarda, bilinen şeyleri yeniden görüntüleme tuzağından uzak kalmaya gayret göstererek, yeni şeyler keşfetmeye çalışmıştır. Söz gelimi, Aya Sofya'yı gezerken, yapının mimari ihtişamına kaçınılmaz biçimde hayranlık duymanın ötesine geçmeye çabalamıştır: Aya Sofya'yı, kültürler, dinler ve çıkarlar çatışması üzerine kurulu Doğu-Batı ikiliği üzerinden, mekanın orta yerinde duran devasa iskelenin yarattığı modernlik ve gelenek arasındaki gerilimden ve son olarak, böylesine güçlü bir tarihsellik duygusu içinde, kendinde duyumsadığı yabancılaşma hissinden algılamaya çalışmıştır.¹⁷²

Projede yer alan sanatçılardan bir diğeri İpek Duben'dir. Duben, **Türk Nedir?** isimli çalışmasında, kentlerin fotoğraflanan, kartpostal çerçevesine sığdırılan imgeleri ile gerçeklikleri arasındaki zıtlıklara dikkat çeker, turistler için yapılan kartpostalların işlevini ve etkisini sorgular.

¹⁷² A.g.e, s.60-67

Duben, bu işi için, bildiğimiz türden turist kartlarındakinden farklı bir dizi yeni kartpostal hazırlamıştır: Edmondo de Amicis, David Hotham, W.S. Monroe, Robert Kaplan, Joe E. Pierce, Rudyard Kipling gibi, Osmanlı İmparatorluğu’nu ve Cumhuriyet Türkiye’si’ni ziyaret etmiş Batılı seyyah, diplomat, tarihçi ve gazetecilerin, İstanbul ve Türkler hakkında yazdıkları metinlerden yararlanmıştır. Duben, bu metinlerden yaptığı alıntıları, onlarla tam bir zıtlık oluşturacak nitelikteki, İstanbul’un günlük yaşamından imgeler ve çeşitli insan manzaraları ile bir arada kullanmıştır. Soyut stereotip ifadelerin, gayet sıradan, gerçek insan ve mekan görüntüleri ile biraradalığı üzerinden, önyargıların ve ötekileştirici imgelemenin keyfilğine ve “sapıklığına” dikkat çekmiştir. Bu sıra dışı kartpostalları gören Batılılar’ın verdikleri tepkiler ile, Batılı’nın zihnindeki “Türk” kavramının evrimini tanımlatmak, Türk/Müslüman, Batılı/Hristiyan olarak kültürlerin karşılaşmasını yeniden kurmak ve bunu kaydetmek istemiştir. Bunun, insanları, “diğeri”ne karşı geliştirdikleri önyargı ve basmakalıp bilgileri yeniden gözden geçirmeye, sorgulamaya, daha derin araştırıp düşünmeye sevk eden bir çalışma olmasını amaçlamıştır. Kartpostalları, birkaç aydan yirmibeş yıla kadar değişen sürelerden beri İstanbul’da yaşamakta olan Avrupalı, Avustralyalı ve Amerikalılar’a göstermiş ve kendilerinden, akraba ve arkadaşlarına yollamak üzere kartpostal seçmelerini istemiştir. Projeye katkıda bulunanların, fotoğraf ve alıntılara verdikleri tepkileri ve Türkiye’deki deneyimlerini kaydetmiştir. Duben, Türk seyircisinin de, bu vesileyle, “diğeri” hakkındaki önyargılarını fark edip yeniden sorgulamasını hedeflemiştir.¹⁷³

Graham Goldwater’ın **Görmeden** adlı fotoğraf projesi de fotoğrafların, kentleri imgelere indirgemedi ve tanımlamadaki gücüne dikkat çekmektedir. İstanbul, diğer tüm büyük kentler gibi, turistler tarafından çok fotoğrafı çekilen bir şehirdir ve turistlere yönelik hazırlanmış broşürlerden, seyahat rehberlerine ve kişisel fotoğraf albümlerine kadar her yerde, kentin pek çok fotoğrafı bulunmaktadır. Bu fotoğrafların hemen hepsinde, kentin pitoresk görünümünü, kültürel, tarihi ve anıtsal özelliklerini vurgulayan mekanlar, yapılar yer almaktadır. Graham Goldwater’ın amacı ise, İstanbul’un, deniz, camiler, pazarlar, anıtlar, insanlar gibi

¹⁷³ A.g.e., s.30-33, 74-77

klişeleşmiş imgelerinin dışında, gerçekten sıradan olan, pitoreskten uzak alanlarını görüntülemek olmuştur. Örneğin, bir mezarlığın, yol kenarındaki ölü bir köpeğin, bir gemi enkazının fotoğrafını çekmiş; insanların eylemlerinin, trafiğin, hareketliliğin, canlılığın tüm izlerinin silindiği, kimliksiz ve mekansız kareler oluşturmuştur.

5.3.3 Tarihi Mekanlarda Güncel Sanat Sorunsalı ve 9. İstanbul Bienali

İstanbul'un coğrafi koşulları itibariyle Doğu-Batı söylemi ile ilişkilendirilmesi, bir buluşma mekanı olarak imlenmesi ve kozmopolit kimliği, kentte düzenlenen bienallerin içerik ve mekanlarına da yansımıştır. İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri adı altında düzenlenen ilk İstanbul Bienali, "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat" temasını işleyerek, İstanbul'un Doğulu tarihselliğini, çağdaş Batı sanatıyla birleştiren yaklaşımın ilk resmi örneği olmuştur. Kentin kültürel geçmişinin cazibesi ön plana çıkarılmıştır. Tıpkı bu ilk bienaldeki gibi, "Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat" başlıklı 2. İstanbul Bienali için belirlenen tema da tarihi ile güncelin buluşması olmuştur. Böylece, İstanbul Bienalleri'nin bu ilk örnekleri, kavramsal çerçeveleri ve mekanları itibariyle, İstanbul'un "Doğu ile Batı", "Eski ile Yeni", "Tarihi ile Çağdaş" arasında köprü kurma işlevini vurgulamış, bu imgenin üzerine inşa edilmiştir.

İlk bienallerde, sanatçılara enstelasyonlarını sergilemeleri için geleneksel mekanlar önerilmiş, hatta zorunlu kılınmıştır. İlk iki İstanbul Bienali'nin danışma kurulunda bulunan Aydın Gün'e göre, bu yaklaşım, Türk toplumunun öteden beri içinde bulunduğu, gelenekselliği sürdürmekle dünya görüşünü benimsemek arasındaki ikilemi yansıtmanın uygun bir yolu olmuştur. O dönemin koşullarında, çağdaşlaşma hareketi, gelenekler arasında geleceğe taşınması gerekenlerin seçimini yapabilecek olgunluğa erişmemiştir. Tarihselliğimizin ne kadarının ve hangi kısımlarının gelişme ve ilerleme hareketlerine ekleneneceğine karar verebilmemiz

için, geçmişimizi yeniden ve dikkatle okumamız gerekmektedir. Çağdaşlaşmanın tamamlanabilmesi için, tarihimizle yeniden hesaplaşmamız şarttır.¹⁷⁴ Sezer Tansuğ ise, Aya İrini Müzesi, Yerebatan Sarnıcı gibi tarihi yapıların, çağdaş plastik sanat yapıtlarına mekan oluşunun, bu yapıtlara yeni ve özgün bir boyut kazandırdığını söylemiştir. Tansuğ'a göre, Bizans ve Osmanlı yapılarının çağdaş plastik yorumlar ile birleşmesi, sanatta özgün bir mekan anlayışı doğurduğu gibi, sanatın evrenselliğine de vurgu yapmıştır.¹⁷⁵

Kentleri pazarlamanın etkili bir yolu olarak kültür-sanat etkinliklerinin ön plana çıktığı bir dönemde, İstanbul Bienalleri, Sultanahmet çevresindeki camileri, tarihi yapıları, Bizans ve Osmanlı geçmişini güncel sanatla, Batı'nın 'aydınlanmacı' perspektifi ile buluşturarak, kentin ikilik ve çelişkiler üzerine kurulu imgesini güçlendirmiş, Doğu ile Batı'yı, yerel ile küreseli, eski ile yeniye bir araya getirmiştir. İstanbul Bienalleri arasında, sanatı gerçek kent sakinlerinin yaşadıkları alana kaydırmayı kendine birincil hedef belirleyen ve tarihsel mekanlarda güncel sanat sorunsalını aşmayı hedefleyen ilk bienal 9. İstanbul Bienali olmuştur.

9. İstanbul bienali, kenti, 19. yüzyıl romantiklerinin büründürdüğü tüllerden arındırarak, tüm çıplaklığıyla ele almak istemiştir. Bienal ilk kez tarihi yarımadadan ayrılıp, Galata-Tophane-Şişhane üçgenine taşınmıştır. Mekanlar, Şişhane'deki Deniz Palas Apartmanı, Karaköy Bankalar Caddesi'nde bulunan Garanti Binası, 5 numaralı Antrepo, Tophane'deki Tütün Deposu, Tünel'deki Bilsar Binası, Platform Güncel Sanat Merkezi ve İstiklal Caddesi'ndeki Garibaldi Binası olmuştur. Ayrıca, yollarda da işler sergilenmiştir. Küratörler, bu girişimleri ile, bir bakıma, o güne kadar, bienal ve diğer uluslar arası sergilere yöneltilmiş eleştirilere de cevap vermeyi amaçlamışlardır. "Yaşayan kent"e kaydırılan sergi, kenti, egzotik imgelerinden arındırmayı hedeflemektedir. Bienal için uygun görülen, sıradan, günlük hayatın içinden, tüketim-merkezli sistemin izlerini taşıyan bu yeni mekanlar, kent hakkındaki sergilerin tarih bağlamından kopartılması için atılan bir adım niteliğindedir.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Levent Çalıkoğlu, "Merkez Dışı, Sokağa Yayılan, Kendi Mikro Söylemini Fısıldayan Bir Bienal", <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/0100.htm>, 25 Aralık 2006

¹⁷⁵ A.g.e.

