

I. Kunst in Zeiten des Post-Facts: Wie stellt sich die aktuelle Situation der Kunstproduktion in der Türkei dar?

Als ich neulich eine Malerei, die ein schlichtes weißes Mauerwerk mit sehr kärglichem Graffiti zeigt, an der Eingangswand der Galerie Pilot in Cihangir sah, schien sie mir als eine Metapher für das Unterbewusstsein der aktuellen jüngeren Künstlergeneration zu fungieren.¹ Tarık Töres Werk ist eine Metapher für die Anstrengungen, die man überwinden muss, um nicht nur als ein Bürger der Republik Türkei die Demokratie genießen, sondern auch als ein freischaffendes Individuum aktiv und produktiv sein zu können. (Abb. 1)

Der post-faktische Zeitabschnitt «der Wahrheit nach der Wahrheit» ist auch eine Vorstellung und Debatte in der Türkei. Es scheint neu zu sein, aber im Rahmen der spezifisch unseligen Politik der Türkei weiß man, dass seit langer Zeit in Politik, Ökonomie und Kultur ideologische Verführungen wichtiger als Fakten sind. Jedoch ist Form und Inhalt des jetzigen Zustandes entscheidender als je zuvor. Ein erst-



1 Tarık Töre, *Ohne Titel*, 2017, Öl auf Leinwand, Ausstellungsansicht Tarık Töre, *Whellkom*, Pilot Galeri Istanbul, 2017.

klassiges Beispiel zeigt, wie diese post-faktische Auffassung sich äußert und große Gruppen von Menschen überzeugt: In den islamisch-konservativen Zirkeln wird behauptet, dass die Erde nicht rund und Darwins Theorie nicht gültig ist. Leider ist diese Auffassung auch in den offiziellen Schulbüchern eingetragen. Wird dem 170-jährigen Modernismus und seinen Errungenschaften – Demokratie, postmoderne Liberalität und eine damit eng verbundene Kunst- und Kulturproduktion – in der Türkei aktuell der Versuch der post-faktischen Umgestaltung der Gesellschaft nach dogmatisch-islamischem Verständnis aufgezwungen?

Die Wurzel der bildenden Kunst in der Türkei geht auf einen Prozess der Verwestlichung der Ottomanischen Kultur zurück. Die Akademie der Schönen Künste (*Sanayi-i Nefise*) wurde 1882 von dem orientalistischen Maler Osman Hamdi gegründet und die Kunst – insbesondere die Produktion von Landschaftsbildern – vom Sultanshof unterstützt. Nach der Gründung der türkischen Republik wurde die westliche moderne Malerei zum kulturellen Programm ernannt und wie auch Musik und Theater bis in die 1980er Jahre durch den Staat gefördert. Der konzeptuelle Hintergrund der Kunstproduktion ist die Gründung der Republik, eine damit einhergehende Säkularisierung, der Drang nach Demokratisierung, die freie Wirtschaft und Industrialisierung. Jedoch war die Türkei nach dem 2. Weltkrieg von der Außenwelt reichlich isoliert; ebenso die Kunst. Im Allgemeinen waren Informel und Tachismus als Gattungen non-figurativer Malerei sowie der Soziale Realismus die bevorzugten Kunstrichtungen. Man kann den folgenden Schluss ziehen: Erstens gab es keine Kunstproduktion, die die individuelle Freiheit herausforderte und die den Konflikt mit dem Staat und der Gesellschaft provozierte. Zweitens war die visuelle Kunst nicht so bedeutend und wirkungsvoll wie die verbale Kunst, da während der Moderne zahlreiche Schriftsteller und Dichter verhaftet und verurteilt und damit als Volkshelden gefeiert wurden.

