

TC
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK SİNEMASI VE PLASTİK SANATLAR:
1990 SONRASI İSTANBUL'UN KÜLTÜR YAŞAMINA BAKIŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Batu DURU

Anabilim Dalı: Sanat Yönetimi
Programı: Sanat Yönetimi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nüket GÜZ

HAZİRAN 2008

ÖNSÖZ

“Türk Sineması ve plastik sanatlar: 1990 sonrası İstanbul’un kültür yaşamına bakış” adlı tez çalışmam süresince desteklerini, kuramsal alandaki engin birikimlerini ve hayat tecrübelerini benden esirgemeyen ve sonsuz bir sabırla¹ beni motive eden başta çok değerli hocam ve tez danışmanım sayın Prof. Dr. Nükhet **GÜZ**’e, Türkiye ve Dünyadaki film festivallerinin kültürel ve akçasal yapısı konusunda beni yönlendiren sayın Prof. Dr. Simten **GÜNDEŞ**’e, sanat tarihi ve gerginlikle baş etme (ki çoğunlukla benim yarattığım ya da benim yüzümden çıkan) konusunda bana yeni ufuklar açan sayın Doç. Dr. Mehmet **ÜSTÜNİPEK**’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Yrd. Doç. Dr. Seher **ER** ve Öğr. Gör. Hale **TENGER**’e, tezimde biçim ve mantık hatalarının en aza indirilmesi için verdikleri yoğun emek için ne kadar teşekkür etsem azdır.

Tüm yaşamım boyunca beni destekleyen sevgili annem **F. Gülseren Köksal**’a ve 4 yıldır çalıştığım Sanat ve Tasarım Fakültesi sayesinde kazandığım küçük aileme; sebep olduğum onca zahmete karşılık her sabah beni gülümseyerek karşıladıkları için sonsuz teşekkürler...

Haziran 2008

Batu DURU

¹ “Sonsuz” kişisel vurgumdur ve kişisel bir temenni olarak kullanılmıştır.

İÇİNDEKİLER

Önsöz	i
İçindekiler	ii
Kısaltmalar	iv
Tablo Listesi	v
Şekil Listesi	vi
Özet	ix
Abstract	xi
1. GİRİŞ	1
2. KÜRESELLEŞME- SANAT İLİŞKİSİ VE İSTANBUL	3
2.1. Kentsel Dönüşüm ve Kültürün Özelleşmesi	3
2.2. Türkiye’de Kentsel Sorunların Kaynakları	5
2.3. İstanbul’da Kentsel Dönüşüm ve Kültürün Özelleşmesi	6
2.3.1. Küreselleşme Sürecinde Kentlerin Dönüşümü: İstanbul Örneği	6
2.3.2. Oryantalizm, Çokkültürlülük ve İstanbul’un Sanat Üzerinden Tanımlanan Yeni Kimlikleri	14
2.3.3. Kültür Sermayesi ve İstanbul’da Kültür Sermayesinin Oluşumu	18
2.3.4. İstanbul’un Dünya Kültür ve Sanat Piyasasına Girişi	21
2.3.5. Festivalcilik ve İstanbul’da Kentsel Dönüşüm	25

3. İSTANBUL FESTİVALİ, TARİHÇESİ VE 1973'TEN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE'DEKİ KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNDEKİ YERİ	27
3.1. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı	27
3.2. İstanbul Festivali	27
3.2.1. Uluslararası İstanbul Film Festivali	28
3.2.1.1. Festival İzleklerindeki Değişim, Yerellik- Küresellik ve Katılan Yerli Filmlerin Profilleri	37
3.2.2. İstanbul Tiyatro Festivali	38
3.2.3. İstanbul Müzik Festivali	41
3.3.4. Festival ve Sponsorlar	42
3.3.5. Festival ve Mekan: Estetize Edilmiş İstanbul	44
4. "İSTANBUL BİENALİ", TARİHÇESİ VE GÜNÜMÜZE KADAR OLAN EVRİMİ	46
4.1. İstanbul Bienali	46
4.2. Gerçekleştirilmiş Olan Bienallere Genel Bakış	47
4.3. Bienal İzleklerindeki Değişim, Yerellik ve Küresellik Kavramlarındaki Konumları	57
4.4. Bienaller ve Günlük Yaşamın Estetikleştirilme Projesi	57
5. SONUÇ	59
KAYNAKÇA	63
EKLER	65

KISALTMALAR

AB	Avrupa Birliği
ABD	Amerika Birleşik Devletleri
FIAPF	Uluslararası Film Yapımcıları Dernekleri Federasyonu
İKSV	İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı
İMP	İstanbul Metropolitan Planlama ve Kentsel Tasarım Merkezi
İMKB	İstanbul Menkul Kıymetler Borsası

TABLO LİSTESİ

Tablo 1	İstanbul'un Sanat Üzerinden Tanımlanan Kimlikleri_____	18
Tablo 2	İstanbul Festivali Gelişim Tablosu_____	28
Tablo 3	İstanbul Film Festival Değerlendirmeleri_____	32
Tablo 4	Türkiye ve Diğer Ülkelerin Film Festivali için gerçekleştirdikleri Ortak Yapımlar_____	33
Tablo 5	Uluslararası film festivaline katılan Türk Filmlerinin yapım tarihleri_____	35
Tablo 6	Ödül Alan Türk Filmlerinin Dağılımı_____	36
Tablo 7	Festivale Katılan Türk Filmlerinin Sayısı_____	36
Tablo 8	Kent, Sanat ve Festival Şeması_____	45
Tablo 9	Bienallerde küratör dağılımı tablosu _____	55
Tablo 10	Bienaller ve İstanbul imgelerinin Dağılımı_____	56
Tablo 11	Bienaller ve Kültürlerarası İletişim Dağılımı_____	56
Tablo 12	Bienal Değerlendirme Tablosu_____	57

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1	Sinema Günleri 83' Afişi_____	28
Şekil 2	İstanbul Sinema Günleri 84' Afişi_____	29
Şekil 3	İstanbul Sinema Günleri 85' Afişi_____	30
Şekil 4	İstanbul Sinema Günleri 86' Afişi_____	30
Şekil 5	7. Uluslararası İstanbul Sinema Günleri Afişi_____	31
Şekil 6	8. Uluslararası İstanbul Sinema Günleri Afişi_____	31
Şekil 7	Uluslararası 1. İstanbul Tiyatro Festivali Afişi_____	39
Şekil 8	Uluslararası 2. İstanbul Tiyatro Festivali Afişi_____	40
Şekil 9	Uluslararası 3. İstanbul Tiyatro Festivali Afişi_____	40
Şekil 10	İstanbul Galata/ Boğaz ve Tarihi Yarımada/ Haliç Haritaları_____	45
Şekil 11	1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Afişi_____	47
Şekil 12	2. İstanbul Bienali Afişi_____	48
Şekil 13	Uluslararası 3. İstanbul Bienali Afişi_____	48
Şekil 14	4. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi_____	49
Şekil 15	5. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi_____	50
Şekil 16	6. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi_____	50
Şekil 17	7. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi_____	51
Şekil 18	8. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi_____	52
Şekil 19	9. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi_____	52
Şekil 20	10. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi_____	54
Şekil 21:	'Evsiz Ev' Cildo Meireles modern mekan kullanımındaki sorunları ele alıyor. 9. İstanbul Bienali Antrepo 2 önü. Açık hava yerleşmesi._____	65
Şekil 22:	Şekil 21'deki çalışmanın dış görünüşü._____	65
Şekil 23:	“Rossija Oteli”, Markus Krottendorfer ' ın 9. İstanbul Bienali'nde Atatürk Kültür Merkezi gerçekleştirdiği yerleşme._____	66
Şekil 24:	Işık, Paul Chan 'ın 2005. 9. İstanbul Bienalinde 3. Antrepo'da gerçekleştirdiği video yerleşmesi._____	66

- Şekil 25:** “Kayıp Hayaller” **Didie Fiuza Faustion**’un Avrupa Birliği kültür ve enerji politikalarının eleştirisi yaptığı yerleştirme. 10. İstanbul Bienali, Atatürk Kültür Merkezi. _____ **67**
- Şekil 26:** **Vahit Tuna**’nın 5. İstanbul Bienali için yaptığı tüketen İstanbul’dan çarpıcı sahneler içeren video yerleştirmesinden açılış karesi. _____ **68**
- Şekil 27:** “Mistik Nakliye,” **Gülsüm Karamustafa** 1992’deki 3. Uluslararası İstanbul Bienali için tekerlekli metal sepetlerin içine yerleştirilen rengarenk yorganlardan oluşan Feshane gerçekleştirdiği yerleşkenin tanıtım ilanı. _____ **69**
- Şekil 28:** **Jonathan Barbrook**’un 10. İstanbul Bienal’i için yaptığı ve sokaklarda sergilenen savaş karşıtı provokatif afiş çalışmalarından biri (İsimsiz). _____ **70**
- Şekil 29:** **Jonathan Barbrook**’un 10. İstanbul Bienal’i için yaptığı ve sokaklarda sergilenen savaş karşıtı provokatif afiş çalışmalarından biri (İsimsiz). _____ **71**
- Şekil 30:** “Salıncaklar” **Buthayna Ali**’nin 10. İstanbul Bienalinde Atatürk Kültür Merkezi girişinde yaptığı Açık hava yerleştirmesi. _____ **72**
- Şekil 31:** Kendilerine Gün-İzi diyen bağımsız sanatçı grubunun 10. Uluslararası İstanbul Bienali Küratörü Hou Hanru'nun bienal katalogunda Atatürk ve Cumhuriyet'e değindiği yazısını protesto ettiği Atatürk Kültür Merkezi’nin dış mekanına yaptıkları yerleştirme. _____ **73**
- Şekil 32:** 11. İstanbul Bienali için tasarlanan ve Dünya basınına dağıtılan ilk afiş. _____ **74**
- Şekil 33:** 10 Bienalede ev sahipliği yapan ve en son restorasyonda geçirilip 2009 yılından itibaren İstanbul Kültür ve Sanat Vakfına ev sahipliği yapacak olan “Deniz Palas.” _____ **75**

Şekil 34:	Artık bir marka ve turistik bir görüğü haline gelen İstanbul Bienali için İKSV tarafından üretilen ve sergi mekanlarında satılan hediyelik eşyalar. _____	76
Şekil 35:	İstanbul 2010 kültür Başkenti için hazırlanmış afiş. Oryantalist bakış açımı en iyi gösteren örneklerden biri. _____	77
Şekil 36:	İstanbul 2010 kültür Başkenti için hazırlanmış afiş. _____	78
Şekil 37:	İstanbul 2010 kültür Başkenti için hazırlanmış afiş. _____	79
Şekil 38:	İstanbul 2010 kültür Başkenti' nin resmi logosu. _____	80
Şekil 39:	Serhat Köksal'ın 2010 Kültür Başkenti projesini eleştirdiği "gerilla projesi" adını verdiği çalışmalarından biri. Eser afiş olarak tasarlanmıştır. _____	81
Şekil 40:	Necdet Boyanay'ın uluslar arası ödüllü İstanbul Festivali afişi. _____	82

Enstitüsü	:	Sosyal Bilimler
Anabilim Dalı	:	Sanat Yönetimi
Programı	:	Sanat Yönetimi
Tez Danışmanı	:	Prof. Dr. Nükhet Güz
Tez Türü ve Tarihi	:	Yükseklisans – Haziran 2008

ÖZET

TÜRK SİNEMASI VE PLASTİK SANATLAR: 1990 SONRASI İSTANBUL’UN KÜLTÜR YAŞAMINA BAKIŞ

Batu Duru

Bu çalışmanın amacı İstanbul’un sürekli değişen kültür yaşamının son yirmi yılını bienaller ve film festivalleri üzerinden incelemektir.

Çalışmamızın giriş bölümünde amaç ve kapsam belirlenerek, Türkiye’deki kültürel sermayenin oluşum aşamaları, kurumlar ve kişiler düzeyinde incelenecektir.

Birinci bölümde Türk plastik sanatlar ortamının dünya sanat piyasasıyla buluşma noktası olan İstanbul Bienallerinin son 20 yılı incelenecektir. Başlangıcında günümüze geçirdiği değişimler ve İstanbul’un günlük yaşamı ve sanat piyasasıyla kurduğu ilişkiler irdelenecektir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise İstanbul Film festivallerin tarihsel süreci incelenecek, Türk film piyasasının Dünya film endüstrisinde yer bulabilmesi için film festivallerinin yeri ve önemi incelenecektir.

Üçüncü bölümde İstanbul sanat piyasasının gelişimi, Dünya ve küresel iş ve sanat piyasalarıyla ilişkileri incelenecektir.

Çalışmanın sonuç bölümünde bienaller ve film festivallerinin İstanbul'u küresel sanat piyasasına açılması için ne anlam ifade ettiği, İstanbul dönüştürme gücüne sahip olup olmadığı ve halka inip inmediğine cevap verilecektir.

Anahtar Kavramlar: Kültür endüstrisi, küratör, bienal, film festivali, küreselleşme, kentsel dönüşüm, sponsorluk.

University : **İstanbul Kültür University**
Institute : **Institute of Social Sciences**
Department : **Art Management**
Programme : **Art Management**
Supervisor : **Prof. Dr. Nükhet Güz**
Degree Awarded and Date : **MA - June 2008**

ABSTRACT

TURKISH CINEMA AND THE PLASTIC ARTS: A SURVEY INTO THE CULTURAL LIFE OF ISTANBUL AFTER 1990S

Batu Duru

.

The purpose of this study is to observe Istanbul's continuously changing cultural life in the last twenty years with regards to the biennals and the film festivals.

In the introduction part of the study the aim and the concept will be determined and the stages of cultural wealth will be examined on institutions and individuals.

In the first chapter , the last twenty years of Istanbul's biennals in which Turkish plastic arts meet global arts market will be studied. The changes of plastic arts from past to today and the interrelation of daily life and arts market will deeply be investigated.

In the second chapter, the historical development of Istanbul film festivals and the place and the importance of film festivals will be analysed in order the Turkish film market to find a better place in the global film industry.

In the third chapter, the development of Istanbul's art market and its interrelations with global economics and art markets will be investigated.

In the last chapter of this study, it will be questioned what biennals and film festivals mean in order to open Istanbul's film market to global markets and if these festivals have the power of a transition to global film industry and whether they address to the public or not.

Key Concepts: Cultural Industry, Curator, Biennial, Film Festival, Globalization, Urban transformation, Sponsorship.

1. GİRİŞ

Tez konusunun seçimindeki temel amaç, özellikle son 20 yılda, geçmiş yıllarla karşılaştırıldığında göreceli olarak canlanmış İstanbul'un kültür ve sanat hayatındaki gelişmelere, sanat piyasasındaki farklılaşmaların ve bu piyasayı, dolayısıyla da kültürel sermayeyi elinde tutanlar hakkında genelleyici çalışmaların azlığıdır.

Kültürün kendisinin bir endüstri ve kültür ürünlerinin de metalar haline geldiği iddiası **Kültür endüstrisi** kavramının ortaya çıkışına kaynaklık eder. Bu kavramlaştırma, bir anlamda sistemin (kapitalizm 'in ve toplum'unun) kendini her düzeyde, altyapıda ya da üst yapıda nasıl *yeniden* ürettiği ve meşrulaştırdığını açıklayan bir yön izler. Kültürel ürünler standartlaştırılarak ve buna karşı farklılıklar marjinalleştirilerek bu ürünlerin tanıtılma ve dağıtım tekniklerinin *rasyonelleştirilmesidir* 'Kültür endüstri'sinde anlatılan. Böylece, **Kültür** ile **Endüstri** 'nin bileşiminden doğan yeni bir ekonomik-toplumsal-siyasal gerçekliğin eleştirel değerlendirilmesi hedeflenmektedir.

Bu endüstri, sanatsal biçimin *bütünselliğine* önem vermez, *etkinin* öncelikli hakimiyetini düşünür. Öncelikli amacı gündelik yaşamın sıkıcılığına karşı *geçici bir kaçış olanağı* sunması, bu şekilde oyalanma ve zihinsel uzaklaşma sağlayarak tam da *bu zeminde* sistemin sürekliliğini sağlamasıdır. Ancak, *kaçış* geçicidir ve *gerçek* değildir, insanların yaşamlarındaki temel gerçeklikleri, yani baskıları ve yoksunluklarını unutmaları ve çalışma azimlerini yeniden bulmaları amaçlanır. **Üretim** ve **tüketim** bu noktadan itibaren sistemin, kendini yeniden ürettiği araçlarıdır artık.

Kültür Endüstrisi kavramından yola çıkarak ekonomik ve kültürel sermaye arasındaki ilişkinin üzerinde durulması gerekir. Bu konuda Pierre Bourdieu'nün "değişik şekillerde bulunabilen ve taşıyıcısını farklı alanlarda iktidar

sahibi yapan değer ölçüsü”¹ne dair tanımını merkez alınmıştır. Tezde İstanbul kültür ve sanat hayatında belirleyici rol oynayan, seçkinlerin denetledikleri **kültürel sermayeyi** açıklarken yine Bourdieu’nün kültürel açıdan önem taşıyan makam ve statüler, kültür alanında meşruiyetleri tanınmış olan zevkler, tüketim kalıpları, yetenek ve ödüller olduğu fikrine sadık kalınmıştır. Ekonomik gücü elinde tutan kesimleri **kültürel sermayeyi** de yönlendirmek istemesindeki temel neden olarak sembolik sermayenin de (prestij ve şöhet) de temel olarak sayılması gösterilebilir.²

İstanbul Film Festivalleri ve İstanbul Bienallerinin, başlangıç noktası olan ‘İstanbul Festivali’nden (1973 yılında başlamıştır) ayrılıp günümüze kadar geçirdikleri dönüşüm süreci ve süreç içinde sermayenin farklılaşması tezin odağı olmuştur.

Bienal ve festival katalogları, günlük gazetelerde ve süreli yayınlarda çıkan haberler üzerine İKSV ve İstanbul Modern Sanalar Müzesi arşivlerinde yapılan çalışmalar, referans olarak Sibel Yardımcı, Beral Madra, Ali Artun ve Prof.Dr. Ali Akay’ın yazıları tezin başlıca kaynağı olmuştur.

Görsel malzemeleri Prof. Nükhet Güz’ün yönlendirmesi ışığında göstergebilimin sunduğu geniş çözümlene olanaklarını kullanarak yapılmaya çalışılmıştır. Film festivallerinin konu, tür ve hedef kitle bakımından ayrılması konusundaki referanslar Prof. Simten Gündeş’in çalışmalarını temel alınarak yapılmıştır.

Festival ve bineallerin tarihçeleri kısa verilmiş daha çok akçasal ve kültürel altyapısı üzerinde durulmuştur ve İstanbul’un kültür ve sanat hayatı, son yirmi yıllık dönem ve kültürel sermayedeki değişim verileriyle sınırlandırılmıştır.

Yoğunlaşılın diğer bir konuda film festivallerinin ve bienallerinin hedef kitlesinin çözümlenmesidir.

¹ Aktaran, Sibel Yardımcı, *Küreselleşen İstanbul’da Bienaller* (İstanbul: İletişim, 2005) s.28.

² Boudieu’den aktaran Sibel Yardımcı, *Küreselleşen İstanbul’da Bienaller* (İstanbul: İletişim, 2005) s.28, s.52 ve 166.

2. KÜRESELLEŞME- SANAT İLİŞKİSİ VE İSTANBUL

2.1. Kentsel Dönüşüm ve Kültürün Özelleşmesi

Kapitalizmi tanımlayan temel değişken sermaye birikiminin gerçekleşmesidir. Sermaye birikimi aslında toplumsal ortamın bir bütün olarak dönüşümü anlamına gelir ve bir dizi toplumsal ilişkiyi içermektedir. Bu toplumsal ilişkiler toplamı, üretim, dolaşım ve bölüşüm gibi toplumsal sonuçları olan ilişkilere neden olmaktadır. Toplumsal kesimler/sınıflar arasındaki ilişkileri tanımlayan önemli özellik, ilişkilerin eşitsiz olmasıdır. Bir dizi eşitsizliği içeren birikim süreci, aynı zamanda mekansal eşitsizliklere yol açmaktadır.

Tarihsel, toplumsal ve ekolojik bir perspektif içerisinde bakıldığında, kapitalist sistemden kaynaklanan gelişmelere karşı en hassas alanın kentler olduğu ortaya çıkmaktadır. Kentleşmenin topluma ve doğal dünyaya karşı duyarlılığımızda meydana getirdiği değişiklikleri incelemek, günümüzde daha büyük önem kazanmıştır.

İnsanlığın eşitlik ve özgürlük değerlerinin, bütün uygarlıkların katkılarıyla, bilinen tarih boyunca, binlerce yıldır ortaya çıkmış çeşitli kültürler, toplumsal ve siyasal hareketlere ev sahipliği yapmış insan yerleşimlerinde kökenleri vardır. Kentli hakları olarak son yıllarda gündemimize giren hakların kökenleri de burada yatmaktadır.

İnsan yaratıcılığının olağanüstü ürünleri olan kentler, insanlığın on bin yıllık bilinen tarihinin çok önemli bölümünü oluşturmuş, insan aklının gelişiminde çok önemli roller oynamıştır. Tarih, eşsiz ve özgün yapıdaki birçok kent örneği ile

doludur. Doğa ile insanın el ele işleyip oluşturduğu güzellikler dokusu, gün ışığına çıkarılması gereken değerleriyle tarihi birer uygarlık merkezleridir.

