KÜRESELLEŞME BAĞLAMINDA İKSV VE UPSD

LEBRİZ GÜNA

lebrizguna@yahoo.com

Anahtar Kelimeler: Modernizm, Öteki, Küreselleşme, İKSV, UPSD

Özet

Doğu ve Batı arasında hem köprü olarak düşünülen hem de küreselleşme çabalarının sonucunda Avrupa kültür başkenti olan İstanbul'da, küreselleşme bağlamında İKSV ve UPSD tarafından düzenlenen sergiler ışığında nasıl ve hangi bakış açılarıyla bu bir arada ele alınır ve mevcut küreselleşme tartışmalarının İstanbul'daki yansımalarından yola çıkılarak bu bakış açıları değerlendirilmek istenir.

Modern, kaynaklarını Aydınlanma felsefesinden alan, ondokuzuncu yüzyılın paradigmalarına göre biçimlenen, siyasi bir "entelektüel düşünce modelidir". 16. yüzyıl civarında Doğu-Batı ayrımı dinsel farklılıklardan kaynaklanırken, bu ayrım Aydınlanma ile birlikte modern ulus-devlet kapitalizm ve liberalizmin oluşma çabasıyla ilişkilendirilerek hegemonik yapılanmanın aşağılama/ötekileştirme aşamasına geçmiştir. Bugünkü Doğu-Batı ayrımı, Batılılaşma modernleşmeye doğru olan geçmişten gelen bu mirastan kaynaklanmaktadır.

Bu değişimin sürecinde Batı'da da Doğu'da da toplumsal dönüşüme yol açan uygun zemin, ekonomi ve üretimdeki değişimlerin farklı tanımlamalara bağlı olarak [illegible] konuda ayrıntılı incelemeye girmeyeceğiz. Daha fazla bilgi için Ahmet Uğurlu, Batıdaki Oryantalizm, Batının Doğuya Bakışının Tarihsel Kökenleri, İstanbul: Pınar Yayınları, 2008'e başvurulabilir. Aydınlanma ile gelen bu değişimle, Batılı ulusal değişmelerle edindiği özgüvenle dine mesafeli olarak, otarkik bir tutum içine girmiş; dini, devletle eşit bir konuma getirmesi için ne [illegible] devletle sınırlamıştır. Liberal görüşün temeli olan rölativist zihniyet, sanayi devriminin siyasi ve toplumsal alt yapısının da zeminini oluşturmuştur [1].

Doğu'nun bu zihinsel dönüşümleri muadil olması karşısında, Batı merkezli ve Batı karşısında üstün kılınmıştır. Doğu'da Batı'dan ve Batı'dan Doğu'dan tanımlanır olmuştur. Örneğin Uzakdoğu, Ortadoğu gibi isimlerin hiçbir mantıksal, coğrafi, kültürel veya ekonomik paradigmaya uygun şekilde, Doğu'nun geri kalmış, gelenekselle özdeşleştirilmiş bir bölge olarak ilan edilmesi gerekirken, kendi zamanında çözümlü bir dil olarak tanımlanmasının bedelinde gelmiştir [2].

İlk olarak sömürgecilik yayılma döneminde tanımlanmış olan Batılı "biz" ve Doğulu "öteki" arasındaki bu karşıtlık, hakkında çok az bilgiye sahip olunan Doğu coğrafyasına ait bir olgu olarak sınıflandırılır. Doğu'nun farklı kültürler, felsefeler, yaşam biçimleri ve alışkanlıklara belirli tipler, karakterler ve yapılara indirgenir, daha kolay kavranabilir ve kontrol edilebilir hale gelir. Aynı zamanda, Doğu'nun yaşam pratikleri, Batı'nın karşıtlık ilişkisi içinde kendine has kimlik biçimlerini toplumsal ve psikolojik bir temsili yaratır. Negatif bir "öteki" olarak tanımlanan Doğu, Doğu'nun uygun düşünülen özelliklerini çizer. Bu şekilde Batı'nın birliği, vazgeçilmezliği ve üstünlüğü meşrulaştırılmış olur [3].

Evrensellik yerel değildir, ancak her yerelliğin evrensel bir boyutu da vardır. Evrensellik, tüm farklılıklarımıza rağmen birlikte ortak bir yön bulma çabasıdır. Modernist olan, henüz sanayileşmemiş "öteki" toplumların geleneksel kültürünü evrensel düşüncenin malzemesi haline getirdiği iddiasıyla kendi bütünü içine almak ister. Fakat bu şekilde onun kendi çevreleri içindeki anlamlarını da yok eder. Postmodern'e göre bu durum Modernizm'in sömürgeciliği olarak açıklanır. Hatta Adorno ve Horkheimer, Batı'nın ikinci bir tarihi olduğunu iddia eder. Bu, kan ve tenden oluşan bir yeraltı tarihidir [4]. Batı'da bilimin gelişimi de üzerinde fazla durulmayan kanlı bir sürece çok şey borçludur [5].

Küreselleşme

90'lardan itibaren gelişmiş ülkeler azgelişmiş ülkelerle olan siyasi, ekonomik ve kültürel ilişkilerini "küreselleşme" etiketi altında takdim etmeye başladılar. Küreselleşme söylemine göre metropol ülkelerle dünyanın geri kalanı arasındaki çeşitli alanlardaki ilişkiler aslında tek bir sürecin farklı cephelerinydi ve bu sürecin adı küreselleşmeydi. Söylem, küreselleşmenin teknolojideki, özellikle iletişim ve bilgisayar teknolojisindeki (internet vs.) gelişmelerin doğal bir sonucu, dolayısıyla tarihin günümüzdeki akışını temsil eden, karşı konulması imkânsız bir süreç olduğu iddiasıyla tamamlanıyordu [6].

Küreselleşme düşüncesi günümüzde her bir nitelendirmenin merkezi unsuru olarak alınır. Her bir nitelendirmenin kullandığı göndergim noktaları doğaları itibarıyla küresel oldukları için, burada önemli olan toplumsal olayların giderek daha fazla küreselleşmenin toplumun ulus-devlet özdeşleştirilmesini daha da sorunlu hale sokarken, bizi küresel, ulusal ve yerel arasındaki bağıntıları şimdiye kadar olduğundan çok daha fazla ciddiye almaya zorlamasıdır. R.Robertson ve F. Lechner bu bağlamda şunu önermişlerdir [7]:

Modernite sorunu, ***küreselleşme sorununa doğru genişlemiştir –bir bakıma küreselleşme sorununa dâhil olmuştur. Moderniteye özgü temaların birçoğu – yaşam dünyalarının parçalanması, yapısal farklılaşma, bilişsel ve ahlaki görecelik, deneyimsel kapsamın genişlemesi, geçicilik***- küreselleşme süreci içinde şiddetlenmiştir [8].

