

GÜNCEL SANATIN İKTİDAR ALANI; KÜRATÖRLÜK

MAVİ ÇAKMAKÇI*, OKTAY KÖSE**

ÖZ

Varlığı güncel sanat sergilerinde sorgulanmaksızın kabul edilen *küratörlüğün*, özellikle 1960 sonrası sergilerinde etkin rol almaya başladığı görülmektedir. Bu tarihten sonra yerel ve evrensel bağlamda bir ara yüz geliştiren bu isimler yeni iş tanımlarıyla sanat dünyasının baş aktörlerine dönüşmeyi başarmışlardır. Giderek genişleyen bu yetkinin nedenleri ve sonuçlarını anlamlı kılmak bu araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Bu eksende küratörün sanat yönetimindeki rolü, kültür endüstrisi içinde ve sanat kurumlarında nasıl bir işleyişle ilerlediği nitel veri çözümleme yöntemi ile örnekler üzerinden incelenmiştir. İnceleme sonucu küratörlerin yönetiminde olan önemli sanat etkinliklerinin ve güncel eserlerin gösterim biçimlerinin ekonomik ve siyasi alt yapı ile ilişkili olduğu bulgularına rastlanmıştır. Varılan sonuç çağdaş sanat kurumlarının küratörlerin planlaması dahilinde, bir hizmet hareketine dönüşen projelerle sanatın yönetime ve sömürü sistemine hizmet eden bir araca dönüştüğü ve küratör vasfının herkese ait olamayacağıdır. Bu bağlamda çalışmada sanat/ideoloji, sanat/ekonomi ve sanat/politika gibi ilişkilerin küratörlük başlığı altında damıtılması ve bunu Post-yapısalcı plastik okumalarla gerçekleştirmesi nedeniyle literatüre özgün bir katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Küratörlük, Sergi, Güncel Sanat, İktidar, Ekonomi.

* Araştırma Görevlisi Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı, mavicakmakci@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6201-3814>

** Doçent, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı, oktaykose@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0938-1431>.

*** Araştırmacılardan birinci yazar %80, ikinci yazar ise %20 oranında çalışmaya katkıda bulunmuşlardır. Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

AS THE FIELD OF POWER OF CONTEMPORARY ART; CURATORY

MAVİ ÇAKMAKÇI*, OKTAY KÖSE**

ABSTRACT

Curatory, whose existence is accepted without question in contemporary art exhibitions, started to play an active role especially in post-1960 exhibitions. After this date, these names, who have developed an interface in a local and universal context, have managed to become the leading actors of the art world with their new job descriptions. The purpose of this research is to make the reasons and results of this ever-expanding authority meaningful. In this axis, the role of the curator in art management has been examined through examples with the qualitative data analysis method, how it proceeds with the process of culture industry and art theories. As a result of the examination, it has been found that the important art events under the management of curators and the display styles of current works are related to the economic and political infrastructure. The conclusion reached is that contemporary art institutions, within the framework of the curators' planning, have transformed art into a tool that serves the administration and the exploitation system, with projects that turn into a service movement, and that the curator's qualification cannot belong to everyone. In this context, it is thought that the study will make a unique contribution to the literature, as relations such as art/ideology, art/economy, and art/politics are distilled under the title of curation, and this is done with Post-structuralist plastic readings

Keywords: Curating, Exhibiting. Contemporary Art, Power, Economy.

* Research Assistant Dr., Süleyman Demirel University, Faculty of Fine Arts, Painting Department, mavicakmakci@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6201-3814>.

** Associate Professor, Süleyman Demirel University, Faculty of Fine Arts, Painting Department, oktaykose@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0938-1431>.

1. GİRİŞ

Küratör kelimesi Latince “toplamak, korumak, kollamak” anlamındaki **curate**- kökünden gelmektedir. Kelime kökeni bağlamında ilk küratörlerin Roma İmparatorluğu devrinde yaşamış memurlar olduğu görülmektedir. Kendi işlerini idare edemeyecek korumaya ve himayeye muhtaç durumdaki insanlara tayin edilen devlet memurları bu isimle anılmaktadır (Madzosi, 2019, s. 12). Sanattaki terimsel kullanımı çok sonra gerçekleşen küratörlüğün en ilkel hali ise bizi, ‘Merak dolapları’ ya da ‘Nadire kabineleri’ni düzenleyen kişilere götürmektedir. Rönesans ve Barok döneminde dikkate değer nesnelerin, bilim ve sanat alanındaki ilerlemelerden elde edilen sonuçların seçilmesi, saklanması, müze mantığı ile sergilenmesi ve bunun bir kişi tarafından gerçekleştirilmesi küratörlük sistemi ile benzerlik taşımaktadır (Foster, 2015). Yalnızca resim ve heykel gibi eserlerin düzenlenip sergilenmesi ise 18. Yüzyıl salonlarında gerçekleşir. Bu mekânlardaki eser düzenleme ve saklama görevini üstlenen kişiler sanat eleştirmeni ya da sanat tarihçisi yetkinliğine sahiptir. 19. Yüzyıla gelindiğinde ise ekonomik ve ticari uluslararası fuarlar ve sonrasında düzenlenmeye başlayan sanat sergileri ile yeni bir sergileme mantığı gelişir ve bu sergileri düzenleyen kişiler **küratör** olarak anılmaya başlar.

Modernizm sonrası küratöryel anlayışın gelişmesinde sanatın özerkleşmesinin rolü büyüktür. Sanatın kendi ontolojisini ya da sınırlarını keşfetmesi ve buna bağlı olarak genişleyen özgürlük alanıyla birlikte sergileme mantığında farklı bir aşamaya geçilir. Bu süreçte küratörler en temel anlamıyla eser ve mekan arasındaki ilişkiyi, bir eserin bir diğer eserle olan diyalogunu düzenleyen kişiler olarak bilinir. Diyalog kavram üzerinden geliştirilmekle birlikte, seçilen eserleri de etkilemektedir. Her bir eserin kavram bağı dışında, serginin tamamının kavramla olan ilişkisi önem kazanır. Bu süreçte yer almak isteyen sanatçı, küratörün seçmiş olduğu kavram ve düzen doğrultusunda hareket etmek zorundadır. Formülize edilmiş sergilerde yer almak istemeyen ya da özerk çalışma isteğiyle sanatını kamusal hale getiren sanatçının sergileme mantığı da yine dönemin “genişletilmiş sanat” anlayışı içinde küratörler tarafından belirlenen sınırlara çekilmiştir. Bu nedenle küratörlük çağdaş sanat ilişkileri içinde sembolik olarak bir kurum niteliğine kavuşmuştur. En azından belirleyiciliği anlamında, kurumsal bir işlevi vardır. Lawrence Alloway (1996, s. 222)’in, “Büyük Küratoryal Karartma” adlı makalesindeki ‘küratör’ tanımı da buna uyar:

Küratör herhangi bir anda; sergiler için sanat dünyası tarafından sunulan çoklu olanakların içinden, sunmak istediği şeyi seçer ve projenin uygulanabilirliğini hesaplar. Bu nedenle, dört bir yandaki sanat hakkındaki etkili bilgiyi ayıkladıkça, görevi üretim öğelerinden biri olmaktır. Bir sergi ortaya koyduğunda konumu değişir: sergi ziyaret edildikçe müzenin üretiminin bir parçası olarak takdir edilir. Böylece küratör, bir kurum olarak müze ile tüketiciler olarak halkın ara yüzünde durur. (...) Hukuki olarak tanınmış bir meslek de olmadığı için kurumsal yapı içinde gerçek bir yeri yoktur.

Ancak küratörlerin sistemin kollayıcısı olarak koruma altında olduğu da anlaşılmaktadır. Bu durum küratörlüğü bağımlı bir makama dönüştürür ve arka plandaki isimlerle kavramsal bir ittifak içinde olma zorunluluğu yaratır (Kahraman, 2005, s. 40). Hatta bu sürecin devamlı hale getirilmesi ve kontrol mekanizması içinde sürdürülebilirliğinin sağlanması için programlar geliştirilmiştir. Özellikle 1980 ve sonrası üniversitelerde sanat ve kültür yönetimiyle ilgili programların eğitim içinde ders niteliğinde yer aldığı bilinmektedir. Hatta ulusal ve uluslararası projeleri ortaya atacak yeterlikte kişiler yetiştirilmesi amaçlanır (Zorloni, 2005, s. 61). Eğitimden geçen kişiler, yani küratörler sanatın gideceği yönü belirleyen ve bu süreci canlı tutanların başında gelir.

Diğer taraftan geleneksel sergi formatının terki olarak tanımlanabilecek, sergi yapmanın ötesine geçen genişletilmiş sanat anlayışı ile birlikte küratörlük daha karmaşık bir işlevselliği barındırmaya başlar. Belli bir kavram ekseninde gerçekleşen sergilerin dahi küratörün öznel tutumuna bağlı bir değer taşıdığı görülür. Bununla birlikte sergi, seçilen bölgenin karakteristik özellikleri doğrultusunda da şekillenebilmektedir. Bilinçli olarak yapılan küratörün bu seçimleri ile görünürde değişim, farklılık ve kültürler arası iletişim sağlanmaya çalışılır. Ancak kavram üzerinden şekillenen bu sergiler özünde pek çok amacı barındırdığını sezdirmektedir. Maria Lind (2011)'in bu tür sergilere yorumu şu şekildedir:

Küratöryal denilen yapı bir düşünce, hatta eleştirel bir düşüncedir. Ne var ki, bu düşünce kendini somutlaştırmaya çalışmak yerine, bizi sorularla baş başa bırakmakta ve bu soruların cevapları için hiç tahmin bile edemeyeceğimiz yönleri işaret etmektedir.

Asıl soru bir kişiye odaklanmış güncel sanatın tanımlayıcı gücünü neyin belirlediğidir. Bu yapının bahsedildiği ya da arzu edildiği gibi kültürlerarası/küresel yapıya cevap verebilecek özellik taşıyıp taşımadığıdır. Amaç galerilerin içine sıkışan sanatın muhalif yanının izleyici ile buluşması iken küratörlerin bugünkü iktidar alanını oluşturmaya nasıl yardımcı olmuştur? Bu bağlamda cevapların yine sanatsal pratikler üzerinden alınabileceği düşünülmekte ve çalışmada post modern süreçle birlikte giderek dışsal bir müdahale olan küratörlüğün, sanat üzerinden geliştirdiği söylemlere dikkat çekilerek, bir iktidar alanına dönüşmesinin sorgulaması yapılmaktadır.