Kapitalist üretim ilişkileri ile birlikte değişen ve modernizm olarak da ifade edilen toplumsal yapı, öncelikle sanayi üretiminin yer aldığı kentlerde geçerli olmuştur. Kapitalizmin, köyleri, kasabaları ve kentleri, yerel ve ailesel ilişkilerin en gizli noktalarına kadar işgal edip toplumsal bağları parçalamaya başlaması yirminci yüzyılın ortalarında gerçekleşmiş, ekolojik sistemler, biyolojik çeşitlilik, toplumsal dayanışma ruhu ve toplumsal yaşamın çeşitliliği bütünüyle tehlike altına girmiştir.

İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesi ile birlikte sosyalist sistemin gücünün artması hem geri kalmış ülkeleri etkilemiş, hem de dünya kapitalizmini her alanda bir rekabete zorlamış ve **Keynesyen** politikalar adıyla ifade edilen talep yönlü ekonomi politikaları özellikle merkez kapitalist ülkelerde uygulamaya konulmuştur. 1950'li yılların başlarından 1970'li yılların başlarına kadar geçen yaklaşık 20 yıllık süreçte etkin biçimde uygulanan "sosyal devlet" anlayışı, emek ve sermaye arasındaki temel çelişkiyi ortadan kaldırmamakla beraber, bu dönemde artan refahtan emekçi kesimlerin de pay almaları sağlanmıştır.

1970'lere kadar barınmanın, konut edinmenin insanlar için bir hak olduğu, devletlerin bu kapsamda gerekli önlemleri alması ve zengin ülkelerin yoksul ülkelerdeki barınma ve konut sorunlarının çözümüne katkıda bulunması gerektiği şeklinde görüşler kabul görmüştür.

Ancak, 1970'li yıllarla birlikte kar hadleri yeniden düşmeye başlamış, kapitalizm tekrar bir krize girmiştir. Kapitalizmin bu yeni krizinin temel sorumlusu olarak da emeğin örgütlü olduğu üretim sistemi ve sosyal devleti gösteren anlayış kabul görmüştür. Yeni liberal politikalar olarak da isimlendirilen bu anlayış, 1970'li yılların ortalarından itibaren başta, ABD ve İngiltere olmak üzere kapitalist ülkelerde benimsenmeye başlanmış ve uygulamaya konulmuştur. Bu politikalar sonucunda sermaye, ucuz emek bölgeleri ve yeni pazarlara yönelmiştir.

19. yüzyılın son çeyreğinde başlayan ve II Dünya Savaşı sonrasında gelişen ve yaygınlaşan sosyal hakların özellikle kentlerde yaşayanlara yönelik

olması, 1970'lerin ortalarında uygulamaya konulan yeni liberal dönüşüm sürecinin de kentlerde daha yakından hissedilmesine yol açmıştır.

Bu bağlamda, üretim sürecindeki esnekleşme ile birlikte, kayıt dışı çalıştırma ve işsizlik artmış, kısmi süreli çalışma, part-time çalışma, geçici çalışma gibi güvencesiz çalışma biçimleri yaygınlık kazanmıştır. Öte yandan, sosyal devletin tasfiyesi ile birlikte, eğitim, sağlık, sosyal güvenlik ve alt yapı gibi sosyal nitelikli kamu hizmetleri, piyasa mekanizması içinde büyük ölçüde metalaştırılmıştır.

2.2. Türkiye’de Kentsel Sorunların Kaynakları

Türkiye’de kentsel sorunların kaynağı, kapitalizmin II. Dünya Savaşı sonrası tercihlerine ve bunların uygulanmasına dayanmaktadır. Truman doktrinine dayalı olarak ABD ile Türkiye arasında imzalanan “Yardım Anlaşması” bir dönemin de başlangıcıdır. Marshall yardımı denen yardımla Türkiye yeni sürece girmiştir. Marshall yardımları kapsamında tarıma traktör girmesi, kara yollarına ağırlık verilmesi vb. uygulamalar kapalı pazar ekonomisinden açık pazar ekonomisine geçiş sürecini başlatmıştır.

Türkiye’de, tarım alanında 1950’lerden itibaren büyük değişimler olmuştur. Tarımın teknolojik yapısında, işlenen toprakların mülkiyet yapısında ve tarıma aktarılan kredilerin dağılımındaki değişimler sonucu ortaya çıkan mülksüzleşme, işsizlik, büyük bir nüfusun tarımdan kopuş ve göçler sürecini başlatmıştır. Türkiye, bu gelişmeler sonucu tüketim mallarına yönelik genellikle “ithal ikamesi” denen bir sanayileşme sürecine girmiştir.

Dayanıklı tüketim (otomobil, buzdolabı gibi) mallarının ithal edilmesi ve bu malların giderek montaj ağırlıklı olarak büyük kentlerde üretilerek iç pazara sürülmesi tarımın ticarete açılarak tarımsal gelirlerin sermaye birikimine aktarılması, ithal ikamesine dayalı kalkınma politikasının esasını oluşturmuştur. Bu sermaye birikiminin ikinci kaynağı da ucuz işgücüdür. O da, tarıma traktörün girmesiyle açığa çıkan işgücünün kentlere göçüdür. Sermaye birikimini gerçekleştirmek amacıyla ucuz işgücüne, ucuz işgücünün ihtiyacı olan sağlıklı kente, konuta kaynak

ayırmamak ve kente sosyal ölçekli yatırımları yapmamak yoluyla sermaye biriktirilmiştir.

Kapitalistleşmenin geliştiği, kırsal çözülmeye uğradığı, kentlerin kırsal kökenli göçü en yoğun yaşadığı dönemde bu, emek gücünün yeniden üretimi sorununun işçi sınıfı ve emekçilere havale edilmesi demektir. Kapitalist kentleşme sürecinde emekçi sınıfların talepleri karşılanmazken, mevcut sistemin bir krize dönüşmesini engellemek için, gecekondular, enformal sektör gibi kendi yolunu kendi açan girişimler ödünlenmiştir. Çok sayıda çıkartılan “imar afları”, gecekondulara verilen mülkiyet ilişkileri vb. bunun örneklerini oluşturmuştur.

Bu süreçte sermaye, İstanbul, İzmir, Kocaeli başta olmak üzere, Ankara, Adana, Bursa, Mersin’de yatırım yapıyor, işgücü de kentlere yığılıyordu. 1923-1950 yılları arasında Türkiye’deki kentli nüfus oranı hemen hemen sabit kalmasına karşın, 1950-1965 yılları arası kentleşme hızı % 6’lar düzeyine yükselmiştir.

Türkiye’de ekonomik ve sosyal yapıdaki diğer gelişmeler gibi kentleşmenin genel seyri, kapitalist sistemdeki genel eğilimler ile paralellikler göstermiştir. 1950’lerde uygulanan “İthal İkameci” sanayileşme modeli, sermaye birikim süreçleri ve sınıfların şekillenmesi açısından bir dönüm noktasını oluşturduğu gibi; aynı zamanda sermaye ve emeğin, dolayısıyla nüfusun mekanda yeniden dağılımını getirmiştir.

2.3. İstanbul’da Kentsel Dönüşüm ve Kültürün Özelleşmesi

2.3.1. Küreselleşme Sürecinde Kentlerin Dönüşümü: İstanbul Örneği

Dünya üzerinde yayılmaya küreselleşme adı altında devam eden kapitalizm, insanlığın büyük mücadeleler ve fedakarlıklarla kazandığı ne varsa ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. Sermaye birikim süreci önündeki tüm engelleri birer birer ortadan kaldıran küresel sermaye, karlılık alanlarını genişletmek için daha saldırgan politikalara yönelmiştir.

Özelleştirme, ticarileşme ve yerelleşme bu emperyalist programın temel ayaklarını oluşturmaktadır. Küresel sermaye, tarihsel ulus-devlet ölçeğinde birleştirilen toplumsal kesimlerin oluşturduğu koalisyonu dağıtmakta, ulus-devletin kamu hizmeti olarak sunması gereken eğitim, sağlık, sosyal güvenlik, ulaşım, altyapı gibi yüksek karlılık arz eden hizmetler tamamen piyasaya taşınarak, sermayeye yeni birikim alanları açılmaktadır.

Kapitalizmin küresel programına ilk uyum sağlayan ülkelerden birisi Türkiye olmuştur. Türkiye, yeni liberal dönüşüm sürecine hızlı bir biçimde eklemlenmiştir. Bu bağlamda, 24 Ocak 1980'de alınan kararlarla benimsenen yeni liberalizm, 12 Eylül 1980 darbesi ile fiilen yaşama geçirilmiş ve böylece, gerek üretim sürecinin esnekleşmesi, gerekse sosyal devletin tasfiyesi, kapitalist sistemle eşzamanlı olarak uygulamaya konulmuştur.

Yeni liberal uygulamalar, diğer ülkelerde olduğu gibi Türkiye'de de özellikle bir önceki dönemin sosyal kazanımlarına sahip olabilen kentli, düzenli ve güvenceli işlerde çalışanları etkilemiştir. Öncelikle bu kesimler, işlerini kaybetmiş ya da geçici ve güvencesiz işlerde çalışmak zorunda kalmışlardır. Özellikle Şubat 2001 krizi, güvencesizleşenlerin sadece eğitim ve vasıf düzeyi düşük olanların değil, hekim, mühendis, üst düzey yönetici gibi yüksek vasıflı çalışanların da güvencesiz çalışma ile karşı karşıya kaldığını göstermiştir.

Yeni liberal dönüşüm süreciyle beraber diğer azgelişmiş ülkelere benzer biçimde Türkiye'de de sanayi üretimi gerilemiş ve kayıt dışı çalıştırma yaygınlaşmıştır. Bu nedenle, kırdan koparak kentlere gelen nüfus, ya işsiz kalmış ya da güvencesiz, düşük ücretli işlerde çalışmak zorunda bırakılmıştır.

Bir taraftan, 1980'li yıllarla birlikte kırdan kentlere yönelen hızlı göç dalgası ile artan işgücü arzı, diğer taraftan, sanayi sektörünün küçülmesiyle işgücü talebinin azalması ve esnek çalışma biçimleri, kentlerde güvencesiz çalışmanın yaygınlaşmasına yol açmıştır. Bu da kentlerde yoksulluk, yolsuzluk ve sağlıksız, düzensiz bir yaşamı beraberinde getirmiştir.

Bu dönemin en önemli özelliği, emek-sermaye ilişkilerinin düzenleyicisi olarak ulus-devletin ve kapitalizmin kurumsal çerçevesini oluşturan devletler arası sistemin geriletilmesidir. Ulus-devletler sermayenin yeni liberal programı kapsamında yeni bir işlevle yapılanmaktadır.

İstihdam, sosyal güvenlik, eğitim, sağlık, konut, çevre gibi alanlardaki korumacılığın kaldırılması, finans ve ticaretin liberalizasyonu, yerelleşme, İstanbul başta olmak üzere kentlerin sermayeye pazarlanması, özelleştirme ve kamu hizmetlerinin ticarileştirilmesi bu programın temel unsurlarıdır. Bu politikalarla sermaye tekelleri toplumsal yapıların bütün dokularına işlemiş, halk sınıfları ise yaşamlarını doğrudan ilgilendiren kaynak dağılımı ve ekonomi politikaları üzerindeki etkilerini kaybetmişlerdir. Ulus-devlet, kendi halkına da yabancılaşmış, emperyalist güçlerin bir aracı olarak işlev üstlenmiştir. Her şey piyasanın kurallarına teslim edilmiştir.

Nüfusunun yüzde 70'inin kentlerde yaşadığı Türkiye'de kentli nüfusun % 95'lere kadar artışı öngörülmektedir. Kentsel mekanlardaki eğitim, sağlık, ulaşım, altyapı, konut vb. kamu hizmetleri karlılık açısından önemli potansiyele sahiptir, ve sermayenin yeni birikim alanları olarak seçilmiştir.

Bu nedenle, ulus-devletin tanımladığı yerel ölçeğin anlamını yitirmesi nedeniyle, yerellere yüklenen görevler yeniden tanımlanmaktadır. Kapitalizmin alt merkezlere olan gereksinimini karşılayacak kentlere, özellikle metropol kentlere yeni işlevler yüklenmektedir. Bu politikalarla yerel yönetimler kamusal işlevlerinden uzaklaştırılmakta ve şirket işleyişine kavuşturulmaktadır. Demokratik katılım ve denetim, açıklık, özgürlük, demokrasi, planlama, çevre, tarih, kültür gibi kavramların içleri bilinçli bir şekilde boşaltılarak, halkın demokratik katılımı ve denetimi değil, kamu yönetim alanında sermayenin serbestçe dolaşımı amaçlanmaktadır.

Yerel yönetimler, yalnız özelleştirme politikalarının değil, yerelleştirme ve yabancılaştırma politikalarının da nesnelere olarak ön plana çıkarılmıştır. Her bir yerel birimin kendi kaynak ve potansiyellerini sermayeye sunacağı, sürece yarışmacı olarak katılacağı, birbiriyle yarışan kentlerin ortaya çıktığı bir yerel dünya kurulmaktadır. Sermayenin "yönetişim" olarak adlandırdığı yeni bir yönetim anlayışı

öne çıkarılarak, kamu yönetimlerinin bir şirket gibi yönetileceği kurgulanmıştır. Bu süreçte, yarışan kentler, kendini pazarlayan, satan kentler ön plandadır.

Küreselleşmenin bu programını yerellere özgürlük, yerellere özerklik şeklinde yorumlanabilmektedir. Bu politikalar sonucu şöyle davranılması beklenmektedir: İstanbul'da yaşayan birinin Diyarbakır'ı düşünmemesi istenmektedir. Diyarbakır'da İstanbul'u düşünmeyecek. Bir örnek vermek gerekirse; Zonguldak ve havzası son yıllarda ekonomik ve sosyal bir çöküntü yaşamaktadır. Türkiye'nin başka bölgelerinde yaşayanlar Zonguldak'la çok fazla ilgilenmemektedir. Merkezi yönetimin karar alma kapasitesi devre dışıdır artık. Kararlar tekellerin merkezlerinde alınmaktadır. Karabük, Erdemir ve İskenderun demir çelik fabrikalarına verilen Zonguldak'ın kömürü, artık bu fabrikalara gitmemektedir. Bu fabrikalara kömür Afrika'dan gelmektedir. Bu karar, uluslar arası tekeller tarafından alınmaktadır. Dolayısıyla Zonguldak kentinin, ekonomik sosyal, kültürel dokusu çözülmektedir. Karabük, Erdemir ve İskenderun artık Zonguldak kömürü almamaktadır. İskenderun Körfezi'nde kurulan Sugözü termik santralininin açılışını Almanya başbakanı ile başbakan Tayyip Erdoğan yapmıştır. Bu santralin kömürü de Afrika'dan gelmektedir. Kolombiya Almanya'ya olan borcunu Türkiye'ye kömür göndererek ödemektedir.

Kapitalizmin küreselleşme programı kapsamında yürüttüğü yoğun propaganda ile Türkiye'de toplumsal düşünce, sınıfsal istemler, planlama kavramı ve ulusal-bölgesel-kentsel planlama saf dışı edilmiş, ülke çıkarı, toplumsal gelecek, dayanışma ve ahlaki değerler terk edilmiştir. Bireysellik, özel alan, serbest piyasa, rekabetçilik, yerelcilik, yönetişim, sivil toplumculuk, yolsuzluk, müşteri yükselen değerler haline gelmiştir.

Küreselleşme sürecinde bir ağ biçiminde örgütlenen yeni liberal yapı, dünya düzleminde, kent dediğimiz mekanda kendisini gerçekleştirmekte ve yeniden üretmektedir. Kapitalist üretim biçiminin ve ideolojinin merkezi konumunda olan kentlerden, emek değerinin daha ucuz olduğu çevreye doğru oluşan hiyerarşik diziliş hem ulusal düzeyde hem de uluslararası düzlemde ortaya çıkmaktadır.

1980'lerden sonra artan gelir dağılımındaki eşitsizliğin ve toplumsal kutuplaşmanın, en çok belirginleştiği yerler yine kentsel yaşam ve barınma alanları olmuştur. Gelir dağılımındaki eşitsizlikler ve bölgeler arasındaki dengesizlikler derinleşmiş, yaşam standartları arasındaki uçurumlar büyürken toplumsal yaşam alanları da ayrılmıştır.

Pazarlanacak bir meta olarak görülen kentler, paranın simgelediği mekanlar haline gelmiş, sermaye egemen anlayışlı bir yaşamın belleği olmuştur. Kentler, zaten var olan rant merkezli gelişmenin daha öne çıktığı mekanlar haline gelmiştir. Kapitalist kentin bu değişimi, kentin sınıfsal düzeyde ayrışması ve kutuplaşmasını daha da derinleştirmektedir.

Türkiye toplumsal yapısı kentlerde ve özellikle metropol kentlerde hızla çözülmektedir. Kentteki yaşamın ekonomik ilişkiler dışındaki, siyasal, sosyal ve kültürel ilişkiler dışındaki bütün boyutları toplumsal hafızadan silinmiş, toplumsal yaşamın öznesi olan kent halkı bir nesne haline getirilmiştir.

Günümüz kentleri, sermayenin küreselleşme temelinde, "kapitalist toplum sözleşmesi"ni kendi lehine bozmaya yeltenmesi, kentlerin giderek "köleci" dönem kentlerine benzemesine yol açmıştır. Şimdi de sermaye "küçük kaleler" içinde kendisini "koruyarak/hapsederek" yaşarken, kendisini var eden artık hemen hiçbir hakkı kalmadığı için "nesnel olarak" giderek daha çok "köle"ye benzeyen "varoşlardaki" emekçi kitleler her gün her anlamda daha "özgürleşerek/yokolarak" birlikte bu sistemi üretir hale gelmiştir.

Ulusal devletler, ulus-devlet bloğu içinde bir araya gelmiş, kendi kurallarıyla, para birimiyle, sınırlarıyla toplumsal güçlerin bir koalisyonu olarak ortaya çıkmıştır. Sermaye artık bu koalisyonu bozarak, kendi iktidar ölçeğini yeniden tanımlamaktadır. 12 Eylül'den bu yana geçen dönemde, küreselleşme olarak adlandırılan süreçte böylesi bir dönüşüm yaşanıyor. İktidar ilişkileri yeniden tanımlanmaktadır.

Her şeyin alınıp satılabilir bir meta haline geldiği bir sistemde kentler tamamen sermayeye teslim edilmiştir. Devletin, üretim ve hizmetler alanındaki

kamusal etkinlik alanından tamamen çekilmesi, özelleştirmeler, bütçe dışı fonların yoğun olarak kullanılması, piyasa kurullarıyla birlikte; emek karşıtı politikalar ön plana çıkmıştır. Merkezi hükümet, sermayenin rant ve yağmasının önündeki tüm engelleri kaldırmakla görevli bir yapıya dönüşmüştür. İstanbul Büyükşehir Belediyesince hazırlanan “İstanbul İl Çevre Düzeni Planı” sürecinde yaşananlar bunun en çarpıcı örneğidir.

12 Eylül sonrasında devreye sokulan “ihracata yönelik sanayileşme” programıyla, Türkiye dünya kapitalizminin tekellerine her alanda açılmış; bu tekellerle işbirliği içindeki sermayenin bölgesel yatırımları gelişmiş; bu yeni kapitalist işbölümü gereği, KOBİ’ler, doğrudan küresel üretim zincirine bağlanmıştır.

Büyük sermayenin yatırım yeri seçimi, sanayileşen illerin belirlenmesinde en önemli etken olmuştur. Gerek onunla ilişkili küçük ve orta ölçekli sanayi, gerekse diğer sektörler büyük sermaye yatırımlarını izlemiştir. Bu bakımdan önemli bir gelişme gösteren iller, Kocaeli, Bursa, Adana, Mersin, Kırklareli, Tekirdağ, Bilecik, Eskişehir, Çanakkale, Manisa olmuştur.

Yeni kapitalist işbölümü, tekstil, gıda vb. emek ve hammadde yoğun sektörlerde gelişme olanağı sağlamıştır. Bu sektörlerde sağlanan gelişme, işgücünün büyük kentlere göre çok daha ucuz olduğu illerdeki yatırımların artmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu kategoriye giren sermaye kesiminin bir kısmı İstanbul, İzmir’deki orta ölçekli kesimlerden, bir kısmı ise Anadolu kentlerinin yerel sermaye kesimlerinden oluşmuştur. Bu illerin başta gelenleri, Denizli, Gaziantep, Konya, Karaman, Kayseri, Kahramanmaraş, Edirne, Uşak, Afyon, Çorum, Malatya’dır. Bu iller, ücretlerde Türkiye ortalamasının çok altında kalırken, kayıt dışılık, kadın ve Çocuk istihdamı yüksektir.

Marmara Bölgesinde, sanayinin çevre illere göçü eğilimiyle birlikte hizmet sektörü önemli bir gelişme gösteriyor. Bu bağlamda, İstanbul, sanayi kentinden “finans kenti”ne dönüşmekte, daha büyük hız ve boyutta ranta dönük sermaye projelerini çeken bir kent haline gelerek, yeni liberal politikaların vitrini olmaktadır. Balkanların ve Ortadoğu’nun finans, ticaret, iletişim ve hizmet kenti

olarak İstanbul, küresel dünyaya doğru yol almakta, sermayenin küresel düzeydeki rant projelerinin merkezi haline gelmektedir.