¹⁷⁶ Yardımcı, s. 158-161

Dokuzuncu İstanbul Bienali küratörlerinden Charles Esche, bir sanat sergisinin, hakkında pek çok fikir ve önyargı bulunan İstanbul gibi bir kent hakkında yeni bir şeyler söyleyebilmesinin güçlüğüne baştan kabul ederek işe koyulduklarını ifade etmiştir. Esche bu bienali düzenlerken, zihinlerindeki iki amaçtan birinin, sergilerin kurulduğu mekanlarda değişikliğe gitmek olduğunu söylemiştir. Sanata “dilsiz bir turizm gibi yaklaşmaktan”¹⁷⁷ kaçındıklarını ve bunu bienali tarihi mekanlardan uzak tutarak gerçekleştirmeye çalıştıklarını belirtmiştir. Önceleri, tüm dünyayı bienal vasıtasıyla İstanbul’a getirmek söz konusu iken, bu bienal ile, sanatsal üretimin, bu kentin sokaklarında başlayıp gelişmesini, bu kentin kendinden yola çıkmasını hedeflemişlerdir. Diğer arzuları ise, sanatçıların yaratım ve sergileme süreçlerine, mümkün olduğunca fazla katılım sağlamak olmuştur.¹⁷⁸

Mika Hannula, Dokuzuncu İstanbul Bienali’nin, merkezden bakan, sanat fuarları ve galerileri tarafından beslenen sanat piyasasından, olabildiğince uzak durduğu görüşündedir. Hannula, bu bienalin, sanat için sanat üreten bir yapı olmadığını; ticari bir ortamdan ziyade, bir düşünce platformu olduğunu ifade etmiştir. Dokuzuncu İstanbul Bienali, içinde bulunduğu çevreyle ilişkisini hiç koparmadan, kentin kimliğini tümüyle (“kokusu, tadı, duygusu ve sesi ile”) benimsemeye gayret etmiştir; tıpkı İstanbul gibi pis, karmaşık, eğlenceli ve cazibeli olmayı amaçlamıştır. Ne var ki, Hannula da, kentin gerçekleriyle yüzleşmeyi hedefleyen bu bienalin bile, İstanbul’u romantize eden alışlagelmiş temsil problemleriyle başa çıkabilmek için tek başına yeterli olmadığını farkındadır.¹⁷⁹

Dokuzuncu İstanbul Bienali’ne, Hannula’nın belirttiği gibi, kentin tarihini, geleceğini, kentsel koşullarını sorgulayan, karmaşıklığından, çelişkilerinden ve muğlaklığından beslenen sanatçıların seçilmesine özen gösterilmiştir. Bunlar, küratörlerin, Bienal’den 1 yıl önce başlatılan Bienal konuşmalarından birinde belirttikleri üzere, “İstanbul’un kentsel koşulları, tarihi ve geleceği ile doğrudan

¹⁷⁷ Vasıf Kortun, “Zor Durumda Zarafet”, 2 Yılda 1: 9. Uluslararası İstanbul Bienali Gazetesi, sayı 2, 23 Eylül 2005, s.1

¹⁷⁸ Charles Esche, “Ne Fark Eder?”, 2 Yılda 1: 9. Uluslararası İstanbul Bienali Gazetesi, sayı 6, 21 Ekim 2005, s. 1

¹⁷⁹ Mika Hannula, “Büyülü Dünya”, 2 Yılda 1: 9. Uluslararası İstanbul Bienali Gazetesi, sayı 3, 30 Eylül 2005, s.1

ilgilenen sanatçılar”¹⁸⁰dır. Ayrıca bu bienalin kavramsal çerçevesi ve yapısı itibarıyla, “kenti kuşatan gerçekliğe bilinçli bir yabancılaşma tavrıyla yaklaştığına inanılan ve kentin küresel iletişime açık olduğunu yansıtan”¹⁸¹ bir sergi olmasının amaçlandığı belirtilmiştir.

Charles Esche, bienalin son günlerinde kaleme aldığı bir yazısında, bienalin erken bir değerlendirmesini yaparken, İstanbullular’ın, bienal kentlinin sakinleri olarak, sanatçılarından çok daha önemli bir rol üstlendiklerini, sergiye verdikleri tepkiler ile, tüm etkinliği çok daha anlamlı kıldıklarını ifade eder. Seyircisiz bir bienalin, kenti bir ‘dünya kenti’ konumuna getirmeye çabalayan diğer standartlaştırılmış uluslar arası sergilerden bir farkı kalmayacağını vurgular. Esche, bu ifadesi ile, 9. İstanbul Bienali’ni, önceki bölümlerde bahsettiğimiz, Dünya Sergileri’nin bir devamı niteliğindeki, kentleri dünya kamuoyuna bir teşhir malzemesi gibi çıkaran sergi geleneğinden ayrı tuttuğunun altını çizmiş olur. Bienallerin, kentler arası bir rekabet oyununa dönüştüğünün “doğal olarak farkında olan” Esche, küreselleşmenin -ekonomik dayanakları bir yana- ancak tekelleştirici, aynılaştırıcı etkilerinden arındırılabilirse bir anlam kazanabileceğini dile getirir.¹⁸²

Dünya kenti olma yarışındaki kentlerin, konumlarını, kendi yurttaşlarına, tarihlerine ve özgün koşullarına göre şekillendirmeleri gerektiğine dikkat çeken Esche, İstanbul’un, Avrupa Birliği yolunda, üye ve diğer aday kentlerle aynılaşma uğruna, kendine has bir dünya kenti olma özelliğini yitirme olasılığından bahseder. Bu bienalin, İstanbul ile diğer dünya kentleri arasındaki etkileşimin karşılıklı ve eşit yoğunlukta olabilmesi için gerekli platformun oluşturulmasında etkili olduğunu ve ileride düzenlenecek güncel sanat etkinliklerine de, bu bağlamda bir model teşkil etmesini umduğunu ifade eder.¹⁸³

Maria Lind de, Dokuzuncu İstanbul Bienali’nin, sunduğu yeni ve zorlayıcı kültürel ortam ile, güncel sanat dünyası için önemli bir referans noktası haline

¹⁸⁰ Yardımcı, **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul’da Bienal**, s. 160

¹⁸¹ A.g.e., s.160

¹⁸² Charles Esche, “Ne Fark Eder?”, 2 Yılda 1: 9. Uluslararası İstanbul Bienali Gazetesi, sayı 6, 21 Ekim 2005, s. 1

¹⁸³ A.g.e.

geldiğini, rahat ve yakınlık kuran, izleyicisiyle bir arada gelişen bir bienal olarak, Venedik Bienali'ne taban tabana zıt düştüğünü belirtmektedir:

“Bu bienal ilham verici bir şekilde uluslar arası bienal rutinini kırdı. Yeni müzenin yerine oturması ile gelecekteki bienaller şimdi potansiyel olarak ve umut edildiği gibi önceki temsilci işlevinden kurtulacak ve bu sayede sanatın gerçekliğimizi kavrama ve tahayyül etmenin eşsiz bir biçimi olma rolünü keşfe devam edecek.”¹⁸⁴

Bienalin küratörlerinin bu çabası, “pazar toplumuna boyun eğmeden paylaşımcı bir mekan yaratmak” içindir. Ne var ki, sanatın teşhir değerinin, diğer her şeyin önüne geçtiği ve tıpkı çağdaş müzeler gibi, bienallerin de, kentleri pazarlamanın bir yolu haline geldiği içinde bulunduğumuz dönemde, Dokuzuncu İstanbul Bienali'nin, “kent panoramasını sergilemenin ötesine geçip, kurumsal bağlarından kopmuş bir alana”¹⁸⁵ dönüşüp dönüşemediği tartışmaya açıktır.

¹⁸⁴ Maria Lind, “Olağan Şüphelilerin Ötesinde”, 2 Yılda 1: 9. Uluslararası İstanbul Bienali Gazetesi, sayı 6, 21 Ekim 2005, s. 1

¹⁸⁵ Yardımcı, *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, s. 161

6. SONUÇ

Daha önce aktardığımız gibi, kentlere bir dizi güçlü siyasal, sosyolojik ve kültürel ilişki yön verir; bu ilişkilerin yan anlamları ve bağıntıları, kent dediğimiz sembolik uzamı oluşturur. Kentler yaşam alanları olmanın ötesinde, düş ve temsil alanlarıdır. Kentleri temsil etmenin, film, video, fotoğraf, resim, roman, mimari üslup gibi sanatsal yolları olduğu gibi, kültürel ve turistik formları da vardır. Kentleri bir imgeler bütünü olarak ele aldığımızda, kendilerine has imajlarının, fiziksel, kültürel, sosyolojik, siyasi ve ekonomik gerçekliklerinin toplamından ve bazen daha fazlasından oluştuğunu görürüz. Dediğimiz gibi, kent, ilk etapta göze çarpan parıltılı özün gerisinde kalan hikayedir, oluşturulmuş tarihtir; kendinin temsildir.

Temsilde, bir şeyin gerçek ya da gerçekdışı olması, kullanılan imgelerin çağrışım gücünü etkilemez. Temsil gücü kolektif belleğe öylesine işler ki, geçmişte olduğu gibi, gelecekte de etkisini korur ve kimi zaman gerçeğin yerine ve ötesine geçer. Temsil, özü itibariyle politik bir olgudur. Şeyleri temsil etmek için kullanılan imgeler, olmayanı varmış gibi gösterebilir, gerçekte varolanı saptırabilir ya da gizli tutabilir. İmgeleri okumada, algılamada ve yorumlamada, görme biçimlerinin rolü çok büyüktür. Sanat yapıtında, nelerin temsil edilmeye değer, neyin dışarıda bırakılmaya mahkum olduğunu saptamak da son derece politik bir edimdir. Temsil rejimleri, siyasi ve ekonomik pratiklerle ilintilidir. Kapitalizm sonrası kent temsilleri ise, eskiden beri taşıdıkları dinsel anlamlarından arındırılmış, daha ziyade ticari parametreler üzerinden yapılırlı olmuştur; zira kapitalizm sadece ekonomik bir düzenleme değildir, tüm anlamların bütünüyle yenilenmesine neden olmuştur.

Kapitalist temsil biçimlerinde, “öteki” kimiksizleştirilerek bir bilgi ve tüketim nesnesine indirgenir. Bilgisi ve geçmişi silinir, kolaylıkla zaptedilecek kıvama getirilir. Çevre konumuna yerleştirilen kentler, yeni dünya düzeninde bir yer edinebilmek için, kendilerine yeni temsil rejimleri belirler. Bu süreçte, Batı

normlarının belirleyici ve şekillendirici etkisi, Batı'nın beklentileriyle örtüşecek imgeler yaratma telaşına düşen Batı dışı ülke politikalarında kendini gösterir.