Küresel ekonomideki göstergeler, dünyanın Batı-merkezli olmaktan çıktığına dair güçlü işaretler veriyor… İndirgemeci bir yaklaşımla edinilen Batı'nın yerine Doğu'nun merkezliği elde edeceği beklentisi/iddiası sadece bu ekonomik göstergelere değil, moderniteyin çöküşüne de kendisini dayandırmaktadır [9]. Ancak ne Doğu, ne de Batı, mevcut hâlleriyle, kendilerince fakat kendilerinin dışında kurulmakta olan "yeni dünyanın" merkezi olmaya muktedir. Ki aslında, bu dünya merkezsiz olmaya değeyecek gibi görünüyor [10].

Küreselleşme süreci, düşüncesi ve ideolojisi her zaman için Batı modernitesinin farklılıkları ötekileştirme, dolayısıyla modern benliğin evrensel ve ayrıcalıklı kategori olarak tanımlama girişimini de içerir. Ek olarak, küreselleşme süreci var olmuş koşulu kapitalizme indirgenemeyecek olan ulus-devletin de evrenselleştirilmesini içerir. Aslında, küreselleşme süreci, modernite, devlet sistemi ve kapitalist üretim tarzı arasında mekânsal ve zamansal olarak kurulmuş olan "eklemlenme" ilişkisini tanımlar. Bu eklemlenme ilişkisinde her bir olgu diğeri üzerinde belirleyici etkiye sahip olduğundan, aralarındaki etkileşim "karşılıklı bir etkileşim"dir. Bu anlamda, küreselleşmeyi sadece kapitalist üretim tarzına göndermle düşünmek, kaçınılmaz bir şekilde bizi indirgemeciliğe götürecektir [11].

Bundan dolayı, küreselleşmeden çeşitlilik içinde birliğin kurulması olarak bahsetmenin, farklılığın dünya ölçeğindeki dengesiz ve eşitsiz gelişmenin söylemsel oluşumu olarak kimlik içerisinde eritilmeden de bahsetmeyi içermesi gerekmektedir. Bu nedenle de, modernite, devlet ve üretimin zaman/mekân içindeki karşılıklı etkileşimlerini açıklayabilmek için küreselleşme kuramının üretim kadar, kimlik/farklılık sorunsalına da oturtulması gerekmektedir. Diğer bir deyişle, küreselleşme süreci sadece kapitalizmle

değil, aynı zamanda Batı modernitesinin farklılıkları ötekileştirme girişimini niteleyen oryantalizmle de ilişkilendirilmeli ve bu temelde kapitalizm-oryantalizm ekseninde yeniden kuramsallaştırılmalıdır [12] önerisini getirmektedir Fuat Keyman, Kapitalizm – Oryantalizm Ekseninde Küreselleşmeyi Anlamak adlı makalesinde.

O zaman şunun söylenmesi yanlış olmayacaktır. Bugün iletişim ve bilgi dolaşımının en üst seviyelerde yaşandığı, sınırların ortadan kalktığı ve farklılıkların ötekileştirilmeden tanındığı var olduğu kabul edilen bir dünya sistemi peşinde koşuluyor. Bu hayali bir "üst gerçek" durumudur. O halde var olduğu kabul edilen bu durum, bir küreselleşme simülasyonudur.

Modernizm henüz endüstrileşmemiş geleneksel toplumların kültürlerine el atar, onları kendi yararına kullanır, bu sayede kendi meşruluk alanını genişletir. Frankfurt Okulu düşünürleri Endüstri toplumunda görülen yeni ekonomik-toplumsal-siyasal gerçekliğin eleştirel bir değerlendirmesini yaparlar. Kültürün, kendisinin, bir endüstri, onun ürünlerinin de metalar haline geldiğine işaret eden ve kitleleri manipüle eden kültür endüstrisi kavramını geliştirirler.

Frankfurt Ekolü düşünürlerine göre, sanat ve toplum bir karşıtlıktır. Egemen olan siyasi sistem içinde, sistemin dayatmaları karşında, birey'in kendi doğrularını uygulayamaması, özgürlüğünü yakalayamaması ve kendi bireysel söylemini ifade edememesi bugünün önemli sorunudur. Bu ana mesele etrafında güncel sanat üretiminde bulunan sanatçı, egemen sistemin "birey" üzerindeki dayatmalarını sorgular ve kendi tasavvurlarını ortaya koyar. Sanatçının tasavvurları, farklılıkların bir arada olmasını destekleyen, kimlik ve kültürler arası iletişime izin veren çoğulcu bir gücü içinde taşır.

Günümüzdeki sanatçı artık özgün, bağımsız, bireysel, öncü olmadığının bilincine vardıktan sonra ister istemez ve bir sonuca varacağına inanmadığı halde, bir "yeniden kurma" eyleminin içinde bulmaktadır kendini. Bu yeniden kurma eylemi, erişilmesi olanaksız ütopyalar, uzlaşması olanaksız karşıtlıklar, aşılması olanaksız engellerden uzak durarak, buna karşın zengin küresel göndermelerle donanmış, yaşadığı çevreyi benimsemiş olarak, bakış açısını değiştirerek ve neredeyse duyum ötesi işlemlerle gerçekleştirilebilmektedir, sanatçı. Bunlar, sanatın dünyanın neresinde olursa olsun, kaçınılmaz bazı ortak özellikleri. Sanatın, en karmaşık, ama en geçerli iletişim ağını oluşturduğu, küresel birlikteliğin kaçınılmazlığı da biliniyor, ama Batı'nın Batı-Dışı hakkındaki önyargısı, Batı-Dışının da Batı'ya tepkisi sürüyor. Batı'da ve Batı-Dışı'nda ilerici ve araştırmacı sanat uzmanlarının oluşturduğu yararlı eylem çevreleri dışında - genel olarak her iki tarafın hiçbirine yaklaşması, ard arda duvarlar örmesi, nasıl olursa olsun bir var kalma güdüsü içinde her türlü kör inançla kaynaşma neden olmaktadır. Oysa, Batı ile Batı-Doğu arasında var olduğu kabul edilen ayrım, sanatın tanımı değiştikçe ya yumuşamakta ya da özellikleri değişmektedir; örneğin durmadan "gezen" sanatçı, çok anlamlı, dolambaçlı yapıt, sanatçı gibi davranan sergi yapıncısı, çevrelliğin çekici ikilemleri, sanat için kaygan bir zemin oluşturmakta ve sınırları ve sınırlamaları saçmalatmaktadır [13].

Türkiye'deki Batılılaşma ile başlayan, 20.yy sanat serüveni "otoriter modernleşme"nin bütün özelliklerini gösterir; 80'li yıllara kadar "bağımsız" bir sanat olgusundan, "özerk" sanatçıdan söz etmek zordur. Bu durağanlığın başlıca nedeni, sanat alanının destek adı altında "devlet" tarafından kaplanmış olmasıdır; bu devletin sanat anlayışı da, ressamların resim, heykeltıraşların heykel yapması, resimlerin manzara ve ölü doğa, heykellerin anıt olması, sanat sisteminin bürokratlar ve sanatçı-eğitimci- bürokratlar tarafından yönetilmesi ile sınırlıydı [14].