2. KÜRATÖRLÜĞÜN İKTİDAR ALANINI BELİRLEYEN SANATSAL NEDENLER

Modern dönemin akıl ve bilim yoluyla daha iyi bir yere ulaşması beklenirken, teknoloji kaynaklı birçok felaketi doğurmuştur. Sanatın bu durumu değiştirmeye yönelik başlattığı ilk savunuyu, yine uygun eylemlerden geçmiştir. İlki "*estetik olmayan ya da mantıkdışı her şeyin sanat eseri olarak görülebileceği*" düşüncesidir. Bu diğer anlamıyla geleneğin yıkılması bağlamında bir "*put kırıcılık*"tır (Farthing, 2012, s. 410). Bu anlayış elbette bir günde ortaya çıkmamıştır. Rönesans ve sonrası adım adım sanatın düşünsel ve görsel şemasını değiştiren anlayışlarla beraber endüstri dünyasının yarattığı makinelerin de bu süreçte etkili olduğu anlaşılır. Özellikle fotoğraf makinası temsil sürecinin değişimini tetikleyen en önemli araç olmuştur. Fotoğrafla elde edilen görüntü ve yarattığı felsefe, imge yaratmada 'bakış'ı önemli

bir konuma geçirir. John Berger'in "*Her imge belli bir görme tarzını somutlar*" sözünden yola çıkarsak bakışın, sanatsal üretimde yeterli olabileceği düşüncesi temsil anlayışını değiştirmekle kalmamış, aynı zamanda malzeme ve teknik olarak sanatın mesajı iletme biçimini de değiştirmiştir (aktaran Leppert, 2009, s. 10).

Böylece Empresyonistlerden başlayarak değişen sanatsal nesne algısı, özellikle Dada ve bu özgürlük alanında gelişen "*CoBrA, letrizm ve sitüasyonizmin dil, bilinç, bilgi, psyche, siyaset, kent gibi konulardaki logosantrik ilkelere karşı saldırıları, 1968 arifesindeki ve ertesindeki felsefi dönüşümler*" sanatın nesnesinden söz etmeyi daha da karmaşık hale getirmiştir (Artun, 2010, s. 32-47). Tüm bu etkenlerle birlikte artık sanat yapıtı bir temsil olmanın dışına çıkarak, sanatçının bir eylemi şeklinde anlam kazanır. Sergileme biçimi ise sanatçı-eser-izleyici sacayağında düşüncüyü işaret etmeye yönelik olarak evrilir (Rosenau, 2004).

"Post-yapısalcı"ların anlam üzerine inşa edilen ve geleneksel teorileri yapıbozuma uğratan düşünceleri ise bu süreci destekler. Modernizmin ekseninde kalan yapısalcılığın aksine post-yapısalcılar, tek bir yapıdan ziyade parçaların önemine vurgu yapar. Farklılığı ve açık uçluluğu savunan bir sanat var olmaya başlar. Böylece estetik yargıya ait bütün standartları yapı bozuma uğrattır. Yapı bozum sürecinde çeşitli öğeler işlev olarak farklı bir öneme sahip olduğu alandan uzaklaştırılarak yeniden işleminden geçirilir ve yeni bir bağlama oturtulur. Yeni bağlamında söylemler birbiri içine geçerken, yapıtlar üst üste gelerek karışır. Talep edilen budur ve çağdaş sanatta "detournement" kavramı ile karşılanmaktadır. "*Saptırma, bozma, kopyalama, kendine mal etme, alıntılama, yerinden etme, koparma*" gibi anlamları da içeren kavram postmodern dönem sanatçılarının üretiminin karşılığı haline gelir (Bourriaud, 2010).

Geleneksel anlayışın çok dışında yer alan bu uygulama içinde "*(...) politik olan 'bilinç biçimleri'ne göstergeler eklemek, yapıbozuma uğrattır, reddetmek, saptırmak, şifrelemek ve şifresini bozmak gibi girişimler de 'karşı-hegemonik' bir karakter oluşturmak*" (Zizek, 2012) için gerekli görülür. Kavramı işaret eden bir anlatım dahi tasarımın karşılığı olabilmektedir. Postmodern sanatın dili içinde aranan bu özellikler imgesel olarak üretilen şeyin zihinde eşitlenmesine kadar ulaşır. Tek sergileme olanağı olan video kayıtları, geleneksel alanların dışında sergileme olasılığının yaratıldığı ve sınırlarının aşıldığını göstermektedir.

1960'lara gelindiğinde sanat ve düşünce arasındaki bağın önemi üzerinde durulduğu ve bu sanat biçimlerinin kuramsal bir temele oturtulduğu görülür. İşaretlerini ise 1920'lerde Hans Ulrich Obrist, Alexander Dorner ve Willem Sandberg gibi isimler "*bir laboratuvar olarak müze*" fikri ile göstermiştir (Obrist, 2015, s. 71). Müzelerde bazı risklerin alınması ve çeşitli disiplinlerin bir araya getirilerek düzenlenmesi gerektiğine, sanatın bilişsel ve net olarak tasarlanması gereken bir süreç olduğu düşüncesine adım adım ilerlenmektedir. Özellikle kavramsal sanatı ve sanat nesnesini anlamak ve çözümlenmek adına bu tür çalışmalar özerk entelektüel bir alana yerleştirilmiştir. Laboratuvar fikrinin yarattığı deneysel ve özgürce hareket edilebilecek alan fikri ise küratörlük ruhunu güdülemiştir.

Dönemin düşünsel yapısının görsel şemasını ilk olarak 1955 yılında küratörlüğünü Arnold Bode'un yaptığı Documenta sergisinde görürüz (Kayıran, 2012). Savaş sonrasında batılı sanatçılar ilk kez bir araya gelmiş, geniş alanlara yayılan yeni sunum biçimiyle dönemin benzersiz bir girişimini gerçekleştirmiştir. Amerikan sanatının estetik algısını ve sanat tarihinin rotasını değiştiren klavuz niteliğindeki bir diğer sergi 1966 yılında, New York'ta, "Birincil Yapılar: Genç Amerikalı ve İngiliz Heykeltıraşlar" başlığı ile açılmıştır (Jewishmuseum, 2014). Yine 1969 yılında gerçekleşen "Davranışlar Forma Dönüştüğünde" sergisi (Şekil 1-2) ise ilk bağımsız küratörlük örneğini gerçekleştirir (Gürlek, 2013).



Şekil 1: New York'taki Yahudi Müzesi'ndeki Diğer Birincil Yapıların Yerleştirme Görünümü.

Kaynak: David Heald/Yahudi Müzesi, 14 Mart 2014, <https://thejewishmuseum.org/press/press-release/other-primary-structures-release>.



Şekil 2: Kunsthalle Bern'de Live In Your Head: When Attitudes Become Form Sergi Kurulumu, 1969.

Kaynak: Heald/Yahudi Müzesi, 14 Mart 2014, <https://thejewishmuseum.org/press/press-release/other-primary-structures-release>.

Bağımsız küratörlerin 1980'lere kadar sanat kurumlarının öngördüğü süreci yıkacak romantik bir nedeni vardır. Sanatın, satın alınabilir bir meta olması yerine bilgiyi açığa çıkaran ve yine imge ve dil arasındaki ilişkiyi zorlayan, sanat ve estetik arasındaki ayrımı ortaya koyan, galeri/müze/sanat sistemine alternatif geliştiren bir çizgide ilerlemesini istemişlerdir (Atakan, 1998, s. 12). Bu tür sorgulamalar üzerine gelişen ve pek çok sanatçıya örnek olan 20. yüzyıl son çeyreğinin sanatı, direnişin yarattığı imgeleri ve eylem biçimleri ile "genişletilmiş sanat" kavramını gündeme getirmiş ve kolektif bir hareketlilik içinde olmuştur. Bu düşünceler çerçevesinde genişleyen sanat hareketleri, kendilerine alternatif medyalar ve araçlar bulmaya devam etmiştir. Sanatı, anti-kapitalist çıkışlarla birçok disiplin

ile bir araya getirerek hiçbir yerleşik tanım içine sokmak istemezler. Bu gösterilerde estetik yargıya ait bütün standartların yapı bozumu ile karşılaşırız. Sanat artık biçime değil işleve odaklanmaktadır.

Sanatın bilişsel (kognitif) bir işlev ve tasarlanmış bir süreç olarak görülmeye başlanması ile sanatsal anlam belirleme işi izleyiciye teslim edilmiştir. Burada öncelikle Roland Barthes'ın "okur merkezli yaklaşımı" üzerine gelişen "etken izleyici" kavramından söz etmek gerekir. Barthes (1993, s. 144)'ın "Yazarın Ölümü" düşüncesine dayanan bu yapıda, "Bir met(n)in, kültürün sayısız merkezlerinden sürüklenip gelen alıntılar ve aktarmalar örgüsü" içinde olması nedeniyle yazar dahil hiç kimse, dünyaya salt kendine ait yeni bir şey ekleme iddiasını taşıyamaz (aktaran Sunar, 2001, s. 12). Öyle ki "yazı, [...] bütün kimliklerin kaybolduğu bir olumsuzluk, bileşiklik, doğallıktır" (Barthes, 1993, s. 140). Yazınsal alana ait tanımlar üzerinden metnin okur bazında anlam kazanacağı düşüncesi sanat eseri ve izleyici bağlamında ele alındığı anlaşılmaktadır. Barthes'ın, S/Z isimli yapıtında önerdiği "etken yazar/etken izleyici" tanımında olduğu gibi izleyici, bir eseri kendi bakış açısıyla yorumladığında eser artık izleyiciye ait olmaktadır. Bu tanımdaki belirtilen özgürlük alanı ise bizi Umberto Eco'nun Açık Yapıt tanımına götürecektir. Buna göre bir metin, okurunu metne bağlı yeni bir yoruma, katılıma, zenginleşmeye, farklı bir bakış geliştirmeye çağırılmaktadır. Elbette bu tür yapıtların yazarı okuyucusunun belli bir bilgi birikimine sahip olduğunu varsayar. Benzer bir durum çeviri metinler için de geçerlidir. Theo Hermans (1997, s. 63-69)'ın belirttiği gibi **çeviri**, "bir başkası adına konuşmaktır" ve bu konuşmada asıl konuşmacının sürecin dışında kaldığını belirtmektedir.

