

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ATATÜRK İLKELERİ ve İNKILÂP TARİHİ ANA BİLİM DALI
ATATÜRK İLKELERİ ve İNKILÂP TARİHİ DOKTORA
PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

**TÜRKİYE TARİHİNDE SERGİLEME
POLİTİKALARI ve KÜRATÖRLÜK MESLEĞİ:
BERAL MADRA ÖRNEĞİ**

**YILDIZ ÖZTÜRK ÖTKÜNÇ
10701204**

**TEZ DANIŞMANI
Yrd. Doç. Dr. FAHRİYE DİNÇER**

**İSTANBUL
2017**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ATATÜRK İLKELERİ ve İNKILÂP TARİHİ ANA BİLİM DALI
ATATÜRK İLKELERİ ve İNKILÂP TARİHİ DOKTORA
PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

**TÜRKİYE TARİHİNDE SERGİLEME
POLİTİKALARI ve KÜRATÖRLÜK MESLEĞİ:
BERAL MADRA ÖRNEĞİ**

**YILDIZ ÖZTÜRK ÖTKÜNÇ
10701204**

**TEZ DANIŞMANI
Yrd. Doç. Dr. FAHRİYE DİNÇER**

**İSTANBUL
2017**

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ATATÜRK İLKELERİ ve İNKILÂP TARİHİ ANA BİLİM DALI
ATATÜRK İLKELERİ ve İNKILÂP TARİHİ DOKTORA
PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

TÜRKİYE TARİHİNDE SERGİLEME
POLİTİKALARI ve KÜRATÖRLÜK MESLEĞİ:
BERAL MADRA ÖRNEĞİ

YILDIZ ÖZTÜRK ÖTKÜNÇ
10701204

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 08.06.2017

Tezin Savunulduğu Tarih: 07.07.2017

Tez Oy Birliği / Oy Çokluğu ile Başarılı Bulunmuştur

Unvan Ad Soyad

İmza

Tez Danışmanı

: Yrd. Doç. Dr. Fahriye Dinçer

Jüri Üyeleri

: Doç. Dr. Berna Kurt Kemaloğlu

Doç. Dr. Seza Sinanlar Uslu

Doç. Dr. Ahu Antmen Akiska

Yrd. Doç. Dr. Emine Önel Kurt

İSTANBUL
HAZİRAN, 2017

ÖZ

TÜRKİYE TARİHİNDE SERGİLEME POLİTİKALARI ve KÜRATÖRLÜK MESLEĞİ: BERAL MADRA ÖRNEĞİ

Yıldız Öztürk Ötkünç

Haziran, 2017

Küratör kavramı, Latince *curare* (*to care*)'den türemiş olup korumak, özen göstermek, ilgilenmek şeklinde tarif edilebilir. Küratörlüğün ortaya çıkışı müzeciliğin gelişimiyle birlikte olduğundan, sanat kurumlarının dönüşüp değişmesine bağlı olarak küratörün yetki ve sorumlulukları farklılaşmıştır. Önceleri bir kuruma bağlı olarak çalışan küratöre 1960'ların sonlarından itibaren bağımsız çalışan küratörler de eklenmiş, küratörlük mesleğinde sergi düzenleme gibi geleneksel çalışma prensiplerini aşan bir sürece doğru gidişat başlamıştır. Günümüzde sanat yapıtlarının sergilenmesindeki en etkin aktörler arasında yer alan küratörlük kurumu ile sergileme politikalarındaki dönüşümlerin Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de tarihsel olarak devlet himayesiyle yakından ilişkili olduğu söylenebilir.

Bu çalışmada eleme, biriktirme, sanat kurumlarının sergileme ve koleksiyon geliştirme politikalarını etkileme gibi alanlarda söz sahibi olan küratörlük kurumunun dönüşen işlevleri, Türkiye'de meslek olma süreci, bu mesleğe yöneltilen eleştiriler sanat piyasasının gelişimiyle birlikte ve Beral Madra örneği üzerinden ele alınmıştır. Türkiye'nin ilk kuşak küratörleri arasında yer alan Beral Madra, 1980'lerin başından itibaren özel ve kamu kurumlarıyla işbirliği içerisinde, ulusal ve uluslararası düzeyde birçok sanat kurumunda sergiler düzenlemiş; bienal gibi büyük sanat etkinliklerinde küratörlük yapmıştır. Küratörlük yapmaya başladığı ilk dönemden günümüze kadar, küratörlüğü tam zamanlı bir meslek olarak icra eden Madra'nın, hem Türkiye küratörlük tarihi içinde hem de '80'lerden sonraki diğer küratör kuşakları için önemli bir aktör olduğu söylenebilir. Bu tez çalışması, Madra'nın, küratöryal pratiklerini dönemselleştirme girişiminin yanı sıra Türkiye'deki küratörlük çalışmalarının gelişim sürecine de bir giriş yapmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Küratörlük, Beral Madra, Sergileme Politikaları, Çağdaş Sanat, Sanat Piyasası.

ABSTRACT

EXHIBITION POLICIES and CURATORSHIP in TURKEY: THE CASE of BERAL MADRA Yıldız Öztürk Ötkünç June, 2017

The term "curator", coming from "curare" (to care) in Latin etymologically can be defined as protecting, taking care of or concerning about something. The beginning of curatorship and the development of museology historically overlapped and the curator's power and responsibilities have been differentiated in relation to the transformation of art institutions. Initially the curators were employed by art institutions but since end of 1960s, some curators began to work "independently" and the profession of curatorship have gone beyond traditional working principles like exhibition organisations.

It can be stated that the historical development of the institution of curatorship and exhibition policies -today's most influential actors in artwork exhibitions- have always been closely related to state protection mechanisms in Turkey as it was the case in the West. In this work; changing functions of the curatorship institution -like eliminating, collecting, making an impact on art institutions' exhibition and collection policies- have been historically investigated. This institution's professionalisation in Turkish context in relation to the development of art market and the critical discussions about it have all been studied in the light of the analysis of Beral Madra's curatorial practices.

Beral Madra who has been a member of the first generation of curators in Turkey managed national and international exhibitions, collaborated with public or private institutions and worked as a curator in large scale artistic activities like biennials since the beginning of 1980's. It can be stated that Madra always working as a full-time curator until today has been an important actor for the history of curatorship and the curator generations after 1980's in Turkey. In this context, this work's primary goal can be stated as making an introduction to curatorial studies in Turkey with an attempt to historicize Madra's curatorial practices.

Keywords: Curatorship, Beral Madra, Exhibition Policies, Contemporary Art, Arts Market.

ÖN SÖZ

Tez çalışmamda, günümüz sergileme pratiklerinin vazgeçilmez bir parçası olan küratörlük kurumunun dönüşen işlevlerini, Türkiye'de meslek olma sürecini sanat piyasasının gelişimiyle birlikte, Beral Madra örneği üzerinden inceledim. Bu süreçte doktora tezi yazan pek çok araştırmacı gibi ben de, hevesle başladığım çalışmamı, tamamlanabileceği umudu ile hiç bitmeyecekmiş gibi gelen bir umutsuzluk arasında bitirebildim. En başından itibaren önerileri ve eleştirileriyle tezimin yazılmasında büyük emeği olan danışmanım Yrd. Doç. Dr. Fahriye Dinçer olmasaydı bu uzun, sancılı ve gelgitli sürecin üstesinden gelmek daha da zor olurdu. İlk Tez İzleme Komitesi'nde yer alan ancak Türkiye'nin içinden geçtiği toplumsal-siyasal dönüşümlerin bir sonucu olarak zorunlu emekliliğe ayrılan Prof. Dr. Fulya Atacan'ın desteği, motivasyonu ve zihin açıcı yorumları da benim için çok kıymetliydi. Yenilenen Tez İzleme Komitesi'nde yer alma nezaketi gösteren ve kısa sürede çok değerli katkılar sunan Doç. Dr. Seza Sinanlar Uslu'ya da yürekten teşekkür ederim. Ve Doç. Dr. Berna Kurt Kemaloğlu. Tez izleme toplantıları dışında da yoğun iş temposuna rağmen entelektüel ve duygusal emeğini benden esirgemedi, titiz okumaları ve ufkumu açan tartışmalarıyla her daim yanımda olan yol arkadaşım ne kadar teşekkür etsem azdır. Ayrıca tez çalışmamın konusunu Beral Madra'yla paylaştığım zamandan tezin bitmesine kadar geçen süre içinde, kendisinden oldukça destekleyici bir yaklaşım gördüğümü de belirtmeliyim. Süreç içinde ihtiyaç duyduğum her durumda bilgilerini benimle paylaşarak bana yardımcı oldu, kendisine müteşekkirim.

Son olarak, canım annem Yurdanur Öztürk ve babam Cengiz Öztürk'e koşulsuzca sundukları sevgileri ve hayatım boyunca motive edici yaklaşımları için her zaman teşekkür edeceğim. Elbette daima yol arkadaşım Cenk Ötkünç yanımda olup, hayatı kolaylaştırmasaydı bu tezi yazmam mümkün olmazdı.

İstanbul; Haziran, 2017

Yıldız Öztürk Ötkünç

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	viii
1. GİRİŞ	1
1.1. Tezin Kapsamı ve Çalışma Alanı.....	3
1.2. Kaynaklar ve Yöntem	7
1.3. Tezin Bölümleri	11
2. TÜRKİYE'DE İLK DÖNEM SERGİLEME POLİTİKALARI ve KÜRATÖRYAL DENEYİMLER	13
2.1. İlk Sergileme Deneyimleri: Modernleşme Süreci ve İlk Açılımlar	15
2.1.1. Sanat Piyasasının Oluşumunda Sanatçı Topluluklarının ve Devlet Bürokrasisinin Etkileri.	15
2.1.2. Sergileme Politikalarında Resmî Kurumların Rolü	22
2.2. Devlet Himayesinin Sürekliliği: Farklı Argümanlar, Benzer Yaklaşımlar	25
2.2.1. Ulus İnşa Sürecinin Siyasal - Bilimsel Dayanakları ve Küratöryal Pratiklere Etkileri	25
2.2.2. Devlet Destekli Sergileme Çalışmaları ve Sanatçı Gruplarının Bağımsızlaşma Adımları.....	31
2.3. Devlet Merkezli Yaklaşımlardan Bağımsız Sanat Piyasasına Geçiş	45
2.3.1. Sanat Piyasasının "Özerk"leşmesi: Siyasal, Toplumsal ve Kültürel Dinamikler.....	45
2.3.2. Sergileme Pratiklerinde Yeni Oluşumlar: Özel Galeriler, Yarışmalar ve Çağdaş Sanat Sergileri	49
3. MESLEK OLARAK KÜRATÖRLÜK: İKTİDAR, BAĞIMSIZLIK VE SANAT PİYASASI	56
3.1. Küratörün İktidarı: Mesleğin İlk Dönemlerinde Müzede Sergileme Politikaları	56
3.1.1. Sergilemede Dönüşümler: Nadire Kabinelerinden Müze Estetiğine	57
3.1.2. Aydınlanmacı Yaklaşımlar ve Evrensel Müzelerin Tasarımı	59
3.1.3. Türkiye'de Erken Küratörlük Çalışmaları: Müze-i Hümayun'dan İstanbul Resim Heykel Müzesi'ne.....	61

3.2. Bağımsız Küratörlük: Mesleğin Dönüşen İşlevleri, Sanat Kurumları ve Eleştirel Yaklaşımlar	65
3.3. Türkiye'de Küratörlük Mesleğinin Oluşumu ve Küratörlük Tartışmaları	75
3.3.1. Türkiye'de Küratörlüğün Ortaya Çıkış Koşulları ve Sergilemede "Öncü" Deneyimler	76
3.3.2. Türkiye'de Küratörlüğün Kurumsallaşması ve '90'lı Yıllardaki Dönüşümler	83
3.3.3. Türkiye'de Küratörlük Mesleğine Yönelik Tartışmalar ve Eleştirel Yaklaşımlar	88
4. TÜRKİYE KÜRATÖRLÜK TARİHİNİN BİR İLK DÖNEM TEMSİLCİSİ: BERAL MADRA.....	94
4.1. Beral Madra'nın Kısa Yaşam Öyküsü	94
4.2. Tam Zamanlı Bir Meslek Olarak Küratörlük ve Beral Madra'nın Küratöryal Politikaları	96
4.2.1. Uluslararası Diyaloglar, Büyük Çaplı Sergiler, Türkiye'nin ve Çağdaş Sanatın Tanıtımı Misyonu (1987-2000).....	110
4.2.2. Müze ve Galerilerde Sergileme Çalışmaları, Periferilere Yönelme ve Siyasal Eleştiri (2000'den Günümüze).....	112
4.3. Sanat Piyasası ve Küratörün Rolü: Başka Bir Küratörlük Mümkün mü?.....	118
5. SONUÇ.....	137
6. KAYNAKÇA	141
EKLER.....	158
ÖZ GEÇMİŞ.....	186

KISALTMALAR

ABD:	Amerika Birleşik Devletleri
age.	Adı geçen eser
AICA:	Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği
AKM:	Atatürk Kültür Merkezi
bkz.	Bakınız
CHP:	Cumhuriyet Halk Partisi
Club ABC:	Artists of Bosphorus and Constantinople
DP:	Demokrat Parti
DYO:	Durmuş Yaşar ve Oğulları
HES:	Hidroelektrik Santral
İFA:	Dış İlişkiler Enstitüsü
İKSV:	İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı
İSAM:	İslâm Araştırmaları Merkezi
İSB:	İstanbul Sanat Bayramı
MRHB:	Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği
ÖTSBK:	Öncü Türk Sanatından Bir Kesit
YE:	Yeni Eğilimler Sergileri

1. GİRİŞ

Sanat ürünlerinin 18. yüzyıldan itibaren yaygın bir şekilde kamuya sunulmasıyla birlikte sergileme pratiklerinde kurgu, temsil, yaratıcılık, tasarım, gösteri, beğeni ve benzeri etmenler ile izleyiciyi etkileme meseleleri ön plana çıkmıştır. Biriktirilen ve gösterime sunulan bu nesneler aynı zamanda güç ve ihtişamın göstergeleri sayılmıştır. Bu nedenle, müzeler çağı olarak anılan 19. yüzyılda ülkeler birbiri ardına müzeler açmış ya da bazı mekânları müzeye dönüştürmüş, kendi topraklarındaki veya sömürge ülkelerden getirdikleri ya da el koydukları ürünleri kültürlerarası hiyerarşiyi temel alan yaklaşımlar çerçevesinde sergilemişlerdir.

Müzelerdeki sınıflandırma, düzen ve teşhir sistemini kurgulayan aktörlerden birisi olan müze müdürleri, çoğunlukla siyasi iktidarların görüşleriyle uyumlu politikalar izlemiştir. Bu bağlamda, sergileme politikalarında tercih edilen yöntemlere bakıldığında; yapıtların dizilimi, mekânın tasarımı, sanatçı seçimleri, koleksiyon yönetimi gibi etmenlerin, dönemin hegemonik ilişkilerini de yansıttığını gözlemlemek mümkündür. Örneğin bu dönemde, sanat yapıtlarını müzede sergileme yöntemleri arasında yer alan en yaygın biçim kronolojik tasniftir ki müze mimarisi de buna elverişli şekilde planlanmıştır. Ali Artun'un da ifade ettiği gibi iktidarların söylemleri, sanat yapıtları ve onların teşhir sistemiyle görselleştirilmiş olur:

"Birbiri ardına bu odaları kat eden izleyici bir yandan da mimarının yönlendirdiği bir zaman içinde ilerler. Müzenin gezildiği güzergâh sanatın zamanının güzergâhıdır. Form, hacim, ışık gibi mimarî öğeler, müzedeki zaman-mekân şemasını ve bu şemanın içerdiği hiyerarşiyi -ileri / geri, uygar / barbar, modern / primitif, ham / işlenmiş, basit / karmaşık vb. pekiştirir."¹

Böylece medeniyetler arasındaki farklılıklar eşit olmayan kurgulamalarla müzelerde estetize edilerek sergilenirken; müze yönetiminin sunduğu beğeni kalıpları, estetik kanon evrenselleştirilir.² Bu yaklaşım biçimi kurumsal sergileme pratiklerinin ve

¹ Ali Artun, **Sanat Müzeleri I**, 2. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012), 147.

² Sonraki yüzyılda ise geleneksel müzecilik yaklaşımlarının ve sergileme yöntemlerinin eleştirilmesi ve yapılan araştırmalar sonucunda sanat beğenisinin tek yönlü ve doğuştan gelen bir nitelik olmadığı, bu beğenin oluşmasında toplumsal süreçlerin etkili olduğu vurgulanır. Bu alandaki klasik örnekler için bkz. Pierre Bourdieu, Alain Darbel, **Sanat Sevdası**, çev. Sertaç Canbolat (İstanbul: Metis Yayınları, 2011) ve Pierre Bourdieu, **Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi**, çev. Derya Fırat Şannan, Ayşe Günce Berkkurt (Ankara: Heretik Yayınları, 2015).

küratörlük mesleğinin müzeyle birlikte ele alındığı ve siyasi iktidarların doğrudan dahil olduğu ilk dönemlere işaret eder. Bu süreçte küratörün sorumluluklarına bakıldığında, eserlerin korunması, kollanması, koleksiyon yönetimi ve sergileme pratikleriyle ilgilenen aktörler olduğu görülür. Ancak Federica Martini ve Vittoria Martini'nin belirttiğine göre, müze müdürü ya da küratörü olarak anılan kişilerin görev tanımı II. Dünya Savaşı'ndan sonra "sanatın yorumlanması ve korunmasını" aşmış ve küratör artık "sergi yazarı"na dönüşmüştür. Küratörlük mesleğinin 1960'lardan itibaren güncel anlamına büründüğünü söylemek mümkündür. Artık küratörlerin yaptığı işlerin içine "daha az tanınmış sanatçıların, akımların ve sahnelerin 'keşfedilmesi'"ne yönelik pratikler de girmeye başlamıştır.³

Günümüzde sanat yapıtlarının sergilenmesindeki en etkin aktörler arasında yer alan küratörlük kurumu ile sergileme politikalarındaki dönüşümlerin Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de tarihsel olarak devlet himayesiyle yakından ilişkili olduğu söylenebilir. Osmanlı Devleti'nin himayesinde gelişen sergileme pratikleri Cumhuriyet'in ilk yıllarında da devam etmiş; 1940'ların ikinci yarısından itibaren ise ekonomik destek de dâhil olmak üzere bu yapılanma kısmen zayıflamış; özel galericilik girişimleri sayesinde görece devletten bağımsız bir piyasanın oluşumu söz konusu olmuştur. Devlet himayesinin zayıflama nedenleri arasında ekonomi politikalarının özel sektörü destekleyici yeniden yapılanma süreci ve bunun yol açtığı özel girişimcilik pratikleri önemli etkenlerdir. Örneğin Yapı Kredi ile Durmuş Yaşar ve Oğulları (DYO) gibi özel kuruluşların yarışma düzenlemesi; 1960'lardan sonra sanat galerileri açması; Türkiyeli sanatçıların Venedik Bienali, São Paulo Bienali, Tahran Bienali ve Paris Genç Sanatçılar Bienali gibi uluslararası etkinliklerde yer almaları gibi gelişmeler '70'lerdeki dönüşümlerin zeminini oluşturmuştur. 1970'lerde tarihsel olarak devletin sanat anlayışıyla örtüşen bir kurum olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi / Akademi içinden farklı ve yenilikçi eğilimler çıktığı görülmektedir. 1977-1987 yılları arasında iki yılda bir düzenli olarak organize edildikten sonra, sonuncusu 1994'te gerçekleştirilen *Yeni Eğilimler Sergileri* bu durumun en dikkat çekici örnekleri arasında yer alır. Ayrıca bu dönemde *Sanat Tanımı Topluluğu* (1977) kavramsal sanat çalışmalarıyla geleneksel sergileme

³ Federica Martini ve Vittoria Martini, "Questions of Authorship in Biennial Curating", **The Biennial Reader**, ed. Marieke van Hal, Solveig Ovstebo, Elena Filipovic (Berlin: Hatje Cantz Verlag GmbH & Co KG, 2010): 260-275'ten akt. Vesna Madžoski, **Küratörlük: Koruma ve Kapatmanın Diyalektiği**, çev. Mine Haydaroğlu (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2016), 30.

politikalarının dönüşümünü etkileyen unsurlar arasında yer alır. Bu süreç '80 ve 90'larda devletin resmî (sanat) görüşünün eleştirilmesi; İstanbul Bienali gibi etkinliklerle uluslararası sanat ilişkilerinin ve bağımsız sanat piyasasının güçlenmesi; temalı ve küratörlü sergilerin yaygınlaşması ile bağımsız küratöryal çalışmaların artışı gibi gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. 2000'lerden sonra ise bir yandan özel müzelerin açılması bu kurumlarda küratörlü sergilerin düzenlenmesine olanak sağlamış, diğer yandan da var olan sanat piyasası döngüsü içinde küratörlük kurumu da çeşitli eleştirilere maruz kalmıştır.

1.1. Tezin Kapsamı ve Çalışma Alanı

Müzecilik ve müze yönetimiyle tarihsel bağlara sahip olan küratörlük mesleği Batı'daki sürece benzer bir şekilde, bu topraklarda da sanat kurumlarına bağlı bir biçimde gelişmiştir. Müzeciliğin gelişimiyle birlikte müze müdürleri eserlerin korunup kollanması ve eserlerin sergilenmesiyle ilgili çalışmalar yürütmüştür. Her ne kadar günümüzdeki bağlamından farklı olsa da, bu durum müze müdürlerinin birer küratör olarak anılabileceğinin göstergesidir. Müzecilik tarihini süreklilik perspektifiyle ele alan Ayşe H. Köksal'ın da işaret ettiği gibi, Türkiye'deki küratörlük çalışmalarını Ahmet Fethi Paşa'ya kadar götürmek mümkündür:

"(...) kökeni Latince'den gelen *curatura* kelimesi; koruyan, kollayan, iyileştiren anlamını taşır. O yüzden küratörlük aslında; postmodern *auterlüğün* aksine; ağırbaşlı, alçakgönüllü, fedakâr, çok önemli ama neredeyse sıradan bir meslektir. Üstelik salt sanat eserlerini değil, doğada bulunan taşlardan kilimlere kadar pek çok objeyi geçmiş, bugün ve gelecek için korumakla mükelleftir. Bu tarife göre Türkiye'nin ilk küratörü, Tophane-i Amire müşiri Ahmet Fethi Paşa olmalıdır. Zira kendisi 1846 yılında İmparatorluk Cephanesi olarak kullanılan Aya İrini'de eski silahları ve eserleri koruma ve sergileme görevini üstlenmiştir. Ahmet Fethi Paşa, bir ordu mensubu ve diplomat olarak günümüz küratörlerinden oldukça farklı bir profildir kuşkusuz. O sadece kültür ile ilgili değildir. Ekonomiden orduya, Osmanlı'nın modernleşme projesinin pek çok safhasında yer alır. Ama onun için müzenin yeri başkadır. Bir '*curator*' olarak Sultan'a ait eski silah ve Antik Yunan-Roma-Bizans arkeolojik eser koleksiyonlarını itinayla temizler, sergilenmeye hazır hale getirir ve Aya İrini'nin o dönem koşullarına göre korunaklı sayılan binasında koruma altına alır. O döneme göre çağdaş sayılan sergileme yöntemleriyle, Mecmua-ı Asliha-ı Atika (Eski Silahlar Odası) ile Mecmua-ı Asar-ı Atika'yı (Eski Eserler Odası) birbiriyle bütünlük taşıyacak bir biçimde senaryolaştırır."⁴

Benzer bir anlayışla düşünecek olursak, Seza Sinanlar Uslu'nun Osmanlı Devleti'nde sergi düzenleme adabı üzerine yazdığı makalesinde belirttiği gibi, Ahmed Ali Paşa'nın 1873 yılında İstanbul'da açtığı ilk karma serginin katılım sürecinde bir takım kuralların belirlenip duyuruluyor olması, 1891 yılındaki Sanayi-i Nefise sergisindeki

⁴ Ayşe H. Köksal, "Türkiye'nin İlk Küratörüne Dair...", http://www.e-skop.com/skopbulten/episod-turkiyenin-ilk-kuratorune-dair%E2%80%A6/648#_edn1 [19.01.2017].

eserlerin türlerine göre ayrılarak üç salonda sergilenmesi, eserlerin yanında sanatçı isimlerinin yazması gibi gelişmeler erken küratöryal pratiklere dair örnekleri oluşturur.⁵ Barış Acar da benzer bir sürekliliğin izinden hareketle, Osmanlı Devleti'nin katıldığı ve / veya düzenlediği sergileri referans vererek, bu dönemi "henüz küratörün küratör olarak anılmadığı, sanat tarihçisi ile sergi yapımcısı / küratörün ayrışmadığı geniş çekirdek evre"⁶ olarak tanımlar.

Bense bu tez kapsamında Osmanlı dönemindeki sergileme deneyimlerine ve müzecilik faaliyetlerine kısaca değindim; asıl gündemim olan küratörlüğü ve küratöryal pratikleri günümüzdeki anlamıyla ele aldım ve aşağıda belirttiğim gerekçeler nedeniyle de 1980'lerden sonraki dönüşümlere odaklandım.

Çalıştığım konuyla ilgili ulaştığım kaynaklara göre, Türkiye'de (güncel anlamıyla) küratörlü sergilerin tarihi 1987 yılında organize edilen 1. İstanbul Bienali ve bienalden dört yıl sonra, ilki 1991'de düzenlenen Anı / Bellek sergileriyle başlatılıyordu. Bu süreçte düzenlenen sergilerin önceki dönemlerdeki sergilerden ayrılan en dikkat çekici yanı, sergileme alanında mesleki bağlamda bir uzman (küratör) tarafından bir tema etrafında kurgulanmış olmalarıydı. Bu gelişmeler sonucunda, özellikle 1990'lardan itibaren temalı ve küratörlü sergilerin sayısındaki artışla birlikte, küratörlük olgusunun, yaygın bir şekilde sanat ortamında dolaşıma girdiği ve sergileme pratiklerinin vazgeçilmez bir bileşeni haline geldiği görülmüyordu. Bu durum, gazete ve dergi gibi basılı kaynaklara da yansımış, bu mecralarda 1990'lardan itibaren küratörlük mesleği pek çok açıdan tartışmaya açılmıştır. Temalı ve küratörlü sergilerin düzenlendiği ilk yıllarda tartışmaya açılan konular arasında, "öncü" ve "yeni" iddiasında olan bu sergilerin önceki sergileme deneyimlerinden hangi açılardan farklılık gösterdiği, küratörlük mesleğini icra edenlerin uzmanlık alanlarının ne olması gerektiği gibi meseleler yer almıştır. Türkiye'de küratörlük çalışmalarının başladığı ilk dönemde dikkat çeken bir başka nokta ise, sanat ortamına yabancı olması nedeniyle ya da daha anlaşılır olmak adına, "küratör" kelimesi yerine "sergi yapımcısı", "sergi koordinatörü", "sergi komiseri", "sergi yöneticisi" gibi ifadelerin tercih edilmiş olmasıdır.

⁵ Seza Sinanlar Uslu, "Osmanlı Karma Grup Sergileri Özelinde Basın Kaynakları Işığında Sergi Düzenleme Adabının Gelişimi", *Sanat Tarihi Yıllığı XXIV*, s. 24 / 2012 (2015): 99, 113.

⁶ Barış Acar, *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar*, (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016), 224.

1990'ların ikinci yarısından itibaren ise küratörün sanat piyasası içindeki aktörlerle kurduğu ilişkiler birkaç farklı noktadan eleştiriye açılmıştır. Tezin ilgili bölümlerinde ayrıntılı bir şekilde değinilen bu eleştirilere bakıldığında temel olarak aşağıdaki başlıkların öne çıktığı görülecektir:

- 1) Küratörün sanatçı üzerinde hegemonya kurup kurmadığı,
- 2) Sanat kurumlarının küratörün projesine ve sanatçı seçimine yönelik müdahaleleri,
- 3) Küratörün sanatçı seçimi nedeniyle sanat camiasında gruplaşma yaratıp yaratmadığı,
- 4) Küratörün starlaşması ve / veya sanatçılaşması.

Geleneksel olarak müzeciliğin gelişimiyle ele alınan küratör, ilk dönemlerden itibaren koruma ve sergileme çalışmalarının yanı sıra, kurumsal yönetim ve iyileştirmeye yönelik sorumlulukları da üstlenmiştir. Tarihsel olarak küratörün görev tanımı incelendiğinde, bu tanımın günümüze yaklaştıkça daha karmaşık hale geldiği görülmektedir. Farklı disiplinler arasındaki sınırların erimesi; sanat ve gündelik yaşamın birbirlerini üretmeye sevk eden potansiyelleri ve bağımsız küratöryal hareketlerin etkileriyle birlikte küratörlük mesleğinin çok işlevli / yönlü hale dönüşmesi söz konusu olmuştur. Bu bağlamda küratörlük birçok disiplinin kesiştiği, farklı farklı işlerin bir aradalığına dayanan bir meslek olarak tanımlanabilir. Nathalie Heinich ve Michael Pollak'a göre küratör günümüzde aşağıda yer alan işlevleri yerine getirmekle yükümlüdür:

"Küratörün işi sadece bir kültür mirasını korumak, analiz etmek ve sunmak değildir; asıl olarak çağdaş yapıtlar elde etme yoluyla onu zenginleştirmektir de -sanat piyasasında küratöre nesne ve isimlerin seçimi yoluyla bir rol yükleyen ve onu zamana ya da modalara direnmeye çağıran bir işlevdir bu (...) Küratör, artık bir sergiden -sanat yapıtlarını seçmek, elde etmek ve belli bir yere yerleştirmekten- sorumlu geleneksel küratör rolüyle yetinmeyerek, geniş bir idari rol de oynayıp kavramsal çerçeveyi belirlemek, çeşitli disiplinlerden uzman katılımcılar seçmek, çalışma ekiplerini yönlendirmek, bir mimara danışmak, sunuş açısından resmi bir konum almak, ansiklopedik bir kataloğun basımını örgütlemek vb. zorundadır."⁷

Ayrıca Michael Brenson'ın da değindiği gibi küratör artık, estetik, diplomasi, ekonomi, eleştiri, tarih, siyaset, seyirci geliştirme gibi alanlarda da yetkin ve etkin olan bir aktör konumundadır:

⁷ Nathalie Heinich - Michael Pollak, "Müze Küratöründen Sergi Auteur'üne Özgün Bir Konum İcat Etmek", çev.Tuncay Birkan, **Sanat Dünyamız**, s. 81 (Güz 2001): 108,110.

"Bu sergilerin düzenleyicileri ile farklı kültürel ortamlarda çalışan ve bu kültürler arasındaki uyum ve çatışma gibi konularda yaratıcı çözümler geliştirebilen dünyadaki diğer küratörler; aynı zamanda diplomat; ekonomist; eleştirmen; siyasetçi; seyirci geliştirme; tanıtım ve estetik uzmanları da olmak durumundadır."⁸

Türkiye'de küratörlüğün gelişimi ise, yukarıda belirtildiği gibi '80'lerin ikinci yarısından itibaren, tam da genel sosyo-ekonomik eğilimler doğrultusunda kültür-sanat alanı piyasaya açık bir biçimde eklenirken başlamıştır. Bu dönem küratörlü sergilerin düzenlenmeye başladığı bir sürece işaret etmekle birlikte; küratörlü ve sponsorlu sergilerin esas olarak '90'larla birlikte çoğaldığı, 2000'li yıllarda ise sayıları artan galeri ve özel müzelerin etkileriyle kurum küratörlüğü ve sponsorluk sisteminin kurumsallaşma dönemine girdiği görülmektedir.

Tüm bunların ışığında tezin amacı, seçme, ayıklama, kurumların yapıt satın alma politikalarını belirleme gibi kritik süreçlerde söz sahibi olan küratörün önemli bir aktör olarak Türkiye sanat ortamındaki yerini ve küratörlük mesleğinin dönüşüm aşamalarını, sanat piyasasının gelişim süreciyle birlikte ele alıp incelemektir. Bu amaç doğrultusunda Türkiye'de küratörlük mesleğinin ortaya çıkması ile gelişimindeki kırılma noktaları, küratöryal çalışmaları yürüten ilk kuşak arasında yer alan Beral Madra'nın sergileme politikaları ve küratöryal yaklaşımlarının tarihsel dönüşümü çerçevesinde ele alınmıştır.

Bu bağlamda çalışma, Türkiye sanat piyasasının oluşumunda devletin rolü, devletten bağımsızlaşma süreçleri nihayetinde özel sektörün sanatı destekleme politikaları ve benzeri tartışmalar ekseninde, küratörlüğün kurumsallaşma adımlarının tarihselleştirilmesine; bir başka deyişle küratörlüğün gelişen siyasal, sosyo-ekonomik ve kültürel koşullar altında ne tür mekanizmalar ve motivasyonlarla dönüştüğüne odaklanmayı da hedeflemiştir. Tüm bu gelişim süreçlerini Madra'nın küratöryal pratikleri üzerinden anlamaya çalışmanın temel nedenleri arasında, kendisinin Türkiye küratörlük tarihinin ilk kuşak isimleri arasında yer alması, bu nedenle mesleğin ortaya çıkış koşulları, gelişimi ve şimdiye dair izlerine şahit olması; 1980'lerin ortasından günümüze değin küratörlüğü kesintisiz bir biçimde icra etmesi; bu alanla ilgili akademik çalışmalar yürütmesi ve eleştiri yazıları kaleme alması gibi etmenler bulunmaktadır. Bu sebeple, onun küratörlük deneyimini dönemselleştirip

⁸ Michael Brenson, "The Curator's Moment", **Art Journal**, vol. 57, iss. 4 (1998): 16.

incelemenin, Türkiye küratörlük tarihinin bir dönemine yakından bakma fırsatını beraberinde getireceği düşünülmüştür.

1.2. Kaynaklar ve Yöntem

Yaptığım araştırmalar sonucunda günümüzdeki anlamıyla küratörlük mesleğinin Türkiye'de yaklaşık 25 yıllık bir tarihi olduğunu görmüş oldum. Bu süreçte Türkiye'deki sergileme çalışmalarının estetik yönüne ilişkin farklı dönemler ve bağlamlarda yazılan çok sayıda kitap, makale ve tez gibi yazılı kaynaklara ulaşmama rağmen, küratörlük tarihine yönelik az sayıda yayınlı karşılaştım. Doğrudan küratörlük meselesiyle ilgili tezlerin 2000'lerden sonra yazıldığı, benzer şekilde yine 2000'lerden itibaren sanat dergilerinde küratörlük konusunun tartışıldığı ve ilgili dosyaların hazırlandığı görülmüyordu. Bununla birlikte '90'lardan itibaren, gazetelerin kültür-sanat sayfalarında küratörlü sergilere ilişkin yazıların kaleme alındığını ve farklı platformlarda -örneğin, Plastik Sanatlar Derneği'nin 1992'de düzenlediği ve sonradan kitaplaştırdığı konferans dizisinde- küratörlük yöntemi üzerine de tartışmaların yapıldığını belirtmek gerekir.

