

Oryantalistlerin İstanbul'undan Bienalin İstanbul'una



Ayşe Azman*

Özet: Bu çalışmanın amacı İstanbul Bienalleri üzerinden İstanbul'a dair inşa edilen kimlik tasvirlerini tanımlayabilmektir. İstanbul, tarih boyunca farklı uygarlıklara başkentlik yapmış bir kenttir. İstanbul'un tarihsel kimliği siyasi çatışma ve gerilimler çerçevesinde belirlenmiştir. Özellikle kentin Osmanlı denetimine girmesinden sonra Doğu ve Batı uygarlıklarının karşılaşma, çatışma ve gerilimlerinde İstanbul önemli bir yer tutmaktadır.

Batı sanat tarihi içinde iki uygarlığın ilişkileri üzerine güçlü temsil ve imgeler söz konusudur. İstanbul'a dair imgelere ise Rönesans'tan itibaren rastlamak mümkündür. Farklı dönemlerde farklı biçimler alan bu imgeler aynı zamanda Batı'nın Doğu'ya bakışını ve kimlik tanımlarını da içermektedir. Oryantalist düşünüşün uzantısı olan bu imgeler belli yönleriyle günümüzde de devam etmektedir. Bu bağlamda 1987 yılı itibarıyla İstanbul'da gerçekleşen bienaller salt bir sanat hareketi değil, aynı zamanda İstanbul'un kimliğinin hem eski, hem de günümüzün makbul ve geçerli kavramları düzleminde yeniden üretildiği bir alan olarak tanımlanabilir. Bu yönüyle bienaller, kentin kimliğini süreklilik ve değişim bağlamında yeniden üretme çabası olarak da düşünülebilir.

Anahtar Kelimeler: İstanbul Bienali, oryantalizm, Doğu, Batı, yerel modernlikler

From the Orientalists' Istanbul to Istanbul of Biennial

Abstract: The aim of this study is to identify descriptions on Istanbul's identity that has been constructed through Istanbul Biennial. Istanbul was the capital city of various civilizations in history, and historical identity of Istanbul has been determined within the framework of certain political conflicts and tensions. Istanbul has a significant place in meetings, conflicts and tensions between East and West civilizations especially after the control of Ottomans on the city.

There are discussion on relationships between these two civilizations in western art history. It is possible to meet images on Istanbul since Renaissance. These images which took different forms also include western perspective on East and identity descriptions. These images which represent oriental's thought continue to exist today. With this context, it is possible to describe the biennial which has been realized since 1987 in Istanbul not only as an artistic movement but also as an area in which the identity of Istanbul has been reproduced both through old images and today's valid and accepted concepts. With this perspective, it is possible to think biennial as an effort to describe the identity of city on the axis of continuity and change.

Keywords: Istanbul Biennial, orientalism, East, West, local modernities

* Doç. Dr., Mersin Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü.

Giriş

Bu çalışmanın konusunu Doğu-Batı ilişkileri bağlamında İstanbul'a yönelik oluşturulmuş kimlik tanımı ve tarifleri oluşturmaktadır. Kentin kimliğine dair en güçlü temsilleri ise Doğu toplumlarını tanımlayan oryantalist söylem ve sanatsal imgelerin içinde bulmak mümkündür.

Batı toplumlarında Doğu bilgisinin inşa edildiği önemli alanlardan birisi de sanattır. Tarih boyunca Doğu ve Batı uygarlıklarının karşılaşma biçimini de yine sanat aracılığıyla izlemek mümkündür. Oryantalist söylem ise sanat üzerinden Doğu bilgisini inşa ederken iktidar ve güç ilişkilerini hiyerarşik bir biçimde kurgulamaktadır. Edebiyattan, müziğe, plastik sanatlardan sinemaya kadar bu eğilimi gözlemlemek mümkündür. Doğu temsilleri bu bağlamda bir gerçeklik olmak yerine “Hayali bir Doğu”ya ve “imgesel bir coğrafya”ya (Said, 1999, s. 59) dönüşmektedir.

Batı bir yandan sanatsal imgelemi açısından bir Doğu bilgisi/söylemi oluştururken diğer yandan daha Ortaçağdan başlamak üzere ülkelerarası ticarete Doğu'dan gelen tüketim metalarını kendi sanatı içinde görsel bir malzemeye dönüştürür (Mack, 2005). Modern dönemde de benzer bağlamlar içinde Doğu sanatının özelliklerinden yararlanma, bu özellikleri Batı sanatının içinde eritme anlayışı güçlenerek devam eder. Doğu sanatını tanımlarken de paradoksal bir biçimde Doğu ve Batı arasındaki hiyerarşik ilişkisini yeniden kurmaktadır. İstanbul da bu hiyerarşik ilişkinin ve söylemin bir parçasıdır. Kent tarihsel ve siyasi bağlamda Batı'da özel bir öneme sahip bir kenttir. Geçmişte Batı'nın bir parçasını temsil eden Bizans'ın başkenti olmuş, Türklerin eline geçişi ile birlikte “şehir düşmüş” ancak 20. yüzyılın başına kadar “Üçüncü Roma” olabileceğine dair siyasi istek ve beklentiler devam etmiştir. Osmanlı'nın yıkılışı ve modern Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla birlikte kentin prestiji belli bir dönem düşmüş olsa bile kent, Cumhuriyetin kimliğinin de önemli bir parçası haline gelmiştir. Asyalılık ya da Avrupalılık yine İstanbul üzerinden tanımlanmaya çalışılmıştır. Kentin bir tarafı Asya, diğer yakası ise Avrupa kabul edilmiştir. Modern Türk sanatının merkezi olarak da kabul edilen İstanbul, 80'li yılların sonu itibari ile de kentte iki yılda bir gerçekleşen bienal sergileri nedeniyle gündeme gelmiştir. “Her iki yılda bir yapılan sergi” anlamına gelen “bienal” etkinliği ortaya çıkışı itibariyle 19. yüzyıla uzansa da dünyada yaygınlaşması ancak

1980 sonrası döneme denk gelmektedir. Özellikle de Türkiye açısından durum böyledir.

Bienalleri salt bir sanatsal etkinlik olarak düşünmek mümkün değildir. Bienal aynı zamanda sanatsal imge ve temsiller aracılığıyla söylem üreten etkinliklerdir. Bienallerin söylemleri de geniş ölçüde Batı düşüncesi içinde ortaya çıkan farklılaşmayla açıklanabilir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupa-merkezi olduğu düşünülen Aydınlanma, evrenselci modernlik anlayışı ve Batı'nın Doğu bilgisi eleştirel düzlemde yeniden ele alınmaya başlanmıştır. Oryantalist bilgi anlayışının eleştirisini de kapsayan bu eğilim, II. Dünya Savaşı sonrasını kapsayan post-kolonyal dönem bağlamında şekillenmektedir. Yeni dönem epistemolojik açıdan çoğunlukla "postlar dönemi" olarak kabul edilmektedir. Evrenselci modernite anlayışının tıkanması, Batılı olamayan toplumların modernleşme deneyimlerinin de yeniden gözden geçirilmesine yol açmaktadır. Modernliğin tek biçimli olamayacağı, "alternatif modernlikler", "yerel modernlikler", "Batı-dışı modernlik" kavramları kuramsal düzeyde dolaşıma girmiş durumdadır. Bu bağlamda oryantalist bilginin eleştirisi de önemli ölçüde post-modern bilgi anlayışıyla örtüşmektedir. Batılı olamayan toplumları yeniden tanımlama ve tarif etme çabası söz konusudur. Toplumsal düzeyde karşımıza çıkan "tikelliklerin temsil biçimleri", "yerellikler", "çokkültürlülük", "ötekilik" gibi kavramlarla yeni kimlik tanımları yapılmaya çalışılmaktadır. Tanımların ana eksenini ise kültürel görünümler oluşturmaktadır. Bienallerin söylemleri de bu çerçevede biçimlenmektedir.