Türkiye'nin merkezi ve yerel yönetimleri, üretim alanında krize giren sermayeye büyük bir alan açmakta, arsa spekülasyonuna dayalı büyük sermaye projelerini teşvik etmekte ve bunların önündeki, tüm engelleri birer birer ortadan kaldırmaktadır. Bunun en somut örneği, Büyükşehir Belediye Meclisince onaylanan "1/1000 İstanbul İl Çevre Düzeni Planı"yla gözler önüne serilmiştir. Planın hazırlanışında, ihalesinde ve onayında yaşananların, sermaye projelerinin planlama adı altında nasıl yürürlüğe sokulmak istendiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Planlama yapma yetkisi olmayan "*İstanbul Metropolitan Planlama ve Kentsel Tasarım Merkezi (İMP)*" adlı bir büronun oluşturulmasından başlayarak, planın İl Genel Meclisi'nce onaylanması gerekliliğini ortadan kaldırmak için 5302 sayılı İl Özel İdaresi Kanunu ve 5393 sayılı Belediye Kanunu'nda yapılan değişikliklere kadar uzanan süreç, merkezi yönetimin bu plan konusundaki destek ve kontrolünü, merkezi ve yerel yönetimin bu plan konusundaki işbirliğini açıkça göstermektedir. Bu destek, kontrol ve işbirliğinin amacı, rant merkezli sermaye projelerinin yaşama geçirilmesidir. Yasal olmayan bu planlama süreci; kent hukukuna, insan haklarına, evrensel planlama ve şehircilik ilkelerine ve mevcut imar mevzuatına aykırıdır.

Bunlara ilaveten, Plan Raporu'nda "İstanbul'un küresel düzeydeki metropoller arası yarışta hak ettiği yeri alması ve uluslar arası pazarda daha rekabetçi olabilmesi" temel hedef olarak tanımlanmaktadır. Hazırlanan planın amacı, kenti her ne pahasına olursa olsun pazarlamak, yerli ve yabancı sermayenin hizmetine ve kullanımına sunmaktır. Bu planla kent bir yatırım alanına dönüştürülmüştür. Plan Raporu'nun "VI. Vizyon, Hedef ve Stratejiler" başlığı altındaki bölümde hedefler şöyle sıralanmıştır; kentin rekabetçi üstünlüklerini ön plana çıkarmak, kentin yatırımcılar için bir çekim merkezi olmasını sağlamak, yüksek bir rekabet gücüne sahip olabilmek için gerekli mekansal ve altyapı projeleri geliştirmek, firmaların kurulmaları, büyüme ve yarışabilmelerinin önündeki engelleri kaldırmak.

Pazarlamacı planlama anlayışı kapsamında, Merkezi Hükümet tarafından bir üst plana dayanmaksızın gündeme getirilmiş çok sayıdaki kentsel dönüşüm projesi ve yatırım kararları planda yer almıştır. Planlama hazırlıkları sürerken merkezi hükümet tarafından alınan ve planın ana kararlarını etkileyecek nitelikteki yatırım kararları, İMP tarafından plana işlenmiştir. Merkezi ve yerel yönetim İstanbul'un pazarlanması ve dolayısıyla daha da betonlaşması konusunda görüş ve eylem birliği içindedir.

İstanbul, 2002-2006 yılları arasında yapılan yatırımlardan dörtte bir oranında pay almıştır. Son dört yıllık dönemde toplam 104,6 milyar YTL'lik yatırımların % 24,7'sine denk gelen 25,8 milyar YTL'si İstanbul'a yapılmıştır. Türkiye genelinde 2002-2005 döneminde toplam yatırımlar cari fiyatlarla, yıllık % 18 artarken İstanbul'daki ortalama yıllık artış % 33 olarak gerçekleşmiştir.

Bu yatırımlarla rantları yükselecek bölge ve kıyılarda geliştirilen sermaye projeleriyle, İstanbul'un pazarlanması ve küresel şirketlere sunulması kurgulanmıştır. Örneğin;

- Haydarpaşa-Harem arasındaki alanda merkezi yönetim tarafından tasarlanan "Dünya Ticaret Merkezi ve Kruvaziyer Liman" projesi (gökdelenler- konut alanları, alışveriş merkezleri, oteller v.b) ile Kartal'ı gökdelenlerle dolduran "Kartal Alt Merkez ve Kartal-Pendik Kıyı Kesimi Kentsel Dönüşüm Projesi"
- İçme suyu havzası alanlarını gelişme konut alanları olarak yapılaşmaya açan, ve bunlara ilaveten çok sayıda sermaye projelerinin toplamından oluşan bir Küreselleşme planıdır gündeme sokulan.

Sermayenin, kentler ve özellikle İstanbul mekanı üzerinden tasarladığı bu rant ve yağma projelerine karşı bütünlüklü bir mücadelenin verilmesi bir zorunluluktur. Kapitalist sistemden kaynaklanan bu sorunların bütünlüklü bir biçimde analiz edilmesi ve bilince çıkarılması mücadelenin yöntem ve araçlarını da belirleyecektir.

Bu süreç karşısında, eşitlik ve özgürlüğe yönelmiş bütünlüklü bir toplum projesinin yerel alandaki izdüşümünün yaratılması; halkın söz, yetki ve karar sahibi olmasını sağlayacak toplumsal pratiklerin geliştirilmesi tarihsel bir görev olarak önümüzde durmaktadır.

Toplumsal örgütlenmeye ve siyasal katılıma kapalı bir sisteme karşı, toplumsal yaşamın her alanında çoğulculuğun, doğrudan katılım ve denetimin olduğu, yanıtın üretildiği pratiklere gereksinim olduğu çok açıktır. Bu pratikleri, dipten gelen dalgalar olarak algılanmalı, halkın yeniden politikanın içine girebildiği örgütlenmeler olarak düşünölmelidir. Yalnızlığın, dışlanmışlığın, ekolojik bozulmanın kentlerini demokrasinin ve özgürlüğün kentlerine dönüştürme sürecinin birincil yöntemi, kentlerin yeniden üretim sürecine, kent halkının doğrudan katılmasıdır. Kent içinde yaşayanların ortak eseri olduğu ölçüde kenti sahiplenme gerçekleşecek, demokratik nitelikte bir yönetim kültürü gelişecektir. Demokratik nitelik, geleneksel yönetim anlayışının aşılmasından, halkı yönetim alanından dışlayan temsili demokrasi yerine halkın doğrudan katılımına dayanan demokratik bir yönetim anlayışından geçmektedir. İnsanların seçtikleri yöneticileri geri çağırabileceklerini öngören “doğrudan demokrasi” anlayışı, biçimsel demokrasinin alternatifi olarak tarihsel bir olanağa da sahiptir.

2.3.2 Oryantalizm, Çokkültürlölük ve İstanbul’un Sanat Üzerinden Tanımlanan Yeni Kimlikleri

Oryantalizm klasik anlamı içinde, Doğu kültürüne, Doğu dillerine ve tarihine dair araştırma olarak geçmektedir.³ Çok daha özel anlamı içinde, Edward Said’in 1978 yılında yayınlanan çığır açıcı çalışmasının ardından, Batı’nın kendi kimliğini ifade etmesinin, kendisini tanımlayıp eylemini yasallaştırmasının dolayımı, ideolojik ve kültürel yolu olarak kabul edilmektedir.

³ Ali Püsküllüoğlu, *Türkçe Sözlük*, (İstanbul: Doğan Kitap, 2004), s. 542

Her ne kadar Said, Homeros'ta, Aeschylos'ta, Chanson de Roland'da ve Dante'de "oryantalizm" olduğunu keşfetse de bunun modern kökenlerini Barthelemy d' Haerblot'un Bibliotheque Orientale (Doğu Kitaplığı)'inde bulmaktadır.⁴

İstanbul'a "Doğu kenti" imgesini yakıştırmadan önce batı dillerinde güneşin doğduğu yer (oriens) ve battığı yer (occidens) anlamına gelen latince terimlerden türeyen Doğu (Orient) ve Batı (Occident) terimleri incelenmelidir.

Normalde ve özleri itibariyle bu yönsel kimliklerin gözlemcinin konumlanışına göre olmaları gerekmektedir. Örneğin Tokyo'da oturanlar için güneş, Doğu'dan Hawaii adalarından doğar. Oysa Jacques Derrida'nın belirli bir takım ikili karşıtlıkları yapıbozuma gerektiği düşüncesi kadar, Micheal Foucault'un bilgi/iktidara ilişkin tartışmasına dayanan Edward Said'e göre "eski tarihsel rejim, bu zorunlulukla hareketli ve bağıntısal konumlanmayı alıp, belli bir takım yerlere "Yakın Doğu" "Orta Doğu" ve "Uzak Doğu" diyerek kendisini olduğu kadar Doğu'yu da Avrupa'daki münferit bir merkeze göre sabitlemiştir.⁵

Kendisindeki bu merkeze yerleşen Avrupa, bundan sonra kendisinin, Doğu'yu yani Batı ya da Batılı olmayan bütün dünyayı nesne olarak – akademik çalışmalar yoluyla, politik arşivler, dini ve felsefi araştırmalar, dil ve tarih incelemeleri yoluyla –bilebilen ve dolayısıyla onun üzerinde güç uygulayabilen bir özne olduğunu iddia etmiştir. Doğu'yu bir şekilde kategorize etme, Batı'ya belli bir kimlik sağlamaktadır. Doğu'yu kendisinin objesi, vekili, hatta kendisini yeraltısı olarak ortaya koyan Batı, böylelikle kendisini onun üstüne çıkartarak güç kazanmaktadır. Kendisini olumlu bir şekilde tanımlamaktadır. Öte yandan, Batılılar rasyonel, barışçı, liberal mantıklı ve gerçek değeri benimsemiş insanlar için ise, Doğulular bunlardan hiçbirisidir.

Buna bağlı olarak, Doğu dünyasındaki estetiksel anlayışın da bu tür bir değerlendirme ölçütleriyle karşı karşıya kalması söz konusudur. Doğu ve daha da açık tanımıyla "İstanbul'a özgü sanat" anlayışı kentten bağımsız olamaz. Pek çok

⁴ James Clifford, "Oryantalizm Üzerine", *Oryantalizm Üzerine Tartışma Metinleri*, ed. A. Yıldız, (İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2007), s.137

⁵ Edward Said, *Oryantalizm*, (İstanbul: İmge, 2005), s.143, 144

batılı ve doğulu aydın için de İstanbul her anlamı içinde barındıran büyük bir “Doğu Kitaplığı”dır.

Karşıtsallık noktasından bakıldığında erillik özelliği gösteren “Batı” dişilik özelliği gösteren “Doğu” dur. Belki de İstanbul kentine anlatının şiirselliğini kazandıran bu karşıtsallıklar bütünüdür.

Kenti yaratan tarih, doğasını ve çevresini de yaratabilir. Bunun içinse çok uzun süreli bir geçmişe gerek vardır. Tarihsel kökenlerden, yeni kentlere doğru gidildikçe estetize edilmiş yaşamlar gibi sanatta daha steril, daha biçimsel ama etkileyicidir.

Dişil bir dünya olan Doğuda ise estetik kavramları içsellikten gelen, etkili, puslu bir havada yaşanmaktadır. Festival kimliğinde ne kadar batı normları kullanılırsa kullanılsın bundan kaçınmak olanaksızdır. Bu anlatımı simgeleyen tüm gösterge küreler bu görüşlerden ayrı düşünülemez. Buna göre Doğu için “kent kuran” kavramını, batı için de “kent yerleşen” tanımı kullanılabilir. Birbirine bağlantılı bu iki dünyanın etkileşim sürecinde sanat kavramı yatmaktadır. Büyük İskender’in doğu ile batı kültürünü kaynaştırmaya çalıştığı “Hellenizm” teorisi de bundan başka değildir.

Batıdan doğuya bir daire çizerek Doğu’yu Batı potasında eritmek, Yalnızca Büyük İskender’in düşüncesi değildir. 21 Nisan’da AB dönem başkanlığını üstlenmeden yaklaşık 1 yıl önce Belçika, Avrupa ve dünyanın önde gelen mimar, yazar, sinemacı, şair ve kanaat önderinden oluşan toplam 12 kişiden Avrupa Birliği’nin fiili başkenti görevini üstlenen Brüksel’in başkent kimliğini kazanması için nelerin yapılması gerektiğini belirlemek amacıyla bir rapor yazmalarını istemiştir. Aralarında ünlü yazar Umberto Eco, Hollandalı mimar Rem Koolhaas, Swatch saatlerinin ünlü mimarı ve yaratıcısı Nicholas Hayek, sosyolog Michel Crozier’in bulunduğu 12 kişilik çalışma grubu Brüksel’in nasıl bir başkent olması gerektiğini belirlemeye çalışmışlardır.

Çalışma yaklaşık 18 ay sürmüş, 1.5 yıl boyunca 12 kişi tam 54 kez bir araya gelmiştir. Her biri Brüksel’in çeşitli bölgelerini ortalama 43 kez inceleyerek

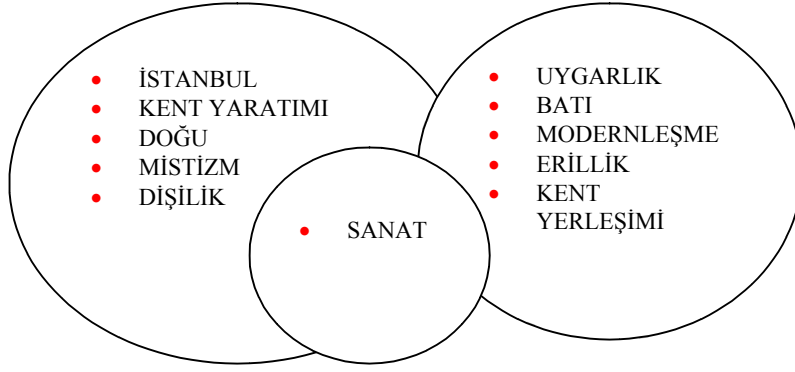
Brüksel'in AB'nin başkenti olması için nelerin yapılması gerektiğini tespit etmeye çalışmışlardır. Çalışmalarını 80 sayfalık kapsamlı bir raporda özetlemişlerdir. Raporu okurken, bu 12 kişinin hakikaten demokrat ruhlu, dünya görüşüne sahip, hoşgörülü insanlar olduğunun çok açık bir şekilde belli olmasına dikkat edilmektedir. Avrupa'nın Başkentinin nasıl olması gerektiğini şöyle tarif etmişlerdir:

“Brüksel, AB'ye üye ülkelerin başkentlerine göre daha değişik bir görev üstlenmeli. AB'ye üye 35 ülkenin vatandaşlarının rahatlıkla yaşayabileceği, çok dinli, çok uluslu, çok dilli bir perspektife sahip şehir olmalı. Bütün yurttaşlar kendilerini bu şehirde tanıyabilmeli.”

Görüldüğü üzere Batı'daki anlamıyla Bir kent için modernleşme = Avrupalılaştırma'dır. Tıpkı Brüksel için Eco'nun söylediği “Bu şehir, mimari yapısı, çevresi, yeşilliği, kültürü ve sanatı ile AB yurttaşlarına AB'li olmanın ne anlama geldiğini pedagojik ve psikolojik olarak anlatabilmeli.” görüşünü Avrupa'lı bir kent olmaya çalışan İstanbul için de söyleyebilmek gerekmektedir.

Çalışmalara katılan sinema sanatçısı Agnes Jaoui de, kültürel açıdan Brüksel'in sadece Fransız, biraz Flaman ve Amerikan kültürünün promosyonunu yaptığını, AB'ye üye diğer ülkeler ile AB'nin ilişkide olduğu ülkelerin ekin sermayesinin promosyonunu yapmak için hiçbir altyapısının bulunmadığına dikkat çekmiştir.

Jaoui, AB'nin sadece Almanya veya Fransa'dan oluşan ve ABD ile ilişkileri olan bir birlik olmadığını, Brüksel'in kurumsal olarak Afrika, Asya, Latin Amerika ve Pasifik ülkeleri ile ticari ve siyasi ilişkisi olan bir merkez olduğunu, bu çerçevede AB'ye üye tüm ülkelerin ve Akdeniz, Kara Deniz, Pasifik, Hint Okyanusu kültürlerine açık, bu kültürleri yansıtan projeleri de içermesi gerektiğini belirtmektedir. Ele alınan bütün bu görüşler gözönüne alınırsa İstanbul'u bu bakış açısıyla tanımlayabilmek ve gerekli karşılaştırmaları yapmak gerekmektedir.



İstanbul'un Sanat Üzerinden Tanımlanan Kimlikleri

Tablo 1

2.3.3 Kültür Sermayesi ve İstanbul'da Kültür Sermayesinin Oluşumu

İçinde bulunulan küreselleşme süreci için "zamanların en kötüsü" diyen de var, büyük bir iyimserlik içinde "zamanların en iyisi" diyen de. Kürselleşme çağında sermaye, üretim araçlarının özel mülkiyetine ve her bir sermaye sahibinin en yüksek kârı elde etmeye çalışmasına dayanmaktadır. "İmkânsız değil, üstelik gerekli: Küresel savaş çağında iyimserlik" ana temasıyla gerçekleştirilen 10. Uluslararası İstanbul Bienali'ne antrepodaki suluboyalarıyla katılan ve Çin sanatının en ünlü temsilcilerinden Yan Pei Ming ile bir söyleşide Ming, antiburjuva portreler yaptığını, bu antiburjuva portrelerin yüz binlerce dolara satılmasını ise "burjuvanın kendine karşı olan şeyi alma gücü"ne bağladığını belirtmişti. Ming;

"Burjuvanın kendine karşı olan şeyi alma gücü var. Bir tane patron var mesela evine Mao posterini asmayı istiyor. Bu da normal. Bu bütün burjuvazi için geçerli. Onları şoke ediyorsunuz. İlkinde şoke ediyorsunuz, ikincisinde anlamasını sağlıyorsunuz. Üçüncüsünde daha fazla almasını sağlıyorsunuz. Empresyonizm de aynı şey. Önce şoke etti. Sonra popüler oldu ve çok satıldı, sonra daha çok satıldı."⁶

Bu alıntı bir gerçekliğin uzantısı değil tam da kendisidir. Sanat uzun zamandır toplantıda güç ve çevre sahibi olanların egemenliğindedir. Sanat ürünleri piyasa değeri taşıyan nesnelere olmanın yanı sıra statü göstergeleri olarak da işlev görmektedir. Kültür/sanat ürünleri toplumsal ilişkilerin ve kimliklerin üretim

⁶ Onuncu İstanbul Bienali Katalogu, 2007, s.37

sürecindeki girdiler olarak, onları tüketenler hakkında tüketenlerin kendilerine ve başkalarına ilettikleri reklâm uğruna tüketilirler. Sanat kayıracısı-destekçisi bir şirketin kendi görüntüsünü pazarlamak, şüphesiz sadece satış politikalarından oluşan geleneksel ürün promosyonlarından özendirilmelerinden ayrıdır.

Çeşitli şirketlerin ürünlerinin ve hizmetleri arasındaki farklılığın peyderpey azaldığı küresel veya ulusal piyasadaki güçlü rekabet nedeniyle, bir şirket için kendisini rakiplerinden ayırmanın en aktif yolu yontulmuş bir şirket imgesi geliştirmektir. Yani sonuçta sanatın kendisi de reklâmı yapılabilecek bir araçtır. Şirketlerin üst düzey yöneticilerinin sanat sponsorluğu ve şirketlerin sanata müdahalesi konularında önemli roller üstlendikleri görülmektedir. Şirketlerin zirvesine yerleşmiş bu insanlar konumları nedeniyle büyük güç ve nüfuz sahibi kişilerdir. Bu kişiler şaşılacak derecede onca işleri arasında hayret edilecek sayıda yardım kuruluşlarına ve kâr amacı gütmeyen kültür kurumuna hizmet etmekten geri durmamaktadırlar.

Geçtiğimiz yüzyılın sonlarının “batılı demokrasilerde” çağdaş sanat, diğer kültür metalarıyla birlikte, şirketler ve farklı bir biçimde de olsa CEO'lar (üst düzey yöneticileri) için, hem maddi hem de manevi paraf değer taşıyan bir değişim aracı gibi işlev görmektedir. Yönetim kurulu başkanının, genel müdürün, kurmay şirketlerdeki büyük ortakların kararları, şirketlerin sanata müdahalesini çok büyük ölçüde belirlemektedir. Her türlü basın yayın organlarında sık sık bu üst yöneticilerin özellikle de büyük şirket yönetenlerin bunu "kaliteli" muhitlerinin ve sınıfsal heveslerinin dayanağını oluşturan bir toplumsal medenileşme- üstünlük- ayrıcalık aracı olarak görmek gerekmektedir. Sanata şirket müdahalesi, birbirleriyle bağlantılı bu unsurlar ele alınmaksızın tam olarak değerlendirilemez.

Ayrıca kültürel sermaye düşüncesi çağdaş sanatın bir parçası olduğu beğeni ve değer sistemini, politik ekonomik ve sosyal biçimlenimlerinin genel yapısı içinde kavramak bakımından yararlıdır. Sanatı verili durumda esasen bir hegemonik ideoloji olarak görmek gerekmektedir. Sanatın kuşaktan kuşağa iletilmesi, hâkim sınıfın, hâkim konumunun korunmasına yeniden ve yeniden üretilmesine hizmeti etmektedir. Onun geliştirdiği etkili bir kavram olan kültürel sermaye böylece bir tahakküm aracı olarak işlev görmektedir.

Ekonomik sermaye ile kültürel sermaye arasındaki ilişkiler güçlü kanıtlar oluşturur, bu kanıtlar hem bireyler için hem de şirketler gibi ekonomik yapılar için geçerlidir. Kültürel sermaye bağlamında bireyler çok fazla sermaye koymaksızın, kültürel sermayeye sahip olduklarını gösterebilirler, şirketler ise bunu ancak ekonomik güçlerini ortaya koyarak gerçekleştirebilir. Dolayısıyla bütün şirketlerin kültürel girişimleri, ancak önemli boyutta ekonomik sermaye birikimine sahip olmaları sayesinde gerçekleşir.