İstanbul, Türkiye'nin ekonomik merkezidir aynı zamanda küresel sermayeye eklemlenmesinde sahip olduğu en büyük kozdur. Bir yanıyla doğulu, bir yanıyla geçmişten gelen kültür mirasını laik yaşam tarzıyla bütünleştirebilmiş olması, onun bir dünya kenti olmaya aday en önemli özelliğidir.

İstabul Kütür Sanat Vakfı – İKSV

İstanbul'un tanıtılması, İKVS'nin kuruluş aşamasında kâğıda dökülen hedefler arasında da açıkça belirtilmiştir. Bu misyon, "üç bin yıllık bir geçmişi olan, iki imparatorluğun başkenti, iki büyük dinin başlıca odağı, Doğu'yla Batı'nın kavşağındaki İstanbul'un bir kültür ve sanat başkenti konumuna gelmesi için katkıda bulunmak" ve "çok çeşitli uygarlıkların kalıntılarıyla yüklü, eşsiz bir kültür toprağı üstünde kurulmuş bulunan Türkiye'nin, kültür açısından tanıtımına katkıda bulunmak" olarak ifade edilir. Yalnızca bu iki cümle bile, İstanbul'un uluslararası kamuoyuna nasıl temsil edilmek istendiği hakkında açık bir fikir veriyor. Bu girişim, en başından beri kenti Doğu ile Batı arasında bir köprü ve farklı medeniyetlerin kesişme noktası olarak algılayan bir kavrayışı temel alır.[15].

İKSV, öncelikle düzenlemeye başladığı festivallerle, Türk izleyicisini Batı çağdaş sanatın örnekleriyle buluşturmayı hedeflerken, küresel dolanımda bulunan sermayeyi ve gezgini de, Doğu'lu kimliğiyle kendisine çekme amacındadır.

İKSV'nin festivallerle birlikte 1987'de düzenlemeye başlandığı diğer etkinliğin adı 1. İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri'dir. Oldukça dağınık bir yapı gösteren ve dört ana bölümden oluşan sergilerin, Ayasofya Hamamı ve Aya İrini'de yer alan "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat" başlıklı bölümü, hem bienalin geleceğine yön verecek, hem de çağdaş sanatın İstanbul'un tarihsel bağlamıyla girdiği ilişkide önemli bir başlangıç noktası oluşturacaktır. Daha baştan mekânsal bağlamla belirli bir ilişkiyi örgütlemesi ise Türkiye'deki sanat üretimi için bir yenilikti. (16). Bu etkinlik, bir sonrakinde Bienal ismini alacaktır.

Önemli bir başlangıç olmasına karşın, 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri bir vizyon bunalımını da yanında taşıyor. Uluslararası bölüm "çağdaş sanat sergisi" olarak tanımlanırken ulusal bölümün, resim, heykel sergisi, özgün baskı sergisi gibi alt başlıklara ayrılması bir yandan "çağdaş sanat"ı alternatif bir alan gibi gösteriyor, bir yandan da "uluslararası çağdaş sanat"ın karşısına üretim alanını daha farklı tanımlayan "ulusal sanatı" çıkarıyor [17].

1989'da İKSV'nin düzenlediği bu sergilere Uluslararası 2. İstanbul Bienali adı verilir. İkinci ve Üçüncü Bienalde İstanbul ve mekânsal bağlamla ilişkiler kurulmaya devam eder. Üçüncü Bienal kataloğu için Danışma Kurulu üyesi Jale Erzen'in yazmış olduğu Önsöz, Doğu ile Batı arasında her zaman bir köprü işlevi gören İstanbul'un çok kültürlülüğün önemli bir söylem olarak ortaya çıktığı günümüzde, tarihi, kültürleri ve konumuyla dünya kültürünün başkenti olma olanağına sahip olduğunu vurgular [18]. René Block'un küratörlüğünü yaptığı ***Orient/ation*** temalı Dördüncü Bienal, özellikle bu konuya eğilen ilk bienaldir. Şöyle açıklar Block: Ben Batılı olduğunu sandığımız kültürün köklerinin ne kadarının 'Orient-Doğu'dan gelmiş olduğunu dikkat çekmekten başka bir şey amaçlamadım. İskenderiye, Kudüs, Bizans, hala 'oriente olduğumuz', bizi yönlendiren üst düzey kültürlerdir [19]. Aslında bu bakış açısı, Batı ile Doğu'yu birbirinden ayrı kutuplar olarak kavramsallaştırmaya devam eden; ancak coğrafyalar arasındaki hiyerarşi, Bienal ambleminde yer alan pusula grafiği aracılığıyla sorgulanır. Bu pusulanın merkezi ve Batısı yoktur, Güneyi, Kuzeyi ve Doğusu farklı konumlanmıştır ve İstanbul'un kendisi başlı başına bir yöndür. Fakat Madra'ya göre, Dördüncü Bienal'in kavramsal çerçevesi Batılı kültürün Doğu coğrafyasındaki köklerini vurgulasa da, René Block Batı-dışı ülkelerde çalışan sanatçıları araştırıp davet etmek yerine Batı'da hazır olanı getirir. Bu nedenle de İstanbul'un Doğu'su ile olan "yönelme" [orientation] ilişki kuramaz. "Batı-dışı", yine Batı tarafından tescil edilmiş olanla gösterilmeye devam eder. [20].

René Block'un "merkez"in kaymakta olduğunu ve "çevre"den "merkez"e doğru bir akışın varlığını önemsediği anlaşılıyor. Ancak Beral Madra eleştirisiyle çok haklı bir noktaya değinir. Acaba Bienal'in, Batı'nın 'öteki'nin bilgisini kırparak yine egzotik metalar dönüştürmesinden, küresel pazara sokmasından ve bunun meyvelerini yemesi olduğundan söz edilebilir mi?

Orient/Doğu sorunsalı... direk olarak sanki Ilené Block'u ilgilendirmiyordu... O, yönlendirme veya yönelme diye çevirebileceğimiz bir kelimenin içindeki Orient sözcüğünden yola çıkarak, hem coğrafi hem de yola değgin bir kavramı ortaya koymuştu. Yol nereye doğruydu. Bunu, Ilené Block dinamik bir kavram olarak açıklamıştı: paradoksal bir dünyada sanatın görünümü. Sanat, bu içinde yaşadığımız dünyanın tuhaflıkları arasında nerede ve ne şekilde bir görünüm arz etmekteydi? Bunu, sanki merak ediyordu, Ilené Block. Bu yüzden de ille de Orient'in doğu ile olan ilişkisini vurgulamak gerekir dememişti... Yönelme insanın nereye doğru uzadığı ile ilgiliydi. Metafizik bir yönelme ve yönlendirme olabileceği gibi, siyasi v coğrafi, kültürel yönlendirmeler bulmak da mümkün [21].