Bu kaynaklarda arasında yer alan Pınar Üner'in 2009 yılında tamamladığı "Küratoryal Pratikler ve Dinamikleri" başlıklı yüksek lisans tezi, küratörlüğün değişen ve dönüşen işlevlerini tarihsel perspektifle sunarak, güncel küratoryal deneyimlere ve yöntemlere yer veren; tezin Önsöz bölümünde belirtildiği üzere, bu alanda Türkçe kaynak oluşturma amacı da barındıran bir çalışmadır. Küratoryal pratikleri Üner'in ele aldığı biçimiyle genel ve geniş bir çerçevede sunmak yerine Türkiye'ye odaklanan tezler arasında yer alan A. Pınar Korkmaz'ın, "1990-2000 Yılları Arasında İstanbul'da Yapılan Küratörlü Sergiler" başlıklı yüksek lisans çalışması ise 2004 yılında tamamlanmıştır. Küratörlü ve temalı sergilerin yaygın hale geldiği bir dönemin incelendiği bu tezde, dört farklı küratörün 10 yıllık sergilerinin envanteri çıkarılmış ve bu küratörlerin her birine önceden belirlenmiş beş adet sorunun sorulduğu görüşmeler yapılmıştır. Ayrıca küratör-sanatçı ilişkisini incelemek amacıyla, bahsi geçen küratörlerin düzenlediği sergilere katılan ve güncel sanat işleri üreten dört sanatçıya aynı yöntemle sorular yöneltilmiştir. Türkiye'ye odaklanan bir diğer tez ise, Melis Boyacı'nın 2009'da tamamladığı "Çağdaş Türk Sanatında Küratörlük Olgusu: Beral Madra" başlıklı yüksek lisans çalışmasıdır. Bu çalışmada dünyadaki ve Türkiye'deki toplumsal ve siyasal dönüşümlerin kültürel

alana ve sergileme pratiklerine yansması ile küratörlük olgusu ve bir örnek olarak Beral Madra'nın düzenlediği sergiler mekân, kimlik, zaman, beden, tinsellik gibi kavramlar çerçevesinde alt başlıklara ayrılarak incelenmiş; Madra'nın düzenlediği sergilere yönelik eleştirilere de yer verilmiştir. Madra'nın galerici yönüne de değinen Boyacı, katalog temini için Madra'nın arşivini kullandığını belirtmiş ancak kendisiyle konuya ilişkin kişisel görüşme yapmamıştır. Bahsi geçen tezler sergileme pratikleri ile küratörlük olgusunu daha ziyade estetik bağlamda ele alırken, bu tezde küratörlüğün Türkiye'deki gelişim ve dönüşüm süreci dönemlere özgü nitelikler çerçevesinde tarihselleştirilmeye çalışılmıştır. Tarihselleştirme yapılırken Türkiye'deki küratöryal pratiklerin ilk döneminden itibaren bu alanda uzman bir kişi olarak yer alan Beral Madra'nın sergileme politikalarındaki dönüşümler ve bu alana sağladığı katkılar örnek sergilerle birlikte incelenmiştir. Bu bağlamda 1987-2016 yılları arasında Madra'nın düzenlediği sergilerin envanteri çıkarılmıştır. Envanter çıkarılırken Madra'nın web sitesindeki bilgilerden yararlanılmış, ayrıca kendisinden birebir destek alınmıştır. Sonuç olarak 153 tane sergiye ulaşılmış; sergilerin hangi tarihler arasında, hangi mekânda düzenlendiğine, Madra'nın sergilerde üstlendiği göreve ve sergilere katılan sanatçıların isimlerine yer verilmiştir.

Ayrıca, yukarıda adı geçen tezlerin tartışma noktalarına ek olarak bu çalışmada, sergileme pratikleri ve sanat piyasasının oluşumunda devlet himayesinden özel sektöre doğru evrilen bir süreçte küratörlük mesleğinin konumu mercek altına alınarak ilgili literatüre ve alana katkı sunulmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda küratörün sanat pratikleri içindeki rolüne değinilirken, küratör sadece sergi düzenleyen bir aktör olarak ele alınmamış, küratörün (sanatçı, mekân, tema ve benzeri) tercihlerinden kaynaklanan durumlara dair de analizler yürütülerek ikili bir okuma yapılmasına gayret edilmiştir.

2000'lerden itibaren akademi içindeki kaynakların yanı sıra çeşitli sanat dergileri ve gazetelerde de küratörlük olgusu tartışmaya açılmıştır. Örneğin, *Sanat Dünyamız* dergisinin 81 (2001) ve 82. (2002) sayıları ile *rh+ Sanat* dergisinin 16. (2005) sayısında Türkiye'de küratörlük meselesine ilişkin dosyalar hazırlanmış; bu kapsamda küratör, akademisyen, sanatçı ve eleştirmenlerin görüşlerine yer verilmiştir. Ayrıca *Birgün*, *Cumhuriyet*, *Milliyet*, *Radikal* gazeteleri ile *lebriz* ve *e-skop* gibi internet sitelerinde Türkiye'de küratörlük mesleğine ilişkin yazılar

yayımlanmıştır. Bu yazılar incelendiğinde küratör karşısında sanatçının konumu, küratöryal yöntemler / yeni açılımlar, sanat piyasası, sansür⁹, kurumsal işleyiş, sergileme çalışmaları ve iktidar mekanizmaları ile direniş pratikleri gibi çok farklı başlıklar altında meselenin tartışmaya açıldığı tespit edilmiştir.

2003 ve 2007 yıllarındaki İstanbul Bienali sürecinde gerçekleştirilen çalıştay ve tartışmalar ise yazılı hale getirilerek yine bu alana katkı sağlanmıştır. Etkinliklerden ilki 8. İstanbul Bienali (2003) kapsamında "AB'nin Doğusu'nda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük" başlığı altında düzenlenen uluslararası çalıştay ve açıkturumdur. İkincisi ise 10. İstanbul Bienali (2007) vesilesiyle "Kontinental Kahvaltı İstanbul Forumu" çerçevesinde organize edilen ve "Her Şeyden Sonra: Küresel Etkinliklere Bakış ve Küratöryal Deneyimler" başlığıyla yayımlanan çalışmadır.

Konuyla ilgili yazılı kaynakların yanı sıra çeşitli sanat ve eğitim kurumlarının seminer, konuşma dizisi, söyleşi ve panel başlıkları altında düzenlemiş olduğu etkinlikler de mevcuttur.¹⁰ Diğer yandan, Batı'da müzenin ve küratörlük kurumunun oluşumu, gelişimi ve dönüşüm süreçlerine dair araştırma yapabilmek üzere çok sayıda yazılı kaynağın bulunduğunu belirtmek gerekir.¹¹

⁹ Örneğin, Akbank Sanat'ın 2012 yılından itibaren her yıl düzenlediği "Uluslararası Küratör Yarışması"nın dördüncüsünü 2015'te kazanan Katia Krupennikova'nın İstanbul'da hazırlayacağı "Post-Peace" (Barış-Sonrası) isimli sergi projesi kurum tarafından, Türkiye'nin içinde bulunduğu "hassas dönem" işaret edilerek iptal edilmişti. Bu vakayı da içine alan, Türkiye'de 2000'lerden itibaren sanatta sansür olaylarını inceleyen ve Siyah Bant'ın desteğiyle hazırlanmış bir rapor için bkz. Özge Ersoy, "Türkiye'de Sanatsal İfade Özgürlüğü Bağlamında Sanatçı, Küratör ve Kurum İlişkileri", 2016. http://www.siyahbant.org/wp-content/uploads/2016/07/Siyahbant_Arastirma_KuratoryelPratikler-2.pdf [16.01.2017].

¹⁰ Örneğin, Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği (AICA) Türkiye 2012-2013 yılında organize ettiği konuşma dizisinde küratörlük meselesine yer vermiş; K2 Güncel Sanat Merkezi 2005-2006 yıllarında Türkiye'de bağımsız küratörlük, güç, sanat piyasası ve direnme olanakları gibi konuları gündeme taşıyan panel ve söyleşiler düzenlemiştir. Ayrıca Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Güncel Sanat Tartışmaları Dizisi kapsamında 2008'de "Türkiye'de Yeni Küratörlük Yaklaşımları ve Araştırmaları" başlıklı bir seminer gerçekleştirilmiştir.

¹¹ Örneğin Ali Artun'un editörlüğünü yaptığı "Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 2: Müze ve Eleştirel Düşünce"; Ali Artun'un "Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri I: Müze ve Modernlik"; Karsten Schubert'in "Küratörün Yumurtası"; Vesna Madžoski'nin "Küratörlük: Koruma ve Kapatmanın Diyalektiği"; Brian O'Doherty'nin "Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi"; Tony Bennett'in "The Birth of the Museum"; Steven Rand ve Heather Kouris'in editörlüğünü yaptığı "Cautionary Tales: Critical Curating"; Gary Edson'ın "International Directory of Museum Training: Programs and Practices of The Museum Profession" gibi kaynaklar, müze ve galeri tarihine ilişkin temel bilgiler ile eleştirel yaklaşımları tez çalışmasına dahil etmemi sağladı. Ayla Ödekan'ın editörlüğünü yaptığı "Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri"; Wendy M. K. Shaw'ın "Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarih'in Görseleştirilmesi"; Beral Madra'nın "İki Yılda Bir Sanat, Bienal Yazıları: 1987-2003"; Julian Stallabrass'ın "Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller"; Chin-Tao Wu'nun "Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi"; Pascal Gielen'in "Sanatsal Çokluğun Mırıltısı. Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm"; editörlüğünü Gülsün Karamustafa ve Deniz Şengel'in yaptığı "Bilgi Olarak Sanatçı Olgu Olarak Yeni Ontoloji"; Mehmet Üstünipek'in

Bir kısmına yukarıda değindiğim gibi, tez çalışmamı temel olarak birincil ve ikincil yazılı kaynaklar temelinde oluşturdum. Bununla birlikte, Batı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde müzecilik, sergileme yöntemleri ve küratörlüğün ortaya çıkışıyla ilgili çok sayıda metinden beslenebiliyor iken, Türkiye'de küratörlük mesleğini tarihselleştiren kaynakların mevcut olmadığını da not etmem gerekiyor. Bu kaynaklar arasında küratöryal pratiklere doğrudan değinen Türkçe metinlerin sayısı ise oldukça azdı. Küratörlük meselesine hem genel bağlamda hem de Türkiye özelinde odaklanan tezlere Yükseköğretim Kurulu'nun ulusal tez merkezinin internet sayfasından ulaşarak inceledim. Bu tezlerin tamamını okumak istediğimde, bir kısmına dijital olarak erişim olanağı buldum; bir kısmına da kütüphanelerden ulaşabildim. Sanat dergilerine erişimimi ise çoğunlukla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, SALT Galata ve İslâm Araştırmaları Merkezi (İSAM) Kütüphanesi'nden sağlarken, gazeteleri hem dijital ortamdan hem de SALT Galata arşivinden yararlanarak okuyabildim.

Ayrıca Beral Madra'nın arşivinin bir bölümünün de yer aldığı kişisel web sitesi, eleştiri yazıları ve sergi metinlerine ulaşmamda oldukça yararlı oldu. Bunun yanı sıra Madra'yla Bostancı'daki evinde, her biri yaklaşık iki saat süren iki tane yüz yüze görüşme gerçekleştirdim ve süreç içinde ihtiyaç hissettikçe kendisiyle çok sayıda e-posta yazışması yaptım. Dolayısıyla, tezin ilgili bölümlerinde Madra'nın öznel deneyimlerini, konuya yaklaşım biçim(ler)ini, sanatçı ve tema seçimlerini belirleme kriterlerini ilk kaynaktan aktarma imkânına sahip oldum. Madra'nın sergileme politikalarını ve küratöryal yaklaşımlarını sergi metinleri ile yüz yüze görüşmelerdeki söylemlerini, Türkiye'nin geçirdiği sosyo-ekonomik, siyasal ve kültürel dönüşümler çerçevesinde tarihselleştirmeye ve küratörlük mesleğinin sanat piyasası içindeki konumunu analiz etmeye çalıştım. Böylece yapısal eğilimlerle konjonktürel durum arasında bağ kurmaya gayret ettim. Sergileme politikalarını kategorize ederken sergi metinlerinden, eleştiri yazılarından ve yaptığım kişisel görüşmelerden yararlandım. Bu çalışmayı yürütürken doğrudan Türkiye küratörlük tarihi, küratörlük mesleğinin gelişimi ve dönemselleştirilmesine ilişkin kaynak bulamadığım için zorluk çektiğimi belirtmem gerekir.

"Cumhuriyetten Günümüze Türkiye'de Sanat Yapıtı Piyasası" başlıklı doktora tezi gibi kaynaklar ise sergileme politikaları ve sanat piyasasına yönelik ufkumu genişletti.

1.3. Tezin Bölümleri

Günümüzde sergileme çalışmalarının en önemli aktörlerinden biri olan küratörün Türkiye sanat ortamına dahil olma süreci ve küratörlüğün bir meslek olarak kabulüne yönelik adımlar 1980'lerin ikinci yarısından sonraya denk düşer. Bu dönem aynı zamanda Türkiye'nin toplumsal yapısında köklü değişimlerin gerçekleştiği bir döneme de işaret eder. Örneğin, askeri darbe sonrasında kurulan hükümetin uyguladığı iktisadi programın etkileri kültür-sanat alanını da derinden etkilemiş ve kültürü piyasa koşullarına uyumlaştırma çabaları Nurdan Gürbilek'in belirttiği gibi bu alanı "piyasanın basınçlarına fazlasıyla açık bir"¹² hale dönüştürmüştür. '80'lerdeki iktisadi yeniden yapılanma sonucunda, devletin piyasa düzenleme rolünün azalması nedeniyle kültürel alanda önceki dönemlere kıyasla devlet himayesinin gündemden düştüğü ve piyasa lehine bir evrilme yaşandığı söylenebilir. Bu noktada sanat alanında bağımsız bir aktör olarak küratörün varlığı sergileme politikalarını pek çok yönden etkilemiştir. İktisadî olarak "özgürlük" vaat eden neoliberalizm diğer yandan rekabeti tetikleyen koşullara da zemin hazırlamış ve kültürün hiç olmadığı kadar piyasa koşullarına entegre olduğu kırılmalara yol açmıştır. Türkiye'de ilk dönem küratöryal çalışmalar böylesi bir ortamda gelişmiştir. Önceki süreçlerde ise sergileme çalışmalarının devlet desteğiyle yakından ilişkili olduğu, dolayısıyla küratöryal politikalarda devletin belirleyici role sahip olduğu belirtilebilir. Bu bağlamda çalışmanın ikinci bölümünde, Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarına aktarılan anlayışlar doğrultusunda sanat piyasasının devlet himayesindeki gelişim süreci ve bağımsızlaşma adımlarını referans alarak Türkiye'de ilk dönem sergileme politikalarına ve küratöryal pratiklere yer verdim. Bu gelişmeler doğrultusunda iktidarın sergileme politikaları ile yöntemlerine yönelik müdahalelerine; bu müdahalelerin estetik sınırlar ile olan mücadelesine ve müdahaleden sıyrılma pratiklerine değindim. Bu bölümde, bir sonraki (üçüncü) bölümde anlatılan küratörlük mesleğinin ortaya çıkma koşulları, sergileme politikalarında devletin değişen rolü ve bağımsız küratöryal çalışmaların oluşum zeminini anlatmış oldum.

Üçüncü bölümde, Batı Avrupa ve Türkiye'de meslek olarak küratörlüğün tarihsel gelişimini sanat kurumu eleştirisi, ekonomi-politikaları ve sosyo-kültürel

¹² Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak - 1980'lerin Kültürel İklimi**, 3. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2001), 10.

dönüşümlerin sanat piyasasına etkileri çerçevesinde tartıştım. Ayrıca Türkiye'deki küratöryal pratikleri dönemselleştirip, bağımsız küratörlüğün gelişim sürecine zemin oluşturan bazı sergilere yer verdim. Sonrasında ise küratörlük kurumuna yöneltilen eleştirileri inceledim.

Dördüncü bölümde ise, Türkiye küratörlük tarihinin ilk dönem temsilcilerinden Beral Madra'nın küratöryal politikalarını, hem kendi söylemlerine dayanarak hem de yöneldiği temalar, sergi düzenleme amacı ve sergi düzenlediği mecralar gibi etmenleri temel alarak iki farklı döneme ayırdım ve bazı sergilerini inceledim. Madra'nın küratöryal politikalarını dönemlere ayırırken Türkiye'deki küratörlük çalışmalarındaki genel eğilimi ve dönüşümleri de bu sürece dahil etmeye gayret ettim. Sergileme pratiklerinin ve sergilerdeki söylemlerin farklılaşmasında sanatsal dinamiklerin yanı sıra piyasanın sanatı yönlendirici etkisini görmüş oldum. Küratörün sanatçı ve sanat kurumlarıyla olan ilişkileri ile küresel pazar ekonomisindeki dönüşümlerin sanat alanı üzerindeki etkilerini Türkiye'de küratörlüğün kurumsallaşmasında etkin bir aktör olan Madra'nın pratikleri çerçevesinde inceledim.

Sonuç olarak, Türkiye'de sergileme pratiklerinde Osmanlı Dönemi'nden itibaren resmi devlet kurumlarının müdahil olduğu görülmektedir. Bu durum ekonomideki yapısal dönüşümler sonrasında özel sektörün kültür-sanat alanında etkili olmasına neden olmuştur. Bu süreçte sergileme çalışmalarında küratörün 1980'lerin ikinci yarısından itibaren Türkiye'de küratörlük mesleğinin ortaya çıkışı da itibaren bu mesleğin niteliğine yönelik çeşitli tartışmaların olduğunu gözlemledim.

2. TÜRKİYE'DE İLK DÖNEM SERGİLEME POLİTİKALARI ve KÜRATÖRYAL DENEYİMLER

Osmanlı Devleti'nden başlayarak Türkiye'de görsel sanatlar alanındaki dönüşümler ve sergileme pratikleri incelendiğinde bu alanın tarihsel olarak devlet himayesiyle yakından ilişkili olduğu görülür. Bu ilişki bütünün parçalarını oluşturan sanat kurumu işletmesi ve dolayısıyla koleksiyon yönetimi, sanat yapıtı satın alma, sanatçılara maddi / manevi destek verilmesi, sanat pratiklerine karşı toplumsal farkındalık yaratma misyonu gibi etmenlerin sanat piyasasının gelişimini doğrudan etkileyen parametreler arasında yer aldığı ifade edilebilir.

Modern küratörlük kurumunun nitelikleri arasında yer alabilecek bu özelliklere bakıldığında Osmanlı'dan Cumhuriyet Türkiye'si'ne devrolan mirasın, 1940'ların ikinci yarısından itibaren dönüştüğü yani, sanat pratiklerinde ekonomik destek de dâhil olmak üzere, devlet himayesinin kısmen zayıfladığı söylenebilir. Bu dönemi takiben 1950'lerde açılan özel galerilerin bu himayeyi tamamen ortadan kaldırmasa da devletten bağımsız bir sanat piyasasının oluşumuna zemin hazırladığı belirtilebilir. Örneğin, 1950 ve '60'lı yıllarda özel kurumların yarışma düzenlemesi ve 60'lardan sonra sanat galerileri açması özel sektörün girişim çabaları arasında yer alır. Türkiye'deki sanatçıların bienaller gibi uluslararası etkinliklere katılım sağlaması ise lokal sınırların aşılması ve sanatçıların küresel piyasa içinde yer bulma çalışmaları olarak değerlendirilebilir.

Galeri sayısındaki artışla birlikte¹³, geleneksel sanat malzemelerinin dışında farklı materyallerin de kullanıldığı güncel sanat eğilimlerinin galerilerde sergilenmesine olanak sağlanmıştır. Örneğin bu dönemde Jale Nejdin Erzen'in de belirttiği gibi, Türkiye'de içe kapanmayı aşan ve kalıplaşmış estetik anlayışların yerine yeni ve bağımsız çalışmalara yer veren galeriler arasında Ankara Vakko, Artisan, İstanbul

¹³ Açılan galerilerin kronolojik bir sunumu için bkz. Mehmet Üstünipek, "Cumhuriyetten Günümüze Türkiye'de Sanat Yapıtı Piyasası" (Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998), 159-164.

Maçka ve Galeri Baraz gibi sanat galerileri yer almıştır.¹⁴ Bunun yanı sıra devletin belirli projeler kapsamında yılın belirli zamanlarında açtığı sergilere ek olarak sanatçıların, sanatçı topluluklarının ve özel kuruluşların sergi düzenlemesine alan açmıştır. '70'li yıllardan itibaren bu sergilerde yer alan sanatçıların farklı plastik öğeleri sanat pratiklerine dahil etmesiyle birlikte, bu sergilerde çeşitli üslupları ve deneysel işleri de görmek mümkün olmuştur. Sergileme biçimlerini ve görsel temsiliyeti de etkileyen bu dönüşümler resmî kurumların sanat anlayışı ve sergileme politikaları karşısında alternatif eğilimlerin oluşumuna yol açmıştır. 1980'li yıllarda da sergilerdeki çoksesliliğin devam ettiği bir ortamdan söz edilebilir; bir taraftan özel galerilerin düzenlediği etkinlikler devam ederken diğer taraftan Akademi içinden yeni eğilimlerin sergilenmesi söz konusudur. Ayrıca sermaye birikim sistemindeki yapısal değişimler sanat piyasasını etkilemiş, yapıtların devlet kurumları dışında da alınır satılır olduğu alanlar çoğalmıştır.

'90'lı yıllar küratörlü sergilerin düzenlenmeye başladığı ve küratörlüğün kurumsallaşma yolunda ilerlediği yıllar olmakla birlikte küratörlüğün 2000'li yıllarda vazgeçilmez bir unsur haline geldiği söylenebilir. Üçüncü bölümde değinileceği gibi, bu süreçte küratörlü sergileme sistemine çeşitli cephelerden olumsuz eleştiriler de gelmiştir. Bu dönemde özel kuruluşların çağdaş sanatı bir yandan maddi / finansal ve mekânsal açıdan desteklemesi söz konusuyken, diğer yandan Türkiye sanat tarihi belleğine katkı sağlamak amacıyla araştırma, arşivleme ve kataloglama çalışmalarının da gündemde olduğu belirtilebilir.

Bu bölümde, günümüzde sanat etkinliklerindeki en önemli aktörlerden olan küratörlüğün tarihsel süreç içinde hangi mekanizmalar aracılığıyla kurumsallaştığı anlatılacaktır. Bu kurumsallaşma adımlarını anlayabilmek amacıyla, Osmanlı'dan itibaren Türkiye'de sanatçı-devlet-sanat piyasası ilişkisi, bu ilişkilerin sergileme politikalarına yansımaları, bağımsız sergileme pratiklerinin ve özel sanat kurumlarının oluşumlarına değinilecektir. Böylece tüm bu süreçlerin ilk döneminde neredeyse devletin bir memuru olarak addedilen sanatçılar ve / veya sergi düzenleyicilerinin "bağımsız" aktörler olarak sanat ortamında yer alma süreçleri ortaya konulmaya çalışılacaktır.

¹⁴ Jale Nejdert Erzen, "Cumhuriyet'in Son Çeyreğinde Sergiler", **Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri**, ed. Ayla Ödekan, (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999): 206.

2.1. İlk Sergileme Deneyimleri: Modernleşme Süreci ve İlk Açılımlar

Tanzimat reformları, II. Meşrutiyet süreci veya daha geniş anlamda modernleşme hareketleri, Osmanlı toplumunda sosyo-ekonomik ve siyasal dönüşümlere neden olurken, kültür-sanat ortamını da etkilemiştir. Resim sanatına olan ilgi ve sergileme pratikleri incelendiğinde, Batılı anlamda plastik değerlerin Osmanlı toplumuna girişinin "onsekizinci yüzyılda yabancı ve gayrimüslim sanatçıların üretimleriyle birlikte"¹⁵ olduğu görülmektedir. 19. yüzyılda ise, 1840'lardan itibaren başlayan ve bazıları devlet destekli bireysel girişimlerden, gittikçe kurumsallaşmaya doğru evrilen bir süreç yaşandığı görülür.

Bu süreçte 1845 yılında Sultan Abdülmecit (1823-1861) döneminde Çırağan Sarayı'ndaki bir oda veya salonda gerçekleştirdiği sergileme etkinliğiyle Oreker (veya Odeker), 1864-1876 yılları arasında Sultan Abdülaziz (1830-1876)'in saray ressamlığını yapan Stanisław Chlebowski ve 1896'da Saray Ressamı unvanı almış sonrasında II. Abdülhamid (1876-1909)'in 1909'da sürgüne gönderilmesiyle bu unvan elinden alınan bir ressam olan Fausto Zonaro gibi sanatçıların sarayda padişahlara sunumlar yaptığı bilinmektedir.¹⁶ Ayrıca Galata-Pera bölgesiyle¹⁷ Üsküdar ve Beşiktaş'ta bulunan sanatçı atölyelerinde düzenlenen sergiler, Osman Hamdi Bey, Sarkis Diranyan ve Hoca Ali Rıza'nın fotoğraf atölyesi, vapur iskelesi gibi mekânlarda kişisel çabalarla düzenledikleri sergiler ile devletin ya da sanatçı gruplarının organize ettiği genel katılımlı sergilerden söz etmek mümkündür.¹⁸

2.1.1 Sanat Piyasasının Oluşumunda Sanatçı Topluluklarının ve Devlet Bürokrasisinin Etkileri

Sanat piyasasının oluşumu için önemli bir faktör olan sergileme pratiklerine bakıldığında, Osmanlı Dönemi'nde bilinen saraydaki ilk sergileme hareketi, 1845 yılında, Mustafa Cezar'ın arşiv belgelerinden aktardığına göre eserleri şehir manzaralarından oluşan Avusturyalı ressam Oreker (veya Odeker) tarafından, Çırağan Sarayı'nda gerçekleşmiştir. Sezer Tansuğ'a göre bu gelişme, 1870'lerden

¹⁵ Mehmet Üstünipek, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950**, (İstanbul: Artes Yayınları, 2007), 23.

¹⁶ Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, c. 1 (İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995), 125. "Polonya Sanatında Oryantalizm", <http://peramuzesi.org.tr/Sergi/Polonya-Sanatinda-Oryantalizm/165> [16.04.2017].

¹⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Seza Sinanlar Uslu, **Pera Ressamları – Pera Sergileri: 1845-1916 Sergisi Kataloğu**, (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2010).

¹⁸ Üstünipek, **age**, 2007, 23-27.

sonra artan resim sergilerinin bir başlangıcı olarak değerlendirilebilir.¹⁹ Bununla birlikte Cezar, herkesin görmesine açık ilk serginin 1849 yılında Harb Okulu'nda düzenlendiğini belirtmiştir.²⁰ Seza Sinanlar'ın araştırmaları sonucunda ise sarayda gerçekleşen sergilemeden bir yıl, Mekteb-i Harbiye'deki sergiden beş yıl önce, yani 1844 yılında, T. Finn isimli sanatçının bir sergi açtığı tespit edilmiştir. 21 Eylül 1844 tarihli *Journal de Constantinople Echo de l'Orient* Gazetesi'nde yer alan bir habere göre, en erken tarihli serginin Londralı T. Finn'in cam üzerine yaptığı minyatürleri sergilemek üzere Pera'da Belle Vue Otelinde açtığı sergi olduğu görülmüştür. Sergiye giriş ücreti 5 kuruş olarak belirlenmiş, sergideki eserler makul fiyatlarla satışa sunulmuştur.²¹

Görüldüğü üzere 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren, hem sarayda hem de saray dışında sergileme faaliyetlerinin eş zamanlı olarak başladığı ve sonraki süreçte okullardaki sergileme pratikleriyle birlikte bu etkinliklerin çoğaldığı bir ortamdan söz edebilmek mümkündür. Örneğin Mühendishane-i Berri Hümayun'un sanatçı hocaları, ilki 1849 yılında Mekteb-i Harbiye'de olmak üzere, okul sergileri fikrini ortaya atarak öğrencilerin ürettikleri eserlerin sergilenmesini sağlamışlardır.²² Bu dönemde Galata-Pera bölgesinde yoğunlaşmış atölyelerde, çoğunlukla gayrimüslim sanatçıların ve sanatçı topluluklarının etkinlikleri de söz konusudur. Bu etkinliklerin somut ürünleri ise, 1800'lü yılların ikinci yarısından itibaren, İstanbul'da²³ ve Osmanlı toprakları dışında, evrensel sergilerde sergilenmeye başlanır.

1863 yılında ise İstanbul'da, ilk uluslararası fuar Sergi-i Umumi-i Osmanî düzenlenir. Bu sergiler sadece sanat ürünlerinin sergilendiği bir etkinlik olmayıp, esasen sanayi fuarları ya da evrensel sergiler olarak bilinirler. Bu nedenle, sergilerde temel olarak tarım ve sanayi ürünleri yer alır. Bununla birlikte, Semra Germaner'in de belirttiği gibi, sergilere bir süre sonra sanat ürünlerinin de dâhil edilmesi, sanat sergilerinin

¹⁹ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, 4. bs. (İstanbul: Remzi Kitapevi, 1996), 91. Cezar, *age*, c. 1, 125-126.

²⁰ Cezar, *age*, c. 2, 422.

²¹ *Journal de Constantinople Echo de l'Orient Gazetesi*, 21 Eylül 1844'den akt. Seza Sinanlar, "Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916" (Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008), 53-54.

²² Nilüfer Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, (İstanbul: İnsancıl Yayınları, 2003), 30.

²³ Seza Sinanlar'ın araştırmasına göre, 1844-1916 yılları arasında Pera'daki, eczane, mobilyacı, camcı, çiçekçi, pastane gibi işletmeler mağaza vitrinlerini sanatçılara açmışlar ve 95 tane sergiye ev sahipliği yapmışlardır. Sinanlar, *age*, 2008, 47, 165.

yaygınlaşmasına zemin oluşturmaları bakımından önemli bir gelişmedir.²⁴ Cezar'a göre, Sergi-i Umumi-i Osmanî'de sanat eserlerinin teşhir edildiği bir bölümün olması -sadece resme ait bir sergileme olmasa da- okul sergileri dışında halka resim teşhirinin yapıldığı ilk karma grup sergisinden (1873, Ahmed Ali Paşa) 10 yıl önce gerçekleşen bir ön aşama pratiği olarak değerlendirilebilir.²⁵

Günümüzdeki anlamıyla seyirci / izleyici geliştirme planlamalarına benzer bazı uygulamaların da etkisiyle, Zeynep Çelik'in belirttiği üzere, Sergi-i Umumi-i Osmanî oldukça rağbet görmüştür. Osmanlı Devleti sergiye katılımın teşvik etmek amacıyla toplu ulaşım hizmetlerinde indirim yapmış, aynı zamanda eğlenceye yönelik aktivitelerle, örneğin Cuma ve Cumartesi günleri ücretsiz konserler tertip ederek halkın ilgisini çekmeye çalışmıştır.²⁶ Fuarın düzenleme komitesi ve sergi komiserleri hükümet tarafından atanmış bürokratlardan oluşmaktadır.

Bu fuardan on yıl sonra Ahmed Ali Paşa (Şeker Ahmed Paşa) 1873'de ve ardından 1875'de; *Artists of Bosphorus and Constantinople (Club ABC / Elifba Kulübü)* ise 1880-1882 yılları arasında düzenli sergiler organize etmiştir. Bu gelişmeler Sibel Yardımcı'nın belirttiği üzere, zamanla saray dışından kişilerin ve yabancıların da sanat yapıtı satın almaya başlamasına neden olmuş, böylece bir sanat piyasası oluşmaya başlamıştır.²⁷

Fransa Salon Sergileri'ne benzer şekilde düzenlenen ve 1901-1903 yılları arasında açılan İstanbul Salon Sergileri'ne farklı tekniklerle üretim yapan sanatçılar katılmıştır. 1916-1952²⁸ yılları arasında ise Osmanlı Ressamlar Cemiyeti²⁹ tarafından düzenlenen Galatasaray Sergileri³⁰, genç sanatçılara da sergileme imkânı sağlaması

²⁴ Semra Germaner, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", **Tarih ve Toplum**, s. 95 (Kasım 1991): 34, 40.

²⁵ Cezar, **age**, c. 2, 422.

²⁶ Zeynep Çelik, **Şark'ın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi**, (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005), 152.

²⁷ Sibel Yardımcı, **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), 18.

²⁸ Bazı kaynaklarda sergilerin düzenlenme tarihi 1916-1951 olarak verilmektedir. Bunun nedeni 1951 yılında Galatasaray Lisesi'nin mekân olarak bu etkinliğe son kez ev sahipliği yapmış olmasıdır. 1952 yılındaki sergi okul binasındaki tadilat nedeniyle yapılamamıştır. Bu sergi ancak Kasım 1952 tarihinde Amerikan Haberler Merkezi'nde açılabilmiştir. Bkz. Ömer Faruk Şerifoğlu, **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003), 22.

²⁹ 1909'da kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926'da Türk Sanayii Nefise Birliği, 1929'da Güzel Sanatlar Birliği adlarını alır.

³⁰ İlk iki sergi Galatasaraylılar Yurdu (Società Operaia)'nda açılmıştır. Bkz. Ömer Taşdelen, "Türk Resim Sanatında Galatasaray Sergileri" (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2003), 13.

açısından önemli görülmektedir.³¹ Bu organizasyonlar sanatla ilgilenen kişilerin birbirleriyle iletişim kurmalarına ve sanat ortamının oluşumuna da katkı sağlamıştır.

Resim sanatına ilgi duyan Abdülmecit Efendi (1868-1944)'nin, maddi destek sağladığı Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin sanat ortamına bir katkısı da 1910-1914³² yılları arasında on sekiz sayı çıkardıkları *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'dir. Bu gazete Ayla Ödekan'a göre, "sanata olan ilginin yayılmasında etkin bir iletişim aracı olmuştur."³³ Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin çoğu üyesi Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu sanatçılardır. Kuruluş bildirgesine göre cemiyetin amaçları, Osmanlı toplumunda güzel sanatlar sevgisinin yayılmasını sağlamak, süreli, bilimsel yayınlar yapmak, Osmanlı ressamlarının ilerlemesine hizmet vermek ve geleceklerini güvence altına almaktır.³⁴ Gazetede yer alan konular arasında, Osmanlı Devleti'nde resim sanatının durumu, ressamlık ve kadınlara ilişkin meseleler bulunmaktadır.³⁵

Osmanlı Devleti'nde 1844'ten itibaren bağımsız sanatçıların ve sanatçı topluluklarının sergi düzenleme, sanat piyasası oluşturma, yayın organlarıyla entelektüel bir tartışma ortamı yaratma çabası içinde oldukları açıkça görülmektedir. Bunun yanı sıra devletin desteklediği etkinlikler ve yurt dışında katıldığı büyük çaplı sergi ve fuar organizasyonları da mevcuttur. Bu etkinlikler arasında yer alan sanayi fuarlarının başlıca amacı sanat eseri sergileme işi olmamakla birlikte, burada görev alan Osmanlı yetkililerin sergileme deneyimi kazanması ve sınırlı sayıda da olsa sanat eserinin yurt dışında tanıtılıyor olması da oldukça önemlidir. Sanayi başta olmak üzere çeşitli tarımsal ve sanatsal ürünlerin de sergilendiği, Osmanlı

³¹ Ayrıntılı bilgi için bkz: Şerifoğlu, **age**, 2003, Taşdelen, **age**, 2003, Tansuğ, **age**, 1996, 159-166.