Bu çalışmanın amacı İstanbul Bienalleri üzerinden İstanbul'un kimliğine dair gerçekleşen kimlik okumalarını gösterebilmektir. Çalışmada, sürdürülen oryantalizm eleştirilerine rağmen Batı'nın Doğu'ya yaklaşım biçiminde köklü bir değişime rastlanmadığı iddiasından yola çıkılacaktır. Kavram ve tanımlarda ortaya çıkan değişmeler, tutumda bir farklılaşmaya tekabül etmemektedir. Modernliğin Batı dışında da kendine özgü biçimleriyle var olabileceği savı, yerel özelliklerle tanımlanan kültürel okuma biçimleri, oryantalist eğilimlerin zaaflarını içinde barındırmaktadır. Batı'nın yerellik üzerinden ilişki kurduğu Doğu sanat pratikleri de mevcut güç ilişkilerinde bir özgürleşme potansiyeli taşımamaktadır. Bu bağlamda ilk olarak Batı'nın Doğu ile ilişkisini sanat üzerinden tanımlayacak genel eğilimler saptandık-

tan sonra çalışmanın savını destekleyecek örnekler için değerlendirmeler yapılacaktır. Çalışma İstanbul'da gerçekleşen bienaller hakkında sürdürülen değerlendirme ve eleştiriler üzerinden kurgulanmıştır. İstanbul, günümüzde modern Türkiye Cumhuriyeti'nde sanatın merkezi kabul edilmektedir. Tarih boyunca hem Roma, hem de Osmanlı'ya başkentlik yapmış olan kent, Batı'nın her zaman ilgi konusu olmuştur. Batı'nın Osmanlı ile değişen ve farklılaşan ilişkileri İstanbul imgesini ve tasvirlerini de etkilemiştir. Özellikle 19. yüzyılda İstanbul oryantalist temsillerin odağı durumundadır. Günümüzde de farklı kavram ve gerekçelerle yine İstanbul ilgi ve tartışma konusudur. Bu yönüyle İstanbul Bienalleri kentin temsiline ta kendisine dönüşmektedir. Çalışmada İstanbul Bienalleri esas alınacak; Bienal üzerinden kurgulanan ve kentin kimliğine dair oluşturulan söylem küreselleşme, çokkültürlülük vb. gibi kavramlar çerçevesinde biçimlenen toplumsal kimlik okumaları bağlamında değerlendirilecektir.

Temsil Üzerinden Kurgulanan Doğu İmgesi

Batı, uygarlık sahnesine çıktığı andan itibaren toplumsal farklılığını ve kimliğini Doğu ile ilişkisi bağlamında inşa etmiştir. Böylelikle hem kendisini tanımlamakta, hem de kendi "öteki"sini oluşturmaktadır. Bu yönüyle, Doğu ile kurduğu ilişki birbiriyle çelişen görünüm arz etmektedir. Tarihsel anlamda güç ilişkileri bağlamında düşünüldüğünde Doğu uygarlığının yükseliş döneminde "korku" ve "hayranlık" eğilimleri ön plana çıkmaktadır. Batı dünya egemenliğinde söz sahibi olmaya başladığında ise "tanıma", "merak" ve "denetim" isteği belirleyici olmaktadır. Daha Antik Yunan ve Roma döneminde Perslerle olan ilişkiler Doğu'ya olan yönelimi belirlerken; Roma İmparatorluğu'nun yıkılışı ve Batı'nın Hristiyanlığı kabul edişinin ardından, Müslüman dünyanın algılanışı ve Doğu imgesi, Kuran'a gösterilen ilgi ve tanıma çabasının yanı sıra farklı temsil biçimleri aracılığıyla beslenmiştir.

Hristiyanlığın İslam dünyası ile ilişkisi başta savaş ve ticari ilişkiler olmak üzere resim sanatında belirgin bir biçimde gözlemlenir. İncil hikâyeleri, Haçlı Seferleri ve Hristiyan hacıların seyahatleri Müslümanları ve Kudüs gibi kutsal yerleri Batı resmine taşımıştır. Savaş ve ticaret Hristiyan ve Müslümanlar arasındaki ilişkinin ana eksenini oluşturmaktadır. Hristiyan

resmi bu bağlamda bir çeşit belge niteliği taşımaktadır. İki taraf arasındaki savaşlar, yenilgi ve zaferler, antlaşmalar resimlerde geniş ölçüde tasvir edilmektedir.

Ortaçağ kalıplarının yıkıldığı, Doğu Akdeniz ticaretinin yeni bir Batı'nın oluşmasına zemin hazırladığı Rönesans, İtalya aracılığıyla/tekeliyle Doğu ile ilişkilerin sürdürüldüğü bir dönem olarak adlandırılabilir. Bu yıllarda İtalyan resim sanatında Doğu ile ilişkiler belgelenirken diğer taraftan da lüks ticari mallardan esinlenen yeni İtalyan ürünlerinin ortaya çıkışına tanıklık edilir (Mack, 2005, s. 243). Doğu'nun ticari mallarının İtalyan süsleme sanatına geniş ölçüde ilham kaynağı olmasına karşın, İtalyan resminde yer alan Doğu tasvirleri mevcut kalıpların ötesine geçemez ve "Doğu'nun sınırlı imgelemi" olarak kalır. Rönesans ressamlarından Albert Dürer, Doğu tasvirlerinde Gentile Bellini'nin üslubundan ve resimlerinden etkilenmiştir. Venedik ziyareti sırasında karşılaştığı denizcilere ve tüccarlara dair resimlerinde yine sınırlı Doğu imgesinin dışına çıkmamıştır. Rönesans natüralizminin Doğu imgelerinde ortaya çıkması İtalyan ressam Giotto'nun resimleriyle birlikte mümkün olmuştur. Pisonella'nın İtalya'daki heyetlere ilişkin gözlemleri Doğu imgelerindeki sınırlı "gerçekçiliğin" kaynağını oluşturmaktadır (Mack, 2005, s. 243). Bu durum Batı'nın Doğu'ya ilişkin bilgisinin sınırlılığının da göstergesi olarak yorumlanabilir.

Sömürgecilik deneyimiyle birlikte Doğu dünyasının bilgisi ve denetimi dışında yeni bir güç ilişkisi oluşturan Batı, Doğu'ya yeniden yönelmiş; oryantalizm olarak adlandırılan düşünce ve temsil biçimi güçlü bir şekilde kendini göstermiştir. Edebiyat, müzik, plastik sanatlar Doğu imge ve tasvirlerinin örnekleriyle doludur. Bu tasvirler egemen güç ve hiyerarşi ilişkileri bağlamında biçimlenmiştir. Batı'nın zaferleri, Doğu'nun yenilgisi güçlü imgeler üzerinden temsil edilmeye başlanır. Doğu üzerinde denetim kurma çabasının ürünü olarak ortaya çıkan Doğu incelemeleri Batı'nın üstünlüğünün övgüsü olacak biçimde sistemleştirilir.

Fransa'nın Mısır'ı işgali resim sanatı açısından oryantalizmin başlangıcı kabul edilebilir. Napolyon'un Mısır seferleri ve kazandığı başarılar Batı lehine dönmüş güç ilişkilerinin kanıtı gibidir. Saray ressamları Napolyon'un Mısır seferini resimlerde geniş ölçüde ele almışlardır (Lamaire, 2005, s. 95). Bunlar belgesel nitelikli resimler olmaktan çok Batı egemenliğinin

övgüsü özelliğini taşımaktadırlar.¹ Fransa’da ortaya çıkan “Türk modası” da aynı dönemin ürünüdür. Osmanlı-Fransa ilişkilerinin yeni bir bağlamda gelişmesi, karşılıklı ilginin artması ve birbirinden etkilenmeyi beraberinde getirmiştir. Sultanların giysilerinden gündelik yaşamda kullanılan eşyalara kadar pek çok doğulu nesne, Fransız sarayındaki stilleri etkilemeye başlar. Doğu seyahatleri Fransız yazarları ve ressamaları arasında hızla yayılır. Doğu’ya ilgi duyan diğer Avrupa ülkelerinin ressamaları da bu seyahatlere katılır. Diplomatların yanında iyi niyet elçisi olarak götürülen ressam ve yazarlar Doğu coğrafyasını tüm yönleriyle resimlerine taşırlar (Eğribel, 1994, s. 190-191; Lamaire, 2005, s. 47- 76). Artık oryantalist resim Batı’da bir akım haline dönüşmüştür. Doğu’ya gitmemiş ressamalar Doğu’yu gezmiş seyyahlar aracılığıyla üretilen Doğu anlatılarından yola çıkarak Doğu’nun zenginliklerini, doğasını, saray ve haremi, sultanın günlük yaşamını, dış mekânları –kentleri hatta kırsal alanları– “egzotikleştirilmiş”, “gizemleştirilmiş”, “edilgenleştirilmiş”, “erotikleştirilmiş” şekillerde tasvir ederler. Said’in ifadesiyle “19. yüzyılda Delacroix ile gerçekten düzinelerce başka Fransız ve İngiliz ressamında Şark tarzı tablolar, temsil biçimlerine görsel bir ifade ve kendine özgü bir yaşam kazandırdı” (1999, s. 129). Oryantalist resim, sömürgecilerin eskiden beri tanıdıkları ama bu kez efendisi olmaya niyetlendikleri toplumları, efendi-köle ilişkisi bağlamında yeniden tanımlamaya çalışmaktadır. Kısaca artık Doğu temsilleri aracılığıyla “Şarklaştırılmaktadır”.