Dördüncü Bienali'nden sonra düzenlenen Bienaller'de Doğu ve Batı ekseni esas unsur olarak artık daha fazla irdelenmez. Ancak, 2005 yılında düzenlenen Dokuzuncu Bienal'de, kentsel bağlamda bir İstanbul, ana kavram olarak ele alınır. Bienalin kullanılan mekânlarının tarihi alanlar dışından seçilmesi biraz, Batı'nın takılı kaldığı İstanbul'a yönelik Doğu'lu imgenin dışına çıkılmak istenmesinden, aynı zamanda yerel ve genel nüfusunun geçmişiyle bir iç hesaplaşmaya girmesini sağlamak ve bir modernizm tartışması başlatmak içindir.

İKSV her zaman işbirliği içinde olduğu devlet birimleri ve kurumlara karşı son derece sorumlu bir tavır takınmıştır. Ancak bu durum zaman zaman ciddi eleştiri de hedef olmalarına da neden olmuştur. Bunun çarpıcı örneklerinden biri, Fazıl Say'ın "Metin Altıok Oratoryosu" sırasında yaşanan sansür krizidir. Konserin sonlarına doğru yayınlanması planlanan otuz sekiz kişinin hayatını kaybettiği Sivas olaylarına ait kısa görüntü zamanın Kültür ve Turizm Bakanı Erkan Mumcu'nun ricası üzerine son anda kaldırılır. Diğer bir olay ise 21. Uluslararası Film Festivali'nde 9, ***Hiçbiryerde*** ve ***Hejar*** filmlerinin gösterimine izin verilmediğinden yaşanır. Gösterilmeyen bu filmlere İKSV'nin internet sitesi arşivlerinde festival programı kapsamında hala yer verilmektedir.

Bu olaylar sırasında İKSV yönetiminin, devletin isteklerine boyun eğen teslimiyetçi bir tavır sergilemesi, Vakfın itibarını biraz sarsmıştır. Şu durumda Vakfın ilişkilerin zarar görmesi halinde, işleyemez hale gelebileceği düşüncesi ilk anda akla gelebilir, fakat bunun daha derininde, demokratik bir dünya sisteminin ve zihniyetinin hala kurulamamış olduğu düşüncesi yatmaktadır. Yaşanan diğer bir olay, küreselleşme sürecinde Türkiye'nin maruz kaldığı ekonomik yaptırımlar (5 Nisan kararları) nedeniyle 4. İstanbul Bienali'nin, bir yıl gecikmeli olarak "Trienal" şeklinde düzenlenmesidir. Bu durum ise, küresel ekonominin sanat üzerindeki etkilerini açık bir şekilde gözler önüne serer.

Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği - UPSD

Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği (UPSD) İKSV'nin teslimiyetçi yapısına nazaran, kısıtlı imkânlarıyla ve yerel bir ses olarak daha bağımsız bir çizgide durmaktadır. Bunun en temel nedeni; sanatçılar tarafından kurulan ve yönetilen bir meslek örgütü olmasıdır. Yani fayın edicilar sanatçıların bizzat kendileridir. Ayrıca, UPSD iş birliği içinde olduğu devlet birimleri ve diğer kurumları düzenlediği etkinliklerde bir araç konumunda tutmayı da başarabilmiştir.

UPSD'nin, düzenlediği toplu sergilerle, tartışmalı toplantılarla ve yayınlarıyla Türkiye'deki çağdaş sanat ortamına önemli katkıları vardır. Habitat II sırasında düzenlenen "ÖTEKİ" – Çağdaş Sanat Sergisi ve dört yıl boyunca sürdürdükleri "Genç Etkinlikler" küreselleşme ve "öteki" bağlamında ele alınabilecek öne çıkan sergilerdendir.

1995 yılında Antrepo 1'in, 4. Uluslararası İstanbul Bienali'yle kullanıma açılması, UPSD için de bir fırsat oluşturur ve ertesi yıl büyük bir ses getiren "ÖTEKİ" sergisi bu mekânda gerçekleştirilir. Birleşmiş Milletler İnsan Yerleşimleri Konferansı HABİTAT II sırasında düzenlenen, "ÖTEKİ" – Çağdaş Sanat Sergisi, çok sayıda sanatçıyı aynı konsept bağlamında bir araya getirmesi bakımından, ulusal ölçekte gerçekleştirilmiş en

kapsamlı sergilerden biridir. ... Ayrıca çağdaş sanat müzesi olmayan bir ülkede, uluslararası trafiğin yoğunlaştığı bir sırada, bir çağdaş sanat panoraması bu yolla oluşturulabilirdi. Sergi'nin konsepti "ÖTEKİ" olarak saptandı. Bu konseptin saptanması sırasında insanlığın içinde yaşadığı, "öteki" önyargısının Habitat İnsan Yerleşimleri Konferansı'nda ele alınmasının konferansa katkı ve boyut getirebileceği düşünüldü. Çünkü neredeyse tüm insanları tek tek "öteki" durumuna sokan bu önyargı, çok çeşitli kanallardan besleniyor ve insanlar, kültürler ve çağlar arası kutuplaştırıcı, yabancılaştırıcı ve ayrıştırıcı bir işlevi barışın, sevginin ve kardeşliğin yerine ikame ediyorlar. Bu durumu aşmanın tek yolu ise, "öteki" önyargısını yok sayabilecek denli insana sahip çıkmaktır. Bu sergi, en azından bu işlevi yerine getirebilecek niyete sahip oldu [22] demektedir dönemin UPSD Başkanı Hüsamettin Koçan. Bu sergi o yıllarda farklı eğilimlere sahip pek çok sanatçıyı bir araya getiren, farklılıklar, "öteki" üstüne kavramsallaştırılan ve Habitat II sırasında yurt dışından gelen konuklara ve Türk izleyicisine geniş bir çağdaş sanat yelpazesi sunan, önemli bir toplu sergidir.

UPSD düzenlediği Genç Etkinlik sergileriyle de, o yıllarda genç sanatçılara alan açan bir kurum olur. 1995'ten itibaren dört yıl boyunca ard arda düzenlenen Genç Etkinlik sergilerinin asıl önemli olan yanı ise, hiçbir sınırlama yapmadan ve tüm katılımcılara açık olmasıdır. Yani UPSD seçici bir otoriteyi değil, tarafsız davranan bir yönetimi simgelemektedir. Fakat tarafsız kalarak susan değil, aslında büyük bir söz söyleyen taraftır. Emre Zeytinoğlu'nun Genç Etkinlik- 1/ Sınırlar ve Ötesi sergisi için Hürriyet Gösteri Dergisi'nde yayınlanan yazısı çok anlamlıdır. Ali Akay o yazıyı şu cümlelerle özetlemiştir:

Türk sanatı bu denemesinde artık Batılı veya Doğulu normlarıyla değil, bu ikisini de içinde taşıyan ikili karakteriyle birlikte sanatını ele alacaktır. Emre Zeytinoğlu bunu dile getirmekte ve bir bakıma örtük bir şekilde Eyüboğlu-Anday çizgisini, Ahmet Muhip Dıranas yaklaşımı olduğu kadar Kemal Tahir-Sezer Tansuğ çizgisini de eleştirmektedir. Eleştiri tavrının "yeniden gözden geçirilmesi" gerektiğini ileri sürerken Emre Zeytinoğlu, eleştirinin nereye dayandırılabileceği sorusunu sormaktadır: Tanpınar'a mı, Osmanlı'yı odaklayan Kemal Tahir'e mi, Anadolu uygarlıklarıyla hümanizma'ya mı dayandırılmalı; Nurullah Ataç'ın Batıcılığı mı tercih edilmelidir [23]? Türk sanatının 1980 darbesi sonrasında bocaladığını yazan Emre Zeytinoğlu, "sanatların bu dönemde bir panik yaşadığını" hatırlatırken, "yeni dünya düzeni ve küreselleşme" kavramlarının yeni sanat tarzını belirlemedeki yerini göstermektedir [24].