Daha önce belirttiğimiz üzere, içinde bulunduğumuz kültürel dönemeçte, kentleri, kozmopolitliğin, çokkültürlülüğün ve tinin, belleğin, düşün uzamları olarak tanımlayan yeni kent hikayeleri ortaya çıkmıştır. Kent temsilinin Batı imgelemine egemenliğinde olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Batı'nın rasyonel planlamacı düşgücü, Batı dışının farklılıklarını, özgüllüklerini algılamada ve tanımlamada başarısız olmuştur. Kültürel küreselleşmenin çeşitlilikleri yok etmeye yönelik politikaları, kentleri düşlenebilir homojen uzamlara indirgemıştır.

Biçim ve imgelemin dolaşımına dayalı ekonomi, kültürel ve sanatsal temsilin ekonomiden bağımsız düşünülmesini olanaksız kılmıştır. Kentler, postmodernizme geçiş ile birlikte, festival, uluslar arası sergi, bienal gibi sanatsal etkinliklere mekan olmaktan çıkıp, bu tipte etkinliklerce kapsanan devasa sahneler dönüşmeye başlamıştır. Bu yolla sanatsal yönlerini ön plana çıkaran kentler, coğrafi özelliklerini ve bu özelliklerin sanatçı kimliklerindeki yansımalarını vurgulayarak, ülkelerinin kültür turizmine katkıda bulunmaktadır.

Kentlerin birer postmodern metaya dönüştüğü, ülkelerin küreselleşmeye eklenme projelerinin baş aktörü haline geldiği bu dönemde, hem kültür, hem de kültürün aracılığıyla gündelik hayatın her alanı, çokuluslu kapitalist sistemin sömürgesi haline gelmiştir. Kültürel göstergeler de özgüllüklerini yitirmiş, herhangi bir zamanda, herhangi bir yere ait olabilecek metalar haline gelmiştir; seri olarak, kaynak sıkıntısı yaşanmadan üretilmektedir. Küreselleşmenin kültürel alanda yaşanan etkisi, ekonomik ve siyasi alanda yaşananlardan da büyük olmuştur.

Bu koşullar altında, birbiriyle aynılan kentlerin ve kültürlerin arasından sıyrılabilmek için, otantiklik, egzotiklik gibi yerel özellikler ön plana çıkarılmakta ve tat verici farklılıklar olarak sunulmaktadır. Kentlerin birer yatırım mecrasına dönüşmesiyle, kamu kuruluşları ve özel girişimler, yeni kent imgeleri yaratmakta,

kültür sanat etkinlikleri ile farklı dallardan sanatçılar, her yeni yapıtlarında, bu kent imgelerini yeniden inşa edip, yorumlamaktadırlar.

Bu bağlamda Türkiye'nin dünyaya bakan yüzü İstanbul, aynı zamanda ülkenin ekonomik merkezi olarak, küresel dünyayı yakalayabilmede en önemli araca dönüşmüştür. Bu nedenle de vitrine gösterilen özen, her zamankinden fazladır. Öteden beri çok dinli, çok dilli, çok uluslu, çok kültürlü oluşuyla dikkat çeken ve temsil edilen İstanbul, çelişkileri ve karmaşıklığı ile, Batı imgeleminde çok özel bir yere sahiptir. Ne var ki bu çelişkiler, sanatsal ve kültürel temsilde "Medeniyetler Beşiği", "Doğu ile Batı Arasındaki Köprü", "Kültür Mozaïği", "Geleneksel ile Modern Arasındaki Kent" gibi klişe ifadelerle indirgenmekte, Avrupa merkezli bakış açısında, kent bu şehirlerinin ön plana çıkarılması yoluyla pazarlanmaktadır. İstanbul'un Doğu'ya özgü havası, küresel pazarda son derece cazibeli bir imgedir. Ticari ve turistik ölçütlere göre şekillendirilen ve yorumlanan İstanbul, kültürel bir temsil nesnesine dönüşmüştür.

"İçeriden oryantalizm" diyebileceğimiz yaklaşım ile, Batı imgelemi meşrulaştırılmakta, kent, bir pazarlama tekniği gereği, dışarıdan görülmek istendiği gibi gösterilmektedir. Yabancı medeniyet değerleri ve modelleri ithal edilmekte; öz kültür, otantiklik, karikatürize edilerek sömürgeleştirilmektedir. Tarih boyunca oryantalist söylemin odağındaki kentlerden biri olan İstanbul, Batı tekelindeki ilgiyi ve buna bağlı sermayeyi çekebilmek için, kendini çok özel bir bileşim olarak sunmaktadır: Batılıların yabancılık çekmeyeceği kadar tanıdık ve güvenli, ama hayallerindeki imgelerle örtüşüp, onları cezbedecek kadar sıra dışı ve gizemli kent olarak İstanbul.

Günlük hayatın içinden beslenen, dayatmacı politikalara karşı çıkmayı, hayata içeriden ve doğrudan müdahalelerde bulunmayı hedefleyen güncel sanat, İstanbul'un çelişkilerini, bir esin kaynağı, bir sorunsal olarak ele aldığı anda, yapısal bir ikileme düşer. Kentlerin yabancı sermayeyi çekmek için birtakım kültür kodlarını kullandığı günümüzde, İstanbul sanatın hammaddesine dönüşerek, sisteme hizmet eden imgelerden biri haline gelir. Toplumların küreselleşmesinde kültürel ilişkilerin ekonomik ve siyasal düzenlemelerden daha

etkili olduğu bir gerçektir. Sembolik düzlemde siyasi ve ekonomik yapının birbirleriyle alışveriş içinde olmaları, yani kültürelleşmeleri gerekmektedir. Kültür, kimlikler, cemaatler, tüketim, tarih, ilerleme ve küreselleşmeye dikkat çeken güncel sanatın, gerçekte varolanı gösterilenden ayırt etmesi, gerçek kentle karşılaşabilmesi gerekmektedir. Yerel kültürlerin yerini standardizasyonun aldığı, pazarlama kültürlerinin turist çektiğı küresel tüketim çağında, İstanbul'da turistik tuzaklara düşmeden ve egzotizm duygusuna kapılmadan sanat yapıtı üretmek güçtür. Bu bağlamda, İstanbul'u konu alan güncel sanat, kenti, panoramik bir imge olarak sergilemenin ötesinde, tüm bu kurumsal pratiklerden kopartarak özerk bir alana çevirmek durumundadır.

KAYNAKLAR

- 2 Yılda 1 : 9 . İstanbul Bienali Gazetesi*, sayı 1, 16 Eylül 2005.
2 Yılda 1 : 9 . İstanbul Bienali Gazetesi, sayı 2, 23 Eylül 2005.
2 Yılda 1 : 9 . İstanbul Bienali Gazetesi, sayı 3, 30 Eylül 2005.
2 Yılda 1 : 9 . İstanbul Bienali Gazetesi, sayı 4, 7 Ekim 2005.
2 Yılda 1 : 9 . İstanbul Bienali Gazetesi, sayı 5, 14 Ekim 2005.
2 Yılda 1 : 9 . İstanbul Bienali Gazetesi, sayı 6, 21 Ekim 2005.

“6. İstanbul Bienali kavramsal çerçevesi”,
<http://www.iksv.org/bienal/arsiv.asp?biennial=6&content=kavcer>, 22 Aralık 2005.

21. Yüzyıl Karşısında Kent ve İnsan, Haz. Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2001.

Abbas, Ackbar, Suner, Asuman, Nalçaoğlu, Halil. “Yamuk Mekanları Okuma Stratejileri Üzerine”, **Defter**, sayı. 38, 1998, s. 71-89.

Akay, Ali. **Sanatın Sosyolojik Gözü**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1999.

Aksanat Sergi Kataloglar

- Sınır Deneyimleri, İstanbul: Akbank Kültür Sanat, 2005.
- Hırsız Kent, İstanbul: Akbank Kültür Sanat, 2005.
- Zaman Çizgisi, İstanbul: Akbank Kültür Sanat, 2004.

Aksoy, Asu, Robins, Kevin. “İstanbul’da Kentsel Parçalanma ve Kentsel Vatandaşlık Veçheleri”, **Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset: 9. İstanbul Bienali’nden Metinler**, İstanbul: Literatür Yayıncılık, 2004

Aslanoğlu, Rana A. **Kent, Kimlik ve Küreselleşme**, Bursa: Asa Yayınları, 1998.

Barthes, Roland. **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

Batur, Enis. **İmgeleri Kim Dinler?**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

Baudrillard, Jean, **Tüketim Toplumu**, Çev. Hazal Deliçeçaylı, Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

Belge, Murat. **İstanbul Gezi Rehberi**, İstanbul: Tarih Vakfı, 1999.

Benjamin, Roger **The Oriental Mirage: Orientalism, Delacroix to Klee**, Australia: The Art Gallery of New South Wales, 1997.

Benjamin, Walter. **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Bennett, Tony. **The Birth of the Museum**, London: Routledge, 1995.

Berger, John. **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Beuys, Joseph, Cucchi, Enzo, Kieffer, Anselm, Kounellis, Jannis, "Ein Gespräch", **Parkett**, 1985, s.12.

Biemann, Ursula. "Çağdaş Metropolde Metinlerarasılık ve Yer Değiştirme", **Beşinci İstanbul Bienali Kataloğu**, İstanbul: İKSV Yayınları, 1997.

"Bienal Nedir ve İstanbul Sanat Ortamı İçin Ne Anlam Taşıyacaktır?", <http://www.iksv.org/bienal/arsiv.asp?biennial=4&content=kavcer>, 22 Aralık 2005.

Bocock, Robert. **Tüketim**. Çev., İrem Kutluk, Ankara:Dost Kitabevi, 1997.

Bourriaud, Nicolas. **İlişkisel Estetik**, Çev. Saadet Özen, İstanbul:Bağlam Yayıncılık, 2005.

Burke, Pete. **Tarihin Görgü Tanıkları**. Çev. Zeynep Yelce, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2003.

“Call Me İstanbul Benim Adım Sergisi”, [http://hosting.zkm.de/istanbul/discuss/msgReader\\$122](http://hosting.zkm.de/istanbul/discuss/msgReader$122), 3 Ocak 2007.