Üzerinde durulan bilgileri izleyici üzerinden yorumlayacak olursak; postmodern yapıtların sanatçısı üretimini, seyircisinin etken yazar/etken izleyici olarak yapıta bakmakta, sürece katılmakta olduğunun farkındalığı ile gerçekleştirir. Bu durum toplumsal açıdan bir açık yaratmaktadır. Belli bir bilgi birikimine sahip olan kitlenin anlayabileceği bir sanatsal üretim gerçekleştirilmekte toplumun geri kalanı için mesaj istenildiği biçimiyle iletilememektedir. Üstelik şimdi bağlamın bir diğer ucunda küratör de yer almaya başlar.

Küratör, yapıtın ya da yapıtların bütün içinde sanatçısından yer yer bağımsızlaşan okumasını gerçekleştirir. Etken izleyiciden beklenen anlam belirleme sürecine ise küratör, çevirmen hatta bir sanatçı olarak dahil olmaktadır. Sergisinde eserlerin hangi başlık altında, ne şekilde yer alacağına karar veren ve düzenlemesini gerçekleştiren kişi de küratördür. Uygun gördüğü kavram üzerinden yeniden düzenleme ile yapıtlar arasında gerçekleştirdiği ilişki bizi daha da farklı bir okuma yapmaya yöneltir. Bu durumda izleyici, eser sahibini de bir tarafa koyarak, küratör ile söyleşi içinde bulunmaya başlar.

Bir serginin kavramı, manifestosu ya da göstergeleri ne olursa olsun küratörün sergi için önerdiği başlıkla, bakış çok farklı bir yere taşınabilecektir. İzleyicinin bu tür anlam belirleme serüvenini ise John Berger'in, Van Gogh'un "Ekin Tarlası ve Kargalar" üzerinden verdiği örnek ile açıklık getirebilir. Van Gogh'un bu çalışmasına yer veren Berger bir sonraki sayfaya

aynı resmi, altına; *"Bu Van Gogh'un kendini öldürmeden önce yaptığı son resimdir."* cümlesini ekleyerek koymuştur (Berger, 1995, s. 26). Daha sonra bu iki resmin farklı sayfalarda farklı biçimlerde yer almasına yönelik açıklama yapar. Bu açıklama resmi tanımlamak üzere yazılan yazı ile birlikte ilk sayfadaki bakışın ikinci sayfada farklılaştığına yöneliktir. Gerçekten resme eklenen yazının farklı ruhsal durumlar yaratmaya başladığını anlarız. Ama esas düşünce imgelerin, resmin ilk anlamından uzak olabileceği ya da hiç ilgisinin olmayabileceği anlatılmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla 1960 sonrasında gelişen farklı sergileme pratiklerinde, sanatın görünür olduğu yerleri ve görünür olduğu araçları değiştirmesi ve bir tanıma, tüm bunları düzenleyecek ve açıklayacak bir üst akla ihtiyaç duyması küratörün varlığını anlaşılır kılmaktadır. İmgeler üzerinden düşündüğümüzde de bu tür sergilerde kavramlar arasında bağlantı kurmayı sağlayan bir bakış geliştirmemiz gerektiği anlaşılmaktadır.

Bir sergi için küratörün seçtiği imgeler üzerinden bir değerlendirmeye gittiğimizde Freudyen bakış açısı ile psikolojik olarak yönlendirilen bir kitleden söz edilmeye başlanabilir. Dolayısıyla imgelerin, söylemle birleştiği noktada istenen etki alanı görünür kılınacaktır. Kubilay Aktulum (2017, s. 3)'un da belirttiği gibi *"Her metin belli bir bakış açısı dayatır"*. Burada Aktulum'un, Jung'a bağlı arketip ve imge üzerine yaptığı açıklamalara bakmak gerekmektedir. Toplumsal ve bireysel bilinçaltına bağlı olarak gelişen imgeleme sürecinin bu metindeki önemi imgelere ortak bir bakış geliştirmemizin sonuçlarını anlamakla ilgilidir. İmgeleme yetimizin ürünlerini belirleyen-biçimlendiren en temelde yer alan güç arketiplerdir.

Ortak bilinçaltına ilişkin olan arketip aynı zamanda bireyselliğin, özgül temsillerin çatısını oluşturur. İnsanın doğasında yüzyıllar boyunca yer eden izlekler olarak arketipler oldukları gibi yinelenip dururlar. İnsanlar bilinç düzeyinde birbirlerinden farklı olsalar da arketipler aracılığıyla bir araya gelirler. Onları bir araya getiren arketipsel benzeşmelerdir. Öyleyse arketipler yüzyılların izlerini taşır, değişmeden yinelenirler. Her birey, psikenin gizli bir yerinde onları taşır, arketipler ortak mirasın ürünüdürler (Aktulum, 2021, s. 370).

Dolayısıyla sanatsal gösterim biçimlerinde kullanılan başlık ya da kavramla izleyicinin baştan belli bir imgeye, ortak bir görüşe yönlendirilmesi, bu yolla tek tipleştirme girişimi en başa dönüş gibi mümkün görülmektedir. Dolayısıyla bu süreç yapıtları en başta bir ideolojinin taşıyıcısına dönüştürmektedir. Max Dieter Huber (2004, s. 77)'in, küratöryal yapı üzerine yazdığı metinde belirttiği gibi; *"Küratörleri tanıyorsanız, genellikle ne bekleyeceğinizi zaten bilirsiniz"* diyerek bu varsayıma katkı sağlar. Metin, sanatçıların çalışmalarındaki anlam kaymasına ya da önemine el konulmasına nasıl tepki verdiklerine ilişkin sorgulamalarla devam eder:

(...) 'anlamsal iniş' koşulları altında (sanatsal) çalışmalar nasıl değişiyor? Anlam artık küratöryel düzenlemeyle mi üretiliyor? Artık resimlerde ne görüldüğünün bir önemi yok mu?, Anlam ve bunlarla birlikte finansal artı değer, galeri seçimi ve/veya küratöryel düzenleme meta düzeyinde mi ilerliyor?

Küratörün, kendini konumlandırma baskısı, dikkat çekme veya kendi kültürel kimliğini oluşturma ve en önemlisi bir söylem geliştirme arzusu eninde sonunda egemenin amaçları ile ilişkilendirildiği görülecektir. Değişen sanat algısının yarattığı yeni temsil araçları ile gerçekleştirilen sergilerde küratörlere duyulan ihtiyacın artması dahi bu teslimiyet için yeterli görülebilir. Dolayısıyla sanatçının da bu anlaşma içinde kendi varlığını sürdüreceği imgeler yaratması da bir anlaşmayı gerektirir. İşte tam bu noktada gerek değişen temsil anlayışı gerekse izleyiciye teslim edilen “sanatsal anlam belirleme” sürecinde yaratılan hiyerarşi içine küratörler rahatlıkla girmekte ve sanatın gideceği yöne her şekilde müdahale edebilmektedir. Bu nedenler sanatsal biçim arayışlarının, ekonomik ve politik nedenlerle iç içe geçtiği bir süreci göstermekle birlikte spesifik örnekler üzerinden netleştirmek gerekebilir.

2. KÜRATÖRLÜĞÜN İKTİDAR ALANINI BELİRLEYEN EKONOMİK VE POLİTİK

NEDENLER

20. yüzyıl sanatçıları, modernizmin sonuçlarının getirdiği karamsarlıkla mevcut bir ideolojilerden uzak kalmayı, yeni sanatsal yaratılar ve biçim dilleri ile sistemin dışında kaldıklarını göstermeyi amaç edinmişlerdir. 19. yüzyıl öncü sanatçıları tarafından işaretleri verilen bu yaratılar özellikle geleneksel yapı ve dışsal otorite karşısında bir özerklik talebidir. Elbette hiçbir sistem, muhalif bir sanatçıyı içinde barındırmayı istememiştir ancak yeni sistem kendi toplumu içindeki muhalif düşünceleri şiddet ve baskı ile çözmek yerine, neo-liberalizmin özgürlükçü ekonomik çıkarları ile çözmeyi tercih etmektedir. Muhalif sanatçıları bu anlayış doğrultusunda baskılayabilmenin ilk örneğini Soyut dışavurumculuğun gelişiminde görmekteyiz. 1940’lı yıllarda CIA’nin Kültürel Soğuk Savaş Projesi’ne karışması algı yönetiminin en bilindik hikâyesidir. Bu projede ‘Amerikan Soyut Dışavurumcu’ sanatçılar bir araya getirilir. Eserleri Greenberg’in düşünsel önderliğinde işadamları, özel kuruluşlar, MOMA ve CIA destekli hayır amaçlı yardım kuruluşları, siyasi ve kültürel vakıflar tarafından satın alınır (Guilbaut, 2009, s. 150). CIA tarafından hazırlanan projede amaç; demokrasi ile gelen serbest piyasanın özgürlük alanında sanatın daha büyük bir gelişim gösterdiğini belgeleyebilmektir (Artun, 2006, s. 27-54). Bununla birlikte, uzun yıllar boyunca Avrupalıya hizmet eden sanat ortamlarının bundan sonra Amerikalı seçkinlere ait, sanatçıların, sanat eleştirmenlerinin, koleksiyoncuların, galericilerin ve izleyicilerin akımına uğrayacağı uluslararası mekâna dönüşmesi istenmektedir. Ayrıca bu mekânlar, Soğuk savaş sonrası Batının, teknolojinin getirdiği silahlanma başarısına dayanarak uygarlığın zirvesinde olduğunu kanıtlanmasında bir vitrin görevi üstlenecektir.