³² Bu tarih Tansuğ, **age**, 105'te 1912-1913; sayfa 112'de ise Mart 1911-Temmuz 1914 olarak geçmektedir. İfadelerin tamamı şöyle olup vurgular Tansuğ'a aittir: "1912-1913 yıllarında, 18 sayı çıkan aylık *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası*'nda, yazılar ve eleştiriler yayınlayan asker resamlardan Sami Yetik, Sanayii Nefise'de izlenen eğitime karşı çıkanlardan biridir." (Sayfa 105.) "1909'da kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşım Bey'in yönetiminde ve cemiyetin yayın organı niteliğinde olan bir mecmuayı (normal gazete boyutlarının 1/4'ü büyüklükte) Mart 1911 ile Temmuz 1914 arasında 18 sayı yayımlamıştır." (Cümlelerin tamamı sayfa 111-112'de, "Mart 1911 ile Temmuz 1914" ifadesi sayfa 112'de yer almaktadır.) Taşdelen, **age**, 2003, 10'da ise gazetenin faaliyet gösterdiği tarihler 1911-1914 şeklinde verilmiştir. İfadelerin tamamı şöyle olup vurgular Taşdelen'e aittir: "*Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 7 Kanunusani 1326 [20 Ocak 1911] - 1 Temmuz 1330 [14 Temmuz 1914] tarihleri arasında 18 sayı yayımlanır ve Tür resim sanatındaki yönelişlerin açıkça izlenebileceği bir kamsam ortaya koyar." (Sayfa 10). Bu tezde daha güncel bir kaynak olan Seza Sinanlar'ın doktora tezinde belirttiği tarih kullanılmıştır: Sinanlar, **age**, 2008, 118.

³³ Ayla Ödekan vd., "Mimarlık ve Sanat Tarihi", **Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980**, 7. bs. 4. cilt. (İstanbul: Cem Yayınevi, 2002), 535.

³⁴ Ömer Faruk Şerifoğlu, "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve İlk Nizamnamesi", **ST Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, s. 1 (2006): 121-123.

³⁵ Burcu Pelvanoğlu, **Hale Asaf - Türk Resminde Bir Dönüm Noktası**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007), 21.

Devleti'nin de katıldığı evrensel sergilerin ortaya çıkışı, 19. yüzyıl sanayileşmesi sonucunda yeni ürünlerin üretilmesi, Batı dışı ülkelerden getirilen ya da ele geçirilen ürünlerin varlığı ve bu ürünlerin pazarda sunulması süreciyle yakından ilgilidir. Ekonomik yapılanmayı küresel çapta etkileyen bu dönüşümler, sanayileşmiş sömürgeci devletlerde yeni tip sergileme modelinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gerçekleştirilen bu sergiler Eric Hobsbawm'ın ifadesiyle "Batı'nın kendini alkışladığı yeni ve büyük ayinlerdi."³⁶

Rıfat Önsoy'un *Ceride-i Havadis Gazetesi*'ne dayanarak aktardıklarına göre, Osmanlı Devleti'nin evrensel sergilere dâhil olma amacı şu şekilde özetlenebilir: "(...) ülke topraklarının verimliliğini göstermek, Osmanlı tebaasının tarım, sanayi ve sanat alanlarındaki kabiliyetini kanıtlamak, Padişahın ülkenin gelişmesi yolunda sarf ettiği gayreti ortaya koymak."³⁷ Bu kapsamda, 1863 yılında Osmanlı Devleti'nin düzenlediği bir fuar olan Sergi-i Umumi-i Osmanî'nin amacı, yapısı ve içeriği itibarıyla daha önce düzenlenen ve bu tarihten sonra düzenlenecek olan sanatsal sergileme pratiklerinden farklılık göstermekteydi.

"İstanbul Sergisi'nin amacı, (...) Osmanlı ekonomisinin sorunlarını tesbit ederek onlara çözüm aramaktı. Bâbîâli'nin sergiye verdiği önemin bir tezâhürü olarak sergi işlerini yürütmek üzere kurulan üst komitenin başına devrin Maliye Nazırı Prens Mustafa Fazıl Paşa getirildi. Komitede Mustafa Fazıl Paşa'nın yanında Hariciye Teşrifatçısı Kâmil Bey, Sadrazam Fuad Paşa'nın oğlu Nazım Bey, Ticaret Müsteşarı Server Efendi ve devlet ricalinden Agaton Efendi bulunmaktaydı."³⁸

Önsoy'un aktardığı bilgilerin de gösterdiği üzere, bu organizasyonlara katılım kararlarının Osmanlı Devleti yönetimi tarafından verildiği, sergi organizasyonlarında görev yapacak komitenin / kişilerin, genellikle, devlet tarafından tayin edilen paşalar ve / veya yüksek rütbeli memurlardan müteşekkil bir grup olduğu görülmektedir. Bu noktada iki farklı sergileme türünün ortak noktasının, sergi düzenleme çalışmalarında resmî yetkililerin etkin bir şekilde küratöryal pratikler içinde yer alması olduğu söylenebilir. Örneğin, Nurdan Şafak'ın belirttiği üzere 1851 yılında Londra'da düzenlenen ve *the Great International Exhibition* olarak anılan evrensel sanayi fuarında görevlendirilen heyet içinde Kostaki Musurus Bey, Mustafa Paşa ve

³⁶ Eric Hobsbawm, *Sermaye Çağı: 1848-1875*, çev. Bahadır Sina Şener, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1999), 32-33.

³⁷ **Ceride-i Havadis**, 24 Zilkade, 1266'dan akt. Rıfat Önsoy, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Katıldığı İlk Uluslararası Sergiler ve Sergi-i Umumi-i Osmanî (1863 İstanbul Sergisi)", **Belleten**, s. 185 (1984): 195.

³⁸ **Ceride-i Havadis**, 5 Şaban 1279, No.1128'den akt. Önsoy, **age**, 208.

Cemaleddin Paşa gibi bürokratların yer aldığı görülmektedir.³⁹ Sonraki yıllarda düzenlenen evrensel sergilere katılım sürecinde de benzer örneklerle rastlanmaktadır. 1862 yılında Londra'da düzenlenen sergiye Osmanlı Devleti Sadrazam Fuad Paşa'nın oğlu Nazım Bey'i sergi komiseri olarak atamış, 1873 Viyana Sergisi'nin komiserliğini Osman Hamdi Bey üstlenmiştir. 1893 Chicago Sergisi'ne ise resmî bir komisyon kurularak katılım sağlanmış, sergi komiserliğini ise Hakkı Paşa ve yardımcısı Fahri Bey yapmıştır.⁴⁰

Bununla birlikte Germaner'in belirttiğine göre, Osmanlı Devleti'nin, 1889 Paris Sergisi'ne katılmak amacıyla sergi komitesi kurmadığı ve sergi komiseri atamadığı istisnâ bir durum da söz konusudur. Bu sergide Osmanlı Devleti, sergiye bireysel çabalar sonucunda katılmış kişilerce temsil edilmiştir. Ancak diğer sergilerde olduğu gibi bu sergideki yapıtların içeriği de dönemin saray beğenisini yansıtmıştır.⁴¹

Sonuç olarak, Osmanlı Devleti'nde görsel sanatlar alanına dair kurumsallaşma çabaları ve sergileme pratiklerindeki gelişmelere bakıldığında, bu süreçte Osmanlı topraklarındaki çalışmaların yanı sıra yurt dışındaki gelişmelerin de yakından takip edildiği ve dünya çapında etkili olan ihtişamlı sergilere katılım sağlandığı görülmektedir. Barış Acar bu dönemde sergileri organize eden kişileri Türkiye'nin ilk kuşak adsız küratörleri olarak tanımlar. Ona göre Osman Hamdi Bey, Türkiye küratöryal tarihi içindeki ilk örneği teşkil etmektedir.⁴²

Bu sergiler arasında yer alan Londra (1851, 1862), Paris (1855, 1867, 1889, 1900), Viyana (1873, 1918), Chicago (1893)⁴³ sergilerinde tarım ve sanayi ürünlerinin yanı sıra geleneksel el sanatlarından örnekler ile Batılı tarzda resimler de sergilemiştir. Stant kurulumunda bürokrat ve ressam Osman Hamdi Bey'in görev aldığı 1867 Paris Sergisi, Osmanlı pavyonunda ilk defa resim sergilenmesi bakımında önemli bir yere sahiptir. Sergilenenler arasında Ahmed Ali Paşa'nın eserleri ve Sultan Abdülaziz'in büyük boy bir portresi yer almıştır.⁴⁴

³⁹ Nurdan Şafak, "Bir Tanzimat Diplomatı Kostaki Musurus Paşa (1807-1891)" (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006), 88, 340 numaralı dipnot.

⁴⁰ Germaner, *age*, 1991, 35, 38, 39.

⁴¹ Germaner, *age*, 1991, 36, 39.

⁴² Acar, *age*, 222-223.

⁴³ Yardımcı, *age*, 2005, 18; Tomur Atagök, "Türkiye'de Müzecilik", *Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri*, ed. Ayla Ödekan, (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999): 212.

⁴⁴ Yardımcı, *age*, 2005, 18. Sinanlar, *age*, 2008, 38.

Yukarıda sözü geçen etkinlikler *Exposition Universelle* / "Dünya Sergileri" ya da "Evrensel Sergiler" sanat tarihi, sosyoloji, iktisat, antropoloji ve siyaset gibi pek çok disiplin tarafından ele alınmıştır. Siyasal tarih açısından değerlendirildiğinde bu sergilerin devletlerin gücünü gösterdiği bir ifade alanı olduğu söylenebilir. Çünkü bu etkinlikler, sanatsal üretimlerin geniş kitlelerle paylaşılmasının yanı sıra, ülkelerin uluslararası hegemonya mücadelesinin bir aracı işlevini de görmüşlerdir. Osmanlı Devleti'nin de katıldığı bu büyük ve görkemli sergilerde dünyayı kültürel olarak tanımlama, "hizaya sokma" çabalarının hâkim olduğu gözlemlenmektedir. Bu durumun dönemin genel eğilimini yansıtan pozitivist bir çerçeveye tarihin nesnel bir şekilde yazılabileceği düşüncesinden beslendiği belirtilebilir.

Ali Artun'un belirttiği gibi bu sergiler, Batı Avrupa ülkeleri dışındaki insan ve nesnelerin "evrensel", "bilimsel" ve Avrupa merkezci bakış açısıyla tasnif edilmesi, sergilenmesi ve nihayetinde "emperyal bir gösteri"⁴⁵ şeklinde tasarlanması ile sonuçlanmıştır. Dolayısıyla bu sergilerdeki devlet temsili estetik kaygıların yanı sıra siyasi ve kültürel alanlara mutlak hakimiyetin de göstergesi olarak kurgulanmaktaydı.

Osmanlı Devleti'nin bu sergilere katılmasının ardında ise yukarıda belirtilen ekonomik nedenlerin yanı sıra siyasal nedenlerin de olduğu görülmektedir. Örneğin Osmanlı'nın katıldığı ilk uluslararası sergi olan 1851 Londra Sergisi'ne katılmaktaki amaçlarından birisi de *Ceride-i Havadis Gazetesi*'nde ifade edildiği gibi "Tanzimat'tan sonra gelişen Osmanlı-İngiliz dostluğu idi."⁴⁶ Semra Germaner, Osmanlı Devleti'nin 1855 Paris Evrensel Sergisi'ne de benzer bir nedenle katılmış olabileceğini belirtmiştir: "Kırım Savaşı nedeniyle Osmanlıların İngiltere ve Fransa ile ittifak içinde oluşları sergiye katılmalarında rol oynamış olabilir."⁴⁷ 1867 Paris Evrensel Sergisi'ni bizzat ziyaret eden Sultan Abdülaziz (1830-1876) ve İsmail Paşa Fransa'da devlet nezdinde bir törenle karşılanmıştır. Bu ziyaretin birkaç bakımdan önemli olduğunu belirten Çelik' göre Osmanlı Devleti, modernleşme yolunda kararlı bir şekilde ilerlediğini ve Avrupa sisteminin bir parçası olmak istediğini açık bir şekilde göstermiştir. Bu bağlamdan ziyaretin amacının hem kültürel yakınlaşmayı

⁴⁵ Artun, **age**, 2012a, 206.

⁴⁶ **Ceride-i Havadis**, 24 Zilkade, 1266'dan akt. Önsoy, **age**, 195.

⁴⁷ Germaner, **age**, 1991, 34.

hedeflediği hem de İsmail Paşa'nın planlarını uygulamak için Avrupa devletlerinden ekonomik destek görmek ve borç almak olduğu söylenebilir.⁴⁸

Bununla birlikte, siyasi ittifakların bir sonucu ve siyasal olarak güçlü görünmenin bir aracı olarak düşünülen bu sergilere katılım Osmanlı hazinesine malî yük getirmiştir. Önsoy'un aktardığı üzere bu durum 1862 Londra Sergisi'ne katılım kararında açıkça ifade edilmiş; uluslararası arenada güçsüz bir devlet imajı oluşturmamak adına sergiye dahil olunmasına karar verilmiştir.

"(...) Mayıs ayında açılacak sergiye iştirak edilmemesinin düşünüldüğü, ancak bu durumun Osmanlı İmparatorluğu'nun ziraat, sanayi ve sanat sahalarındaki ilerlemesinden yabancı devletlerin şüphe etmelerine sebep olabileceğinden, bu sefer de maden, hububat ve sanayi ürünlerinden oluşan numunelerin masrafları devlet tarafından karşılanmak üzere Londra'ya [gönderilmiştir]."⁴⁹

Sonuç itibarıyla, Osmanlı Devleti'nin yurt dışındaki sergilere katılımı resmî düzeyde olmuş ve sergi komitelerinde bürokratlar görevlendirilmiştir. Bu sergilere katılım sürecinde siyasal, ekonomik ve kültürel nedenler etkin rol oynamıştır. Ayrıca sergilere katılım nedenleri arasında siyasal konjonktür gereği ittifak içinde bulunan ülkeleri desteklemek ve Osmanlı'nın halen güçlü bir devlet olduğunu ispat etmek gibi etmenler de etkili olmuştur.

2.1.2 Sergileme Politikalarında Resmî Kurumların Rolü

Resim sanatının Osmanlı'da kurumsallaşmasının ilk adımları askerî, akabinde de sivil eğitim veren okullarda atılmıştır. Ayla Ödekan'a göre, "geleneksel resim sanatında denemeler dışında Batı resim anlayışına geçişi hızlandıran olgu, 19. yüzyıl içinde askerî eğitim sisteminde uygulanan değişikliklerdir."⁵⁰ Mühendishane-i Berri Hümayun, Mekteb-i Harbiye, Mekteb-i Tıbbiye'de başlayan resim ve desen eğitimlerine, Mekteb-i Sultani ve Darüşşafaka okulları da eklenir. Seza Sinanlar'ın belirttiği üzere Darüşşafaka Okulu'nun yönetimi, ilk mezunlarını verdiği 1881 yılında öğrencilerin eserlerinden oluşan bir sergi düzenler. Neredeyse her yıl sonunda organize edilen ve geleneksel hale gelen sergilerde yer alan eserler, okul müdürü tarafından Sultana sunulurken okulun resme verdiği önem vurgulanır.⁵¹

⁴⁸ Çelik, **age**, 2005, 39.

⁴⁹ Başbakanlık arşivi, Meclis-i Mahsusa, irade 1044'ten akt. Önsoy, **age**, 203.

⁵⁰ Ayla Ödekan vd., "Mimarlık ve Sanat Tarihi (1600-1908)", **Türkiye Tarihi 3, Osmanlı Devleti 1600-1908**, 5. bs. 3. cilt. (İstanbul: Cem Yayınevi, 1997), 450.

⁵¹ Sinanlar, **age**, 2008, 35-36.

1883 yılında eğitime başlayan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, 1885-1900 yılları arasında açılan yıl sonu öğrenci sergileri, süreklilik göstermesi açısından dikkate değerdir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin uygulamaları arasında, Cumhuriyet Dönemi'nde de devam edecek olan, yerli sanatçı kadrosu yetiştirmek amacıyla sanat eğitimi almak üzere Batı Avrupa ülkelerine öğrenci gönderilmesi söz konusudur.

Sanat piyasasının oluşumunun erken döneminde "kadın ressam"ların kamusal alandaki varlığının sınırlı olduğu, sergilere katılan sanatçıların ise gayrimüslim ya da yabancı asıllı oldukları görülmektedir. Bu çerçevede Sinanlar Uslu'nun araştırmasında dört sanatçının çalışmalarının yer aldığı görülmektedir. Araştırmaya göre, Virginia Stolzenberg Ahmed Ali Paşa'nın 1873'te düzenlediği sergiye katılmıştır. Lina Gabuzzi 1901 yılında Leduc Çiçekçi'sinde sergi açmış aynı yıl Pera Salon Sergisi'ne üç eserle katılmıştır. 1902'deki Salon Sergisi'ne de katılan sanatçı, 13 desen ve 9 gravürle en çok eserle katılan sanatçılar arasında gösterilmiştir. Bir diğer sanatçı Hélène Patriano, 1902 yılında üç adet resim ile Galatasaray'daki Patriano Mobilya Mağazası'nda yapılan sergide yer almıştır. Thalia Floras ise 1912'de Pera'da kişisel sergi açmıştır.⁵²

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılışıyla gayrimüslim olmayan "sanatçı kadın"ların da sanat ortamında daha görünür hale geldiği söylenebilir. Osmanlı kadın hareketlerinin de etkisiyle, kadınların erkeklerle eşit koşullarda eğitim almak istemeleri ve Mihri Müşfik Hanım'ın yoğun girişimleri sonucunda 1914 yılında sadece kadınların kabul edildiği İnas Sanayi-i Nefise Mektebi açılır ve kadınların kurumsal bir mekânda ders almaları sağlanır. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi öncesinde, kadınların resim eğitimi alabildikleri tek kurum Darülmüallimatlardır. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması, çoğu üst sınıf ailelerin kızları olan ve plastik sanatlara ilgi duyup eğitim almak isteyen kadınları cesaretlendirmiştir. Örneğin okulun hocalarından Mihri Müşfik Hanım gibi Müfide Kadri de sanatla iç içe bir hayat sürmüştür. Müfide Kadri, erken yaşta resim eğitimine başlamış, piyano, keman derslerinin yanında resim eğitimi almıştır. Mihri Müşfik Hanım'ın, bir sanatçı olarak sanat ortamında var olmaya çalışması, dönemin erkek sanatçılarına göre daha fazla mücadele etmesini gerektirmiştir. Ancak, Canan Beykal'ın da belirttiği gibi, buna rağmen Mihri Müşfik Hanım hakkında derinlemesine araştırmalar yapılmamış

⁵² Sinanlar Uslu, *age*, 2010, 36-37.

ve sanatçı sanat tarihinde hak ettiği yeri alamamıştır. Oysa Osman Hamdi'ye her dönem "süperman" muamelesi yapılmıştır.⁵³

Mektebin ilk mezunları arasında, Güzin Duran ve Nazlı Ecevit öne çıkan isimler olmuştur. Sonraki dönemlerde ise okul, Hale Asaf gibi kısa süren yaşamında başarılı işler yapan bir ressamı, Fahrelnissa Zeid gibi dünya resim sanatı tarihinde önemli bir yere sahip olan sanatçıları yetiştirmiştir.

Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçıları arasında yer alan bu grup içinde evli olanların eşleri de çoğunlukla sanatçıdır. Ancak kadın sanatçıların, ne kadar yetenekli olurlarsa olsunlar erkek sanatçı eşleri kadar popüler olamamaları ve dönemin sanat alanındaki otorite kurumu olan Akademi'de yeteri kadar aktif konumda bulunamamaları dikkat çekicidir. Bununla birlikte 1916-1952 yılları arasında düzenlenen dönemin önem verilen sanat etkinliklerinden olan Galatasaray Sergileri'nde kadınların varlığını gösterdiği; "(...) özellikle 1920'den sonra İnas Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin eserlerinin"⁵⁴ sergilendiği görülmektedir. Ayrıca İnas Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerini resim üretmeye teşvik etmek amacıyla okul içinde yarışmalar düzenlenmekte ve kazanan eserler duvarlara asılmak suretiyle sergilenmekteydi.⁵⁵ Burada profesyonel bir sergilemeden bahsetmek mümkün olmamakla birlikte, bu çalışmanın öğrencileri onurlandırıldığını ve rekabet yaratarak resim üretimini sürekli kılmayı hedeflediğini söyleyebiliriz.

Bu dönemde sanat çalışmalarının ve sergileme pratiklerinin saraylarda padişahlara yapılan sunumlar, eğitim kurumlarının sergileri ve Galata-Pera bölgesinde çeşitli mekânlarda yoğunlaştığı görülmektedir. Osmanlı Devleti'nin desteklediği yurt içi ve yurt dışı etkinliklerin yanı sıra sanatçıların ve sanatçı gruplarının da sergiler açarak sanat piyasasının oluşumuna katkı sağlaması söz konusu olmuştur. Ayrıca bazı eğitim kurumlarında gerçekleştirilen sergiler ile sanat eğitimi veren resmî kurumların açılması resim piyasasının gelişimi açısından önemli adımlar olarak değerlendirilebilir. Ahmed Ali Paşa'nın kişisel girişimler sonucunda düzenlediği Sanayi Mektebi Sergisi (1873), Dar'ül Fün'un Sergisi (1875) ve Petits-Champs

⁵³ Ahu Antmen-Esra Aliçavuşoğlu, "Canan Beykal ile Söyleşi", **ST Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, s. 1 (2006): 142-143. Gözde Çelik, "Meşrutiyetten Cumhuriyete Plastik Sanatlarda Bir Öncü: Mihri Müşfik Hanım", *Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma*, c.2, 1-4 Mart 2004, s. 348-349.

⁵⁴ Hacer Banu Paşahoğlu, "İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mezunları" (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 1996), 31.

⁵⁵ *Age*, 63.

Tepebaşı Belediye Köşkü Sergisi (1877) gibi etkinlikler de sergileme kültürünün yaygınlaşmasındaki değerli çabalar arasında yer alır. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte ise, bürokrasinin Ankara'ya taşınması ve ülkede henüz devletten bağımsız bir sanat piyasasının oluşmaması gibi etmenler, Ankara'nın resmî sanat pratiklerinin merkezi konumuna geçmesine neden olmuştur.

2.2. Devlet Himayesinin Sürekliliği: Farklı Argümanlar, Benzer Yaklaşımlar

Cumhuriyet'in resmî olarak ilanından önce başlayan ve Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte hızlanarak devam eden toplumsal, siyasal, ekonomik alanlardaki bir dizi yenilik hareketleri kültür ve sanat politikalarının da belirlenmesinde etkin olmuştur. Buna göre, devletin kültür-sanat politikalarında bir yandan milli değerlerin öne çıkarılmasıyla oluşturulmaya çalışılan ulusal bir hat inşası söz konusuysa, diğer taraftan Batı medeniyetlerinin modernleşme çizgisine öykünen bir anlayışın var olduğu görülmektedir.

Bu süreçte Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte her ne kadar siyasal bir rejim değişikliği yaşansa da, kültür politikalarının belirlenmesinde ve uygulanmasında Osmanlı modernleşme hareketleriyle benzer eğilimlerin olduğu belirtilebilir. Bu eğilimler arasında yerli sanat ortamının gelişimine katkı sağlamak amacıyla Batı Avrupa ülkelerine öğrenci gönderilmesi⁵⁶, bürokrasinin sanat piyasasının gelişimine finansal destek sunması, devlet kurumlarının sergi organizasyonu yapması ve yapıt satın alması, sanat ve eğitim kurumlarının devlet merkezli yönetim anlayışına sahip olması gibi benzerlikler sayılabilir.

2.2.1 Ulus İnşa Sürecinin Siyasal - Bilimsel Dayanakları ve Küratöryal Pratiklere Etkileri

Modernleşme sürecinin bir dizi sosyo-ekonomik, siyasi, kültürel, demografik ve bilimsel dönüşümler çerçevesinde ulus devletlerin kuruluşuna zemin oluşturduğu

⁵⁶ Semra Germaner'in "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı" isimli makalesinin 6. dipnotunda T.C. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi'nden aktardığına göre, "savaş sonrasının ekonomik sıkıntılarına karşın 1924-1929 arasında Avrupa'ya resim ve heykel dalında öğrenci gönderilmiştir." Bkz. T.C. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 22 Temmuz 1927 tarih 5779 sayılı kararnameden akt. Semra Germaner, "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı", **Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri**, ed. Ayla Ödekan, (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999): 25. 1 Kasım 1937 yılında kurulan Celal Bayar hükümetinin programına bakıldığında bu geleneğin devam ettirileceği belirtilmiştir: "İyi ve çok eğitmen öğretmen yetiştirmeğe bilhassa kıymet vereceğiz. Avrupa'nın tanınmış ilim ve sanat merkezlerine talebe göndermeğe devam edeceğiz. Lüzumlu görülecek ilim ve teknik şubeler için kıymetli mütehassıslar da getireceğiz. Bu suretle muhtelif sahalardaki millî eleman ihtiyaçlarımızı temine çalışacağız." Bkz. Selçuk Kantarcıoğlu, **Türkiye Cumhuriyeti Hükümet Programlarında Kültür**, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990), 37.

görülür. Ulusu mümkün kılan varoluş koşulları arasında Eric Hobsbawm'ın ifade ettiği biçimiyle "geleneğin icadı" temel hareket noktaları arasında yer alır: "'İcat edilmiş gelenekler', görece yeni bir tarihsel yenilik olan 'ulus'la onunla ilintili olarak milliyetçilik, ulus-devlet, ulusal semboller ve tarihler, vb. fenomenlerle yakından alakalıdır."⁵⁷ Ulus kavramı Benedict Anderson'ın belirttiği gibi hayal edilmiş bir siyasal topluluk / hayal edilmiş bir cemaattir. Ulusun hayal edilmiş olması, üyelerin birbirlerini tanımıyor olsa da her birinin zihninde toplumlarının hayalî varlığını sürdürmesiyle mümkündür.⁵⁸ Ulus-devlet yaratma projesinin başat unsuru olan milliyetçiliğin Türkiye'deki temel biçimi, toplumun sınıfsız, kaynaşmış bir kitle, yani bir ve bütün olarak yeniden inşası yönünde olmuştur. Ahmet İnsel, "milliyetçilik ve medeniyetçilik"⁵⁹ mefhumlarının Türkiye modernleşmesinin de kurucu ilkeleri arasında yer aldığını ifade eder. "Hayali cemaat" oluşturma meselesi elbette Türkiye'ye özgü bir durum olarak değerlendirilemez. Yakın bir dönemden örneğe bakacak olursak, Zoran Erić'in Yugoslavya'nın çözülüşüyle beraber sergileme politikalarındaki resmî kültürel yansımaları şu şekilde özetlediği görülür: "Belgrad'daki Ulusal Müze ve Çağdaş Sanat Müzesi'nde düzenlenen sergiler, Sırp halkının tarihini yüceltme ve geçmişten ve başlıca ortaçağ Sırp İmparatorluğu'nun altın çağından ulusal efsanelerin geri dönüşümünü sağlama işlevini görüyordu."⁶⁰

Türkiye'ye dönecek olursak bir yandan milliyetçilik nosyonuyla yeniden kurgulanmak istenen bir toplum diğer yandan bu toplumun yüzünü Batı'ya döndürme isteği çelişkili görünüyorsa olabilir. Esasen milliyetçilik aracılığıyla kadim zamanlara yapılan vurgu ile Batı medeniyetleri arasında ezelden beri Türk medeniyetlerinin de var olduğu iddiası, geçmişten bugüne, bugünden geleceğe kurulan köprünün ulusal kimlik zeminine işaret eder. Yine Anderson'ın belirttiği gibi, ulus-devletlerin tarihsel olarak inşa edildiği yaygın olarak kabul edilmekle birlikte, ulusun ezeli bir geçmişten kaynaklandığına ve sonsuz bir geleceğe doğru kesintisizce var olacağına inanılır.⁶¹

⁵⁷ Eric Hobsbawm, "Giriş: Gelenekleri İcat Etmek", **Geleneğin İcadı**, ed. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, çev. Mehmet Murat Şahin (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006), 17.

⁵⁸ Benedict Anderson, **Hayali Cemaatler, Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması**, çev. İskender Savaşır (İstanbul: Metis Yayınları, 1993), 20.

⁵⁹ Ahmet İnsel, "Giriş", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce**, Cilt 2 Kemalizm, ed. Tanıl Bora, Murat Gültekin, Cilt ed. Ahmet İnsel, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001), 17.

⁶⁰ Ferhat Özgür Zoran Erić ile Söyleşi, "Geçiş Sürecinde Küratörlük: Zoran Erić ile Söyleşi", **Kültür Politikaları ve Yönetimi - Yıllık 2012-2013**, ed. Ayça İnce, Selin Özavcı, (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013): 26.

⁶¹ Anderson, **age**, 25.

Ayşe Durakbaşı'ya göre, milliyetçi söylem, ulusların sabit ve değişmez bir öze sahip olduğu iddiasından hareketle ulusal bütünlüğü sağlamak için bir kavramsal arka plan oluşturur; böylece de ulusal geleneğin icadına katkı sağlar.⁶² Ulusal kimliğin tanımlanmasında nostaljik anlatılar ve mitlerin yanı sıra "bilimsel" verilere başvurarak milletin "hakiki" nitelikleri de tarihsel bağlamda ortaya çıkarılmaya çalışılır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş sürecinde de Türk milliyetçiliğine bilimsel dayanak oluşturmak amacıyla farklı bilim dallarında çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Bunlardan bir tanesi de arkeolojik kazı faaliyetleridir.

Arkeolojik kazı faaliyetleri hem tarihsel dayanak sağlaması hem de çıkan eserlerin sergilenme politikaları açısından devletin resmî söyleminin görselleştirildiği alanlardan birisi olmuştur. '30'ların genel konjonktürünün bir parçası olarak, 1933 yılında Ankara'da Mustafa Kemal Atatürk tarafından arkeolojik çalışmalar başlatılmıştır. Bu faaliyetlerin bir parçası olarak, 1935'te Özgen Acar'ın "Atatürk'ün 10 emri" şeklinde ifade ettiği 10 maddelik bir metin, dönemin Tarih Kurumu Başkanı Afet İnan ve yardımcısı Hasan Cemil Çambel'e yazdırılır. Metinde özetle, tarihi eserlerin korunması, restore edilmesi, hükümetin ve yerel yönetimlerin denetimi altında bu eserlerin asıl sahibinin Türkler olduğu propagandasının yapılması, Ankara, İstanbul, Bursa, İzmir, Edirne gibi illerin eski eserler merkezi haline getirilmesi, önemli kazı bölgelerine seyahat düzenlenerek eserler ve abideler üzerinde bilimsel tetkiklerin yapılması, yabancı bilim kurumları ve Kültür Bakanlığı'yla işbirliği yapılması gibi konular yer almaktadır.⁶³

Arkeolojik faaliyetlerde dikkat çeken bir diğer nokta ise, ulusun köklerine yapılan referansların özellikle Bizans öncesi Anadolu kültürlerine yönelik olmasıdır. Nilüfer Öndin, bu durumun amacını şu şekilde ifade eder:

"Ülkede yeterli yerli uzman olmadığı için yabancılara verilen kazı izinleri ile başlatılan bu etkinliklerin Anadolu'daki Bizans öncesi kültürlerle yönelik olması, Türkleri Anadolu'dan çıkartmak isteyen Batılı güçlere, bu toprakların çok daha önceden Hatti, Hitit gibi Türklerin ataları tarafından iskân edildiğini göstermek ve Türklerin Batılılar gibi uygar olduğunu ispatlamak düşüncesinden kaynaklanır. Batıda medeniyetlerin olmadığı dönemlerde, ilk medeniyetleri kuran Sümerlerin Türklerin ataları olduğu ve menşeinin Orta Asya'ya dayandığı gibi görüşler [ise] Türklerin uygar olduklarını vurgulamak için ortaya atılır."⁶⁴

⁶² Ayşe Durakbaşı, **Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000), 80.

⁶³ Özgen Acar, "Anadolu'da Tarihsel ve Kültürel Miras Yağması", **Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri**, ed. Ayla Ödekan, (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999): 226-227.

⁶⁴ Öndin, **age**, 58.

Sonuç olarak, Cumhuriyet'in ilk yıllarında devletin arkeolojik çalışmaların birincil aktörü, bizzat yürütücüsü olduğu görülmektedir. Benzer şekilde, görsel sanatlar alanında da devlet himayesinden ve müdahalesinden söz edilebilir. Bu nedenle devlet bürokrasinin etkin olduğu sergi organizasyonları, yarışmalar ve Yurt Gezileri gibi projeler hayata geçirilmiş, sergileme politikalarında Cumhuriyet idealleri ön plana çıkarılmıştır.

1930'ların genel siyasal konjonktürüne bakıldığında, bu dönemin 20'lerdeki köken arayışı ve ulus tarifinin siyasal ve kültürel kurumlar aracılığıyla konsolide edildiği ve yasalarla rejimin güvence altına alınması yönteminin devam ettiği yıllar olduğu söylenebilir. Bu uygulamalar arasında 1931'deki büyük parti kongresi parti-devlet bütünlüğünü yansıtmaya açısından dikkat çekicidir. Ayrıca, Türklerin kökeni, dünya tarihi içindeki yeri, medeniyetle ilişkileri gibi konular üzerine "bilimsel" çalışmalar yürütmek amacıyla 1931'de Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti kurulur. 1932 yılında ise 1. Türk Tarih Kongresi gerçekleştirilir. 1931'de kapatılan Türk Ocakları'nın yerine 1932'de Halkevleri kurulur.

