

ÇAĞDAŞ SANATTA KÜRESEL BİR FAKTÖR “KÜRATÖR”

Süleyman ÖZDERİN
Akdeniz Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Grafik Bölümü
selekant (at) gmail.com

ÖZET

20. yüzyılda küresel kapitalist sistemle gelen sosyo-ekonomik faktörlerin, çağdaş sanatın güncel eğilimleri doğrultusunda “sanat ve toplum” ilişkilerine yansıtılma biçimi, “küratörlüğün” ulusal ve uluslararası anlamda yeni bir meslek olarak algılanmasına neden olmuştur.

Plastik sanatlarda 1980’li yıllardan itibaren ortaya çıkmaya başlayan küratörlü sergilerin temelinde; çağdaş sanatla ilgili projelerin ilke olarak çok daha büyük mali bütçelerle, “kurumsal” açıdan düzenlenme amacı bulunmaktadır.

Çağdaş sanatla ilgili organizasyonların kurumsal desteklerle finanse edilmesi bir yana, bu uygulamaların gerçekleştirilme biçimi, sanat çevrelerinde içerik açısından birçok tartışmaya zemin hazırlamıştır.

Makalede; “küratoryal organizasyonların küresel kapitalizmle kurduğu ilişkiler araştırılarak, küratoryal yapıcılığının” asıl kaynağı olan müze ortamından hareket edilip, ilerleyen kısımlarda konunun güncel önemi açısından sanat ortamında var-olan eleştirel yaklaşımlar sunulmaya çalışılacaktır. Ayrıca konuyla ilgili tespit edilen sorunların sosyo-kültürel ve sosyo-politik boyutları üzerinde durularak, küratörlüğün içinde bulunduğu durumla ilgili, objektif bir sonuca varılmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler : Çağdaş Sanat, Küreselleşme, Kapitalizm, Sergi Yapıcılığı, Küratör

Özderin, S. (2014). Çağdaş Sanatta Küresel Bir Faktör “Küratör”. *Ulakbilge*, 2 (3), s.32-48.

A GLOBAL FACTOR IN CONTEMPORARY ART “CURATOR”

ABSTRACT

The manner of reflection of the socio-economic factors coming along with the global capitalist system on “art and society” relationships in line with the current trends of contemporary art in 20th century resulted in the perception of “curatorship” as a new profession both nationally and internationally.

The purpose of organizing contemporary art related projects “institutionally” with higher financial budgets as a principle underlies expositions having curators that have started to emerge as of 1980s in plastic arts.

Except for the fact that contemporary art related organizations are sponsored with institutional supports, the way of actualization of these practices has paved the way for quite a few discussions in terms of content in art circles.

In this essay, the starting point shall be museum environment which constitutes the fundamental basis of curatorial production by researching the relationships that curatorial organizations establish with the global capitalism. In the onward sections, critical approaches existing in the art environment shall be attempted to be presented from the point of this subject’s current significance. Furthermore, socio-cultural and socio-political dimensions of the problems ascertained regarding the subject shall be emphasized and an objective conclusion shall be attempted to be reached concerning the situation curatorship is in.

Keywords: Contemporary art, Globalism, Capitalism, Curator, Critic

Giriş: KAPİTALİST KÜRESEL İLİŞKİLERİN SOSYO-POLİTİK YAPISI

Endüstri devrimiyle yaygınlaşan üretim sistemlerinin geliştirilmesi, 18. ve 19. yüzyıllarda Avrupa'daki sermaye birikimlerini artırarak, temelinde üretim ve tüketim organizasyonlarının bulunduğu kapitalist politikaların diğer ulusal kültürlerle yaygınlaşmasını sağlamıştır. Kapitalizmin yaygınlaşma eğilimini yönlendiren politikalar, özel mülkiyetin üretim araçlarını endüstri devriminin yaygınlaşmasından daha önceki dönemlerde itibaren ortaya koymaya başlamıştır. Kapitalist ekonomi pratiği Avrupa'da 16. ve 19. yüzyıllar arasında kurumsallaşmıştır. Feodalizm sona erdiğinden beri kapitalizm Batı dünyasındaki hakim sistemdir ve bütün dünyaya İngiltere başta olmak üzere Avrupa'dan yayılmıştır. Kapitalizmin ekonomi politikaları, 20. yüzyılın bilgi teknolojileri üzerinde kurduğu hâkimiyetle beraber, dünya ülkelerini sosyo-kültürel açıdan sistemli bir biçimde sarmak suretiyle “küreselleşme” adı verilen karmaşık bir heterojen yapı ilişkisi ortaya çıkarmıştır. Küreselleşmenin heterojen yapısı içerisine giren “parametreler” de tıpkı kapitalist ekonomi politikaların gelişim sürecinde olduğu gibi, belli aşamalar geçirdikten sonra bu günkü siyasal yapısına kavuşmuştur. “Küreselleşme hakkında söylenmesi gereken ilk özellik, konunun çok boyutlu ve karmaşık oluşudur. Küreselleşme bir süreçtir ve kuşkusuz yalnızca ekonomik şartlara bağlı olmamakla birlikte sosyal, kültürel ve politik yönleri de önem taşımaktadır. Bu sürecin akışında teknolojik gelişmenin güçlü bir etkisi vardır”(erişim:Küreselleşme”, <http://www.sodev.org.tr/okullar/sdo/dersnotlari/kuresellesme.htm>, 26 Ekim 2013, s. 03:00).

Küreselleşmenin bir süreç içinde ilerlemesi sosyo-kültürel ve sosyo-politik bir takım yapılar içerisinde sanatın toplumsal rolünü de bağlamıştır. Sanat küresel dünyada ister istemez sermaye gruplarının “politik” ya da “ideolojik” müdahalelerine maruz kalarak, planlanmış bir takım amaçlar doğrultusunda kitlesel rolünü oynamak zorunda kalmıştır. 21. yüzyılda bilim ve teknolojinin, dolayısıyla kültürün “değişim” suretiyle gelişmesi, kaçınılmaz olarak beraberinde elbette küresel bildirişim ve iletişimi sistemlerini kitlelere yayma amacı taşıyacaktır. Fakat söz konusu bu kapitalist etkileşimin yarattığı gereksinimler küresel amaçlarla kullanılırken ideolojik, politik bir takım “etik” sınırlar aşılmamalıdır. “Batı ülkelerinde birçok sol yazar yaşanan ekonomik ve sosyal sorunların küreselleşmeden değil, uygulanan politikalardan kaynaklandığını savunmaktadır”(erişim,Küreselleşme”, <http://www.sodev.org.tr/okullar/sdo/dersnotlari/kuresellesme.htm>, 26 Ekim 2013, s. 03:00). Yani küresel dünyada kapitalist ve siyasi yapılanmalar arasına alınan sanat ve sanatçı, kendi etik değerlerini etik dışı ideolojilere karşı korumak zorundadır. Bu anlamda: “Sanat kavramları ve içerikleri, manifestoları da siyasal gelişmelerden bağımsız, onların önünde olan

sosyal-estetik içerikler değildir, tam aksine sanat kavramları da siyasal gelişmelerden açıkça etkilenen, siyasal gelişmelere bağımlı ve onların içerisinde sosyal-estetik oluşumlar olarak ortaya çıkarlar” (erişim, Aydın, Şimşek “Burjuva Sanatına Karşıt Olarak Marksist Estetik” <http://www.soldergisi.com>, 29 Ekim 2013, s.15:00).