19. yüzyılda Batı bir yandan Doğu’yu kendi perspektifinden Şarklaştırırken diğer yandan da Doğu sanatıyla yüz yüze gelmiştir. Doğu sanatı ile ilişkisi de bu bağlamda ikirciklidir. Bir yandan Batı merkezli sanat tarihi ve resim sanatı üzerinden yürütülen kuramsal çalışmalarda Batı resmine üstünlük tanıyan anlayış 19. yüzyıl itibari ile güçlenmiş, hatta Doğu’da resmin olmadığı iddiası ortaya atılmıştır. Rönesans resminin perspektif özelliklerine sahip olmayan minyatür sanatına çeşitli suçlamalar yöneltilmiş ve bu suçlamalar üzerinden bugün de varlığını sürdüren, İslam ve resim sanatı arasında olumsuz bir ilişki kurgulanmıştır. Diğer yandan Batı resminin tıkanıp geldiği noktada sömürge ülkelerin sanatı geniş ölçüde ilham kaynağı

¹ 1868’de Fransız Ressam Jean Leon Gerome’nin yaptığı “Oedipus or General Bonaparte in Egypt” isimli tablo Napolyon’un Mısır’daki zaferini temsil etmektedir.

olmuştur. Özellikle modern döneme gelindiğinde Doğu sanatını Batı sanatı içinde eritme anlayışı bariz olarak ortaya çıkar (Shiner, 2004, s. 402-408). Modern sanatın kaynakları içinde ilkel toplumlar gösterildiği gibi Doğu'nun geleneksel toplumları da ön plana çıkmaktadır. İran minyatürlerinden Japon ıstampalarına ve Afrika masklarına kadar geniş bir çerçevede bu etkiyi hissetmek mümkündür. Özellikle Batı'da ön görünüşe dayalı bilimsel perspektiften vazgeçilmesi devrim niteliğinde sonuçlara yol açmıştır. Picasso, Cezan, Klee vb. ressamlar öncülüğünde modern düz yüzey resmine geçiş sağlanmış, Doğu resminde hâkim olan perspektif uygulamaları Batı resminin sınırlılıklarının aşılmasına yardımcı olmuştur.

Oryantalist İmgelem İçinde Osmanlı-Türk Temsilleri ve İstanbul

Batı resim sanatı içinde İran-Pers, Arap ve özellikle de Osmanlı-Türk imgesi geniş yer tutmaktadır. Osmanlı-Türk tasvirlerinin Batı resmi içinde görülmeye başlaması İstanbul'un "düşüş"ünden sonradır. Batı literatüründe bu olay "felaket" (*catastrophe*) olarak nitelendirilmektedir (Rogers, 1992, s. 69). Rönesans itibariyle başlatabileceğimiz bu süreç aslında bir anlamda iki uygarlığın ilişki biçimini de göz önüne sermektedir. İstanbul'un düşüşü Batı için tam bir travma olmuştur. II. Mehmet'in Batı'da yarattığı "Türkler geliyor" korkusu Osmanlı ile sürekli temas etmiş olan Venedik Cumhuriyeti'nde resmi düzeyde sürekli dillendirilir (Valensi, 1994, s. 98). Osmanlı Türklerine dair oryantalist imgelem korkudan hayranlığa, oradan da despotizme varan bir süreçle tanımlanır. II. Mehmet'in İtalyan resamlara portresini yaptırdığı dönem Osmanlı'nın Batı karşısında yükselişe geçtiği yıllara denk gelmektedir. Bu yıllarda Batı dünyası, Osmanlı'ya ilişkin bilgileri özellikle Venedik sefirleri aracılığıyla elde etmektedir. Osmanlı sarayına davet edilen Gentile Bellini de aslında hem ressam, hem de elçi konumundadır. O zamana kadar Doğu denildiğinde anlaşılan daha ziyade Orta Doğu ve İslam iken artık Türkler de Doğu'nun bir parçası olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Önceleri İncil'de betimlenen, Kudüs'e seyahat eden Hristiyan hacıların anlatıları ve Haçlı Seferleri ile biçimlenen Doğu tasvirlerine Akdeniz'de seyahat eden ve savaştan Türk gemileri, tüccarları vb. de eklenmiştir.

Rönesans ressamlarının resimlerinde yer alan tasvirlerin çoğu, Venedik'te bulunmuş isimlerden oluşmaktadır. Örneğin Alman ressam Albert Dürer Venedik gezisi sırasında karşılaştığı tüccarları ve Türk denizcileri resimlerine taşımıştır. Rönesans resimlerinde yer alan Osmanlı-Türk imgesinin sunumu o zamana kadar mevcut Doğu imgesinin dışında değildir. Arap ve İranlı tasvirlerinin benzerleri Türkler için de söz konusudur. Bu durum İtalyan sanatçılar İstanbul'a gelip ülkelerine geri dönünceye kadar devam etmiştir. Napoli Kralı I. Ferrazte'nin İstanbul'a gönderdiği İtalyan ressam Costanzo da Ferrara, İstanbul sokaklarında görülen bir grup kişiye ait olağanüstü nesnel ayrıntılı imgelerin muhtemel yaratıcısı sayılmaktadır. "İstanbul'un karma nüfusunu temsil eden değişik etnik ve resmi kıyafetler içindeki erkek ve kadınları içtenlikle çizdiği görülmektedir." (Mack, 2005, s. 273). İstanbul'a ve Osmanlı günlük yaşamına dair gerçekçi tasvirlerin 16. yüzyıla kadar yaygınlaşmadığı görülüyor. 15. yüzyıl ressamları dinî ve tarihî konuları resmetmektedir. Hamiler de coğrafya ile ilgilenmektedir. Yine de birkaç ressam Bizans dünyası ve İstanbul'un arka plan tasvirlerini çizmişlerdir. Ancak 16. yüzyılda bu kez Kuzey Avrupa'dan gelen Felemenk ressam Pieter Coecke van Aelst, 1533 yılında "Türklerin Adet ve Davranışları" isimli gravürlerinde İstanbul'un kent peyzajından ve Osmanlı kıyafetlerinden oluşan bileşik bir manzara sunmaktadır. İstanbul'a gelen Habsburg elçisi Ogier Chiselin de Busbeckq'e refakat eden Danimarkalı sanatçı Melchior Lorck aşağı yukarı 1562'den itibaren 120 kadar gravüründe Avrupalılara çeşitli mimari manzara ve günlük kıyafetlerin yanı sıra Osmanlı ileri gelenlerini doğal çevrelerinde gösteren tam boy portreler sunmuştur. Aynı yüzyıl içinde Fransa Kraliyet Coğrafyacısı Nicolas de Nicoley'in hazırladığı resimli seyahatname Osmanlı İmparatorluğu'nun coğrafyasına ilişkin ilk sistemli rehberdir (Mack, 2005, s. 274).

Değişen ticari ve siyasi ilişkiler, imgelerin sunum biçimlerine etki etmiştir. Fransa-Osmanlı ilişkilerinin yükselişi ile birlikte Batı'da Doğu'ya ait bilgi üretimi ve sunumu Fransa'nın tekeline geçmiştir. Türk modası Fransa'da yayılırken Fransız usulü süslemeler ise Osmanlı'da yaygınlık kazanmıştır. Türk modasında daha ziyade Osmanlı zenginliklerine duyulan hayranlık, bilme ve tanıma isteği hâkimdir (Eğribel, 1994, s. 195). Bu yıllarda İstanbul'a gelen pek çok Fransız ressam; İstanbul sokakları, Müslüman kadınlar –özellikle

de harem kadınları– gibi gündelik yaşam görünümelerini betimler. Fransız ressamlar Josep Vernet, Van Mour Türk hamamlarının yanı sıra sultanların giysi ve portrelerini resmetmiştir (Lamaire, 2005, s. 66). Lale Devri'nde İstanbul'a gelen İngiliz sefirlerden birinin karısı olan Lady Wortles Montagu harem içine kadar girip Müslüman kadınların yaşam biçimlerini incelemiş ve oryantalist resamlara da poz vermiş bir batılıdır.²