Türkiye'nin modernleşme tarihinde kurumsal eğitim seferberliği uygulamaları da sanat ortamını etkileyen dinamikler arasında yer almıştır. Bu çalışmalar arasında, Cumhuriyet rejimi ilkelerini, geniş halk kitlelerine yaymak amacıyla 1932 yılında kurulan Halkevleri'nin faaliyetleri dikkat çekicidir. Halkevleri bir bütün olarak "halk"ı modernleşmeci ulus-devlet paradigmasının "ideolojik eksen[in]de mobilize"⁶⁵ etmeyi hedeflemiştir. Halkevleri, mimarisinden içeriğine kadar Cumhuriyet Halk Partisi (CHP)'nin kültür kolu gibi çalışmıştır.⁶⁶ Halkın, Halkevleri'nde kültür ve sanat etkinlikleri yürüten şubelerin çalışmalarına katılmasıyla, aydınlarla arasındaki kültürel farkın azalacağı öngörülmüştür. Yarı resmi bir kurum olarak değerlendirilebilecek Halkevleri dokuz farklı şubeden oluşmaktaydı. Her bir şubenin kendine özgü amaçları vardı ve bu şubelerde kuramsal ve uygulamalı eğitimler verilmekteydi. Örneğin CHP Halkevleri Öğreneği'ne göre Ar (Güzel Sanatlar) Şubesi'nin amacı şu şekilde tarif edilmişti: "Ar Şubesi, müzik, resim, heykeltirlik, mimarlık gibi alanlarda bezeksel sanatlar vesairede artist ya da amatör unsurları bir araya toplar, genç kapasiteleri korur ve gelişmelerine çalışır

⁶⁵ Sefa Şimşek, **Bir İdeolojik Seferberlik Deneyimi: Halkevleri 1932-1951**, (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2002), 216.

⁶⁶ Zeynep Yasa Yaman, "Yurt Gezileri ve Sergileri ya da 'Mektepten Memlekete Dönüş'", **Toplumbilim**, s. 4 (1996): 36.

(Madde 39)."⁶⁷ Bu maddenin de açıkça işaret ettiği üzere, devletin güzel sanatlar çalışmalarını destekleyip, toplumun tabanına yayma hedefiyle aktif rol üstlendiği görülmektedir.

Ulus inşa sürecinin siyasi adımlarının gözlemleneceği ilk alanın devlet kurumları ve işleyiş biçimleri olduğu belirtilebilir. Dolayısıyla bu dönemde "hayali birlik" oluşturma çabalarını, devletin kültür-sanat alanlarındaki çalışmalarında da sarıh bir biçimde görmek mümkündür.

Bu yaklaşım biçimi ve uygulamaları, bir yandan sanatın bağımsız gelişme koşulları ve devlet müdahalesi gibi konuları gündeme getirirken⁶⁸ diğer yandan sanatın tabana yayılmasına olanak sağlayan çalışmalar olarak değerlendirilmiştir. Örneğin Semra Germaner'e göre, "toplumu çağdaş uygarlık düzeyine ulaştırmayı amaçlayan Cumhuriyet hükümetlerince Türk sanatına ve sanatçısına katkı, ulusal bir kimlik kazandırmak, modernleşmeyi desteklemek ve sanatı yaygınlaştırmak yönünde olmuştur."⁶⁹

Malik Aksel, amaçlarından birinin sanatçı ve Anadolu insanını bir araya getirmek olan Yurt Gezileri (1938-1943) projesinde resamlara sunulan desteği şu şekilde anlatmıştır:

"İlk giden ressam topluluğuna Halk Partisi'nce 2100 lira ayrıldı. Her ressama da yol parası olarak 150'er lira verildi. Ressamlar arasında birinciye 400 ikinciye 350, üçüncüye 300 lira mükâfat dağıtılıyordu. Ayrıca yine her ressamdan büyük bir kompozisyon isteniyordu. Bunlar için boya, fırça muşamba da Halkevleri vasıtasıyla temin ediliyordu."⁷⁰

Ayla Ödekan devlet desteği sunularak sanatçıların "sıradan insanlar"la olan ilişkisinin 1930'lardan sonra, tam da devletin kurumları (Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti -1931- gibi) aracılığıyla ulus-devlet inşasını konsolide etmeyi amaçladığı bir dönemde, daha ilişkisel hale geldiğini belirtir. Yazara göre, Cumhuriyet'in kuruluşunun "ilk on yıl[ın]da sanat ortamının aktörleri Cumhuriyet burjuvazisidir. 1930'larda yurt gezileri, halkevleri ve köy enstitüleri gibi örgütlenmeler sanatçıyı

⁶⁷ Şimşek, **age**, 81.

⁶⁸ Örneğin Ayla Ödekan'ın aktardığı gibi 1933 yılında düzenlenen İnkılâp Sergileri, "güdümlü sanat", "devlet ve sanat ilişkisi" gibi konuların tartışılmasına neden olmuştur. Bkz. Ayla Ödekan, "Çağdan Olmak", **Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri**, ed. Ayla Ödekan, (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999): 4.

⁶⁹ Germaner, **age**, 1999, 8.

⁷⁰ Malik Aksel, **İstanbul'un Ortası**. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1977), 425.

halkıyla bir araya getirmiş ve karşılıklı etkileşimlerin yeni yaratıların oluşmasına olanak sağlamıştır."⁷¹

Mehmet Üstünipek'in belirttiği üzere, 1923'teki Galatasaray Sergileri'ne Atatürk'ü temsilen Hamdullah Suphi Bey katılmış ve sergiye katılan sanatçıların daha çok ulusal konuları ele almasını tavsiye etmiştir. 1924 yılındaki sergide bu isteğin yansımaları somut olarak görülmüş; sanatçılar bu sergide ulusal konulara ağırlık vermiştir. Bu yapıtların pek çoğu resmi kurumlar tarafından satın alınmıştır.⁷²

Osmanlı Devleti'ndeki yaklaşıma benzer bir şekilde Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki eğilim de devletin resmi kültür politikaları gereğince bazı sanatçıları ve etkinlikleri desteklemesi yönünde olmuştur. Örneğin yarı resmi bir yapıya sahip olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Abdülmecit Efendi'nin himayesinde kurulur, Şişli Atölyesi'nin Viyana Sergisi'ne katılımı ise yine bizzat Abdülmecit Efendi tarafından desteklenir.

Şişli Atölyesi I. Dünya Savaşı koşullarında, devlet nezdinde konusu savaş olan büyük bir sergi düzenleme amacıyla çalışmalar yürütür. Sergi fikrinin oluşmasında Celal Esad Arseven'in çabası vardır. Ayrıca Enver Paşa'nın da desteklediği serginin, Berlin ve Viyana'da açılması hedeflenmiş ancak sadece Viyana'da açılabilmiştir.⁷³

Cumhuriyetin ilk yıllarında da benzer çalışmaları görmek mümkündür. Bu çalışmalar, kültür-sanat etkinliklerini yaygınlaştırma çabalarının yanı sıra ulus inşa sürecinde tahayyül edilen toplumsal yaşamı sanat ürünlerinde somutlamayı amaçlayan pratiklerdir. Sergilerin pek çoğu İstanbul⁷⁴ ve Ankara'da düzenlenmiş. Bununla birlikte çeşitli projeler ve Halkevleri'nin etkisiyle Anadolu'da da sergileme çalışmaları yapıldığı görülmektedir.

⁷¹ Ödekan, **age**, 1999, 5.

⁷² Mehmet Üstünipek, "Cumhuriyet'in İlk 50 Yılında Sanat Piyasası", **Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri**, ed. Ayla Ödekan, (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999): 188.

⁷³ Şerifoğlu, **age**, 2006, 121. Üstünipek, **age**, 2007, 34.

⁷⁴ Mehmet Üstünipek'e göre, Osmanlı Devleti'nde düzenlenen sergilerin merkezi İstanbul'dur. "Sergiler daha çok şehrin Avrupa yakasında yoğunlaşmıştır. (...) sergilerin yarısına yakın bir kısmı yabancı, Levanten ve gayrimüslim nüfusun yoğun olduğu Beyoğlu bölgesinde gerçekleşmiştir. Benzer bir nüfus yoğunluğunu barındıran ve Dolmabahçe'den Tarabya'ya uzanan bir bölgeyi tanımlayan Boğaz da sergilerin zaman zaman düzenlendiği bir bölgedir. Bunun dışında tarihi yarımada bölgesi her zaman sergiler açısından önemini korumuştur." Bkz. Üstünipek, **age**, 2007, 37. Semra Germaner "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı" isimli makalesinin 1. dipnotunda bu dönemde sergi açılan kentleri şu şekilde ifade etmiştir: "İstanbul dışında, İzmir, Selanik, Halep, Beyrut gibi merkezlerde, özellikle azınlık ve Avrupalıların yaşadığı kesimlerde, Batı ile ticari ilişkilerin sürdüğü kentlerde gerçekleştirilmiş Batı tarzı resim örneklerine rastlanmaktadır. Ancak bunların başkentteki gibi bir ortamın ürünleri olmadığı, bireysel örnekler olduğu anlaşılmaktadır." Bkz. Germaner, 1999, 25.

2.2.2 Devlet Destekli Sergileme Çalışmaları ve Sanatçı Gruplarının Bağımsızlaşma Adımları

Her dönem olduğu gibi Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla birlikte de sanatın sadece estetik bir mesele olarak görülmediği, kültür politikaları gereğince sanat üretimi desteklenerek neredeyse millî bir misyona dönüştürüldüğü ifade edilebilir. 1923'ten itibaren Cumhuriyet'in kültürel dönüşüm politikaları çerçevesinde sanatçıların ve sanatsal faaliyetlerin bizzat devlet tarafından desteklenmesi söz konusudur. Bu bağlamda 19. yüzyılda asker-ressam kuşağı öğrencilerinin resim eğitimi almaları amacıyla Avrupa'ya gönderilmesiyle başlayan geleneğin, Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte de sistematik bir şekilde devam ettiği görülür. Kurumsal devlet desteği, yeni sergi mekânlarının açılmasına ve sergilerin düzenlenmesine olanak sağlarken kısıtlı da olsa yerel bir sanat piyasasının oluşumuna katkı sunmuştur. Örneğin Halkevleri ve Halkodaları (1932-1951) gibi kurumların yarışmalı sergi düzenlediği görülmektedir:

"Resim kabiliyetinin mahdud büyük şehirlerin münevver insanlarında inkişaf etmesi, bu sanat şubesine millet mikyasında meyvelerini verdirmeye tabiatile kâfi gelebileceği için, Parti, yalnız Ressamları memleket turnesine çıkarmakla, meşhurların sergilerini himaye etmekle iktifa etmemiş, memleketin her köşesindeki Resim Amatörlerinin Halkevi gibi çalışacak yerlere ve vasıtalarla kavuşmasını temin ettikten başka Mükâfatlı Sergiler de tertip etmiştir."⁷⁵

Bürokrasinin yeni merkezi Ankara ile Türkiye'nin ilk sanat eğitimi kurumunun bulunduğu ve bu anlamıyla resmî tarihsel birikime sahip İstanbul'da, Cumhuriyet ideolojisine uygun ve bu ideolojiyi yansıtan sanat pratikleri devlet eliyle yaygınlaştırmaya çalışmıştır. Örneğin, 1937 yılında İstanbul'da açılan ilk kamusal sanat müzesi olan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin, devletin sanat politikalarıyla eş güdümlü pratikler içinde işlev gördüğü belirtilebilir. Müze açılana kadar ise, daha çok Ankara merkezli sergiler ve yarışmalar düzenlenmiş, bu etkinlikler aracılığıyla sanatçılara maddi destek sunulması hedeflenmiştir. Bu hedef, estetik anlayışın zayıf kalabileceği endişesiyle zaman zaman bazı yazarlar tarafından eleştirilmiştir. Ar Dergisi'nin 1937 yılında yayınlanan ilk sayısında, "Dördüncü İnkılâp Resim Sergisi" başlıklı yazı bu meseleyi çeşitli yazarların görüşlerine yer

⁷⁵ Cumhuriyet Halk Partisi, **C.H.P. Halkevleri ve Halkodaları 1932-1942**, (Ankara, Cumhuriyet Halk Partisi Yayınları, 1942), 5. <https://www.tbmm.gov.tr/eyayin/GAZETELER/WEB/KUTUPHANEDE%20BULUNAN%20DIJITAL%20KAYNAKLAR/KITAPLAR/SIYASI%20PARTI%20YAYINLARI/197404024%20CHP%20HALKEVLERI%20HALKODALARI%201932-1942/197404024%20CHP%20HALKEVLERI%20HALKODALARI%201932-1942.pdf> [24.02.2017].

vererek gündeme taşımıştır. *Ulus Gazetesi*'nden Burhan Belge bu sergilerin "(...) Cumhuriyet Bayramı yüzü suyu hürmetine bir 'diş kirası' tevzii mahiyetini [almakta]"⁷⁶ olduğunu belirtmiştir. İnkılâp Sergileri'nin "fodla tevzii" mantığından sıyrılması için derginin önerisi şu şekilde ifade edilmiştir:

"Bizce böyle bir sergiye evvelâ sıkı ve salâhiyettar bir jury koymak lazımdır. Bu suretle mukavvaya veya tuvale bir şeyler karalayan ve boyalayanların o feci işleri de elimine olmuş olacaktır. Tabloların satın alınış şekli de bize çirkin ve hakiki bir sanatkâr için izzeti nefsi kırarak mahiyette görünüyor. Şimdi hüküm süren pazarlık ve 'diş kirası' tevzii yerine üç dört mükâfat konması şarttır. Bu suretle mükâfat kazanan sanatkârların bir senelik ihtiyaçları temin edilmiş bulunacaktır. Dünyanın her yerinde sergiler bu şekilde tertip edilmiştir."⁷⁷

Kültür-sanat alanındaki çalışmaların temel çıkış noktası ve devletin arzusu, sanatçıların halktan kopuk olmaması yönündedir. Bu politikanın uygulamalarından birisi olan Halkevleri, sanatçılara sergileme mekânı sunması açısından önemlidir. Çünkü sergiler vesilesiyle Halkevleri'ne gelen kişilerin, bir yandan görsel sanatlarla yakından tanışma fırsatı bulması diğer yandan, yeni devletin kalkınma politikalarının görselleştirildiği yapıtlar aracılığıyla Cumhuriyet değerlerini benimsemesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda devletin düzenlediği İnkılâp Sergileri, Yurdu Gezen Ressamlar Sergileri gibi organizasyonların yanı sıra kişisel, karma sergiler ile aşağıda kısaca değinilecek olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (MRHB ya da Müstakiller) ve D Grubu gibi sanatçı gruplarının da Halkevleri'nde pek çok sergi düzenlediği görülmektedir.

Resim ve sergileme pratiklerindeki tarihsel birikim, Cumhuriyet kuşağı sanatçılarını yetiştiren hocaların aktardığı deneyimleri de içerir. Yeni Resim Cemiyeti (1923), Müstakiller (1929) ve D Grubu (1933) gibi sanatçı birlikleri sergileme faaliyetlerinin yanı sıra, devlet desteği, millî-Batılı sanat ve üslup tartışmalarıyla dönemin kültür sanat ortamında hareketlilik ve canlılık sağlamıştır. Örneğin, Namık İsmail 1933 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde müdürlük görevini yürütürken Milli Eğitim Bakanlığı'na bir rapor sunar. Devrimlerin halka ulaştırılmasında en etkili lisanın güzel sanatlar olduğunu düşünen İsmail'in raporda yer alan görüşlerini Öndin şu şekilde özetlemiştir:

"(...) [Namık İsmail] devrimlerin yerleştirmek istediği fikirlerin daha ziyade büyük şehirlerde etkili olması nedeniyle, okullara, kırlara ve köylere dağıtılmak üzere milli tarih, milli mücadele ve devrimlerle ilgili resimlerin yapılması fikrini ortaya atar. Ayrıca, sanatın yaygınlaştırılması bağlamında düzenlenen sergilerin yeterli olmaması nedeniyle, devlet tarafından yaptırılacak her binaya, vapurlara bir sanat eseri konulması ve duvar resimleri yapılması fikrini gündeme getirir. Karşıt görüşler, Akademi dışından gelir. Örneğin, Akademi

⁷⁶ Anonim, "Dördüncü İnkılâp Resim Sergisi", *Ar*, s. 1 (1937): 6.

⁷⁷ *Age*, 1937, 6.

eğitimini gevşek bulan Ali Sami Boyar, ülkede güzel sanatlar duygusunun yükseltilmesinde Namık İsmail ile hemfikir olduğunu, ancak bu görevin devlete değil Akademi'ye ait olduğunu iddia eder."⁷⁸

Sanata ve sanatçılara devlet desteği sunulması meselesi, dönemin sanatçı birlikleri ve gruplarınca da tartışma konusu edilmiştir. Örneğin 1929 yılında kurulan Cumhuriyet Dönemi'nin ilk sanat grubu Müstakiller⁷⁹ sanatçıların bireysel sanat anlayışları doğrultusunda sadece sanatla ilgilenmesinin ve bunun maddi-manevi koşullarının devlet tarafından sağlanmasının önemli olduğunu dile getirmiştir. Bu durumun Türkiye sanat ortamının gelişimine de fayda sağlayacağı ifade edilmiştir.⁸⁰

Müstakiller'in resmî kuruluşundan bir kaç ay önce, yine grup üyelerinden oluşan sanatçılar 1929 yılında I. Genç Ressamlar Sergisi'ni düzenlerler. Sergi kataloğunda yer alan satırlara bakıldığında kurulacak grubun, yeni bir estetik anlayışıyla güzel sanatlara yön vermeyi ve onu "layık olduğu" düzeye taşımayı hedeflediği görülür:

"Bu sergi ve bunu takip edecek olan diğer sergilerden maksat yeni doğan Türk resminin inkişaf ve terakkisine yardım etmek, fikir ve teknik sahasında daha kuvvetli eserlerle millî nefis san'atlara emin esaslar dahilinde bir istikamet vererek onu lâayık olduğu mevkie erdirmektir."⁸¹

Devlet, sanatçı ve sanat piyasasının iç içe olduğu bu dönemde, devletin sanat politikaları çerçevesindeki estetik anlayışı yansıtmadığı düşünülen bazı sanatçı grupları ve sergiler ise olumsuz eleştiriyi karşı karşıya kalmıştır. Örneğin, modern sanat anlayışını yaymaya çalışan D Grubu (1933-1951) sanatçıları olarak anılan sanatçı topluluğu, ikinci sergilerini açtıklarında İsmail Hakkı Baltacıoğlu tarafından halka uzak bir sanat dili benimsedikleri gerekçesiyle eleştirilirler:

"Sevgili çocuklar, teknik yolunda selamete eriyorsunuz. Bundan şüphem yok. Fakat memleket sizi mücadele yolunda da çalışır görmek ister. Tekniğiniz beynelmileleştii gibi mevzularınız da millileşirse daha iyi anlaşılacaksınız. Geçen 'Türk ressamı uyan!' başlıklı yazımda müdafaasını yaptığım dava budur. Sanatkâr sanatı ile yaşamak için müşteriye, seyirciye muhtaçtır. Bu seyirci ve müşteri şimdi halk kitleleridir. Hoşa gitmek için halkın anlayabileceği dili kullanmak lazımdır."⁸²

Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte sergileme çalışmaları içinde bulunan sanatçı girişimlerine bakıldığında bir yandan devlet politikalarına içsel çalışmalar yapıldığı diğer yandan bağımsız bir sanat ortamı inşa etmenin çabası içinde olduğu geçişken ilişki biçimleri ve pratikler yaşandığı görülmektedir. Bu ikili süreci daha iyi

⁷⁸ Öndin, *age*, 153-154.

⁷⁹ Konuya tarihsel süreklilik çerçevesinde bakıldığında ise, 1909 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ni ilk sanatçı derneği olarak belirtmek mümkündür.

⁸⁰ Kıymet Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğı**, (İstanbul: Akbank Yayınları, 1997), 42.

⁸¹ Anonim, **I. Genç Ressamlar Sergisi Kataloğı**, akt. Pelvanoğlu, *age*, 2007, 39.

⁸² İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Türk Ressamı Uyan!", **Yeni Adam**, s. 4, (1934): 6'dan akt. Üstünipek, *age*, 1999a, 190.

anlayabilmek amacıyla, sanatçı toplulukları ve bu toplulukların sanat anlayışları ile bağımsızlaşma çabalarına değinmek dönemin sergileme politikalarındaki dönüşümleri izlemek açısından da önemli bir hat oluşturabilir. Bu noktadan hareketle aşağıda sanatçı gruplarının tarihine kısaca yer verilirken, bizzat devletin organize ettiği sergilerden de söz edilmiştir.

Yeni Resim Cemiyeti (1923-1924)

Sanatçı gruplarının kuruluş süreçleri incelendiğinde kuşaklar arası bilgi-deneyim paylaşımının yanı sıra çatışma alanlarının da olduğu ve bunların sergileme pratiklerine yansıdığı belirtilebilir. Örneğin 1923 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin son sınıf öğrencileri tarafından kurulan Yeni Resim Cemiyeti, Güzel Sanatlar Birliği (eski adıyla Osmanlı Ressamlar Cemiyeti)'nin Galatasaray Sergileri'ndeki tutumlarını otoriter bulmuş ve gençlere yeterli ölçüde yer verilmediğini belirtmişlerdir. Bu nedenle 1924'te İstanbul'da ilk sergi organizasyonlarını yapmışlardır. Bu serginin, Galatasaray Sergileri'nden farklı olarak ücretsiz gezilen ilk sergi olması önemli bir değişimdir. Sergi oldukça ilgi görmüş, Maarif Vekâleti sergiden çok sayıda eser satın almıştır.

Cemiyetin üyeleri, Cumhuriyet'in birinci kuruluş yılında, eğitim amacıyla yurt dışına öğrenci gönderilmesinin gündeme gelmesiyle, bir kısmı kendi imkânlarıyla bir kısmı da devlet desteğiyle, Avrupa'ya gitmiştir. Bu nedenle cemiyetin sanat etkinlikleri kısa sürede nihayete ermiştir.⁸³

Müstakiller (1929-1942)

Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra yurt dışında resim eğitimi almaya giden ve eğitimlerini tamamlayıp yurda dönen bazı sanatçılar, 1927 yılında İstanbul ve Ankara'da çeşitli sergilere katılırlar. İlk sergilerini *1. Genç Sanatçılar Sergisi* başlığıyla, resmî kuruluşundan birkaç ay önce 15 Nisan 1929'da, Ankara Etnografya Müzesi'nde açarlar. Fransa'daki *La Société des Artistes Indépendants* (Müstakil Sanatçılar Derneği)'tan etkilenen bu sanatçılar 15 Temmuz 1929'da yukarıda da belirtildiği gibi, Cumhuriyet Dönemi'nin ilk sanatçı derneği olan Müstakiller'i kurarlar. Birliğin tek kadın üyesi Hale Asaftır. Muhiddin Sebati'nin belirttiğine göre,

⁸³ Üstünipek, **age**, 2007, 52-53; Zeynep Yasa Yaman, "Sanat Tarihimizde Eski Bir Konu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği mi? D Grubu mu?" **Türkiye'de Sanat**, s. 20 (1995): 36; "Yeni Resim Cemiyeti Sergisi", **Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-1940**, 2005, 5. bs. c. 1, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 43.

birliğin kuruluş amaçları arasında sanatçıların özgür bir ortamda çalışması, sanatçı haklarının korunması, yurt dışında sergi açılması, yabancı sanatçıların sergi açmaları amacıyla ülkeye davet edilerek kültür alışverişi içinde olunması ve tüm bu etkinlikleri gerçekleştirmek için kente bir sergi salonu ile resim-heykel müzesi kazandırılması gibi başlıklar yer almaktadır.⁸⁴

Cumhuriyet'in kültürel kalkınma programına uygun olarak sanatçılar, resim sanatını tanıtmak amacıyla herkesin katılabileceği sergiler ve konferanslar düzenlemiştir. Birlik içinde farklı sanat eğilimlerine yer veren, çoğulcu bir anlayış mevcuttur. Fakat esas itibariyle, izlenimci renkçilikten çok, tablonun desen yapısı ve çizgisel kuruluşu üzerinde durmuşlardır.⁸⁵ "Ressamların ele aldıkları konular arasında çalışma ortamıyla ve modern yaşamla ilgili sahneler, değişen ve kalkınan Türkiye'nin görüntüleri"⁸⁶ mevcuttur.

Müstakiller, önceki kuşakta yer alan sanatçılardan / hocalarından farklı sanat anlayışlarıyla ilk başta pek sıcak karşılanmazlar. Örneğin Elif Naci, Müstakiller'i Batı'yı taklit etmekle eleştirir. Böylece sanat ortamında kuşaklararası üslup farklılıkları tartışmalarının yanı sıra, "milliyetçilik ve Batı taklitçiliği" tartışması da gündeme gelir. Elif Naci 1931 yılındaki sergi eleştirisinde şunları yazar: "Bizim müstakil arkadaşların teşhir ettikleri resimler Fransızca, Almanca, İtalyanca konuşuyorlar. Vatandaş, Türkçe konuşalım."⁸⁷

Sanatçıların bazılarının yeniden yurt dışına gitmesi, Muhiddin Sebati'nin ölümü gibi nedenlerle 1932 yılında Müstakiller dağılmış ve 1936'daki Turan Barı Sergisi'ne kadar etkin olmamışlardır. Bu sergiden sonra sanatçılar, Halkevleri'nin Anadolu'nun çeşitli kentlerinde düzenlediği sergilere katılmışlar ve 1942 yılında faaliyetlerine son vermişlerdir.

D Grubu (1933-1951)

1933 yılında Müstakiller'den ayrılanlar ve onlara daha sonra katılan sanatçıların oluşturduğu D Grubu isimli bir sanatçı topluluğu kurulur. Grubun ismini Nurullah

⁸⁴ Muhiddin Sebati, "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Ne Yapmak İstiyor ve Memleketinden Ne Bekliyor?", **Uyanış**, s. 66, 50 (1735): 811'den akt. Pelvanoğlu, **age**, 2007, 38.

⁸⁵ "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği", **Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-1940**, 2005, 5. bs. c. 1, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 139.

⁸⁶ Germaner, **age**, 1999, 16-17.

⁸⁷ Elif Naci, "Müstakiller Sergisi", **Milliyet Gazetesi**, 1931, 4'ten akt. Pelvanoğlu, **age**, 2007, 56.

Berk önerir, Türkiye'nin dördüncü sanatçı oluşumu olmaları sebebiyle alfabedeki dördüncü harfe karşılık gelen "d" harfini seçerler.

"Sanat için sanat" ilkesini benimseyen sanatçılar, ilk sergilerini Beyoğlu'nda Mimoza isimli bir şapka mağazasında açarlar. Müstakiller'den farklı olarak belirli bir estetiğin etrafında toplanmış, Empresyonizmin etkisi altındaki sanat ortamına yeni eğilimler eklemiş, eylem bakımından dayanışma içinde hareket etmiş, sergilerini yayın, söylev ve konferanslarla güçlendirmişlerdir.⁸⁸ Germaner'e göre,

"D Grubu, plastik sorunlar açısından Müstakiller'e oranla daha bilinçli bir grup olup; natüralizmi, akademizmi ve empresyonizmi dışlayarak Türkiye'de geç kübizmin biçim dilini uygulamış ve Türk sanat ortamına modern eğilimleri tanıtmayı amaçlamıştır."⁸⁹

Grup kurulduktan sonra sanatçıların büyük bir bölümü, o dönemde sadece bir eğitim kurumu işlevi görmeyip, neredeyse devletin resmî sanat görüşünü yansıtan bir yapı olan Akademi'de uzun yıllar hocalık görevi yapacaklar ve sanat ortamında Akademi'nin belirleyici konumu tartışmalarının özneleri olacaklardır.

D Grubu sanatçıları, resimde içerik anlamında Batı'ya yakın olunamayacağı fikrinden hareketle, resmi salt teknik bir biçim sorunu bağlamında ele almışlardır. Grup üyeleri, 15. kuruluş yıldönümünde gelenekle ilişki kurmanın gerekliliği ve önemi üzerine vurgu yapmış, bu bağlamda sanatçılar halk sanatına, geleneksel öğelere, köy temalarına, köylü portrelerine yönelmiştir. İpek Aksüğüdür Duben'in belirttiğine göre, "D Grubu sanatçıları 15. yıllarını kutlarken gerçekçiliğe geçiş nedenleri arasında 'beşeri resme varmak' (Cemal Tollu, Nurullah Berk), 'eşyayı tanımlamak' (Bedri Rahmi Eyüboğlu), 'halkı tatmin etmek' (Zeki Faik İzer), 'resmin inşasını gizlemek' (Eren Eyüboğlu), 'mahalli havayı ve rengi aramak' (Elif Naci)⁹⁰" gibi nedenler belirtmişlerdir. Bu çerçevede sanatçılar, özellikle 1940'lardan sonra, resim sanatını Batılı taklitlerinden ayırmak amacıyla minyatür, hat yazısı, kilim, nakış gibi motiflerinden beslenerek geleneksel sanatları modernize eden üretimlerde bulunmuşlardır. D Grubu 1951 yılına kadar faaliyetlerini sürdürmüştür.

⁸⁸ Nurullah Berk, **Türk ve Yabancı Resminde İstanbul**, (İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, 1977), 32. Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, 2. bs. (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1979), 583-584.

⁸⁹ Germaner, **age**, 1999, 18.

⁹⁰ Şevket Rado'nun sanatçılarla yaptığı söyleşiden: "D Grubu Kuruluşunun Onbeşinci Yılına Kutluyor", **Akşam**, 22 Ekim 1947'den akt. İpek Aksüğüdür Duben, "Cumhuriyet'te Tenkit", **Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri**. (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999): 165-166.

Yeniler Grubu (1940-1952)

1940'lı yıllarda sergiler düzenleyen bir başka sanatçı topluluğu da Yeniler Grubu'dur. Grupta yer alan sanatçılar arasında çoğu Leopold Levy'nin öğrencileri olan Nuri İyem, Avni Arbaş, Selim Turan, Nejat Devrim, Kemal Sönmezler, Turgut Atalay ve Abidin Dino gibi isimler bulunmaktadır. Yeniler, D Grubu'nun biçimci sanat anlayışına karşı toplumsal içerikli resimler üretmeyi tercih etmiştir. Cumhuriyet'in ikinci kuşak ressamlarından oluşan bu sanatçılar, ilk sergilerini 1940 yılında *Liman Şehri İstanbul* adıyla açtıkları için Liman Ressamları olarak da anılırlar. Grup o zamana kadar tuvalerde sık rastlanmayan, gündelik yaşamı ele alan konuları (kentin yoksulları, balıkçıları, sokak çocukları gibi) ve toplumsal sorunları görsel dil aracılığıyla izleyicilere aktarmışlardır.

1943 yılında Eminönü Halkevi salonunda gerçekleştirdikleri sergiden sonra grup dağılma sürecine girmiştir. Bu sergide yer alan Haşmet Akal'ın bir resminde rakı şişesi görüldüğü için resmin "milli değerleri rencide" ettiği ifade edilerek sergiden kaldırılması söz konusu olmuştur. Bu tarihten itibaren grup üyeleri Türk Ressamlar ve Heykelticiler Birliği'ne katılmışlar ancak 1946'da yine kendi isimleriyle sergi açarak 1946-1952 yılları arasında Yeniler Grubu adıyla dokuz sergi daha açmışlardır.⁹¹

10'lar Grubu (1947-1954)

1947 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi öğrencilerinden 10 genç sanatçı 10'lar Grubu olarak anılan birlikteliği kurar. Bir süre sonra başka sanatçıların da gruba katılmasıyla birlikte sayıları 21'e ulaşır. Nilüfer Öndin'in belirttiği üzere 10'lar Grubu üyeleri sanatlarında geleneksel nakış öğeleri ile çağdaş Batı resminin anlatım biçimlerini bağdaştırmıştır. Sanatçılar, yaşamın içinden seçtikleri konuları yöresel dil ve soyutlama anlayışlarını birleştirerek ele alma eğilimi göstermiştir.⁹² İlk sergilerini 1947'de Güzel Sanatlar Akademisi'nin yemekhanesinde, son toplu sergilerini 1954'te İstanbul Amerikan Haberler Merkezi'nde açmışlardır.⁹³

1923-1950 döneminde tuvalere yansıyan konulara bakıldığında Hale Asaf gibi sanatçılar, Yeniler Grubu (Liman Ressamları) gibi sanatçı toplulukları hâkim estetik

⁹¹ Tansuğ, **age**, 227, "'Liman Şehri İstanbul' Sergisi ve Yeniler Grubu", **Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-1940**, 2005, 5. bs. c. 1, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 353, Üstünlük, **age**, 2007, 64.

⁹² Öndin, **age**, 193.

⁹³ "Resimde Onlar Grubu", **Cumhuriyet Ansiklopedisi 1941-1960**, 2005, 5. bs. c. 2, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 117.

anlayış ve kültür politikalarının dışında, gündelik yaşamdan kesitleri farklı üsluplarla tuvallerine taşıyarak özgün işler üretseler de bu dönemde genel olarak tuvallere yansıyan konular şu şekildedir: Milli mücadele ve kahramanlık alegorileri, eğitimin ön plana çıkarıldığı ve kadınların genellikle öğretmen olarak temsil edildiği sahneler ile romantize edilmiş köy yaşamı ve köylü figürleri. Ancak, bu görsellerin gerçeği ne kadar yansıttığı tartışma konusu olmuştur. İdealize edilen köy hayatı ve 'Anadolu kadını' da, "tuvalerin yüzeyine, gerçekte olduğundan farklı görünümünde ve dönemin ideolojileri doğrultusunda çalışan sanatçıların düşünce dünyalarında imgeleştirilerek resmedilmiştir."⁹⁴ Modern, güçlü, çalışkan ve ilerici gibi nosyonların yüklendiği resimsel imgeler, Halil Dikmen'in 'Portakal Bahçesi', Turgut Zaim'in 'Köylü Kadın ve Kızı', 'Yörükler', Cemal Tollu'nun 'Pamuk Toplayanlar', Şeref Akdik'in 'Köy Mektebi' isimli yapıtlarında izlenebilir.

Yukarıda sözü edildiği gibi istisnalar dışında, genel eğilim çerçevesinde üretilen yapıtlar sergileme pratiklerine de yansımıştır. Gerek devletin açtığı sergilere gerekse sanatçı gruplarının sergilerine, kalkınan bir ülkenin gelişen ve dönüşen toplumsal yapısı yansımıştır. Örneğin, İnkılâp Sergileri ve Yurdu Gezen Ressamlar Sergileri'nin organizasyon ve içeriği bu eğilimi en iyi yansıtan pratikler arasında yer alır.

1930'lu yıllardan itibaren yurt içi ve yurt dışında bazılarının etkileri üzerine uzun süre tartışılmış birçok sergi organizasyonu gerçekleştirilmiştir. Yardımcı, bu sergilerin bir bölüm şu şekilde özetlemiştir:

"1939'da başlayan Devlet Resim ve Heykel Sergileri. 1936'da Akademi'de açılan Yarım Asırlık Türk Resmi ve Heykeli Sergisi; 1935-1937 yılları arasında Moskova, Bükreş, Atina ve Belgrad'da düzenlenen Türk Resmi Sergileri; 1937 ve 1938'de gerçekleştirilen Birinci ve İkinci Birleşmiş Sanatkârlar Sergisi."⁹⁵

Ayrıca, Cumhuriyet'in kuruluş ilkeleri ve misyonuna paralel bir biçimde, 1932-1940 yılları arasında "çağdaş kültürü Anadolu'nun her yanına yaymayı amaçlayan Halkevleri Sergileri"⁹⁶ düzenlenmiştir. Devlet destekli, bizzat devletin düzenlediği diğer etkinlikler arasında İnkılâp Sergileri, Yurt Gezileri Sergileri, Devlet Resim Heykel Sergileri gibi etkinlikler yer almaktadır.