Sanat artık mekanları yalnızca sergileme yapılan bir yer değil sanat, siyaset ve ekonomiye dair eleştirel tartışmaların başlatıldığı bir alan olmuştur. Genelde eleştirinin özelde ise sanat eleştirisinin bir kurum içinde yapıyor olabilmesi bunun somut göstergelerinin gerçekleşebilmesini sağlamaktadır. Teorisyen Boris Buden’e göre *eleştiri*, 18. yüzyıl

aydınlanmasının üretimidir ve ona göre krizle aynı değere sahiptir. Kriz ve eleştiri arasındaki etkileşim, aydınlanmanın diyalektiklerini gerçekleştiren başlıca tetikleyicilerdir (aktaran Çalikoğlu, 2009, s. 36). Soren Aabye Kierkegaard da benzer şekilde “özgürlüğün olanağı”na giden süreçte duygu durumunun “kaygı” olduğunu ileri sürer (aktaran Akış, 2021, s. 29). Tüm bunlar çağdaş sanatın, kaotik ortamlardan beslenmesini, şok ve yeni olanın etkisi ile kurgulanan bir takım anarşist eylemlerle gerçekleşmesini ve de manipülatif baskı yöntemlerinden kaçma nedenlerini açıklamaktadır. 1950’lerde ortaya çıkan Fluxus ve Durumcu Enternasyonal gibi hareketler avangard rolü ile galerilerin içine sıkışarak sanatın öncü karakterinin öldürüldüğü düşünen, sanatın metalaştırılmasına engel olan girişimlerde bulunurlar. Özellikle “eleştiri” üzerine doğan sanat düşüncesi üzerine duran Sitüasyonist Enternasyonel’lerin 1960 yılında Amsterdam’da açılacak bir sergide tutundukları tavrı bunu açıklar. Serginin küratörü grubun yapmak istediği iş için itfaiyeden izin almaları gerektiğini bildirir. Bunun üzerine grup üyeleri sergiden çekilme kararı alır. Küratörün, prosedürmüş gibi gösterdiği bu istek Madzowski’ye göre sanata dışsal bir müdahaledir. Masum gibi görünen kurumların baskı aracına dönüşebileceğine dair oldukça etkili bir örnek olarak gösterilebilir. Madzowski (2019, s. 24) *“Hizmet ile baskı arasındaki çizgi çoğunlukla düşünüldüğünden daha incedir”* diyerek güvenlik adına çalışan kurumların yeniden düşünülmesi gerektiğini hatırlatır.

Açılan bu yolda karşı tavrını bir şekilde göstermek isteyen sanatçıların 70’lere gelindiğinde en uç örnekleri vermeye devam ettiği görülür. Eylem ve sanatı iç içe geçiren anarşik tepki ve eleştirilerin en belirleyici örneği olarak Gordon Matta-Clark’ın çalışması gösterilebilir (Şekil 3). Siyaset ile şehir yaşamı arasındaki ilişkiyi göstergeleştiren çalışma aynı zamanda sanatın metalaştırılmasının öfkeye dönüşen göstergesidir.



Şekil 3: G. Matta-Clark ve arkadaşları, Üç Dans, 1971.

Kaynak: <https://www.arkitektuel.com/gordon-matta-clark/>.

Aslında Matta-Clark’tan yapması beklenen daha önce yaptığı çalışmaların bir türevini üretmesidir. Bina kesme, duvar ve ya zemin delme işlerini başka bir çeşidi ile “beyaz kutu (galeri)”nun eleştirisini yapmasıdır. Matta-Clark ise terör benzeri bir girişimle saçma atan bir tüfikle enstitünün camlarını patlatmaya başlar. Bu sunumu bina-karşıtı salt biçimsel bir

eleştiriden ziyade egemene yönelik estetiğin siyasallaştığı bir kriz anı olarak da değerlendirilmek gerekebilir.

Gartelin (aktaran Wans, 2006, s. 53) de belirttiği gibi “dünya tarihinde hiçbir zaman, bizim toplumumuzun şu anki haliyle bilgiyi algılaması ve işlemesine denk düşen derecede büyük değişiklikler görülmemiştir”. Bu nedenle muhalif yönünü göstermek isteyen grup ya da kişiler gibi, sanatçıların da anarjizm düşüncesini gösteri boyutunda ele aldıkları görülür. Bu durumda Matta-Clark’ın işi ile Karlheinz Stockhausen’ın 11 Eylül saldırıları arasında ortak yönler bulunabilecektir. Bu saldırıların bir sanat eseri olarak düşünülmesini kim engelleyebilir. Ankara’daki Çağdaş Sanatlar galerisinde Andrey Karlov’un uğradığı suikast için yapılan yorumlar da buna benzer sanatsal bir nitelik aranmıştır. Vulture Sanat eleştirmeni Jerry Saltz bu konudaki açıklaması ilginçtir. Saltz, suikastı gerçekleştiren kişinin parmağını kaldırdığı fotoğrafı (Şekil 4), Caravaggio’ya ait, “Horas Kardeşlerin Yemini” tablosuna benzetir:

Bu sahne boş, beyaz, steril bir çağdaş sanat galerisi atmosferinde gerçekleşirken, siyah, şık takım elbiseli saldırgan ve yerde yatan kurbanın görüntüsü sürreal bir hava oluşturarak, neredeyse ‘güzel’ denebilecek ama o kadar da acı verici bir kompozisyon oluşturuyor (Akarsu, 2016).

Ancak bu tür eylemler iktidar ekseninde psikolojik iktidar kalıpları oluşmasına neden olmuştur.



Şekil 4: Burhan Özbilici, Büyükelçi Suikast Olayı, 2017

Kaynak: <https://tr.euronews.com/2017/02/13/yilin-basin-fotografi-odulu-nu-burhan-ozbilici-kazandi>.

Politikanın estetikleştirilmiş halini oluşturmaya çalışan düşünceler giderek eylemi içermekte ve vandalizmi normalleştirecek bir ortamı tetiklemektedir. Bu aynı zamanda estetize edilen acının içselleştirilmesi ve acının sıradanlaştırılıp, “tüketim” malzemesine dönüştürülmesidir. Post-modernist yapının çıkmazı da bu gerçektir. Pierre Bourdieu (1995) bunun günlük yaşantının düşünce sistemine işleyen “simgesel şiddet” şeklinde altını çizer.

Sanatın politikleşmesi anlamına gelen bu Meral Sayar (2015)’in da günümüz sanatının politik olma durumunu sorgulaması bu eleştirilerin bir devamıdır:

Çoğu “muhalif” sanatçı, modernizmin kapattığı “temsil estetik” defterini yeniden açmış durumda. Pek çok sanatçı, seyircide farkındalık yaratma, toplumsal çelişkilere dikkat çekme, seyircinin algısını ters yüz etme gibi, her biri artık klişeye dönüşmüş olan formüllerle ifade ettikleri muhalif olma iddiasını, bizzat kendileri dile getirerek, tekrar tekrar dolaşıma sokuyor. Dahası, küresel kapitalist sistem de bu “muhalif” sanatı tüm imkânlarıyla destekler görünüyor. Böylece politik sanatçılar ile sermaye, örtük bir suç ortaklığı içinde maddi ve sembolik sermayelerini her gün daha da genişletiyor.

Bu nedenle sanat en çok da medya önünde görünür olmaya çalışır. Bu tür çalışmaların öncüsü Joseph Beuys’tur. Sınırsız demokrasiyi talep eden “Referandum Yoluyla Doğrudan Demokrasi İçin” başlıklı performansı medyatik bir hal alır (Şekil 5) (Clark, 2004, s. 177-178). Canlı yayın şeklinde gerçekleştirilen bu gösteri için Nathalie Heinich “*Yoksa çağdaş sanat, sanattan arta kalan bir alanda, iletişim alanında mı toplumsallaşılıyor?*” sorusunu sorar (Artun, 2013).



Şekil 5: J. Beuys, Referandum Yoluyla Doğrudan Demokrasi İçin, 1974.

Kaynak: <https://tr.euronews.com>

Donald Kuspit (2006) sanat hayat buluşması olarak tanımlanan bu tür çalışmaların, sanatı gündelik yaşamla uyumlu hale getirmesinden ve vermek istediği etkiden uzaklaşacağını dile getirir. Çok geçmeden bu demokratik sanat biçimlerinin de bienal ve sergi düzenlemelerine dahil olduğu ve iktidar mekanizmaları için bir hizmet sektörüne dönüştüğü görülecektir. Giderek bu direnç araçları da kolaylıkla kuşatılıp, denetlenebilecektir.

Sanat ve medya metaforlarının birbirine geçtiği bu yeni süreçte terörist bir eylem dahi sanat eleştirmenleri tarafından incelemeye alınması bu kaygının bir uzantısıdır. Politik olanın sanat kurumlarındaki imgesel dönüşümü bu nedenle önemli olmaya başlar. Brian Holmes (2013); halkın, toplumsalın ya da dışlanmışların temsil edildiği savıyla ortaya çıkan sanatçı kesimini bu nedenlerle eleştirir. Böylece demokrasi uzantısı olarak sanat araçları ile çıkarların gizlendiği konusunda şüpheler netleşir. Aslında bu tür eylemlerin sanatçıyı beyaz kutunun sınırları içinde tutmayı başaran bir yöntemin geliştirildiğini kanıtlamaktadır. Jean Dubuffet’in de belirttiği gibi bakanlıklarla, şirketler ve müze müdürleriyle, özgün kültürün yerine çarpıtılmış bir ‘Vekil kültür’ yaratılmıştır (aktaran Yaygın, 2015, s. 12-13). Bunun için

toplum dinsel, etik ve cinsel aidiyetler temelinde parçalanmakta; görselleştirilmiş, her an yıkıma hazır ve yeniden üretime tabi olabilecek bir tarih, siyaset ve kültür yaratılmaktadır.

Tasarlanmış, estetize edilmiş ve görselleştirilmiş yeni kültür, her açıdan tüketimi koşullandırmak adına hareket etmektedir. Bu nedenle sanatçıyı beyaz kutu içinde sınırlandırmak gerekliliğini bilir. Bu sistemin beş temel üzerinden işlediği açıktır: *“devlet ve ekonominin birleşmesi; gizlilik; yalan; şimdiki zamanın ebedileştirilmesi”* (Debord, 1990, s. 9-12). Bu yönetim biçiminin devamı en çok da imgelerle sağlanmaktadır. Guy Debord (2010, s. 9-81)’un “Gösteri Toplumu” savı üzerinden de söylersek; *“(…)gösteri, imaja dönüşene kadar yoğunlaşmış sermayedir. (...) Paranın öteki yüzüdür ve bütün gerçekliğe işlemiştir”*. İmgenin bu ilişkiler dışında var olma olasılığı yok olmuştur. Nesnelere üzerinden ilişkiler belirlenmekte ve toplumun iktisadi üretimi buna bağlı kılınmaktadır.