Osmanlı'nın Batı karşısında güç kaybetmesi ve batıcılışma süreci ile birlikte Osmanlı-Türk tasvirlerinin nitelikleri de değişmeye başlar. Türk modası ile başlayan süreçte, tanıma ve bilme isteğinin dışında “egzotikleştirilmiş, erotikleştirilmiş, gizemleştirilmiş” temsiller ön plana çıkmaya başlamıştır. Özellikle 19. yüzyılda sadece ressamlar değil, İstanbul'a gelen Fransız yazarların da bu tasvirleri beslediğini söylemek mümkündür. “Hasta Adam Osmanlı”nın geleceği Lamartine gibi yazarlarca tartışılır. Pierre Loti “Türk dostu” olarak bilinmesine karşın Osmanlı üzerine olan değerlendirmeleri oryantalist söylemin dışına çıkmaz. Bu yüzyılda sadece Fransızlar değil, İngiliz seyyah ve yazarlar da Osmanlı coğrafyasına ilgi göstermiştir. Fransa ile siyasi rekabete giren İngiltere de Doğu siyasetinde etkili olabilme anlamında Osmanlı ile bağ kurmaya çalışır. İngiliz seyyah Charles White'in İstanbul üzerine yazdıkları da bu bağlamda değerlendirilmelidir (Genç, 2010, s. 34). 19. yüzyıl aynı zamanda Osmanlı'nın geleneksel sanat biçimlerinden önemli ölçüde uzaklaştığı, hatta eğitim sistemini batılı ilkelere göre düzenlediği bir dönemdir. Bu bağlamda Batı'ya giden aydın ve gençler Batı sanat anlayışının taşıyıcısı konumundadır. İlginç bir şekilde, Batı'ya giden ressamların –ilk olarak Rönesans perspektif bilgisine sahip olarak dönmelerine rağmen– ülkeye döndüklerinde yaptıkları resimler oryantalist nitelikler taşımaktadır. Batı'nın Doğu'ya, özelde de Osmanlı'ya bakış açısı Batı'da eğitim görmüş kesimler arasında da kabul görmektedir. Özellikle Osman Hamdi Bey bu konuda dikkat çekicidir. Batılı kaynaklarda da kendisine yönelik değerlendirme “Doğudan gelen oryantalist” (Lamaire, 2005, s. 266) şeklindedir.

2 Lady Wortles Montagu'nun mektupları Türkçe'ye çeşitli tarihlerde çevrilmiştir. Mektuplar, en son Murat A. Erginöz'ün çevirisiyle “Doğu Mektupları Lady Montagu” ismiyle Ark Kitapları tarafından yayımlanmıştır. Lady Wortles Montagu'nun Osmanlı seyahati için bkz. Genç, 2011, s. 277-256.

İstanbul daha Türk modasının yaygınlaştığı dönem itibariyle oryantalist ressamlar açısından ilgi çekici bir kent görünümündedir. İstanbul'un Romalı geçmişi ve "düşüş"ü zaten yeterince dikkat çekicidir. Bu nedenle İstanbul'a oryantalist ressamların bakışı siyasi eğilimlerin izlerini geniş ölçüde taşımaktadır. İstanbul resimlerinde bu noktada iki eğilim saptamak mümkün olacaktır. İlki "Boğaziçi Ressamları" olarak da anılan oryantalist ressamların neredeyse "topografik harita" şeklinde çizdiği Boğaziçi resimleridir. Bunlar bir anlamda İstanbul üzerindeki siyasi istekleri de yasayan belgeler niteliğindedir. Diğer yandan ise 19. yüzyılda hasta adamı oryantalist çizgide resmeden bir tarz mevcuttur. François Dubois İstanbul halkının gündelik yaşamını; İskoç ressam David Wilke Abdülmecit'in portresini (1840), camileri, harem bahçesini; Rus ressam Ivan Constantinovich Abdülaziz'in portresini (1874); Alman ressam Fabius Brent Üsküdar Camii önünü ve Boğaz manzaralarını resmetmiştir. Hatta öyle ki; hayatında hiç hareme girmemiş ressam anlatılan ve hayal edilen harem yaşamını, Türk hamamlarını, İstanbul manzaralarını içeren resimler yapmışlardır.

Görüldüğü gibi Batı'da İstanbul'a ait tasvirler askerî, siyasi ve ticari ilişkiler bağlamında biçimlenmiştir. Roma'ya başkentlik yapan İstanbul'un Türklerin eline geçmesi ile birlikte Osmanlı tehdidi imgesi, II Mehmet'in imparator kimliğine vurgu yapan portreler ve madalyonlar ön planda olmuştur. İstanbul'un nesnel tasvirlerine ise daha geç bir dönemde rastlanmaktadır. Batı'nın dünya egemenliğinin derinleştiği 19. yüzyılda ise İstanbul siyasal ilgiye paralel olarak temsil ve tasvir edilmiştir. İstanbul'un gerçekçi tasvirleri sanatsal kaygılardan çok coğrafya ilgisine dayalı olarak biçimlenir. Oryantalize edilen İstanbul ise Batı'nın "Hasta Adam" Osmanlı'ya ilişkin genel yargıları ile örtüşen bir nitelik taşımaktadır.

Avrupamerkezciliğin Eleştirisi Ekseninde İstanbul Bienalleri

Avrupamerkezciliğin eleştirisinin belki de temel niteliklerinden birisi sanat eleştirisi üzerinden başlamasıdır. Modern sanat eleştirisi aynı zamanda güçlü bir Avrupamerkezcilik ve evrenselcilik eleştirisi de içermektedir. Modernitenin evrenselci niteliği Batı-dışı ülkelerde çoğunlukla Batı sanat anlayışını –teknik ve üslup bağlamları başta olmak üzere– benimseme

biçiminde şekillenmiştir. Bu durum modern Türkiye Cumhuriyeti için de geçerlidir. Türkiye'deki sanat politikaları ulusalcı bir söylemden beslenirken ulusaldan evrensele ulaşılması gereği vurgulanmış;³ ulusaldan kasıt Türk kültürü, evrenselden kasıt ise Batı sanatının nitelikleri olmuştur. Bu nedenle özellikle Türkiye'de resim sanatına bakıldığında, geleneksel-yöresel unsur ve motiflerin resim sanatındaki yeri ve biçimi üzerine bir dizi tartışmanın yapıldığı gözlemlenmektedir. 1980 sonrasında ise tartışmalar ulusal-evrensel dikotomisinin dışına taşmaya başlamıştır. Sanat ortamındaki değişim ve sanatın uluslararasılığına yapılan vurgu, "Günümüz Sanatçıları Sergisi" (1980), "Öncü Türk Sanatı'ndan Bir Kesit" (1984), "A B C D" başlıklı sergilerle birlikte yaygınlık kazanmaya başlamıştır.⁴ Türkiye'deki sanat ortamının uluslararasılaşmasının temel göstergesi ise İstanbul'da gerçekleşen bienal sergileri olarak kabul edilmektedir⁵ (Çalıköğlü, 2008, s. 7-9).

Bienallerin temalarından ve bienal küratörlerinin söylemlerinden evrenselci paradigmanın eleştirisini açıkça izlemek mümkündür. Batılı olamayan toplumların post-kolonyal eleştiri bağlamında modernleşme serüvenlerinin masaya yatırılması, politik alanda modernitenin yarattığı sorunlar, küreselleşme sürecinin ortaya çıkardığı –cinsiyet kültüründen, etnik kültürel sorunlara kadar– kültürel görünüm ve en önemlisi de kentlerin bu süreçteki yerleri tanımlanmaya çalışılmaktadır. Bu bağlam da İstanbul toplumsal kimlik okumalarının tam merkezinde durmaktadır.

İstanbul üzerinden gerçekleştirilen toplumsal kimlik okumaları makro düzeyde belli ön kabullerden yola çıkmaktadır. Bu ön kabuller hem geçmişten gelen oryantalist eğilimleri devam ettirmekte, hem de yeni düşünsel eğilimler çerçevesinde kente ve topluma bir kimlik tanımı sunmaya çalışmaktadır. Bilindiği gibi şimdiki kadar İstanbul'da 12 kez bienal sergisi gerçekleşmiştir. 2009'da yapılan 11. İstanbul Bienali'nin tanıtım kataloğundaki şu ifadeler

3 Türkiye Cumhuriyeti'nin sanat politikalarının kuramsal anlamdaki en önemli dayanağı Ziya Gökalp'tir. Özellikle ulusaldan evrensele nasıl ulaşılacağına esaslarını çizen kişidir. Bkz. Gökalp, 1966. Plastik sanatlarda batılılaşma sürecinin Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geniş bir özeti için bkz. Tansuğ, 1995.