Kişisel düzeyde ekonomik servet ile kültürel sermaye: *-ki, şirketler bu kavramı artan ekonomik başarıyı açıklamak için kullanmaktadır-* birbirinin yerini alabilmekte ve kültürel sermaye birikimi çoğu zaman hâkim sınıfın konumunun yeniden üretilip güçlendirilmesine yarmaktadır; oysa şirketlerin kültürel sermaye edinme çabaları bu kadar açık değildir. Şirketlerin kültürel sermayesi, bu güçlü etkinin sürdürülmesi bakımından ekonomik bir anlam taşımaktadır. Şirketler sanat koleksiyonlarını oluştururken maddi ve simgesel mübadele açık ve dolaysız olarak gerçekleşmektedir. Ancak çoğu durumda şirketlerin sanat etkinliklerinden sağladıkları yararların nicel açıdan ölçülmesi kolay olmamaktadır. İnsanların yani tüketicilerin zihinlerindeki simgesel konumları konusunda çok duyarlı olan şirketler, bütün sosyal içerikleriyle birlikte sanatı bir reklâm biçimi ya da halkla ilişkiler stratejisi olarak ya da şirket kültürünün jargonuyla, sanatı bir pazar dilimini eline geçirmek için kullanmaktadırlar. İncelmiş bir sosyal gruba özgü beğenileri benimsediklerinin işaretini göstererek bu gruba hitap etmek istemektedirler.

Ekonomik hedeflere ulaşma yolu olarak kültürel sermaye edinme çabası, saydam, bazen de siyasi olarak en zararlı biçimini işte bu yerleşik çıkarlar düzleminde yani kültürel sermayenin ekonomik sermayeye dönüştürüldüğü düzlemde almıştır.

Kaldı ki bireyin kişisel bir düzeyde sanatını ortaya koyma hakkını kullanmasını sağlayan sanatsal ifade özgürlüğü, sermaye sahibi patronların çok daha maddi amaçlarının peşinde koşmak için gerek duyduğu özgürlükten tümüyle farklıdır. Kapitalist şirketler sanat kurumlarına sponsorluk yaparak, müze ve galerilerle "insancıl" bir değer sistemini paylaştıkları izlenimi vermekte, böylece özel çıkarlarını maskeleymektedirler. Şirketler için reklâm kampanyası sanat

sponsorluğunun en önemli ögesidir, reklâma duyulan ihtiyaç pek doğal ki, şirketlerin pazarladıkları mal ve hizmetlere göre değişkenlikler arz etmektedir. Ama petrol, tütün, silah şirketleri gibi parlatılması gereken şirketler açısından özellikle başarılı sonuçlar vermektedir.

Apaçiktır ki ekonomik gücün sanatta kullanılması, son tahlilde statü ve meşruluğa dönüştürülmüştür. Bu dönüşüm süreci tersine de işlemektedir, yani kültürel sermaye yeniden parasal sermayeye dönüştürülebilmektedir. Şirketlerin sanat koleksiyonculuğunun ki bienaller bu işe de yaramakta ve en çekici özelliği bu noktada ortaya çıkmaktadır. Sanat yatırımı kendi içinde değerli bir yatırım olmakla kalmamaktadır, aynı zamanda bir halkla ilişkiler aracıdır. Özünde sanat nesnesi kapitalistin elindeki en ucuz sanat nesnesidir, üstelik tarihte hiçbir meta onun ki kadar yüksek bir kârlılığa sahip olmamıştır. Sanat çoğu işletmenin hedef kitlesi olan varlıklı ve incemiş bireyler üzerinde etkili olacak bir çizgi kazandırmaktadır.

İş dünyası üretimdeki konumu sayesinde sanatsal meselelerde hâkim grup rolünü oynamakta ve ekonomik hâkimiyetin getirdiği itibar ve güveni kazanma çabası içinde bulunmaktadır. Görünüşe bakılırsa, sanatçılar şimdilik güya su içtikleri kuyuya tükürmeye pek niyetli değildirler. Kendilerini sadece ve tamamen işine vermiş, büyük insanlığın durumuna kayıtsız, kendi sanatının tuhaf kurallarından başka buyruk tanımayan bir profesyonele dönüşmüş haldedirler.

2.3.4. İstanbul'un Dünya Kültür ve Sanat Piyasasına Girişi

Bir kentin sıradan söylemlerle betimlenmesi ve anlatılması olanaksız, ancak bir o kadar da gereklidir. İki tür tanımlama yapılabilir. Bu o kentte “kim” olduğumuzla çok ilgilidir. Dışardan gelen bir “yabancı” mıyız? İçinde yaşayan kentli bir “birey” miyiz? Her iki tarafta başka yanıtlar ortaya atacaktır. İstanbul gibi tarihsel süreç içerisinde *kentli bireyi* ve *yabancıyı* fazlasıyla içinde barındıran bir kent için ise bu anlatıların farklılığı çok daha ileri boyutlara ulaşacaktır. Kentin imparator Constantin zamanından bu yana “merkez” olması ulaşılabilirliğine, coğrafi zenginliğine ve ikliminin yumuşaklığına bağlanabilir. Ancak Bizans ve Osmanlı kimliğindeki İstanbul ile Cumhuriyet sonrası İstanbul arasındaki farklılık yalnızca zaman içindeki doğal değişimden kaynaklanmamaktadır. Aynı zamanda

kentin *yabancı* ve *vatandaşı* arasındaki dengelerinin hızlı ve keskin biçimde değişmesi kimliksel bir dönüşüme uğramasına yol açmıştır.

Tarihçi İlber Ortaylı'ya göre;

“16. yüzyılda Osmanlı imparatorluğunun başkenti olan İstanbul *caput mundi* olarak yaşadı. Ancak 18. ve özellikle 19. Yüzyıldan bu yana İstanbul'a sanayinin gelmesinden sonra kentin yaşamsal biçiminin değişime uğraması söz konusuydu.

Kentin geleneksel yerleşme düzenindeki değişimin ilk belirtileri 18. yüzyılda gözlemlenmeye başlanabilir. Gerçekte ülkenin ekonomik yapısında köklü değişiklikler saptanmamasına karşın, yönetici sınıfın elinde toplanan servet gösterişçi tüketimi artırmaktaydı”.⁷

Cumhuriyet sonrası Türk burjuvazisinin de gözdesi olan İstanbul'un kimliğini belirleyen diğer önemli kurumların hemen hemen hepsi, bu görkemli kenti, “uhrevi”, “oryantalist” kimliğinden kurtarmak, yalnızca boğazda yalıları, köşklere ya da cumbalı mahalleleri olan bir “doğu kenti” değil aynı zamanda eğitim ve kültür alanında da anımsanmasını isteyen bir Cumhuriyet kentine, kültürün başkenti yapmaya çalışmıştır. Yalnızca kültürün değil sermayenin de başkenti olan bir noktada sanatın İstanbul için “Ticari” bir kimlik olması söz konusudur.

1940'lardan sonra büyük bir çoğunluğu genç olan pek çok insanın Anadolu'dan İstanbul'a üniversitelere gelmeye başlamasıyla İstanbul'da konser salonları, orkestralar kurulmaya başlanmıştır. Her yıl yapılan “Cumhuriyet Baloları” bile tüm bunların birer göstergesi olarak kabul edilebilir.

Ellilerde ise büyük bir göç dalgasıyla değişen ekonomik ve siyasal kimlikler üniversitelerden sokaklara yansır.

“İstanbul'da 1950'lerden daha doğrusu 1946- 47'lerden sonra başlayan ve İstanbul büyükşehir belediye başkanının tanımlamasıyla son 50 yılda 12 milyon gibi bir rakam olarak değerlendirilen göç, kültürel yozlaşmanın tek nedeni değildir.”⁸

⁷ İlber Ortaylı, *Tarihin İzinde*, (İstanbul: Profil Yayıncılık, 2008), s.197

⁸ Oktay Ekşi, *Hürriyet*, 9 Şubat 2006

Toplumun yaşadığı “ekonomik” dalgalanmalar, 1945’den bu yana Türkiye’nin genel kimliğini de belirlemiştir. Ekonomik girdiler, gerçekten bu noktada önemlidir; Çünkü kültür aynı zamanda bir varlık, bir yaşama düzeyi, bir yaşam kalitesi, bir konfor, tarih boyunca da olanaklarla sağlanmış bir şeydir. Yaşam biçiminin “mahalle”den “site”lere dönüşmesi ise seksenli yılların başlarından bu yana yapılanmaya başlayan büyük “kentsel kırılma”nın yaşandığı dönemlere rastlamaktadır.

“Kırılmalar ve kentsel kriz “Globalizm Çağında” bütün dünya kentlerinin gündemine girmiştir. Türkiye üzerinde düşündüğümüzde İstanbul, Ankara, İzmir, Adana gibi kentlerdeki toplumsal kırılmaların keskin varlığı, kentsel şiddet ve bunların arasında inşa edilen devasa ticari merkezler içindeki multipleksler, bu konunun güncelliğini ortaya seriyor”.⁹

Mahalleden “multipleks”lere dönüşen yaşam biçimleri ise en çok toplumsal yaşamın içerisindeki değişikliklerle birlikte incelenmelidir. Toplumsal yaşamın gereksinimlerinin alanları büyüdükçe, sıradanlığı aşım “kentim nimetlerinden” yararlanmak isteyen bir kesiminde hiç de azımsanmayacak derecede arttığını gözardı etmemek gerekmektedir. Sanat piyasasının oluşumunu destekleyen sanat eserinin tekliği. Sanat piyasasında eserlerin el değıştirmesi kültürel kaymalara bağlıdır. Yaşanılan değışim çok eski dönemlerden beri süre gelen bir hareketin sonucudur. Sermayenin büyük bir bölümünün artık sanatı ticari bağlamda görmesi sanatın ulaşılabilirliği ve satın alınarak “dokunulabilir”liğini göstermektedir.

İstanbul büyük bir kültürel müze olmaktan başka aynı zamanda da bir “değışim limanı”dır. İstanbul’da sanat eserleri daha çok geleneksel dokuya uygun olarak el değıştirebilir. Çünkü ona değer kazandıran, sanatı piyasada talep eden kesimin İstanbul’un kendine özgü dokusuna yakışan bir biçimde yaşamak istemesinden kaynaklanmaktadır. Yaklaşık 35 Milyar Euro’nun döndüğü iddia edilen bir sanat piyasasında yatırımcıların İstanbul gibi bir mekanı kullanmamaları düşünülemez.

⁹ Mehmet Öztürk, *Sinemasal Kentler*, (İstanbul: Don Kişot Yayınları, 2005), s.103

Kentsel zenginliğin yanı sıra çok farklı kültürün de etkisi ile değişim gösteren sanat eserleri aslında birer “meta” olarak yalnızca anılara hizmet etmiyor başka bir yatırımcıya gidene kadar önemli bir sermaye birikimin de korunmasına katkıda bulunuyor. Modern anlamda siyasetin oluşmasıyla başlayan dönem sanatın da çevriminin yaşandığı önemli bir dönem olarak kabul edilebilir.

Ulus devlete dayalı siyasi iktidar tarzının yerleştiği, sanatın önemli bir kamusal sorun haline geldiği ve “ulus devletlerin” kimlik inşasında etkili olduğu dönemlerde¹⁰ piyasadaki sanat etkileşimlerinin toplumsal kırılmaları yansıttığı gözlemlenebilir.

Birey günümüzde ise teknik bir dünyada varlığını sürdürmektedir. Düşünce dahil herşeyin teknikten yararlandığı bir çağda, sosyo- ekonomik ve toplumsal alanda bir teknikten bahsetmemek olanaksızdır. Sanatçının düşünümünün de üretiminin de teknik hale geldiği bir dönemden bahsederken, dünyada fotoğraf ve video teknolojilerinin dışında bilgisayarın bile altmışlı yıllardan bu yana kullanılmaya başlaması inanılmaz bir süratle piyasanın birbirine ulaşmasını sağlamaktadır. Kendini sırf internette var eden kollektif girişimler sanatın değer-değişim ölçüsünde köprülerin kurulmasına yol açmaktadır. Sermaye piyasasına yönelik bu alım etkisi reklam, pazar ve estetik üçlemesinde İstanbul’u cazip kılmaktadır. İstanbul’un kendisini ifade edebilecek bir festivale ulaşma çabası da bundan ayrı düşünülemez.

Dijital çağın kenti başlı başına sanatın sunumu ve pazarlanmasıyla ilgilenmelidir. Bu noktadan sonra, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunun 50. yıldönümü olan 1973 yılında düzenlenen ilk İstanbul Festivali de bir noktadan sonra bu kimliğin ulusal bazda bir pazarlaması olmuştur. Festival öncelikle, bir buçuk aylık bir döneme yayılmakla işe başlamıştır. Programda çoğunlukla klasik müziğe yer vermiştir. Bir süre sonra festival kapsamında diğer sanat dallarına da yer verilmeye başlanmıştır. Film gösterimleri, tiyatro, caz, bale performansları ve tarihsel mekânlarda gerçekleştirilen sergiler de programda yer almıştır. İzleyicilerin giderek

¹⁰ Ali Artun, *Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, (İstanbul: İletişim, 2008), s. 20

artan ilgisi sonucu ayrı ayrı sanat disiplinlerine özgü etkinlikler, zaman içinde gelişerek ayrı festivaller olarak yapılanmıştır.

Birbirine bağlanan yapısal zincirde sanatın çekiciliği de yatırımcının gözbebeği olmaya devam etmiştir ki günümüzde sponsorluk kavramının daha fazla ortaya çıkmasının nedeni de budur. Festivalin kentliliğinin dışında evrenselliğinin de vurgulanması, dünya sanat piyasasının dikkatini çekmiş, sanat Avrupa'dan gönderilen bir akım olarak İstanbul'da değişkenlik göstermiştir.

Hem yerel etkileri olup hem de evrensel boyutlara ulaşabilmesi için bakış açısının “modernite”nin tüm kurallarını yerine getirmesiyle oluşmaya başlamıştır. Öncelikle, sanata ayrılan mekanlar yeniden yapılanmıştır. Dünyanın belli başlı sanat endüstrileri ile bağlantı kurulmuş, evrensel boyuta ulaşmış sanatçılar ve kurumları davet edilerek uluslararası alanda saygınlık amaçlanmıştır.

2.3.5. Festivalcilik ve İstanbul'da Kentsel Dönüşüm

Festival türündeki etkinlikler, küreselleşmeyi hem kurmak hem de göstermek, yansıtmak gibi ayrıcalıklı bir konuma sahiptirler. Bir yandan büyük ölçekli etkinlikleri mümkün kılan somut akışlar, küreselleşmenin önemli bir boyutunu oluşturur. Diğer yandan da, sanayi ürünlerinden, kültürlerinden veya spor etkinliklerinden örnekler sunulan ülkeler panoraması, kürenin küçük ölçekli bir temsilini kurar. Bu nedenle söz konusu bu etkinlikler ulus- devlet yapısından küresel topluma geçişte önemli bir rol oynarlar.¹¹

İdeolojik yapısı incelendiğinde küreselleşme “dünyayı yeniden yapılandıran son devrim” olarak kabul edilebilir. Her devrim kendisini diğerine iletmek zorundadır. Küreselleşme devriminin de aracı “kitle iletişim araçları”dır.

İstanbul festivali 1973'te kent sahnesine çıktığından bu yana Cumhuriyetin ilk elli yılının hayallerinin bir sonucudur. Bütün gücüyle “uluslaşma” deneyimi yaşayan ve bu uğurda çaba harcayan Cumhuriyet kimliği bu çabasını yavaş

¹¹ Sibel Yardımcı, *Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), s. 26- 27

yavaş küreselleşmeye bırakmıştır. 1980 sonrasında dile getirilen “küresel ekonomi” tanımlaması şu tür bir tablo ortaya çıkartabilir:

- Ekonomik Liberalleşme süreci
- Yeni hayat tarzları
- Tüketim kalıplarının ortaya çıkması
- Özel televizyon ve radyo kanallarının açılması

Böylece merkezden yönetilen iletişim ve dağıtım sistemlerinin yerini, bir ölçüde de olsa çeşitliliğe izin veren yeni kültürel üretim ve tüketim mekanizmaları almaktadır. Bunların başında da internet teknolojisi gelmektedir. Bu teknoloji kullanılarak DVD dağıtım ağının hızlı bir biçimde gelişmesi, festivali özlenen bir “an” olmaktan çıkartmaktadır. Kitlesele değişimin sahnesi İstanbul’dur; gittikçe artan kentli nüfusun sınıfsal, kültürel öğelerin küresel pazara eklenebilmesine olanak tanımaktadır. İstanbul festivalleri kentin kültürel anlamda dünyaya açılmasında önemli bir rol oynasa da, kentlilere sundukları çeşitlilik kısmi ve taraflıdır.

Bourdieu’ya göre; “sermaye, değişik şekillerde bulunabilen ve taşıyıcısını farklı alanlarda iktidar sahibi yapan değer ölçüsüdür. [...] Toplum içinde ayrışma ekonomik sermayeye olduğu kadar, kültürel sermayeye de bağlıdır.”¹²

Küresel kültür ortamının fırsatlarını değerlendirebilen veya kendi yaratılarını bu ortama sunabilen kesimler, genellikle eğitimleri, yaşam tarzları, kültürel ve ekonomik birikimleri sayesinde zaten küresel toplumla kaynaşmış olan seçkin sınıflar ve sanatçılarla sınırlı kalmaktadır. Bu anlamda uluslararası kültürel etkinlikler, büyük oranda bir azınlığın küresel gereksinimlerine cevap veren prestij projeleri olmaktan öteye geçememektedirler. Hem ekonomik hem de kültürel olarak kısıtlanmıştır bir kez. Böyle olunca da kentli nüfusun çoğunluğu bu festivallere ulaşamaz hale gelmektedir.

¹² Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, (Londra: Routledge, 1984)

3. İSTANBUL FESTİVALİ, TARİHÇESİ VE 1973'TEN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE'DEKİ KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNDEKİ YERİ

3.1. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı

Kültür-sanat sponsorluğunu Türkiye'ye yerleştiren ilk kurum olan İKSV'nin etkinliklerine katkıda bulunarak seçkin projelerin gerçekleştirilmesini sağlayan kuruluşlar, toplumsal sorumluluk duygusuyla ve İstanbullu olma bilinci ile İstanbul'un kültür ve sanat yaşamının zenginleşmesine destek olmaktadır.

İKSV, güçlü bir motivasyona sahip bilgili ve deneyimli kadrosunun sürdürdüğü ekip çalışmasıyla, 90'lı yıllara kadar alanında öncülük misyonunu yürütmüştür. Yurtiçinde kazandığı saygınlıkla önemli bir izleyici kitlesine ulaşarak kamu desteğinden yararlanmış, yurtdışında kazandığı saygınlık aracılığıyla sanatçı kaynaklarıyla iletişimde yüksek erişim-katılım oranına erişmiştir. Vakfın Tanıtım faaliyetleri iç ve dış basın tarafından desteklenmiş olan Vakıf, festival etkinliklerinin yüksek standardı, organizasyonlardaki başarı ve tüm bunların kamuoyundaki yansımalarıyla sponsor kurumların güvenini kazanmıştır.

3.2. İstanbul Festivali

İstanbul Film festivalinde yıllar içerisinde festival kapsamında diğer sanat dallarına da yer verilmeye başlanmıştır. Film gösterimleri, tiyatro, caz, bale performansları ve tarihsel mekânlarda gerçekleştirilen sergiler de programda yer almıştır. İzleyicilerin giderek artan ilgisi sonucu ayrı ayrı sanat disiplinlerine özgü etkinlikler, zaman içinde gelişerek ayrı festivaller olarak yapılanmıştır. Bunu şu şekilde biçimlendirmek mümkündür.



İstanbul Festivali Gelişim Tablosu

Tablo 2

3.2.1. Uluslararası İstanbul Film Festivali

Uluslararası İstanbul Film Festivali ilk kez **1982** yazında, Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında, "Sanatlar ve Sinema" izlekli altı filmin gösterildiği bir "film haftası" bağlamında gerçekleşmiştir.



Şekil 1

Sinema Günleri 83' Afişi

1983 yılında yapılan sinema günleri afişine dikkat edilirse film şeritlerinden oluşmuş İstanbul'u simgeleyen "İale" yerellik bazında yeni başlayan

Festivalin çıkış noktasını bize göstermektedir. Sinema günleri, Osmanlı'dan kalma etkilerini, modernizasyona doğru sinema ile bütünleştirerek bir başlangıç yapmıştır.

1983 yılında gösterime giren filmler arasında özellikle Fransa, İtalya, Yunanistan, Portekiz gibi Akdeniz ülkeleri ile Rusya öne çıkmaktadır. Bu filmlerden bazıları arasında; *Les Quatre Cent Coups* (400 Darbe), François Truffaut, Fransa, 1959, *Sogni D'oro* (Altın Düşler), Nanni Moretti İtalya, 1981, *Chrissomaloussa* (Altın Saçlı Kız), Tony Lycouressis, Yunanistan, 1971, *At*, Ali Özgentürk, Türkiye, 1981, *Benilde Du La Mere Vierge* (Benilde ya da Bakire Ana), Manoel De Oliveira, Portekiz, 197, *Dvadtsat Shest Dnej Iz Zhizni Dostoyevskogo* (Dostoyevski'nin Yaşamında 26 Gün), Alexander Zarkhi, Rusya, 1980 sayılabilir.

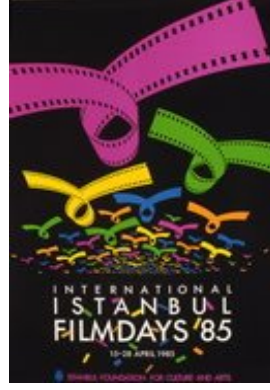
Sinemaseverlerin yoğun ilgisi üzerine, **1984** yılından başlayarak "Sinema Günleri" ad altında nisan aylarında düzenlenen ayrı bir etkinliğe dönüşmüştür.