Während der 1960er und 1970er Jahre wurden internationale Ausstellungen nur durch die offiziellen Kanäle veranstaltet. Während des Kalten Krieges haben die ausländischen Kulturinstitutionen, wie zum Beispiel das British Council, das Goethe Institut, die Italienischen und Französischen Kulturinstitute gelegentlich Ausstellungen organisiert, um ihre Kulturpolitik gegenüber den sogenannten Drittländern zu manifestieren, wobei die Türkei die erste Station war. Diesem offiziellen Kulturaustausch fehlten zwar der Zeitgeist und das Aktuelle; jedoch konnten türkische KünstlerInnen und Publikum die avantgardistischen Bewegungen eingeschränkt rezipieren. Mitte der 1980er Jahre, mit dem Übergang zu Postmoderne und liberaler Wirtschaft, wurde diese Restriktion allmählich gelockert, und eine emanzipierte internationale Kommunikation und Zusammenarbeit konnte sich entfalten. Mit dem Impetus der Befreiung erweiterten sich auch das Themenspektrum und die Formensprache der KünstlerInnen zu einer komplexen Reflexion. Eine politisch und sozialkritisch motivierte Kunstproduktion zog in die Ausstellungen der Galerien, der künstlerischen Initiativen und internationalen Kunstinstitutionen ein.

Im Rahmen dieser positiven Entwicklungen in der Kulturindustrie konnte man optimistisch sein. Die Freude, dass Istanbul im ersten Jahrzehnt der 2000er Jahre als «Hotspot» zeitgenössischer Kunst zwischen zwei Kontinenten (Europa und Asien) fungierte, war auf die erhofften positiven Entwicklungen im Hinblick auf das politische und wirtschaftliche Image der Türkei zurückzuführen. In dieser optimistischen Periode hat die zeitgenössische Kunstproduktion Wachstum, Strukturveränderung und internationale Kooperation erlebt. Dabei bejubelten türkische Politiker und der Privatsektor gleichermaßen den Erfolg. Tatsächlich aber hatte die

zeitgenössische Kunstproduktion in der offiziellen oder privaten Kulturpolitik der Türkei, die noch nach modernistischen Regeln funktionierte, keine wirkliche Bedeutung. Jedoch bekamen das Kunstpublikum in Istanbul, sowie Gast-KünstlerInnen und GastkunstexpertInnen die Möglichkeit, die opponente zeitgenössische Kunstproduktion zu sehen und zu würdigen.²

II. Gestaltungsräume für Kunst: Welchen Einfluss kann sie auf politische Prozesse und auf die öffentliche Meinungsbildung ausüben?

In Anbetracht der geopolitischen Turbulenzen in der Region und der islamistischen und neoliberalistischen Positionierung der offiziellen Kulturpolitik der AKP-Regierung seit nunmehr 15 Jahren müssen wir den Erfolg dieses Prozesses aktuell erneut in Frage stellen und im Interesse der bestehenden Kunstszene die Wahrheit herausfinden, die sich hinter diesen Manifestationen des Jubels verbirgt.

In Strategiedokumenten der EU wurden die Prioritäten für die finanzielle Unterstützung im Zeitraum von 2014 bis 2020 festgelegt, um die Türkei auf ihrem Weg zur Integration zu unterstützen. Dies sollte nachhaltig sein und den Kunstschaffenden der Türkei helfen, die Beitrittskriterien der EU-Kulturpolitik zu erfüllen. Offensichtlich konnte die Kunst- und Kulturproduktion nur unter der Ägide dieses Integrationsprozesses die notwendigen Fortschritte erzielen. Angesichts des plötzlichen, politisch motivierten Ausstiegs aus dem EU-Kreativprogramm im Jahr 2016 ist dies nun nicht mehr so gegeben.³ Insbesondere in den Bereichen der Kreativwirtschaft und der zeitgenössischen Kunst hat die von der EU bereitgestellte finanzielle Subventionierung seit Mitte der 1990er Jahre zweifellos die Arbeitsmöglichkeiten in Kulturindustrie, die Projekte zur Gleichstellung und der regionalen und territorialen Zusammenarbeit befördert.