⁹⁴ Pera Müzesi, **Kadınlar, Resimler, Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde 'Kadın' İmgesinin Dönüşümü**, (İstanbul: Pera Müzesi Sergi Broşürü, 2006), 2.

⁹⁵ Yardımcı, **age**, 2005, 19-20.

⁹⁶ **Age**, 19.

İnkılâp Sergileri (1933-1937)

'30'lu yıllarda devletin organize ettiği sergilerden bir tanesi de İnkılâp Sergileri'dir. Milli Eğitim Bakanı Reşit Galip'in girişimiyle, Cumhuriyet'in kuruluşunun onuncu yılı vesilesiyle ilki 1933 yılında düzenlenen ve 1937'ye kadar her yıl Cumhuriyet Bayramı'nda gerçekleştirilen İnkılâp Sergileri'nde, inkılâpların resmedilmesinden ziyade askerî konular ön planda tutulmuştur. Esasen, sanatçılardan da devrimlerin, Kurtuluş Savaşı'nın destansı konularını ele almaları istenmiştir.⁹⁷ "İnkılâp Sergileri, 1937 yılından itibaren Birleşik Resim Sergisi olarak düzenlenmiş, 1939'da ise Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne dönüştürülmüştür."⁹⁸

İnkılâp Sergileri'ndeki resimler incelendiğinde, estetik kaygıdan ziyade dönemi anlatan konuların propagandist bir tavırla tuvale aktarıldığı görülür. Üstünipek'in belirttiğine göre, devlet çağdaş medeniyetler seviyesine ulaşmak için sanatın yaygınlaştırılmasını ön görmekteydi. Bu çerçevede de sanatçılardan beklentisini, yarışmaların ve sergilerin amacı, konu seçimi, içerik ve ebat belirleme gibi kriterler üzerinden açık bir şekilde ifade ediyordu. Devletin sanatçılardan beklentisi özetle, "Cumhuriyet ideallerinin sanat yapıtı aracılığıyla saptanması ve gelecek kuşaklara aktarılmasıdır. Böylesi bir talebin belgesel gerekçelerinin yanı sıra propaganda sağlamak amacını da içerdiği gayet açıktır."⁹⁹ Bu nedenle, Cumhuriyet ideolojisinin görsel temsilleri olan bu "eserlerin değerini belirlemede kullanılan ölçütlerin başında yapıtın devrim ideolojisi ile örtüşüp örtüşmediği gelir."¹⁰⁰ Aksel'in ifadesiyle "bazan ikinci derecede bir sanat eseri birinci derecede bir inkılâp eseri olabilir. Onun için eserlerin yalnız sanat bakımından değil memleketin dününü, bugününü ve yarınını anlatması bakımından da rolleri ehemmiyetlidir."¹⁰¹

Bu düşünceyi anlatan en tipik örnek, Zeki Faik İzer'in I. İnkılâp Sergisi'nde (1933) yer alan "İnkılâp Yolunda" isimli eseridir. Eugène Delacroix'nın "Halka Öncülük Eden Özgürlük" (1830) tablosundan esinlenerek gerçekleştirilen bu resmin merkezinde, ulusunun bağımsızlığını elinde bayrakla simgeleyen bir kadın yer alır. Kadının etrafını saran gençler ve askerlere ileriye işaret eden Mustafa Kemal eşlik

⁹⁷ Zeynep Yasa Yaman, "1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: D Grubu" (Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1992), 138-139. Yasa Yaman, **age**, 1996, 36.

⁹⁸ Öndin, **age**, 225.

⁹⁹ Üstünipek, **age**, 1998, 73.

¹⁰⁰ Öndin, **age**, 258.

¹⁰¹ Malik Aksel, "20 Yıllık Sanat Hareketleri", **Ülkü**, s. 51 (1943): 25.

eder. Resimde ayrıca sakallı ve geleneksel kıyafetlerle resmedilen yenilmiş insan figürleri ile elinde büyük bir kitap taşıyan kız çocuğu, bilgiyi adeta kutsallaştıran bir tavırdadır. Ahu Antmen'in resim hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

"Güdümlü bir modernleşme serüveninin içselleştirilmiş dışavurumu (...), ayrıca henüz kendi olmayı başaramamış bir sanatçının ulusal yarar adına iyi niyetli bir çabasıdır. Biçimsel açıdan da modern görünmek isteyen kötü bir resimdir ama zaten ilginçliği buradadır. Dönüşüm geçirmekte olan bir toplumda hızlı değişimlerin yarattığı bocalamanın yansımaları, genç ressamın bocalamasında gözle görülür hale gelir adeta!"¹⁰²

Yurt Gezileri Sergileri (1938-1943)

1938-1946 arası dönemde, 1930'larda başlayan köyle temas arzusu, köycülük anlayışlarının ortaya çıkmasına neden olurken köylünün köyde eğitilmesi, köylüyü bilimsel metotlarla kalkındırma çalışmaları 1940'ta Köy Enstitüleri'nin kurulmasıyla birlikte kurumsallaşmıştır. Bu dönemde de yeni toplumsal yapılanma ve yurttaşlık söyleminin, eğitim kurumları aracılığıyla tabana yayılması hedeflenmiştir. Görsel sanatlar alanında da 1930'larda başlayan milli sanat ile yerellik-evrensellik tartışmaları 1940'lara gelindiğinde artarak devam eder. Batı'da alınan teknik eğitimle "Türk" kültürünü yansıtan işlerin üretilmesi genel eğilimi ve akademik resim anlayışına karşı, gündelik yaşamın çelişkilerini yansıtan resimlerin yapılması üslup açısından çoğulcu bir sanat zemininin hazırlayıcısı olmuştur.

Bu yıllar figüratif biçimlendirmelerden soyut anlayışlara kadar pek çok eğilimin bir arada olduğu bir dönemdir. Bu dönemde devletin sanatçılardan beklentisi, yurt dışında aldıkları eğitimlerin Akademi'de öğrenci yetiştirme konusuna katkı sağlamasının yanı sıra devletin kültür-sanat politikaları uyarınca ülkede görsel sanatlar konusunda farkındalık yaratma misyonu üstlenip, devletin projeleri çerçevesinde (Halkevleri'ndeki çalışmalar, Yurt Gezileri ve sonrasında düzenlenen sergiler ve benzeri) "halkı bilinçlendirme" çalışmaları yürütmesidir.

Resimde farklı anlayış ve üslupların bir arada olduğu 1940'lı yılların sosyal ve siyasal iklimine, Avrupa'daki faşist ve otoriter rejimlerin de etkisiyle Türkleştirme politikalarının egemen olduğu görülür. Benzer tekçi anlayışlardan ilham alan Türkleştirme politikalarının en sistematik ve etkileri kalıcı örneklerinden biri 1942 yılında hayata geçirilen Varlık Vergisi¹⁰³ uygulamasıdır. Bu uygulama sadece iktisadi değil siyasi ve sosyo-kültürel etkileri bakımından 1940'lı yıllardaki resmî

¹⁰² Ahu Antmen, "Bir Ressamdan Siyah-Beyaz İzler", **Radikal Gazetesi**, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=141381> [10.05.2014].

¹⁰³ Ayrıntılı bilgi için bkz, Ayhan Aktar, **Varlık Vergisi ve Türkleştirme Politikaları**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000).

kültür politikalarını yansıtan bir örnektir. 09.07.1942 tarihinde kurulan I. Saraçoğlu Hükümeti'nin Programı'nda bu anlayış açık bir biçimde ifade edilir:

"Biz Türk'üz, Türkçüyüz ve daima Türkçü kalacağız. Bizim için Türkçülük bir kan meselesi olduğu kadar ve lââkal o kadar vicdan ve kültür meselesidir. Biz azalan ve azaltan Türkçü değil, çoğalan ve çoğaltan Türkçüyüz. Ve her vakit bu istikamette çalışacağız."¹⁰⁴

CHP'nin himayesinde, Halkevleri tarafından da desteklenen İçişleri Bakanı ve CHP Genel Sekreteri Şükrü Kaya'nın girişimiyle başlatılan Yurt Gezileri ve Sergileri, sanatçıları korumak ve yurdun güzelliklerini tespit etmek amacıyla altı kez düzenlenmiştir. Projenin temel hedefleri, sanatçı ile halkı yakınlaştırmak, sanatçıların İstanbul dışındaki Anadolu gerçeği ile karşılaşmasını sağlamak ve Cumhuriyet'in kültürel dönüşümlerini halka tanıtmaktır. Yurt Gezileri'ne katılacak sanatçıların belirlenmesi için Akademi görevlendirilmiştir. Gezilere katılan sanatçılara ödenek verilmiş, gidecekleri illerin valileri bilgilendirilerek, sanatçılara kolaylık sağlamaları istenmiştir.¹⁰⁵

Gezilerin çıkış noktası, amaçları ve sergileme faaliyetlerine bakıldığında, sanatçılardan adeta millî bir görevi yerine getirmeleri isteniyor gibidir. İstanbul manzaraları dışında Anadolu'nun çeşitli bölgelerinin resmedilmesi, resimlerin Ankara'da sergilenmesi Anadolu halkıyla bürokrasinin sembolik olarak bütünleşmesini de simgelemektedir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun aşağıdaki ifadesinde yer aldığı gibi, bağımsız sanat piyasasının henüz oluşmadığı bir süreçte devlet, sanatçı bütünleşmesinin tipik bir örneğinin ayrıntıları bu etkinliklerde görülmektedir.

"Her yıl ressamlarımız onar onar yurd gezilerine gönderiliyordu. Her ressam gittiği yurd köşesinde en aşağı bir ay çalışacak. Yaptığı eserlerden en az dört tanesini verecek, buna karşılık da yol paralarından başka peşin olarak üç yüz lira alacaktı. Ressamların gittikleri yerde rahat çalışabilmeleri için halkevlerinde barınmaları sağlanmış ve kendilerine kolaylık gösterilmesi ilgili vilayetlere bildirilmişti. Yol paraları ile birlikte beş yüz lirayı bulan bu rakam mühim bir şey değildi ama ressamlarımız arasında bir tek tablosunu beş yüz liraya satanlar bile bu gezilere seve seve katıldılar. Devlet baba ile ressamlar arasında girilmiş olan en hayırlı, en verimli alışveriş bu oldu. Dört tablo yerine on dört tablo getiren ressamlarımız çıktı. Ömründe Pendik'ten öteye adım atmamış bazı ressamlarımız bu geziler sayesinde yurdun bir ucundan girip ötekinden çıktılar."¹⁰⁶

Yurt Gezileri Sergileri'nde yer alan eserler yerel konulara değinse bile, bunları ele alış biçimleri bakımından Cumhuriyet rejiminin ideal-romantik köycülük anlayışına referans veren görsel temsillerden oluştuğu ifade edilebilir. Birinci Yurt Gezisi'nin

¹⁰⁴ Kantarcıoğlu, **age**, 39.

¹⁰⁵ Yasa Yaman, **age**, 1996, 39-45, Yardımcı, **age**, 2005, 19.

¹⁰⁶ Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Gün Işığına Hasret Çeken Tablolar", **Cumhuriyet Gazetesi**, 31 Ağustos 1953.

ilk sergisi 1938¹⁰⁷ yılında gerçekleştirilmiştir. Bu sergiden CHP 25 adet, Maarif Vekâleti 43 adet eser satın almıştır.¹⁰⁸ Altıncı ve sonuncusu 1944 yılında gerçekleştirilen Yurt Gezileri Sergileri'nde 675¹⁰⁹ tane resim sergilenmiştir. Daha sonra bu yapıtlar ellışer resimden oluşan kümelerle ayrılarak çeşitli Halkevleri'nde sergilenir ancak koruma önlemlerinin alınmaması sonucunda kendi kaderlerine terk edilir.¹¹⁰ Aksel bu durumla ilgili düşüncelerini "san'at tarihimizin affedemeyeceği bu trajik durumun hâlâ sonu gelmemiştir. Bugün bu resimlerin son kalıntılarının nerede ve ne halde olduğu belli değil"¹¹¹ biçiminde ifade etmiştir.

Yurt Gezileri'nin, özel galerilerin olmadığı bir ortamda devletin sanatçıyı özendirici tedbirler ve teşvikleriyle (sergi düzenleme, eser satın alma, ödüller ve benzeri) sanat piyasasını canlandırmaya yönelik organizasyonlarından biri olduğu belirtilebilir. Seçici kurulun seçtiği resimlerin ödül alması sanatçılara gelir sağlamış, kısıtlı da olsa devlet eliyle sanat piyasasının oluşumuna zemin hazırlamıştır. Ancak bugünden bakıldığında sanatçıların devletin modernleşmeci estetik tavrıyla aynı refleksi vermesi, gezilerde yapılacak resim adedi ve resimlerin ebatlarının verili olması sanatçı-birey, özgür yaratıcılık ve estetik tartışmalarını da gündeme getirir.

¹⁰⁷ Birçok kaynakta gezilerin / sergilerin başlama ve bitiş tarihleri 1938-1943 olarak belirtilse de bazı kaynaklarda farklı tarihler olduğu tespit edilmiştir. Bunun nedeni, gezilerin 1943 yılında bitmiş olmasına rağmen, 1944 yılında altı yılı kapsayan toplu bir serginin açılması olabilir. Örneğin, Üstünipek, **age**, 2007, 48'de "1938-1944 yılları arasında yürütülen bu etkinlik (...)" ibaresi yer almakta aynı kaynakta 49. sayfada ise "Yurt Gezileri (1938-1943) uygulaması, her senin sonunda (...)" ifadesi kullanılmaktadır. Muhtemelen "etkinlik" yazan bölümde 1944 yılında düzenlenen son sergiye de referans verilmek istenmiştir. Yasa Yaman, **age**, 1996, 36'da "(...) 1938-1944 yılları arasında gerçekleştirilen Yurt Gezileri ve Sergileri (...)" ifadesi vardır. Cumhuriyet'in 75. yıldönümü vesilesiyle, 1998 yılında CHP tarafından Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde Yurt Gezileri ve Sergileri ile ilgili bir sergi düzenlenmiştir. Serginin başlığı "Cumhuriyet'in Romansı Yurt Gezileri 1938-1943"tür, <http://www.millireasuranssanatgalerisi.com/sergiler/-cumhuriyetin-romansi-yurt-gezileri-1938-1943> [04.10.2015]. Antmen de sergi yayınına referans verdiği tezinde "(...) 1938-1943 yılları arasında düzenlenen Yurt Gezileri (...)" ifadesini kullanmıştır: Murat Ural, "Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisinde (1938-1943)", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)** ed. Amelie Edgü (İstanbul: Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayınları, 1998): 19-61'den akt. Ahu Antmen, "Türk Sanatında Yeni Arayışlar (1960-1980)" (Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005), 9. Germaner, **age**, 1999, 20'de "1938-1943: Yurt Gezileri ve Yerel Konular" ifadesi bulunmaktadır. Eyüboğlu, **age**, 31 Ağustos 1953'de "Bu verimli geziler 1938'den 1946'ya kadar güzel bir tempo ile sürdü" ifadesi yer almaktadır. Ayrıca Malik Aksel, **İstanbul'un Ortası**. (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1977), 425'te bu sanat gezilerinin 1937-1944 yılları arasında 8 yıl süreyle gerçekleştirildiğini belirtmektedir: "Türk ressamları ilk defa 1937'den 1944'e kadar askere giden acemi erler gibi resim çantalarını sırtlarına alarak yurdun her köşesine dağıldılar iki hatta üç defa olmak üzere 63 vilayetimize 58 ressam gönderilerek 675 resimden bir koleksiyon meydana getirildi. Bu san'at gezintileri 8 sene sürdü."

¹⁰⁸ Üstünipek, **age**, 1998, 95.

¹⁰⁹ Üstünipek, **age**, 2007, 126.

¹¹⁰ Yasa Yaman, **age**, 1996, 48.

¹¹¹ Aksel, **age**, 1977, 430.

Devlet Resim Heykel Sergileri (1939- Devam ediyor)

İlki 1939 yılında Hasan Âli Yücel tarafından açılan, 18 yaşından büyük ve Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olan sanatçıların katılımına açık olan Devlet Resim Heykel Sergileri ise günümüze kadar devam eden ödüllü etkinlikler arasında yer almaktadır. Bu sergilerde dereceye giren yapıtların ödüllendirilmesi, sergilemeye hak kazanması ve kamu ve / veya özel kurumların sergilerden yapıt satın alması gibi destekleyici tutumların sanat piyasasının gelişimine katkı sağladığı ifade edilebilir.

Sanat piyasasının küresel bir boyut kazandığı, sanatçıların uluslararası sanat ortamındaki dolaşım mekanizmalarına görece rahat girebildiği günümüzde ise Devlet Resim Heykel Sergileri'ne katılımın ilk çıkışındaki gibi özendirici olmadığı söylenebilir.

"Bugün birçok resmî kuruluşlarda ve bankalarda bulunan zengin tablo ve resim koleksiyonlarının büyük bir bölümü bu sergiye katılmış olan eserlerden oluşmaktadır. Ancak zamanla büyük kentlerde açılan ve sayıları hızla artan özel resim galerileri, Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin bir teşvik kaynağı olma özelliğini yitirmesine neden olmuştur."¹¹²

Uzun yıllardır devam etmekte olan bu etkinlik doğal olarak ülkedeki siyasal, sosyo-ekonomik ve kültürel konjonktürlerden etkilenmiş¹¹³, bazı dönemlerde de olumsuz eleştiriler almıştır. 1939 yılından beri organize edilen bu sergileri analiz ederken toptancı bir anlayıştan ziyade, dönemleştirme yapmak ve ilgili dönemin arka planıyla eleştirel bir perspektif sunmak sergilerin dönüşümündeki izlerin takibi açısından gerçekçi ve anlamlı bir yöntem olabilir. Örneğin sergiye katılan eserlerin estetik niteliği ve / veya içeriği, ödül sistemi her dönem farklı açılardan tartışma konusu haline gelmiştir. Akademi'nin sergi üzerindeki yoğun etkisinin hissedildiği dönemlerde jürinin objektif değerlendirme yapmadığı iddia edilmiş, ödüllerin "sıraya konularak, kendilerine, öğrencilerine ve oğullarına"¹¹⁴ verildiği belirtilmiştir. Sergilemedeki özensizlikler ve yapıtların "kapalı, havasız ve rutubetli depolarda" zarar görmesi de sıkça eleştirilen konular arasında yer almıştır.¹¹⁵

¹¹² "Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi", <http://www.meb.gov.tr/meb/hasanali/egitimekatkilari/anaindex.html> [05.10.2015].

¹¹³ Örneğin 2016 yılında 73. kez düzenlenecek yarışmanın afişinde ve şartnamesinde "15 Temmuz Demokrasi Şehitleri Anısına" ibaresi yer almakta, bununla birlikte şartnamenin konu bölümünde "serbesttir" yazmaktadır. Bkz. <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/Eklenti/48128,sartnamepdf.pdf?0> [17.10.2016]; <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,163460/73-devlet-resim-ve-heykel-yarismasi.html> [17.10.2016].

¹¹⁴ İsmail Altınok, **Bir Ressamın Notları, Türk Resminin Sorunları**, (Ankara: DMS Doruk Matbaacılık Sanayi, 1980), 38.

¹¹⁵ "Birçok Sanatçı, Mayıs'ta Açılacak Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne Niçin Eser Göndermedi?", **Milliyet Sanat**, s. 182 (1976): 5-6.

Bununla birlikte yukarıda da belirtildiği üzere ve Üstünipek'in de vurguladığı gibi, "ödüller dışında, İş Bankası ve Ziraat Bankası gibi resmî kurumların koleksiyonlarının temellerini oluşturan alımlar büyük ölçüde bu sergilerden yapılmış ve bu durum sanatçıların sergiye olan ilgisini arttırmıştır."¹¹⁶ Ayrıca her ne kadar 1970'lerden itibaren sergileme mekânları, yeni sanat etkinlikleri ve yarışmaların sayısında artış olsa da genç sanatçılar bu sergilerde kendilerini ifade etme şansı bularak, alandaki profesyonellerle iletişime geçme olanağı elde etmişlerdir.

Yukarıda sözü edilen devlet destekli resmî sanat projeleri ve sergileri küratoryal pratikler açısından değerlendirildiğinde içerik belirleme, sanatçı / yapıt seçimi, mekân tasarımı, yapıtların satın alınması ve depolanması gibi süreçlerin devlet tarafından görevlendirilen "memur"lar tarafından icra edildiği görülmektedir. Bu memurlar bakanlıklarda çalışan kişiler olabildiği gibi, devletin resmî sanat sözcüsü gibi hareket eden Akademi'nin sanatçı hocaları da olabilmektedir. Sergi mekânlarının yetersiz olduğu '30'lu ve '40'lı yıllarda Halkevleri sanatçıların sergi düzenleyebildiği nadir mekânlar arasında yer almıştır.

Halkevleri gibi yarı resmî kurumların yanı sıra 1940'lardan itibaren devletten bağımsız, kişisel girişimlerden de söz etmek mümkündür. 1940'larda sanat ortamının sivilleşmesine yönelik bir yenilik 1945¹¹⁷ yılında İsmail Oygur tarafından Türkiye'nin ilk özel galerisinin açılması olayıdır. Galeri, sanat eserine olan talebin çok kısıtlı olduğu bir ortamda uzun süre etkili olamamıştır.¹¹⁸ Pelvanoğlu bu galerinin açılmasını özel galericilik tarihi için bir adım olduğunu belirtse de, kurumsal işlevi açısından sanat piyasasının oluşumu içinde değerlendirilemeyeceğini ifade eder:

"1939 yılında Taksim'de açılan ve kısa süre sonra kapanan Daimi Resim-Heykel Satış Galerisi'nden sonra, İsmail Hakkı Oygur'ın 1945 yılında, Beyoğlu'nda, Karlman Pasajı'nın

¹¹⁶ Üstünipek, **age**, 2007, 51.

¹¹⁷ Yardımcı, **age**, 2005, 20, Üstünipek, **age**, 1998, vii ve Oğuz Erten, "Hale Asaf'ın İsmail Hakkı Oygur Portresi", <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=11&articleID=364&bhpc=1> [12.05.2014] çalışmalarına göre, Galeri Oygur'ın açılış tarihi 1945'tir. Ancak Levent Çalıkoğlu'nun "Maya Sanat Galerisi'nden Geriye Kalanlar" yazısında belirttiğine göre Galeri Oygur 1947, Maya ise 1951 yılında açılmıştır: "Türkiye'de profesyonel anlamda ilk özel galeriler yaklaşık 1950'lerde ortaya çıkmaya başlar. 1947'de İsmail Hakkı Oygur'ın kendi soyadını verdiği galerisi "Oygur" ve 1951'de Adalet Cimcoz'un açtığı Maya, aynı zamanda mesleğin temellerinin de atıldığı iki önemli mekândır." <http://www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/11msg.htm> [07.07.2015]. Çalıkoğlu gibi Güler Bek de Galeri Oygur'ın 1947 yılında açıldığını belirtmiştir: "Türkiye'de en erken tarihli özel galeri 1947 yılında 'İsmail Oygur Galerisi' adı altında etkinlik göstermiş (...)" Bkz. Güler Bek, "1970–1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam" (Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007), 98.

¹¹⁸ Yardımcı, **age**, 20, Üstünipek, **age**, 1998, vii, Erten, **age**, [12.05.2014].

karşısında yer alan atölyesini bir galeri mekânına dönüştürmesi, Türkiye'deki özel galericiliğin tarihi açısından bir adım olarak görülmelidir. Ancak hiç şüphesiz, bu mekânın açılması, sanat piyasasının oluşumu açısından değerlendirilemez. Zira bu mekân, sanat yapıtı alıcısının ya da o dönemde yapıt alıcısı olan devletin değil; sanatçıların ihtiyaçlarına çözüm getirmek düşüncesiyle açılmıştır."¹¹⁹

Ancak yine de özel galerilerin açılması yönündeki bu ilk adım, 1950'li yıllar boyunca İstanbul ve Ankara'da başka özel galerilerin açılması eğilimiyle süreklilik göstermesi bakımından önemli bir gelişmedir.

2.3 Devlet Merkezli Yaklaşımlardan Bağımsız Sanat Piyasasına Geçiş

Sanat piyasasında devletten bağımsızlaşma adımlarının Demokrat Parti (DP)'nin iktidara gelişiyle birlikte uygulamaya koyduğu ekonomi-politikalarıyla paralel bir süreç izlediği belirtilebilir. DP iktidarı, önceki hükümetlerin kültür-sanat politikalarından farklı olarak bu alandaki devlet desteğini sınırlı bir biçimde kullanmayı tercih etmiştir. Erken Cumhuriyet döneminde oluşturulması hedeflenen "milli sanat" anlayışı ve bu kapsamda gerçekleştirilen etkinlikler, 1950'li yıllardan itibaren yerini özel girişimlerin çabalarına bırakmıştır. Özel galericilik sisteminin '50'lerden başlayan gelişim süreci '70'li yıllarda artarak devam etmiştir. Bu durumun, özel sektörün yapıt satın alma eğilimindeki artışıyla birlikte, yerel bir sanat piyasasının gelişimine olumlu yönde etki ettiği söylenebilir. '80'lerden itibaren genel ekonomi politikaları ile dışa açılma siyaseti küresel sanat piyasasına eklemlenme isteğini destekleyen unsurlar olmuştur. Bu dönemde bienal gibi uluslararası sergilerin özel kurumlar tarafından organize edilmesi, '90'lardan itibaren temalı ve küratörlü sergilerin sayısındaki artış, 2000'lerde özel müzelerin çoğalması bu mesleğin kurumsallaşmasına zemin hazırlamıştır.

2.3.1. Sanat Piyasasının "Özerk"leşmesi: Siyasal, Toplumsal ve Kültürel Dinamikler

Cumhuriyet sonrasında çok partili hayata geçiş denemeleri 1946 yılında kurulan Demokrat Parti (DP)'nin, 1950 genel seçimlerini kazanması sonucunda, içsel ve dışsal toplumsal dinamiklerin de etkileriyle, somut başarıya ulaşmıştır. Bu dönemde Cumhuriyet Halk Partisi (CHP)'nin sürdürdüğü tek parti iktidarının toplumsal meşruiyetinin sorgulandığı, tepeden modernleşmeci anlayışa karşı hem tabanda hem de siyasal arenada muhalefetin güçlendiği bir durum söz konusudur. DP, Tek parti yönetiminin uyguladığı ekonomi-politikaları, sınıfsal tercihi ve anti-demokratik

¹¹⁹

Burcu

Pelvanoğlu,

"Türkiye'de

Galicilik

I"

<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1269> [06.07.2015].

uygulamaları sonucunda yönetim krizi içine girdiği bir süreçte, toplumsal muhalefet desteğini yanına alarak 1950 yılında iktidara gelmiştir. Bu süreçten itibaren Türkiye'de sadece bir siyasal dönüşüm yaşanmamış sosyo-kültürel ve ekonomik alanlarda da muazzam etkileri olacak uygulamalar devreye girmiştir. Ayrıca kırdan kente hızlı göç dalgalarının yaşandığı bu dönemde kentte çalışanların çoğalmasıyla birlikte ortaya çıkan barınma ihtiyacı meselesi konut inşası ve gecekondu mahallelerinin sayısındaki artışla sonuçlanmıştır. Kentsel yaşama dahil olan yeni kültürel ve sınıfsal oluşumlar, farklı dayanışma ve ilişki ağlarıyla, gündelik yaşamdan makro düzeydeki mekanizmalara doğru etki eden yeni bir iklimin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Çağlar Keyder'in ifadesiyle, "Demokrat Parti'nin 1950'de iktidara gelmesi, hangi açıdan bakılırsa bakılsın Türkiye tarihinde esaslı bir dönüm noktasıdır."¹²⁰

Asım Karaömerlioğlu'nun ifade ettiği gibi bu dönüşüm, tek parti döneminin pratikleri ve toplumsal dinamikler çerçevesinde değerlendirildiğinde, nedenleri farklı olmakla birlikte farklı toplumsal sınıfların iktidarın uygulamalarından zarar gördüğü bir sürece denk gelmiştir. Köylüler ile devlet arasındaki yönetim krizi, örneğin yasalara dayanarak köylülerin keyfi bir biçimde çalıştırılması ve benzeri uygulamalar muhalefete desteğin önemli bir bölümünün bu toplumsal grup tarafından verilmesine neden olmuştur.¹²¹

Köylüler gibi, Türkiye burjuvazisi ve kentte yaşayan maaşlı çalışanlar da farklı nedenlerle CHP'nin ekonomi-politiğinin kendileri üzerindeki etkilerini sorgular hale gelmiştir. Dünya ekonomisiyle doğrudan bütünleşme arzusunda olan burjuvazi artık 1930'lar tarzı devletçilik anlayışından hoşnut değildir. Savaş yıllarının iktisat politikaları, artan fiyatlara karşı ücretlerin yetersizliği, zorunlu çalışma gibi uygulamalar ise çalışan sınıfların gündelik yaşamını doğrudan olumsuz etkilemiştir. İktidarın toplumsal sınıflardaki huzursuzlukların daha da derinleşmesini engellemek amacıyla attığı adımlar -1946'da Çalışma Bakanlığı'nın kurulması gibi- yeterli olmamış, muhalefet CHP'den kopan bu grupları DP'de konsolide etmeyi başarmıştır.¹²² Milli irade söylemiyle popülist¹²³ siyaset yapan DP iktidarı, sanayi

¹²⁰ Çağlar Keyder, **Türkiye'de Devlet ve Sınıflar**, 6. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000), 172.

¹²¹ M. Asım Karaömerlioğlu, "Türkiye'de Çok-Partili Demokrasiye Dönüşün Toplumsal Dinamikleri", **Toplum ve Bilim**, s. 106 (2006): 180.

¹²² **Age**, 183-189.

¹²³ Popülizm hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. İlkay Sunar, "Demokrat Parti ve Popülizm", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, 1983, c. 8, İletişim Yayınları, s. 2076-2086.

burjuvazisi yerine ticaret burjuvazisi ve büyük toprak sahipleriyle ittifak içine girmiş, aynı zamanda yoksul köylüler ve işçi sınıfının da desteğini alabilmiştir.

Dünya konjonktürü açısından değerlendirildiğinde bu dönem II. Dünya Savaşı'nın etkilerinin, savaşa girmiş girmemiş, tüm ülkelerde hissedildiği bir dönemdir. Türkiye'deki siyasi elitler iki kutuplu dünyada tercihini ABD'den yana koyarak savaş sonrası uygulanacak ekonomi-politikaların yönünü belirlemişlerdir. Bu bağlamda, Truman Doktrini çerçevesinde Marshall Planı uygulanarak kamu alanındaki yatırımlar daraltılmış, özel alandaki işletmeciliğin önü açılmıştır.

Bu durum Gülten Kazgan'ın işaret ettiği gibi, ABD dış yardım programından düşük faizle alınan krediler, Marshall yardımından gelen tarımsal araç-gereçler ve tarımsal ürün artışı ile sonuçlanmış ve ülkede 1950-1953 yılları arasında yüksek ekonomik büyüme yaşanmıştır.¹²⁴ Ancak alınan borçların ödenememesi ve yardımların durması ekonomik krizle sonuçlanmış ve bu süreç siyasal krizi tetiklemiştir. Tüm bunların yanı sıra, DP iktidarının özellikle gayrimüslimlere ve sol tandanslı gruplara yönelik şiddet içeren eylemleri çeşitli muhalefet hareketlerinin hoşnutsuzluğuna neden olmuştur.

Popülist siyasal söyleminin bir parçası olarak liberal ve özgürlükçü vaatlerle iktidara gelen DP, tıpkı tek parti yönetiminin pratikleri gibi, tüm muhalif gruplara karşı otoriter bir tarzı benimsemiş, sivil toplumun oluşumuna ve toplumsal grupların özneleşmesine izin vermemiştir. Sonuç olarak, yönetim kriziyle karşı karşıya kalan bu proje, farklı toplumsal kesimlerden rıza devşiremez duruma gelmiş ve 1960 askeri darbesiyle iktidardan indirilmiştir. Bu süreçten itibaren aleni bir siyasal aktör olarak ordu, periyodik bir şekilde çeşitli hükümetlere müdahale etmiştir. Sungur Savran'a göre bu sürece giden yolun temelinde, "(...) sanayi burjuvazisinin 50'li yılların ikinci yarısında bir sınıf dilimi olarak yükselmesi ve burjuvazinin öteki dilimlerine karşı kendi özgül çıkarlarını savunmaya başlaması"¹²⁵ yatar.

DP döneminin ekonomi-politikalarındaki uygulamalar, kültür / sanat politikalarına da yansımış; tek parti iktidarı döneminde yürürlükte olan devlet destekli sanat pratikleri, benimsenen farklı sosyo-kültürel ve ekonomik anlayışlar çerçevesinde belli kırılmalara uğramıştır. Önceki dönemlerden farklı olarak devlet himayesi ve onun

¹²⁴ Gülten Kazgan, **Ekonomide Dışa Açık Büyüme**, (İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 1985), 314.

¹²⁵ Sungur Savran, "1960, 1971, 1980: Toplumsal Mücadeleler, Askeri Müdahaleler", **Onbirinci Tez**, s. 6 (1987): 136.

sağladığı olanaklarda (eğitim bursları, sergi düzenleme, yapıt satın alma ve benzeri) azalma eğiliminin olduğu bu yıllarda özel girişimcilik pratiklerinde artış söz konusudur. Örneğin bu dönemde, sanat piyasasında devletin geri plana çekilmesi sonucunda oluşan boşluğun ileriki süreçlerde yavaş yavaş doldurulmasını sağlayacak özel sanat galerilerinin açılması durumuyla karşılaşılır. Bu gelişmelerin, devlet kurumları dışında sanat yapıtı biriktirmeyi tetiklediği, özel koleksiyonculuğun ve özel galeri kurma girişimlerinin teşvik edildiği bir sürece işaret ettiği ifade edilebilir. Bazı yazarlara göre, bu girişimler önemli gelişmeler olsa da, 1950'lerde devletin planlanmış bir kültür ve sanat politikası oluşturma çabaları zedelenmiştir. Örneğin Ödekan'a göre:

"1945'lerden sonra gelişen liberalleşme politikası çağı yakalamayı ekonomik bir sorun olarak yorumladığından kültürel gelişme göz ardı edilmiştir. Ayrıca, çağın yaratı olanaklarına duyulan ilginin milli kültürü yozlaştıracak düşüncesi, Cumhuriyet rejiminin başından beri geliştirmeye çalıştığı devlet-sanat ilişkisini zedelemiştir."¹²⁶

Cumhuriyetin ilk yıllarında yapıt satın alanlar çoğu zaman üst düzey bürokratlar ile bakanlıklardır. Sanatçı Zühtü Müridoğlu 1938 yılında kaleme aldığı bir yazıda, toplumda koleksiyonculuğun yaygınlaşması ve sanat piyasasının gelişimi konusuna başka bir açıdan yaklaşır. Ona göre, toplumda sanat yapıtı satın alma eğilimi olan bir kitle olmasına rağmen, bu kitleye yapıtların tanıtımını yapacak, onlarda yapıt satın alma dürtüsü oluşturacak araçlar bulunmamaktadır.