Fakat sanatın politika ve siyasetle kurduğu ilişkilerin, sanatın siyasetin “politik” çıkar hesaplarına hizmet eden sosyal bir parametre olarak algılanması noktasında, sanat ve siyaset ilişkileri yukarıda değinilen etik dışı noktalara taşınmış olmaktadır. Etik dışı noktalarda da olsa, sanat ve siyaset ilişkilerinin temelinde de kapitalist sistemin kurduğu sosyal politikalar bulunmaktadır. İşte bu problemlerden dolayı :“Marksist estetik” sanatın siyasetle olan ilişkilerini belli ilkeler altına toplayan bir sanat felsefesi anlayışı olarak ortaya çıkar. “Salt estetikte olduğu gibi, Marksist felsefe içinde Marksist estetik de bir karşıtlık ögesidir. Bu nedenle Marksizm kapitalizme mutlak bir alternatif ise, Marksist estetik de burjuva estetiğine bir alternatiftir ”(erişim, [www.sol dergisi.com](http://www.soldergisi.com),29 Ekim, 2013, s.15:00) Yani kapitalizmin sanat-estetik yönsemeleri arasındaki karşıtlık, Marksist estetiği anlamayı zorunlu kılarken bu zorunluluğun temelinde var-olan “diyalektik materyalizmin anlaşılması gerçekliğe uygulanmasıyla sağlanabilir” (Lukacs,1985:12). “Kapitalizm de diğer sistemler gibi, bir üretim toplumu projesidir. Ürün ile üretenin ilişkisinde, karşıtların birbirine yabancılaşmasıdır” (erişim, Aydın Şimşek “Burjuva Sanatına Karşıt Olarak Marksist Estetik <http://www.sol dergisi.com>, 29 Ekim 2013, s.15:00).

Yukarıdaki alıntıda belirtildiği gibi bir “üretim toplumu projesi” olan kapitalist sistem, insanın üretkenliğiyle elde ettiği değeri bireye değil sistemin yönetimine kazandırması kapitalizmin politik nedenlerinde aranması gereken siyasal bir tutumdur. Bu durumda üretim değerlerinin kapitalist ekonomi politikalarla siyasi gerekçelere malzeme edilmesi, kapitalistleşen siyasallaşmayı, kapitalist gelişim oranı doğrultusunda aynı zamanda küresel bir güç, küresel bir erk haline getirmektedir. Görüldüđu gibi özellikle modern sonrası süreçte küresel kapitalizmin sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik boyutları sanatın toplumsal algılanışını da sistemin beklentilerine uymaya zorlamıştır. Modernizmin tüketilmesinin ardından özellikle 1980 sonrası dönemde Kapitalist sistemin etkileri doğrultusunda, sanatın ve sanat etkinliklerinin yönlenişine, müzecilik eleştirilenlik ve sanat tarihçiliği gibi disiplinler arasında devşirilmiş yeni bir kavram kazandırıldığı anlaşılmaktadır. Makalenin önsözünde de değinildiği gibi, “küratörlüğün” yeni bir iş alanı olarak ortaya çıkmasının temelinde; çağdaş sanatla ilgili projelerin ilke olarak çok daha büyük mali bütçelerle, “kurumsal” açıdan düzenlenme amacı bulunmaktadır.

Gelişme: Çağdaş ve Güncel Sanat Ortamını Hazırlayan Etmenler “Küresel Aktör” “Küratör”

Postmodern eğilimlerle beraber sanat modernizmin “akademizminden” tamamen kurtularak küresel anlamda sosyo-politik içeriklerin daha yoğun ele alındığı kavramsal bir sürece girmiştir. Bu kavramsal süreçte çağdaş ve güncel sanat ortamını hazırlayan etmenler 1960 sonrası ortaya çıkan eğilimler doğrultusunda biçimlenmeye başlamıştır. Bilindiği gibi, aslında soyut sanatın özünde bulunan kavram ve sanat ilişkisi, “1960 sonrası ortaya çıkan kavramsal sanatçılar tarafından, soyutun kavrayış boyutundan çıkarılarak”, kavram ve sanat arasındaki sorunlar, sosyo-politik anlamlara çevrilip, “soyut sanata tepkisel tavrın” karşılığı olarak tercüme edilmiştir. Dolayısıyla kavramsal sanatta sanat ve dil grubundan tutun, performans, fluxus, arazi sanatı, video sanatına kadar olan yelpazede sanat adına yapılmak istenen etkinlikler “büyük sergilerle toplumsal sunum içerikli politik hareketlere dönüştürülmüştür.” Toplumsal sunumun yeni yüzleri sanatçıların sanatın anlamını büyük ölçüde değiştirmesi konusunda oldukça ikna edici olmuştur. Bu eğilimlerin sonucu anlamına gelen bienal olgusu da söz konusu gelişim sürecinden kurumsallaşarak sanatın kavramsallaştırılması doğrultusunda bütün bu ilişki ağlarını yönetecek, “küratör” gibi bir erkin varlığına gereksinim duyulan “küre-ilişkisel” bir iletişim ortamı yaratmıştır. Bu süreçte kurumsal olarak yönetilen kitlesel etkinlikler arasında özellikle bir konunun ya da temanın belirlendiği büyük sergiler artık tamamen “küratör” adı verilen sergi organizatörleri denetiminde yapılmaya başlanmıştır. Genel olarak küratörün seçimi dahil, işlenecek tema politik bir tema bile olmasa sanatçıların yaklaşımları büyük ölçüde politik ağırlıklı içeriklerden oluşturulmaktadır.