Sonuç

Doğu'lu ya da Batılı olmak en başından beri politik çıkarlara göre belirlenen bir oyundur. Batı, mevcut küreselleşme içinde, kendisiyle "öteki" arasına bir sınır çizdiği süreçe, içine düştüğü kısır döngüden kurtulamayacaktır. Doğu ise geleneğiyle bugüne göre anlamlı bir ilişki içine girmedikçe yerelliğinden ve yalnızlığından kurtulamayacaktır.

Modernizm bir geleneğin içinden çıkmıştır ve kendi bünyesinde, geleneğe ait ögeler de taşımaktadır. Gerçek anlamda bir küreselleşmede, farklı olanların birbirini dışlamaması ve birbirine katkı sağlayarak, uzlaşabildiği yolların bulunması bu işin çözümüdür. Bu da ancak güncel yaşam pratikleriyle ilişki kurulabildikçe mümkün gibi görünüyor. İşte güncel sanatın yaptığı da budur. Maurice Merleau-Ponty'nin şu cümlesi bizim için çok anlamlı olacaktır:

"Ressam dünyayı görendir ama aynı zamanda görülendir."

Kaynaklar

1. İ. Doğuş, Karşıtlıklar Arasından Doğu-Batı Karşıtlığını Aşmanın Yolu, 9. Uluslararası Sanat Öğrencileri Kongresi s.3 (2000).
2. İ. Doğuş, Karşıtlıklar Arasından Doğu-Batı Karşıtlığını Aşmanın Yolu, 9. Uluslararası Sanat Öğrencileri Kongresi s.4 (2000).
3. S. Yardımcı, Kentsel Değişim Ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal, İletişim Yayınları, s.79 (2005).
4. T.W. Adorno-M. Horkheimer, Dialectic of Enlightenment, Verso, (1979).
5. E. Işık, Çizgiyi Aşanlar Ya da Öteki, Toplumbilim, Sayı 14, s.161, (2001).

6. S. Soençağ, Küreselleşmenin Ekonomik Anlamı, Doğu Batı, Sayı 17, (2002).
7. E.F. Keyman, Kapitalizm – Oryantalizm Eksenlerde Küreselleşmeyi Anlamak, Doğu Batı, Sayı 18, s.36, (2002).
8. B. Smart, Postmodernity, Routledge, s.137, (1993).
9. İ. Doğuş, Karşıtlıklar Arasından Doğu-Batı Karşıtlığını Aşmanın Yolu, 9. Uluslararası İktisat Öğrencileri Kongresi, s.5, (2006).
10. İ. Doğuş, Karşıtlıklar Arasından Doğu-Batı Karşıtlığını Aşmanın Yolu, 9. Uluslararası İktisat Öğrencileri Kongresi, s.5, (2006).
11. E.F. Keyman, Kapitalizm – Oryantalizm Eksenlerde Küreselleşmeyi Anlamak, Doğu Batı, Sayı 18, s.56, (2002).
12. E.F. Keyman, Kapitalizm – Oryantalizm Eksenlerde Küreselleşmeyi Anlamak, Doğu Batı, Sayı 18, s.56, (2002).
13. B. Madra, Günümüz Sanatı Modern Ve Postmodern Üstüne Yapılanıyor Ama Artık İkisi De Değil, Toplumbilim, Sayı 4, s.95, (1996).
14. B. Madra, Günümüz Sanatı Modern Ve Postmodern Üstüne Yapılanıyor Ama Artık İkisi De Değil, Toplumbilim, Sayı 4, s.96-97, (1996).
15. S. Yardımcı, Kentsel Değişim Ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal, Birişim Yayınları, s.72 (2005).
16. A. Koksal, Türkiye'de Çağdaş Sanat, Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri, Tarih Vakfı Yayınları, s.172 (1999).
17. A. Koksal, Türkiye'de Çağdaş Sanat, Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri, Tarih Vakfı Yayınları, s.173 (1999).
18. J. Ezrin, Önsöz, Üçüncü Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, s.7, (1992).
19. Osman Constantinos'un Renè Block ile yaptığı söyleşi, Üçüncü Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, s.20, (1995).
20. S. Yardımcı, Kentsel Değişim Ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal, Birişim Yayınları, s.78 (2005).
21. A. Akay, Kıvrımlar, Bağlam Yayınları, s.110, (1966).
22. H. Koçan, Öteki Sergi Kataloğu, s.VI, (1996).
23. E. Zeytinoğlu, Genç Etkinlikle Nasıl Bütünleşiyor?, Hürriyet Gösteri, No 117, (1995).
24. A. Akay, Türkiye'de Çağdaş Sanat, Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri, Tarih Vakfı Yayınları, s.181, (1999).

MARMARA ÜNİVERSİTESİ 1883

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

IKSV AND AIAP IN THE CONTEXT OF GLOBALISATION

LEBRİZ RONA

lebrizrona@yahoo.com

Keywords: Modernism, The Other, Globalisation, IKSV, AIAP

Abstrosct

In a reconciliatory and contradictory perspective this declaration addresses IKSV and AIAP's exhibitions held in Istanbul, titled as the 2010 European Capital of Culture for being a bridge between East and West within the context of globalisation efforts. And simultaneously intends to present a perspective to the ongoing discussion on globalisation from the city of Istanbul.

Modern is political, a "universal" thinking model, rooted in the philosophy of Enlightenment and shaped by industrial society input. Until the 16th century the distinction between East and West was largely based on religious differences however, following Enlightenment, it proceeded to a stage of the latter's hegemony by othering the former with the emergence of modernity, nation-state, capitalism and liberalism. Today, the East-West distinction stems from this legacy of the past, unique to a Western oriented modern world.

Earlier to this change and coherent with the feudal economic structure, both the West and the East was dominated by a brew of authoritarism and patriarchal dispositions at different concentrations (for further reading on this issue please see Eryen Mahçupyan, Mentality and Change from West to East, from Past to Present, Istanbul: Pratika Press, 2000). This change, instigated by Enlightenment, spawned the West to distance itself from religion, becoming impartial to patriarchy thanks to a positivist attitude acquired by scientific developments whilst, at the same time, engaging relativist mentality to accompany authoritarianism. As the foundations of liberal views, relativist mentality constituted the basis for political and social infrastructure of the industrial economy [1].