"Hiçbir zaman iddia edilemez ki bizde (herhangi zihniyette olursa olsun) resim ve heykel satın alacak adam olmasın. Güzel halı, güzel möble, eski sikke, antika tabak, çanak, eski yazı meraklısı birçok adam vardır. Çünkü bunları satan birçok da antikacı veya eskici vardır. Gayet tabiidir ki resim ve heykel meraklısı pek çok adam olsun. Fakat bunlara sanatkârı tanıtacak, hakkında reklâm yapacak, eserin kıymeti ve hatta sevgisini verecek satıcı yoktur. Belki bunun içindir ki sanatkâr müşterisiz ve evlerimiz esersiz kalıyor."¹²⁷

DP döneminde sanat piyasasının özerkleşme dinamiklerine bakıldığında, devletin organize ettiği sergilere yönelik geliştirilen eleştiriler (örneğin estetik yoksunluk, maddi desteğin suistimali ya da bilinçsiz dağıtımı), devletin bu alanda yarattığı boşluk, sanatçıların bağımsızlaşma hareketleri ve özel sektörün kültür-sanat alanına yatırım (yarışma düzenlenmesi, galeri açılması) yapmaya başlaması gibi etmenlerle karşılaşılır. Bütün bu gelişmeler sergileme pratiklerini etkilemiş örneğin, farklı sergi mekânlarında, 1950'lerde ülkelerinin kültürel propagandasını yapmak amacıyla açılan yabancı kültür merkezlerinde olduğu gibi sergiler açılması söz konusu

¹²⁶ Ödekan, *age*, 1999, 5.

¹²⁷ Zühtü Müridoğlu, "Tablo Taciri", *Ar*, s. 5 (Mayıs, 1938): 11.

olmuştur.¹²⁸ Sonuç olarak DP döneminde cumhuriyetin ilk yıllarındaki gibi devletin öncülüğünde bir kültür-sanat seferberliğinden söz etmek mümkün görünmemektedir.

2.3.2. Sergileme Pratiklerinde Yeni Oluşumlar: Özel Galeriler, Yarışmalar ve Çağdaş Sanat Sergileri

Demokrat Parti döneminde devletin doğrudan etkin olduğu iki sergi, yılda bir kez düzenlenen Devlet Resim Heykel Sergileri ve Vilayet Tabloları¹²⁹ Sergileri olmuştur.¹³⁰ Bu etkinlikler dışında DP döneminde düzenlenen ilk sergi 30 Ağustos 1952'de Taşkışla'da açılmış ve 27 Kasım 1952'de Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde tekrarlanmıştır. Sergide 35 ressamın 64 yapıtı yer almıştır.¹³¹ O dönemde *Milliyet Gazetesi*'nde çıkan bir haberde ise sergilenecek eser sayısı farklı ifade edilmiştir: "Birinci Ordu Temsil Bürosu'nun tertiplediği (...) sergide, memleketimizin tanınmış ressamlarının vücutta getirdikleri Fatih devrine, Çanakkale, İstiklâl ve son Kore harplerine ait 250 eser teşhir edilecektir."¹³² Sergi süresince, gazetelerin ilk sayfalarında sergiye duyulan ilgiden söz edildiği görülmektedir. Ümit Deniz, günde en az 1500 ziyaretçinin sergiyi gezdiği belirtilmiştir.¹³³

1950'lerden itibaren kültür politikalarındaki en çarpıcı değişim, devletin sanatçıları doğrudan destekleme eğilimindeki düşüşle birlikte buradaki boşluğun özel girişimciler tarafından doldurulmasıdır. Örneğin Üstünipek'e göre, "ilk resim koleksiyonerlerinden olan Kemal Erhan, '50'li yılların başında koleksiyonculuğa"¹³⁴ başlamıştır.

¹²⁸ Bek, *age*, 2007, 96.

¹²⁹ Yurt Gezileri'ne benzer bir şekilde organize edilen Vilayet Tabloları / Resimleri etkinliği, 1956 yılında ülke sanatına ve sanatçısına destek amacıyla düzenlenmiştir. Çalışma kapsamındaki anlaşmaya göre, her sanatçıya zorunlu giderleri için 1000 lira verilecek, buna karşılık sanatçılar da Meclis Başkanlığı'na iki adet tablo teslim edecekti. Bunların arasında jürinin beğendiği yapıtlar ise 500 Lira karşılığında satın alınacaktı. Ancak DP milletvekili Burhanettin Onat seçici kurulun tercihlerini eleştirerek "yeni resim cereyanları"nı "soysuz sanat" olarak nitelendirmiş ve yapıtların Meclis'e sokulmamasını istemiştir. Bunun üzerine bazı bürokratlardan, sanat eleştirmenlerinden, sanatçılardan ve Akademi'den tepkiler gelmiş, bu müdahalenin Stalin Rusya'sı ya da Hitler Almanya'sındaki kültür-sanat politikalarına benzediği ifade edilmiştir. Antmen, *age*, 2005, 26-27, Turan Erol, "Sanatımızın Demokrat Parti Dönemi ve "Vilayet Resimleri" Olayı", *Milliyet Sanat*, s. 35 (1981): 25-26.

¹³⁰ Güler Bek Arat, *1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam*, (İstanbul: SALT / Garanti Kültür AŞ Yayınları, 2014), 69. http://www.saltonline.org/media/files/1970-1980_yillari_arasinda_turkiyede_kulturel_ve_sanatsal_ortam_scrd-2.pdf [22.11.2015].

¹³¹ Erol, *age*, 1981, 27.

¹³² Anonim, "Hâması Resim Sergisi 30 Ağustos'ta Açılıyor", *Milliyet Gazetesi*, 12.09.1952, 2.

¹³³ Ümit Deniz, "Bir Haftada 10 Bin Kişinin Ziyaret Ettiği Resim Sergisi", *Milliyet Gazetesi*, 07.09.1952, 6.

¹³⁴ Üstünipek, *age*, 1998, 161.

Bu süreç devletten bağımsız sanat piyasasının ve koleksiyonculuğunun gelişimine katkı sağlayan özel galerilerin açılmasına vesile olmuştur. Örneğin, bu galeriler arasında neredeyse bir kültür merkezi işlevi gören ve bu yönüyle dikkat çeken Maya Galerisi, 1950 yılında İstanbul'da açılmış ve beş yıl süreyle sergilere ev sahipliği yapmıştır. Galeri, Türkiye'nin uzun soluklu ilk özel galerisi olması; edebiyat, plastik sanatlar, fotoğraf gibi farklı sanat dallarına yer vermesi ve düzenlenen sergilerle sanat piyasasının oluşumuna katkı sağlaması bakımından önemli işlevler üstlenmiştir. Ferruh Başağa'nın da belirttiği gibi Maya, "Türk resminin gelişmesindeki en önemli hareketlerden"¹³⁵ biridir.

Maya'nın açılmasının ardından, 1952'de İstanbul Beşiktaş'ta Fethi Karakaş tarafından faaliyete geçirilen Küçük Galeri, 1956'da Beyoğlu'nda İrfan Ertem tarafından açılan Ertem Galerisi gibi özel galeri örneklerine, 1954 yılında Beyoğlu Şehir Galerisi gibi devlet destekli bir galeri eklenir.¹³⁶ Ayrıca yine 1952¹³⁷ yılında, çok sayıda sanatçı ve sanatsever tarafından Ankara'da Helikon Derneği Galerisi kurulmuştur Bülent Ecevit Helikon'un açılış süreci ve 1950'lerdeki sanat ortamından söz ederken, siyaset alanındaki çok sesliliğe rağmen kültür ve sanat ortamının giderek çoraklaştığını ifade etmiştir.

"1950'li yıllarda güzel sanatlara devlet desteği de, kamuoyu ilgisi de azalmıştı. Tek partili dönemdeki devlet ve parti desteğine, o arada Halkevlerinin sağladığı olanaklara alışmış olan sanatçılar öksüz kalmış gibiydiler. İşte o ortamda, değişik sanat, bilim ve meslek dallarından bir avuç genç, başkentin sönükleşen sanat ve kültür yaşamına yeni bir soluk katabilmek için bir araya geldiler, bir dernek kurmaya karar verdiler."¹³⁸

Sanat piyasasının henüz oluşmadığı bir ortamda Helikon, sergilerde satılan resimlerden alınan yüzde 20'lik payla ayakta durmaya çalışmıştır.¹³⁹ Çünkü daha en başından itibaren derneğin kuruluş ilkeleri arasında devletten hiçbir destek beklenmeyeceği gibi, yardım için varlıklılara ve bankalara da başvurulmayacağı belirtilmiştir. Açılan sergilerdeki yapıtların neredeyse tümü dar gelirli veya orta halli alıcılar tarafından satın alınması dikkat çekicidir. Bürokratların dışında yapıt satın alma pratiğinin gelişmesinde tarihsel repertuvar kadar Ecevit'in belirttiği gibi,

¹³⁵ A. Funda Aras, "Soyutun Ustası, Ferruh Başağa", **Artist Dergisi**, s. 2 (Şubat, 2004): 59.

¹³⁶ Pelvanoğlu, **age**, [06.07.2015].

¹³⁷ Başak Önsal, "Emergence of Art Galleries in Ankara: A Case Study of Three Pioneering Galleries in the 1950s" (Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006), 80. Ancak Helikon'un kuruluş tarihi Üstünipek, **age**, 1998, 161'de 1953 olarak geçmektedir. Üstünipek'in oluşturduğu kronolojide yer alan ifade şu şekildedir: "1953-Ankara'da bir grup genç Helikon Derneği'ni kuruyor. Dernek resim satışlarıyla gelir elde ediyor."

¹³⁸ Bülent Ecevit, "Helikon", **Gergedan**, s. 17 (1988): 150.

¹³⁹ Üstünipek, **age**, 1999a, 193. Ecevit, **age**, 1988, 151.

yapıtların taksitle satılmasının da etkisi olabilir.¹⁴⁰ Görsel sanatlar sergilerinin yanı sıra konserler ve konferanslar da düzenleyen Helikon Derneği, tıpkı Maya'nın İstanbul'da doldurduğu boşluk gibi Ankara'da sanat ortamının canlanmasına katkı sağlamıştır.

1957 yılında yine Ankara'da Mimar Selçuk Milar tarafından Galeri Milar kurulmuştur. Selçuk Milar mimar olmasının yanı sıra grafik tasarımcı, galerici ve yayıncı yönleri de olan bir kimliğe sahipti. Milar'da o dönemde kurulan diğer galerilerde olduğu gibi sadece resim sergileri düzenlenmemiş, modern mobilya gibi farklı alanlardaki ürünler de sergilenmiştir. Her iki kentte de galeriler salt sergi mekânı işlevi görmemiş, sanatçılar, sanatseverler ve sınırlı sayıda koleksiyonerin bir araya geldiği ve sanata dair meselelerin tartışıldığı bir ortam oluşturmuştur. Sonuç olarak bu galeriler, bir yandan sanatçının toplumla bağının kurulduğu tek ortam olan Devlet Güzel Sanatlar Galerileri dışında sanat yapıtlarının sergilendiği mekânlar olmuş, diğer yandan sanat piyasasının oluşmasına öncülük etmişlerdir.¹⁴¹

1950'li yıllarda sanatçıların kendilerini ifade edecekleri sergi mekânlarının artmasıyla birlikte sergi sayısında da çoğalma yaşanmıştır. Galerilerin yanı sıra bazı dernekler ve konsolosluklar mekânlarının bir bölümünü sergi organizasyonları için ayırmış ve çeşitli sergilere ev sahipliği yapmışlardır. Kurumlar dışında sanatçılar da yapıt satabilmek için çeşitli yöntemler geliştirmişlerdir. Üstünipek'in belirttiğine göre:

"Sanatçılar düzenledikleri sergilerde bir piyasa oluşabilmesi için fiyatları düşük tuttukları gibi, sanatseverlerin ilgisini çekebilmek için eserlerini taksitle bile satmışlardır. Dönemin gazete ve dergileri bu sergilere yoğun bir ilgi olduğunu ancak satışların gerçekleşmediğini belirtmiştir."¹⁴²

Bu dönemde sanat piyasasının gelişimi açısından bir başka önemli olay ise, özel kuruluşların düzenlediği yarışmalardır. 1954 yılında Yapı Kredi Bankası'nın 10. kuruluş yıldönümü vesilesiyle "İş ve İstihsal" konulu ödüllü bir yarışma düzenlenmiştir. Seçici kurulda Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği (AICA) üyelerinden üç sanat eleştirmeni, Herbert Read, Lionello Venturi ve Paul Fierens de yer almıştır. Yarışmaya Refik Epikman, Şeref Akdik, Eren Eyüboğlu, Cevat Dereli, Hamit Görele, Zeki Faik İzer, Ferruh Başağa, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Sabri

¹⁴⁰ Ecevit, age, 1988, 150-151.

¹⁴¹ Milar ve Helikon'la ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz: Başak Önsal, "Emergence of Art Galleries in Ankara: A Case Study of Three Pioneering Galleries in the 1950s" (Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006).

¹⁴² Üstünipek, age, 1998, 62.

Berkel gibi üslupsal yakınlıkları bulunan ve dönemin sanat ortamı içinde söz sahibi olan ressamların katılmasına rağmen, jürinin birinciliği Aliye Berger'e vermesiyle birlikte dışavurumculuk ve soyut sanat tartışmaları yeniden gündeme gelmiştir. Antmen'in aktardığına göre, jüri üyeleri diğer resimlerin katı bir akademizm içine sıkıştığını belirtmiş, sadece Aliye Berger'in resminde serbest, özgür bir ifade bulduklarını söylemişlerdir. Jürinin bu yorumuna rağmen yarışmaya katılan diğer sanatçılar, Berger'in gönül eğlendirmek amacıyla resim yaptığını ifade ederek "bunca yıldır bizzat Akademi'de şekillenen 'Türk resmi'nin hiç mi değeri yoktu?" gibi soruları ortaya atmışlardır.¹⁴³

Galerilerin açılması, özel sektörün sanat ortamında varlığını göstermesiyle gelişmeye başlayan sanat piyasası, sanat yapıtının bir yatırım nesnesi olarak algılanmasına da yol açmıştır. Bu bağlamda, açılan galeriler o güne kadar devletin gerçekleştirdiği işlevleri (sanatçıları ve yapıtlarını tanıtmak, yapıtların sergilemesi ve satışı) üstlenmiş; koleksiyonculuk, müzayede etkinlikleri gibi yeni oluşumlar sanat ortamına hareketlilik sağlamıştır. Zeynep Yasa Yaman bu dönemi, sanatçıların devletten ve Akademi'nin etkisinden sıyrılma süreci olarak yorumlamıştır:

"[Bu dönemde] İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin devlet adına yönlendirdiği, ilerlemeci sanatsal hiyerarşi sorgulanıyor, Akademi dışı oluşumlar, naif sanatçılar seslerini duyuruyordu. İlerleyerek Batılı sanatçı ile aynı düzlemde, onun gibi olmayı isteyen akademi anlayışı yerine ulusal, yerel ve bireysel tatlıları da öne çıkaran, çoğulcu, karmaşık, karşı duran bir sanatçı çeşitliliği oluşuyordu. Türk sanat ortamı, bir anlamda Akademi sultasının yok olmasını kutlamak istiyordu."¹⁴⁴

Ödekan ise bu dönemi, piyasa ilişkilerinin sanat yapıtını değerlendirmede temel kriterler arasında yer aldığı ve sanatın halktan uzaklaştığı bir süreç olarak yorumlar: "1950 öncesinde sanat, Cumhuriyet burjuvazisi aracılığıyla halka ulaşmışken, yüzyılın ikinci yarısında yeniden halktan uzaklaşır, zengin ve seçkin sınıfın ilgi odağı"¹⁴⁵ haline gelir. Halkevleri'nin kapatılması, devlet destekli sergi organizasyonlarının ve sanatçılara yönelik maddi desteğin azalması nedeniyle İstanbul ve Ankara gibi merkezlerin yanında diğer Anadolu kentlerinde de etkinliklerin sayısı azalmış olabilir. Bu nedenle toplumun büyük bir bölümü sanata ve sanat etkinliklerine erişimde seçkinler kadar avantajlı konumda olamamışlardır.

¹⁴³ Ahu Antmen, "Resim Tarihine Yolculuk", **Radikal Gazetesi**, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=134515> [23.09.2015].

¹⁴⁴ Zeynep Yasa Yaman, "1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve 'Temsil' Sorunu", **Toplum ve Bilim**, s. 79 (1998): 136.

¹⁴⁵ Ödekan, **age**, 1999, 5.

Bununla birlikte yukarıda bahsi geçen özel galerilerin iyi niyetli çaba ve çalışmalarının (Maya, Helikon'un sergileme ve satış politikaları gibi) sanatsal pratiklerin yaygınlaşmasında ve bürokratik zihniyetten uzaklaşma bağlamında farklı açılımlara zemin hazırladığı belirtilebilir.

1960'lardan itibaren özel galeriler çoğalırken farklı kentlerde ödüllü yarışmaların sayısında da artış görülmektedir. Örneğin, galeri-sanatçı ilişkilerinin çok yeni olduğu ve henüz tam anlamıyla bir sanat piyasasının oluşmadığı bu yıllardan sonra, 1960-1970 dönemi bankaların koleksiyonlarını genişlettiği bir dönem olarak dikkati çeker. Devletin yapıt satın alarak sanatçıları desteklemesi tutumundaki azalma, bu boşluğun bankalar gibi özel kurumlarca doldurulmasına neden olmuştur. Uzun yıllar Yapı Kredi Bankası'nın sanat ve kültür danışanlığını yapan Vedat Nedim Tör'ün, bankaların koleksiyon oluşturma ve sergi açma gibi etkinlikleri desteklemesi çerçevesinde yaptığı çalışmalar dikkat çekicidir. Bununla birlikte Yapı Kredi'nin bünyesinde hizmet vermiş Kazım Taşkent Sanat Galerisi 1964-2012 yılları arasında ulusal ve uluslararası pek çok sergiye ev sahipliği yapmıştır. Ayrıca Üstünipek'in belirttiği gibi, "60'lı yıllarda Akbank (Ankara), Türk Ticaret Bankası (Galatasaray) ve Halk Bankası'nın (Şişli) sanat galerileri açtıkları görülmektedir."¹⁴⁶

"60'lı yıllarda Darüşşafaka Sanat Ödülleri, Çağdaş Ressamlar Cemiyeti Sanat Ödülü, Osman Hamdi Sanat Ödülleri, Jale Yasan ve Ahmet Andiçen gibi kişilerin koyduğu ödüller"¹⁴⁷ de sanatçıların özel sektör tarafından desteklenmesi çalışmaları arasında yer almaktadır. Ayrıca, "başlangıçta Ege Bölgesi çapında düzenlenen DYO Resim Yarışması (ilki 1967), 1973 yılında Cumhuriyet'in 50. yılı nedeniyle yurt çapında düzenlenen bir etkinlik halini"¹⁴⁸ olarak daha geniş bir sanatçı kitlesinin desteklenmesine olanak tanımıştır.

Sanat piyasasına dair dikkat çekici bir diğer gelişme, 1970'lerin ikinci yarısından itibaren bankaların sanat galerilerini, sanatçılara komisyonsuz sergi mekânı olarak sunmasıyla birlikte özel galerilerin alternatiflerinin ortaya çıkması durumudur. Bazı galeri yöneticileri bankaların bu tutumunu eleştirmişlerdir. Örneğin Yahşi Baraz'a göre bu durum gerçek sanat piyasasının oluşumu önünde engel olup olumsuz bir tablo oluşturmuştur:

¹⁴⁶ Mehmet Üstünipek, "Kronoloji", **Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri**, ed. Ayla Ödekan (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999): 235.

¹⁴⁷ Üstünipek, **age**, 1999b, 236.

¹⁴⁸ Üstünipek, **age**, 1999a, 195.

"1970'e kadar önemli bir fonksiyon üstlenen bankalar, bu tarihten sonra galericilik olgusunu öldürmüşlerdir. Bankaların galericilik yapmalarının bizden başka örneği yoktur dünyada. Özellikle son yirmi yıldaki etkinliklere bakacak olursak; bankalar kendileri galeriler açmışlar ve diğer galeriler bunlarla rekabet edemediklerinden dolayı da gerçekçi bir sanat piyasası oluşamamıştır. Banka gibi büyük sermaye sahibi kurumların galericilikle uğraşacaklarına, koleksiyonlarını genişleterek müzeler kurmalarında yarar görüyorum."¹⁴⁹

1970'li yıllarda başta İstanbul olmak üzere Ankara ve İzmir'de açılan galeri sayısı artmış, 1980'lerde kurumsallaşma yönünde adımlar atılmış, müzayede evleri ise 80'lerin sonları özellikle de 90'larda sanat piyasasının canlı tutulmasına katkıda bulunan mekanizmalardan olmuştur. Ancak, bir görüşe göre bu dönemde sergi mekânlarının niceliksel artışı çoğu zaman nitelikli işlerin ortaya çıktığı anlamını taşımamakla birlikte bazı sanat yapıtlarına 'değerini aşan' yatırımlar yapılmıştır. Kısacası galerilerin sayısal artışı, 'galerilerin işlevleri ne olmalı?' sorusunu gündeme taşımış ve bu anlamda "öncü bir misyon yüklenen sınırlı sayıdaki galerilerin dışında bu kurumların çoğu, belli bir sanatsal görüşün, kuşağın ya da grubun temsilcileri konumunda olmaktan çok salt ticari bakış açısıyla işletildikleri yönünde eleştirilmişlerdir."¹⁵⁰

1970'lerden sonra Türkiye çağdaş sanatında plastik değer atfedilen objenin sanat işlerinde daha sık kullanıldığı görülmektedir. Bu tavrıdaki işler 1977 yılında Yeni Eğilimler Sergileri'yle ilk kez toplu bir biçimde sergilenmiştir. İstanbul Sanat Bayramı (İSB) kapsamında düzenlenen Yeni Eğilimler, galeri sayısının yetersiz olduğu ve koleksiyonerlerin tuval resmi dışındaki sanat yapıtlarına kuşkuyla yaklaştığı bir ortamda, obje sanatı, kavramsal sanat, fotogerçekçi, figüratif anlatımın çağdaş yorumları, soyut ve deneysel uygulamalar yapan sanatçıları, özellikle genç kuşağı yüreklendirmesi açısından öncü niteliği taşımıştır.

Yeni Eğilimler '70'lerin sonundan '90'lı yıllara uzanan süreçte, Pelvanoğlu'nun aktardığı gibi çağdaş sanat sergilerinin düzenlenmesinde katalizör işlevi görmüştür.

"1984-1988 yılları arasında beş kez organize edilen Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri, 1989-1992 yılları arasında düzenlenen ve küratörlü sergilerin ilk örneklerinden olan '10 Sanatçı 10 İş: A-B-C-D' Sergileri, 1986-1992 yılları arasında düzenlenen 'Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali' ve 1987 yılı itibarıyla düzenlenen 'Uluslararası İstanbul Bienali'ni, Yeni Eğilimler Sergisi'nin örnek oluşturduğu etkinlikler arasında saymak mümkündür."¹⁵¹

¹⁴⁹ Yahşi Baraz'la Röportaj **Zaman Gazetesi**, 5 Temmuz 2002, 18.

¹⁵⁰ Begüm Akkoyunlu, "1980'li Yılların Türk Sanatından Bir Kesit: İstanbul Sanat Bayramı ve Yeni Eğilimler Sergileri", **Sanat ve Sosyoloji**, ed. Aylin Dikmen Özarslan (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005): 178-179.

¹⁵¹ Burcu Pelvanoğlu, "Başlangıcından Yirmi Yıl Sonra Yeni Eğilimler Sergileri'ne Bakış", http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu.htm [30.11.2015].

1800'lü yılların ikinci yarısından itibaren artarak devam eden sergileme pratikleri, Cumhuriyet sonrasında DP dönemine kadar resmî ideolojiyle kurduğu doğrudan bağ ile devletin toplumsal belleklerde yer bulabilmesinin araçlarından birisi olmuştur. 1950'lerdeki bağımsızlaşma adımlarının 1960 ve 1970'li yılların toplumsal muhalefet hareketleriyle birlikte sanatçıları bireysel, özgün ve yeni arayışlara doğru ittiği görülmektedir. 1970'ler aynı zamanda 1950'lerde ilk adımları atılan galericilik ve yeni yeni oluşan sanat piyasasının giderek yükseldiği bir dönem olup, devletten bağımsız olarak düzenlenen festivaller ve yarışmaların sayısında artış yaşandığı bir sürece işaret eder. Sanatçılar '50 ve '60'larda uluslararası etkinliklerde yer almış olsalar da özellikle 1980'lerden itibaren Türkiye'deki bienallerin de etkisiyle farklı sanat ortamları / alanlarında daha fazla sergileme olanağı bulmuşlardır. 80'lerden sonraki kültürel iklim, özellikle çağdaş sanat işleri üreten sanatçıların küresel çaptaki ağlara dahil olabilmesine olanak sağlamıştır.

1980'lerin sonu 1990'larda ilk örnekleri görülen küratörlü sergiler, 2000'li yıllardan itibaren küratörlük kurumunun sanat ortamında tartışılmasına yol açmıştır. Bu süreçten itibaren hem bağımsız küratöryal çalışmalar hem de bir kuruma bağlı olarak gerçekleştirilen çalışmalarda çeşitlenmeler gözlemlenebilmektedir. Bu çok sesli ortamda yeni bir aktör olarak küratörlük kurumu sorgulanmaya başlanmıştır. Örneğin, "küratörün rolü, işlevi ne olmalıdır?" tartışmalarıyla birlikte "küratör ve iktidar" meselesi gündeme gelmiştir. Üçüncü bölümde günümüzde sergileme pratiklerinin en önemli öznesi olan küratörün tarihsel süreç içinde değişen işlevleri ile sanat ortamına etkileri incelenecektir.

3. MESLEK OLARAK KÜRATÖRLÜK: İKTİDAR, BAĞIMSIZLIK ve SANAT PİYASASI

Küratörün tanımı çeşitli alanlarda tarihsel olarak değişime uğrayarak bugüne gelmiştir. Bu dönüşüm incelendiğinde küratör, günümüzde yaygın bir şekilde görsel sanatlar alanında ama aynı zamanda performans sanatları ve sosyal medya gibi farklı alanlarda da kullanılan bir kavramdır. En temel anlamda küratör, bir sanat etkinliğini yönetmekten, sanat eserlerinin korunup kollanması, koleksiyon geliştirme, prosedür oluşturma, eğitim, kamusal alanda görünürlük sağlama gibi çok çeşitli işlerden sorumlu olan kişi olarak bilinmektedir. Kavram tezin sınırları çerçevesinde, görsel sanatlar alanındaki kullanımı ile sınırlandırılmış ve tarihsel kapsamı bu bağlamda ele alınmıştır.

Tarihsel olarak küratörlük mesleğine içkin olan sanat yapıtı biriktirme politikaları, koleksiyon yönetimi ve sergileme pratikleri gibi temel parametreler küratörlüğün müzecilik ve müze yönetimiyle bağlarını güçlendirmektedir. Bu nedenle, müzecilik tarihi küratörlük tarihiyle çakışmakta, bir alandaki çalışma diğer alanı kesen bir yerde konumlanmaktadır. Dolayısıyla mesleğin tarihselleştirilme çabasını içeren bu bölümde, kısmen müzecilik tarihine değinilmesi kaçınılmaz olmuştur.

Bu bölümde küratörlük mesleğinin değişen / dönüşen tanımı, yaratıcı yönleri ile sanat piyasası içinde küratörün konumuna değinilerek, küratörün estetik kaygıları, bağımsızlığı, hareket alanının sınırları ve iktidar mekanizmalarıyla ilişkileri üzerinde durulacaktır.

3.1 Küratörün İktidarı: Mesleğin İlk Dönemlerinde Müzede Sergileme Politikaları

Küratörlük, Batı Avrupa ülkeleri ve Amerika Birleşik Devletleri'nde müzeciliğin evrimi ve gelişimi ile kurumsallaşma eğilimi göstermiştir. Müzecilik tarihinin ilk evresini oluşturan nadire kabinelerinin öznel ve sırlarla dolu tasarım anlayışlarından, 19. yüzyılda müzeciliğin kurumsallaşma evresindeki sergileme pratiklerinde nesnel

ve sarıh bir tarih anlayışı düzenine geçildiği görülmektedir. Bu aşamada David Elliott ve Ali Artun'un belirttiği gibi, müze evrenselliğin temsil edildiği bir sahneye dönüşürken tarih vazgeçilmez bir müze bileşeni haline gelmiştir.¹⁵² Ortaçağ'daki saray ve kilise koleksiyonlarını içeren müzecilik anlayışında büyüğü bir hava vardır. Bu algının oluşmasındaki etmenlerden arasında Batı dışı medeniyetlerin keşfi sonucunda Avrupa'ya getirilen canlı / cansız her türlü malzemenin sergilenmesi yer alır. Bu çerçeveden bakıldığında sanki ele geçirilen topraklarla birlikte imgelerin de fethedilmeye çalışılması söz konusudur.¹⁵³

Bu süreçte müze müdürleri temsil, tarihselleştirme, koleksiyon yönetimi, sergileme yöntemleri gibi iş ve işlevleriyle modern küratörlüğün nüvesini oluşturmuşlardır. Biriktirme ve sergileme pratiklerinin özel alandan kamusala doğru evrilmesi daha nesnel ve sistematik çalışmaları da beraberinde getirmiştir.

3.1.1 Sergilemede Dönüşümler: Nadire Kabinelerinden Müze Estetiğine

Modern müzeciliğin öncülü olarak nitelendirilebilecek nadire kabineleri, karmaşık ve eklektik yapısıyla sanatsal ve bilimsel nesnelerden, tabiat ürünleri ve yazılı belgeler gibi canlı / cansız, doğal / yapay çeşitli ve farklı alanlara ait koleksiyon parçalarını içeren bir niteliğe sahipti. Sibel Yardımcı'nın da ifade ettiği gibi, "hem doğa tarihi hem sanat müzelerinin atası sayılabilecek nadire kabineleri, doğada bulunan veya insan ürünü beklenmedik, nadir bulunan, tuhaf şeylerin korunması ve sergilenmesini amaçlıyordu."¹⁵⁴ Ali Artun, buradaki temsillerin nadire koleksiyonerlerinin hayal gücü ve yaratıcılığının göstergeleri olduğunu belirtmiştir. Yazar, nadire kabinelerinin akılcı müze yaklaşımlarından farklı bir tasarım ve sergileme politikasına sahip olduğunu ifade etmiş; bu bağlamda nadire kabinelerini hayalci sanatçıların ürünü¹⁵⁵ olarak tanımlamıştır. Oysa modern müze paradigması ve uygulayıcı olarak küratörler, rasyonel sınıflandırma rejimi çerçevesinde -çağın ruhunu yansıtan- "her şeyi yerli yerine koyma" ve "düzenleme" ilkelerine uygun bir biçimde hareket etmişlerdir. Karsten Schubert'in ifade ettiği gibi, dünyadaki düzensizlik durumu

¹⁵² David Elliott, Ali Artun, "Müzecilikte Kamusalığın Kaynakları ve Özel Müzeler", **Geçmişten Geleceğe Türkiye'de Müzecilik I, Bildiriler, 21-22 Mayıs 2007** (Ankara: VEKAM, 2008): 97-103.

¹⁵³ Artun, *age*, 2012a, 25.

¹⁵⁴ Sibel Yardımcı, "Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı?", **Skopdergi**, s. 3 (2012), http://www.e-skop.com/skopdergi/canavar-kulturalizm-ne-zamandi/928#_ednref30 [07.12.2015].

¹⁵⁵ Artun, *age*, 2012a, 26-32. Ali Artun, "Müzede Modernliğin Kurulması ve Bozulması", **8. Ulusal Sanat Sempozyumu, 18-20 Ekim 2006**, (Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 2006), <http://www.aliartun.com/content/detail/19> [30.03.2015].

müze de uygulanan sınıflandırma, kronoloji ve tek yönlü anlatım metoduyla birlikte geçici de olsa düzene sokulmaktaydı. Bunun en net göstergesini, 19. yüzyıl boyunca küratörlerin sergileri eksiksiz bir biçimde yapmayı hedeflemelerinde görülebilir. Eksiksizlik ise, müze dışındaki alanlar üzerinde de etkili olduğu izlenimini yaratmaktan geçmekteydi. Ancak her şeyi içermeye anlayışıyla birlikte bilgi ve koleksiyonlarda muazzam bir gelişme olsa da, bu durum yine de her şeyi içermeye olasılığını gerçek bir zemine taşıyamamıştır.¹⁵⁶

Müzecilik tarihi ve onunla bağlantılı olarak küratörlük mesleği, döneminin bilimsel, teknolojik, sosyo-politik ve kültürel dönüşümlerinden etkilenmiş, aynı zamanda bilgilendirme ve eğitime işlevini üstlenerek kendine "öncü" misyonu biçmiştir. Bu dönemde müzelerdeki koleksiyon yönetimi ve sergileme pratiklerinin 19. yüzyıl sosyal bilimlere yaklaşımları çerçevesinde ilerlemeci, evrimci ve evrenselci bir bakış açısını yansıtmaya iddiasında olduğu ifade edilebilir. Batı merkezci müze metodolojisi, insan dahil olmak üzere, her şeyi objeleştirip sergileme nesnesi haline getirirken, tarih akışının nesnellğine de vurgu yapmaktaydı.

Diğer yandan tarihsel ve estetik bilgiyi demokrasi anlayışı çerçevesinde tabana yaymayı amaçlayan modern müzecilik anlayışı, aristokrasi ve kraliyet koleksiyonlarını kamuya açarak halkın eserlere ulaşabilirliğini sağlamıştır. Linda Nochlin'in de "Müzeler ve Radikaller: Bir Olağanüstü Durumlar Tarihi" isimli makalesinin ikinci dipnotunda işaret ettiği gibi, kısıtlı da olsa Vatikan Müzeleri, Floransa ve Dresden'deki müzeler, British Museum ve Kassel'deki Gemäldegalerie gibi koleksiyonlar halka açıktır. Ancak bu koleksiyonlar 18. yüzyılda ilk büyük kamu müzesi olan Louvre'u öncelese de Louvre (1793) açılana kadar sanat eserlerine serbestçe erişim pek uygulana bir ilke değildi.¹⁵⁷

Fakat halkın sanat eserlerine serbest erişim hakkının olması bu alanın geniş kitleler tarafından sahiplenileceği anlamı taşımadığı gibi, toplumsal isyan hareketleri ve devrim süreçlerinde müzelerin temsil ettiği siyasal ve toplumsal referanslar nedeniyle halkın tavrı, iktidarın cisimleşmiş hali müzelerin muhafaza edilmesi ile yıkımı

¹⁵⁶ Karsten Schubert, **Küratörün Yumurtası**, çev. Rana Smith (İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı, 2004), 144-145.