4 Adı geçen sergilerin ilki, İstanbul Resim Heykel Müzesi ve Müze Derneği'nin girişimleriyle, ikinci sergi 1984 yılında İstanbul Festivali'nde, son sergiler ise 1989-1992 yılları arasında sanatçı inisiyatifi olarak gerçekleştirilmiştir

5 İstanbul bienallerini küreselleşme ve kentleşme ekseninde inceleyen geniş kapsamlı bir çalışma için bkz. Yardımcı, 2005.

aslında şimdiye kadar gerçekleşen bienallerin çizgilerini anlamak açısından önemlidir: “Diğer bir deyişle ‘İnsan Neyle Yaşar’, tarihsel, edebî ve pop-kültürel referanslarının bolluğuyla İstanbul gibi bir şehirde özellikle cazip bir çözüm gibi görünse de yerel özgüllükleri küreseli okumaya yarayacak bir tür prizma olarak kullanmaya kalkışmıyor. Sergi, kültür turistlerine Asya ve Avrupa arasındaki köprünün, modernleşme yolundaki yılmaz kararlılığının sıkıntısını yaşayan Osmanlı İmparatorluğu’nun nostaljik simgesinin ve bugün iddialı bir küresel ve ayrıca elbette Avrupa kimliği ve Avrupa Birliği’nin çokkültürlü siyasetlerinin travma mahallelerinden biri olan büyüleyici ‘metafor şehri’nin diğer boyutlarını göstermek için de çabalamıyor” (Küratör metni, 2009, s. 38).

İstanbul’un ve Türk plastik sanatlarının bienaller üzerinden yeniden tarif edilmeye çalışılması, söylemsel düzeyde değişim ve süreklilik üzerinden tanımlanabilir. İstanbul’un Türklerin eline geçişi sonrasında Fatih’in Gentile Bellini’yi saraya çağırarak kendi portresini yaptırması ve diğer sultanların da aynı yolu izlemesi, Türk sanatının Batılı anlamda geçirdiği değişme konusunda sonradan kaçırılmış bir fırsat olarak değerlendirilmektedir (Eczacıbaşı, 1987). Bu değerlendirme modernleşme ekseninde tanımlanan Türk sanatına dair en yaygın kabuldür. Kaçırılmış fırsatın bienallerle yeniden yakalandığı düşünülmektedir. Bienal küratörlerinden Madra, “Bienaller aracılığıyla çağdaş sanat ortamına girildiğini” (Madra, 2003, s. 15) düşünmektedir. Buna göre, bazen çağdaş sanat pratikleri, bazen de güncel sanat pratikleri olarak kavramsallaştırılan yeni sanatsal pratiklere dahil olma bienaller aracılığıyla gerçekleşecektir. İstanbul’da gerçekleşen bienaller kente dair II. Mehmet’ten günümüze Batı’da inşa edilen oryantalist temsilleri yeniden gündeme getirmektedir. Bienalin İstanbul’da gerçekleşmesi bile başlı başına bir tartışma konusudur. Kentin tarihî kimliği farklı bağlamlarda; zaman zaman da ilişkili ve kesişen kavramlar ekseninde vurgulanmaktadır. İstanbul’un hem Bizans’a, hem de Osmanlı’ya başkentlik yapması bugünkü konumunu da belirlemiş durumdadır. Özellikle modernleşme sonrasının yaygın kabulü olarak biçimlenen “köprü” ve “kapı” metaforları bienalin düzenleyici ve küratörleri tarafından yeni bağlamlarla birlikte üstüne basa basa vurgulanmaktadır: “Doğu ile Batı arasında her zaman bir köprü işlevi gören İstanbul, çokkültürlülüğün önemli bir söylem olarak çıktığı günümüzde tarihi,

kültürleri ve konumu dünya kültürünün başkenti olma olanağına sahiptir” (Erzen, 1992). Özellikle ana teması “kültürel farklılıkların üretimi” olan 3. Bienal’de (1992) İstanbul’un küratör Vasıf Kortun tarafından tarif edildiği bugün İstanbul’una yöneliktir. Grekçe “megalapol” kavramından yola çıkan küratör, İstanbul’u tinsel anlamda “aşkın ve yüce” kavramlarıyla ilişkilendirmektedir. Evrimsel anlamda bir ilerlemenin değil, bir sıçramanın eseri olarak İstanbul, kültürel düzlemde iki ayrı yaşam tarzını kendi bünyesinde barındırmaktadır. Kavram bu noktada İstanbul’daki parçalı kültürel yaşam alanlarına gönderme yapmaktadır (Kortun, 2006). İstanbul’a dışarıdan gelip küratörlük yapan Charles Esche kendisiyle yapılan söyleşide İstanbul’un hem Batı kentlerine benzemeyen demografisine, hem de “kaçınılmaz derece de Avrupalılığa” sahip olduğuna vurgu yapmaktadır (Esche, 2006).

René Block’un da İstanbul’un kimliğini benzer bir ekseninde okuduğu görülmektedir. 1995 yılında gerçekleştirilen 4. İstanbul Bienali’nde küratörlük yapan René Block “Orient/ation” temalı bienalde bu isim seçiminin tesadüf olmadığını vurgulamaktadır. Yönelim sözcüğünün aynı zamanda “Doğu”yu işaret etmesi, bienalin eğilimini de belirlemektedir. Hatta bienalin başlığına yapılan eleştirilere verdiği yanıtta Block, “Batılı olduğumu sandığımız kültürün kökeninin ne kadarının ‘Orient-Doğu’dan gelmiş olduğuna dikkat çekmekten başka bir şey amaçlamadım. İskenderiye, Kudüs, Bizans, hâlâ ‘oriente olduğumuz’ bizi yönlendiren üst düzey kültürler,” derken aynı zamanda kendi yönelimini de açığa çıkarmaktadır (Block, 1993). Bienalin İstanbul’da gerçekleştirilmesine ilişkin yaptığı yorumda Avusturalya’nın Sidney kentinde yapılan bienalin İstanbul’da yapılan bienalden farkını şöyle açıklamaktadır:

Sidney’in durumunda bir tema bulmak daha kolaydı: Avusturalya’nın kültürel yaşamı Batı’ya yönelik ve Batı’ya bağımlı. Orada temel sorun Doğu (ABD) ve Batı (Avrupa) yönlerinde yaklaşık aynı mesafede bulunan Batılı merkezlerle uzaklık. Toplam nüfusu İstanbul’dan biraz daha az olan 5. Kıta’nın genç sanatçıları Batılı düşünüyorlar ve ülkenin sanat okullarında Batı sanatının ABC’sini öğreniyorlar. Ancak Batı’yla olan bu ilişki yapay, kökü eksik. Böylece düzenli aralıklarla geri dönen uluslararası bir sergi olarak Sidney Bienalinin düzenlenmesi Avustralyalı sanatçılar için özel bir önem taşıyordu. (...) İstanbul’daki bienal için ise başka bir çıkış noktası söz konusu: İstanbul’un kendisi olayın merkezinde yer almalı. Ve bu işlerin çelişkilerle dünyada eşsiz sayılabilecek bu yerde gerçekleştirilmesi anlamına geliyor.

Hatta Block, Bienal'in amacının İstanbul'u "bütünüyle bir yer ve kavram olarak sanatçının atölyesi"ne çevirmek olduğunu vurgulayarak, "İstanbul'da bienalin öncelikle İstanbul için yapıldığı"na dikkat çekmektedir (Block, 1993). Sadece Batı'dan gelen değil, yüzü Batı'ya dönük Türk küratörler de İstanbul'la ilgili benzer yargıları paylaşmaktadır. İstanbul'un geçmişini ve bugünü "uluslararasılaşma" bağlamında gündeme getiren küratör Beral Madra, "İstanbul, konumu, tarihi, güncel durumu dolayısıyla ayrıcalıklı bir uluslarüstü odak noktası; Doğu ve Batı'nın geleneksel karşıtlığının her an bulunduğu, Doğu Akdeniz'in köklü kültürlerinin izlerinin günümüze değin yaşadığı, bunun yanında günümüzün süper güçlerinin (çokuluslu şirketlerin, uluslararası turizm etkileri, sürekli nüfus artışı ve yapılaşma) büyük gösterişler içinde patladığı bir kent" olarak İstanbul'u tarif etmeye çalışmaktadır (Madra, 1989). Madra'nın ve diğer küratörlerin İstanbul tanımları kültüralist bir eksenle biçimlenmektedir. İstanbul, farklı kültürlerin bulunduğu, karşılaştığı, çatıştığı bir kültürel havza olarak düşünülmektedir. İstanbul'un tarihi de bu bağlamda yorumlanmaktadır.