Calvino, Italo. **Görünmez Kentler**, Çev. Işıl Saatçioğlu, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Cogito, sayı 8, Yaz 1996.

Cogito, sayı 17, Kış 1999.

Cogito, sayı 35, Bahar 2003.

Connor, Steven, **Postmodernist Kültür**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

Crang, Mike. “Rhythms of the City: Temporalised Space and Motion,” **Timespace: Geographies of Temporality**, Ed. John Nigel Thrift, London: Routledge, 2001.

Çalıkoglu, Levent. “Merkez Dışı, Sokağa Yayılan, Kendi Mikro Söylemini Fısıldayan Bir Bienal”, <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/0100.htm>, 25 Aralık 2006.

Çelik, Zeynep. **The Remaking of İstanbul: Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century**, Seattle: University of Washington Press, 1986.

Danış, Didem. “Parçaları Birleştir, Büyük Ödülü Kazan! (Sanat Bunu Yapabilir mi?)”, **Becoming A Place/Yerleşmek Sergisi Katalogu**, 2001.

Daniel, Norman. **İslam and The West:The Making of an Image**, Edinburgh University Publications, 2000.

Defter Dergisi, sayı 34, Yaz 1998

Defter Dergisi, sayı 38, Yaz 1999

Demirkan, Tarık. “Tarih Boyunca Kuşatılan Özgürlük Adaları:Kentler”, **Cogito**, sayı 8, Yaz 1996, s. 22.

De Nerval, Gérard. **Doğu’da Seyahat**, Çev. Selahattin Hilav, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2004

Donald, James. **The City, The Cinema: Modern Spaces**, Eds. Chris Jenks, Visual Culture, London: Routledge, 1995.

“This, Here, Now, Imagining The Modern City”, **Imagining Cities**, Ed. Sallie Westwood, John Williams, London: Routledge, 1997.

“Dünyayı Yeniden Yaratmak İçin Sanat” ,
<http://sanalmuze.org/paneller/bienal/0504.htm>, 22 Aralık 2005.

Ebersolt, Jean. **Bizans İstanbul’u ve Doğu Seyyahları**, Çev. İlhan Arda, İstanbul: Pera Yayıncılık, 1996.

Emengen, Ayşe. “Bir Kente Sanatsal Bir Yaratım Aracı Olarak Bakma Biçimi: Pina Bausch’un İstanbul Projesi”, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Bölümü Yüksek Lisans Tezi, 2004.

Erden, E. Osman. “İstanbul Bienali”, **2 yılda 1: 9. Uluslararası İstanbul Bienali Gazetesi**, 16 Eylül 2005, s. 2.

Erder, Sema. **Kentsel Gerilim**, Ankara: Uğur Mumcu Araştırmacı Gazetecilik Vakfı Yayınları, 1997.

Esche, Charles. **Mütevazi Öneriler**, Çev. Tuğba Doğan, İstanbul: BağlamYayıncılık, 2005.

“Ne Fark Eder?”, **2 Yılda 1: 9. Uluslararası İstanbul Bienali Gazetesi**, sayı 6, 21 Ekim 2005, s. 1.

“You Just Haven’t Earned It Yet, Baby...”, **2 Yılda 1: 9. Uluslararası İstanbul Bienali Gazetesi**, sayı 2, 23 Eylül 2005, s. 8.

Featherstone, Mike. **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**. Çev., Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.

Foster, Hal. **Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics**, Ed. Hal Foster, Seattle: Bay Pres, 1983.

“Gelecek Oluşum İçin Ego dan Kaçış”, <http://sanalmuze.org/paneller/bienal/0704.htm>, 22 Aralık 2005.

“Global Tendencies. Globalism and the Large-Scale Exhibiton”, ArtForum International, Kasım 2003, http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_3_42/ai_110913973, 19 Eylül 2006.

Gombrich, Ernst.H. **Sanat ve Yanılsama**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul:Remzi Kitabevi, 1992

Graham, Anne. “Soft Architecture and Invisible Mending”, **City Spaces: Art & Design**, Eds. Elizabeth Mossop, Paul Walton, Sydney: Craftsman House, 2002.

Güleryüz, Hatice. **Tuhaf Yakınlıklar**, İstanbul:İKSV Yayınları, 2005.

Gürçağlar, Aykut. **Hayali İstanbul Manzaraları**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Hannula, Mika. "Büyülü Dünya", 2 Yılda 1: 9. Uluslararası İstanbul Bienali Gazetesi, sayı 3, 30 Eylül 2005, s.1

Harvey, David. **Postmodernliğin Durumu**. Çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Culture Change, Oxford: Blackwell, 1993.

Hentch, Thierry. **Hayali Doğu: Batı'nın Akdenizli Doğu'ya Bakışı**, Çev. Aysel Bora, İstanbul: Metis Yayınları, 1996.

Holmes, David. **Virtual Globalization : Virtual Spaces/Tourist Spaces**, London: Routledge, 2001

Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W. **Dialectic of Enlightenment**, London: Allen Lane, 1973.

İstanbul Bienali Kataloqları

- *Birinci Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri Kataloğu*, İstanbul: İKSV Yayınları, 1987.
- *İkinci Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul: İKSV Yayınları, 1989.
- *Üçüncü Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul: İKSV Yayınları, 1992.
- *Dördüncü Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul: İKSV Yayınları, 1995.
- *Beşinci Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul: İKSV Yayınları, 1997.
- *Beşinci Uluslararası İstanbul Bienali Ek Kataloğu*. İstanbul: İKSV Yayınları, 1997.
- *Altıncı Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul: İKSV Yayınları, 1999.
- *Yedinci Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul: İKSV Yayınları, 2001.
- *Sekizinci Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul: İKSV Yayınları, 2003.
- *Dokuzuncu Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul: İKSV Yayınları, 2005.

İstanbul Dergisi, sayı 2, Temmuz 1992

İstanbul Dergisi, sayı 3, Ekim 1992

İstanbul Dergisi, sayı 7, Ekim 1993

Jameson, Fredric. "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı" **Postmodernizm, Jameson, Lyotard, Habermas, Zekâ**, Ed. Necmi Zekâ, İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990.

Kaplan, Ann. **Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze**, New York: Routledge, 1997.

Kaufman, Jason Edward. "Kwangju Biennial Opens in Korea", http://www.jasonkaufman.com/articles/asia_gets_its_own_biennial.htm, 24 Mart 2007.

Keyder, Çağlar. "Arka Plan", **İstanbul, Küresel ile Yerel Arasında**, Der. Çağlar Keyder, İstanbul: Metis Yayınları, 2000.

"İstanbul'u Nasıl Satmalı?", **İstanbul Dergisi**, sayı:3, 1992, s. 80-85.

Keyder, Çağlar, Öncü, Ayşe. "İstanbul Yol Ayrımında", **İstanbul Dergisi**, sayı 7, 1993, s. 28-35.

Kortun, Vasıf. "Mekan Ruhu Olarak İstanbul", <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/0302.htm>, 26 Ekim 2006.

"Zor Durumda Zarafet", **2 Yılda 1: 9. Uluslararası İstanbul Bienali Gazetesi**, 23 Eylül 2005, s. 1.

Kuban, Doğan. "Halkla Birlikte Bir Çağdaş Kent Söylemi Üzerine", **Cogito**, sayı: 35, Bahar 2003, s. 142-151.

İstanbul, Bir Kent Tarihi, İstanbul:Tarih Vakfı, 1996.

"İstanbul Ütopyaları Üzerine Bir Sohbet:Bu Şehrin Başına Daha Neler Gelebilir?", **Mediterraneans**, sayı 10, Sonbahar 1997, s. 8-22.

Lash, Scott, "Postmodernity and Desire", **Theory and Society**, London: Sage Publications, 1985.

Lefebvre, Henri. **La Production de L'Espace**, Paris: Editions Anthropos, 2000.

Modern Dünyada Gündelik Hayat, Çev. Işın Gürbüz, İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

Leppert, Richard, **Sanatta Anlamların Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul:Ayrıntı Yayınları, 1996.

Lind, Maria. "Olağan Şüphelilerin Ötesinde", **2 Yılda 1: 9. Uluslararası İstanbul Bienali Gazetesi**, sayı 6, 21 Ekim 2005, s.1.

Lynch, Kevin. **The Image of the City**, Massachusetts:The MIT Press, 1996.

Madra, Beral. **İki Yılda Bir Sanat: Bienal Yazıları 1987-2003**, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2003.

"İstanbul Bir Kültür Başkenti Olmaktan Uzak: Bir gün, Belki... Ama Nasıl?", **İstanbul Dergisi**, sayı 3, Ekim 1992, s. 48-55.

Mason, Mike, **Development and Disorder:A History of the Third World since 1945**, Lebanon: University Press of New England, 1997.

Mazzoleni, Donatella , "The City and the Imaginary", **New Formations**, sayı:11, Yaz, 1990, s. 45-56.

McEvileey, Thomas. "Arrivederci Venice", **ArtForum**, Kasım 1993, http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n3_v32/ai_14875189, 6 Kasım 2006.

Mermoz, Gérard. "İşaretler Şehrini Okumak: İstanbul: Açık? Gizemli?", **Aksanat Sergi Katalogu**, 2004.

Mitchell, Timothy. **Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi**, Çev. Zeynep Altok, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.

Oktay, Ahmet. "Anarşist Bir Öneri", **Radikal İki**, 7 Ekim 2001, s.15.

Osbourne, Peter D. **Travelling Light: Photography, Travel and Visual Culture (The Critical Image)**, Manchester: Manchester University Press, 2000.

Poliester, cilt 5, sayı 16, Güz 1996.

Putnam, Hilary. **Representation and Reality**, London: MIT Press, 1998.

Raban, Jonathan. **Soft City**, London: Hamish Hamilton, 1974.

Radikal (12 Mayıs 2005)

Radikal İki (7 Ekim 2001)

"René Block ile Söyleşi", **Dördüncü İstanbul Bienali Kataloğu**, İstanbul: İKSV Yayınları, 1995.

Robbins, Kevin, **Into the Image Culture and Politics in the Field of Vision**, London: Routledge, 1996.

Roche, Maurice. **Mega-Events and Modernity: Olympics and Expos in the Growth of Global Culture**, London: Routledge, 2000.

Roelstraete, Dieter. "On The World Capital of Paradox", **AS Magazine**, sayı 175, 2005, s.13-16.