¹⁵⁷ Linda Nochlin, "Müzeler ve Radikaller: Bir Olağanüstü Durumlar Tarihi", **Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 2: Müze ve Eleştirel Düşünce**, çev. Renan Akman, ed. Ali Artun (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006): 44.

arasında ince bir hatta ve muğlâk bir konumda olmuştur. Dolayısıyla Nochlin'in ifadesiyle, modern müzelerin "aynı anda hem elitist bir dinin mabedi, hem de demokratik bir eğitim aracı olarak daha başlangıcından itibaren şizofreniyle malul olduğu" söylenebilir.¹⁵⁸ Bu bağlamda Nochlin'in çift yönlü yaklaşımı Walter Benjamin'in "kültürel zenginlikler" ve biriktirme politikaları tarihine bakış açısıyla paralellik göstermektedir. Benjamin, kültür ürünü denilen nesnelerin ülkeler tarafından barışçıl bir şekilde elde edilmediğini belirterek, kültür ürününün aktarılma sürecindeki "barbarlık" izlerine atıf yapar. Böylece sergilenen bu nesneler üzerinden farklı bir tarihsel perspektif sunar. Benjamin'e göre kültürel zenginliklerin kökenine bakıldığında dehşet duygusuna kapılmamak mümkün değildir. Çünkü istinasız bir şekilde her kültürel ürün aynı zamanda bir barbarlık belgesidir.¹⁵⁹

3.1.2 Aydınlanmacı Yaklaşımlar ve Evrensel Müzelerin Tasarımı

Hem tarihsel hem de kurgusal olarak evrensel müzelerin öncüleri olarak nitelendirilen Britanya Müzesi (1753), Louvre Müzesi (1793), Metropolitan Sanat Müzesi (1870) gibi müzeler, Aydınlatma ve modernleşme paradigmalarından beslenmiştir. Bu anlayışlar doğrultusunda ve dönemin siyasal konjonktürünün etkileriyle, müzelerdeki temsil ve anlam üretimi sömürgeci yaklaşımlardan da etkilenmiştir. Bu bağlamda sömürgeleştirme pratikleri sadece nesnelerin dizilimini değil insanların da hiyerarşik olarak konumlandırılmasını içermektedir. Dönemin antropolojik yaklaşımları müzelerdeki sınıflandırma (ırk-cinsiyet) yöntemlerini etkileyen önemli araçlardan olmuştur. Örneğin anatomist George Cuvier, *Hottentot Venus* olarak da anılan Saartjie Baartman üzerinde otopsi çalışması yapmış, ardından yeniden inşa edilen beden 1976'ya kadar Musée de l'Homme, Paris'te sergilenmiştir. Yardımcı'nın belirttiği gibi, bu "Venüs"ün "siyah teni kadar bir Avrupalı için beklenmedik genişlikteki kalçaları" dikkat çekiciydi¹⁶⁰ ve bu durum onun bedeninin müzede sergilenmesi için yeterliydi.

Bu dönemin genel müze metodolojisi, nesnelerin dizilimi, teşhiri, sergileme teknikleri ve mekânın tasarımı ilkeleri çerçevesinde, Batı dışı medeniyetlerin kültürel

¹⁵⁸ Age, 12.

¹⁵⁹ Walter Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine", **Son Bakışta Aşk**, çev. Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy, ed. Nurdan Gürbilek, 3. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2001): 42.

¹⁶⁰ Yardımcı, "Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı?", **Skopdergi**, s. 3 (2012), <http://www.e-skop.com/skopdergi/canavar-kulturalizm-ne-zamandi/928> [12.12.2015]. Tony Bennett, **The Birth of the Museum**, (Londra: Routledge, 1995), 77-78, 202. Konuyla ilgili farklı dönemlere ait ayrıntılı bilgi için bkz. Ed. Kymberly N. Pinder, **Race-ing Art History**, (New York: Routledge, 2002).

hıyerarşının altında edilgin, ele geçirilen / sahip olunan "şeyler" olarak konumlandırıldığı tarih sahnelerine işaret eder. Bu ikonografik programın mimarları arasında dönemin müze müdürlerinin, güncel anlamıyla küratörlerinin, Batı sanat tarihi kanonunun oluşumunda söz sahibi iktidar mekanizmalarından birisi olduğu söylenebilir ki, Doğu'dan Batı'ya getirilen her türlü obje, Doğu-Batı hattı üzerinden doğrusal bir gelişim izleyerek ve Batı'nın üstünlüğü vurgusuyla sunulmaktaydı. Bu bağlamda Carol Duncan ve Alan Wallach evrensel müzelerdeki sergileme anlayışını Roma'daki savaş ganimetlerinin teşhirlerine benzetir. Günümüzde Batı müzelerinde yer alan Doğu Afrika, Kolomb öncesi ve Amerikan yerli sanatı sergilerinin daimî zafer geçitleri işlevi görmekte olduğu belirtilebilir. Sergiler Batı'nın üstünlüğü ve hakimiyeti söylemini etmektedir.¹⁶¹

Sonuç olarak resmî tarih yazım alanlarından biri olarak müzede sergilenen sanat yapıtı ve diğer her türlü nesnenin kendi hikâyesinden, kökeninden ve tarihinden koparılarak, müze yöneticileri ya da küratörler tarafından başka bir tarihin parçası olarak dönüşüme uğratıldığı söylenebilir. Yani nesnelerin ele geçirilme yöntemi kadar sergileme politikaları ya da teşhir biçimi de kültürel hiyerarşının inşa faaliyetleri arasında yer alır. Emma Barker teşhiri aynı zamanda bir temsil biçimi olarak yorumlar ve bu temsilin üretilmesinde küratörlerin aktif rol üstlendiğini belirtir.

"(...) teşhir her zaman küratörler, tasarımcılar vs. tarafından üretilir. Bu nedenle kaçınılmaz olarak belli amaçlar ve varsayımlar doğrultusunda şekillendirilir ve teşhir edilen eserlerin ötesinde daha büyük bir anlamı ya da daha derin bir gerçekliği ima eder."¹⁶²

Böylece bir kuruma kapatılan nesneler küratörün anlatmak isteği hikâyenin parçaları haline gelmiş olur. Bu meselenin, yani nesneleri içsel bağlamından koparıp yeni bir anlatı oluşturma sürecinin, bir başka boyutu ise bir serginin kendisinin sanat eseri, küratörün ise sanatçı olarak tanımlanıp tanımlanamayacağı sorusudur. Bu tartışmaya ileriki bölümlerde yer verilecektir.

¹⁶¹ Carol Duncan, Alan Wallach, "Evrensel Müze", **Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 2: Müze ve Eleştirel Düşünce**, çev. Renan Akman, ed. Ali Artun (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006): 51-52.

¹⁶² Emma Barker, "Teşhir Kültürleri", **Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 2: Müze ve Eleştirel Düşünce**, çev. Esin Soğancılar, ed. Ali Artun (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006): 242.

3.1.3 Türkiye'de Erken Küratörlük  alışmaları: Müze-i Hümayun'dan İstanbul Resim Heykel Müzesi'ne

Batı'da evrensel müzelerin oluşum süreci Osmanlı Devleti'ndeki müzecilik çalışmalarının ilk dönemine denk düşer. Osmanlı'da müzeciliğinin ilk aşamalarında kutsal emanetlerin yanı sıra, yukarıda sözü geçen evrensel müzelere benzer şekilde, savaş ganimetleri ve eski eserlerin bir arada toplanmış olduğu görülür. 1846¹⁶³ yılında "Aya İrini Kilisesi'ndeki Dar' l Esliha, Osmanlı Hanedanı nadirelerinin bir bölümünü de kapsayan bir müzeye dönüştürülür."¹⁶⁴ Aya İrini'deki eski eserler ve silahlardan (Mecmua-i Âsâr-ı Âtika ile Mecmua-i Esliha-i Âtika) oluşan ikili koleksiyon, "koruma ve sergileme görevini üstlenen Ahmet Fethi Paşa tarafından birbiriyle bütünlük taşıyacak bir biçimde senaryolaştırılır."¹⁶⁵ Wendy Shaw'a göre müzenin ideolojik hedefi, evrensel bilgiye ulaşarak değil, tarihe ve tarihin yaşandığı topraklara sahip olarak iktidar kazanmak¹⁶⁶ olarak tarif edilebilir. Örneğin, Ahmet Fethi Paşa'nın müzedeki sergileme politikalarına bakıldığında Osmanlı Devleti'nin gücü, imparatorluğun askerî tarihi ile Helen-Bizans eserlerinin kültürel mirası aracılığıyla g rselleştirilmekteydi.

İlerleyen yıllarda devlet yöneticilerinin de doğrudan etkileriyle müzecilik anlayışında biçimsel ve içeriksel dönüşümler yaşanmıştır: "1896'da Sadrazam Ali Paşa, Mecmua-i Âsâr-ı Âtika'nın adını Müze-i Hümayun olarak değiştirir; bu, hem kurumun örgütlenişini hem de içine yerleştirilecek koleksiyonlara ilişkin hukukî düzenlemeleri etkileyecek bir adımdır."¹⁶⁷

Shaw'ın Osmanlı m zeciliğini ayrıntılı bir şekilde incelediği kitabında aktardığı üzere, Maarif Nazırı Safvet Paşa taşradaki yöneticilere talimat göndererek ilgili

¹⁶³ Osmanlı Devleti'nde müzeciliğin başlama tarihi tartışmalı bir konudur. Wendy M. K. Shaw'ın ifade ettiği gibi: "Eski eserlerin toplanması ilk kez 1846'da onaylanmış ve bu içe resmiyet kazandırılmıştır. Ancak bazı uzmanlar müzenin kuruluş yılı olarak, Osmanlı Devleti'nin Aya İrini Kilisesi'ni cephanelik olarak kullanmaya başladığı ve bazı değerli eşyaları burada teşhir etmeye başladığı 1723 tarihinin uygun olacağını ileri sürmüştür. Başka bazı uzmanlar, müzeciliğin 1869'da başladığını, çünkü bu tarihte "mecmua" (koleksiyon) teriminin yerini "müze" teriminin aldığını ve bu durumun halka açık teşhirlere ve halk eğitimine verilen önemin arttığı anlamın geldiğini savunur. Öte yandan, Müze-i Hümayun ancak 1889 yılında özerk bir devlet kurumu haline gelmiştir. Son olarak tüm bunların ötesinde 1923'ten önce Türkiye'de kelimenin tam anlamıyla bir müzeden söz edilemeyeceğini ileri sürenler vardır." Wendy M. K. Shaw, **Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi**,  ev. Esin Soğancılar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004), 19-20.

¹⁶⁴ Artun, **age**, 2012a, 104.

¹⁶⁵ Köksal, **age**, [03.02.2017].

¹⁶⁶ Shaw, **age**, 2004, 93.

¹⁶⁷ **Age**, 2004, 102.

bölgelerde çıkarılacak tarihi eserlerin müzeye konulmak üzere başkente gönderilmesini ister. Edward Goold'un yönetiminde bulunduğu dönemde müzeye giren bu eserlerin oluşturduğu koleksiyonların tam envanteri çıkarılmaya çalışılır. Bir dönem kapatılan müzenin müdürlük makamı da kaldırılır ama yine de ressam Teranzio resmi müdür olarak tanımlanmamakla birlikte müzenin başına getirilir. 1872'de ise müze müdürlüğüne Anton Déthier getirilir. Déthier'nin yaptığı ilk işlerden biri 1874'de Âsâr-ı Âtika Nizamnamesi'nin çıkarılmasını sağlayarak tarihi eser trafiğini düzenlemektir. Ayrıca genişleyen koleksiyon mekân sıkıntısına neden olduğundan Çinili Köşk müzeye dönüştürülerek yeni eserler için alan açılmış olur. Déthier, mevcut eserlerin sınıflandırılarak düzenlenmesine yönelik çalışmaları ve müzenin ilk kez bir kamusal gösteri mekânına dönüşmesi çalışmaları ile modern küratörlük anlayışına yaklaşan bir yönetim modeli benimsemiştir.

1881'de Osman Hamdi Bey'in müze müdürü olmasından üç yıl sonra çıkarılan Âsâr-ı Âtika Nizamnamesi (1884), net bir tarihi eser tanımıyla başlayarak, tarihi eserleri beş sınıfta toplamıştır. Bu nizamname, birincisinin aksine taşınamaz nitelikteki tarihi eserleri de imparatorluğun mal varlığına dâhil eder. Ancak iki nizamname de eserlerin, izinli ya da izinsiz bir şekilde, Osmanlı toprakları dışına çıkarılmasına engel olamamıştır. 1906'daki üçüncü nizamname ise, bir zamanlar Osmanlı toprağı olan devletlerin de sanat eserlerini sahiplenir niteliktedir. Ayrıca ortaya çıkarılan tüm eserlerin mülkiyetinin devlete ait olduğunun belirtildiğı gibi, korunması, toplanması ve müzelere yerleştirilmesi yetkisinin de devlete ait olduğu ifade edilir. Kapsamlı bir nizamname olduğundan küçük değişikliklerle 1973 yılına kadar yürürlükte kalmıştır.¹⁶⁸

Osman Hamdi Bey modern bilgi rejimi çerçevesinde, arkeolojik kazılar ve tarihi eserlerle ilgili yeni hukukî yönetmeliklerle Osmanlı müzeciliğini Avrupa müzeciliğine daha da yaklaştırmaya çalışır. Bu dönüşüm hamleleri, eski eserlerin tasnifi ve kataloglama işlemleriyle desteklenerek modern müzecilik anlayışı ve sergileme pratiklerinin kurumsallaşmasına katkı sağlamıştır. Gelineen noktada müze, Artun'un da ifade ettiğı gibi "(...) Osmanlı İmparatorluğu'nun ilerisi için hayal etmeyi

¹⁶⁸ Age, 2004, 101-174.

sürdürdüğü kimliğin bir sureti, modern ve evrensel bir uygarlığın kurulmasında sahip çıktığı iddianın vitrini olarak tasavvur edilmişti."¹⁶⁹

Müze-i Hümayun'un müdürlüğüne Osman Hamdi Bey'den sonra Halil Ethem (Eldem) getirilir. 1910-1931 yılları arasında, emekli olana kadar müdürlük yapan Eldem ulusal sanatın sınırlarını genişletir ve "özlü bir ulusal sanat tarihi tablosu çizerek çağdaş Türk resminin kökenlerini İslamî minyatür sanatına kadar götürür. Bu husus dikkate değerdir, çünkü Cumhuriyet dönemi sanat tarihi anlatılarında çağdaş sanat, minyatür resmiyle bir kopuşu ve karşıtlığı ifade eder."¹⁷⁰

Modernleşme paradigmaları 19. yüzyıl milliyetçiliğinin özcülüğe dair argümanlarına temel oluştururken mitler de milliyetçi tarih yazımcılığının öz arayışını destekler. Müze ideolojisi aracılığıyla görsel iktidar oluşturma ve hegemonya kurma pratikleri 19. yüzyıl milliyetçiliğiyle yakından ilgilidir. Çünkü 18. ve 19. yüzyıl müzeolojisinin hem iktidarların güç gösterilerinin görsel tarih sahnelerini oluşumuna hem de ulus-devlet mitlerinin yaratılmasına zemin oluşturduğu belirtilebilir. Benedict Anderson'ın da vurguladığı gibi, nüfus sayımı, müze ve haritacılık hayali cemaat oluşturmaya katkıda bulunan ve bütünleştirici rol oynayan etmenler arasında yer alır. Bunlar aynı zamanda tanımlanamaz olanı, sınırsız olanı sınırlamak ve bir "şey" haline getirmekte de etkili olmuşlardır.¹⁷¹

Bu durumun Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla birlikte, yaygın bir şekilde arkeoloji ve etnografya müzelerinin açılmasında ve arkeolojinin, ulus mitinin yaratılması sürecinde bilimsel dayanak oluşturmada etkin bir işlev gördüğü söylenebilir. Örneğin, Anadolu'yu işaret eden referanslarıyla Anadolu Medeniyetleri Müzesi (1921)¹⁷², yeni devletin bu topraklardaki kadim tarihinin göstergesi olarak sunulur. İlk sanat müzesi, İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin açılışı ise ancak 1937 yılında gerçekleşir ve Halil Dikmen müzenin ilk müdürü olarak atanır. Ayşe H. Köksal'ın da işaret ettiği gibi, müze kısa süre içinde Akademi öğrencileri ve hocalarının yanı sıra şairlerin, yazarların, müzisyenlerin bir araya geldiği, söyleşilerin ve derslerin yapıldığı bir kamusal sanat alanına dönüşür. Türkiye'nin ilk

¹⁶⁹ Ali Artun, "İmkânsız Müze", **Doxa**, Temmuz (2008): 60. <http://www.aliartun.com/content/detail/1> [26.04.2015].

¹⁷⁰ **Age**, 63. [26.04.2015].

¹⁷¹ Anderson, **age**, 187.

¹⁷² Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nin temelini Cumhuriyet'in ilan edilmesinden hemen önce, Mustafa Kemal Atatürk'ün telkinleriyle 1921 yılında kurulan Eti Müzesi oluşturur.

güzel sanatlar müzesinin müdürü Dikmen, müzenin herkes tarafından benimsenmesi amacıyla eğitime önem vermiş ve müze rehberleri sisteminin kurulmasını önermiştir.¹⁷³ İkinci Dünya Savaşı'nın olumsuz etkileri ve bütçe yetersizliğinden dolayı 1939-1951 yılları arasında kapalı kalan müzenin ikinci müdürü 1962-1969 tarihleri arasında görev yapan Nurullah Berk'tir. Berk, müzelerin içe kapalı, atıl, cansız sanat kurumları olmalarını eleştirir; yeni yönetim ve sergileme politikaları çerçevesinde, geçici sergilere ağırlık verir.

"(...) her yıl ortalama iki geçici sergi düzenlemeyi başarır. Bu sergiler içinde en sansasyonel olanı ise 16 Haziran 1969 yılında açılan XX. Yüzyıl Fransız Sanatı sergisi olur. Sergi, 1890-1950 yılları arasında nam salmış, aralarında Signac, Picasso, Braque, Gris, Matisse, Gauguin, Leger gibi modern sanat açısından önemli isimlerin de bulunduğu 50 Fransız sanatçının 50 eserini içerir. Üstelik bu sergi, günümüzde sıklıkla yapıldığı gibi bir müze ile anlaşılması ve depolarında bulunan kimi eserlerin getirilmesi yoluyla kurulmaz. Nurullah Berk bizzat Paris'in belli başlı galerilerini gezer, eserleri seçer, galerilerle ayrı ayrı anlaşır, eserlerin ayrı ayrı düzenlenmesini yapar, kısaca sergiyi 'curate' eder. Bu denli önemli bir sergi olmasına rağmen 'duhuliye parası' (giriş ücreti) bile alınmaz, Resim ve Heykel Müzesi kapılarını sanatçılardan esnafa kadar herkese açar."¹⁷⁴

Dünyadan ve Türkiye'den örneklerde de görüldüğü üzere küratörlük mesleği, başlangıçta bir sanat kurumu olan müzelere bağlı şekilde gelişmiştir. Küratörlüğün sanat kurumlarına bağlı olarak gelişmesinin 19. yüzyılda müzelerin kurumsallaşmaya başlaması ile doğrudan ilişkisi olduğu söylenebilir. Bu çerçevede yukarıda da sözü edildiği gibi, modern müzeciliğin kuruluşunda müze yöneticileri birer bilim insanı gibi çalışmış ve doğrusal tarih anlayışıyla dünyaya ait tüm bilgileri derleyen toplayan, ayırtıp sınıflayan bir koleksiyon yönetimi anlayışını merkeze koymuşlardır.

Batı'da küratörün sanat kurumlarından bağımsız bir şekilde çalışmaya başlaması ise, sanat kurumlarına yöneltilen köklü eleştirel yaklaşımların yaygınlaştığı '60'ların sonuna denk düşer.¹⁷⁵ Kurumsal eleştiri içinde yapıtın üretim süreci, malzemesi, formu, mekân aracılığıyla iktidarın üretimi, yapıt ve alımlayıcı ilişkilerinin sorgulanması ile buna bağlı olarak değişen sergileme politikaları yer alır. Tüm bunlar, küratörlük mesleğinin işleyişinde estetik ve ilişkisellik, sponsorluk, bütçe ve sergileme mekânı arayışları gibi farklı parametrelerin devreye girmesine neden olmuştur. Bir sonraki başlık altında bu sürecin ayrıntılarına yer verilecektir.

¹⁷³ Ayşe H. Köksal, "Resim ve Heykel Müzesi'nin İlk Yıllarına Dair...", <http://www.e-skop.com/skopbulten/episod-resim-ve-heykel-muzesinin-ilk-yillarina-dair/760> [27.04.2015].

¹⁷⁴ Ayşe H. Köksal, "İstanbul'daki İlk Kapalı Gişe ('Blockbuster') Sergisine Dair", <http://www.e-skop.com/skopbulten/episod-istanbuldaki-ilk-kapali-gise-blockbuster-sergisine-dair/771> [27.04.2015].

¹⁷⁵ Türkiye'de bağımsız küratörlük çalışmaları, I. İstanbul Bienali (1987) ve Anı / Bellek I (1991) sergilerinin düzenlediği dönemde başlamıştır.

3.2. Bağımsız Küratörlük: Mesleğin Dönüşen İşlevleri, Sanat Kurumları ve Eleştirel Yaklaşımlar

Küratör kavramı, Latince *curare* (to care)'den türemiş olup iyileştirmek, korumak, kollamak, özen göstermek, ilgilenmek şeklinde tarif edilir. David Levi Strauss'a göre, muhafız, koruyan kişi olarak küratör (*caretaker*), günümüzdeki anlamına bürünmeden önce, Roma İmparatorluğu'nda sağlık işleri, ulaşım, komiserlik gibi kamusal işlerden sorumlu görevliler için kullanılmıştır. Kavram Orta Çağ'da dini içeriğe bürünerek, ruhban sınıfının ruhsal iyileştirici rolüne vurgu yapmak amacıyla kullanılmıştır.¹⁷⁶

Kate Fowle ise, Latince'den İngilizce'ye koruyucu, gardiyan, bakıcı, nezaret eden bağlamında evrilen küratör kelimesinin, 1362'de küçük yaştakilerin ya da akıl hastalarının bakımıyla ilgilenen kişileri ifade etmek için kullanılmakta olduğuna işaret eder. 1661'de ise müze, kütüphane, hayvanat bahçesi ya da sergi yapılan diğer yerlerden sorumlu kişiyi tarif eden küratörün her iki kullanımında da gözetim ve kontrol kelimelerine içsel olan hiyerarşik bir ima iddiası olduğu söylenebilir. Bu iddianın, küratörlüğün tarihsel olarak iktidarlarla bağlantılı olduğu görüşünü desteklediği belirtilebilir. Ayrıca, halka açılan ilk müzelerin siyasi otoriteler ve devlet tarafından kurulması; dolayısıyla küratörlerin bürokratlar ve memurlardan oluşması da bu yaklaşımın bir diğer argümanıdır. Örneğin, Birleşik Krallık'taki ilk yerel sanat müzelerinde pedagojik bir araç olarak sanat, bir nevi hayır işleri ya da sosyal sorumluluk işleviyle, halka hizmet etmek amacı görmüştür.¹⁷⁷

Vesna Madžoski'ye göre bir meslek olarak küratöre ilk kez Roma İmparatorluğu'nda idari ve hukuk sisteminde görevli kamu hizmetlisi olarak rastlanmaktadır. "Küratör (her zaman bir erkekti), reşit olmayanlar, deliler, akıl hastaları ve savurganlar gibi nedenlerle kendi işlerini idare edemeyen birine atanırdı."¹⁷⁸

Günümüzdeki işlevlerine daha yakın olan bir diğer tanıma göre küratör, sanat işlerinin seçilmesi, sergileme pratiklerinin yönetimi, bilgilendirme etiketlerinin

¹⁷⁶ David Levi Strauss, "The Bias of the World: Curating After Szeemann & Hopps", **Cautionary Tales: Critical Curating**, ed. Steven Rand, Heather Kouris (New York: Apexart, 2010): 15.

¹⁷⁷ Kate Fowle, "Who Cares? Understanding the Role of the Curator Today", **Cautionary Tales: Critical Curating**, ed. Steven Rand, Heather Kouris (New York: Apexart, 2010): 26-27.

¹⁷⁸ Vesna Madžoski, **Küratörlük: Koruma ve Kapatmanın Diyalektiği**, çev. Mine Haydaroglu (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2016), 25-26.

yazılması, malzemelerin yorumlanması, kataloglanması ve basımı ile ilgilenir.¹⁷⁹ Türk Dil Kurumu'na göre, Fransızca kökenli *curateur* kelimesinden Türkçe'ye yerleştiği belirtilen küratörün Türkçe sözlükte yer alan tanımı ise, "müze, kütüphane, sergi, hayvanat bahçesi vb.ni yöneten ve etkinliklerini düzenleyen yetkili kimse"¹⁸⁰ şeklinde ifade edilmiştir.

Gary Edson ve David Dean'e göre, müzelerin birer sanat kurumu olarak kurumsallaştığı dönemde müze çalışanları arasında yerini alan küratör, şu şekilde tanımlanır:

"Müzeye ait olan veya müzeye ödünç verilmiş bütün nesneler, malzemeler ve numunelerin bakımı ve akademik yorumlanmasından; koleksiyona alınacak ya da elden çıkarılacak nesneler hakkında görüş bildirilmesi, koleksiyonların özgün olduğu güvenilirliğinin sağlanmasından ve koleksiyonlar üzerine araştırmadan ve bu araştırmanın yayımlanmasından doğrudan sorumludur. Küratörün ayrıca idarî ve / veya sergilere ait sorumlulukları olabilir ve konservasyon uygulamalarına karşı da duyarlı olmalıdır."¹⁸¹

Küratörlük mesleğinin tarihsel ve bağlamsal dönüşümleri, Amerikan Müzeler Derneği Küratörler Komitesi (*American Association of Museums Curators Committee*)'sinin yayınladığı Küratörler İçin Etik Yönetmeliği (*A Code of Ethics for Curators*)'nde ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. İlk kez 1983'te yazılan, sonraki yıllarıda revize edilip güncellenen ve daha çok müze küratörleri için tasarlanan bu yönetmelikte, küratörün tanımı / görevleri, sorumluluk alanları, küratöryal pratiklerin temel prensipleri ve mesleğin etik boyutları yer almaktadır. Buna göre küratör, hem kurumsal gelişmeye katkıda bulunacak işleri (koleksiyon yönetimi, prosedür oluşturma, sergi tasarımı ve benzeri) hem de kamuyu bilgilendirecek çalışmaları (koleksiyonlar hakkında bilgilendirici yayın yapma, konferanslarda / seminerlerde kurumsal temsil ve yapıtları yorumlama ve benzeri) yürütmekle görevlidir.¹⁸²

Küratörün yetki ve sorumlulukları sanat kurumlarının dönüşüp değişmesine bağlı olarak farklılaşmıştır. Jane R. Glaser ve Artemis A. Zenetou'nun da ifade ettiği gibi, günümüzde küratörler, eskiden olduğu gibi sadece müze koleksiyonunu koruyan, kollayan, muhafaza eden kişiler olmaktan çıkmıştır. Bunun yanı sıra küratörden,

¹⁷⁹ Beryl Graham, Sarah Cook, **Rethinking Curating: Art After New Media**, (London: MIT Press, 2010), 10.

¹⁸⁰ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.548591b8aac3b5.30569447 [08.12.2014].

¹⁸¹ Gary Edson, **International Directory of Museum Training: Programs and Practices of The Museum Profession**, (London: Routledge, 1995), 40. Gary Edson, David Dean, **The Handbook for Museums**, (New York: Routledge, 1994), 18.

¹⁸² American Association of Museums Curators Committee, "A Code of Ethics for Curators", (2009): 2-4. <http://www.aam-us.org/docs/continuum/curcomethics.pdf?sfvrsn=0> [09.01.2016].

kapsamlı araştırmalar yapmaları, akademik ve popöler monografiler ve kitaplar yazmaları, sergi için metin yazmaları, nesneleri toplamaları ve bunu yaparken de kurumdaki diğler personele yakın bir şekilde çalışmalarını beklenmektedir. Dolayısıyla bir müze küratöründen beklenen sergileme pratiklerine ilişkin bilgi ve becerilere ek olarak, müze koleksiyonunun bir alanında uzmanlaşma; seçme, değler biçme, koruma ve restorasyon konularında teknik bilgi sahibi olma; güncel sanat piyasası ve gümrük mevzuatı hakkında bilgili olma; koleksiyonun dijital ortama aktarılmasını sağlama, sözlü ve yazılı iletişimde güçlü olma; personel ve finansal konularda yönetim becerisi ile bütçe yönetimi konularında yeterli olmaları beklenmektedir.¹⁸³

Bu tanımlara eleştirel bir perspektifle yaklaşan Madžoski ise küratörlerin müze koleksiyonlarından sorumlu kiři olarak tarafsız bir tanımlama içinde yer bulmalarını eleştirir. Sanat kurumlarındaki koleksiyonlara dahil edilen nesnelerin kökeninin, elde edilış biçiminin ve sergileme politikalarının güç ilişkileri çerçevesinde analiz edilmesinin önemine vurgu yapar.

"(...) eğer bu müze koleksiyonlarının içeriklerine daha dikkatli bakacak olursak, bu değlerli nesneleri güç merkezlerine getiren fetihlerin, savaşların, soygunların ve benzeri korkunçlukların izlerini buluruz. Bu nesnelerin büyük kısmı hiç masumane olamayan yollarla koleksiyonlara katılmıştır; bir yerden getirilmişlerdir, ölü ya da diri birinden alınmışlardır (...) Dolayısıyla, koleksiyona yeni katılan nesnelere iyi bakmak ve onları korumakla yükümlü uzmanlar olarak küratörler de bu nesnelerin tarihlerinin, kökenlerinin özelliklerini gizlemek üzere eğitiliyorlardı. Modernizmde bu nesnelerin barbar kökenleri silinecek ve yerine insanlık denen soyut varlığın tarih söylemi için genel bir önemlilik anlatısı konacaktı. Bu inanca göre, insan doğasının en büyük başarılarını bu güç merkezlerinde okuyacak, yüksek uygarlığın nesnelerini gözlemleyerek öğrenecektik."¹⁸⁴

Yukarıdaki küratör tanımları incelendiğinde küratörün işlevlerinin değışip dönüşmesindeki önemli etmenlerden birisi, 1960'ların sonlarında Amerika Birleşik Devletleri (ABD) ve Batı Avrupa'da sanat kurumlarına yönelik eleştirel yaklaşımların artmasıdır. Bu eleştiriler sonucunda müze ve galerideki sergileme pratikleri biçim ve içerik olarak sorgulanmaya başlamıştır. Bunun yanı sıra küratörün sanatçı, kurum ve izleyici arasında bir arayüz oluşturup oluşturmadığı; küratör ve kurum ideolojisinin kesişme ve ayrışma noktaları gibi meseleler de gündeme taşınmıştır. Bu tartışmalar sonucunda sanatın üretim süreci ile yapıt ve izleyici arasındaki ilişkinin sorgulanması, sergileme deneyimlerini de derinden etkilemiş; Batı Avrupa ve ABD'de geleneksel sergileme modellerinin eleştirilmesi ve yeni sanat

¹⁸³ Jane R Glaser, Artemis A. Zenetou, **Museums: A Place To Work Planning Museum Careers**, (New York: Routledge, 1996), 80-81.

¹⁸⁴ Madžoski, **age**, 28-29.

eğilimlerinin ortaya çıkmasıyla birlikte bağımsız küratörlük hareketleri de yaygınlaşma eğilimi göstermiştir.

Stephen Wright'a göre, "'bağımsız küratör' terimi, ilk olarak 1975'te, genel ekonomi içinde, şirketleri küçültme, danışmanlar talep etmeye doğru bir yönelimin ortaya çıkışıyla aynı zamanda kullanılmıştır."¹⁸⁵ Bu dönemde geleneksel küratöryal modellerin yerine, sanat pratiklerindeki tüm öznelerinin işin içinde yer aldığı ağ kurma stratejileri kapsamında yatay ilişki biçimleri ön plana çıkmıştır. En temel anlamda bağımsız küratör, herhangi bir kurumla doğrudan ve sürekli bir şekilde proje yürütmeyen küratör olarak tanımlanabilir.

Günümüze yaklaştıkça küratörün yapması gereken işlerin ve mesleğin tanımının, küratörün çalıştığı kurumun niteliği (kamu ya da özel sektöre bağlı olması) ve bağımsız olarak çalışıp çalışmadığına göre değiştiği ve ayrıntılı hale geldiği görülmektedir. Örneğin Jean Hubert Martin'in belirttiği gibi kamu veya özel sektöre çalışan bağımsız küratörlerin temel görevleri sergi tasarlayıp organize ederek, sergilerin kataloglarını hazırlamaktır. Bu kapsamda küratörler sanatçıların farklı dünyalarından müze ve galeri gibi farklı sergileme mekânlarına, farklı kamusal alanlar arasında gidip gelirler. Ayrıca bağımsız küratör, sanat hakkındaki yeni fikirler ve yorumlamalar konusunda ziyaretçilere yol gösterici niteliğe sahiptir.¹⁸⁶

Küratörün geleneksel tanımlarının işaret ettiği gibi, 1960'lı yıllara kadar müze müdürü ve küratörün yaptığı işler benzerlik göstermekteydi. Ancak yukarıda ifade edilen sanatsal dönüşümler, Harald Szeemann ve Walter Hopps'un uygulama ve söylemlerine zemin oluşturarak küratörün rolünün değişmesine neden olmuş; bağımsız küratöryal çalışmaların önünü açmıştır. David Levi Strauss'un belirttiği üzere, Szeemann ve Hopps birçok açıdan farklı olmalarına rağmen, bazı temel değerlerde ortaklaşmıştır: Kurumsal ön yargılardan ve keyfi iktidar oyunlarından bağımsız olmayı önemseme; tarih perspektifine sahip olma; entelektüel, estetik ve kavramsal risk alma isteği; sanatçıların çalışma biçimlerine ilişkin bitmek tükenmek

¹⁸⁵ Stephen Wright, "Çağdaş Sanatın ve Kültürün Tanıtımı Açısından AB'de Yeni İletişim Ağlarının ve Kullanımın Rolü, Amacı, Etkisi ve Sahası", **AB'nin Doğusu'nda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük 8. İstanbul Bienali Çerçevesinde Uluslararası Çalıştay ve Açıkoturum, 18-20 Eylül 2003** (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi ve Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, 2003): 212.