The East remaining exempt from this mental transformation rendered West as the centre of the world and also superior to the East. East became to be defined by and in relation to the West. The terms Far East and Middle East are good examples. In coherence with the West's progressive modernist paradigm, this also quite naturally led to the East being described as underdeveloped, identified by tradition, in need of discipline and sometimes even as a "mysterious female" [2].

The terms "us" from the West and "the other" from the East were first defined during the era of colonialist expansion. The contrast between the two led the way to classify the already scarce information known about Eastern geography: The different cultures, philosophies, lifestyles and habits of the Orient were reduced to certain types, characters and forms in an attempt to simplify comprehension and control. At the same time,

Oriental living practices generate themselves a social and psychological status capable of defining an identity for itself in Western context of relation of contrast. Defined as a negative "other", Eastern geography drew the borders for the civilised world. Thus emphasizing the uniqueness of the West and legitimising its superiority [3].

Universality is by no means local, however each locality has a universal dimension in itself. Universality is the joint struggle to find a common direction despite all our differences. The Modernist will be inclined to absorb the traditional culture of not-yet industrialised "other" societies claiming to have rendered those as materials of universal thought. However by doing this it devours their meanings within its own surrounding environment. According to the Post-modern, this condition is explained as the imperialism of Modernism. As a matter of fact "Adorno and Horkheimer argue that the West has a secondary history. This is an underground history composed of flesh and blood [4]. Actually the development of science in the West owes a great deal to a bloody process, one that is rarely emphasized [5].

Globalisation

Starting from the 90's, developed countries have embarked upon heralding their social, economic and cultural dealings with their underdeveloped counterparts in the form of "globalisation". According to the discourse of globalisation, the various relations between metropolitan countries and the rest of the world are actually different fronts of a single process and this process was termed as globalisation. The discourse goes on to say that globalisation is a natural outcome of technological progress, specifically communication and computer technology (internet etc.) thereby claiming to be an irreversible process representing the contemporary course of history [6].

Today the idea of globalisation is considered as the pivotal element of each and every definition. Since reference points used by each definition is global by nature, the overriding issue here is that the gradually escalating globalisation of social events intensifies society's nation-state identification troubles while at the same time compelling us to take the connections between national and local a lot more seriously than we have done till now. In this context R.Robertson ve F. Lechner have suggested the following [7]:

*Modernity's problem has proliferated towards globalisation problem– in a sense, becoming incorporated into the globalisation problem. **A great deal of themes unique to modernity – disintegration of worlds of living, structural differentiation, cognitive and moral/ethical relativity, expanding scope of experientalism, temporality** - have intensified in the process of globalisation [8].*

Global financial indicators are giving strong signs that the world is diverging from Western-orientation. Framed by a reductionist perspective, the anticipation/claim that the East will take over the West, in being the center of the world is not only based on such financial indicators but also on the collapse of modernity [9]. However, as they are, neither the East nor the West, is currently capable of becoming the centre of the "new world" created by them but in fact they have no control over. And in fact it seems that this world will prefer to be non-centred [10].

The process, thought and ideology of globalisation invariably involves Western modernity's othering differences, and thus without exception attempts to define modern individuality as a universal and privileged category. The process of globalisation, at the same time, implies the universalisation of the nation-state, whose precondition for existence could never be reduced to capitalism. Actually, the process of globalisation defines

the relation of "articulation" constructed on time and space between modernity, state order and the capitalist mode of production. Since each phenomenon has a distinctive effect on the other in this relation of articulation, the interaction between them is in fact "reciprocal interaction". In this context perceiving globalisation only by making reference to capitalist mode of production will inevitably lead us to reductionism [11].

Therefore speaking of globalisation as establishing unity within variety, at the same time, calls for mentioning diversity without dissolving it within the concept of identity as the discursive formation of unbalanced and unequal development at a global scale. And this is why, it is necessary to base globalisation theory on the problematique of identity/diversity as well as production in order to explain reciprocal interaction of modernity, the state and production over time/space. In other words, the globalisation process demands to be related not only to capitalism but also to orientalism, which defines Western modernism's attempt to othering differences. And on this basis it needs to be re-theorised within the axis of capitalism-orientalism as Fuat Keyman puts forth in his article titled Understanding Globalisation within a Capitalism-Orientalism Axis [12].

Then it is not wrong to say that today we are seeking a world order with communication and information exchange of the highest degree, that has not only removed frontiers but also accepts and realises the existence of differences without othering them. This is an imaginary "surreality". In that case this situation accepted to exist is merely a simulation of globalisation.

Modernism mingles with not yet industrialised traditional societies, feeds on them for its own interest and thus expands its domain of legitimacy. Frankfurt School makes a critical analysis of this economic-social-political new reality seen in industrial societies. They develop the concept of culture industry referring to culture as an industry per se, its products as a commodity and its ability to manipulate masses.

According to Frankfurt School thinkers, art and society are contradictory. One of the greatest problems of today is the 'other's inability to practice its own truths, its failure to attain freedom and its incapacity to express its individual discourse in the face of the prevailing political system and the impositions it brings forth. In scope of this primary issue, the contemporary artist questions the prevailing system's impositions on the "other" and manifests his/her imagination. Artist's imagination embodies a positive force that supports the coexistence of diversity, permitting inter-identity and inter-cultural communication.

After coming to terms with the fact that he/she is not free, independent, individual or pioneering, the artist inevitably finds him/herself in the act of "reconstruction" although entirely aware his/her efforts are in vain. Detached from unreachable utopias, irreconcilable contrasts, unsurpassable hurdles but simultaneously equipped with rich global references, conscious of the environment he/she lives in and by adopting a new perspective the artists performs this reconstruction by means of virtually metaphysical processes. Whichever part of the world, these stand out as some of the indispensible common characteristics of art. We all know that art is the most complicated but at the same time most valid communication network. Although aware of global association's inevitability, West's prejudice against the Non-Western and Non-Western's reaction to the West persists. Excluding the positive action circles of progressive and inquisitive art specialists both in the West and the Non-West – in general both sides negation of each other, erecting walls one after another cause to adopt all sorts of blind faith with a survival instinct no matter what. In fact, as the definition of art evolves, the so-called division between West and East looses rigidity or rather shifts characteristics. For instance "on the road" artist, multiple meaning, intriguing work of art, artist wannabe curator, the alluring dilemmas of the peripheral provide art a smooth surface on which to glide on and render borders and limitations simply

ridiculous [13].

Starting with the Westernisation movement, Turkey's 20th century adventure in art embodies all the characteristics of "authoritarian modernisation". It is almost impossible to mention of an "independent" art or an "autonomous/stand-alone" artist until the 80's. Disguised under the name of "support", one of the primary culprits of this stagnation is the overwhelming presence of the "state" in the domain of art. The state's understanding of art, on the other hand, was largely limited to artists doing paintings, sculptors doing sculptures, paintings restricted to landscapes and nature mort, sculptures made into monuments with the institution of art managed by mere bureaucrats and or those with a background in art-academics [14].