Während der kalten Winde zwischen der EU und der Türkei⁴ und während meiner letzten Teilnahme am Forum *Soul for Europe* im November 2016 in Berlin hatte ich die Möglichkeit, das derzeitige Potential der zeitgenössischen Kunstproduktion im gegenwärtigen undemokratischen Prozess der Türkei zu befragen. Ich argumentierte, dass die zeitgenössischen KünstlerInnen und KunstexpertInnen, die dissidente Kunstwerke sowie Kunst- und Kulturaktionen in privaten Institutionen oder auf Einzelinitiative hin produzieren, entschlossen sind, kulturelle Ziele und Absichten zu erfüllen. Dazu gehören: Eine klare und objektive Vision für eine demokratische Transformation, freie Meinungsäußerung, Respekt vor Pluralismus, vor Menschen- und Geschlechterrechten, Verantwortung für ökologische Probleme sowie die Sensibilisierung der Öffentlichkeit für diese Projekte. Diese Prinzipien sind für die hinkende EU-Integration und demokratische Prozesse wichtig und kämpfen gegen das zunehmend autoritär agierende Regime.

Das von Cittadellarte-Fondazione Pistoletto in Zusammenarbeit mit der Istanbul Stiftung für Kultur und Kunst (IKSV) koordinierte und von mir kuratierte Projekt *The Ottomans and Europeans* (2015–2016) war zweifellos eine Herausforderung für die angespannten Beziehungen zwischen Europa und der Türkei. Das Projekt, bestehend aus einem Residenzprogramm in Biella und einer Ausstellung in Istanbul mit KünstlerInnen aus der EU und der Türkei, schlug vor, KünstlerInnen beider Seiten zu konstruktiven Lösungen für kulturellen Austausch anzuregen. Die europäisch-osmanischen Kulturbeziehungen – so die Idee des Projekts – könnten als restauratives Modell für die heutigen globalen Probleme von Rassismus, Fremdenfeindlichkeit, Intoleranz sowie nationaler und ethnischer Diskriminierung dienen.⁵

III. Disparate Szenen: Wo verortet sich die Kunstszene aktuell im Stadtbild Istanbuls?

Istanbul ist nicht mehr dieselbe Stadt, als die sie KünstlerInnen und Kunstfachleute noch vor zwei Jahrzehnten erlebt haben. Seit 2000 hat die Stadt aufgrund falscher Planung zunehmend ihre Identität verloren. Obwohl sie eine Stadt mit historischen Architekturwundern ist, ist sie jetzt voll von beängstigenden Wolkenkratzern sowie Bau ruinen. Obwohl sie eine Stadt mit angenehmen Überraschungen und Widersprüchen ist, fällt die Qualität des täglichen Lebens hinter die anderer EU-Städte zurück. Die Herausforderungen traditioneller, moderner und postmoderner Stadtstrukturen, die Kluft zwischen reichen und armen Stadtteilen, der Unterschied zwischen den sozialen Klassen, der Antagonismus zwischen den ländlichen und städtischen Gemeinschaften und die Diskrepanz zwischen der Makrokultur und den Mikrokulturen machen diese Stadt jetzt zum Objekt des ungezügelter Neokapitalismus und Konsums.

Die wettbewerbsfähigen Kunstmessen und Auktionen mit ihrem relativ lokalen Sammlerprofil und Markt, die andauernd von einem Viertel zum anderen verlegten Kunstgalerien, drei private Sammlermuseen (Sabancı, Istanbul Modern und Pera) in stabilem Betrieb, das temporäre Kulturareal in Karaköy und ein mit Spannung erwartetes Privatmuseum (Ömer-Koç-Museum) in Dolapdere sind die Höhepunkte der jetzigen Szene. Neben diesen Investitionen des Privatsektors gibt es einige unabhängige und interdisziplinäre Räume, die von KünstlerInnen, KuratorInnen oder KunstexpertInnen gegründet und hauptsächlich von ihnen selbst oder von gelegentlichen Sponsoren finanziert werden. Die Istanbul Biennale und die drei Anatolia Biennalen (Çanakkale, Sinop, Mardin) bieten KünstlerInnen und KunstexpertInnen internationale Anerkennung und Vernetzung. Jedoch wurden in 2016 die Sinopale und Çanakkale Biennalen nach politischem Intervenieren verschoben.