Şekil 2

İstanbul Sinema Günleri 84' Afişi

Bu gösterimde öne çıkan filmler arsında da; *Akaler Sandhan* (Açlığın Peşinde), Mrinal Shen, Hindistan, 1980, *La Truite* (Alabalık) Joseph Losey, İtalya - Fransa, 1982, Angelo Markado / Lino Brocka, Filipinler, 1980, *Another Time, Another Place* (Bir Başka Zaman, Bir Başka Yer), Michael Radford, İngiltere, 1983, *Identificazione di Una Donna* (Bir Kadının Tanımlanması), Michelangelo Antonioni, İtalya - Fransa, 1982, *Carmen*, Carlos Saura İspanya, 1983, *Carmen Jones* , Otto Preminger, ABD, 1955, *Passion* (Çile), Jean-Luc Goddard, Fransa, 1982, sayılabilir.



Şekil 3
İstanbul Sinema Günleri 85' Afişi

1985 yılının afişinde ise film şeritlerinden oluşmuş martıların simgesel anlatısı ile yola çıkılmıştır. Bu imge ile “martı kenti İstanbul” = Simge Kırmızı, yeşil, sarı, mavi renklere film şeridi kurdelecikler =Barış yılı simgesi olarak kullanılmıştır. 1985 yılında programa, ödülü "Altın Lale" olan, biri uluslararası öbürü ulusal olmak üzere iki yarışmalı bölüm eklenmiştir. Bu dönemde yine dünya sinemasından önemli örneklerle karşılaşmaktadır. Bunlar arasında; 1984, Michael Radford, İngiltere, 1984, *Flamenco at 5.15* (5.15'te Flamenko), Cynthia Scott, Kanada, 1983, *All That Jazz* (All That Jazz), Bob Fosse, ABD, 1979, *Un Amour En Allemagne* (Almanya'da Bir Aşk), Andrzej Wajda, Almanya - İtalya, 1983, *Artist Olmak İsteyen Kız*, Çuan Çun Lan, Türkistan, 1983, *Raba Liubi* (Aşk Kölesi), Nikita Mikhalkov, Rusya, 1976, Avrupa'dan Woody Allen'a Sevgilerle / Andre Delvaux, Belçika, 1980, *Der Splegel* (Ayna), Erden Kıral, Almanya, 1984, *West Side Story*, (Batı Yakasının Hikayesi) Robert Wise ve Jerome Robbins, ABD, 1961 sayılabilir.



Şekil 4
İstanbul Sinema Günleri 86' Afişi

1989 yılı başında, FIAPF (Uluslararası Film Yapımcıları Dernekleri Federasyonu) tarafından "özel konulu, yarışmalı festival" kategorisinde tanınarak dünyanın önde gelen festivalleri arasına giren Sinema Günleri, bu gelişmeyle birlikte "Uluslararası İstanbul Film Festivali" adını almıştır.



Şekil 5

7. Uluslararası İstanbul Sinema Günleri Afişi

Özel ve izleksel bölümlerin yanı sıra, dünya klasikleri, retrospektifler, canlı müzik eşliğinde sessiz film gösterimleri, canlandırma sineması ve belgesellerin yer aldığı, her yıl 200'ü aşkın filmin gösterildiği festival özellikle genç sinemaseverler tarafından ilgiyle izlenen bir etkinlik olarak dikkat çekmektedir. Bu festival Türkiye'de sinemanın gelişimini desteklemeye, Türk sinemasının uluslararası alanda tanıtımına katkıda bulunmaya ve nitelikli yapımların Türkiye'de tecimsel gösterime girmesine aracılık etmeyi amaç edinmektedir.



Şekil 6

8. Uluslararası İstanbul Sinema Günleri Afişi

Uluslararası İstanbul Film Festivali, EURIMAGES ve EFDO gibi uluslararası kurum ve kuruluşların Türk sinema endüstrisi ile tanışmasına da öncülük etmektedir. Uluslararası İstanbul Film Festivali, özel gösteriler, sergiler ve yıldız konukların katılımıyla 2008’de 27. yılını kutlamaktadır. Daha önce de söz edildiği gibi İstanbul film festivali İstanbul için bir kimlik tanımlamasıdır. Festival, sanayi toplumuna dönüşmek isteyen doğu-kentlinin entellektüel göstergesi olarak görülmektedir. Auguste Comte’a göre; “Batıda gelişmekte olan toplum örnekler; insanlığın bütünü önce batının yolunu izleyecektir”.¹³

Sinema ise bu sosyolojik dönüşümün çağcıl ve popüler olan en önemli parçasıdır. Sanatsal etkinliklerin kentlilik kimliğine kazandırdığı modern yaşam kavramıdır. Sinema ve kent bu dönüşüme bir arada “*Film festivali*” noktasında uğramaktadır.

İstanbul Film Festivaliyle ilgili **Ekşi Sözlük**, her türlü kelime ve kavram hakkında, kayıtlı yazarların yorumlarını içeren, [katılımcı sözlük](#) tarzında bir ağ sayfası olan ve [sozluksource.org](#). adresinden ulaşılan ağa katılan izleyicilerin görüşlerinin değerlendirilmesi sonucunda ortaya şu bulgular çıkmıştır. Görüşlerin değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır: İstanbul Film Festivalini olumlu ve olumsuz değerlendirenler iki gruba ayrılarak incelenmiştir. Olumlu değerlendirenler genellikle Dünyanın çeşitli yerlerinden yönetmenlerin katılması nedenini belirtmişlerdir. Olumsuz değerlendirenler ise bilet fiyatlarının yanında fiziki yetersizlik ve film saatlerini belirtmişlerdir. Görüşlerini belirtenlerin festival ile ilgili oluşturdukları ilginç saptamalar ise şöyledir: Sultan, Şirin etkinlik, Geleneksel, Güzel, İddialı, Entelektüel kesim filmleri, sanat sevicilerinin katıldığı festival, sinema şöleni, elitin festivali, milletlerin afyonu festival.

Değerlendirme Türü	N	%
Olumlu	15	50.0
Olumsuz	15	50.0
Toplam	30	100.00

İstanbul Film Festival Değerlendirmeleri

Tablo 3

¹³ Raymond Aron, *Sosyolojik Düşüncenin Evreleri*, (İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2005), s. 82

1990 yılından 2007 yılına kadar gerçekleştirilen Uluslar arası Film Festivaline katılan Yerli Filmler incelendiğinde diğer ülkeler ile ortak yapımların de gerçekleştirildiği görülmektedir. Toplam 66 film ortak yapımdır. En çok ortak yapım Türkiye ile Almanya arasında yapılmıştır. (yüzde 19.69) Daha sonra Türkiye, Macaristan ve Fransa arasında yapılan ortak çalışmalar yer almaktadır. (yüzde 7.56)

ÜLKELER	N	%
Türkiye Almanya	13	19.69
Türkiye Macaristan Fransa	5	7.57
Türkiye İngiltere	4	6.06
Türkiye Macaristan	4	6.06
Türkiye Yunanistan	4	6.06
Türkiye Fransa	3	4.54
Türkiye İtalya İspanya	3	4.54
Yunanistan, Almanya Türkiye	3	4.54
Türkiye Rusya Armenia	2	3.03
Türkiye Yunanistan Bulgaristan	2	3.03
Bosna Fransa Türkiye	1	1.51
Bosna&Hersek Avusturya Türkiye Fransa	1	1.51
İtalya Türkiye Cyprus	1	1.51
Rusya Türkiye	1	1.51
Türkiye ,İsviçre, İsveç	1	1.51
Türkiye ABD	1	1.51
Türkiye Almanya ABD	1	1.51
Türkiye Almanya Greece	1	1.51
Türkiye Bulgaristan	1	1.51
Türkiye Danimarka İzlanda	1	1.51
Türkiye Fransa Almanya Yunanistan	1	1.51
Türkiye Hollanda	1	1.51
Türkiye İsveç	1	1.51
Türkiye İtalya Fransa	1	1.51
Türkiye İzlanda Fransa Hollanda	1	1.51
Türkiye Kanada	1	1.51
Türkiye Macaristan Romanya	1	1.51
Türkiye Rusya Armenia	1	1.51
Türkiye Yunanistan Macaristan	1	1.51
Türkiye, Almanya, Macaristan,	1	1.51
Türkiye, Fransa, Almanya, İngiltere	1	1.51
Türkiye, İsviçre	1	1.51
Yunanistan Türkiye	1	1.51
Toplam	66	100.00

Türkiye ve Diğer Ülkelerin Film Festivali için gerçekleştirdikleri Ortak Yapımlar

Tablo 4

Uluslar arası film festivaline katılan Türk Filmlerinin yapım tarihleri incelendiğinde filmlerin festival tarihinden bir yıl önce ağırlıklı olarak çekildiği görülmektedir. 1990 yılından 2007 yılına kadar festivale katılan filmlerin yapım tarihleriyle ilgili bilgiler aşağıdaki tabloda görülmektedir. Yapım yılları değerlendirildiği zaman şu sonuca ulaşılabilir: Filmlerin çoğunluğunun 2006 yılı yapımı olduğu daha sonra 1999 yılı yapımlarına yer verildiği ve en son 1990 yapımlarının yer aldığı söylenebilir. Toplam 422 filmin 332 adedinin 1990 yılından sonra çekildiği (yüzde 78.66), 90 adedinin ise 1990 öncesine ait olduğu görülmektedir. (yüzde 21.32) 1990 ve sonrasında 1990 öncesi çekilen filmlerin de etkilediği sonucu ortaya çıkmaktadır.

İstanbul Uluslar arası Film festivaline 1990 yılından 2007 yılına kadar katılan yerli filmlerin aldıkları Ödül unvanları incelendiğinde şu tablo ortaya çıkmaktadır: Ulusal Yarışma, Yılın En iyi Türk filmi, En İyi Yönetmen, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Erkek Oyuncu, Jüri Özel Ödülü, Fipresci Ödülü/Ulusal Yarışma, Onat kutlar Anısına, Radikal Halk Ödülleri, Onur Ödülü, Kültür Bakanlığı En İyi İlk Film Ödülü, Hürriyet Halk Ödülleri vb. Uluslar arası İstanbul Film Festivaline Katılan Yerli Filmlerin 1990 tarihinden 2007 tarihine kadar aldıkları ödüller aşağıdaki gibidir. Ödül ayrıntı listesi için Bakınız Ek (1). Ödül Alan Türk Filmlerinin Ödül türlerine göre dağılımları aşağıda gösterilmiştir. Ödüller incelendiğinde en çok Onur Ödülü alındığı görülmektedir. (yüzde 20.42)

Yapım Yılı	N	%
2007	13	3,08
2006	30	7,10
2005	31	7,34
2004	23	5,45
2003	14	3,31
2002	14	3,31
2001	15	3,55
2000	17	4,02
1999	26	6,16
1998	10	2,36
1997	19	4,50
1996	16	3,79
1995	3	0,71
1994	24	5,68
1993	18	4,26
1992	14	3,31
1991	18	4,26
1990	27	6,39
1989	13	3,08
1988	3	0,71
1987	9	2,13
1986	8	1,89
1985	4	0,94
1984	5	1,18
1983	3	0,71
1982	1	0,23
1981	1	0,23
1980	10	2,36
1979	6	1,42
1978	1	0,23
1977	2	0,47
1975	1	0,23
1974	3	0,71
1973	4	0,94
1971	1	0,23
1970	2	0,47
1969	1	0,23
1968	1	0,23
1966	2	0,47
1966	1	0,23
1964	1	0,23
1960	1	0,23
1959	1	0,23
1958	1	0,23
1942	1	0,23
1940	1	0,23
1934	1	0,23
1932	1	0,23
Toplam	422	100,00

**Uluslararası film festivaline katılan Türk Filmlerinin yapım tarihleri
Tablo 5**

Ödül Türü	N	%
Onur Ödülü	26	20,42
Ulusal Yarışma'Yılın En İyi Türk Filmi	18	14,17
En İyi Yönetmen	15	11,81
Jüri Özel Ödülü	14	11,02
Fıpresci Ödülü/Ulusal Yarışma	14	11,02
En İyi Erkek Oyuncu	9	7,08
En İyi Kadın Oyuncu	8	6,29
Radikal Halk Ödülleri/Ulusal Yarışma	8	6,29
Onat Kutlar Anısına	5	3,93
Efes Pilsen Ödülü (30,000 \$)	4	3,14
Ulusal Yarışma /Altın Lale	2	1,57
Kültür Bakanlığı En İyi İlk Film	1	0,78
Hürriyet Halk Ödülü (Ulusal)	1	0,78
Hürriyet Halk Ödülü (Uluslar arası)	1	0,78
Siyad Özel Ödülü	1	0,78
Toplam Ödül Sayısı	127	100

Ödül Alan Türk Filmlerinin Dağılımı
Tablo 6

İstanbul Uluslararası Film Festivaline katılan Türk Filmlerinin 1990 yılından 2007 yılına kadar sayısı incelendiğinde aşağıdaki görüntü ortaya çıkmaktadır. Uluslar arası Film Festivaline en çok yerli film 2006 yılında düzenlenen 25. Film Festivalinde görülmektedir. (Yüzde 20.61) En az yerli film 1991 yılında düzenlenen 10. Film Festivalinde görülmektedir. (Yüzde 2.36)

FESTİVAL ADI	N	%
25.Film Festivali	87	20.61
11.Film Festivali	16	12.59
26.Film Festivali	36	8.53
13.Film Festivali	22	5.21
23.Film Festivali	22	5.21
24.Film Festivali	22	5.21
9. Film Festivali	22	5.21
15.Film Festivali	24	5.68
22.Film Festivali	18	4.26
17.Film Festivali	19	4.50
19.Film Festivali	20	4.73
21.Film Festivali	20	4.73
14.Film Festivali	21	4.97
20.Film Festivali	21	4.97
16.Film Festivali	13	3.08
12.Film Festivali	14	3.31
18.Film Festivali	15	3.55
10.Film Festivali	10	2.36
Toplam Film Sayısı	422	100

Festivale Katılan Türk Filmlerinin Sayısı

Tablo 7

3.2.1.1. Festival İzleklerindeki Değişim, Yerellik- Küresellik ve Katılan Yerli Filmlerin Profilleri

Yerelleşme, Küreselleşmenin getirdiği bir karşıtlık imgesi olarak biçimlenmektedir. Yerel öyküler, yerel kıyafetler, yerel diller, etnik ve kısıtlı alanlardaki sıkışık kültürler özellikle post-modern dünyanın getirilerinden birisi olarak yüzyılın sonlarına doğru “çoğulluk” ve “karşıtlık” söylemi adına ortaya çıkan bir kavramdır:

“Tarihsel mirası işleyen biçimsel çözümler demek çağdaş bir farklılık , birey ve kişisel bilincini doğrulayan biçimsel çözümler demektir. Farklılık bilincinin edinilebileceği en büyük kaynak bir ulusun kendi tarihini ortaya koyduğu malzemedir.”¹⁴

Yerelleşme bu post- modern dünyada artan bir popüleriteyle sinema/ yerli film endüstrisine de yön vermektedir. İstanbul Film festivalinde yeni yönetmenlere olan ilgi gittikçe artmaktadır. *Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz* gibi yönetmenler, İstanbul film festivalinde doğan sanatçılardır. Yıllara göre ödül alan filmlerin genel profiline bakıldığında bu daha iyi görülmektedir.

Bu sanatçıların filmleri daha soyut, resimsel ve kara- film türündedir. Böylelikle festivalin de değişen içeriğinden yola çıkarak bu tür filmlerin ve yönetmenlerin neden seçildikleri araştırılabilir.

Toplumsal izleyici profili, 12 Eylül döneminde klasik anlatılara sığınıp gerçek-üstü repliklerle bir içe dönüklük yaşamıştır. Şimdi değişen entellektüel bakış, farklı konuları farklı biçimlerde algılayacak bir kuşağın gelmesi ile açıklanabilir: “Sinema, toplumsal kırılmaların göstergesi olan ‘yabani göçebe delikanlılar’ın istilasına maruz kalmış çok kültürlü çok kutuplu kentlerin düşsel görüntülerinin hazırlanmasına katkıda bulunabilir.”¹⁵

Bu düşsel görüntüleri algılayabilen seyirci de ancak düşsel bir kentte varolan biçimleri gösteren bir sinemayı tercih etmektedir. Bu da demektir ki festival

¹⁴ Sezer Tansuğ, “Yerellik Ulusallık”, *Yeni Dergi*, 57 (1969)

¹⁵ Kristian Feigelson, *Sinema ve Toplumsal Kırılmalar, Kentte Sinema, Sinemada Kent*, (İstanbul: 2004), s.29

kendi seyircisini eğitmiş ve kendi seyircisini yetiştirmiştir. Yeni İstanbul elitinin profili budur. Elitlerin dışındaki bir alana da ulaşabilen Festival artık içinde yalnızca üst anlatsal filmler değil çeşitli ülkelerden seçenekler de sunmakta, konu çeşitliliği arttıkça festivalin entellektüel bir kayıp yaşadığı iddia edilmektedir. Yine de her tür bakış açısına sahip seyirciyi etkilemesi, festivalin popülerliğini artırmaktadır.

3.2.2. İstanbul Tiyatro Festivali

İlki 1989 yılında gerçekleştirilen Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, 2001 yılından günümüze etkinliklerine iki yılda bir devam etmektedir.

İstanbul Tiyatro Festivali, uluslararası üne sahip tiyatro toplulukları ve dans gruplarının yanı sıra Türk tiyatrosunun en iyi örneklerini de seyirciyle buluşturma amacını gütmektedir. Festival için özenle seçilen topluluk ve sanatçılar, çarpıcı ve kimi zaman radikal yaratılarıyla dünya tiyatro sahnelerine de hareket getirmiştir. Modern ya da post-modern, çağdaş tiyatronun özgün ve çığır açan örnekleri, Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nin merceğinden sahnelere yansımıştır. Dünya tiyatrosunun belli başlı topluluklarını, yorumcularını sanatseverlerle buluşturmayı amaçlayan Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, 1989 yılından bu yana 17 Mayıs- 04 Haziran tarihleri arasında yapılmaktadır. Atölye çalışmaları, seminerler, konferans ve sergiler Festivalin ayrılmaz parçalarıdır. Böylece izleyici ve sanatçı arasında özgün bir diyalog oluşması da sağlanmıştır.

Çağdaş tiyatronun olağandışı çeşitliliği Tiyatro Festivali aracılığıyla Türkiye'deki genç izleyicileri etkisi altına almıştır. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nin hem yerli topluluklar hem de uluslararası festivallerle son yıllarda gerçekleştirdiği ortak yapımlar, deneysel çalışmaların doğmasına katkıda bulunmuştur. Festival bir adım daha atarak, İstanbul'a davet ettiği dünyaca ünlü yönetmenler ile yerli sanatçı ve topluluklarla belli bir izlek (tema) üzerine yapıtlar üretmeyi planlamıştır. Bu birliktelik, farklı kültürler arasında daha güçlü bir bağ kurulmasını ve kültürlerarası tiyatro için yeni olanaklar doğmasını sağlamıştır.

2006 yılında düzenlenen 15. İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali, dünya çapında bir tiyatro buluşması olan 4. Tiyatro Olimpiyatları'na ev sahipliği yapmıştır.

Farklı kültürleri buluşturmak, tartışma alanları açmak ve toplumlar arasındaki diyalogu güçlendirmek, geliştirmek için tiyatro, dans, müzik gibi sanatların işlevini vurgulamayı amaçlayan Tiyatro Olimpiyatları'nın dördüncüsü Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali kapsamında "Sınırların Ötesi" izleğiyle gerçekleşmiştir.



Şekil 7

Uluslararası 1. İstanbul Tiyatro Festivali Afişi

Birinci İstanbul Tiyatro Festivali'nin afişinde Geleneksel tiyatro simgesi= Gülen ağlayan insan [Güldürü (Komedy) / Ağlatı (Tragedya)] kullanılmıştır.

Tiyatro Festivali yabancı toplulukları İstanbul'a davet etmenin yanı sıra Türk tiyatro gruplarını ve sanatçıları da uluslararası platforma taşımak üzere çalışmalar yapmakta, ortak yapımlar üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu bağlamda ilk işbirliğini 1997 yılında Attis Tiyatrosu ile gerçekleştirmiştir. Yönetmen Theodoros Terzopoulos'un yorumladığı, Türk ve Yunanlı sanatçıların rol aldığı "Herakles Üçlemesi" Tiyatro Festivali'nden sonra Atina'da ve Delfi Antik Tiyatrolar Buluşması'nda oynamıştır. Daha sonra, II Tiyatro Olimpiyatları'na katılmak üzere Shizuoka'ya davet edilmiştir. Robert Wilson'un "Önceki Günler; Ölüm, Yıkım ve Detroit" adlı yapıtında da Tiyatro Festivali ortak yapımcılardan biri olmuştur. "Geyikler Lanetler", "Dumrul ile Azrail", "Neos Cosmos", "Ashura", "Home Sweet Home", "Oidipus Nerede?" "Yakındoğu'da Emanet" ve "Oidipus Sürgünde" özel ve ödenekli tiyatrolarla birlikte kotarılan çalışmalardır ve çeşitli yurt dışı festivallere katılmışlardır. Avrupa Kültür Merkezi Delfi, Zuercher Theater Spektakel, Brussels Kuntsen Festival des Arts, Berlin Hebbel Theatre, Berlin Tanz im August,

Rotterdamse Schouwburg, Utrecht Stadtschouwburg gibi kurum ve kuruluşlar söz konusu oyunlarda Festivalin yanında yer alan ortak yapımcılardan da söz edilebilir.