İstanbul'a dair tanım ve tariflerin değişen yüzü Batı'da sosyal teori bağlamında gerçekleşen ve sanatsal düzeyde de karşılığını bulan eğilimlerle örtüşmektedir. Kuramsal bağlamda toplumsal değişmeyi açıklayan küresel ve yerel kavram ikiliği tarihsel anlamda oluşmuş önkabulleri ortadan kaldırmadan İstanbul üzerinden kentin hem coğrafi, hem de toplumsal tanımını yapmaya çalışmaktadır. Doğu ve Batı dikotomisi içinde Bizans ve Osmanlı kimliği, bugünün makbul kavramları içinde anlamlandırılmaya çalışılmaktadır. Kozmopolitlik, çokkültürlülük geçmişi itibarıyla kazandığı bir özellik olarak biçimlenmektedir. Kente biçilmeye çalışılan kimlik; sergilerin yerleştirildikleri mekânlar, hatta izleyicinin kenti nasıl bir gözle görmesi gerektiğine kadar oluşturulan ilkeler üzerinden dahi izlenebilmektedir. İlk iki bienalin teması kapsamında "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat" (1987) başlığı ve sergilerin yerleştirildikleri mekânlar Bizans-Osmanlı ikilemi üzerinden kurgulanmaktadır. Davet edilen Batılı sanatçılar ilk sergide Hristiyanlığı simgeleyen Aya İrini gibi mekânlarda çalışmalarını sergilerken Türk sanatçılar Ayasofya Hamamı, Askeri Müze gibi tarihsel mekânlara yerleştirilmişlerdir. 2. Bienal'de (1989) ise tam tersi bir uygulamaya gidilmiştir. Sergi mekânlarına da Yerebatan Sarnıcı ve Süleymaniye İmaretini gibi yine Bizans ve Osmanlı'dan kalan başka yapılar eklenmiştir. Bu tarz bir yerleştirme,

bir anlamda “çağdaş sanat yorumu içinde tarihsel varlığın vurgulanması” işlevine yöneliktir. Bienalin sergileme mekânları üzerinden tanımlanmaya çalışılan kavramsal çerçevesi, İstanbul’un tarihsel kimliğine olduğu kadar moderniteyle kurduğu ilişkiye de gönderme yapmaktadır. Tarihsel yarımada ve Pera, İstanbul’u salt coğrafi açıdan değil, kültürel anlamda da farklı kimliklere bağlar. Yarımada Roma ve Osmanlı’yı işaret ederken, Pera batılılaşmış İstanbul’u temsil eder. 10. Bienal’in (2007) küratörü Hou Hanru da, İstanbul’un sabit, yalıtılmış müze mekânlarının olmaması nedeniyle bienalin sonsuz bir mekân arayışına girmek zorunda kaldığını, “dolayısıyla, İstanbul’un kentsel ve mimari koşullarını keşfetme(nin) bu bienalin anlayışının çıkış noktası ve merkezi referans noktası haline geldiği”ne dikkat çekmektedir (Hanru, 2007).

İstanbul’da gerçekleşen bienallerin temaları ve kavramsal çerçeveleri üzerine yürütülen tartışmalar da konuya açıklık getirici niteliktedir. İlk iki bienal geleneksel-çağdaş dikotomisi üzerinden kavramsallaştırılırken, diğer bienaller modernizm sonrası yaygınlaşan kavramlar aracılığıyla tanımlanmışlardır. 3. İstanbul Bienali’nin (1992) başlığı “Kültürel Farklılıkların Üretimi” üzerinedir. Küratörlüğünü bir Türk’ün –Vasif Kortun’un– üstlendiği bienalin başlığı, Madra’nın dikkat çektiği gibi, 80’li yılların başından beri birçok sergide çeşitli biçimlerde kullanılmıştır. 20. yüzyılda ortaya çıkan kitlesel göç hareketleri, etnik kimlik manifestolarının uzantısı olarak kültürel farklılıkların kabulü ön plana çıkmıştır. Farklı kültürleri uluslararası sanat ortamına taşıyan ilk kişi ise *Magiciens de la Terre* (1989) sergisine ve kataloğunun hazırlanmasına katkıda bulunmuş olan Pierre Gaudibert’tir. Gaudibert, 1966’da Dakar’da ilk “Kara Irk Festivali”ni düzenleyerek, bu düşüncesini uygulamaya koymuştur. Daha sonra düzenlenen Sidney Bienali *Ready Made Bomerang* adıyla, aborjinleri sergiye dahil etmiştir. Bu kavramı içeren sergilerin listesi uzun, en sonuncusu da *Documenta Kassel*’dir. İstanbul’daki sergi bu kavramın çeşitlemesidir ve bu düşüncenin gelişimine herhangi bir katkı getirmemiştir (Madra, 2003, s. 73). 1995’te küratörlüğünü René Block’un yaptığı “Orient/ation: Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü” temalı 4. Bienal “post-oryantalist” eleştirilere maruz kalmıştır. Özellikle Block’un bienale davet ettiği sanatçıların kimlikleri merccek altına alınmıştır. Batı-dışı, özellikle de İslam ülkelerinden sanatçıların çağrılmaması, bunun yerine fundamentalizmden kaçarak Batı’ya sığınmış ve orada

ön plana çıkmış sanatçıların Türkiye'ye getirilmesi küratörün ve bienalin eksikliği olarak değerlendirilmiştir. Madra'nın eleştirisi şu şekildedir:

4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde René Block, Batı-dışı ülkelerde araştırma yapıp yeni sanatçılar bulmamış, İstanbul'un Doğu'su ile olan 'yönlenme' ilişkisi kurulmamıştır. Batı-dışının yine Batı tarafından tescil edilmiş olarak gösterilmesinin artık kimsenin yaşamak istemediği bir paradoks olduğunu Block'un anlamasını isterdik. Bunun dışında bir yenilik olarak ileri sürüldüğü gibi, batılı ünlü sanatçılarla Batı-dışı ünsüzleri yan yana sergilemiş olmak bir yenilik değil, 3-5 yıldır Batı merkezlerinde uygulanan post-oryantalist bir gerekliliktir (2003, s. 86-87).

Modernitenin evrenselcilik iddialarının yanı sıra homojen ve vatandaşlık ekseninde temellenen kamusal alan düşüncesine yönelik eleştiriler İstanbul üzerinden bir kez daha dile getirilmektedir. İstanbul modernitenin evrenselci niteliklerinin dışında yerel özellikleriyle tanımlanmakta, kentte ortaya çıkan toplumsal sorunlar modern kamusal alan anlayışının bir tezahürü olarak düşünülmektedir. Modernliğin yerel biçimde kendini ifade etmesi ise kamusal alanda gerçekleşen kimlik talepleriyle mümkün olmaktadır. Farklı toplumsal kimliklerin kamusal alanda varoluş biçimleri, meşrulaşma çabaları, toplumsal bir mücadele biçimidir. Sanat da bu mücadele biçiminin gerçekleştiği bir düzlemdir. 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nin (2005) küratörlerinden Charles Esche, kendisiyle yapılan bir söyleşide, Batı'da etnik homojenlik üzerine kurulu kamusal alan fikrinin iflas ettiğini belirtmekte ve İstanbul'un kentsel kimliğinin Batılı bazı kentlere örnek olabileceğini vurgulamaktadır. 1950'li yıllardan beri çeşitli yerlerden göç alan ve büyük ölçüde "İstanbullu" olmayan insanlardan oluşan kent, kimlik ve aidiyet duygusu anlamında kan-toprak duygusu üzerinden temellenmeyen 'demokratik' bir kimlik duygusunun parçası olunabileceğinin kanıtı olarak sunulmaktadır (Esche, 2006). Bienalin Türk küratörü Vasıf Kortun da, kentin farklı izleyicisine ve katmanlı yapısına dikkat çekmekte; henüz tam anlamıyla gerçekleşme bile kent içinde görünmesi istenmeyen taraflara da dikkat çekilmeye çalışıldığını dile getirmektedir (Kortun, 2006).