Mit der Absicht, die 39 Munizipalitäten von Istanbul mit zeitgenössischer Kunst zu erneuern, haben wir während des Projekts *Istanbul Kulturkapital 2010* ein zweijähriges Projekt durchgeführt. Das *Portable Art*-Projekt (Oktober 2008–Dezember 2010) zielte darauf ab, die Aufführung zeitgenössischer Kunst und Veranstaltungen in abgelegenen Bezirken von Istanbul zu gewährleisten, die bis jetzt nur durch die Initiative privater Galerien einem begrenzten Publikum bekannt war. Über 20 tragbare Ausstellungen wurden in den in fast 20 Bezirken angesiedelten Kunst- und Kulturzentren realisiert, organisiert von etablierten und jungen KuratorInnen gleichermaßen. Die interaktiven, pluralistischen Ausstellungen standen einer Teilnahme und dem Dialog mit verschiedenen Zielgruppen offen.⁶

IV. Widerstand als Verkaufsargument: Unter welchen Prämissen wurde die dissidente türkische Kunstproduktion von europäischen Institutionen seit den 1990er Jahren aufgenommen?

Was internationale KünstlerInnen ab Mitte der 1990er Jahre an Istanbul fasziniert hat, war nicht die Möglichkeit, die ‚Hybridität‘, die Ost-Westlichkeit der Türkei durch die Kunstproduktion zu entdecken, sondern die Möglichkeit, der Sterilität, der Ordnung, der institutionellen Disziplin des europäischen Kunstsystems zu entkommen. Hier war es möglich, Grenzsituationen jeder Art zu erleben. Hier konnten die KünstlerInnen die Herausforderung genießen, in einer Woche als ausländischer, meist europäischer Newcomer ins Establishment aufgenommen zu werden. Hier konnten sie aber auch erkennen, dass Istanbul, obwohl glamourös, keine große und mit anderen europäischen Städten vergleichbare Infrastruktur für zeitgenössische Kunst besaß. Berühmte Künstlerinnen und Künstler wie zum Beispiel Daniel Buren,

Jannis Kounellis, Anne & Patrick Poirier, Komar & Mekamid, Shirin Neshat, Joseph Kosuth, Markus Lüpertz, Nikita Alexeev, Tsoklis, Peter Kogler, Sophie Calle, Antoni Muntadas, Dimitri Alithinos haben sich inspirieren lassen und speziell für Istanbul Werke produziert, die jedoch von lokalen Sammlern nicht gekauft wurden und nur durch Kataloge oder durch akademische Forschung entdeckt werden können.

Die zeitgenössische Kunstproduktion wollte die neokapitalistischen Player und coolen Kunstkonsumenten der *Society of the Spectacle* (Guy Debord) mit leicht verdaulichem Futter anlocken. Kunstmessen und lokale Auktionen mit variabler Attraktivität sind die Hauptmanipulatoren dieses fortlaufenden Spektakels. Drei relativ bedeutende Kunstmessen in Istanbul (Contemporary Istanbul, ArtIstanbul, TÜYAP) wurden ab 2000 mit der Aussicht gegründet, renommierte lokale und internationale Galerien und begeisterte, gut informierte Sammler anzuziehen. TÜYAP hat seit 2016 einer großen Gruppe von jungen KuratorInnen und Künstlerinitiativen einen Alternativraum geboten, der das Publikum mit provokanten Arbeiten überraschte und aufregte.

Unterscheidet sich ein Kultur- und Kunstpaket, dem es an politischer, sozialer und kultureller Kritik mangelt, erheblich von einem türkischen Lokum für leider noch vorherrschende orientalistische Anschauungen? Nach all dem post-orientalistischen Diskurs kann das nicht plausibel sein. Die Gruppe der türkischen Einwanderer in EU-Länder während der Jahrzehnte von 1990 bis heute konnte von einer kurzweiligen, oberflächlichen und unterwürfigen Darstellung nicht angezogen werden; deshalb haben Kunstinstitutionen zum Beispiel in Berlin, München, Stuttgart, Bonn umfassende, auf die dissidente Kunstproduktion abhebende Ausstellungen veranstaltet. Einer der bedeutenden Versuche, ein nachhaltiges Forum für zeitgenössische Kunst aus der Türkei zu etablieren, war Tanas, Berlin (2008–2013).⁷