Şekil 8

Uluslararası 2. İstanbul Tiyatro Festivali Afişi

2002 yılında, Nazım Hikmet'in doğumunun 100. yılı kutlamaları onuruna Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali ilk yapımını gerçekleştirmiş ve Türk tiyatrosunun önemli adlarından kimilerini "Nazım'a Armağan"da bir araya getirmiştir. Başta Yıldız Kenter olmak üzere Zeliha Berksoy, Jülide Kural, Zuhal Olcay, Tilbe Saran, Sema, Zeynep Tanbay, Işık Yenersu Genco Erkal'ın derlediği, yorumladığı ve oynadığı bu projede rol almışlardır. Selim Atakan (müzik), Metin Deniz (dekor), Bilge Mestçi (giysi), Kemal Yiğitcan (ışık) yapımı yaşama geçiren tasarımcılardır.



Şekil 9

Uluslararası 3. İstanbul Tiyatro Festivali Afişi

2003 yılında Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali yine bir ilke imza atmış ve bir özel projeye yaşam vermiştir. Bu, İstanbul üzerine hazırlanan kapsamlı bir projedir. Tanz Theater Wuppertal Pina Bausch ve İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı ortak yapımı "Nefes" dans tiyatrosunun taşsız kraliçesi Pina Bausch'un İstanbul gibi bir dünya kenti için gerçekleştirdiği bir koreografidir. Açılışını İstanbul'da yapan "Nefes" bir hafta boyunca kapalı gişe oynadıktan sonra aynı başarıyı Wuppertal, Paris ve Berlin'de yakalamıştır. Pina Bausch'un repertuarında yerini alan "Nefes" dünyanın çeşitli ülkelerinde gösterimini sürdürmüştür.

Tiyatro Festivali bir yandan ortak yapım çalışmalarını sürdürürken, öte yandan 2004 yılından başlayarak 2008 yılına kadar yeni buluşmaları, genç yorumcuları desteklemek amacıyla "Genç Tiyatro" izleğini geliştirmiş ve ülkenin belli bir yaş sınırı altında olan dinamik profesyonel yönetmenlerine, koreograflarına ilk kez festivalde perde açmak koşuluyla proje sunma olanağı sağlanmıştır.

3.2.3. İstanbul Müzik Festivali

Festival'in üçüncü ayağı ise 1994 yılında *Uluslararası İstanbul Müzik Festivali* adını almıştır. İlkeleri doğrultusunda sanatçılar arasında esin ve sanatsal deneyim paylaşımını ve yaratıcılığı özendirmeyi hedefleyen Uluslararası İstanbul Müzik Festivali, farklı ülkelerden orkestra ve solistleri buluşturmaktadır.

Uluslararası İstanbul Müzik Festivali, 35 yılda Lorin Maazel, Adam Fischer, Vladimir Valek, José Collado, Gotthold Lessing, Riccardo Muti, William Christie gibi saygın orkestra şefleriyle BBC Senfoni'den La Scala Filarmoni'ye, New York Filarmoni'den Çek Filarmoni'ye, Bavyera Radyo Senfoni'den Berlin Filarmoni'ye ve Mariinski Tiyatrosu Solistleri, Orkestra ve Korosu'na kadar birçok önemli orkestrayı izleyiciyle buluşturmuş, böylece gerçek bir uluslararasılık özelliği taşımıştır.

Festivalin, İstanbul'da ağırladığı solistler arasında Elizabeth Swarzkopf, KiriTe Kanawa, Kathleen Battle, Cecilia Bartoli, Montserrat Caballé, Itzhak Perlman, Mischa Maisky, Maxim Vengerov, Gidon Kremer, Joshua Bell, Ado Ciccolini, and Shlomo Mintz İdil Biret, Fazıl Say, Hüseyin Sermet, Suna Kan, Ayla

Erduran gibi yerli ve yabancı adlar yer almıştır. Festival ayrıca Bolşoy Balesi'nden Martha Graham Dans Topluluğu, Amerikan Bale Tiyatrosu, Monte Carlo Balesi, Hollanda Dans Tiyatrosu ve Amerikan Bale Tiyatrosu'na, Burhan Öçal'ın İstanbul Oryantal Topluluğu'ndan, Kudsi Erguner'in bir projesi olan Tac Mahal'e ve sema gösterilerine kadar Türkiye'nin ve dünyanın en önemli sanatçı ve topluluklarını İstanbul'da konuk ederken ulusallık ve uluslararasılığı gerek sanatçı gerek müzik türü bağlamında uluslararasılık ve ya/da küresellik ve yerellik kavramlarının tanımına da uyum sağlamıştır.

Yurttan ve yurtdışından seçkin sanatçıları ve nitelikli yapıtları İstanbullu sanatseverlere sunan, sergileyen Festival, çoksesli müzik sevgisi ve beğenisinin ülkemizde yerleşmesinde son derece önemli bir işlev görmektedir. Festival, konserlerini İstanbul'un farklı tarihsel mekanlarına taşıyarak ülkemizde kültür kalıtı bilincinin gelişmesine de katkıda bulunmaktadır. Mozart'ın uzun yıllar Topkapı Sarayı'nda sahnelenen ünlü operası "Saraydan Kız Kaçırma" bir müzik etkinliği çerçevesinde tarihsel bir kalıtın da değerlendirilmesi açısından çok önemli bir örnek oluşturmuş ve yurtdışındaki müzikseverlerden de büyük ilgi görmüştür. İstanbul'un ve Türkiye'nin kültür ve sanat yaşamının simgeleri haline gelen İstanbul Festivallerinin en eskisi olan Uluslararası İstanbul Müzik Festivali, müzik alanındaki araştırmaları teşvik eden ve ortak kültürel değerleri ön plana çıkaran yaklaşımıyla dünya çapında saygınlık kazanmış bir etkinliktir. 2007 yılında İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın kuruluşuyla beraber 35. yılını kutlayan Uluslararası İstanbul Müzik Festivali, 1977'den bu yana Avrupa Festivalleri Birliği üyesidir. Bu da İstanbul Müzik Festivali'nin yalnızca ulus aşırı bir üne kavuşmasının bir belirtisi değil aynı zamanda küreselleşen bir müzik festivali kimliğiyle bilinmesinin göstergesidir.

3.3.4. Festival ve Sponsorlar

Kültür-sanat sponsorluğunu Türkiye'ye yerleştiren ilk kurum olan İKSV'nin etkinliklerine katkıda bulunarak seçkin projelerin gerçekleştirilmesini sağlayan kuruluşlar, toplumsal sorumluluk duygusuyla ve İstanbullu olma bilinci ile İstanbul'un kültür ve sanat yaşamının zenginleşmesine destek olmaktadır. İKSV, güçlü bir motivasyona sahip bilgili ve deneyimli kadrosunun sürdürdüğü ekip çalışmasıyla, 90'lı yıllara kadar alanında öncülük misyonunu yürütmüştür. Yurtdışında

kazandığı saygınlıkla önemli bir izleyici kitlesine ulaşarak kamu desteğinden yararlanmış, yurtdışında kazandığı saygınlık aracılığıyla sanatçı kaynaklarıyla iletişimde yüksek erişim-katılım oranına erişmiştir. Vakfın tanıtım faaliyetleri iç ve dış basın tarafından desteklenmiş olan Vakıf, festival etkinliklerinin yüksek standardı, organizasyonlardaki başarı ve tüm bunların kamuoyundaki yansımalarıyla sponsor kurumların güvenini kazanmıştır.

Destekçi kurum ve kuruluşların tanıtım ve pazarlama gereksinim ve stratejilerine göre şekillendirilen sponsorluk programı aşağıdaki kategorilerden oluşmaktadır:

Resmi Sponsorluk: Bu kategoride yer alan kuruluşlar İKSV'ye destek olan kuruluşlardır ve bir yıl boyunca bu unvanı taşıma hakkına sahiptirler. Resmi Sponsorların isim ve görüntüleri tüm festivallerle birlikte kullanılmaktadır. Söz konusu kuruluşlar, sektörlerle göre, İKSV'nin resmi taşıyıcısı, resmi bankası, resmi oteli vb. şeklinde sınıflandırılmaktadırlar. Sponsorluk programının başladığı 1995 yılından bu yana The Marmara, Renault ve DHL Worldwide Express Resmi Sponsorluk kavramını desteklemektedir. İlk iki yıl Emlak Bankası bu kategoride yer alırken, 1999- 2002 yılları arasında Koçbank ve 2004 yılında da Finansbank İKSV resmi bankası olarak destek vermiştir.

Festival Sponsorluğu: Bu kategorideki kuruluş, bir festivalin ana sponsoru konumundadır. Festivalle ilgili tüm mecralarda (basılı malzeme, medya, mekân donatımı) adı ve görüntüsü yer alır. Festival Sponsoru unvanı bir takvim yılı boyunca kullanılabilir. Uluslararası İstanbul Müzik Festivali'nin Festival Sponsorluğunu 1997'den bu yana Eczacıbaşı Holding, Uluslararası İstanbul Film Festivali'nin sponsorluğunu 1999'dan 2005'e kadar Turkcell, Uluslararası İstanbul Caz Festivali'nin Festival Sponsorluğunu 1998'den bu yana Garanti Bankası yapmaktadır. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nin festival sponsorluğunu bugüne kadar üstlenen kuruluşlar Türk Henkel ve İMKB'dir. 8. Uluslararası İstanbul Bienali'nin bienal sponsorluğunu ise JTI üstlenmiştir.

Tema Sponsorluğu: Film Festivali'nde yer alan ve belirli bir konu ya da bölümü içeren temaların sponsoru Tema Sponsoru olarak adlandırılmaktadır. Her tema 5 – 20 filmden oluşmakta ve her film 2-3 seans gösterime girmektedir.

Gösteri Sponsorluğu: Müzik ve Caz Festivali'nde yer alan konserlerin bir gecesine, ayrıca Tiyatro Festivali'ne katılan grupların gösterilerine sponsor olan kuruluş ise Gösteri Sponsoru unvanını almaktadır.

Özel Proje Destekçiliği: Bienale katılan bir sanatçının ürettiği projeye sağlanan katkı, Özel Proje Destekçiliği olarak sınıflandırılmaktadır. Bu kategori İKSV sponsorluğunun en hareketli ve yenilenen bölümüdür ve her yıl gösteri giderlerine bağlı olarak geleneksel kuruluşların yanı sıra yeni kuruluşlar da programa dahil olabilmektedir.

Medya Sponsorluğu: İKSV'nin tüm reklam kampanyası bu sponsorluk bağlamında gerçekleşmektedir. Kendi içinde Basın, TV, Dergi ve Radyo Sponsorları olarak ayrılan Medya Sponsorluğunun temeli, İKSV'nin duyurularını ücretsiz olarak yayınlama esasına dayanan bir destektir. Medya Sponsorları, bir sene boyunca düzenlenecek tüm etkinlikler için sponsorluk yapmaktadır.

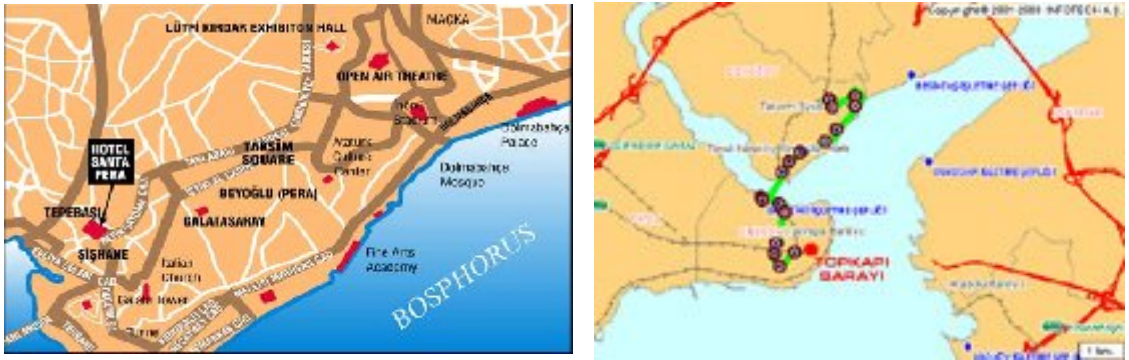
Servis Sponsorluğu: İKSV'nin festivaller sırasında gerçekleştireceği hizmetleri ücretsiz sağlayan kuruluşlar Servis Sponsoru kategorisine girmektedir.

3.3.5 Festival ve Mekan: Estetize Edilmiş İstanbul

Kentle ilgili konuşmak, kent alanını tanımlamak, kaçınılmaz olarak alansal paradigmalardan ve metaforlardan söz etmeyi gerektirmektedir. Kenti sözlü ve biçimsel görme ve adlandırma yollarımızın alansal bir zemini vardır. Fantazyalar, teoriler ve gelecek kentlere dair mimari projeksiyonlar, alanı yer ve zamana konumlandırmaktadır. Post-modernitenin kentleri ötelere beri, farklılığın, parçalara ayrılmışlığın, çatışmanın, çoğulculuğun yeri olarak kuramlaştırılır.¹⁶

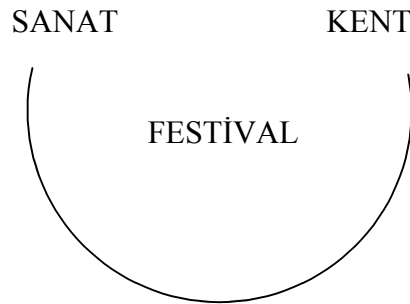
¹⁶ Elisabeth Mahoney, *Parantez içindeki insanlar, Postmodern Kentte Baskı Altında Tutulan Mekan*, s.157

Mekanı insana ait kılan, insanın kendine özgü kimliğini mekana yansıtmasıdır. İstanbul bu çatışmaların arasında hem mekansal olarak “özgün kimlik”leri yansıtan hem de “küresel” bütünlüğü sağlayan önemli bir kavşaktır. Kent yerleşiminde sanatın yerinin nerede olduğunu anlamak için “sıradışılık” yaşanmalıdır. İstanbul festivalleri için daha çok modern Çoğulcu ve değişken kimliklerdeki mekanlar seçilmektedir. Bunların başında, Beyoğlu, Şişli, Osmanbey özellikle sinema festivali için, Aya İrini, Topkapı Sarayı, Rumeli Hisarı gibi tarihsel mekanlar da Müzik Festivali için seçilen önemli alanlardır



Şekil 10
İstanbul Galata/ Boğaz ve Tarihi Yarımada/ Haliç Haritaları

Postmodern dünyanın ortak iki ütopyası “sinema” ve “kent” imgesi festivalde bütünleşmektedir. İki uçlu çember gibi birbirini tamamlayan kent kimliği ve sanatsal kimliği tanımlayan gösterge İstanbul için “Festival”dir.



Kent, Sanat ve Festival Şeması

Tablo 8

4. “İSTANBUL BİENALİ”, TARİHÇESİ VE GÜNÜMÜZE KADAR OLAN EVRİMİ

4.1. İstanbul Bienali

İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) 1987 yılından bu yana, farklı kültürlerden sanatçılar ve izleyiciler arasında görsel sanatlar alanında İstanbul'da bir buluşma noktası oluşturmayı amaçlayan Uluslararası İstanbul Bienali'ni düzenlemektedir. İKSV'nin şimdiye dek düzenlemiş olduğu dokuz bienal, her iki yılda bir güncel sanatın yeni eğilimlerini bir araya getirerek izleyiciye sunarken, yurtiçi ve yurtdışındaki sanat çevreleri, sanatçı, küratör ve eleştirmenler arasında uluslararası bir kültür ağının kurulmasına olanak sağlamıştır.

Venedik, Sao Paulo, Sydney bienalleri gibi benzerleri arasında bugün en prestijlilerinden biri olarak kabul edilen Uluslararası İstanbul Bienali, ulusal temsil modeli yerine, sanatçıların yapıtları aracılığıyla birbirleri ve izleyici ile diyalogunu sağlayan bir sergi modelini tercih etmektedir. Uluslararası bir danışma kurulu aracılığı ile belirlenen bienal küratörü, geliştirdiği kavramsal çerçeveye uygun olarak çeşitli sanatçı ve projeleri sergiye davet etmektedir.

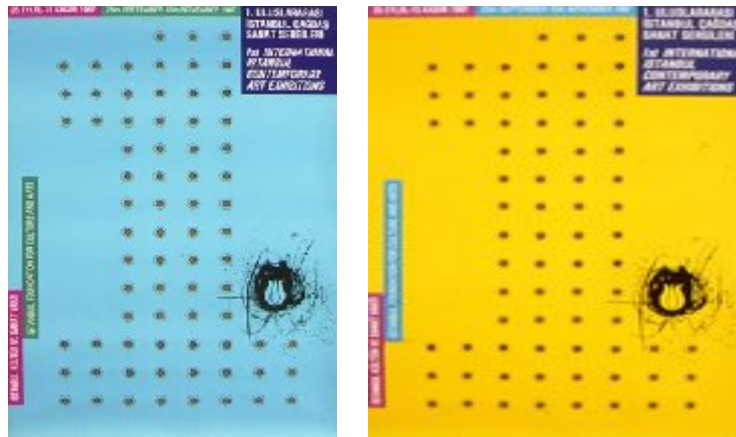
Bugün ülkemizde ve bulunduğumuz coğrafyada düzenlenen en geniş çaplı uluslararası sanat sergisi olma özelliği taşıyan İstanbul Bienali, sadece Türkiye'den değil birçok farklı ülkeden güncel sanatçının uluslararası alanda tanınmaları ve çeşitli etkinliklere davet edilmeleri konusunda önemli bir rol oynamaktadır.

Bienal kapsamındaki sergiler ve sergi kapsamında düzenlenen, eşzamanlı çeviri düzeninde uygulanan panel, konferans ve atölye çalışmaları sayesinde, hem genel izleyiciye hem de sanat öğrencilerine dünyadaki sanatsal gelişmeleri ve güncel tartışmaları izleme ve bu yolla tamamlayıcı bir eğitim olanağı da sunulmaktadır.

1987 ve 1989 yıllarında Beral Madra genel koordinatörlüğünde gerçekleştirilen ilk iki bienalden sonra, 1992 yılında Vasıf Kortun'un yönettiği İstanbul Bienali için İKSV, 1994 yılından itibaren tek küratörlü sisteme geçme kararı almıştır. 1995'te René Block, 1997'de Rosa Martínez, 1999'da Paolo Colombo, 2001'de Yuko Hasegawa, 2003'te Dan Cameron, 2005'te Charles Esche ve Vasıf Kortun, 2007'de Hou Hanru küratörlüğünde düzenlenen İstanbul Bienali, 2007 yılında, çalışmalarını Zagreb'de sürdüren What, How & for Whom / WHW (Ne, Nasıl ve Kimin İçin) küratör kolektifinin küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir.

4.2. Gerçekleştirilmiş Olan Bienallere Genel Bakış

1987- “Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri” Genel koordinatör Beral Madra (Türkiye): 1987'de düzenlenen Birinci Uluslararası İstanbul Bienali, Beral Madra'nın koordinatörlüğünde Jean Michel Alberola, Marcus Lüpertz, François Morellet, Michelangelo Pistoletto ve Gilberto Zorio gibi dünyaca tanınmış sanatçıları konuk etmiştir. Avusturya, İsviçre, Polonya ve Yugoslavya'dan özel sergilerin yer aldığı bienale Türkiye'den de sanatçılar, galeriler ve koleksiyoncular katılmıştır.



Şekil 11

1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Afişi



Şekil 12

2. İstanbul Bienali Afişi

1989 “Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat” Genel Koordinatör: Beral Madra (Türkiye): 'Geleneksel Mekanlarda Çağdaş Sanat' temasının işlendiği 1989'daki İkinci Uluslararası İstanbul Bienali'nde Sol LeWitt, Sarkis, Daniel Buren, Richard Long, Jannis Kounellis ile Anne ve Patrick Poirer gibi sanatçılar, yine Beral Madra koordinatörlüğünde, Aya İrini Müzesi, Yerebatan Sarnıcı ve Süleymaniye Külliyesi'nin bir bölümü olarak belirlenen sergi mekanlarına özel projeler üretmişlerdir. Bunun yanı sıra Almanya, Avusturya, İtalya, İspanya, Yugoslavya, Yunanistan, Sovyetler Birliği ve Türkiye'den grup sergileri etkinlikte yer almıştır. İstanbul'daki bazı sanat galerileri de kendi mekanlarında özel sergiler açarak bienale katkıda bulunmuşlardır.



Şekil 13

Uluslararası 3. İstanbul Bienali Afişi

1992 “ Kültürel Farklılık” Yönetici Vasıf Kortun (Türkiye): Vasıf Kortun tarafından yönetilen 1992 tarihli Üçüncü Uluslararası İstanbul Bienali, katılımcı sanatçıların 'Kültürel Farklılığın Üretimi' teması üzerine hazırladıkları sergileri biraraya toplanmıştır. Yalnızca farklı ırkların, etnik kimliklerin, cinsiyetlerin temsil edilmeleri, alternatif tarih yorumları ya da 'Low Culture' alanlarında yapılan yatırımları değil, bizzat işlerin kendilerini ve taşıdıkları fikirleri esas alan bienalde, 19'uncu yüzyıldan kalma bir tekstil fabrikası olan Feshane binası 15 ülkeden 65 sanatçının eserlerine ev sahipliği yapmıştır.



Şekil 14

4. Uluslararası İstanbul Bienali Afisi

1995 “ Orient Ation” Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü
Yönetici: Rene Block (Almanya): 1995 yılında gerçekleşen Dördüncü Uluslararası İstanbul Bienali'nde küratör René Block, kavramsal çerçeveyi oluşturan 'ORIENT/ATION, Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü' teması ile bağlantılı projeler üreten sanatçıları bienale davet ederken, seçiminde özellikle kendi ülkeleri dışında yaşayan sanatçılar üzerinde yoğunlaşmıştır.

47 ülkeden 119 sanatçının Antrepo I, Aya İrini Müzesi ve Yerebatan Sarnıcı'nda sergilenen eserleriyle İstanbul, uluslararası sanat çevrelerinin ilgi odağı olmuştur.