Sanatçının bu süreçte edindiği rol ise mevcut siyasi durumun oturtulması için kurumlarla birlikte hareket etmeye yöneliktir. Asıl sorun kültürün metalaşması ve bir çeşit kaynak olarak kullanımını sağlayan imgesel sürecin nasıl oluşturulduğudur. Kavramsal stratejilerin politikleştirilmesini içeren kurum eleştirilerinin yapılması ile bu üretim biçiminin neden ve sonuçları da tartışmaya açılır (Buchloh vd., 1971, s. 545-549). Amaç kurumların, ekonomik ya da ideolojik çıkarları için sanat nesnenin nasıl üretildiğinin, yorumlandığının, sergilendiğinin ve belirlendiklerinin açıklamasını yapabilmektir. Varılan sonuç elbette ekonomik nedenlere dayanır. Bu eleştirilerde odak nokta ise özellikle 1960 sonrası sanat sergilerinin kurucuları olan küratörlerdir. Öyle ki Huber (2004); *“Neredeyiz? Gittikçe artan küratöryel mutlakiyet döneminde mi yoksa şimdiden küratöryel aydınlanma çağında mıyız?”* diye sorar.

Özellikle 80’ler bağımsız küratörlük deneyimleri için en önemli yıllar olur ve bu dönemde küratörlüğün tanımına yeni görevler eklenir. Sergiyi yeni bir kavram üzerinden nerede ve nasıl düzenleneceğine karar veren, yapıtları tedarik eden, grupları tasnif eden, aynı zamanda eserleri bir müze müdürü ya da koleksiyoner gibi muhafaza eden ve esere değer biçen ve en önemlisi de sponsor bulan kişiler olarak gerçek anlamda bir postmodern yapılanmaya dönüşür. Bir küratör olan Jens Hoffmann yaptığı işi kısaca şöyle özetler; *“küratörlük belirli bir teoriyi veya argümanı formüle etmekle ilgilidir; bu, nesnelere ve sanat eserlerinin halka sergilendiği bir sergi yaratmak amacıyla sanat eserlerinin veya diğer nesnelere seçimini temel alır”* (Lind, 2011). Ancak bu teori veya argümanlar mevcut düzenin yönetim organlarının işlemlerini kolaylaştıracak ve tüketimin devamını sağlayacak nitelikte olmalıdır. İdeolojik yönelimi dikkate sorunsallaştırılan her meselenin; kültürel kimlikler, siyasi farklılıklar ve çatışmalar sanat aracılığı ile meta biçiminde tüketime sunulabilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla imgeden çok ona yüklenen anlamlar dikkat çekmeye başlar.

Örgüt modeliyle çalışan sivil haklar hareketi, savaş karşıtı kampanyalar, gay özgürlüğü cephesi, feminist hareket, göçmen hakları ve işçi hakları vb. gibi konular dahi estetize edilmiş politik organizasyonlar olarak yönetilmelerini kolaylaştırmak adına katagorize edilmiş ve

sisteme eklenmişlerdir. 1980’lerde ırkçılık karşıtı söylemleri, feminist duruşları, propagatif eylemleri ile tanıdığımız Guerilla Girls, Gran Fury (AIDS) ve Cobra gibi oluşumlar, kültür endüstrisine karşı sert eleştirilerde bulunsalar da Bienallere davet edilmeleri buna örnek oluşturabilir.

Görüldüğü üzere sistem, sanatı ve sanat disiplinlerini kendi adına ürettiği gibi, kendi himayesinde serbest piyasa ideolojisinin bir aracı konumuna da getirmiştir. Ancak Alloway (s. 224)’e göre küratör de “sayısız baskının öznesidir” ve sistemin kurbanıdır. En başta satıcılarla iyi ilişkileri korumanın, koleksiyoner memnuniyetini sürdürebilmenin, müteveli heyeti ve yöneticilerin ya da eş değer küratörlerin zevk beklentilerini karşılayabilmenin baskısını hep üzerinde hisseder ve sanatçısının da buna bağlı bir karakter geliştirmesini bekler.

Tadej Pogačar’ın kurduğu Çağdaş Sanat Müzesi olan PARASITE adından da anlaşılacağı gibi sanatın ve sanatçının “parazit” bir anlayış üzerinden üretim yaptığını savunan şeffaf bir görünüm sunmak ister. Kolektif küratörler döneminde kurulan bu müze tam anlamıyla artık neyin içinde bulunulduğunun farkındalığını yansıtır. Bir kurum olarak çalışma sisteminde, bir parazit nasıl bir değerine tutunuyorsa sanatın sosyal kurumlara tutunduğunu belirtmektedir. Bu durumda sanatçı, bir parazit olmaya razıdır ve bunu da müze kendi web sayfasında aslında pek çok sanat kurumunun ve küratörlerin yaptığı şeyi özetler nitelikte bir tanımla açıklar:

PARAZİT, kültür kurumunun yalnızca dış biçimini ve adını devralan hareketli bir organizma ve eleştirel bir modeldir. Dolayısıyla, sistemler içindeki ilişki ve eylemlerin analizi ile işleyişteki değişiklikleri zorlamak için kurumlar ve sosyal gruplarla özel ilişkiler kurar. Tıpkı doğadaki bir parazit gibi, kural olarak yaşam koşullarını yalnızca ev sahibiyle doğrudan ilişki içinde yerine getiren PARAZİT, bölgeleri ele geçirir, mekanları seçer, ilişkileri kesintiye uğratır ve kurumların özsuyuyla beslenir (P.A.R.A.S.I.T.E. Museum of Contemporary Art, 2022).

Bu durumda sanatçı, kültür ve toplum arasında oynanan hâkimiyet oyununun dışında kalan ama buna aracı olan bir dış zafiyettir. Kültür kurumlarının, özelde ise küratörün, toplumsal tanımlar üzerinden eserin imgesel etkisini, ekonomik çıkarlar adına saptırdığı ve yeni bir gerçeklik yarattığı savı ise gerçek bir temele oturmaktadır. Elbette bu süreçte vakıfların, sponsorların ve buna bağlı olarak kurumsal alandaki sanatsal stratejilerin de giderek arttığı görülmektedir. Küratörler için bu dönemde kurumları temsil eden elçiler olduğu da söylenebilir. Bu sürecin her bir basamağında sanatçının yaptığı işin daha az anlamlı hale geldiği görülmektedir (Huber, 2010).

Sanatçıyı siyaset ve kültür adına yeniden harekete geçiren yine 90’ların siyasi ortamı olur. Özellikle Sosyalist Doğu’nun, Kapitalist Batı ile Berlin Duvarının yıkılması ile bulunduğu bu yıllarda her ne kadar tehlike olarak algılanan komünizmin sona erdiği düşünülse de daha büyük bir tehlike kapıdadır. 18. yüzyıldan itibaren ilk kez zorunlu eğitim ile şekillenmeye başlayan ‘biyoiktidar’ daha da netleşir. İdeolojik mücadele ve şiddet yaptırımı yerine, uzmanlaşmış yönetimi sevk eden biyoiktidar, bu kez bireyleri mesai saatleri ve yaşam

alanları ile şekillendirmeye ve sınırlarını daraltmaya başlar. Asıl önemlisi ise bireyin siyasal stratejilere dâhil edildiğini düşünerek söz hakkı olduğu yanılışına düşmesidir. Algı yönetimi olarak nitelendirilen bir tür kandırmaca içinde karşıt harekete geçebilecek tüm oluşumlar bu yöntemle denetim altında tutulur (Foucault, 2003, s. 102-104). İki kutuplu bu yeni sistemde sömüren ve sömürülen olarak kapitalizmin kazananları ve kaybedenleri yer almaktadır ve duvarın yıkılması ile aslında bu alan genişlemiş olur.

Bu dönem yerel/yabancı, özel/kamusal teşebbüsler “demokrasiye geçiş” sloganı altında, geniş çaplı bir kurum inşası başlatmıştır. Tasarlanmış demokratikleşme süreci olarak nitelendirilebilecek bu dönemde farklı ülkelerde sanat kurumlarının finanse edildiği, sergileme ve de dağıtım biçimlerinin desteklendiği ve teşvik edildiği görülür. Tüm bu kurumlar içinde en etkin olanı “Soros Çağdaş Sanat Merkezi (SCCA)” olmuştur. Politikanın sanatı örgütlü bir biçimde güdümlenmesine örnek olarak gösterilen SCCA, Soyut Dışavurumculuğun bir anda uluslararası öneme sahip olması gibi aynı amaçlar doğrultusunda önemsenmiştir. Zorunlu bir hayırseverlik biçimi geliştiren SCCA, sanatçıların ayakta kalmasını sağlarken, sanatçıları yönetimde olanların hazırladığı programların içeriğine yönelik sanat başlığı altında cevap üretmek zorunda bırakmıştır.

Sovyet Sosyalizmi altında pek çok kurumsal formattan geçerek gelişen ve toplumsal işlevleri SCCA’ya benzerlik gösteren “Sanatçılar Sendikası”na karşı kurulmuş, fakat farklı avantajları ve farklı bir sanatsal/estetik gündem benimsemesiyle daha cazip bir görüntü çizmiştir. Bu süreçte açık (demokratik) ve kapalı (totaliter ve otoriter) toplumlar arasındaki farkın imgeler üzerinden mesaj olarak verilmesi istenmektedir (Artun ve Özge, 2013, s. 99-104). Yardımlarının sosyal olmaktan çok siyasal ve ekonomik olması da bu gerçeğe örtüşür. Soros daha sonra, parasal gücünü kullanarak ülkenin iç işlerine karışma ve ülke siyasetine yön vermekle suçlanacaktır.

Görülen o ki dünyadaki tüm kapitalistlerin, komünizm düşüncesinin tekrar yeşerebilme ihtimaline karşı aldığı önlemlerden en etkili sanatı denetlemek ve desteklemek olmuştur. SSCB ve Doğu Bloku ülkelerinin dağılması ile yine Batı ülkelerine yerleşen ve bu ülkelerde eserlerini sergileyen sanatçılara verilen desteğin yine kapitalizmi beslemeye yönelik atılan adımlar olduğu söylenebilir. Giderek küreselleşen dünyada etkinliklere sponsorluk yapan çok uluslu şirketler kendi reklamlarını yapmak için sanatı tekelleştirmektedir. Ama asıl önemlisi vergi muafiyetlerinden yararlanmak için sanatı kullanmaktadırlar. Batılı ülkelere Afrika, Güney Amerika, Uzak Doğu ve Asya’dan sanatçı göçlerinin yaşandığı Post-koloni dönemi olarak da anılan bu süreçte, sanatçıların kendi yerel kimliklerinin özelliklerini batılı bir anlayışla harmanlamış olmasına verilen desteğin nedeni daha iyi anlaşılır (Beldan, 2007, s. 22). Stablarrass (2004, s. 73) özellikle 1990’larda sanatın neoliberalizmin ajanı gibi çalıştığını ifade eder:

Sosyal demokrasinin, boğucu olsa da refahı sağlayan olanaklarını acımasızca ayaklar altına aldı. Kimlik politikasının, tüketimciliğin, bayağılığın, yozlaşmadaki zevkin özgürleşmiş

dertlerini dile getirdi. Bu tür sanat, o zamana kadar bastırılmış olan perspektifleri serbest bıraktı ve böylece, faydalı bir müttefik olarak özelleştirme ve metalaştırmanın sömürgeleştirici gücüne hizmet etti.