Die umfassendste Ausstellung zeitgenössischer türkischer Kunst wurde 2009 unter dem Titel *New Wave* in Berlin veranstaltet. Diese habe ich mit 14 Künstlerinnen in der Akademie der Künste am Brandenburger Tor realisieren können. *Unter meinen Füßen will ich die Welt, nicht den Himmel!* war die dritte große Ausstellung, die ich ausschließlich auf Arbeiten von Künstlerinnen konzentrierte. Angesichts der Tatsache, dass die Türkei mit ihrem schwierigen, aber fast ein Jahrhundert andauernden Prozess der Modernisierung und Demokratisierung ein in der muslimischen Welt einzigartiges Land war und ihre Modernisierung durch den Status von Frauen innerhalb ihrer überwiegend muslimischen und kulturell konservativen Position konsequent durchgesetzt hat, war dieser Fokus auf die zeitgenössischen Kunstpraktiken von Künstlerinnen notwendig. Die Türkei erreichte ihre Präsenz und Position in der wettbewerbsorientierten Kunstplattform zum Teil gerade aufgrund der hochgradig dissidenten und transgressiven Werke und Praktiken von Künstlerinnen.⁸

V. Die Wirkmacht der Kunst: Inwiefern wird die Kunstproduktion von der türkischen Regierung als Bedrohung wahrgenommen?

Wir sind uns der Tatsache bewusst, dass die türkische Gesellschaft unkontrolliert riesige Schritte unternommen hat, um eine Gesellschaft des Spektakels zu werden, wie Guy Debord einmal sagte: «Das ganze Leben ist eine Anhäufung von Shows und der materialistische Ansatz ist erfolgreich voll ins soziale Leben eingedrungen.»⁹ Diese Anhäufung wird zusätzlich und gefährlich von religiösen Dogmen überfallen. Laut Debord wird das Publikum lebloser, desto mehr es nur passiv zusieht; es nistet sich in den vorherrschenden Bildern des Konsums zunehmend ein und versteht seine eigene Existenz und seine Wünsche nicht mehr. Obwohl die politische,



2 Cevdet Ereks, *Çin*, 2017, Installation, Ausstellungsansicht Türkischer Pavillon, Venedig Biennale 2017.

wirtschaftliche und soziale Agenda der Türkei hochproblematisch geworden ist, verschlingt die Masse sich in der Befriedigung ihrer Wünsche. Gerade diese Gesellschaft des Spektakels und der religiösen Manipulation fühlt sich bedroht von den abweichenden Darstellungen zeitgenössischer Kunstwerke, die gesellschaftspolitische Realitäten abbilden und verstörende Anspielungen auf das Unterbewusstsein liefern. Als Beispiel diese drei Ausstellungen:

Cevdet Ereks Beitrag für den türkischen Pavillon der 57. Venedig Biennale war zwar «ein Musterbeispiel des subtil Politischen», wie Ingo Arend es ausgedrückt hat, aber auch eine Metapher für das verwundete Unterbewusstsein, für die gespaltene Identität und für die politischen Beschränkungen, die der Bevölkerung der Türkei aktuell widerfahren.¹⁰ Der Raum war in zwei Tribünen geteilt; eine war zugänglich, die andere mit Gittern verschlossen. (Abb. 2)

Die Ausstellung *A Consumption of Justice* (2005) präsentierte KünstlerInnen aus dem Balkan, dem Südkaukasus, dem Nahen Osten und dem östlichen Mittelmeerraum in Diyarbakır, im 2001 gegründeten Diyarbakır Art Center. Die Absicht war es, ein grundlegendes Netzwerk von Nachbarländern mit einem gemeinsamen historischen Hintergrund, aktuellen politischen und wirtschaftlichen Interessen und einem soziokulturellen Austausch zu bilden. Die KünstlerInnen aus dieser friedlosen Region verbanden Idee und Realität, deuteten die drastischen Umwandlungen und Erschütterungen durch Metaphern, widerstanden der Maschinerie der Unternehmensideologie und meisterten Alltag mit Kreativität und Wachsamkeit. Sie behandelten die Traumata dieser Stadt, die durch die 1990er Jahre im Machtkampf zwischen PKK und türkischer Regierung verwüstet worden war.¹¹