Şekil 15

5. Uluslararası İstanbul Bienali Afışı

1997 “Yaşam Güzellik Çeviriler/ Aktarımlar ve diğer güçlükler üzerine” Küratör: Rosa Martinez (İspanya): 1997 yılında 'Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine' başlığı altında gerçekleştirilen Beşinci Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü Rosa Martinez üstlenmiştir. Aya İri Müzesi, Yerebatan Sarmıcı, Kadın Eserleri Kütüphanesi gibi mekanların bienalin ana sergi mekanı olan Darphane-i Âmire binasına eşlik ettiği etkinlikte, Atatürk Havaalanı ile Haydarpaşa ve Sirkeci garlarıyla birlikte Kız Kulesi de çeşitli sanat projelerine ev sahipliği yapmıştır. Bienale 45 ülkeden 86 sanatçı, birçok küratör, eleştirmen ve sanat uzmanı katılmıştır.



Şekil 16

6. Uluslararası İstanbul Bienali Afışı

1999 “Tutku ve Dalga”, Küratör: Paulo Colombo(İtalya): Küratörlüğünü Paulo Colombo'nun yaptığı Altıncı Uluslararası İstanbul Bienali, 17

Eylül- 30 Ekim 1999 tarihleri arasında, 'Tutku ve Dalga' başlığı altında gerçekleştirilmiştir. 17 Ağustos'ta meydana gelen Marmara depreminin ardından, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı iyileştirme ve yeniden yapılanma sürecine katkıda bulunabilmek umuduyla, sergiyi depremzedelere yönelik somut yardımlara odaklayarak gerçekleştirme kararı almıştır.

Kişisel tarihlerin ve çağdaş dünyada duygusal yatırımların önemini gündeme getiren 'Tutku ve Dalga', dünyaya dair deneyimlerimizin merkezini oluşturan hızlı değişimler, teknolojik gelişmeler, kültür çatışmaları ve sınırların birbirine karışması gibi olguları yansıtarak çağımıza ayna tutarken, günümüz sanatsal manzarasını belirleyen son derece bireysel ve imgeye yönelik işler aracılığıyla sanatın duygusal nabzını da yakalamıştır. Etkinliğe 32 ülkeden 56 sanatçı katılmıştır.



Şekil 17

7. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi

2001 “Egokaç – Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış” Küratör: Yuko Hasegawa (Japonya): Küratörlüğünü Yuko Hasegawa'nın üstlendiği 'EGOKAÇ: Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış' başlıklı Yedinci Uluslararası İstanbul Bienali, 22 Eylül-17 Kasım 2001 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. 22 ülkeden 63 sanatçının Aya İrini Müzesi, Darphane-i Âmire, Yerebatan Sarnıcı ve Beylerbeyi Sarayı'nda sergilenen eserlerini yaklaşık 68 bin sanatsever izlemiştir. Sergiler boyunca bienalin ana konseptlerini oluşturan 'Birlikte Varoluş', 'Kolektif Bilinç', 'Kolektif Zeka' ve 'Ortak Bağımlılık' başlıkları altında dört açığoturma gerçekleştirilmiştir. Bienalde, aralarında Türkiye'den Ömer Ali Kasma'nın da yer aldığı beş katılımcı sanatçıya UNESCO Sanatı Destek Ödülü verilmiştir.



Şekil 18

8. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi

2003 “Şiirsel Adalet” Küratör: Dan Cameron (ABD): Dan Cameron k rat rl ğ ndeki Sekizinci Uluslararası İstanbul Bienali, 20 Eylül-16 Kasım 2003 tarihleri arasında 'Şiirsel Adalet' başlığı altında gerçekleşmiştir. 42 ülkeden 85 sanatçının katıldığı bienalde, kapalı mekanların yanı sıra şehrin farklı alanlarında gerçekleştirilen 'kamusal alan projeleri' güncel sanatı sokaklara taşımiştır. Yabancı basında da geniş yankı uyandıran İstanbul Bienali'nin Avrupa'nın en önemli sanat etkinliklerinden biri olduğu tüm sanat çevrelerinin tartışmasız kabul ettiğı bir görüş olarak yerleşmiştir.



Şekil 19

9. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi

2005 “ İstanbul” Küratör: Charles Esche (İngiltere) ve Vasıf Kortun (Türkiye): Uluslararası İstanbul Bienali küratörleri Charles Esche ve Vasıf Kortun; Bienal'in kavramsal çerçevesini oluştururken İstanbul'un kendi bağlamından çoğalan, çok katmanlı yapısı üzerine yoğunlaşmışlardır.

9. Uluslararası İstanbul Bienali'nin başlığı öncelikle, hem varolan kentsel mekâna, hem de bu kentin dünya için taşıdığı anlamın imgesel gücüne işaretle "İstanbul" olmuştur.

Bienal; konukları için, "İstanbul"un bir metafor, bir öngörü, yaşanan bir gerçeklik ve bir esin kaynağı olarak anlatacağı öykülerin, zengin bir tarihin ve sınırsız olanaklar evreninin kapılarını aralamayı amaçlamıştır.

9. Uluslararası İstanbul Bienali mekan olarak İstanbul'un tarihi yarımadasındaki yapıları kullanmamıştır. Bienal bu kez; günlük olan, modernitenin fiziksel tortusunun ve tüketim-merkezli bir ekonomik sisteme geçişin izlerini buluşturan mekanları yeğlemiştir.

9. Uluslararası İstanbul Bienali birbirine bağlı ama bir o kadar da farklı üç ölçüt çerçevesinde gelişmiştir: Öncelikle, İstanbul'un kentsel koşulları, tarihi ve geleceğiyle doğrudan ilgilenen sanatçılar yeni işler üretmeye davet edilmiştir İkinci olarak, İstanbul'a kontrast oluşturan veya kenti kuşatan gerçekliğe, bilinçli bir yabancılaşma tavrıyla yaklaştığına inanılan ve kentin küresel iletişime olan açıklığını yansıtan çalışmalar seçilmiştir. Üçüncü olarak da, kentin içindeki farklı kültürel olguları konu alan paralel bir proje yürütülmüştür. "Positionings/ konumlamalar" adı verilen bu proje, kentin metaforik haritalarından gezi önerilerine dek türlü biçimlerde hayat bulmuştur. Bienal ile eşzamanlı yürütülen bu projede, bienalde öne sürülen görüşleri paylaşan ve/veya bu görüşlere yeni bakış açılarıyla yaklaşan, yerel ve uluslararası belli başlı etkinliklere ve kentte izlenebilecek diğer projelere yer verildi.

Charles Esche ve Vasıf Kortun serginin genel yapısını şöyle açıklamışlardır:

"Kimi sanatçıları İstanbul'da uzun süre konuk edeceğiz ve bireysel katılımlarının, diğer sanat bienallerinde olduğundan daha kapsamlı olmasına gayret edeceğiz. 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nde bu kez daha az sayıda sanatçı olacak. Bu yıl, sanatçılar birden fazla eser ya da eser dizisiyle bienale katılabilecekler. Bu şekilde, çeşitliliğe kucak açan tek bir proje kapsamında, bienale katılan tüm sanatçıların kişisel

duruşları daha ayrıntılı ve daha kapsamlı bir sunuşla, bienal izleyicisine ulaşacak. Bu tarz sergilerde izleyiciyi fazlasıyla yoran alışlagelmiş süreli video gösterimlerini azaltmayı düşünüyoruz. Bu şekilde etkileşime girebileceği farklı sanatsal konular üzerine düşünmesi için izleyiciyi yüreklendirmeyi istiyoruz.”¹⁷

9. Uluslararası İstanbul Bienali'nin getirdiği bir başka yenilikse, hem İstanbul'da, hem de Hollanda'nın Eindhoven şehrindeki Van Abbemuseum'da eşzamanlı olarak gerçekleştirmiş olmasıdır. İstanbul Bienali'ne paralel bir proje olarak planlanan Eindhoven Sergisi, kimi sanatçıları 9. Uluslararası İstanbul Bienali ile paylaşırken kimi sanatçıları da İstanbul Bienali'nin tarihçesinden seçerek, “başka bir yer, başka bir mekân” düşüncesini uluslararası bir sanat müzesi bünyesinde tüm karmaşıklığıyla canlandırmıştır. Böylece, akışkan/ geçici bienal sergisi ile durağan/ kalıcı müze bağlamı arasındaki hiyerarşi konusunda da yeni sorular ortaya atılmıştır. Bu nedenle, sanatçılar ve eserleri, 21. Yüzyıl'da sanatın en çok başvurduğu iki aracı kullanarak varlıklarını belli etmiştir: Bienal ve Müze.



Şekil 20

10. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi

2007 İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik" Küratör: Hou Hanru (Çin/Fransa): Koç Holding sponsorluğunda, İKSV tarafından 8 Eylül – 4 Kasım 2007 tarihleri arasında gerçekleşen 10.

¹⁷ *Dokuzuncu İstanbul Bienali Katalogu*, 2005, s.10- 11

Uluslararası İstanbul Bienali'nde, 18'i Türkiye'den olmak üzere dünya güncel sanat çevrelerinde tanınan ya da yeni keşfedilen 96 sanatçı ve sanatçı grubu ve 13 özel proje yer almıştır.

Küratörlüğünü sanat eleştirmeni ve küratör Hou Hanru'nun üstlendiği 10. Uluslararası İstanbul Bienali'nde 3 ana sergi mekânında 150'yi aşkın proje sergilenmiştir. Bienal'de ayrıca İstanbul'un çeşitli bölgelerine yayılmış pek çok özel proje de yer almıştır.

Hou Hanru tarafından "İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli – Küresel savaş çağında iyimserlik" olarak belirlenen kavramsal çerçeveye ilişkin yapıtların yer aldığı 10. Uluslararası İstanbul Bienali kentsel olgulara ve mimari gerçekliğe odaklanmıştır.

Bir tema çevresinde düzenlenmiş geleneksel anlayışta bir sergi olmayan Bienali, izleyiciye mekânlarla doğrudan ilişki kurabileceği katılımcı bir deneyim yaşatan Uluslararası İstanbul Bienali'ne Türkiye'den: Apartman Projesi, Selçuk Artut, Kutluğ Ataman, Fikret Atay, Ramazan Bayrakoğlu, Ege Berensel - Serhat H. Yalçinkaya - Banu Ornat, Banu Cennetoğlu, Burak Delier, Extramücadele, İdil Elveriş - Zeren Göktan, Hafriyat, Erdem Helvacıoğlu, Emre Hüner, K2, Ömer Ali Kazma, Ferhat Özgür, studio KAHAM ve Sarkis katılmıştır.

Bienaller ve Kuratörler Dağılımı aşağıdaki gibidir:

	N	%
Türk	3	30.0
Ortak	1	10.0
Diğer	7	70.0
Toplam	10	100.00

Bienallerde küratör dağılımı tablosu

Tablo 9

On yıllık bir süreç değerlendirildiği zaman, Kuratör dağılımlarının yüzde 30'unun Türk Kuratörlerden oluştuğu, bu yüzdeler içinde bulunan Vasıf Kortun'un Yönetici olarak görev aldığı saptanmıştır. Türkiye ve Diğer ülkelerin ortak yürüttükleri Bienaller ise yüzde 10'luk bir dilimi temsil etmektedir. Türkiye dışında kalan ülkelerin oranı ise en yüksek dağılımı temsil etmektedir. (Yüzde 70)

	N	%
İstanbul İmgesi	1	10.0
Diğer	9	90.0
Toplam	10	100.00

Bienaller ve İstanbul imgelerinin Dağılımı

Tablo 10

2005 yılında düzenlenen Bienal'de İstanbul konusu işlenmiştir. (yüzde 10.0)

Ülkeler	N	%
Türk	110	16.9
Diğer	541	83.10
Toplam	651	100.00

Bienaller ve Kültürlerarası İletişim Dağılımı

Tablo 11

Bienallere 1987 yılından 2007 yılına kadar katılan sanatçılar bağlamında bir değerlendirme yapıldığı zaman Türk Sanatçıların oranının (Yüzde 16.9), diğer ülkelerden katılan sanatçıların oranının ise (Yüzde 83.10) olduğu saptanmıştır.

Uluslar arası İstanbul Bienaliyle ilgili sozluksource.org adresine katılan izleyicilerin görüşlerinin değerlendirilmesi sonucunda ortaya şu bulgular çıkmıştır. Görüşlerin değerlendirilmesi şöyle yapılmıştır: Uluslar arası İstanbul Bienalini olumlu ve olumsuz değerlendirenler iki gruba ayrılarak incelenmiştir.

Bienali değerlendirenlerin ilginç saptamaları şöyledir: Çağdaş sanat, huzura kavuşma mekanı, postmodern sanat, modern çağın entel ibadetleri.

Değerlendirme Türü	N	%
Olumlu	8	72.72
Olumsuz	3	27.27
Toplam	11	100.00

Bienal Değerlendirme Tablosu

Tablo 12

4.3. Bienal İzleklerindeki Değişim, Yerellik ve Küresellik Kavramlarındaki Konuları

Uluslararası İstanbul Bienali, Avrupa Komisyonu Türkiye Delegasyonu'nun desteğiyle Anadolu'nun farklı şehirlerinde gerçekleştirdiği "Kültür Hareketi" başlıklı bir projeye imza attı.. Proje kapsamında Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde sanatçı, sanat eleştirmeni ve küratörlerin katıldığı söyleşiler, paneller ve video gösterimleri gibi etkinlikler düzenlendi. Proje kapsamında daha önce Mersin, Antakya, Diyarbakır ve Gaziantep'te panel ve video gösterimleri gerçekleştirilmiştir.

"Kültür Hareketi" projesinin beşinci durağı ise Ankara'ydı. Uluslararası İstanbul Bienali'nin Leo Organizasyon ve Sokak Festivali "Sokak Açık Sokağa Çık" etkinliklerine katılımın ücretsiz olması da halka ait olması açısından önemli bir göstergedir.

4.4. Bienaller ve Günlük Yaşamın Estetikleştirilme Projesi

Amerikalı sanat tarihçisi ve eleştirmen Robert C. Morgan, çağdaş sanatın yüz yüze kaldığı sorunları dile getirirken, 6. Uluslararası İstanbul Bienali'nin dünya sanat ortamına taze bir soluk getirdiğini ileri sürmü; "Günümüzde, küreselleşmenin, reklamların, kitle iletişiminin ve modanın egemenliğinde yoğun pop imgeler arasına sıkışıp kalan sanat ortamında, yeni bir soluk getiren özgün bir formu görmenin giderek güçleştiği"ni söylemiştir¹⁸. Morgan, bu ortamda izleyicinin rolünün de daha büyük önem kazandığına işaret etmektedir:

¹⁸ *Dokuzuncu İstanbul Bienali Katalogu*, 2005, s.22

“Bir yapıt ister modernist gelenekte, ister postmodernist bir söylemle oluşturulsun, sanat sürecindeki imgeleri nasıl algıladığımız yaşamsal bir önem taşıyor. Ama bu yapıtları tüketecek izleyici kim? Önüne geçilemeyen semiyotik bir bombardıman altında, modanın cazibesi, televizyonun yapay görkemi, cinsel imgelerle yüklü çizgi romanlarda beyni tıka basa doldurulmuş bir izleyiciye sanat sunulabilir mi?”¹⁹

Morgan, bu noktada sanat eleştirmenlerini de acımasızca eleştirmektedir. “Biz sanat eleştirmenlerinin gerçek anlamda objektif olmamız gerektiğini düşünüyorum. Oysa günümüzde, sanat ortamının içinde olmak, bu pazarın içinde yer almak; özellikle bu pazarda etkili olan kişiler tarafından yönlendirilmek anlamına geliyor. Böylece eleştirmen gerçek işlevinden uzaklaşıyor. Ancak bu döngünün dışına çıkabilirsek doğru saptamalar yapabilir ve gerçekten başarılı olabiliriz”²⁰

Morgan, özellikle Amerika’da bu olgunun daha yoğun hissedildiğini, artık sanat ortamlarında da sanatçıdan çok bir galerinin gelişmesinin tartışıldığını ifade etmektedir.

¹⁹ *Dokuzuncu İstanbul Bienali Katalogu*, 2005, s.22

²⁰ *Dokuzuncu İstanbul Bienali Katalogu*, 2005, s.24

5. SONUÇ

“20 Haziran Çarşamba gecesini, tatlı rüyamız, heyecanla beklediğimiz İstanbul Festivali, büyük Türk kompozitörü Adnan Saygun’un Yunus Emre Oratoryosu ile resmen Devlet Bakanı İsmet Hakkı Tekinel’in açılış konuşmasından sonra en nihayet her zaman daha da ileriye ve iyiye gidecek bir hakikat içinde, bütün haşmeti ile Nejat Eczacıbaşı'nın da unutulmaz cesaret ve yardım çalışmalarının neticesi olarak bize ve bütün Dünya'ya sunuldu”. 28 Haziran 1973 tarihinde Selma Berk'in *Ekonomi-Politika* dergisindeki yazısından da anlaşılacağı üzere, “kendi içine kapanmış egzotik bir kültür adacığı” olan İstanbul'u onu dünyaya açacak bir kurtarma harekâtı gibi görüldüğü İstanbul Festivali başlamıştır.

İstanbul Festivalinin ilk adımı Nejat Eczacıbaşı'nın 1968 yılında Uluslararası Müzik Festivalleri Federasyonu'na başvurmasıyla başlamıştır. Avrupa kentlerinde düzenlenen sanat festivallerini örnek alan, sanat yoluyla uluslararası bir platform oluşturup Türkiye'nin ulusal, sanatsal değerlerini tanıtmayı amaçlayan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı ancak 1973 yılında kurulabilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun 50. Yılına denk gelmesi bir rastlantıdan çok devlet desteğini alabilmek ve İlkbaharda yoğunlaşacak resmi kutlamalarla (23 Nisan, 19 Mayıs, 29 Mayıs) İstanbul'un artan cazibesini festival lehine kullanabilme isteğı de yatmaktadır. 50. kuruluş yıldönümü için ayrılmış 100 milyon liralık fondan 3 milyon lira festivale aktarılması da bu stratejinin doğruluğunu göstermektedir. 1972 yılının yaz aylarında duyurulan festivalin hazırlıkları festivalin başladığı 15 Haziran'a kadar sürdürülmüştür.

Türkiye’de festivalcilik geleneğinin olmaması ki 1973 yılından önce yapılan ilk ve son uluslararası festival 1919’da Bursa İli Çevresi Ziraat ve Sanayi Sergisidir,²¹ festival organizasyon komitesini zorlamıştır. Her ne kadar işin başında, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı’nın kurucusu Dr. Nejat Eczacıbaşı, festivalin danışma kurulunda Ahmet Adnan Saygun, Muhsin Ertuğrul, Mengü Ertel gibi önemli kültür ve sanat otoriteleri olsa da uluslararası sanat ortamının dikkatini çekecek bir festival programı hazırlamak beklentilerin yüksek olmasından dolayı riskli bir iştir. Üstelik İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı kendine ait bir bütçesi olmadığı sponsorluklarla ayakta durduğu için, sponsorluğun yaygın bir uygulama olmadığı o dönemde bile festivalin toplam bütçesi olan 8,5 milyon liranın 2,8 milyonu bilet satışlarından, 3 milyonu katkıda bulunmak isteyen varlıklı kişiler ve şirketlerden temin edilmiştir. İlk bütçenin yüzde otuzdan fazlası sponsorlar tarafından karşılanmıştır, bu 50. Yıl kutlamalarına dâhil edip verdiği paradan yüksektir.²²

Bir sivil toplum kuruluşu olan ve kar amaçsız kurulan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı’nın gücü onu kuran elitlerin bizzat yarattıkları ikili ilişkilerden gelmektedir. Zaman zaman bu ilişkilerin bile yetersiz kaldığının en iyi örneği ilk festivalde açılış konserini yönetmesi düşünülen Herbert Von Karajan’ın, Eczacıbaşı’nın yakın dostu Salzburg’daki ünlü Mozarteum’un kurucusu 90 yaşındaki Bernhard Paumgartner’in araya girmesine rağmen İstanbul’a getirilememesi verilebilir.²³ Türk elitleri festivalciliğin başlamasıyla İstanbul’u ve onu temsilen kendilerini uluslararası sanat ortamına dâhil olma isteklerini uygulamaya geçirme konusunda tecrübe edinmiştir.

1973’te kent sahnesine çıkan İstanbul festivallerinin zamanla daha etkili hale gelmeleri de, Cumhuriyet’in ilk elli yılına damgasını vuran uluslaşma çabasının, yerini küreselleşme projesine bırakmasıyla yakından ilgilidir. 1980’li yıllarla gelen küreselleşme, küresel ekonomiye uyum sağlama süreci ve o döneme dek kısıtlı kalan uluslar arası kültürel değişim ve paylaşım olanaklarının da önünü açmıştır.

²¹ Bu sergi, kurulan açık hava sinemasıyla ve yayımlanan haftalık bir resimli dergiyle bir şenliğe dönüşmüştü fakat gerek savaş koşulları gerekse de bu tür organizasyonların akçasal destek bulamamasından dolayı devamlı olamamıştır.

²² “Festival 8,5 milyon liraya mal oldu”, Nejat Eczacıbaşı ile Söyleşi, Milliyet, 20 Ağustos 1973.

²³ “Festivallerin Anası 30 Yaşında”, Ayşen Gür, Hürriyet, 01 Haziran 2002.

Küreselleşmenin sahnesi İstanbul'dur; köylerden göçün de etkisiyle gittikçe artan kentli nüfusun sınıfsal, kültürel ve yaşantısal çeşitliliği ulusal kültürün değişimine hatta Sibel Yardımcı'nın²⁴ vurguladığı gibi 'sökümü'ne ve yerel kültürel öğelerin küresel pazara eklenenebilmesine olanak tanımaktadır.