Küratör, adlandırma ve tanımlama olarak üzerinde pek çok tartışma olan bir sözcüktür. Etimolojik anlamda “muhafaza eden”, “muhafız” sözcüklerinden kaynaklanan küratör, antik Latince’deki “caratus” (mülkiyet muhafızı), ortaçağ Latincesindeki curatus (rahip) ve curare (ilgilenmek, bakmak, iyileştirmek) kelimelerinden türeyen İngilizce Curate (rahip) ve curation (tedavi etme) sözcüklerinden geliyor. Rönesansa kadar geri götürebileceğimiz süreç içerisinde, Paris Salon sergileri dahil olmak üzere, müzeler ve sergileme geleneğinin ortaya çıkışıyla, özellikle 18. y.y.’la birlikte küratörlük, müze depolarında sanat eserlerini en iyi şekilde tanıyan, alanında uzmanlaşmış profesyonel bir kişi olarak modernist anlamını kazanmıştır (Acar,2006:58,60).

Aslında müzecilik çatısı altında kendi görev alanı ayrıca tanımlanmış olan küratörlük işi, Avrupa’da ve Amerika’da müzeciliğin 20. yüzyılın sonlarına doğru içe kapanık klasik yapısını tamamen değiştirmeye başlamasıyla sanat kamuoyunun dikkatini çekmiştir. “Artık müzeler küratöryal dokunuşları saklayarak yalnız sonuçtan oluşan ürünü sergilemek yerine, altta yatan bütün karar verme işlemlerini gözler önüne sererek, izleyicinin buna katılma hakkının olduğunu belirtiyorlar”(Schubert,2004:65).

Yukarıda, küratörlüğün tarihi süreçte klasik anlamı ve görevleri üzerinden durulmuş sosyal, kültürel, ekonomik ve toplumsal gelişmeye paralel olarak değişim gösterdiği dönemlerden günümüze gelinceye kadar değişime uğramıştır. Eskiden yaşayan sanatçıları dışlayan müzeler, küratöryal eğilimlerin değişmesiyle çağdaş sanata ilgi göstermişlerdir.

Bu gün ise, söz konusu gelişmeler küratörlüğün rolünü dramatik ölçüde değiştirmiştir. Günümüzün küratörü genellikle belirli yerleştirmeler ve alan sorunlarını giderebilmek için sanatçıyla yakın diyalog kurarak çözümler üretmektedir. Sanatçının başka bir yerde ya da ölmüş olduğu durumlarda, işler daha karmaşıklaşmakta çünkü sanatçının yaratıcı katkısı yerine, esnekliği çok daha az olan önceki örneklere göre çalışılması gerekmektedir. Örneğin Dan Flavin’in 1960’larda kullandığı ve şimdi üretilmeyen florasanları ile ilgili re-konstrüktif düzenlemeler yapan küratörlerin yeni ve farklı malzemeler kullanmaları eserin orijinal kimliğine karşı tuhaf bir davranış olarak yorumlanmaktadır (Schubert,2004:83,84).

Bu ve benzeri sorunları gidermek müzeci küratörün başlıca sorumlulukları arasındadır. Günümüzde küratörlükle ilgili spekülatif meselelerin tartışılması hakim olarak görülse de, küratörlüğün olması gereken nitelikleri arasında bir çok kriter bir arada sayılabilmektedir.

Eski akademisyen küratör tarih olmuştur. Bu günkü küratörün iş tanımı olabilecek en geniş ve farklı becerileri içine almaktadır: Küratör sanatçının kendine özgü sesinin garantörlüğünü yapan, politikacının kültürel amaçlarını yerine getiren, başışlara aracılık ederek müzesini ve onun koleksiyonunu ileriye götüren, kurumsal özgürlükten ödün vermeden sponsora kapı açan ve izleyicinin eğitim gereksinimleriyle eğlence arzularını yorumlayan biridir. Diplomat akademisyen eğitmeni muhasebeci, politik taraftar ve eğlence yeri sorumlusu. Hiç bir meslek birbirinden bu kadar farklı becerileri gerektiriyor olamaz (Schubert,2004:87).

Bu beceriler arasına öyle unsurlar girmektedir ki; her ne kadar eleştirilse de bir müzenin mimari projesinde bile bir küratör kendisini tasarımı yönlendirecek bir yaptırım gücü olarak sunabilmektedir. Örneğin İngiliz mimar James Stirling, Tate Galerinin ulusak “Turner”

koleksiyonuna ev sahipliği yapacak “Clare Gallery’i” tasarladığında birçok önemli konuda küratöryel itirazlara kulak asmamıştır” (Schubert,2004:119).

Küratörlükle ilgili mesleki detayların bu kadar birbirine karıştığı bir ortamda başka bir açıdan:

Bu günkü küratöryal uygulamaların iki karşıt gruba ayrıldığı görülmektedir. Bir taraftan sanat eserlerinin tüm konunun merkezinde olduğu saf estetik ekol vardır, diğer tarafta, eseri, yaratıldığı politik ekonomik sosyal koşullarla birlikte bütünsel bağlamda sunmaya çalışan küratörlük bulunmaktadır. İlk strateji Barr’ın yönetimindeki Amerika’daki Museum Of Modern Art ile Fransa’da Center Pompidou Modern sanatlar merkezi olarak örneklendirilebilir (Schubert,2004:119).

Yukarıda özetlenmeye çalışıldığı gibi; müze çatısı altında var olan bir yapı içerisinde görev alanı çeşitli açılardan belirlenmiş olan “küratörlük” küreselleşmeyle gelen sosyo-ekonomik ve sosyo-politik etkilenmelerle, İsviçreli küratör Harald Szeemann öncülüğünde bu günkü anlamının temelini oluşturmuştur. Bu temelin altında:

1- 20. yüzyılın ikinci yarısıyla beraber ortaya çıkan büyük nüfus ve üretim artışı: bu artışın sanat ortamına yaptığı basınç, sanat yapıtıyla piyasa arasında yeni bir aktörün varlığı zorunlu hale gelmesi,

2-İki kutuplu dünyanın ortaya çıkışıyla kültürün ideolojik bir araç olarak ön plana çıkması,

3- Sanat piyasasının merkezinin Amerika’ya kaymasıyla birlikte iktisadi arka planın bu ülkenin oluşturduğu yeni sanat ortamı ve Paris New-York hattında sanat piyasasının çok büyük bir Pazar içine yerleşmesiyle yaratılmaya başlanan merkezi ilişkiler gibi, sosyo-politik nedenler öncelikli olarak yer alır (Acar,2006:59).