Batının sanat pazarında yer almak ve ekonomik gelişimine katkı sağlamak isteyen ülkeler de demokrasi ile gelen serbest piyasanın özgürlük alanında gelişim gösterdiğini belgelemeye çalışmaktadır (Emmelhainz, 2013). Sanatçılar ise özellikle küratörlerin güdümündeki belli projelerde örgütlenerek sistemle müttefik bir çizgide sanatını gerçekleştirdiğini göstermekte ve imajlarını tazelemeye çalışmaktadır. Sanatçı; kimlik, farklılık, melezlik, sınırların aşılması gibi başlıklarla aslında kendini ötekileştirirken, örtük olarak da sistemi tekelleştirmektedir. Örneğin; Kara Walker bir siyahi olmasına rağmen, çalışmaları incelendiğinde köleliği bir kimlik olarak işaret eden imgeleri ile karşılaşırız. Çağdaş olaylara atıfta bulunan sanatçı, izleyicilere acı içindeki siyah beden görüntülerinin bir Avrupa/Amerika gösterisi olmaya devam ettiğini sadece hatırlatır. Niyeti her ne olursa olsun bu imgeler esasen Walker'ın kökenine yabancılaştığını düşündürmektedir. Stallabrass'a (2004, s. 28-29) göre bu imgeler ne bir şeyi belgelemekte ne de yanlış olana telkinde bulunmaktadır (Şekil 6). Ona göre Walker'ın çalışmaları birilerinin arzuları için gerçekleştirilmiştir. Walker'ın sanat kurumlarında kazandığı ani ve çarpıcı başarıyı da buna bağlar.



Şekil 6: Kara Walker, *İsimsiz, (Met'te Kara Walker: Tufandan Sonra)*, 1996.

Kaynak: Tüm resimler sanatçıya ve Sikkema Jenkins & Co., New York'a aittir., <https://bombmagazine.org/articles/kara-walker/>.

Bu durumda sanatçının, üretimini hangi gerekçeler içinde, hangi biçim diliyle ve hangi kuruma karşı kullandığı dikkat çekecektir. Aktivist öğrencilerin Venedik bienalini “patronların bienaline son” sloganlarıyla karşılaşması örneğinde olduğu gibi etkili bir dil yaratılabilir. Sanatın kurumlarla yapısal ilişkisinin bir eleştirisi olarak sanatsal bulunan ve sanatın gideceği yönü işaret eden bu karşı duruşta yönetim ateşe verilmekle tehdit edilmiştir. Öğrencilerin çıkışı bienali durdurmasa da onu bir sanat pazarına çeviren satışları durdurmaya yetmiştir. Küratörlerin bu durumda daha akılcı bir yapılanma içinde olması gerektiğini göstermiştir. Bu bağlamda küratör Sabine Breitwieser'in hikâyesi karmaşık bir çizgide ilerler (Fraser, 1995). Kurum eleştirileri yapan ve bunun sanattaki yansımalarını ele Breitwieser, devlet desteğinin kesildiği noktada özel bir şirketten destek istemek zorunda

kalmıştır. Eleştirel mantıkta sergiler üreten ve sanat yaşamını kurum eleştirisi üzerine geliştiren biri olarak bu destekleme durumunu olabildiğince şeffaf bir ilişki üzerine kurmaya çalıştığı bilinmektedir (Üner, 2009, s. 67-68). Hatta sergi ve düzenlemeler “Generali Genel Merkezi”ne yerleştirildiğinde, çalışanların çoğu ve benzer şekilde yönetim tarafından açık bir düşmanlıkla karşılanmıştır. Bu girişim de sanatsal bir eylem olarak değerlendirilebilir ancak bu çalışmaların bu şekilde destek alıyor olması da sınırlarının belirlenmesi ve karşıt görüşün bu sınırlar içinde kanıksanarak etkisinin azaltılması anlamına gelecektir. Öyle ki daha acı veren kavramsal çalışmalar dahi sanat seyircisiyle daha sık buluşturularak şiddetin kanıksandığı ve çabuk tüketilir hale geldiği anlaşılmaktadır.

Son dönem çalışmalarına bakıldığında da şok etkisi yaratan ve şaşırtan çalışmalar daha görünür olabilmekte ve bir o kadar çabuk tüketilmektedir. Burada asıl sorun; bir öncekinin eleştirisi yapılmasına müsaade edilmeyecek ve bilinçaltını zorlayacak bir güven problemi oluşturan olaylar zinciri üretecek görsel bir bombardımana tabi olmamızdır. Bu nedenle bienaller, sanatçının görünür olabileceği uluslararası bir platform olması açısından ortak bir bilinçaltı geliştirmek adına desteklenebilir. Ancak bu sergileri toplumsal hareketin davası için kullanan sanatçıların görünür olabilmek için eninde sonunda sermayesinin bir kısmından feragat etmek zorunda olduğu açıktır. Örneğin; “Tercerounquinto” kolektifi, Amparo Muzesinin iç mekan duvarına, “Hiçbir Sanatçı 50.000 Dolarlık Bir Bombanın Cazibesine Direnemez” diye kazıyarak asıl meseleyi gözler önüne sermek istemiştir (Şekil 7). Buradaki "direniş" sorunu, neoliberal uzlaşmaya karşı bir direniş konumu inşa etmek, sürdürmek ve neoliberal uzlaşmaya karşı bir direniş pozisyonunun oluşturmak gibi görünse de aslında sanatçıların çıkarlarının piyasaya yönelik olduğunu ima etmektedir. Özetle; çağdaş sanat üretiminin koşulunun piyasaya yenik düşmek olduğu gerçeğini (herkesin bildiğini ve kimseyi rahatsız etmediğini) ifşa etmektir. Ancak bu çalışmanın da seyreltilmiş ve ehlileştirilmiş bir halinin müzeye girebildiğini bilmekteyiz (Jaltenco Görünmez Komitesi, 2011).



Şekil 7: Hiçbir Sanatçı 50.000 Dolarlık Bir Bombanın Cazibesine Direnemez, Tercerounquinto, 2011.

Kaynak: Jaltenco Görünmez Komitesi, Şimdiye Direnmek (Sonuçları),

<https://comiteinvisiblejaltenco.blogspot.com/2011/12/resistiendo-alas-implicaciones-del.html>.

Sanatı politik olana yaklaştıran bir başka neden, 1990'lardan başlayarak sanatın toplumsal alanı da içine alan bir çizgide ilerlemesidir. Bu ilerleyişe en büyük katkıyı ise iletişim araçları

sağlamıştır. Bütün bir yapı gibi görünmesinde ilerleyen süreç sanat ve kültürü aynı zamansal uzama yerleştirmiştir. Bu nedenle sanat ve medya göstergeleri arasındaki ayrım giderek belirsizleşmiştir. Şimdiki Zamana Direnmek: Meksika (2000-2012) sergisinin küratöryel açıklamasının başında Gilles Deleuze'den yapılan alıntı bu belirsizliğin altını çizer: *“Her direniş eylemi, her ne kadar belli bir şekilde öyle olsa da, zorunlu olarak bir sanat eseri değildir. Her sanat eseri mutlaka bir direniş eylemi değildir ve bu nedenle bir şekilde öyledir”* (Jaltenco Görünmez Komitesi, 2011).

Siyasete angaje olduğunu gösteren bu tür sanatsal çalışmalar ise küratörlerin gözdesi olmaya başlar. Nedeni ise oldukça açıktır. Örneğin; Modern Sanat ve Dijital Kültür Merkezi “Estela de Luz”da daki sergiler, iktidarın bilgi akışının temsil biçimleri üzerindeki etkisini gösteren, şiddeti estetikleştiren ve içeriğin politikleştiğini açıkça gösteren işleri sergiler. Sergilerde kullanılan başlıklar oldukça dikkat çekicidir; “Uyuşmazlık Aşkına” ve “Direniş Alıştırmaları” (MUAC, 2012), “Kurumu Kurtarmak” (SAPS, 2012) ve “Şimdiye Direnmek” (Amparo Museum-Puebla, 2011) şeklinde sıralanmaktadır (Emmelhainz, 2013). Sergide yer alan çalışmalar 90 sonrası sanat yapıtlarının genelinin toplumsallık anları olarak üretilmeye devam ettiğini gösterir (Yardımcı, 2005, s. 138-139). Bu çalışmalar aynı zamanda sanat-siyaset ilişkisinin kavramsal sanat üzerinden biçimlenmesidir. Kurumların bu yapıya uygun olarak birlikte var olma olanaklarını üretecek alanlar yarattığı, ötekiyle olan ilişkiyi geliştiren kolektiflik ve katılım gerektiren projelerle dönüştüğü anlaşılmaktadır. Bu projelerin çoğu kimlikler ve ideolojiler arası çatışmayı tetikleyen ya da yeniden canlanması olası düşünceleri basitleştiren görsel yaratımlar olması ile dikkati çeker (Şekil 8). Özellikle Dünya ekonomik buhranı, ardından gelen sosyalizm ve faşizm gibi rejimlerin yeniden hortlayacağı korkusu, sömürgecilik girişimleri, küresel ısınma vb. kavramlarla düzenlenen sergilerle sürekli hatırlatılmakta ve bir korku toplumu yaratılmaktadır. Böylece yaşam biçiminde gözle görülür bir standardizasyona ulaşılma istenmektedir. İnsanlar, tüm bu korkularını ayakta tutan ve tüketerek mutlu olabileceklerine inandıran bir arketip çarkının içindedir.



Şekil 8: Marks, MUAC, Raqs Media Collective, 2012.

Kaynak: <https://muac.unam.mx/exposicion/raqs-media-collective?lang=en>.