Istanbul is not only the financial capital of Turkey, it also is the country's ace in the hole; its greatest opportunity in articulating into the global capital. Being semi-oriental but at the same time successful in merging a secular lifestyle with cultural heritage is a characteristic making Istanbul a strong candidate in becoming a global city.

Istanbul Foundation for Culture and Arts – IKSV

Promoting Istanbul was an issue clearly stated in the initial objectives set forth at IKSV's establishment. To be precise, this mission was worded as: "contributing to the process of making Istanbul a capital of culture and art; a city with more than 3000 years of history, the capital of two empires and the focal point of two divine religions at the crossroads of East and West" and "contributing to the task of culturally promoting Turkey, a country spanning unique geographies in culture, laden with relics of great civilisations". These sentences alone are enough to give a clear-cut idea of how IKSV intends to represent Istanbul in front of an international audience. From the very beginning, this initiative was based on the concept of perceiving the city as a bridge between East and West and a crossroads of different civilisations [15].

Looking at the festivals organised by IKSV, it is evident that the Foundation primarily intends to introduce the Turkish audience with examples of contemporary Western art whilst at the same time attempting to allure the capital and the traveller in global circulation with its Eastern identity.

Besides the festivals, another event organised by IKSV back in 1987 was the 1st Istanbul Contemporary Art Exhibitions. Revealing a rather scattered framework, the exhibition featured four main sections. The part called "Contemporary Art in Traditional Buildings" hosted at the historical "Bath of Sultan Roxelana" and "Church of St. Irene" not only shaped the future of the Istanbul Biennial it also came to be a milestone in the relation contemporary art commenced with Istanbul's historical environment. As for foreseeing a specific relation with the spatial context from the very start was something entirely fresh for creation of art in Turkey [16]. The second in the series of this event adopted the name Istanbul Biennial.

Although a notable first step, the 1st Istanbul Contemporary Art Exhibitions carries with it a neurosis in vision. Whilst the international section is defined as an "exhibition of contemporary art", the national section was deconstructed into sub-dimensions such as painting, sculpture, lithography exhibitions. This not only presents "contemporary art" as an alternative domain but it simultaneously puts forth "national art" that defines a different realm of creation against "international contemporary art" [17].

In 1989, IKSV renamed these exhibitions as the 2nd International Istanbul Biennial. The second and third Biennial continues a trend of establishing relations with Istanbul and spatial context. Board of Advisors member Jale Erzen's preface written for the catalogue of the Third Biennial emphasizes the potential of Istanbul, an

invariable bridge between the East and West, becoming the capital of world culture for its history, culture and location at a time when the multiculturalism of the city stands out as a significant discourse [18]. Curated by René Block, the Fourth Biennial, themed **Orient/ation** is the first biennial specifically focusing on this issue. Block says: "My only purpose was to emphasize how much 'Oriental-Eastern' the culture we assume to be Western is. Alexandria, Jerusalem, Byzantium still remain as cultures of a higher order that continue to manipulate us; something we remain "oriented to" [19]. Actually this outlook continues to conceptualise West and East as two different poles however the hierarchy between geographies is questioned by means of the diagram of a compass embedded in the logo of the Biennial. This compass lacks a centre and a West, where South, North and East are positioned differently and where Istanbul has an entirely distinctive direction of its own. Yet according to Beral Madra, although the conceptual framework of the Fourth Biennial spotlights the roots of Western culture in Eastern geography, René Block rather imports what is already available in the West, failing to pinpoint and invite artists working in non-Western countries. Therefore, he is unable to establish a relation of orientation between Istanbul and its East. "Non-Western" is persistently represented by what is registered by the West [20].

It is very clear that René Block acknowledges a deviating "centre" and a corresponding flow from the "periphery" to the "centre". However, Beral Madra points out to a very righteous issue in her critic. Is it possible to say that the Biennial consists of giving the West a chance of fabricating exotic commodities by trimming the others' knowledge, marketing it on the global arena and reaping the benefits?

It appears that the problematique of Orient/East did not directly concern René Block... Starting from the term Orient, referring to orienteering or orientation, he addressed to the concept concerning both geography and the destination of the road. In which direction does this road go? René Block explains this as a dynamic concept: the appearance of art in a paradoxical world. When and how did art propound itself amidst the absurdities of the world we live in? It appears that this was René Block's main concern. This is why he refrained from persistently emphasizing the Orient's association with the East. Orientation was merely related to in which direction humanity stretched towards... It is just as likely to unearth political, geographical and cultural orientations, as it is to detect a metaphysical orientation or orienteering [21].

The Biennial's to follow the Fourth installation of the event cease to examine the axes of East and West as a focal element. However, in scope of the Ninth Biennial taking place in 2005, Istanbul is addressed as a focal element in an urban context. This time, in a partial attempt to deviate from the West's pathologically obsessive Eastern imagery of Istanbul, the spaces selected to host the biennial were not limited to historical areas. This change simultaneously intended to commence an internal confrontation amongst the local and general public with their past and kick-start a debate on modernism.

IKSV has always adopted a very responsible attitude towards the state and its institutions it cooperates with. However, on many occasions, this has spawned very harsh criticisms against the foundation. One of the bleak examples is the censoring crisis that took place during Fazıl Say's "Metin Alkok Oratorio". The short footage from the Sivas massacre costing the lives of thirty-eight people, planned for screening at the end of the concert, was cancelled at the last minute upon special request by then Culture and Tourism Minister Erkan Mumcu. A similar calamity was experienced once again at the 21st International Film Festival with a ban on the screening of the films **Hiçbir yerde (Nowhere)** and Hejar (Dispossessed). Interestingly, although never screened, IKSV website archives persists on listing these films as part of the festival programme.

The submissive attitude exhibited by IKSV management throughout this ordeal, which by and large involved bowing to the state's demands, undoubtedly shattered the foundation's reputation to a certain extent. Sure, it is possible to think that harming relations will render the foundation incapable of functioning however, looking deeper, it is not hard to spot a concern regarding the persistent lack of a global system and mentality that is truly democratic. Another issue is the 4th Biennial being organised as a Triennial following a years postponing as consequence of the financial sanctions imposed in Turkey in the process of globalisation (April 5th Decree). This is a striking example in demonstrating the impact of the global financial system on art.

International Association of Plastic Arts - AIAP

Compared to IKSV's submissive nature and regardless of limited resources, the International Association of Plastic Arts (AIAP) stands on a more independent line as a local voice. The basic reason is being a vocational organisation founded and managed by artists alone. In a sense the artists are their own administrators. Additionally AIAP has succeeded in keeping the cooperating state departments and other institutions solely as a means for the organised events.

AIAP, not in the last few year but in the past, has contributed greatly to Turkey's contemporary art scene with publications, collective exhibitions and discussions organised since its establishment. The Contemporary Art Exhibition titled "OTHER" organised during Habitat II and the four-year long "Youth Action" stand out as prominent exhibitions to be considered in the context of globalisation and 'the other.'