10. İstanbul Bienali mesele üzerine daha açık bir şekilde dikkat çekmektedir. Kimlik tanımlarında politik eğilimlerin iyice belirginleştiği 10. Bienal, üzerinde en fazla tartışma yapılan etkinliklerden bir tanesidir. Kamusal alanın farklı kimliklerin mücadele ve varoluşu ekseninde yorumlanması

Türkiye’de yaşanan belli politik sorunları da benzer bir eksene taşımış durumdadır. İstanbul Bienali de politik eğilimlerin dile geldiği “bir müzakere alanı” gibi düşünülmektedir. Günümüz kamusal alan tartışmalarını besleyen ulus devlet eleştirileri İstanbul Bienallerine de damgasını vurmuştur. Özellikle yerel modernlikler, çoklu modernlikler gibi kavramlar etrafında dönen tartışmalar İstanbul üzerinden Türkiye’nin belli politik sorunlarına gönderme yapmaktadır. “İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik” teması üzerinde gerçekleşen 10. İstanbul Bienali, hem gerçekleşen sergilerdeki “işler” açısından, hem de küratörü Hou Hanru’nun Türk modernleşmesine yönelik tutumu nedeniyle ciddi eleştirilere uğramıştır. ExtraMücadele imzasıyla bienalde yer alan azınlık afişleri projesinde Türkiye’de yaşayan ve modernleşme sürecinde bastırılmış kimlikler olarak kabul edilen dinî ve etnik azınlıklarla farklı cinsel eğilimleri temsil eden kimliklerin meşruluk mücadelesi bienalin temasına uygun bir şekilde sunulmuştur. Özellikle “Ne Mutlu Türküm Diyene” slogan ve anlayışını eleştirmeyi amaçlayan sergi işleri düz bir Türk Milliyetçiliği eleştirisine dönüşmektedir.⁶ Türk modernleşmesi ve Kemalist modernleşme modeline yönelik eleştiriler küratör Hou Hanru’nun dilinde liberal bir söyleme dönüşmektedir.⁷ Özellikle İstanbul’u ve Türkiye’nin modernleşme serüvenini temsil eden Atatürk Kültür Merkezi’nin hükümet tarafından yıkılmak istenmesine yönelik tartışmalar, Türk modernleşmesinin eleştirisine ve İstanbul’un yerel modernlikleri üretme babında kentsel kimliğini yeniden tanımlama çabasına dönüşmüş durumdadır. Hou Hanru’nun kendi ifadesiyle, İstanbul “Türkiye’nin kültürel ve ekonomik merkezi olarak, sıradışı bir Türk modernliğinin de oluşum laboratuvarı ve ulus devletin modernleşmesini sürükleyen dinamik bir kentsel güç”tür (Hanru, 2007, s. 19). Bu bağlamda kentin ulus devletin modernleşme anlayışını temsil eden binaları, yerel modernlikler ekseninde yeniden bir okuma-değerlendirmeye tabi tutulmaktadır (Hanru, 2007, s. 411-417).

6 Konuya ilişkin görsel imgeler ve değerlendirmeler için bkz. *10. Uluslararası İstanbul Bienali Katalogu*, 2007.

7 Hanru Türk modernleşmesini Kemalizm ekseninde eleştirmekte ve Türkiye için “yukarıdan aşağı” değil, “aşağıdan yukarı” bir modernleşme modeli önermektedir. Onun bu değerlendirmeleri bienal ve sonrasında çeşitli tepkilere ve tartışmalara neden olmuştur.

Sonuç

Görüldüğü gibi İstanbul Bienalleri İstanbul'a dair belli bir söylem çerçevesinde gerçekleşmektedir. Bu söylem bir dizi ön kabulden yola çıkmaktadır. Söz konusu ön kabuller bir yandan geçmişte oluşmuş oryantalist düşünüşün izlerini taşıırken, diğer yandan da günümüz sanat anlayışını temsil eden kavramsal eğilimleri içermektedir. İstanbul'un Doğu-Batı dikotomisi çerçevesinde "arada kalan" kimliğine yapılan vurgular kentin tarihsel geçmişine ve bugününe gönderme yapmaktadır. Bu durum özellikle sergilerin gerçekleştirileceği mekânlar seçilirken yapılan tercihlerde ortaya çıkmaktadır. Bizans-Osmanlı döneminden kalan mekân ve mimari eserler tarihsel miras bağlamında düşünülürken, Cumhuriyet dönemini temsil eden yapı ve binalar ise modernlik, yerel modernlikler, çoğul modernlikler gibi günümüzün geçerli kavramlarıyla eklenmektedir. Bienallerin değerlendirilmesinde İstanbul, çağdaş sanatın merkezi olarak kabul edilmesine karşın henüz ne kentin, ne de Türk sanatının yeterince "uluslararasılaşmadığı" yönündeki serzenişler de düşünsel anlamda modernlik paradigmasının hâlâ geçerli olduğunu göstermektedir.

Kentin toplumsal sorunlarını değerlendirme biçimleri de benzer ikilemleri taşımaktadır. İstanbul'un demografik yapısı, kente göçle gelen nüfusun kentte karşılaştığı sorunlar ve gelecekte ortaya çıkabilecek yeni sorunlar kentin parçalı kimliğine gönderme yapmaktadır. Bienaller kentin sorunlarını tanıma ve anlama için bir çıkış noktası olurken makro düzeyde Türkiye'nin sorunlarının tanımlandığı ve gözlemlendiği bir alana dönüşmektedir. Bienal'in İstanbul üzerinden yaptığı toplumsal kimlik okumalarına karşı yapılan eleştiriler de belli sınırlılıklar çerçevesindedir. Doğu-Batı ikilemi, İstanbul'un hem coğrafi hem de kültürel düzlemde köprü ya da kapı metaforlarıyla nitelendirilmesine yönelik eleştiriler post-kolonyal eleştiri kodları çerçevesinde kalmaktadır.⁸ Böylelikle İstanbul Bienali, İstanbul'un kimliğine dair İstanbul'un kendisinin konuşmadığı, İstanbul adına konuşulan "sanatsal bir eylem alanı" olmanın dışına çıkamamaktadır. Her ne kadar İstanbul Bienalleri Avrupamerkezci bakış açısının eleştirisinden besleniyor gibi görünse de sonuçta yine Avrupamerkezci görüş açısından tanımlanmaya devam etmektedir.

8 Konuya ilişkin ilgi çekici bir değerlendirme için bkz. Çalıkoğlu, 2005.

EXTENDED ABSTRACT**From the Orientalists' Istanbul to the Istanbul of Biennial****Ayşe Azman***

The subject of this study is to identify the identity of İstanbul, and to present the depictions regarding İstanbul's identity in the context of East – West relations. The most powerful representations due to the identification of this city can be found in oriental artistic images.

Art is one of the most important fields where the West built up the knowledge of the East. While oriental discourses and representations were constructing the knowledge of the East, they were edited in the context of competence and power relations.

The image and representation formats according to the identification of İstanbul are also a part of this hierarchic relationship. Throughout history, this city has been of particular importance to the West as well as to the East. First it served as the capital of the Byzantine Empire, and after falling into the hands of the Turks it went on to be a capital and a commercial centre at the same time. In the Republican Era it became an important centre of the Turkish Republic. Also accepted as the centre of Modern Turkish Art, İstanbul has come up with Biennial exhibitions taking place once in two years since the end of the 1980s.

Not only those in İstanbul, also Biennials which take place in non – western cities like Kawangju and Sao Paulo can not just be thought of to be solely an artistic event. They are at the same time artistic images and events which produce discourses through representations. Biennials' discourses are nourished by Europe-centred criticism which came up in the second half of the twentieth century. This new form of discourse which also encloses oriental knowledge concept criticism, came around with notions like “alternative modernity”, “local modernity” and “non-western modernity” instead of universal modernity. Because of this, modernization efforts of non-western societies are analyzed in order to make new communal identification defini-

* Assoc. Prof. Dr., Mersin University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Sociology.

tions, which are mostly made according to culture based concepts. Biennial discourses are also formed according to this frame.

The aim of this study is to be able to read the discourses which form the identification of the city by looking at the Istanbul Biennials. The main claim of this paper is that discourse formats produced through the Biennials did not make a radical difference in the approach to the East and to Istanbul. Concept and definition changes occurred due to this subject do not correspond to a change in attitude. The relation that the East established with Istanbul through local and modernity criticism holds oriental weaknesses in it. For this reason, first the image-presentation formats of Western Art History have been analyzed, and then the articulation progress has been identified which was formed by discourse formats produced in the axis of image-presentation Biennials.

The tending of the West to the East has always been the case since civilization was born. In the relationship with the East there are always appearances in contradiction with each other. One can come upon tendencies like fear, admiration, recognition, curiosity and the will to supervise. These tendencies can be seen in the depictions and representations of the East, beginning with Antique Greece and Rome era up to the Christian Middle Age, the Renaissance and colonialism periods. For example wars and commercial relations between the Christian West and Muslim world are illustrated in picture art. Bible stories, Crusades and Jerusalem trips of Christian pilgrims are among the most worked on subjects. The Renaissance on the other hand is a period where the forms of the Middle Age collapsed and made place to build up a new West, which went on being in relationship with the East through Italy. The Italian picture art for instance, seems to be a good field to document this relationship. Albert Dürer, a Renaissance artist, painted Muslim tradesmen and sailors he met while he visited Venice, and Gentile Bellini pictured administrators and delegates visiting Venice.

The West, taking control over the East within the colonialism period, tried to get to know the eastern geography and its people in their oriental knowledge axis. Because of this, eastern depictions changed into “passive”, “mystic” and “exotic” forms of representations. Victories of the West and defeats of the East, like the Egypt expedition of Napoleon, were shown in

many depictions. Even artists travelled often to the East in order to get to know its geography, people and their daily life.