Aşağıda örneklendiği şekliyle, Szeemann’ın 2003 yılında kendisiyle yapılan röportajından da anlaşılacağı gibi; küratörlük görevini aldığı hemen hemen bütün sergiler politik, sosyo-kültürel ilişkiler doğrultusunda gerçekleşmiştir.

-1997 ve 1999 Venedik Bienali’ni üst üste iki kere yaptıktan sonra neler yaşadınız?

-H.S. Venedik Bienali Başkanı Baratta 1998 yılında yeniden seçildiği zaman beni görmeye geldi. Bir anlaşma yaptık. Bu geçen yıl sona erdi. O süre zarfında hükümetler değişse bile Berlusconi kaldı. Bu esnada, son kültür bakanı ve hükümet yardımcısı bana karşı olduklarını açıkça belli etti. Şimdi ise İtalyan bir küratörle bir bienal için anlaşılıyor. Bu tür ülkelerde her şey politiktir.

-O halde jeopolitiğin, günümüz sanatında varlık gösteren yeni sanatçılar için başat değerler arasında olduğu görüşünü savunmak mümkün, değil mi?

-H.S. Evet. Mesela Kosovalı sanatçılar özellikle tabuları yıkmak adına yüzyıllardan bugüne gelen bir birikime sahipler. Duygusal ve dokunaklı savaş insanları olmaları yanında işlediği materyallerle de her türlü ritüele meydan okuyan hayli güçlü yapıtlar ortaya koyuyorlar.

-Türk sanatçılar Batı'yla kıyaslandığında kendi 'evrimini' henüz tamamlamamış gibi. Kimileri buna bir şans olarak bakıyor. Siz ne dersiniz?

-H.S. Zaten ben de bunun için buradayım. Çok iyi sanatçılar ve girişimler var. Esra Ersen, Ayşe Erkmen gibi sanatçıların yaptığı özgün çalışmalar ilgimi çekiyor. İstanbul'daki sanatçıların çoktan anlamını yitiren 'ulusal kimlik' üzerine yoğunlaşmaları ve bu kavramla oynayabilmeleri bence çok önemli” (erişim, Altuğ, Evrim 2003, www. radikal.com. tr/haber.php?haberno=66947, 1 Kasım, 2013, s. 12:00).

Szeemann'ın; yukarıdaki sözlerinden, uluslararası sergilerin düzenleniş ilişkilerinin politik ve siyasi ilişkilere doğrudan bağlı olduğu, açıkça anlaşılmaktadır. Ayrıca “Szeemann'ın yapımcılığını üstlendiği sergilerde sanatçıların baskın olarak öne çıktığını ele alınan kavramın (kavramın kavramının) her türlü kimliğin önüne geçtiğini saptamak mümkündür” (Acar,2006:60). Szeemann dışındaki ilk küratörler ise; İsviçreli Pontus Hulten, Alman Kasper König, Jean-Christophe Amman ve Rene Block gibi farklı disiplinlerden gelen organizatörlerdir. “1970'li yıllardan bu yana ise, uzun zaman içinde oluşmuş olan küratörlük teriminin modernist anlamı dağılarak yeni bir çehre ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu yeni çehre, bir sanat yapıtı yaratır gibi sergi tasarlayan, serginin tüm organizasyonunu, sanatçı seçiminden finansmanına kadar yapan yeni bir kimliğe işaret etmektedir. Müzede, depodaki her şeyi bilmek onları korumak, koleksiyonu zenginleştirmekle yükümlü olan küratörün “bağımsız sergi yapımcısı olarak “küratöre” dönüşmesi” hangi gerekçelerle olmuştur ? Yeni tip küratörler bir orkestra şefi ya da film setindeki prodüktör gibi çalışan kimlikler nasıl olmuştur boy göstermişlerdir ?” (Acar,2006:58).

Gibi soruların ortaya çıkması da, yukarıda açıklanmaya çalışılan küresel ve sosyo-politik nedenlere bağlı olarak gelişen sanatçı eleştirilerinin yaygınlaşmasını büyük oranda hızlandırmıştır.

Türkiye’de Küratörlüğün Başlangıcı

1987 yılında İstanbul Kültür ve Sanat Vakfının (İKSV) kurulmasıyla, aynı yıl düzenlenen ilk bienal, 1987-2013 arasında aşağıda belirtilen konularda, ilgili küratörler tarafından düzenlenmiştir.

1987 Beral Marda, (arkeolog), "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat"

1989 Beral Marda, "Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat"

1992 Vasıf Kortun, (sanat tarihçi), "Kültürel Farklılık"

1995 Rene Block, (Almanya) "Orient-ation – Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü"

1997 Rosa Martinez, (İspanya) "Yaşam, Güzellik, Çeviriler / Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine"

1999 Paolo Colombo, (İtalya) "Tutku ve Dalga"

2001 Yuko Hasegawa, (Japonya) Egokaç – Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış"

2003 Dan Cameron, (ABD) "Şiirsel Adalet"

2005 Charles Esche, (İngiltere) ve Vasıf Kortun (Türkiye) "İstanbul"

2007 Hou Hanru, (Çin/Fransa) "İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik"

2009 What, How & for Whom / WHW (Hırvatistan), "İnsan Neyle Yaşar" ?

2011 Adriano Pedrosa ve Jens Hoffmann, "İsimsiz"

2013 Fulya Erdemci, (Türkiye) Anne Ben Barbar mıyım ?" (erişim, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, www.iksv.org/bienal/bienal.asp, 8 Kasım, 2013, s. 22:00).

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfının kurulmasının ardından 1990 yılında Beral Marda başkanlığında, (International Association Of Art Critics) AICA'nın Türkiye şubesi kuruldu. "2003 yılına kadar çok aktif olmayan AICA Türkiye şubesi, 18- 20 Eylül 2003 yılında 8. İstanbul bienali çerçevesince, AICA Manifesto Vakfı ve Avrupa Kültür Vakfının destekleriyle "AB'nin Doğusunda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük" adlı bir çalıştay ve açık oturum düzenleyerek, yeniden aktif hale geçti. Avrupa Kültür vakfı (ECF) yetkilisinin açıklamalarına göre; çalıştaya, dolayısıyla İstanbul bienallerine (ECF) aracılığıyla destek verilmesinin asıl nedeni: Doğu Akdeniz'den gelen, genç ya da yeni küratör ve eleştirmenler grubunun AICA'nın etkinliklerine dahil olmalarının sağlamaktı. Avrupa Kültür vakfı (ECF) yetkilisi sözlerine daha sonra şöyle devam etmiştir:

Avrupa Kültür Vakfı Amsterdam'da kurulmuş olan bağımsız bir vakıf. Bu toplantıyı Akdeniz dahilinde ve çevresinde değişim ve iş birliği programlarımız kapsamında destekliyoruz. Siyaset alanında kültür sözcülüğü yapma konusunda çok etkiniz. Geçtiğimiz

aylar içinde, bu nazik siyasal değişim döneminde kendimizi bir aracı olarak konumlandırmaya gayret ettik. Yani şu anda AB 'nin bütünleşme ve genişlemesinin kültürel boyutunu destekliyoruz. Avrupa genişledikçe her kes ekonomik ve siyasal gerçekleri konuşuyor, oysa hiç kimse ne kültür açısından ne de kimlik açısından kimlerin dışlanacağı kimlerin kabul edileceği konusunda Avrupa'lı olmanın ne anlama geldiğini düşünmüyor”(Reed,2004:28,30,32).