Ein frühes Engagement, das Thema Flucht in der Kunst aufzugreifen, zeigte 2006 die Künstlerin Kalliopi Lemos mit einer Installation in Eleusis. Drei beschädig-



3 Kalliopi Lemos, *Pledges*, 2017, Verschiedene Materialien, Ausstellungsansicht 3. Çanakkale Biennale 2012.

te Holzboote, die sie in den Ägäischen Inseln gefunden hatte, wurden senkrecht im Innenhof einer alten Olivenölfabrik installiert. Ein hölzerner Korridor umhegte diese majestätische Skulptur. Die Zeichnungen menschlicher Figuren an den Wänden und eine endlose Liste von Daten und Namen zeigten die tragische Funktion dieser Boote.¹² Lemos bat mich, diese Installation erneut zu kuratieren. Sie wurde daraufhin 2007 in der Istanbul Bilgi Universität anlässlich eines internationalen Forums präsentiert. Lemos schenkte dieses Werk der Bilgi Universität. In 2009 platzierte sie ein ähnliches Werk vor dem Brandenburger Tor und 2016 unter dem Titel *Pledges For A Safe Passage* in der 3. Çanakkale Biennale.¹³ (Abb. 3)

Drei Generationen von KünstlerInnen finden Inspiration und Themen im täglichen Leben, in den ständigen sozio-politischen Umgestaltungen, in den allgegenwärtigen Aggressionen, die sie in diesem komplexen Land erleben. Sie glauben, dass sie mit ihrer Produktion zum Bewußtsein der Menschen und zu demokratischen Prozessen beitragen. Die raffinierte Ästhetik solcher Kunstwerke, mit ihren indirekten oder diskreten Bildern von politischen und religiösen Diktaten, Unterdrückungen und Elend, verdeckt einen gewissen Widerstand gegen die bestehenden mikro- und makro-politischen und ökonomischen Ordnungen. Die Abhängigkeit der KünstlerInnen von Galerien und Sammlern ist der Grund für diese sorgsame und ziemlich selbst-zensierte Ästhetik. Die Tatsache, dass KünstlerInnen, Kunstvereine, KunstexpertInnen dazu gezwungen sind unterwürfig zu bleiben, ist ein Konflikt, der nur durch neue Formen der Zusammenarbeit und Strategien gelöst werden kann. Seit den 1980er Jahren haben lokale KunstkritikerInnen und KuratorInnen die Tatsache unterstrichen, dass das kapitalistische System, das die Kunst nährt, nur subtile Bilder verlangt. Somit ist die Freiheit der KünstlerInnen stark eingeschränkt. Ein enttäuschender Widerspruch, da die KünstlerInnen eigentlich engagiert wurden, die Öffentlichkeit davon zu über-

zeugen, dass sie «frei» und «unabhängig» sind. Wenn die Grenzen zwischen dem, was Kunst ist und was nicht, verschwommen sind, sollten diese wichtigen Begriffe ernst genommen werden. Da die Gesellschaften – in der Türkei und in vielen Ländern der Region – diese Grenzen vielleicht nicht kennen, sind sie auch nicht in der Lage, die komplexen sozioökonomischen Beziehungen zu analysieren, die die Freiheit der KünstlerInnen einschränken. Es gibt einen Haken an der dekorativen Art und Weise der Präsentation von jenen kunstähnlichen Produktionen und Simulationen, die auf Kunstmesen gezeigt und derzeit online vermarktet werden. Das neokapitalistische System und die Konsumkultur erzeugen je unterschiedliche Methoden, um Kunst und KünstlerInnen nach eigenen Interessen zu instrumentalisieren, insbesondere dann, wenn die Gesellschaft abgelenkt werden soll. Einer der banalen Zwecke ist es, durch das Kunstwerk finanziellen Gewinn und Reputation zu erlangen. Es wird auf eine Weise präsentiert, um das Publikum davon zu überzeugen, dass das Kunstwerk *ein* Besitz unter anderen Konsumgütern ist. Es besteht kein Zweifel daran, dass das Kunstwerk zu diesem Zweck mit einem Minimum an intellektueller Reflexion ausgestattet bleiben soll, um die wohlhabende Minderheit nicht zu stören und sie von ernsthaften Angelegenheiten fernzuhalten.