Sanat tam da bu noktada en muhalif görüşleri dahi kendine mal etmekte ve sanat piyasasına sunmaktadır. Tarihe damgasını vurmuş bütün önemli karakterlerin ardındaki büyük siyasi

yapı görmezden gelinerek metalaştırılmakta ve medyatik bir imaja dönüştürülebilmektedir. Bu sürecin başlangıcını yapan Andy Warhol'a işaret etmeden geçmek doğru olmayacaktır. Pastiş yöntemine uygun biçimde yeniden ürettiği "Che" imgesi bir ideolojinin ehlileştirilmesinin ne kadar kolay olabileceğini kanıtlar (Şekil 9). Dönemin siyasi partileri dahi propagandalarını bu görünümün ardında gerçekleştirerek ideolojik söylemlerini yumuşatacaktır.



Şekil 9: Andy Warhol, Che, 1968.

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/che-guevara>.

Tüm bu sürecin dışında hareket eden ve muhalif tavırlarıyla bilinen sanatçılar ise sanatın görünür olabildiği bienallerden uzak tutulur. Bunlardan biri olan Banksy'nin son projesi polis engeli ile karşılanır. Son dönemde mülteci krizine işaret eden çizimleriyle gündeme gelen Banksy, instagram sayfasında "*Venedik bienalinde ahırımı açıyorum*" diyerek doğrudan Venedik bienalini protesto eder. Bu resimler bütünde tek bir resmi işaret etmektedir. "Petrolde Venedik" ismiyle yolcu gemisinin Akdeniz'de turistleri taşıyarak yarattığı muazzam kirliliğe gönderme yapar (Şekil 10) (Venice in Oil By Banksy, 2019).



Şekil 10: Banksy, Venice in Oil, 2019.

Kaynak: Giulia Pacciardi (2019). Banksy, Venedik Bienali 2019'a yeni işi Venedik Petrol ile sızıyor, <https://www.collater.al/en/banksy-biennale-venice-in-oil/>.

Bu anlamda sanatçıya yapılan her müdahalenin bir kez daha sponsorlar tarafından denetim altında tutulan küratörlük sistemini işaret ettiği anlaşılmaktadır.

3. SONUÇ

Güncel temsil modellerinin ve sanat üzerine geliştirilen politikaların değişmiş olduğu ve sanatın, toplumun değil (siyasi ve ekonomik) kimliklerin mayası olarak yeniden tanımlanıp yapılandırılmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır. Planlanmış bu yapı içinde siyaset ve kültür adına harekete geçtiğini düşünen sanatçı dahi, sistemin bir taşıyıcısı olduğunun artık farkındadır. Özellikle bienallerde görünür olmak isteyen sanatçılar, yaptığı sanatın mala, paraya, silaha, moda ya da politikaya dönüşmesine ve yeniden üretilir hale gelmesine engel olamaz. Tüm bu nedenlerle sanatı bağımsız bir alana çekmek isteyen isimlerin dahi ekonomik ve politik nedenlerle kurumlarla işbirliği içerisinde olması ve birlikte hareket etmesi sanatın yalnızca 'sanat' olarak kalmadığını, sermayenin bir etkinliği olarak belirmeye başladığını ve de üretimini başlı başına bir reklam imgesine dönüştürdüğünü göstermektedir.

Egemenin tepkisinden, özellikle 1970 sonrası sanat pratikleri ile toplumsal hareketlerin aynı düzlemde görüldüğü, benzer bir strateji üretilerek buna yönelik önlemler alındığı anlaşılmaktadır. Bu durumda çağdaş sanat kurumlarının küratörlerin planlaması dahilinde, bir hizmet hareketine dönüşen projelerle sanatı sömürü sistemine hizmet eden bir araç haline gelmesi kaçınılmaz olmuştur. Buradan çıkarılacak sonuçlardan biri anti-sistem bir hareket veya eylemsel faaliyet, küratörler de dahil pek çok denetime sahip olan sanat için pek mümkün görülmemektedir. Clement Greenberg de bu dönem sanatının, muhalif olmaya çalışmasının boş bir çaba olacağından söz eder. Hatta bütün avangardı sisteme dahil olmakla suçlar (Guilbaut, 2009, s. 150). Yavaş ve emin adımlarla şekillenen bu yapı içinde tüm bu düşüncelerle birlikte beliren estetik anlayış toplumda bir "karşı bilinç" yaratma arzusundan çok öteye taşınmıştır. Frankfurt Okulu'nun en önemli isimlerinden Herbert Marcuse; "Kurulu kültürün bir parçası olarak sanat olumlayıcıdır ve bu kültüre destek olur." diyerek süreci tanımlar (Kurt, 2010).

Göstergelerde ayrışmalar da sonuçta sanat ve kültür bir çeşit sermaye olarak politik düşüncelere eklenmiştir. Bu nedenle kültürel alanda sanat ve politikanın yeni göstergeleri, özellikle toplumsal sistemi kapsayan kitle iletişim araçlarının sembolik ve duygusal yönelimlerinin bir özeti olur. Diğer kültüre olan ihtiyaç ise yine egemen kültürü beslemeye yönelik olarak küratörlerin kavramları arasına sıkıştırılmıştır.

Tüm bu süreç küratörlerin, bugünkü değerine kavuşmasının ve sanat nesnesinin değerini belirleme yetkisini ele geçirmesinin önünü açmıştır. Özellikle bugünün kurumları çok daha sabit fikirli, dışlayıcı, çıkarlarına ve neoliberal sürece adapte, aynı hedefleri paylaşan bir görünümde. Kültür kurumlarının da mevcut düzenin yönetime katkı sağlayan organları olarak işlediği ve kültür üreticilerinin serbest kapitalist sermayeyi yaşamın her hücreğine aktarılmasında etkin rol oynadığı anlaşılabilmektedir (Dillemuth, Davies ve Jakobsen, 2005). Gerekli bulunduğu kendi sınıfının çıkarlarına ters davranmayan ya da değerlerine

saldırmayan, kendi kültürüyle alay etmeyen sanatçı sistemin dışında kalacağını ve görünür olamayacağını bilir. Bütün karşı duruşlar ise Post-modernist potada eritilmektedir.

Bir dönemi etkisi altına alarak kolektif bir tutuma yol açan imgelerin dahi günümüzde algı yönetimi ile savaşmak zorunda olduğu düşünülünce öncelikle sanatın politikayı değil, politikanın sanatı güdülediği gerçeğini kabul etmemiz gerekir. Hannah Arent'in "*İnsanlık Durumu*" (2009) adlı çalışmasındaki saptamalarından yola çıkarsak; Picasso'nun "Guernica" adlı yapıtına duyulan hisler, bugün insanlığın içinde bulunduğu durumun karşısında yetersiz kalacaktır. Dolayısıyla günümüz politize olmuş sanat biçimlerinin ya da siyasal sanatın büyük stratejileri yeniden canlandırmak için verdiği uğraşı bir parodi olarak değerlendirilmektedir (Rancière, 2013, s. 65).

Politik gerçekliğin sanat kurumlarındaki imgesinin ve politikanın tasvirinin; "*Halkı temsil ediyorum. Bir toplumsal hareketi temsil ediyorum. Dışlanmışları temsil ediyorum.*" gibi yalanların üzerine kurulu olduğunu biraz da alaycı biçimde dile getiren Holmes'un de bu düşüncüyü desteklediği anlaşılmaktadır (Holmes, 2013). Bu durumda meta kültürünün yeniden üretimi ile eleştirisi arasında sıkışıp kalan sanatın bilinçli olarak bulanıklaştırıldığı söylenebilir. Sanat artık sermaye tekelinin "politik" ya da "ideolojik" müdahalesini, ekonomik ve siyasi amaçlar doğrultusundaki kitlesel rolünü ister istemez kabul etmek zorundadır.

Bu bağlamda araştırmada örnekler ve kimi önemli isimlerden de cevabı alınan sorular üzerinden sanat yönetiminin ve bu rolleri sanatçıya dağıtan kişinin, itici gücün ve bu sürecin görünürdeki baş aktörünün küratör olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle sanatçıya ait imgelerin üzerine konulan herhangi bir belirtecin dahi yeni bir etki yarattığı ve bilinen bir görüntü üzerindeki algıyı değiştirdiği düşünülünce, küratörlere sergi için verilen yetkiler sanatçının dahi dışarıda kalabildiğini göstermiştir. Küratör, basit anlamıyla çalışmaları yeniden çerçevelemektedir. Bu anlamda küratörün yaptığı iş sanatın propaganda tarihi ile de bağdaştırılabilir. Propagandanın, sanat içindeki işleyişi ne şekilde olursa olsun sanat kurumlarında küratörler aracılığı ile sanatı işletenlerin, fon verenlerin, yönetim kurullarının ve yöneticilerin istediği politik imgeyi kolayca görünür kılabilmektedir. Küratör tam bu noktada hakim olan politik duruma angaje olduğu kanıtlamak istercesine sanatçı birlikteliğini sağlayarak kuruma istediği politik imgeyi verir. Küratörün kendini var ettiği ve sürecinin devamlılığını sağladığı nokta burada başlar. Böyle bir işleyişte, küratörün mevcut ekonomik durumun kalıcılığı için bunun dışında hareket etmesi, politik yapıları sorgulaması ya da alternatif bir söylem geliştirmesi oldukça güçtür. Bu durumda yukarıda belirtilen ideolojik söylemlerin ışığında artık her sergi düzenlemesi için *küratörlük* kelimesinin kavramsal olarak kullanılmasının yanlış olduğunu söylemek de doğru olacaktır.

Sonuç olarak; küratörlerin pek çoğunun ekonomik nedenleri gizlerken belli bir ideoloji ile hareket ettiği anlaşılmaktadır. Farklı bir başlık altında ele alınabilecek bir konu olmakla birlikte bu durum sergilerin niteliğine yönelik tartışmaların açılmasına neden olmuştur. Pek çoğuna göre asıl mesele sanatın ve sergilerin odak noktası olması gereken estetik

değerlendirmelerin siyasi kavramlarla önünün kesilmesidir. Bu durumun farkındalığı ile sanat yönetiminin ve küratör kavramlarının boyut değiştirdiği anlaşılmaktadır. Daha fazla uzmanlık ve tecrübe gerektirmektedir. Küratörün, bir sergi düzenlerken öngördüğü kavram için toplumun dinamiklerini dikkate alması gerektiği, aynı zamanda sanatçı ve kurum arasında dengede durması gerektiğini bilmelidir. Tüm bu ilişkileri dengeye soktuğunda dahi kavram ve sergideki çalışmaların birlikteliğinde ortaya çıkan atmosferin sergiye yönelik tepkileri ve izlenme oranını belirlediğini de unutmaması gerekir. Dolayısıyla devletin, ekonomik ve politik artı değer üretmesi için sanatı da kontrol altında tutması ve belirlenen bu politik rolün önemli bir oranının küratörlere ait olduğunu bilerek hareket etmesi gerekmektedir ve öyle de yaptığı anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

Akarsu, Ö. (2016). Ankara Suikasti Üzerine Düşünmek Tarih Resmi Olarak Fotoğraflar / Jerry Saltz, Erişim adresi: <http://www.sanatatak.com/view/ankara-suikasti-uzerine-dusunmek-tarih-resmi-ola-rak-fotograflar-jerry-saltz> (Erişim Tarihi: 24.12.2016).