Avrupa Kültür Vakfı yetkilisinin çalışmaya sunduğu yazılı açıklamaların bir bölümünden ve buradaki iddiaları destekleyen diğer yazılı unsurlardan da anlaşıldığı gibi; çağdaş sanatın uzantısı olan “biental” adındaki ulusal ve uluslararası finanslı büyük sergilerin, küresel sermaye, vakıflar üzerinden küresel kültürel ve politik lobi ilişkileri ağıyla düzenlenen fuar türünde bir etkinlik olduğu bir çok yönden anlaşılmaktadır. AICA Türkiye'nin düzenlediği bu çalışmada, Hollanda, İsveç, İngiltere Fransa, Yunanistan, Polonya, Mısır, Lübnan, Sırbistan, İtalya, Azerbaycan, Gürcistan, gibi ülkelerden katılan küratörler kendi sistemlerinde varolan küratöryal sorunlardan bahsetmişlerdir. Bu sorunlar arasında çağdaş sanatın daha yeni yeni kavranmaya başlandığı, bu anlamda bazı ülkelerde küratörlükle ilgili algılamaların henüz yerleşmekte olduğu ve bunun daha yaygınlaştırılmaya çalışıldığı ifade edilmektedir.

Küratörlükle ilgili bu yeni entegrasyon sürecinde ortak paydada dile getirilen sorunlardan biri de bienal sergilerinde belirlenen konu ve işleniş biçimi arasındaki tutarsızlık, yetersiz ve yanlış yaklaşımlarla ilgilidir. Örneğin “şiiirsel adalet” konulu 8. İstanbul bienali, “küratörün seçimleriyle”, konu arasındaki ilişkinin belirsizliği ve anlaşılmasını yönünde eleştirilmiştir. Dolayısıyla kamuoyuna hitap eden ve ciddi anlamda toplumsal bir etkinlik sorumluluğu taşıyan bienal sergilerinde böyle hataların işlenmesi eleştirilerin dozunu daha da artırmaktadır.

Yukarıdaki bilgilerden de anlaşılacağı gibi; düzenlenişinden bu yana İstanbul bienalleri “küratörlük“ kavramının Türkiye’de yeni bir tartışma alanı yaratmasına neden olmuştur. Bu anlamda hemen hemen her bienal öncesi ve sonrasında, başta “küratörün seçim biçimi”, “küratör” ve “biental teması” olmak üzere, konuyla ilgili bütün unsurlar sanat çevrelerince yoğun bir biçimde tartışılmaktadır. Aynı biçimde yine konusu “İstanbul” olan 9. İstanbul Bienalinin küratörlerinin oldu bitti şeklinde belirlendiği, küratör seçiminin kimler tarafında nasıl yapıldığının basına neden açıklanmadığı, kimi çevrelerce sorgulanmıştır. Bu tartışmalar benzer biçimlerde sonraki bienallerde de sürmüştür. 10. bienalde Küratörün belirlenmesindeki siyasal lobi ilişkileri ve konu üzerinde tartışmalar yapılmıştır.

Hırvatistanlı dört kadın Küratör tarafından düzenlenen 11. Bienal ise, adını Alman oyun yazarı ve yönetmeni Bertolt Brecht'in 80 yıl önce yazdığı “3 Kuruşluk Opera” adlı oyunun 2. perdesinin kapanış parçasından almıştır. Bu tema çerçevesinde bienalde beklenen sonuçlar, izleyicinin temadaki unsurlarla mümkün olduğu kadar diyalog içinde olabilmesine yöneliktir ki, bu diyalogun içeriğinde yine siyasal temalar yer almaktadır. 12. bienalde de Yazılı ve görsel basında, küratörlüğün, dolayısıyla bienallerin tamamen ulusal ya da uluslararası siyasetin etnik ve milliyetçi ideolojilerine araç edildiği, bienallerin artık sözde çağdaş sanatı temsil eden ve sanatın dışında hemen hemen her şeyin birbirine karıştırılan faaliyetler olduğu anlamına gelen birçok unsur vurgulanmaktadır. Öyle ki, bu tür karmaşalar ve ideolojik karıştırmalar konusunda 12. Bienal kitapçığında Jessica Morgan şu açıklamalarda bulunmuştur. Morgan’a göre:

siyasi amaçlar güden küratörlük çalışmaları son 20 yılda artmış görünüyor. Bu durum neyin gerçekten de siyasi diye nitelendirilebileceği konusunda görüş birliği bulunmaması bir yana, sanat ve sergilerin siyasi etkilerine odaklanmanın estetik değerlendirmelerin önünü kestiği şeklindeki, varsayıma rağmen gerçekleşiyor. Bir serginin neyi onaylıyor veya eleştiriyor olduğunu ve hangi yapıları ne yolla ele aldığını yahut yadsıdığını incelemek siyasi olanın ne olduğuna ilişkin tartışmadan daha ilginçtir” (Morgan,2011:20).

Yukarıdaki düşünceler ışığında 10. 11 ve 12 Bienallerde de dile getirilen eleştirel yaklaşımlar aynı biçimde 13. Bienal için de sanat gündeminde yer almaktadır. Bienal kitapçığının önsözünde

13. İstanbul Bienali kamusal alanın toplumsal mücadeleler, sanat ve siyaset açısından gücüne odaklanıyor. Bienalin kavramsal çerçevesi İstanbul’da uygulanan şiddetli kentsel dönüşümü sanat ve siyaset ilişkiselliği üzerinden ele alıyor. Serginin açılmasına üç ay kala Gezi Parkı direnişi başladı ve Türkiye’de toplumsal özgürlükler alanının giderek daraldığını hissedenler haklarını ve taleplerini savunacaklarını gösterdiler” (Örer,2011:15).