Antrepo 1's public opening coinciding with the 4th International Istanbul Biennial in 1995 openend a new window for AIAP. A year later the same space was used for the tremendously impressive "OTHER" Exhibition. Held during United Nations Conference on Human Settlements HABITAT II the "OTHER" - Contemporary Art Exhibition stands out as one of the most comprehensive national scale events involving numerous artists and the same concept.... On the other hand, during a period of intense international activity, this paved the way to establish a contemporary art scene in a country then still lacking a museum of contemporary art. The concept of the exhibition was to be the "OTHER". The intension was to make a contribution and add a dimension to the Habitat Conference on Human Settlements focusing on the prejudice against the 'other', an issue humanity as a whole. Because this prejudice virtually rendering each and everyone the 'other' feeds on a multitude of circuits and human beings substitute an intercultural and epochal draining, alienating and discriminative function for peace, love and fraternity. The only way to overcome this problem is to embrace people who refuse prejudice against the 'other'. At least this exhibition's intention was to perform this function [22] says AIAP director Hüsamettin Koçan as he explains the purpose of the exhibition. For its time, this is an important collective exhibition incorporating a large number of artists with varying inclinations, conceptualising on differences and the 'other' and thus presenting a broad spectrum of contemporary art to foreign guests and Turkish audience during Habitat II.

In those years, AIAP acted as an institution offering a space for young talents by organising the Youth Action exhibitions. Starting in 1995 the most important part of Youth Action consequently held for four years was its openness to all, without any limitations. Briefly, AIAP symbolises an objective management instead of a selective authority. Actually this is not remaining silent to be objective; it is rather the one who speaks words of wisdom. Emre Zeytinoğlu's article published in Hürriyet Performance Magazine about Youth Action – 1/ Borders and Beyond is worthy of attention. Ali Akay's neat summary goes:

From here on, this attempt in Turkish art considers itself not by Western or Eastern norms but its dual character, encapsulating both. Emre Zeytinoğlu reflects on this and in a way latently criticises Eyüboğlu-Anday's and Kemal Tahir-Sezer Tansuğ's style as well as Ahmet Muhip Dıranas' approach. Whilst affirming "reconciliation" of critical manner, Emre Zeytinoğlu asks where the critic can be based on: should it be on Ahmet Hamdi Tanpınar or Kemal Tahir focusing on Ottomans, Anatolian civilisations and humanism; or Nurullah Ataç's Westernism[23]? Emre Zeytinoğlu writes about the struggle of Turkish art following the 1980 coup and reminds us that "arts went through a period of panic at the time". He then ushers the conceptual role of "new world order and globalisation" in shaping and determining the new style for art [24].

Conclusion

From the very beginning, being Eastern or Western is a scheme determined entirely by political interests. As long as the West is able to draw borders between itself and the "other" within the current state of globalisation, it can never free itself from the vicious circle trapping it. On the other hand, the East cannot strip itself of locality and loneliness unless it succeeds in establishing a meaningful up-to-date relation with its tradition.

Modernism is also synthesized from tradition and embodies traditional elements within itself. A solution for this issue, in the true sense of globalisation, is embracing diversity and finding ways to compromise by contributing to each other. This only seems possible by establishing relations with daily living practices. Contemporary art does exactly this. For meaning, lets hear out Maurice Merleau-Ponty's words:

"The artist is the one who sees the world but seen at the same time."

Bibliography

1. İ. Değüç, Kırşehirliler Anonimleri Doğu-Batı Karşıtlığına Ayrıksı Yeni Bir Yaklaşım, 9. Uluslararası İktisat Öğrencileri Congress, p.3 (2006).
2. İ. Değüç, Kırşehirliler Anonimleri Doğu-Batı Karşıtlığına Ayrıksı Yeni Bir Yaklaşım, 9. Uluslararası İktisat Öğrencileri Congress, p.4 (2006).
3. S. Yardımcı, Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal, İletişim Press, p.76 (2005).
4. T.W. Adorno-M. Horkheimer, Dialectic of Enlightenment, Verso, (1979).
5. F. Ak, Çağdaş Aydınlanma'da Direkler, Toplumbilim, Sayı 14, p.161, (2001).
6. A. Somçağ, Küreselleşmenin Ekonomik Analizi, Doğu Batı Press, Sayı 17, (2002).
7. F.T. Keyman, Kapitalizm – Oryantalizm Ekseninde Küreselleşmeyi Anlamak, Doğu Batı Press, Sayı 18, p.36, (2002).
8. B. Smart, Postmodernity, Routledge, p.117, (1993).
9. İ. Değüç, Kırşehirliler Anonimleri Doğu-Batı Karşıtlığına Ayrıksı Yeni Bir Yaklaşım, 9. Uluslararası İktisat Öğrencileri Congress, p.3 (2006).
10. İ. Değüç, Kırşehirliler Anonimleri Doğu-Batı Karşıtlığına Ayrıksı Yeni Bir Yaklaşım, 9. Uluslararası İktisat Öğrencileri Congress, p.5, (2006).
11. F.T. Keyman, Kapitalizm – Oryantalizm Ekseninde Küreselleşmeyi Anlamak, Doğu Batı Press, Sayı 18, p.36, (2002).
12. F.T. Keyman, Kapitalizm – Oryantalizm Ekseninde Küreselleşmeyi Anlamak, Doğu Batı Press, Sayı 18, p.36, (2002).
13. B. Mıstıkoğlu, Günümüz Sanatı Modern Ve Postmodern Üzerine Yapılanıyor Artık, Artık Biri De Değil, Toplumbilim Press, Sayı 4, p.95, (1994).
14. B. Mıstıkoğlu, Günümüz Sanatı Modern Ve Postmodern Üzerine Yapılanıyor Artık, Artık Biri De Değil, Toplumbilim Press, Sayı 4, p.96-97, (1994).
15. S. Yardımcı, Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal, İletişim Press, p.72 (2005).
16. A. Köksal, Türkiye'de Çağdaş Sanat, Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri, Tarih Vakfı Press, p.172 (1998).
17. A. Köksal, Türkiye'de Çağdaş Sanat, Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri, Tarih Vakfı Press, p.173 (1998).
18. J. Erem, Introduction, Üçüncü Uluslararası İstanbul Bienali Catalogue, p.7, (1992).
19. Osman Constantinescu'un Rent Block'ları yapıngı söyleşi, Üçüncü Uluslararası İstanbul Bienali Catalogue, p.20, (1992).
20. S. Yardımcı, Kentsel Değişim Ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal, İletişim Yayınları, p.78 (2005).
21. A. Akay, Kırımlar, Bağlam Press, s. 110, (1998).
22. H. Koçan, The Other, Exhibition Catalogue, p.VI, (1996).
23. E. Zeytinoğlu, Genç Ellerdeki Nasıl Bulmalısın?, Hürriyet Gösteri, No 117, (1995).
24. A. Akay, Türkiye'de Çağdaş Sanat, Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri, Tarih Vakfı Press, p.181, (1998).

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