Rydell, Robert, W. "World's Fairs, The Reader's Companion to American History", <http://www.answers.com/topic/world-s-fair>, 03 Mayıs 2007.

Said, Edward, W. **Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları**, Çev. Berna Ülner, İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

Sanat ve Sosyoloji, Der. Aylin Dikmen Özarslan, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005.

Sennett, Richard. **Gözün Vicdanı**, Çev. Süha Sertabiboğlu, Can Kurultay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999..

Short, John R., Yeong-Hyun, Kim. **Globalization and the City**, Essex:Longman, 1999.

Suner, Asuman, "Hong Kong'tan İstanbul'a Kent Fragmanları", **Defter**, sayı 38, 1999, s. 89-112.

Şahiner, Rıfat. "Küresel Ekonomi ve Sanat", <http://www.ebenzin.com/sayi3/1.asp>, 17 Mart 2007.

Taburoğlu, Özgür. "Deneyimin Yapay Yeniden Üretimi: Bergson, Proust, Benjamin", **Defter**, sayı 34, 1998, s. 64-82.

Tannert, Christoph. "Önsöz", **Urbane Realitaten: Fokus İstanbul Sergisi Katalogu**, 2005.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. **Beş Şehir**, İstanbul: Dergah Yayınları, 2004.

Thacker, Andrew. "Imagist Travels in Modernist Space", **Textual Practice**, sayı 7, 1993, s.76-81.

Tekeli, İlhan. **Modernite Aşılırken Kent Planlaması**, İstanbul: İmge Kitabevi, 2001.

Tomlinson, John. **Küreselleşme ve Kültür**, Çev. Arzu Eker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.

Urry, John. **Consuming Places**, London: Routledge, 1995.

The Tourist Gaze, London: Sage Publications, 2002.

Vanderlinden, Barbara. “Bienallerin ve Diğer Mega Sergi Modellerinin Eleştirisi ve Savunusu, **Beşinci Uluslararası İstanbul Bienali Ek Kataloğu**, İstanbul: İKSV Yayınları, 1997.

Waters, Malcolm. **Globalization**, London: Routledge, 1995.

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

Yazıcı, Müjde. “Yüzeyselliğe Sanatçı Tepkisi”, **Radikal**, 12 Mayıs 2005, s.21.

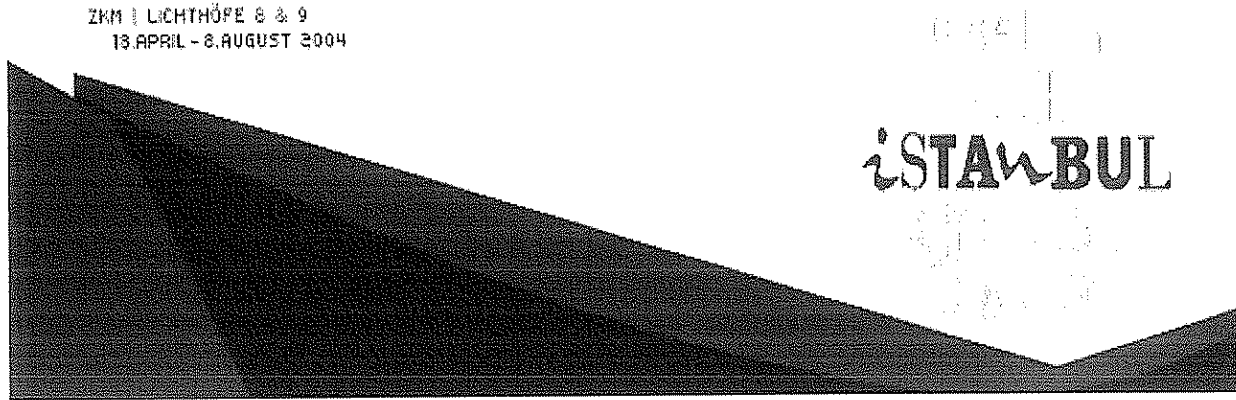
Zeytinoğlu, Emre. “8. İstanbul Bienali ve Video Odalarında Keşfedilen Adalet”, **Dipnot**, sayı 2, 2004, s.121-134.

EKLER



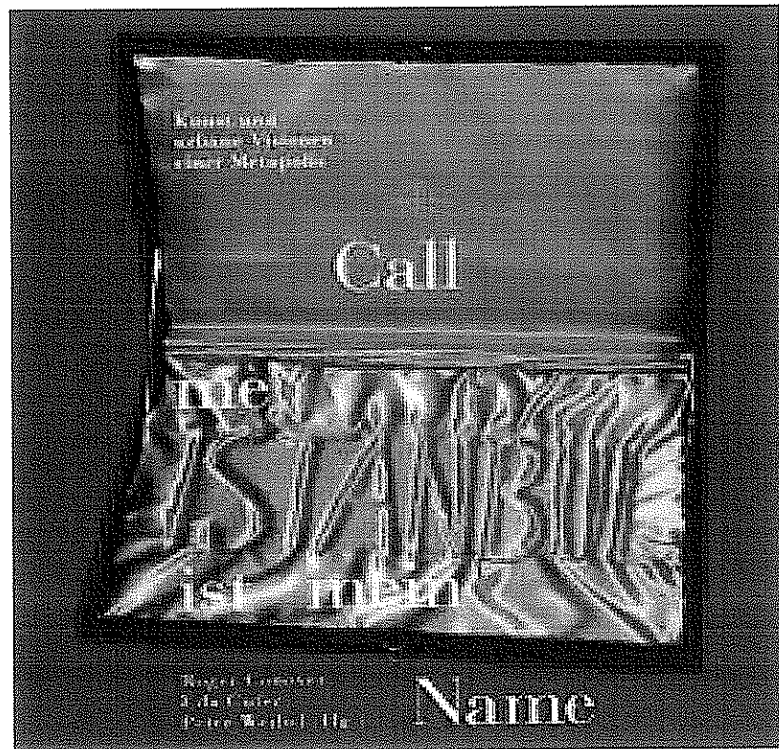
Resim No. 1. “Şimdi Stuttgart” Sergisi Web Sitesi, 2005.

Kaynak: <http://www.simdi-stuttgart.info/>



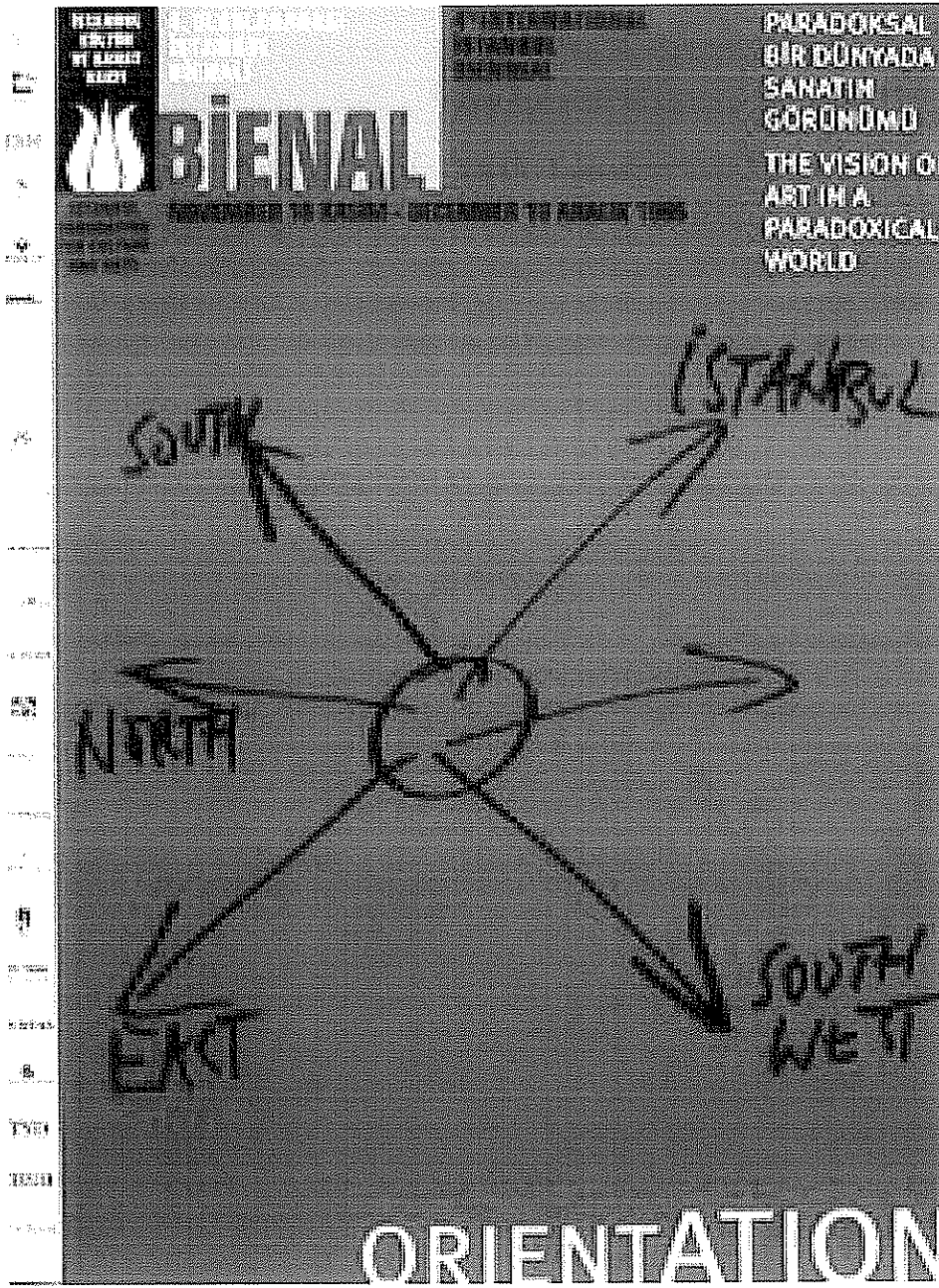
Resim No. 2. “Call Me İstanbul” Sergisi Logosu, 2004.

Kaynak: [http://hosting.zkm.de/istanbul/discuss/msgReader\\$122](http://hosting.zkm.de/istanbul/discuss/msgReader$122)



Resim No. 3. “Call Me İstanbul” Sergisi Afişi, 2004.