Gezi olayları dahil olmak üzere sanat üzerinden yansıtılmak istenen toplumsal özellikler taşıyan bir takım temalar, dolaylı ya da direk yollardan siyasal ideolojilere dönüştürülme eğilimi içerisinde ele alınmaktadır. Bu anlamda bienal teması olan “Anne Ben Barbar Mıyım” söylemi, 11. Bienal mantığında olduğu gibi; Şair Lale Müldür’ün aynı adlı kitabından bir alıntıdır. Bu başlık altında oluşturulmak istenen kavramsal çerçeve sanat adına teorik ve pratik olarak sorgulanan bir toplumsal özümleme eylemine dönüştürülerek, “toplumsal siyaset” amacıyla kullanılıyor. Toplumsal temaların siyasi simgelere dönüştürülme amacı da kimi yaklaşımlara göre sanatı sanat olmaktan uzaklaştıran bireysel

sorunlar ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda sanat imajıyla tasarlanan temalar öznel değil nesnel bir yaklaşımla da olsa toplumsal sorunları siyasal bir algıyla yansıtmaktadır. Bu durumda sanat, temanın asıl amacı olmayan basitleştirilmiş bir araca çevrilmiştir.

Bienaller konusunda yapılan bu tür tartışmalar sanatın siyasetle mi, siyasetin sanatla mı bağdaştırılmaya çalışılıyor olduğunu tam olarak belirleyemese de bienaller sanat ve siyaset ilişkileri bakımından her iki yönde de kıyasıya eleştirilmiştir. Yayın dünyasında özellikle sanatçılar ve sanat yazarları arasında dile getirilen çeşitli düşünceler aşağıdaki başlıklar altında şöyle dile getirilmektedir:

Ekrem Kahraman: “Küresel Savaş Çağında Uluslararası İstanbul Bienali BOP Projesi Kapsamındaki Küreselleşmeci Küratörler Kevser Abla” Gecegezenler” ya da Uyurgezer.. Güncel Sanatçılar Ahalisi...”

Uluslararası İstanbul Bienali zamanla özellikle son yıllarda planlı bir biçimde ABD merkezli AB destekli bir küreselleşme projesiyle içli dışlı/ bağlantılı siyasi bir faaliyete dönüştürülmüş durumda öyle olunca da uluslar arası ilişkileri, küratörleri kavramları, mekanları, sanatçıları “iş”leri, ve diğer kadroları da ister istemez bu doğrultuda belirlenmeye başladı. Bu yüzden de giderek her yıl biraz daha belli bir grup küreselleşmeci, ABD, AB İkinci Cumhuriyetçi çevrelerin at koşturdukları bir alan haline geldi. Sözde bir sanat etkinliği platformunda bulunmaktayız orada yeni bir sanat niyetinden çok siyasi bir hedefle karşı karşıyayız bu yüzden de bienali bir sanat söylemi olarak değil de bir siyasi faaliyet olarak okumaya giriştiğimizde doğal olarak orada ne söylenmeye çalışıldığı da her halde çok daha kolaylıkla anlaşılır hale geliyor (Mukaddes,2007:45,46,51).

Yavuz Tanyeli : “Karşı Gibi; Küratör Fenomenolojisi”

Küçük sanat galerileri bile sergilerinde “küratör” sözcüğünü kullanıyor. Oysa bu kavram “güç” ün yani, “kapital” in sanatçı ile temasını kesme ihtiyacından ortaya çıkıyor. Küratör bu iki kuvvetin çatışmasını önlemek için, güç tarafından organize edilmiş ve programlanmış postmodern bir teşerondur. Küresel bir şekilde örgütlenir sanatçıya direktif verir “isyanı “ örgütlemek üzere çalışır Karşı çıkanları dışlar, yaşam hakkı tanımaz demokratik ortak çalışmayı kabul etmez, daha çok gençlerin düşüncelerini sömürür. Piyasada tebdil gezer, uyumsuz ve komplekslidir. Suçluluk duygusu taşır, bu duyguyu yok etmek için gittikçe faşistleşir, kraldan çok kralcı olur, bölücüdür ve parasız çalışmaz (Tanyeli,2005:19).

Haşim Nur Gürel : “AB'nin Doğusunda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük”,

Kavramlar Küratörler milliyetler ve sponsorlar hakkında daha çok konuşmamız gerektiğini düşünüyorum. Dün akşam Türkiye'nin önemli bir küratörlüyle konuşuyorduk onu

iyi tanıyorsanız-kendisinden umulmadık bir biçimde bir takım elbise içindeydi ve “ben para peşindeyim, o nedenle iyi giyindim “ dedi. Sanat hakkında çok fazla konuşuyoruz, onun gerçek yanı hakkında da konuşmalıyız çünkü bu sanatın çok önemli bir yanı (Gürel,2004:62).

Evrin Altuğ: “**Bir Küratörün İş Gezisinden Notlar**”

Türkiye’de küratörlük kurumunun hem küratörler hem de sanatçılar tarafından ciddi bir iktidar alanı olarak algılanmasında hiç kuşkusuz İstanbul Bienalleri’nin de etkisi oldu tam yetki ile donatılan İstanbul Bienali’nin modeli gereğince kenti ve sanatçıları adeta teslim alan tutumu, küratörlük kurumunun yeni yeni geliştiği bir ortamda önemli bir örnek oluşturdu. Küratöre dosya göndermeye çekinen sanatçıların yanı sıra, hangi küratöre hangi tür dosyayı göndereceğini tasarlayanlar oldu. Küratörün konsepti bazen de beğenisi temel ölçüt haline geldi. Sanatın özerkliği kimi durumlarda ikinci plana itildi. Küratörün yaptığı işten çok kişiliğine ve söylemlerine bakılır oldu (Altuğ,2005:64,65).

Elif Dastarlı: **10. İstanbul Uluslararası Bienali “Kafası karışık, kafa karıştıran Bienal”**

Her kafadan “anti” seslerin yükseldiği, milyon dolarlık bütçelerin bir imzaya baktığı, alan memnun-veren memnun bir sistem var ortada. 10. Uluslararası İstanbul Bienali, bu sistemin en iddialı, en aykırı sesi gibi görünen ama en merkezinde duran, çoğu için ise eğlencelik bir Pazar günü öğleden sonra gezisi! Bu yıl onuncusu düzenlenen İstanbul Bienali’nde, “Sanat, Hiçbir Zaman Bu Kadar İyimser Olmamıştı...”

Küratör Küreselleşmeye Karşı mı?