VI. Kooperation und Kollaboration: Lösungsvorschläge für eine unabhängige Kunstproduktion in der Türkei

Die ersehnten, verhältnismäßig vorurteilsfreien Institutionen, die dieses Dilemma verhindern könnten, sind hierzulande leider noch nicht gegründet. Zeitgenössische Kunstszenen werden meist eher mit ihren Städten als mit ihren Ländern identifiziert. Auch wenn Weltwirtschaft und Politik allgegenwärtig sind, schaffen Städte mit ihrer heterogenen Bevölkerung sogenannte Hot Spots für zeitgenössische Kunst. Istanbul war zweifellos eine der bedeutendsten Städte der Türkei in diesem Zusammenhang, aber nach traumatischen politischen Ereignissen und wirtschaftlicher Rezession verliert sie allmählich ihre Herrlichkeit. Die Einrichtung eines zeitgenössischen Kunstmuseums oder -zentrums nach dem Kunsthalle-Modell, die bis jetzt nicht verwirklicht ist, schien lange Zeit der Schlüssel zu allen Problemen der Kunst- und Kulturträume in Istanbul zu sein. Dieses Defizit spiegelt sich deutlich in der de-territorialen Position der Istanbul Biennale wider, indem jede Version nach Orten sucht, die ein immer größeres Publikum erreichen sollen. Seit vielen Jahren wird diskutiert, wie eine den internationalen Modellen entsprechende institutionelle Infrastruktur aufgebaut werden soll. Ob ein Teil dieses Traumes von den oben genannten privatwirtschaftlichen Sammlermuseen mit ihren vielfältigen Inhalten, Konzepten und Intentionen erfüllt wurde, ist noch zu klären. Doch wie richtig ist es, solche Institutionen in der Türkei zu etablieren, die europäische oder US-amerikanische Modelle replizieren, wenn auch in einem «hybriden» Stil?

Nach den heißen Jahren war der Stand der Kunstszene aktuell ziemlich unbeständig: Sie sitzt zwischen zwei Stühlen – «wie du säst, so wirst du ernten» und «verliere besser den Sattel als das Pferd»: im Einklang mit der globalen Ökonomie und der lokalen wirtschaftlichen Sackgasse, mit der Hegemonie von Kunstmesse-Auktions-Marktmanipulationen und der Kluft zwischen der Masse der Öffentlichkeit und der dissidenten Kunstproduktion, jetzt und offensichtlich nach dem Gezi-Aufstand und dem anhaltenden Syrien-Irak-ISIS-Krieg und der unkontrollierbaren Flüchtlingskrise in der Region. Es ist an der Zeit, den Fehlritten zu begegnen und realistische Lösungen zu finden.

Vor allem im doch angestrengten System der lokalen und regionalen Kulturwirtschaft und in unzumutbaren politischen Entwicklungen haben die Meinungen und Ideen von Bürokraten, Politikern und Unternehmern die Macht, die Konzepte, Inhalte und Programme zeitgenössischer Kunstinstitutionen oder -organisationen, ihre Grundlagen und Funktion zu bestimmen. Wie kann man hier eine Systemkorrektur durchführen? Die angeblichen theoretischen und intellektuellen Konsequenzen, Defizite aber auch Vorteile dieses flüchtigen Moments sollten unter KünstlerInnen und KunstexpertInnen in der Kommunikation mit internationalen PartnerInnen diskutiert werden. Dieser Dialog ist umso wichtiger, wenn er sich auf das Programm und die Aktivitäten der bestehenden unabhängigen Initiativen stützt und nicht an ein Konsortium öffentlicher und privater Marken vergeben wird. Die absolute Freiheit und Unabhängigkeit der KünstlerInnen und KunstexpertInnen muss gegeben sein. Das Problem dabei ist, dass KünstlerInnen selbst dann, wenn sie sich für künstlerische Projekte vereinen könnten, damit zögern ein entschlossenes kollektives Konzept zu schaffen, das in die ungünstigen Entscheidungen privater Investitionen eingreifen würde. Sie sollten diese Angst loswerden und sich vereinen! Sie sollten sich der Tatsache bewusst sein, dass der Privatsektor seinen globalen Ruf den KünstlerInnen und KunstexpertInnen, den international akzeptierten Ideen, Konzepten und kreativen Visionen sowie den internationalen Ausstellungen in Istanbul verdankt.