Kaynak: www.buchlounge.ch



Resim No. 4. 4. Uluslararası İstanbul Bienali Katalogu Kapağı, 1995.

Kaynak: <http://www.iksv.org/bienal/arsiv.asp?ms=3>



Resim No. 5. Ömer Uluç, 1987, Mimar Sinan Hamamı, 1.Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri.

Kaynak: <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal.htm>



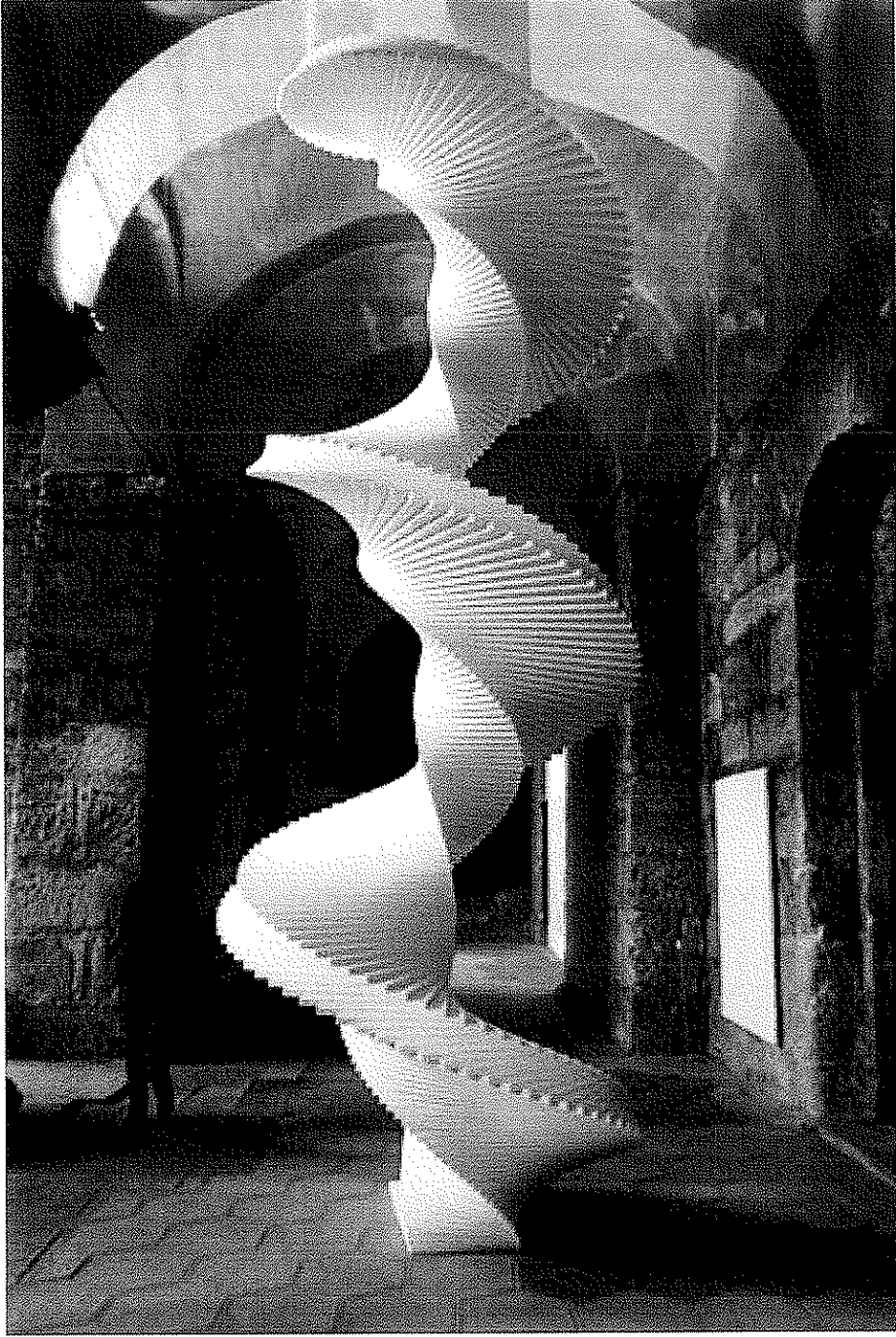
Resim No. 6. Michael Lin, “Platform”, 2001, 7. Uluslararası İstanbul Bienali, Aya İrini Müzesi.

Kaynak: <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal.htm>



Resim No. 7. Fabian Marcaccio, "IMF Paintant", 2001, 7. Uluslararası İstanbul Bienali, Aya İrini Müzesi.

Kaynak: <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal.htm>



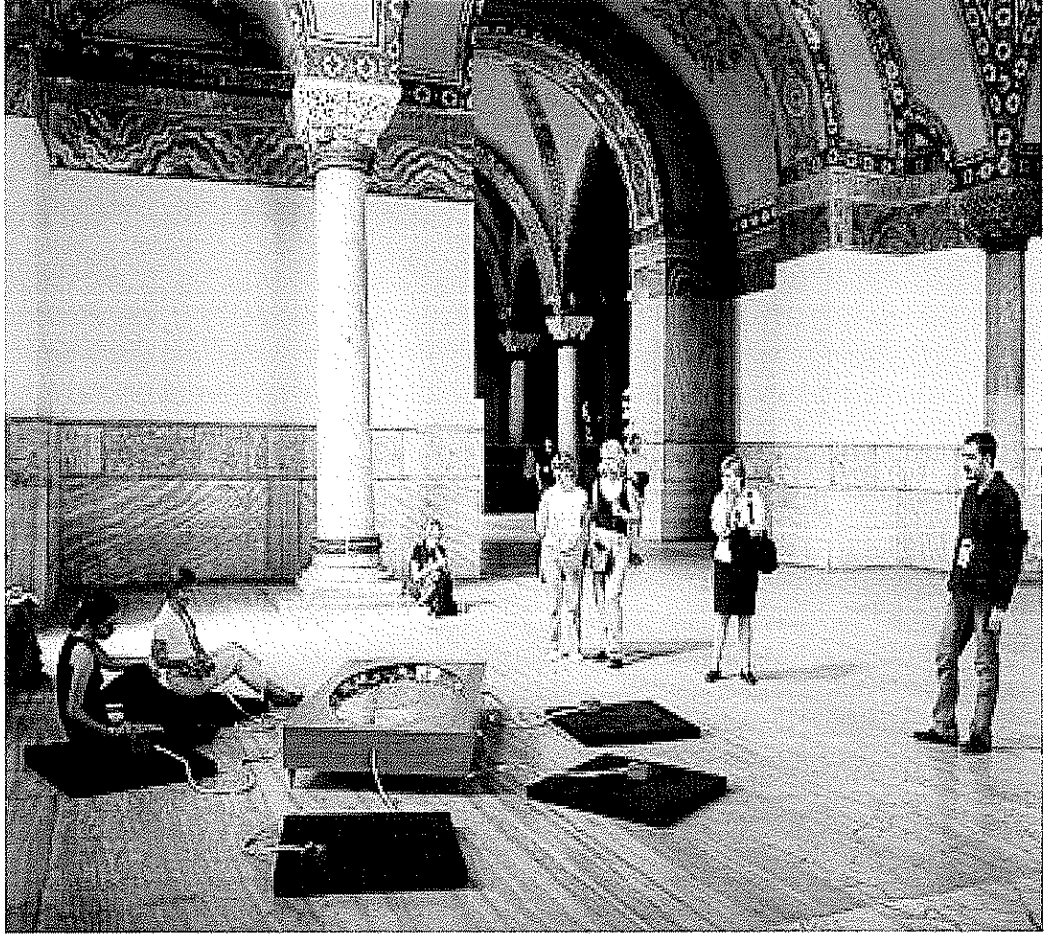
Resim No. 8. Kemal Önsoy, “Gel Gözlerimden Ağla”, 2001, 7. Uluslararası İstanbul Bienali, Aya İrini Müzesi.

Kaynak: <http://www.iksv.org/bienal/arsiv.asp?ms=3>



Resim No. 9. Jennifer Steinkamp, “Eye Catching”, 2003, 8. Uluslararası İstanbul Bienali, Yerebatan Sarnıcı.

Kaynak: http://jsteinkamp.com/html/art_documentation.htm



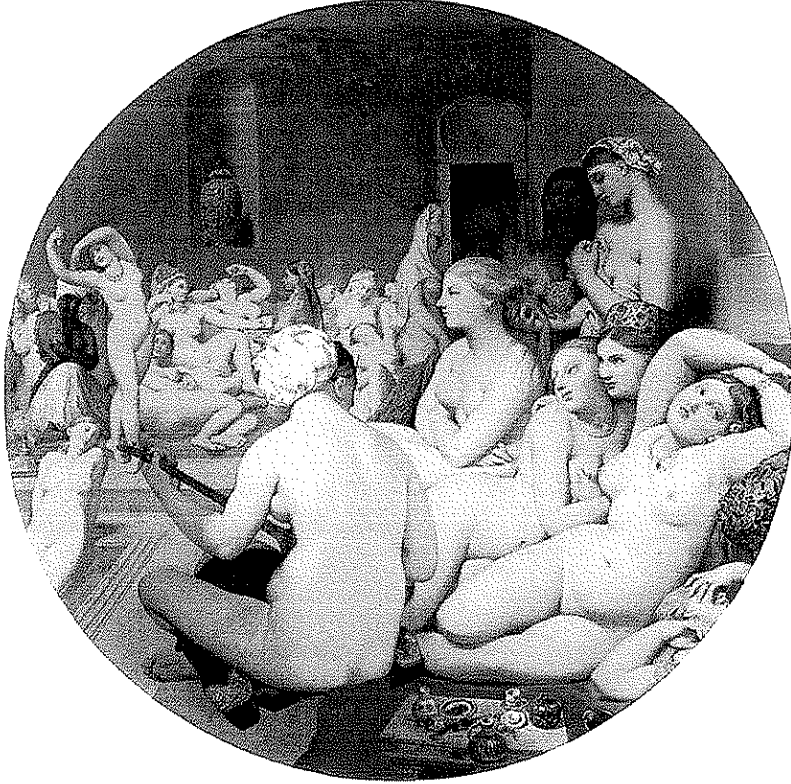
Resim No. 10. Marepe, “Blind Toy”, 2003, 8. Uluslararası İstanbul Bienali, Aya Sofya Müzesi.