Yeni teknolojilerle üretilen sanat eserlerinin en önemli sponsorlarının bu yeni teknolojileri üreten firmalar olduğunu belirtip, bienalin sponsorunun da Koç Holding olduğunu bir kez daha hatırlatarak gelelim malum iyimserlik meselesi ve “küresellik karşıtı” vurgusuyla bienalin konseptine. Çinli küratör, bienal için yazdığı kavramsal çerçeveyi anlatan metinde küresel savaş çağı ve iyimserlik üzerine öğütlerde bulunurken, aslında Türk modernleşmesini tartışıyor. “Ne alakası var ?” demeyin; zira Çinli ve Fransa’da yaşayan bir sanat küratörüne, ülkenin modernizm perspektifi ya da tercih edebileceği başka herhangi bir ulusal mesele hakkında söz söyleme yetkisi çoktan verilmişti çünkü bir kez “İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik.” temasıyla aynı başlıklı yazı, Kemalist devrime “tepeden inmece” dediği için tartışıldı”(İKSV,2007:15).

Levent Çalıkoğlu: **Yeni Can Sıkıntımız Küratörlük**

Kimileri onu sanatçının önüne geçmeye çalışan hatta üretimine karışan, iş bilmez bir ukala olarak görüyor, kimisi de onun varlığı ile diktatörlük arasında bağlantı kurmaya kalkıyor. Bütün bu memnuniyetsizliğe rağmen küratörlük giderek güçlenen kurumsallaşmaya başlayan bir olgu. Varlığı sanat ortamı için vazgeçilmez. Küratör sanatçı ilişkisinde terazinin ucunun kaçtığını küratörlerin sanatçılara müdahale ettiğini düşünmüyorum. Küratör sanatçı ilişkisi oldukça samimi paylaşımcı aynı dünyaları yaşamaktan memnun olmanın getirdiği bir birlikteliktir. Bu gün için çoğu sanatçı küratörü çoğu sanat yapıtını manüple eden yapıtın ve üreticisinin önüne geçen etrafta İsa gibi dolaşp körleri sakatları iyileştiren bir Mesih gibi görülüyor (Çalıköğlü,2005:12).

Ayşegül Sönmez: **Kafası Karışık Bienalin Kafası Karışık Sanatçısı**

18 Eylül 2007 tarihli Radikal gazetesinde Ayşegül Sönmez, bienal sanatçılarından Çinli Yan Mei Ping ile bir röportaj yaptı. Şu satırlar dikkat çekici:

(A.S.) Hep portre yapıyorsunuz ama yaptıklarınıza anti portre diyorsunuz. Neden?

(Y.M.) Portre demem, çünkü portreler ya burjuvazi ya da iktidar için yapılır. Ben ne burjuvazi için yapıyorum ne de iktidar için. Benim yaptığım farklı bir şey. Ben sanat yapıyorum. Güçleri elinde bulunduranlara karşı olduğum için, burjuvaya karşı olduğum için yaptıklarına anti portre diyorum. Sadece anti portre değil anti burjuva portresi yapıyorum.

(A.S.) O zaman ben de şunu soruyorum. Madem anti burjuva portresi yapıyorsunuz. Bir portreniz 500 bin dolara satılıyor. Bu nasıl bir anti burjuva portresi?

(Y.M.) Burjuvanın kendine karşı olan şeyi alma gücü var. Bir tane patron var mesela evine Mao posterini asmayı istiyor. Bu da normal. Bu bütün burjuvazi için geçerli. Onları şoke ediyorsunuz. İlkinde şoke ediyorsunuz, ikincisinde anlamasını sağlıyorsunuz. Üçüncüsünde daha fazla almasını sağlıyorsunuz” (erişim,“10.Uluslararası İstanbul Bienali “Küresel Savaş Çağında İyimserlik dedi”,www.mudahale.net/2007/11/21/10-uluslararasi-istanbul-bienali“kuresel-savas-caginda-iyimserlik”-dedi/, 19 Kasım 2013, s. 22:00).

Sonuç ve Tartışma

Makale boyunca ifade edilmeye çalışılan açıklamalardan da anlaşıldığı gibi; aslında yeni bir meslek türü olmayan “küratörlük”, etik değerler açısından bir çok yönden sorgulanmıştır. Konuyla ilgili düşünce belirten çevreler küratöryal projelerin kurumsal olarak gerekliliğini savunmuş fakat özellikle ülkemizde bu organizasyonları yapan küratörlerin düzenledikleri sergileri tarafsız ve çağdaş sanatı yansıtacak düzeyde ortaya koyamadıklarını

dile getirmiştir. Bu aşamada, tepkilerin kaynaklık noktası başta, küratörün yanlış ve yanlış seçim mekanizmalarının kullanılarak belirlenmesiyle ilgili olmaktadır. Bunun yanı sıra, dile getirilen eleştiriler; toplumsal sorunların siyasal yönleriyle birlikte sanatın malzemesi yapılması yönünde de ele alınmaktadır. Sanat toplumsal yapı içerisinde siyasal konularla ilişkilendirilerek, bienalin toplumsal işleviyle birlikte sunulmaya çalışılmaktadır. 10. bienalde Hou Hanru, “çağdaş sanatın Türkiye’de geliştirilmesine katkı getirecek bir vizyona sahip bienalin küratörü değil de vazgeçilemez/itiraz edilemez emperyalist bir güç tarafından tayin edilmiş bölgesel bir siyasi komiser ya da bir sömürge valisi olarak ortaya çıkmıştır” (Mukaddes,2007:55). Benzeri yorumlar 11. 12. ve 13. Bienallarda de aynı yaklaşımla ortaya koyulmaktadır ki bu bienallerde de sanatın toplumsal sunumu, sosyal politikalar çerçevesinde algılatılmak istenen ödev temalar haline çevrilmiştir. Küratör sanatçıları evirip çeviren ve yapıtın ortaya koyulmasında pay sahibi olan bir karaktere bürünmüş ya da büründürülmüştür. Dolayısıyla çağdaş sanatın küresel faktörleri, sanatı toplumsal olayların siyasal aracı biçiminde kullanmak suretiyle küratörü bir “küra-aktör” olarak öne sürmektedir. Öyle ki; kamu adına ortaya çıkan ya da çıkarılan küratörün, kendisini “kutsaması” için her tür tavizi, izdiham yaratma pahasına vermeye dünden razı olan genç kitle, bu malum “şahısların” oyuncak koleksiyonu türündeki dosya koleksiyonlarına girerek, sırf görüntü verebilme adına büyük efor sarf etmektedir. Hepsinden daha trajiği ise; bu ilişkiler içerisinde bir şekilde “kutsanmayı” başaran yeterince olgunlaşmamış “sanatçı adayları” basın ve yayın organlarında “çağdaş sanatçı” olarak takdim edilmektedir.