Akış, Y. (2021). Søren Kierkegaard'da Kaygı Kavramı, Felsefe Anabilim Dalı Doktora Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.

Aktulum, K. (2017). Yazınsal Metinlerde Değerlerin Yazınbilimi. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Modern Turkish Literature Researches*, Temmuz-Aralık 2017/9:18 s.01-16.

Aktulum, K. (2021). *İmgelem çözümlemesine giriş*, Ankara: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Alloway, M. (2011). "To Show or Not To Show" (J. Hoffmann, Röportaj). Sayı: 31. Erişim adresi: <http://moussemagazine.it/jens-hoffmannmaria-lind-2011/> (Erişim Tarihi: Haziran 2019).

Alloway, L. (1996). *Great Curatorial Dim-Out, Thinking About Exhibitions*. (Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, Routledge, Ed.). Londra.

Arendt, H. (2009). *İnsanlık durumu* (Bahadır Sina Şener, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. (2006), *Müze ve modernlik: tarih sahneleri – sanat müzeleri 1*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. (2010). Sanat ve 1968 Baharı/Bir Kronoloji, *Sanat Dünyamız*, Sayfa 110, Bahar. s.32-47.

Artun, A. (2013). *Çağdaş sanat ve kültüralizm, çağdaş sanat ve kültüralizm-kimlik ve estetik içinde*, İstanbul: İletişim/Sanathayat.

Artun, A. ve Örgen N. (Ed.) (2013). *Çağdaş sanat nedir? Modernlik sonrasında sanat*, Sanat hayat dizisi, İstanbul: İletişim Yayınları,

Atakan, N. (1998). *Arayışlar: resim ve heykelde alternatif akımlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, R. (1993). Yazarın Ölümü (Hüsamettin Çetinkaya, Çev.). *Edebiyat Eleştirisi* 4, Güz 1993, s.140-144.

- Beldan, N. Y. (2017). *Çağdaş Türk Sanatında Küratörlük Olgusu ve Öne Çıkan Küratörler*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi Ankara.
- Berger, J. (1995). *Görme biçimleri* (Yurdanur Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bourriaud, N. (2010). *Postpurodiksiyon* (Nermin Saybaşı, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (1995), *Pratik nedenler*, (Hülya Tufan Çev.), İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Buchloh, B. vd. (1971). *Art since 1900*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Clark, T. (2004). *Sanat ve propaganda* (Esin Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çalıkoğlu, L. (2009). *Küratoryal Pratikler ve Dinamikler*, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Debord, G. (1990). *Gösteri toplumu ve yorumları* (Ayşen Ekmekçi-Okşan Taşkent Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dillemoth, S., Davies, A. ve Jakobsen J. (2005). There Is No Alternative: The Future Is Self-Organised, Erişim adresi: <https://whstnxt.net/042>. (Erişim Tarihi: 12.03.2005).
- Emmelhainz, I. (2013). *Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanat ve Dava Sanatının Sonu mu?* (Nursu Öрге, Çev.). Erişim adresi: <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-kulturel-donemec-ozerk-sanat-ve-dava-sanatının-sonu-mu/1194> (Erişim Tarihi: 16.03.2013).
- Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü* (Gizem Aldoğan-Firdevs Candil Çulcu, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Jaltenco Görünmez Komitesi. (2011). "Şimdiye Direnmek", Erişim adresi: <https://comiteinvisiblejaltenco.blogspot.com/2011/12/resis-tiende-alas-implicaciones-del.html> (Erişim Tarihi: 19.11.2011).
- Kahraman, E. (2005). Bir Küreselleşme Enstrümanı Olarak Küratörlük, *Cey Sanat Dergisi*, Sayı: 3-4, s. 40.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta anlamın görüntüsü, imgelerin toplumsal işlevi* (İsmail Türkmen Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fraser, A. (1995). "Report: EA-Generali Foundation History and Architecture - Generali Foundation", Erişim adresi: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://foundation.generalitat/fileadmin/grafikpool/downloads/Download_FQ/FQ_resume_e_SB_.pdf(Erişim Tarihi: 09.04.2023).
- Foster, H. (2015). *Küratörler ve Teşhirciler* (Ayşe Boren, Çev.). Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/kuratorler-ve-teshirciler/2616> (Erişim Tarihi: 09.09.2015).
- Foucault, M. (2003). *Seçme yazılar 4: iktidarın gözü* (Işık Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Guilbaut, S. (2009). *New York, modern sanat düşüncesini nasıl çaldı?*, (Elif Göktepe, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Gürlek, N. (2013). Sarkis ve “When Attitudes Become Form [Tutumlar Biçime Dönüşünce] (söyleşi). Erişim adresi: <https://saltonline.org/tr/598/sarkis-ve-when-attitudes-become-form-tutumlar-bicime-donusunce> (Erişim Tarihi: 21.04.2013)

Holmes, B. (2013). Yalancının Pokeri: Çağdaş Sanatta Politikanın İmgesi ve Gerçekliği Skopbülten / Brian Holmes, (Elçin Gen Çev.). Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/yalancinin-pokeri-cagdas-sanatta-politikanin-imesi-ve-gercekligi/1086> (Erişim Tarihi: 14.01.2013)

Huber, M. D. (2004). Kuratoren Als Künstler? Originalveröffentlichung in: Kaestle, Thomas (Hrsg.): Wo ist die Kunst? : zur Geographie von Schnittstellen; [Im Rahmen des Jahresprogramms 2004 des Kunstvereins Hildesheim, Verein zur Förderung der Bildenden Kunst e.V., Galerie im Kehrriederturm], Bielefeld, s. 77-79. Erişim adresi: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://archiv.ub.uni.heidelberg.de/artdok/5773/1/Huber_Kuenster_als_Kuratoren_2004.pdf (Erişim Tarihi: 09.04.2023)

Kayıran, N. R. (2012). Bir Fikrin Başarı Öyküsü: Documenta. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 1, Sayı 9, Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/pub/sanatvetasarim/issue/20658/220389> (Erişim Tarihi: 01.06.2012).

Kurt, E. K. (2010). Kamusal Alanda Kuşatma ve Sanatın Direniş Olanakları, Erişim adresi: <https://warholamag.com/tr/kamusal-alanda-kusatma-ve-sanatin-direnis-olanaklari/> (Erişim Tarihi: 01.06.2012).

Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu* (Yasemin Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Madzoski, V. (2019). *Küratörlük, koruma ve kapatmanın diyalektiği*, (Mine Haydaroğlu Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Obrist, H. U. (2015). *Ways of curating*. Penguin Books Ltd: UK.

P.A.R.A.S.I.T.E. Museum of Contemporary Art (2022). Erişim adresi: <http://www.parasite-pogacar.si/about.htm>, (Erişim Tarihi: 21.01.2022).

Rancière, J. (2013). *Özgürleşen seyirci* (E. Burak Şaman Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Rosenau, P. M. (2004). *Postmodernizm ve toplum bilimleri*, (Tuncay Birkan çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Sayar, M. (2015). Jacques Rancière’de Politik Sanat ve Temsil Sorunu, Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/jacques-ranci%C3%A8rede-politik-sanat-ve-temsil-sorunu/2578> (Erişim Tarihi: 17.08.2015).

Stallabrass, J. (1999). “High Art Lite: British Art in the 1990s”, Erişim adresi: <https://books.google.com.tr/books?id=OFmpicWcgIcC&printsec=frontcover&dq=High+Art+Lite:+British+Art+in+the+1990s&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwi8w56xyM7mAhW7QxUIHd0RBREQ6AEIKDAA#v=onepage&q=High%20Art%20Lite%3A%20British%20Art%20in%20the%201990s&f=false>, (Erişim Tarihi: 24.12.2019).

Stallabrass, J. (2004). *Sanat A. Ş. çağdaş sanat ve bienaller* (Esin Soğancılar Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Sunar, H. Ş. (2001). Kesinliklerin Sonuna Doğru (I): “Yazarın Ölümü”nden Sonra” *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, s. 11-18, Erişim adresi: <https://avesis.istanbul.edu.tr/yayin/d3962330-96de-4ed5-984d-7dec487b798b/kesinliklerin-sonuna-dogru-i-yazarin-olumunden-sonra-ceviri> (Erişim Tarihi: 12.12.2022).

Hermans, T. (1997). Anlatıda Çevirmenin Sesi (Alev Bulut, Çev.). *Kuram*, 15. Eylül 1997, s.63-69.

Üner, P. (2009). Küratoryal Pratikler ve Dinamikleri, Yüksek Lisans Tezi Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Venice in Oil By Banksy. (2019). Erişim adresi: <https://Luxelife.Eu/Venice-In-Oil-By-Banksy>, Luxe Life Magazine, Bağlantı videosu instagram Banksy: @banksy (Erişim Tarihi: 11 Haziran 2019).

Wans, B. (2006). *Dijital ağın sanatı* (Osman Akınhay, ev.), İstanbul: Akbank Sanat Yayınları.

Yardımcı, S. (2005). *Küreselleşen İstanbul'da bienal kentsel değişim ve festivalizm*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Yaykın, M. (2015). Gücü, Kimin Kullandığına ve Nasıl Kullanıldığına Bağlı. *Kontrast*, Temmuz-Aęustos-Eylül Dosya Konusu, Sayı:48, s. 11-17.

Zizek, S. (2002). *Kırılğan Temas* (Tuncay Birkan ev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Zorloni, A. (2005). Structure of the Contemporary Art Market and hte Profile of İtalian Artists. *Industrial Organization Volume 8, Issue 1 (Fall 2005)*, p. 61-71.