Kaynak: <http://universes-in-universe.de/car/istanbul/2003/hagia-sophia/e-tour-04.htm>



Resim No. 11. S bah & Joaillier, "Sultanahmet", 1890.

Kaynak:  zendes, Engin. S bah&Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta
Oryantalizm, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999



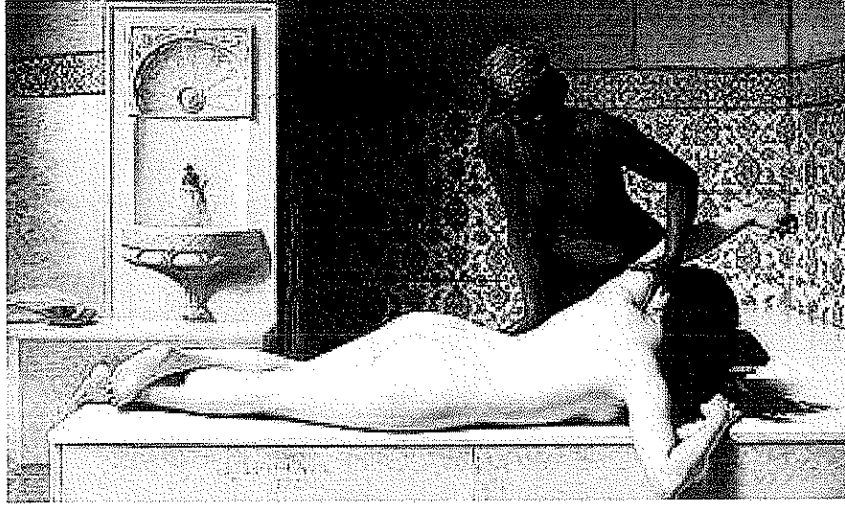
Resim No. 12. Jean Auguste Dominique Ingres, “Turkish Bath”, 1862, Louvre Müzesi, Paris.

Kaynak: <http://www.artchive.com/artchive/I/ingres/turkbath.jpg.html>



Resim No. 13. Harem Suare Filmi, Yön. Ferzan Özpetek, 1999.

Kaynak: Harem Suare Filmi



Resim No. 14. Bernard Debat-Ponsan, "The Massage" 1883.

Kaynak: <http://www.orientalistart.net/Page4.html>



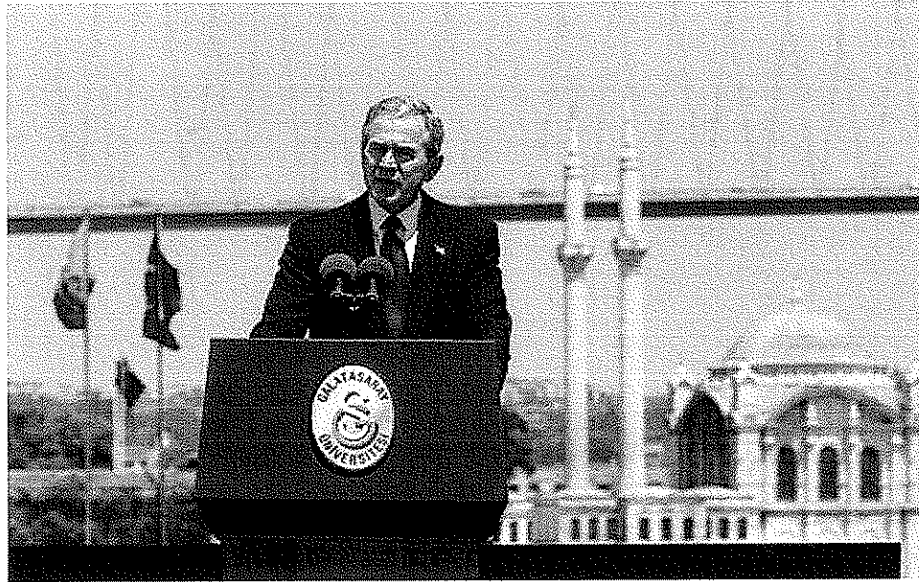
Resim: Resim No. 15. Harem Suare Filmi, Yön. Ferzan Özpetek, 1999.

Kaynak: Harem Suare Filmi



Resim No. 16. Abdullah Kardeşler, “Ortaköy Camii”, 1870.

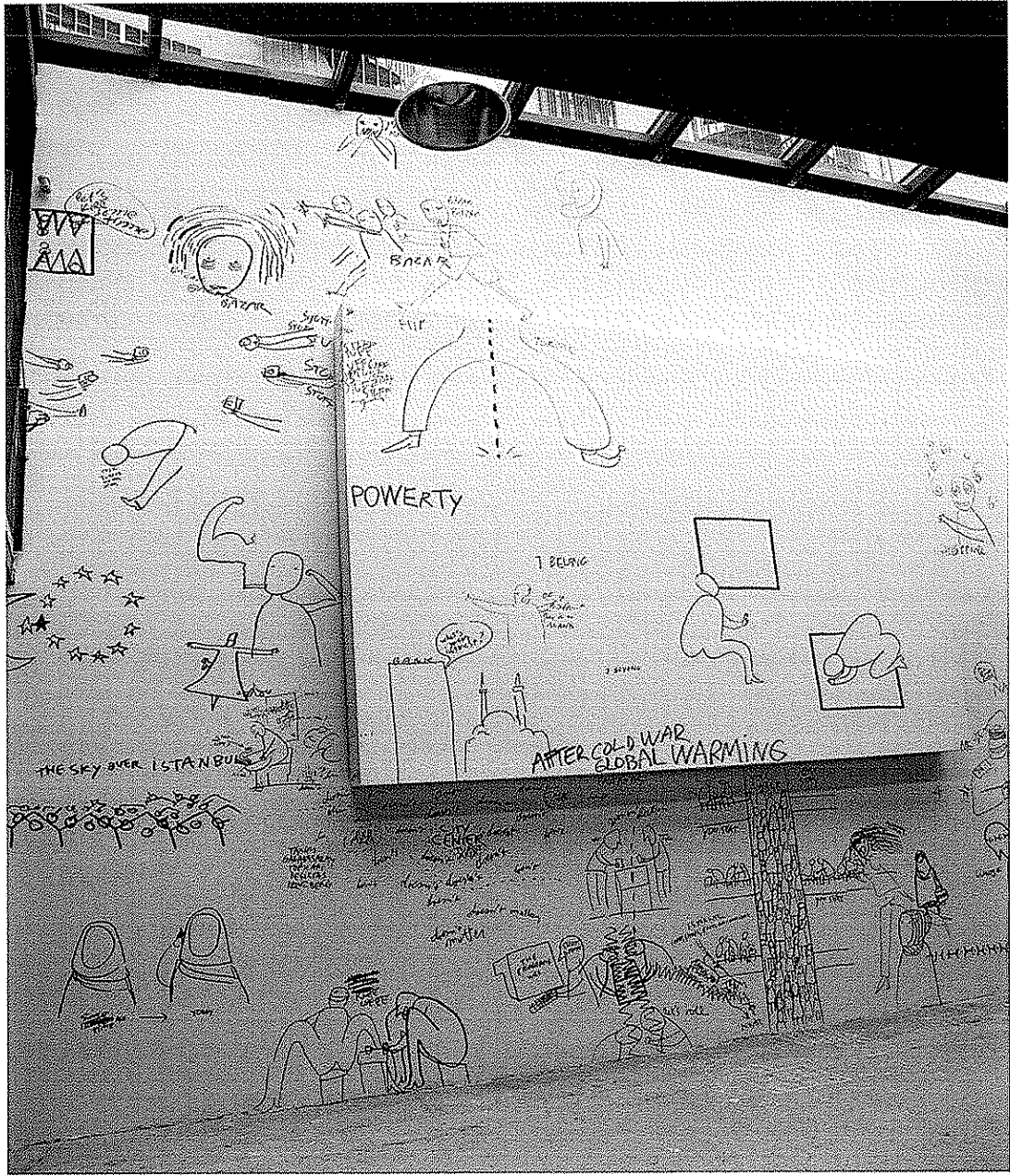
Kaynak: Özendes, Engin. Sébah&Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999



Resim No. 17. George Bush'un İstanbul'da Yaptığı Konuşmadan, 2004.

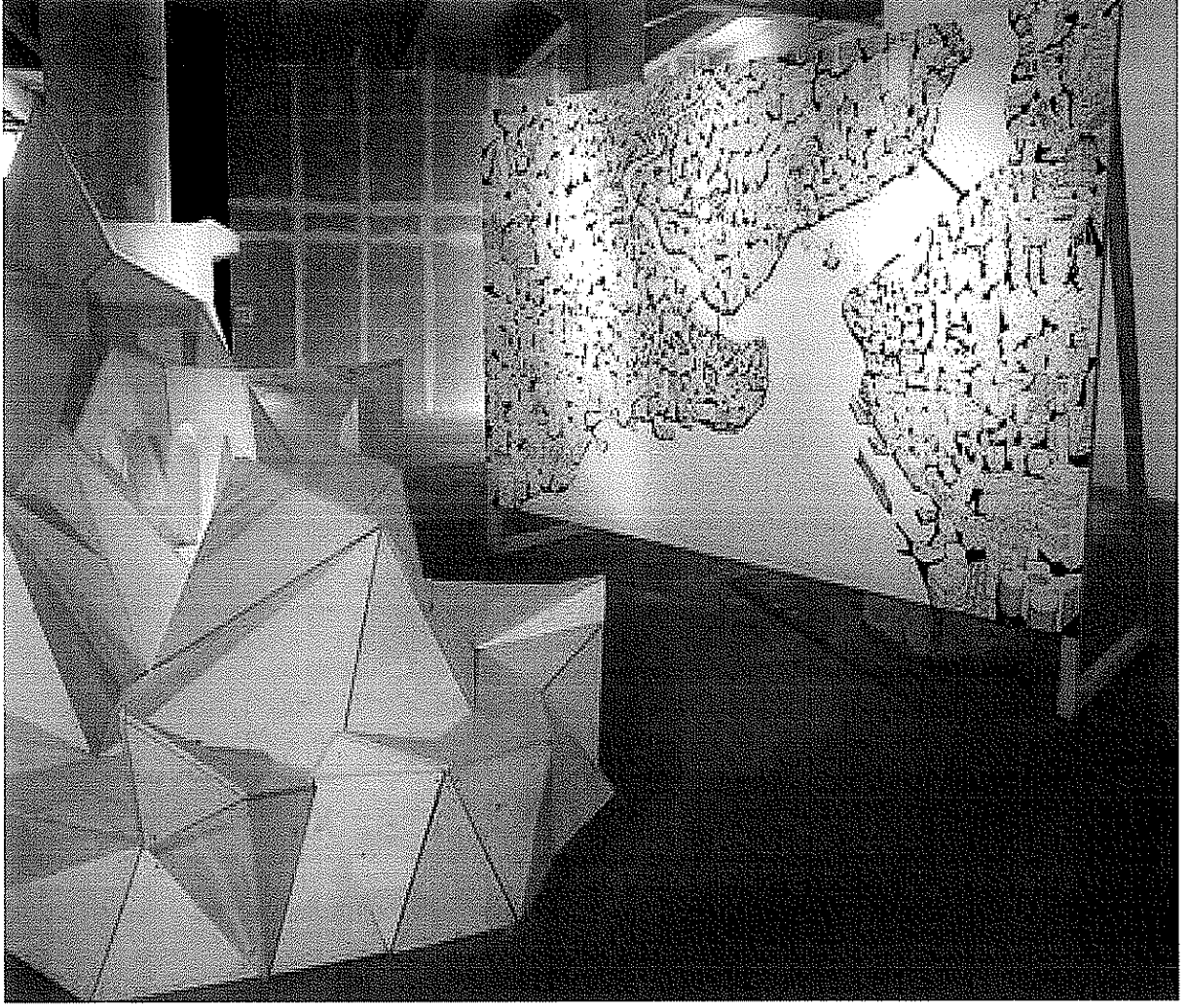
Kaynak:

http://www.whitehouse.gov/news/releases/2004/06/images/20040629_speech1-2-515h.jpg



Resim No. 18. Dan Perjovschi, "İstanbul Çizimi", 2005, 9. Uluslararası İstanbul Bienali, Bilsar Binası.

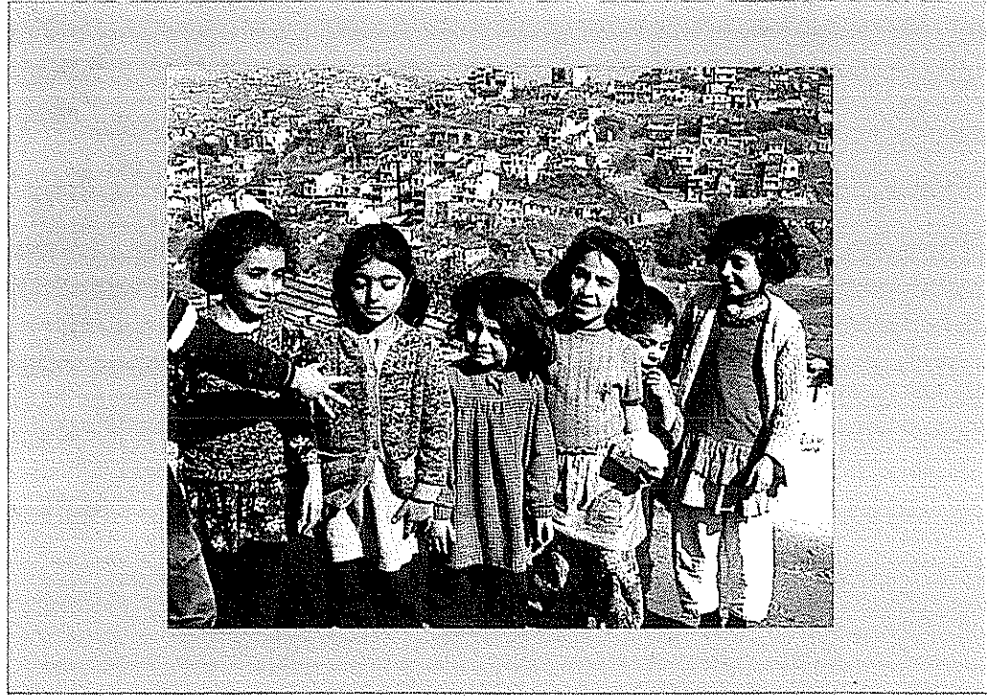
Kaynak: Perjovschi'nin kendi arşivinden



Resim No. 19. Erik Göngrich, “Yeni İstanbul”, 2005, 9. Uluslararası İstanbul Bienali, Antrepo No: 5.

Kaynak:

http://www.iksv.org/bienal/bienal9/turkce.asp?Page=Artists&Sub=Az&Content=Erik_Gongrich

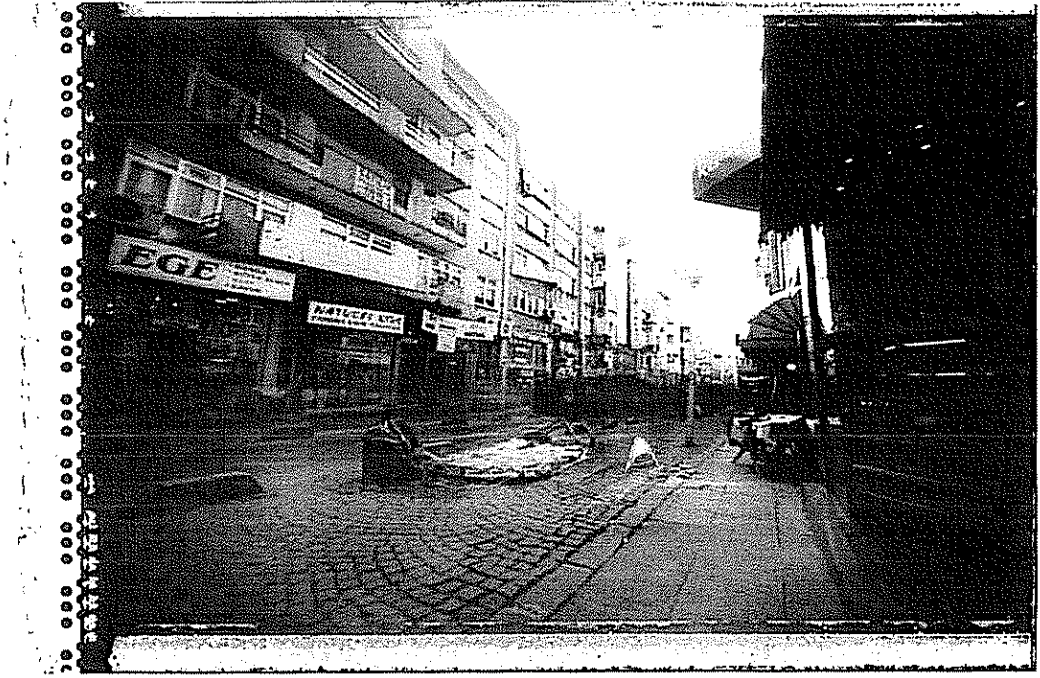


Carlyle's drastic characterization of the "unspeakable Turk" which is widely accepted in England and America, is due to a certain blindness in human beings.
W.S. Monroe, *Turkey and the Turks*, 1907

İngiltere ve Amerika'da yaygın olan Carlyle'in Türkleri "ağız şummayacak kadar berbat" tümü insanlığın insaniyete karşı hor olmalarındandır.

Resim No. 20. İpek Duben, "What is a Turk?", 2003, "İşaretler Şehrini Okumak: İstanbul: Açık? Gizemli?" Sergisi, İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Kaynak: Akbank "İşaretler Şehrini Okumak: İstanbul: Açık? Gizemli?" Sergisi Katalogu, 2004



Resim No. 21. Graham Goldwater, "Sight Unseen", 2003, "İşaretler Şehrini Okumak: İstanbul: Açık? Gizemli?" Sergisi, İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Kaynak: Akbank "İşaretler Şehrini Okumak: İstanbul: Açık? Gizemli?" Sergisi Katalogu, 2004



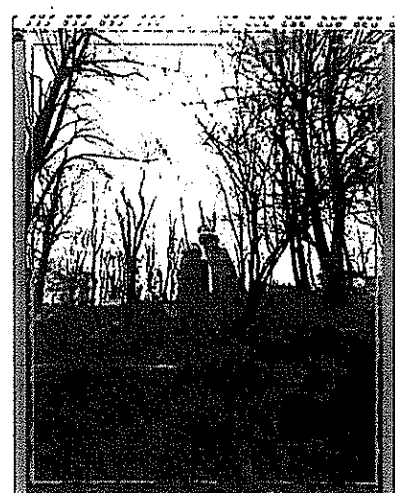
Resim No. 22. Graham Goldwater, "Sight Unseen", 2003, "İşaretler Şehrini Okumak: İstanbul: Açık? Gizemli?" Sergisi, İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Kaynak: Akbank "İşaretler Şehrini Okumak: İstanbul: Açık? Gizemli?" Sergisi Katalogu, 2004



Resim No. 21. Graham Goldwater, "Sight Unseen", 2003, "İşaretler Şehrini Okumak: İstanbul: Açık? Gizemli?" Sergisi, İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Kaynak: Akbank "İşaretler Şehrini Okumak: İstanbul: Açık? Gizemli?" Sergisi Katalogu, 2004



Resim No. 22. Graham Goldwater, "Sight Unseen", 2003, "İşaretler Şehrini Okumak: İstanbul: Açık? Gizemli?" Sergisi, İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Kaynak: Akbank "İşaretler Şehrini Okumak: İstanbul: Açık? Gizemli?" Sergisi Katalogu, 2004

ÖZGEÇMİŞ

Doğum Tarihi	22.08.1979	
Doğum yeri	İstanbul	
Yüksek Lisans	2004 - Enstitüsü	Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Sanat ve Tasarım Programı
Lisans	1998 – 2003	İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Sistemleri Bölümü
Lise	1995 – 1998	Saint Joseph Fransız Lisesi
Orta Okul	1990 – 1995	Sainte Pulchérie Fransız Kız Orta Okulu

Çalıştığı Kurumlar

1996 – 1997	ÇEKÜL Vakfı
1999 – 2001	Penguin Books Türkiye
1999 – 2003	İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı
2001 – 2003	Pozitif İmaj Müzik Yapım ve Org. Tic. A.Ş.
2003 - 2004	Roxy Kulüp
2005 - 2006	Bant Dergisi
2004 - 2007	Resfest Dijital Film Festivali