Bütüne bakıldığında; çağdaş sanatın, kitlesel izleyiciyi toplumsal noktalarda etkilemek adına sergilediği içerik değişimi de adeta küratörlü sergilerin (özellikle bienal) küresel desteklerle politikleşmesine katkıda bulunma amacına hizmet etmiş gibi görünmektedir. Burada sanatın özünde var-olan politik tavrın sanat aracılığıyla dile getirilme iradesindeki özgürlüğün bu sorunla karıştırılmaması son derece önemlidir. Elbette, sanat politik bir eleştiri mekanizmasını kendi özgün ve vurucu diliyle kullanabilir ve kullanmalıdır da. Fakat; bu problemin küratöryal temalardaki çelişkilere dönüştürülmesinin temelinde, sanatın sanat araçlarıyla ortaya koyabileceği politik bakış açılarındaki özgün imtiyazların, pek de toplumsal ya da kültürel yapıcılığa nesnel koşullarda hizmet etmeyen bir takım ideolojik çıkarlarla karıştırılma anlayışı yatmaktadır. Dolayısıyla 10. bienalde “Hanru skandalında” olduğu gibi; başta küresel ilişkiler, sanatın kitle iletişim ve bildirişim misyonunun temsilcisi yapılarak, siyasal düşünceler, ideolojiler, politik bağlantılar, ulusal ya da uluslararası etnik

milliyetçilik, kapitalist bir sinerji kontrolünde bienal sergilerinde polemik konusu yapılmış ve Hanru aracılığıyla dolduruşa getirilmiş cüretkar planlara gerekli tepki gösterilmemiştir.

Kamuoyunda tatmin edici olmaktan uzaklaşan bu etkinliklere rağmen sanatın toplumsal hayatında kurumsal gerekliliğine inanıldığından dolayı adeta bir makam olarak görülen küratörlük ve küratöryal organizasyonlar ülkemizde üniversitelerin eğitim alanına yeni yeni girse de, bundan sonraki süreçte kurumsal sanat etkinlikleri adına düzenlenen büyük sergilerde sanat çevreleri tarafından benzer eleştiriler her zaman dile getirilecek gibi görünmektedir. Bu anlamda küratörün niteliği ve asli göreviyle ilgili bütün etik değerler aşılsa bile, çağdaş sanatın gerektirdiği eleştiriler ve yeni açılımlar doğrultusunda küratöryal uygulamalardaki kavramsal bağıntı ve sanatın yansıma kriterleri ile ilgili sorunlar şimdi olduğu gibi gelecekte de eleştirel olarak değerlendirilmeye açık olacaktır. Bu tür sorunların giderilebilmesi için Küratörler, bienaller ve sanatçılar arasındaki eylemlerin sanatın çağdaş anlatım yöntemleriyle uzlaşarak toplumsal katılımı bütünleştirmesi gerekir.

KAYNAKÇA

- Acar, Barış, ”Küratörün Ölümü”, Evrensel Kültür, sayı 170, Şubat 2006, İstanbul, s. 58-60.
- Altuğ, Evrim “Bir Küratörün İş Gezisinden Notlar” Milliyet Sanat Dergisi, Haziran 2005, İstanbul, s. 64-65.
- Antmen, Ahu “Tartışılan Küratörlük mü ? “, Milliyet Sanat Dergisi, İstanbul, Haziran 2005, s. 36-37.
- Çalıköglu, Levent “Yeni Can Sıkıntımız Küratörlük” RH Sanat Dergisi, sayı 6, İstanbul, Mart 2005, s.12-19.
- Gürel, Nur Haşim, *AB'nin Doğusunda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük*, Edt. Madra, Beral, Om Yayınevi, AICA Türkiye, İstanbul, 2004
- Lukacs, George, *Aesthetik*, çev. Cemal Ahmet, Payel Yayınları 49, 2. basım, İstanbul, 1985, s. 12.
- Morgan, Jessica, *Bienal Politikaları*, 12. Uluslararası İstanbul Bienali Tanıtım Kitapçığı, İKSV, İstanbul, 2011
- Mukaddes, Cavit, *Bir Bienal 10. Uluslararası İstanbul Bienali*, “Kahraman, Ekrem, Küresel Savaş Çağında Uluslararası İstanbul Bienali BOP Projesi Kapsamındaki Küreselleşmeci Küratörler, Kevser Abla ”Gecegezenler” ya da Uyurgezer.. Güncel Sanatçılar Ahalisi...” Çekirdek Sanat Yayınları, 1.basım, sanat dizisi 03, İstanbul, 2007
- Örer, Bige, 13. *İstanbul Bienali Tanıtım Kitapçığı*, İKSV, İstanbul, 2013
- Reed, Vanessa, *AB'nin Doğusunda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük*, Edt. Madra, Beral, Om Yayınevi, AICA Türkiye, İstanbul, 2004
- Tanyeli, Yavuz, “Karşı gibi; Küratör Fenomenolojisi”, Türkiye'nin Plastik Sanatlar Dergisi, 6. sayı, İstanbul, Mart 2005, s. 12-19.
- Schubert, Kasten, *The Curator's Egg*, One Of Press London 2000, çev. Smith, Rana, yayın no-1, İstanbul Sanat Vakfı Müzesi Vakfı, 2004

İnternet Erişimler:

- Şenatalar Burhan, “Küreselleşme”, erişim, <http://www.sodev.org.tr/okullar/sdo/dersnotlari/kuresellesme.htm>, 26 Ekim 2013, s. 03:00
- Şenatalar, Burhan, Küreselleşme, erişim, http://www.sodev.org.tr/okullar/sdo/ders_notlari/kuresellesme.htm, 26 Ekim 2013, s.3:00

Şimşek, Aydın, Burjuva Sanatına Karşıt Olarak Marksist Estetik, erişim, <http://www.soldergisi.com>, 29 Ekim 2013, s.15:00

erişim, <http://www.soldergisi.com>,29 Ekim, 2013, s.15:00

erişim, Şimşek, Aydın, Burjuva Sanatına Karşıt Olarak Marksist Estetik <http://www.soldergisi.com>, 29 Ekim 2013, s.15:00

erişim, Altuğ, Evrim, www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=66947, 1 Kasım, 2013, s. 12:00

erişim, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, www.iksv.org/bienal/bienal.asp, 8 Kasım, 2013, s. 22:00