Her ne kadar İstanbul festivalleri, İstanbullulara eşit bir şekilde kültür ortamını kullanma fırsatını verdiğini iddia etse de zaten küresel toplumla kaynaşmış olan kentli seçkin sınıflar ve sanatçılarla sınırlı kalmıştır. Festival ve bienaller yalnızca sanat etkinlikleri olarak değil, küreselleşmenin ve ekonomik canlanmanın motorlarından biri olarak da görülmektedir. Bu anlamda kültürel etkinlikler, büyük oranda bir azınlığın küresel gereksinimlerine cevap veren saygınlık projeleri olmaktan öteye geçmemektedir.²⁵

Günümüzde "sivil toplum kuruluşu" olarak anılan girişimlerin çoğu, tabandan gelişen ve tabanın sorunlarına göre amaçlarını ve uygulamalarını yeniden tanımlayan örgütlenmeler olmaktan çok sermaye gruplarının desteğini alarak kurulan ve zaman içinde profesyonelleşen kuruluşlardır. Kent kültürü, mekanı ve yerel sanat piyasası (buna film endüstrisi de dahil) üzerinde etkili olmak isteyen sermaye sahipleri, bu kuruluşların işleme için gerekli kaynakları sağlamaktadır.

Sponsorların hedef tüketici kitlesiyle mümkün olduğu sürece örtüşmesine özellikle dikkat edilmektedir. Bu yüzden de İstanbul festivallerinin etkinlik programları tezimin daha önceki bölümlerinde ayrıntısıyla incelediğim gibi daha en başından, öncelikli olarak belirli bir ekonomik ve kültürel birikime sahip olan hedef izleyicilere hitap etmektedir. İstanbul'un farklı dillerde konuşabilen ve tüketebilen, yükselen kültürel seçkinlerine. Böylece resmi siyasetlere çok da ters düşmeyen içerik ve söylemleriyle festivaller yalnız seçkinleşmekle kalmaz aynı zamanda yerel olandan ayıklanmış olur.

Festivallerin desteklenmesi ardındaki diğer bir ortak neden de, üretilen ve tüketilen sahne, plastik ve görsel sanat ürünlerinin batı standartlarına uygun -yani

²⁴ "Küreselleşen İstanbul'da Bienal" kitabında 'söküm' kavramının Derrida'nın 'deconstruction' kavramından farklılığını üzerinde özellikle durur.

²⁵ Sibel Yardımcı, *Küreselleşen İstanbul'da Bienaller* (İstanbul: İletişim, 2005) s.28-29.

genel kitlenin anlayacağı kadar yerellikten uzak- olmasıyla yaşanacak kültürel canlanmanın küresel sermayeyi, vasıflı işgücünü ve varlıklı turistleri İstanbul'a çekeceğine duyulan inançtır. Ki bunu destekler nitelikte pek çok haber yazılı ve görsel medyada boy göstermektedir. 2007, 27 Haziran Radikal gazetesinin "İstanbul'un seçkin bienal turistleri" başlığı buna bir örnektir. Burada tasvir edilen turist, genel basit tüketici profilinin çok uzağında 'seçkin', 'ne istediğini bilen', 'kültür gurmeleri' olarak nitelendirilmiştir. Yaptığım arşiv taramalarında bu tasvirlerle en yakın turist tipi "golf turizmi" için gelen batılar için kullanılmıştır.

İstanbul festivallerinin en büyük zaafi seçkinci yaklaşımlarının ötesine, kendilerine yöneltilen eleştirilerle yüzleşmekten, daha da önemlisi kendi işlevleriyle, başlangıç söylemleri arasındaki derin uçurumu kapatmaya çalışmaktan bugüne kaçınmışlardır.

İstanbul'un ve günlük yaşamın stilize edildiği, belirli seçkinler tarafından estetize edilmeye çalışıldığı, kamusal alanların özelleştiği ve kültürün giderek seçkinleştiği bir dönemde, festivallerin kente yayılması; kenti ve bağlı olduğu kurum ve sektörleri dönüştürmesinin nasıl sağlanacağı sorunun üzerinde mutlaka durulmalıdır.

Festivallerin gerek Türk film sektörüne gerekse de Türk sanat piyasasına belirgin olumlu etkileri olmamasını altında yatan nedenleri sadece kültürel alt yapı ve devletin yatırım eksikliğiyle tanımlamak; sanat dünyasının müze, galeri, medya, yapım ve dağıtım şirketleri, sanatçılar, eleştirmenler, küratörler, koleksiyonerler ve izleyiciler çevresinde şekillenen bir sanat piyasasına, bienal ve festivallerin ise büyük turistik etkinliklere dönüştürülmüş dönüşmüş olmasını göz ardı etmemize yol açar. Kültürün seçkinler tarafından araçsallaştırılmış olması bunun sonucu olarak festivallerin ve bienalin dönüştürme gücünün zayıf olmasına yol açmıştır. İstanbul'un dolayısıyla da Türk sanat hayatının ilerleyememesindeki (özgünleşememe sorunsalı paralelinde) temel neden budur.

KAYNAKÇA

A.Negri, *İmparatorluk*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002

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

Ali Artun, *Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, İstanbul: İletişim, 2008

Ali Püsküllüoğlu, *Türkçe Sözlük*, İstanbul: Doğan Kitap, 2004

Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984

Beral Marda, *İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987- 2003*, İstanbul: Norgunk, 2003

Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, İstanbul: Metis, 2006

Elisabeth Mahoney, *Parantez içindeki insanlar, Postmodern Kentte Baskı Altında Tutulan Mekan*

Francis Haskell, "Patronage", *Encyclopedia of World Art*, C.XI, Mc Graw- Hill, London, 1966, s.118-135

İlber Ortaylı, *Tarihin İzinde*, İstanbul: Profil Yayıncılık, 2008

İstanbul Bienali Katalogları, 1987-2007

James Clifford, "Oryantalizm Üzerine", *Oryantalizm Üzerine Tartışma Metinleri*, ed. A. Yıldız, İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2007

Jerem Rifkin, *Biyoteknoloji Yüzyılı*, Evrim Yayınevi, 1998

Karl Marx, *Kapital*, Cilt. I,III, Sol Yayınları, 1993

Kristian Feigelson, *Sinema ve Toplumsal Kırılmalar, Kentte Sinema, Sinemada Kent*, İstanbul: 2004

Mehmet Öztürk, *Sinemasal Kentler*, İstanbul: Don Kişot Yayınları, 2005

Murray Bookchin, *Özgürlüğün Ekolojisi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999

Murray Bookchin, *Kentsiz Kentleşme*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999

Nancy Atakan, *Araışlar Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998

- Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004
- Piere Bourdieu, *Distinction: Asozial Critique of the Judgament of Taste*, Londra: Routlege, 1984
- Raymond Aron, *Sosyolojik Düşüncenin Evreleri*, İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2005
- Selçuk Mülayim; *Yüzyıl'ın (1900- 1999) Kültür ve Sanat Kronolojisi*, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1999
- Semra Germaner ve Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbulu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002
- Semra Germaner, *1960 Sonrası Sanat*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996
- Sezer Tansuğ, "Yerellik Ulusallık", *Yeni Dergi*, 57 (1969)
- Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986
- Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, İstanbul; Remzi Kitabevi, 1995
- Sibel Yardımcı, *Küreselleşen İstanbulda Bienal*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005
- TMMOB, *Doğu Marmara Depremleri ve Türkiye Geçeği*, İstanbul: TMMOB Yayını, 2000
- Toplumbilim* (Plastik Sanatlar Özel Sayısı), Haziran 1996, S.4
- Toplumbilim* (Bienal Özel Sayısı), Haziran 1998, S.8

EKLER



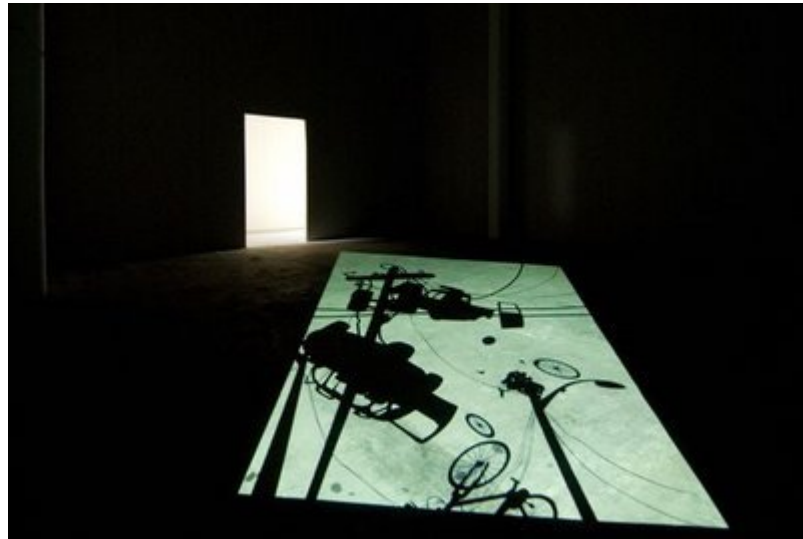
Şekil 21: 'Evsiz Ev' Cildo Meireles modern mekan kullanımındaki sorunları ele alıyor. 9. İstanbul Bienali Antrepo 2 önü. Açık hava yerleştirmesi.



Şekil 22: Aynı çalışmanın dış görünüşü.



Şekil 23: “Rossija Oteli”, **Markus Krottendorfer**’ ın 9. İstanbul Bienali’nde Atatürk Kültür Merkezi gerçekleştirdiği yerleştirme.



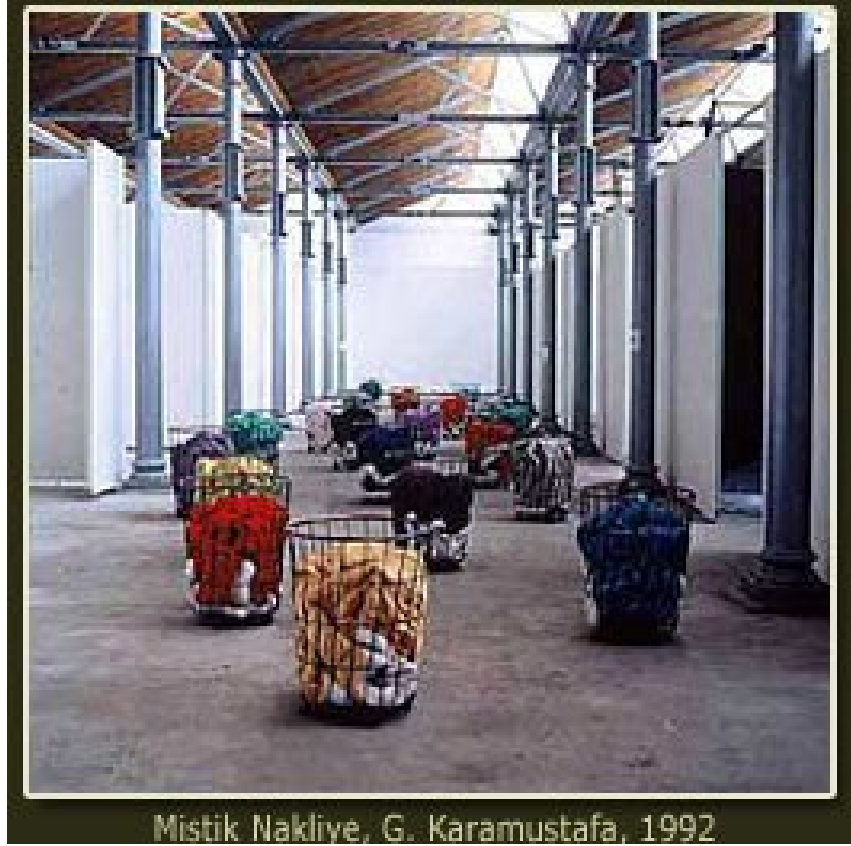
Şekil 24: Işık, **Paul Chan**’ın 2005. 9. İstanbul Bienalinde 3. Antrepo’da gerçekleştirdiği video yerleştirmesi.



Şekil 25: “Kayıp Hayaller” **Didie Fiuzza Faustion**’un Avrupa Birliği kültür ve enerji politikalarının eleştirisi yaptığı yerleştirme. 10. İstanbul Bienali, Atatürk Kültür Merkezi.

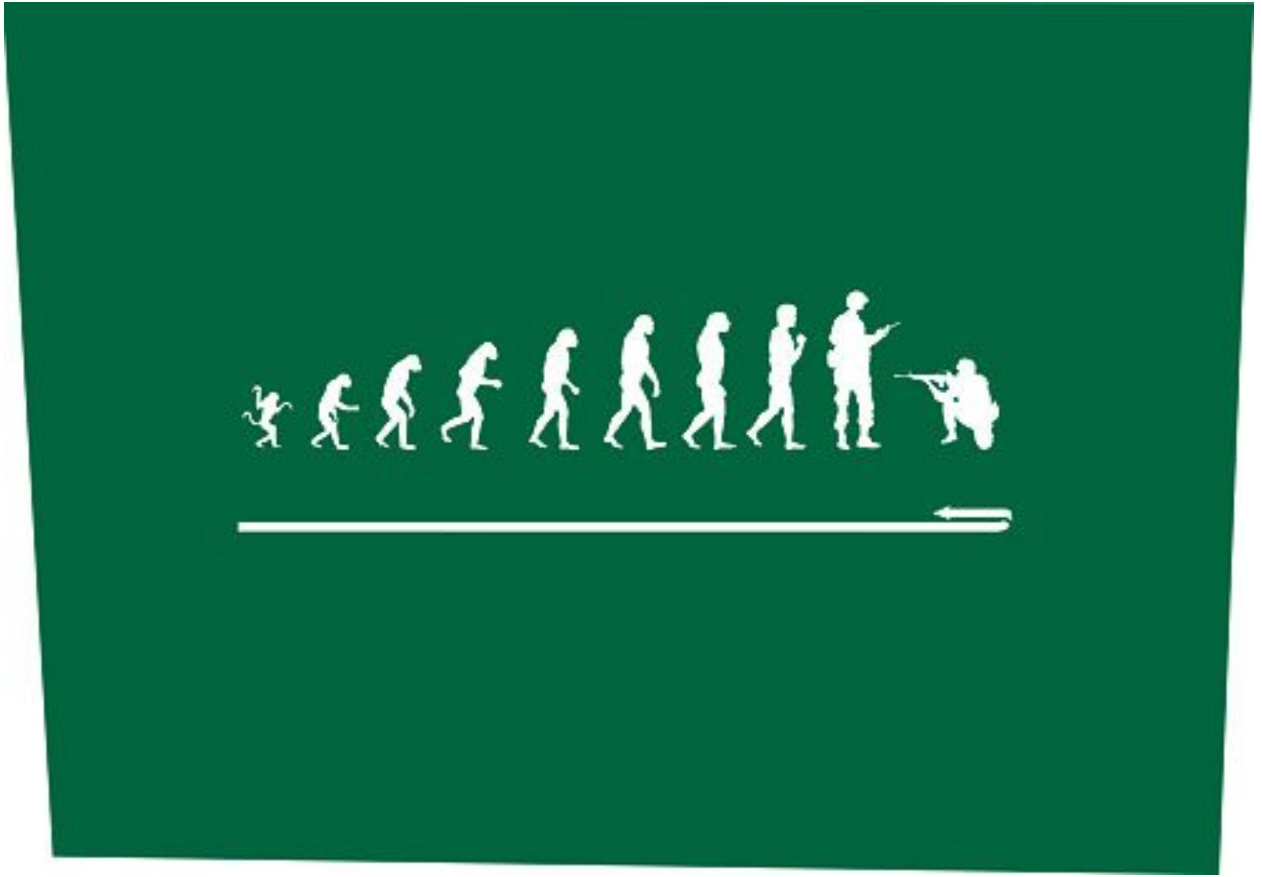


Şekil 26: Vahit Tuna'nın 5. İstanbul Bienali için yaptığı tüken İstanbul'dan çarpıcı sahneler içeren video yerleştirmesinden açılış karesi.



Mistik Nakliye, G. Karamustafa, 1992

Şekil 27: “Mistik Nakliye,” **Gülsüm Karamustafa** 1992’deki 3. Uluslararası İstanbul Bienali için tekerlekli metal sepetlerin içine yerleştirilen rengarenk yorganlardan oluşan Feshane gerçekleştirdiği yerleşkenin tanıtım ilanı.



Şekil 28: Jonathan Barbrook'un 10. İstanbul Bienal'i için yaptığı ve sokaklarda sergilenen savaş karşıtı provokatif afiş çalışmalarından biri (İsimsiz).



Şekil 29: Jonathan Barbrook'un 10. İstanbul Bienal'i için yaptığı ve sokaklarda sergilenen savaş karşıtı provokatif afiş çalışmalarından biri (İsimsiz).



Şekil 30: “Salıncaklar” **Buthayna Ali**’nin 10. İstanbul Bienalinde Atatürk Kültür Merkezi girişinde yaptığı Açık hava yerleştirmesi.



Şekil 31: Kendilerine **Gün-İzi** diyen bağımsız sanatçı grubunun 10. Uluslararası İstanbul Bienali Küratörü Hou Hanru'nun bienal katalogunda Atatürk ve Cumhuriyet'e değindiği yazısını protesto ettiği Atatürk Kültür Merkezi'nin dış mekanına yaptıkları yerleştime.



Şekil 32: 11. İstanbul Bienali için tasarlanan ve Dünya basınına dağıtılan ilk afiş.



Şekil 33: 10 Bienalede ev sahipliği yapan ve en son restorasyonda geçip 2009 yılından itibaren İstanbul Kültür ve Sanat Vakfına ev sahipliği yapacak olan “Deniz Palas.”



Şekil 34: Artık bir marka ve turistik bir görüğü haline gelen İstanbul Bienali için İKSV tarafından üretilen ve sergi mekanlarında satılan hediyelik eşyalar.

3 vakte kadar... bir yolunuz var.

daha önce tecrübe etmediğiniz kadar büyü.
farklılıkların yan yana keyifle yaşayabileceği.
pek çok uygarlığa ve kültüre evsahipliği yapmış.
bambaşka, uzak bir diyara...

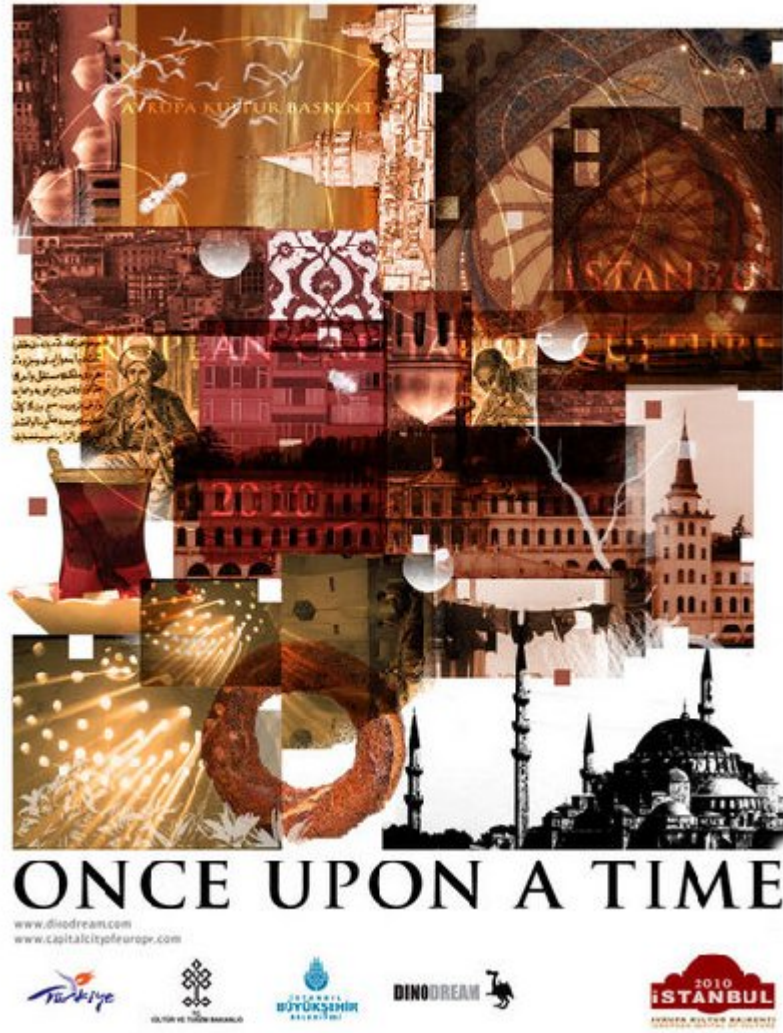


İSTANBUL 2010
AVRUPA KÜLTÜR BAŞKENT

Şekil 35: İstanbul 2010 kültür Başkenti için hazırlanmış afiş. Oryantalist bakış açımı en iyi gösteren örneklerden biri.

İSTANBUL 2010

AVRUPA KÜLTÜR BAŞKENTİ
EUROPEAN CAPITAL OF CULTURE



Şekil 36: İstanbul 2010 kültür Başkenti için hazırlanmış afiş.



Şekil 37: İstanbul 2010 kültür Başkenti için hazırlanmış afiş.



Şekil 38: İstanbul 2010 kültür Başkenti' nin resmi logosu. Bu logonun mavi, yeşil, sarı renkleri de mevcuttur ve her renk farklı bir doğal elementi temsil ettiği söylenmektedir.



Şekil 39: Serhat Köksal'ın 2010 Kültür Başkenti projesini eleştirdiği “gerilla projesi” adını verdiği çalışmalarından biri. Eser afiş olarak tasarlanmıştır.



Şekil 40: Necdet Boyanay'ın uluslar arası ödüllü İstanbul Festivali afişi.