Wie hat es Noam Chomsky ausgedrückt: «Änderungen und Fortschritte sind sehr selten Geschenke von oben. Sie kommen aus Kämpfen von unten.»

Anmerkungen

- 1 Pilot Galeri, «Tarik Töre», <http://www.pilotgaleri.com/en/exhibitions/detail/89>, Zugriff am 15. Februar 2018.
- 2 Ein Papier über die ökonomischen Entwicklungen aus dem Jahr 2014 verdeutlicht diesen positiven Eindruck als nicht so realistisch. Die Türkei hat eine Zeit hohen Wachstums erlebt und die Strukturformen zum Beitrittsprozess der Türkei zur EU waren beinahe abgeschlossen. Jedoch wurden diese Reformen ab 2010 nicht vollständig durchgeführt und die aktuellen Schwachstellen sind sichtbar geworden. Die Türkei hat derzeit kein nachhaltiges demokratisches Wachstumsmodell, vgl. Rethink Institute, Homepage, 2014, <http://www.rethinkinstitute.org/turkeys-economic-transformation-in-the-2000s-and-going-forward/>, Zugriff am 15. Februar 2018.
- 3 Creative Europe Desk Kultur, Homepage, 2016, <http://kultur.creative-europe-desk.de/news/details-view/article/aenderungen-bei-den-teilnahmeberechtigten-laendern-status-tuerkei-und-israel.html>, Zugriff am 15. Februar 2018.
- 4 Kai Küstner, «Vorwärts zum Rückschrittsbericht», 2016, <https://www.tagesschau.de/ausland/eu-tuerkei-145.html>, Zugriff am 15. Februar 2018.
- 5 <http://www.beralmadra.net/exhibitions/cittadellarte-ottomans-europeans-reflecting-on-five-centuries-of-cultural-relations2015-2016/>, Zugriff am 15. Februar 2018.
- 6 BeralMadra, «Tanz für Millionen», 2010, <http://www.spiegel.de/reise/europa/kulturhauptstadt-istanbul-tanz-fuer-millionen-a-696740-3.html>, Zugriff am 15. Februar 2018.
- 7 Exhibist Magazine, Homepage, 2013, <http://www.exhibist.com/index.php/magazine/magazine-art-news/item/tanas-berlin-is-closing-its-doors>, Zugriff am 15. Februar 2018.
- 8 Meli Kiyak, «Türkische Kunst – patriarchalisch und sexistisch», 2009, <https://www.welt.de/kultur/article5171752/Tuerkische-Kunst-patriarchalisch-und-sexistisch.html>, Zugriff am 15. Februar 2018.
- 9 Guy Debord, «Society of the Spectacle», 1967, <https://www.marxists.org/reference/archive/debord/society.htm>, Zugriff am 15. Februar 2018.
- 10 Ingo Arend, «Besser als 100 Amnesty-Plakate», 2017, <http://www.taz.de/Installation-auf-der-Biennale-in-Venedig/15442246/>, Zugriff am 15. Februar 2018.
- 11 Beral Madra, Homepage, 2003–2004, <http://www.beralmadra.net/exhibitions/a-consumption-of-justice-artists-form-the-balkans-middle-east-and-south-caucasus-diyarbakir-art-center/>, Zugriff am 15. Februar 2018.
- 12 Kalliopi Lemos, Homepage, 2018, <http://kalliopilemos.com>, Zugriff am 15. Februar 2018.
- 13 Çanakkale Biennale, Homepage, 2016, <http://canakkalebienali.com/en/kalliopi-lemos/>, Zugriff am 15. Februar 2018.