After Istanbul being conquered by Mehmet II, the West included the Ottoman-Turks in its oriental based representations and depictions. Until then the East meant only Arabic people and Middle East but with time Ottoman-Turks were also seen as a part of the East. The Italian artist Gentile Bellini was invited to the Ottoman palace to paint the portrait of the Sultan. Also fighting Turkish sailors and ships on their way to the Mediterranean Sea were often painted. Depictions of Istanbul on the other hand, can only be found in the sixteenth century. The Dutch artist Pieter Coecker van Aelst shows a compound view of Istanbul's city landscapes and Ottoman costumes in his engravings named "Turkish Customs and Behaviours". The Danish artist Melchion Lorck presented in 120 engravings a lot of architectural view and people wearing everyday life clothes to Europe.

With the rise of French-Ottoman relations, France became the monopoly of East knowledge in the West. The outspreading "Turkish fashion" in France was one way to show the will to get to know Ottoman richness. Another could be seen in the paintings of French artists of that time, who pictured the streets of Istanbul, Muslim women and Turkish baths. Lady Wortles Montagu, the wife of an English ambassador who came to Istanbul, recorded her observations of Muslim woman who had lived for a while in a harem and posed with them for oriental artists.

The Ottoman Empire, following a Westernism policy in that period, was seriously losing its power against the West and was looked at as "the sick man". The depictions of Istanbul changed into "topographical maps", which overlapped with political aims regarding the city. Depictions of Istanbul made by "Bosporus Artists" were in the shape of strategic hills and presentations of region documentaries. Therefore it can be said that the depictions of Istanbul in the West were of military, political and commercial shape.

Biennials, which became the most important art event of the twentieth century, can be rated as an East-West dichotomy. Biennial discourse, which widely feeds on Europe-centred criticism, shapes meanwhile the art media of Turkey. As known, Europe-centred criticism was firstly made as art

criticism. Modern art criticism encloses at the same time universal features of modernism. The Turkish art media shows similar changing processes after the 1980s. Stress on art to be recognized as universal was put with an exhibition named “Avant-Garde Sections of Turkish Art” in 1984. Biennial exhibitions in Istanbul are accepted as basic indicators for Turkish Art becoming universal and “showing local modernism presentations”.

In Istanbul there have been twelve Biennial exhibitions so far. There is an obvious relationship between Europe-centred criticism and criticism towards non-western societies being on a modernizing voyage and Biennial themes and Biennial curator discourses, trying to compose the identification of Istanbul. Politically problems caused by modernism, cultural views showing globalization, ethnic and religious based social movements are all staying in the centre of composing the social identification of the city. Social identification studies about and towards Istanbul are based upon macro level pre-conditions. These pre-conditions also hold oriental ideological tendencies in them. According to local art critics, who put the first meeting of Turkish art with the West down to the period of Mehmet II, Biennials are a second chance to find opportunities which picture art lost on its way to westernize by not following Gentile Bellini.

In their evaluations of Istanbul, foreign curators speak of wide-ranged oriental judgements. Being the capital of both Byzantine and the Ottoman Empire, made them use of historical identification metaphors like “bridge” and “door”. Being historically the meeting centre of different civilizations, Istanbul today serves as a multicultural basin for different cultures. Having an eastern identification because of its Ottoman history on the one hand, Istanbul also draws attention with its European identification on the other hand. The theme of the 4th Istanbul Biennial in 1995 was “Orient/ation”. Curator René Block said, “in the root of so assumed Western culture is also an hidden East” and he emphasizes that Biennials are “especially made for Istanbul”. The locations where the Biennial exhibitions take place also highlights the identification of the city and its character standing between East and West. The exhibitions having taken place at locations like the Hagia Irene Church, Basilica Cistern, Bath of Ayasofya and Sülemaniye Alms House point at East-West dichotomy.

The 3rd and 4th Istanbul Biennials were criticised as “post-oriental” by a local curator called Beral Madra. According to Madra, the 3rd one “is just bringing up mass migration movements and the legitimization of ethnic identification based cultural differences. And therefore it does not supplement to its mission.” The 4th Biennial, on the other hand, is to him again oriented by the West and does not contribute to its main mission.

Another interesting point is that by using identification readings according to Istanbul, there is a tendency to criticize Turkish modernism and Kemalism as an example of non-western modernism. In the exhibitions of the 10th Istanbul Biennial, with Hou Hanru as its curator, the topic was to analyze the steps of the modernism process of Turkish nationalism and Kemalism in the frame of struggle for legalism of cultural differences. Beyond the population and cultural appearances of Istanbul, there are local and multi-modern discourses to be added. According to this, Biennials are not only a source to recognize the problems of Istanbul, there are much more changing into a field to identify the problems of Turkey. To sum up, it can be said that Biennials do not talk only about the identification of Istanbul, they are changing more into “a field of artistic events” talking on behalf of the city.

Keywords: Istanbul Biennial, orientalism, East, West, local modernities.

Kaynakça

- Block, R. (1993). Katalogdan röportaj-Block- *İstanbul Bienali Dosyası*. 14 Haziran 2011, <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal>
- Çalikoğlu, L. (2005). Merkez dışı, sokağa yayılan, kendi mikro söylemini fısıldayan bir Bienal. *İstanbul Bienal Dosyası*. 14.06.2011, <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal>
- Çalikoğlu, L. (2008). 90'lı yıllarda çağdaş sanat: kırılma-gerilim-çoğulculuk. L. Çalikoğlu (Ed.), *Çağdaş sanat konuşmaları 3, 90'lı yıllarda Türkiye'de çağdaş sanat* içinde (s. 7-16). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eczacıbaşı, N.F. (1987). Neden İstanbul çağdaş sanat sergileri. *İstanbul Bienali Dosyası*. 12 Haziran 2011, <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal>

- Eğribel, E. (1994). *Resim sanatı ve Türk resminde batılılaşma eğilimleri*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Erzen, J.N. (1992). Önsöz. *İstanbul Bienali Dosyası*. 12 Haziran 2011, <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal>
- Esche, C. (2006). *Vasıf Kortun ve Charles Esche ile söyleşi*. (Söyleşi. Pelin Tan). 12 Haziran 2011, <http://arkitera-com/25-vasif-kortun-ve-charles-esche>
- Genç, E. S. (2010). *XIX yüzyıl İstanbul'u: Bir İngiliz seyyahının izlenimleri*. Sosyologca Kitapları 2. İstanbul: Kitabevi.
- Genç, E.S. (2011). Lady Montagu'nun Mektuplarında Osmanlı Kadını ve Gündelik Yaşam Kültürü. *Sosyologca*, 1, 227-302.
- Gökalp, Z. (1966). *Türkçülüğün esasları*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Hanru, H. (2007). İmkânsız değil, üstelik gerekli: Küresel savaş çağında iyimserlik. *10. İstanbul Bienali Katalogu* içinde (s. 14-17) . İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hanru, H. (2007). İmkânsız değil, üstelik gerekli: Küresel savaş çağında iyimserlik. *Hürriyet Gösteri*, 291, 21-31.
- İnsan neyle yaşar? Küratörlerin Metni (2009). *11. Bienal Rehber*, İstanbul: İKSV Yayınları.
- Kortun, V. (2006). *Vasıf Kortun ve Charles Esche ile söyleşi*. (Söyleşi. Pelin Tan). 11 Haziran 2011, <http://arkitera-com/25-vasif-kortun-ve-charles-esche>
- Lamaire, G. G. (2005). *The Orient in western art*. France: Könemann
- Mack, E. R. (2005). *Doğu Malı batı sanatı, İslam ülkeleriyle ticaret ve İtalyan sanatı 1300–1600*. A. Özdamar (Çev.). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Madra, B. (1989). II. Uluslararası İstanbul Bienali. *İstanbul Bienali Dosyası*. 12 Haziran 2011, <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal>
- Madra, B. (2003). *İki yılda bir sanat Bienal yazıları*. İstanbul: Norgunk Yayınları.

-
- Rogers, J. M. (1992). The georgeous east: Trade and tribute in the İslamic empires. Jay. A. Levenson (Ed). *Circa1492 Art in the age of explaration* içinde (s. 69-74) New Havenand ve Londra: Yale University Press.
- Said, E. W. (1999). *Şarkiyatçılık: Batının şark anlayışları*. B. Ünler (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın icadı bir kültür tarihi*. İ. Türkmen (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tansuğ, S. (1995). *Çağdaş Türk sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Valensi, L. (1994). *Venedik ve Babaili despotun doğuşu*. A. T. Arnas (Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Yardımcı, S. (2005). *Kentsel değişim ve festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da bienal*. İstanbul: İletişim Yayınları.