¹⁸⁶ Jean-Hubert Martin, "Indepented Curator", **Cautionary Tales: Critical Curating**, ed. Steven Rand, Heather Kouris (New York: Apexart, 2010): 36.

bilmeyen merak ve ilgi.¹⁸⁷ Sonuç olarak kurumların sergileme biçimlerine ve küratöryal politikalarına yöneltilen eleştiriler, küratörlük modellerinde katı kurumsal yönetim anlayışlarını aşmaya çalışan bir çeşitlenmeye doğru gidilmesine yol açmıştır. Bu dönüşümden önce geleneksel olarak küratör bir kurumla, genellikle müzeyle, bağlantılı bir şekilde ve temelde koleksiyon koruyucusu olarak nitelendiriliyordu. Ancak bu dönüşümle beraber küratör salt sanat kurumuyla anılan kurum ve izleyici arasındaki kişi olmaktan çıkarak bağımsız bir aktör haline gelmiştir.

İlk bağımsız küratör olarak kabul edilen Szeemann, 1969 yılında *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* isimli sergiyi açtığında, bir küratör olarak sanatçılara müdahale etmeyerek sanatçıların projelerini özgürce gerçekleştirmeleri için onlara destek sunmayı tercih etmiştir. Szeemann, kronolojik sergilemeyi aşan; sanatsal eğilimleri öne çıkaran; sanatçı ve küratör arasında işbirliğini dikkate alan ve mekâna özgü iş üretilmesini önceleyen pratikleriyle geleneksel küratörlük yaklaşımlarından farklılaşmıştır.¹⁸⁸ Adı geçen sergiye katılan sanatçılardan Sarkis'le yapılan sözlü tarih çalışmasında sanatçının da belirttiği gibi, sanatçılar ile küratör ve ekibi karar mekanizmalarını birlikte işletmişlerdir: "Herkes işini nereye koyacağına kendi karar verdi; ne Szeemann ne de diğer çalışanlar bir şey sordu... İş, nerede durması gerektiğini kendisi anlatıyordu."¹⁸⁹ Bu sergide küratör, ileriki yıllarda 'Post-Minimalizm', 'Arte Povera', 'Arazi Sanatı' ve 'Kavramsal Sanat' olarak adlandırılacak, dönemin henüz doğmakta olan yeni eğilimlerini özgün birer 'tutum' olarak tanımlayarak bir araya getirmişti. Szeemann, katalog metninde bu tutumların ortak noktalarını şu şekilde tanımlıyordu:

"Biçime açıkça karşı gelme, ileri seviyede kişisel ve duygusal bağlılık, daha önce sanat olarak tanımlanmamış kimi objelerin sanat olarak öne sürülmesi, ilginin sonuçtan ziyade sanatsal sürece kayması, gündelik malzemelerin kullanımı, iş ile malzemenin etkileşimi, sanatsal bir ortam ve atölye olarak Toprak Ana, kavram olarak çöl."¹⁹⁰

¹⁸⁷ Strauss, **age**, 2010, 19.

¹⁸⁸ Martin, **age**, 42-43. Ayrıca bkz. Hans-Ulrich Obrist, "Mind Over Matter: An Interview with Harald Szeemann", **Artforum**, (1996), <http://umintermediai501.blogspot.com.tr/2008/01/mind-over-matter-interview-with-harald.html> [03.11.2016].

¹⁸⁹ Nazlı Gürlek, **Sarkis ve 'When Attitudes Become Form' [Tutumlar Biçime Dönüşünce]**, (İstanbul: SALT / Garanti Kültür AŞ Yayınları, 2013), 25. http://saltonline.org/media/files/sarkis_ve_when_attitudes_become_form_tutumlar_bicime_donusunc_e_scrd.pdf [03.01.2015].

¹⁹⁰ When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information), Szeemann, Harald (ed.), Kunsthalle Bern, 1969'dan akt. Gürlek, **age**, s. 3. [03.01.2015].

Bu dönemde Minimalizm, Sitüasyonizm, performans / happeningleri de içeren Kavramsal Sanat, Feminist Sanat, Dada ile birçok benzer özellik taşıyan Fluxus gibi sanatsal akımlar ve / veya oluşumlar toplumsal muhalefetle yakından ilgili olup, sergileme pratiklerini de derinden etkilemiştir. Bu nedenle Szeemann'ın katalog metnindeki söylemlerde, 1960'ların toplumsal muhalefet hareketlerinin izlerini bulmak mümkündür. Sözü edilen akımlar ve / veya oluşumların ana akım sanat anlayışlarını eleştiren ortak özellikleri şu şekilde ifade edilebilir:

1. Gündelik hayatın mesele ve çelişkilerinin temel alınması,
2. Gündelik malzemenin dönüştürülerek sanat yapıtına dâhil edilmesi,
3. Sanatsal sürecin ön plana çıkması ve dolayısıyla biçimsel yetkinliği önceleyen bir noktadan hareket edilmemesi,
4. Etkileşime önem verilmesi,
5. Radikal, demokratik ve katılımcı bir sanatsal alanın açılımına katkı sağlanması.

Bu ve benzeri özelliklerle dönüşen sanatsal anlayışlar ve sergileme pratikleri, katı ve sınırları önceden belirlenmiş bir çerçeve sunmak yerine, akışkan ve izleyicinin sürece dâhil edildiği bir deneyimsel alana doğru evrilme eğilimi göstermiştir. Bu eğilimler sanatçı ve küratörlerin, sanat tarihinde Batı kanonunu merkeze koyan çizgisel / modernist sergileme biçimleri ve geleneksel küratöryal yaklaşımları söylem düzeyinde de eleştirmelerine argüman sağlamıştır. Ahu Antmen'in aktardığı gibi, "(...) Sergi mekânı konusundaki tercihlerin değişmesi, altmışlarda ve yetmişlerde sanat üretiminde bitmiş nesne yerine üretim sürecine odaklanılmaya ve yapıtlara da 'iş' denmeye başladığı döneme tekabül eder."¹⁹¹ Küratörün rolünü değiştirme, onu görünür kılmaya yönelik bir başka proje ise, Seth Siegelaub ile Michel Claura'nın 1970 yılında Paris'te düzenledikleri *18.PARIS.VI.70* isimli sergidir. Bu serginin söyleminde dikkat çeken noktalardan bir tanesi Siegelaub'un belirttiği üzere, küratörün kurumlarda büyük sanatçıları seçen bir aktör olmaktan çıkarak süreci açık bir şekilde yönlendiren ve sergilenenler üzerinde de söz sahibi olan etkin bir role sahip olmasıdır.¹⁹²

¹⁹¹ Reesa Greenberg, "The Exhibited Redistributed", **Thinking About Exhibitions**, ed. Reesa Greenberg, Bruce F. Ferguson, Sandy Nairne (Londra&New York: Routledge, 2009), 350'den akt. Ahu Antmen, "'Beyaz Küp' ve Ötesi: Postmodern Dönemde Galeri Mekânının Dönüşümü", Brian O'Doherty, **Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi**, çev. Ahu Antmen (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010), 27.

¹⁹² Hans Ulrich Obrist, **A Brief History of Curating**, (Zurich: JRP|Ringier, 2008), 161-162.

Yukarıda özetlendiği biçimde bu eleştirel tutumlar, geleneksel sergileme anlayışlarını ve sanat kurumu modellerini de dönüştürmüş, örneğin Centre Pompidou gibi alternatif arayışların önünü açmıştır. Brian O'Doherty, kurumsal eleştiri ve sergileme pratiklerindeki dönüşümü incelediği, bu alandaki öncü yayınlardan birisi olan *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi* (1976) isimli kitabında mekân, izleyici ve sanat yapıtı arasındaki ilişkiyi incelemiş ve galeri mekânının ideolojik yapısını anlamaya çalışarak, gerçekte mekân ve sergi tasarımlarının tarafsız olmadığını belirtmiştir. Yazar, modern sanatın sergilendiği bu mekânların dışarıdan her türlü etkileşime kapalı olduğunu ifade etmiş, örneğin ortamın gün ışığıyla değil, genellikle tavandan gelen yapay ışıklandırma sistemi ile aydınlatıldığına dikkat çekmiştir. Bu koşullar altında galeri ya da "beyaz küp" bulunduğu çevre, tarih ve zamanla bağı zayıflamış, neredeyse, daha çok transit mekânlar için kullanılan "yok-mekân"a dönüşmüş, yersizleşmiştir. İçinde sergilenen sanat yapıtları ise tarih-üstü kutsal, sabit nesnelere dönüşmüştür. O'Doherty galeriyi kilise kutsiyeti, mahkeme salonu resmîyeti ve deney laboratuvarı gizemiyle tasarlanmış estetik mekânlar olarak tanımlar. Bu bağlamda geleneklerin devam ettirildiği diğer kapalı sistemler gibi galeri mekânı da dış etmenlerin dönüştürücü etkisinden uzaktır. Öyle ki, galeri içindeki yapıtları dışarıya çıkarmak bu yapıtların tekrardan seküler bir statüye düşmesine neden olabilir.¹⁹³

Bu süreçte kurumlar, sergileme politikaları ve üretim süreçlerinin yanı sıra küratörün sanat piyasasıyla olan ilişkisinde de dönüşüm gerçekleşmiştir. Martin'in ifade ettiği gibi, küratörlerin bağımsızlaşmayla birlikte sanat piyasası ve işletmesi hakkında daha fazla beceri sahibi olmaları gerekmiştir. Bu yeni bir durum olmasa da, günümüzde artarak devam ediyor olması dikkati çekicidir. Bugün küratörler, sanata yakın olmalarının yanı sıra sanatçılarla güven ilişkisi kurabilme becerilerine de sahip olmalıdır. Küratörlerin sanatçıların fikirlerini teknik olarak gerçekleştirmek ve somut hale getirmek için ne şekilde yardım edeceklerini bilmesi yeterli değildir, aynı zamanda sanat dünyasındaki oyunlarda nasıl hayatta kalacaklarını da bilmelidir. Küratörlük mesleği için ilişkinin bu boyutunun yeni bir gelişme olduğunu belirten

¹⁹³ Brian O'Doherty, *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi*, çev. Ahu Antmen (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010), 30.

yazar, bağımsız küratörlerin sanatçıların fikirlerini kurumlara ya da sponsorlara "satmak"la yükümlü olduklarını ifade eder.¹⁹⁴

Bununla birlikte bağımsız küratörlük, tema / kavramsal arka plan oluşturma; sergi mekânının, sanatçıların ve sponsorların seçiminde herhangi bir kuruma ve onun sanat politikalarına uygun davranma zorunluluğu gerektirmediğinden kişilere özgür bir hareket alanı sağlayabilir. Ancak bu durumun bazı koşullarda dezavantaja dönüşebilme ihtimali de mevcuttur. Çünkü bağımsız çalışan küratörler projelerini gerçekleştirebilmek için sponsorluk anlaşmalarını ilk elden yürüterek bütçelerine kaynak bulmak durumundadır. Bağımsız küratörlerin, projenin sponsorlara sunumunda ya da sanatçılarla etkileşim sürecinde kurumsal iletişim bağlarına sahip olmadıklarından, projenin gerçekleşmesi için aktif insan ilişkileri yönetimi yapmaları gerekebilir. Ayrıca, mekân seçimi konusunda özgür olmalarına rağmen, projenin uygulanmak istendiği mekânın tahsisi konusunda da olumsuzluklar yaşanabilir.

Serginin izleyici sayısı, sanat ortamına getirdiği yenilik ve tartışma imkânları, kurumun ve sanatçının / sanatçıların basında yer alması küratör için sergi başarısını etkileyen niceliksel ve niteliksel unsurlar arasındadır. Sonuçta, bir kuruma bağlı olarak çalışsın ya da çalışmasın her iki tip küratörlük pratiklerinde benzer işler yapılsa da, aşağıda yer aldığı gibi, farklı ülkelerdeki örnekler incelendiğinde, küratörün süreç içinde oynadığı rol, karar alma mekanizmalarındaki serbestlik, finansman ve kaynak yaratma gibi etmenler avantajlı ya da dezavantajlı sonuçları ortaya çıkarabilir.

Örneğin, bir süre Makedonya Güncel Sanat Müzesi'nde küratörlük yapan Eva Fotiadi'nin belirttiği gibi, bütçesi yeteri kadar iş gücü istihdamına uygun olamayan kurumlarda çalışan küratörler, küratörlük şemsiyesi altında bağımsız küratörler gibi çok çeşitli işler yapmak zorunda kalabilirler. Fotiadi'nin kişisel küratörlük deneyimini aktardığı ve bir küratör olarak üstlendiği görevleri sıraladığı konuşmasında da görüldüğü üzere, oldukça farklı işlerin bir arada yürütülmesi söz konusudur. Fotiadi, gelecekte düzenlenecek sergilerin araştırmasını yapmak, geçmişte düzenlenen yüze yakın serginin arşiv bakımını üstlenmek, gelecekte düzenlenecek sergiler için müzeler ve diğer kurumlarla ilişkileri yürütmek, bu kapsamda davetiyelerin, bilgi levhalarının ısmarlanması, metinlerin yazılması ve

¹⁹⁴ Martin, age, 39.

çevirilerinin yapılması, nakliyenin ve depolama çalışmalarının yapılması ile rehberli tur ve eğitim programları düzenlenmesi gibi işleri yaptığını belirtmiştir.¹⁹⁵

Khaled Hafez'in ifade ettiğine göre, sanat etkinliklerinin büyük bir bölümünün hükümet tarafından finanse edildiği Mısır'da ise, devletten bağımsız kurumların ya da kişilerin eleştirel küratöryal uygulamalarını gerçekleştirmelerinin zor olduğu görülmektedir.

"(...) bütün sistem son derece ve her açıdan hiyerarşik: Her şey malî olarak hükümet tarafından destekleniyor, para yardımı hükümet tarafından sağlanıyor; resmî hükümet kurumlarının tekeli ve hâkimiyeti altında. Hiyerarşik düzenin başında aynı zamanda sanatçı olan bir bakan var. Onun altında Ulusal Güzel Sanatlar Merkezi Başkanı var, o da bir sanatçı, daha doğrusu ressam. Resmî hiyerarşik düzen içinde Ulusal Güzel Sanatlar Merkezi Başkanı'nı asistanları ve danışmanları izliyor, hepsi sanatçı ve hepsi neredeyse her zaman bütün kurulların –uluslararası sergiler kurulu, müze alımları kurulu ve Kahire Bienali kurulu vb.- üyeleri olarak seçilmişlerdir. Bu hiyerarşik düzen bağımsız sanat yazarlarının, bağımsız küratörlerin ve bağımsız eleştirmenlerin olması yolunda her olasılığı yok ediyor. Çünkü her şey gerçekten para yardımlarına bağlanmış, tekelleştirilmiş, hâkimiyet altına alınmış durumda."¹⁹⁶

Ali Akay ise Türkiye'de küratörlerin karşılaştığı sorunları üç başlık altında özetlemiştir:

- 1- Kamu kurumlarının çağdaş sanata olan uzaklığı,
- 2- Siyasi içerikli sergilerde yaşanabilecek imkânsızlıklar ve sorunlar,
- 3- Teknolojik altyapı ve araç-gereç eksikliği.

Akay, yukarıdaki genel başlıkların yanı sıra bir küratör olarak karşılaştığı sorunlardan ve kişisel deneyimlerinden de söz etmiştir. Örneğin, Kıbrıs'ta düzenleyeceği bir sergi için kendisine Türkiye Konsoloslğu tarafından, "Ankara'dan izin aldınız mı? Arkanızda kimler var? Hangi işadamları size yardım ediyor?" gibi, sergi düzenlemeyle alakalı olmayan sorular sorulmuştur. Bu sorulara bağımsız bir küratör olduğunu ve arkasında kimsenin olmadığını söyleyerek yanıt vermiştir. Bir başka örnekte ise, sergi prosedürleri için gerekli olan "belgeleri ancak sivil toplum kuruluşlarının doldurabileceği", bağımsız bir küratör olarak kendisinin

¹⁹⁵ Eva Fotiadi, 2. Oturum Konuşması, **AB'nin Doğusu'nda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük 8. İstanbul Bienali Çerçevesinde Uluslararası Çalıştay ve Açıkoturum, 18-20 Eylül 2003** (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi ve Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, 2003): 98.

¹⁹⁶ Khaled Hafez, 2. Oturum Konuşması, **AB'nin Doğusu'nda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük 8. İstanbul Bienali Çerçevesinde Uluslararası Çalıştay ve Açıkoturum, 18-20 Eylül 2003** (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi ve Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, 2003): 110.

dolduramayacağı belirtilmiş, böylece uluslararası bir sergi düzenleme girişimi olumsuz şekilde sonuçlanmıştır.¹⁹⁷

Beral Madra ise, kurum politikalarıyla kendi düşüncelerinin süreç içerisinde çatışabileceği ihtimalinden hareketle, daha özgür bir alan olarak tarif ettiği bağımsız küratöryal pratikler içerisinde olmayı tercih ettiğini belirtmiştir. Bu avantajla birlikte, bağımsız çalışan küratörlerin zaman zaman işsiz kalma durumuyla karşı karşıya kalabileceğini vurgulamıştır.¹⁹⁸ Kurum politikalarının yanı sıra, sanat kurumu ve küratörün ortasında sanat piyasasının olduğunu belirten Madra, küratörlerin projelerini gerçekleştirmeleri için kaynak yaratma çalışmaları yapmaları gerektiğine de dikkat çekmiştir. Günümüzde, bu unsurların birbirinden bağımsız ele alınamayacağını ifade ederek, ne kamuda ne özel sektörde ne de bağımsız olarak çalışan bir küratörün sanat piyasasından etkilenmeden bir şey yapamayacağını belirtmiştir. Dolayısıyla var olan en zor mesleklerden birisinin bağımsız küratörlük olduğunu söylemiştir. Bunun temel nedenini her ülkenin kültür politikasının bu alana yeterince kaynak yaratmaması şeklinde özetleyen Madra farklı bölgelerde uygulanan modellere şu şekilde değinmiştir:

"(...) Tabii örnek model olmuş ülkeler de mevcut. Bunların en başında Almanya geliyor. Ardından Hollanda ve Danimarka gibi daha çok Batı Avrupa ülkelerinin Almanya'yı takip ettiği görülüyor. Bu ülkelerde kurulu olan sistem, bağımsız küratörün mesleğe başlayabilmesi ve mesleğinde ilerleyebilmesi için burslar ve / veya proje fonu gibi kaynaklar sağlıyor. Amerika'ya baktığımız zaman orada biraz farklı bir sistem olduğunu görüyoruz. Bir kere Amerika'da küratörlük gerçekten çok saygın bir meslek. Fakat bütün küratörler ya özel müzelerde ya da yerel eyaletlerin kendi müzelerinde çalışıyorlar."¹⁹⁹

Bağımsız küratörlerin yaşadığı zorlukların yanı sıra, Schubert'in vurguladığı gibi, günümüzde müze küratörlerinin de çok farklı becerilere sahip olması zorunlu bir hale gelmiştir. Örneğin küratör;

"(...) sanatçının kendine özgü sesinin garantörlüğünü yapan, politikacının kültürel amaçlarını yerine getiren, bağışlara aracılık eden, müzesini ve onun koleksiyonunu ileriye götüren, kurumsal özgünlükten ödün vermeden sponsora kapı açan ve izleyicinin eğitim gereksinimleriyle eğlence arzularını yorumlayan biridir. Diplomat, akademisyen, eğitimci, muhasebeci, politik taraftar ve eğlence yeri sorumlusudur."²⁰⁰

¹⁹⁷ Ali Akay, 2. Oturum Konuşması, **AB'nin Doğusu'nda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük 8. İstanbul Bienali Çerçevesinde Uluslararası Çalıştay ve Açıkoturum, 18-20 Eylül 2003** (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi ve Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, 2003): 76-78.

¹⁹⁸ "Sanat Elçimiz Beral Madra", **Yaşar Holding Dergisi**, (2006), <http://www.beralmadra.net/articles/interviews/yasar-holding-dergisi-ocak-2006/> [11.11.2016].

¹⁹⁹ Beral Madra ile kişisel görüşme, 12.08.2015.

²⁰⁰ Schubert, **age**, 87.

Sonuç olarak bağımsız küratörlerin yaşadığı sorunlar şu şekilde özetlenebilir: Projenin gerçekleşmesi için malî kaynak / sponsor arayışı içinde olma; kamu kurumlarının çağdaş sanata mesafeli yaklaşması; teknik alt yapı eksikliği; yasal prosedürler ve bürokratik engeller; kurum yöneticilerinin talepleri; kamu ilişkileri ve güncel siyaset arasında dengeyi koruma çabası; bağımsız genç küratörlerin sanat piyasasında yeteri kadar tanınmamaları.

3.3 Türkiye'de Küratörlük Mesleğinin Oluşumu ve Küratörlük Tartışmaları

Küratörlük, her kavram gibi ilgili alanda dolaşıma girmeden önce farklı tarihsel ve bağlamsal süreçlerden geçerek bulunduğu noktaya gelmiştir. Türkiye'de küratörlüğün kurumsal bir nitelik kazanmasından önce, güncel anlamda küratörün yaptığı işleri yapan uzmanların "sergi yapımcısı", "genel koordinatör", "koordinatör", "yönetici" gibi sıfatları kullandıkları görülmektedir. Örneğin Beral Madra'nın öne sürdüğü gibi, ilk üç İstanbul Bienali (1987, 1989, 1992)'nin gerçekleştirildiği süreçte Türkiye sanat ortamı küratör kelimesine yabancıdır. Kavram anlaşılmadığı için Vasıf Kortun ve kendisinin yerine getirdiği işlevler bir küratörün yapması gereken işler olsa da bu işin adının konulmadığını ifade etmiştir. Ayrıca Madra, küratörlüğe başladığı ilk dönemlerde kavramın Türkiye sanat ortamında tanınmaması nedeniyle ve daha geniş bir kitlenin kendisini anlaması amacıyla, küratör kelimesi yerine "sergi yapımcısı" ifadesini tercih ettiğini ifade etmiştir.²⁰¹

Güncel anlamıyla küratörlüğün Türkiye sanat ortamında dolaşıma girmesi 1980'li yılların ikinci yarısından itibaren düzenlenen uluslararası etkinlikler, özellikle İstanbul Bienali; 1990'lı yılların başında sosyoloji, sanat, siyaset gibi farklı disiplinlerden gelen kişilerin ve profesyonel²⁰² küratörlerin sergileme pratiklerinde etkin rol almaları sayesinde olmuştur. Küratörlü sergilerin düzenlenmeye başlandığı bu dönemde dikkat çeken bir nokta da kültürün daha önce hiç olmadığı kadar, kent ve ekonomi ilişkilerinin merkezinde konumlandırılmaya başlamasıdır. Neoliberal ekonomi politikalarının yapısına uygun bir şekilde, "marka kent" yaratmanın araçlarından biri olarak görülen kültür sanat etkinlikleri uluslararasılaşmaya başlamış; Sibel Yardımcı'nın belirttiği gibi kültür artık siyaset ve sermaye için popüler bir araç haline gelmiştir:

²⁰¹ Beral Madra ile kişisel görüşme, 24.05.2014 ve 12.08.2015.

²⁰² Bu ifade ile kültür-sanat alanda eğitim almış, küratörlüğü sürekli bir meslek olarak icra eden, bu alandan gelir elde eden aktörler kastedilmektedir.

"Kentlerin, festivaller ve bienaller düzenlemek, film yıldızlarına dönüşmekte olan küratör ve sanatçıları konuk etmek için rekabetçi bir telaş içine girmelerinin altında, bu tür etkinliklerin dünya kamuoyunun dikkatini, bununla birlikte, dolaşımdaki sermayeyi kente çekeceği inancı yatmaktadır."²⁰³

Ayrıca 12 Eylül askeri darbesinin yurt dışında oluşturduğu olumsuz imajın silinmesi amacıyla devletin yurt içi ve dışında organize ettiği temalı ve küratörlü sergiler de Türkiye sanat ortamında küratörlüğün tanınırlığını arttıran etmenler arasında yer almıştır.²⁰⁴

3.3.1 Türkiye'de Küratörlüğün Ortaya Çıkış Koşulları ve Sergilemede "Öncü" Deneyimler

İstanbul Bienali, yukarıda sözü edildiği gibi, sanat ortamına kuşkusuz yeni bir soluk getirmiştir. Ancak İstanbul Bienali öncesinde düzenlenen çağdaş sanat sergilerinin de, galeri sayısının yetersiz olduğu ve çoğu koleksiyonerin tuval resmi dışındaki işlere kuşkuyla yaklaştığı bir ortamda, geleneksel sanat anlayışları dışında işler yapan çağdaş sanatçıları, özellikle genç kuşağı cesaretlendirmesi, sanatı toplumun geniş kesimlerine ulaştırmaya çalışması ve çağdaş sanatın tartışılmasına zemin oluşturması bakımından kayda değer bir birikim yarattığı belirtilebilir.

İstanbul Sanat Bayramı (İSB) ve bu kapsamda düzenlenen Yeni Eğilimler (YE) Sergileri, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit (ÖTSBK), A-B-C-D Sergileri bienale giden yolda ve sonraki süreçte yerelden evrensele doğru açılım sağlama bağlamında etkili olmuştur. Geleneksel küratöryal pratikleri aşmaya çalışan ve sanatta yeni eğilimleri öne çıkarmayı hedefleyen bu sergilerin, Türkiye'deki küratörlü sergilerin ilk nüvelerini barındırdığı söylenebilir.

İSB, şimdiki Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi tarafından 1977 ile 1987 yılları arasında iki yılda bir toplam altı kez düzenli olarak yapıldıktan sonra, "finans sorunları"²⁰⁵ yüzünden yedinci ve sonuncusunun gerçekleştiği 1994'de sonlandırılmıştır. İSB içinde yer alan sergilerde malzeme ve teknik sınırlaması konmadığından, bu sergilerin sanatçılara işlerini özgürce üretme imkânı verdiği ifade edilebilir. Bunun yanı sıra etkinlik kapsamında belediye, galeri ve müzelerle

²⁰³ Yardımcı, **age**, 12.

²⁰⁴ Kültür diplomasisi ile yurt dışında sergi organizasyonu yapılmasına dair örnek bir kaynak için bkz. Brian Wallis, "Ülkeleri Pazarlamak: Uluslararası Sergiler ve Kültür Diplomasisi", **Sanat Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**, çev. Esin Soğancılar, ed. Ali Artun, 3. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011).

²⁰⁵ Gündüz Gökçe, "Önsöz", **7. İstanbul Sanat Bayramı Kataloğu**, (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1994), 2.

kurumsal işbirliği yapıldığından, sanatçıların farklı sanat kurumlarıyla yakından ilişki kurmasına zemin oluşturmuştur.

Etkinliğin amaçları 1. İSB kataloğunda şöyle ifade edilmiştir:

"Türk sanatına evrensel ilişki boyutu kazandırmak, sanat ortamına canlılık, yoğunluk getirmek, sanatın toplumsal işlevini halkla bütünleşecek bir biçimde oraya koymak, ayrıca '2000 yılına doğru sanatlar olgusu' konusunu uluslararası düzeyde tartışmak ve bu çerçevede tüm sanat dallarını kapsayan gösteriler düzenlemek."²⁰⁶

1983 yılındaki 4. İSB kapsamında ilk kez devlet ve özel galeriler ile vakıflar ve bankaların koleksiyonunu bir araya getiren "Galeriler'83 Çağdaş Türk Sanatı Sergisi" düzenlenmiştir. "Galeriler'83" sergisi, 3. İSB'de açılan "Sanat Pazarı" sergisinin bir devamı olarak değerlendirilebilir. Bu sergi, galerilerin toplu olarak izlenebilmesi ve aynı zamanda galerilerin işlevleri, sorumlulukları, sanat ortamına katkıları ve benzeri meselelerin tartışılmasına olanak sağlaması bakımından önemli bir gelişme olmuştur. Ayrıca bu sergi Gültekin Elibal'ın ifade ettiği gibi, sonraki yıllarda yurt içi ve dışından sağlanacak katılımlarla uluslararası bir sanat fuarı düzenleme fikrini de gündeme getirmesi²⁰⁷ bakımından dikkat çekici bir etkinliktir.

ÖTSBK Sergileri ise 1984-1988 yılları arasında beş kez düzenlenmiştir. Sergilenen işler YE'de olduğu gibi herhangi bir seçici kurul tarafından denetime tabi tutulmamıştır. Sanatın Akademi dışına çıkmasında etkili olan bu sergilerin amacı, "(...) sanatçı ile toplum arasındaki dil farkını gidermek, toplumla çağdaş sanatçıyı bütünleştirme olanağını sağlamak"²⁰⁸ şeklinde ifade edilmiştir. Serginin başlığındaki "öncü" kavramı tıpkı YE'in "yeni"sinde olduğu gibi çeşitli tartışmalara yol açmıştır. Bazı yazarlar, öncü olmanın yerel bir coğrafyayla sınırlı kalmayıp, dünya sanat tarihinde özgün bir etki yaratmakla mümkün olabileceğini vurgulamışlardır. Örneğin Kemal İskender'e göre, "(...) 'öncü' başlığı altında sadece Batı'daki örneklerle öykünmeyi anlayan ve aktarmacılıkta 'ilk'leşen sanatçıların plastik kaygılardan yoksun sanat ürünleri 'Yeni Eğilimler'in 'yeni'si için büyük bir tehlike oluşturmaktadır."²⁰⁹

²⁰⁶ 1. **İstanbul Sanat Bayramı Kataloğu**, (İstanbul: İDGSA Yayınları, 1977), 4.

²⁰⁷ Gültekin Elibal, "Galeriler 83 - 'Sanat Fuarı'nın Eşiğindeyiz", **Hürriyet Gösteri Sanat Dergisi**, s. 36 (1983): 35.

²⁰⁸ Tomur Atagök, **Bildiklerim Gördüklerimdir, Gördüklerim Bildiklerimdir**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011), 95.

²⁰⁹ Kemal İskender, "Yeni Eğilimlerin 'Yeni'si", 5. **İstanbul Sanat Bayramı Kataloğu**, (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1985) 3-4.

Beral Madra ise, 3. ÖTSBK Sergisi'nde yer alan işleri deneysel ve Türkiye için yenilikçi bulurken yine de işlerin "öncü" olduğuna ikna olamamış görünmektedir: "Bu serginin güncelliğine, deneyselliğine, çarpıcı olma çabalarına diyeceğimiz yok, ama öncülüğünün somut bir biçimde kanıtlanmasını bekliyoruz."²¹⁰ Ayrıca Madra'nın kaleme aldığı eleştiri yazıları²¹¹, Türkiye sanat ortamı için kuramsal tartışma zemini yaratmıştır. Sonuçta "biçimsel" olarak başlayan eleştiriler, sanat olaylarının düşünsel bağlamda değerlendirilmesi ve irdelenmesini sağlamıştır. Can Külahlıoğlu da "öncü" nitelemesine gönderme yaparak sergiyi eleştirmiş; sergilenen işlerin hangi kıstaslara göre seçildiğinin açıklanması gereken bir nokta olduğunu belirtmiştir:

"'Öncü Türk Sanatından Bir Kesit' adlı sergi, değil bir festivale, sıradan bir organizasyona bile yakışmayacak nitelikler taşıyordu. Eğer bu sanatçılar 'Türk Resim Sanatının Öncüleri' olma gibi bir nitelik taşıyorsa, açık söylemek gerek, oldukça mütevazı davranıyorlar. 'Öncü olma' niteliklerini yapıtlarına yansıtmıyorlar."²¹²

Sonuç olarak, bu sergilerin isimlerinde "öncü", "yeni" gibi kavramların kullanılması çeşitli tartışmalara yol açsa da, sergilerin deneysel işlerin üretilmesi noktasında sanatçıları cesaretlendirdiği belirtilebilir. Diğer yandan "yeni" / "öncü" olma kriterleri arasında uluslararası sanat piyasasında varlık gösterebilme düzeyi de önemlidir. Bu nedenle sergilere katılan sanatçıların uluslararası sanat piyasasında yeteri kadar tanınmıyor oluşu sergilerin başlığıyla çelişkili bir durum gibi görünebilir. Türkiye sanat ortamının genel bir meselesi olarak ele alınabilecek bu durum karşısında, '70'li yılların sonundan itibaren yoğun bir şekilde, Türkiye'deki sanat pratiklerinin uluslararası ölçekte tanınırlığının artırılması ve sanatçıların uluslararası iletişim ağlarına dâhil edilmesi amacıyla kamu ve özel sektörün aktif rol oynadıkları görülmektedir. Elbette bu süreçten önce Osmanlı döneminden itibaren, Türkiye modernleşme sürecinin bir tezahürü olarak, sanatçıların yurt dışındaki sergilere ve bienallere katıldıkları görülmektedir. Örneğin Hale Asaf (1905-1938) kısa süren yaşamı boyunca 1932-1937 yılları arasında Paris, Bükreş, Atina, Moskova, Leningrad ve Yugoslavya²¹³ gibi bölgelerde sergilere katılmıştır. Ancak

²¹⁰ Beral Madra, "Festival Sergilerine Bir Bakış", **Gösteri Sanat Dergisi**, s. 67 (1986): 98.

²¹¹ Beral Madra, "Bir Serginin Ardından: Öncülüğün Kapsamı ve Derecesi", **Hürriyet Gösteri Sanat Dergisi**, s. 81 (1987): 56-58.

²¹² Can Külahlıoğlu, "13. İstanbul Festivali'nde Sergi Festivali", **Gösteri Sanat Dergisi**, s. 57 (1985): 50.

²¹³ Pelvanoğlu, **age**, 2007, 189-190.

bu örnekler özellikle '80'lerden itibaren devletin kültür politikalarına da yansıyan küresel pazara eklemleme çabası ve çalışmalarından farklı dinamiklere sahiptir.

1970'lerde değişen hükümetlere göre kültür politikalarında millîlik vurgusunun şiddeti değişiklik göstermektedir. Örneğin, Süleyman Demirel hükümetlerinde "Türk kültürü", "millî-manevî değerler", "birlik ve beraberliğe sahiplik şuuru" gibi söylemlerin öne çıktığı görülmektedir. Diğer yandan Bülent Ecevit hükümetlerinde "köklü ve zengin kültürümüzü çağdaş insanlık kültürüyle geliştirmek" ve benzeri etkişime açık ifadeler yer almaktadır. Örneğin 1977'de kurulan II. Bülent Ecevit hükümetinin programında, "Türk sanatının ve kültürünün, kendi özelliklerini koruyarak tüm insanlık kültürüyle sürekli alış-veriş içinde gelişmesi desteklenecektir" cümlesi bulunmaktadır.²¹⁴

1980'lerde değişen hükümet ve uyguladığı ekonomi politikalarının da etkileriyle, sergilemede sınırlama getiren yasaların²¹⁵ değişmesi, yurt içindeki etkinliklerin yanı sıra, dışa açılma politikalarının bir uzantısı olarak ve 1980 askeri darbesinin olumsuz imajını silmek amacıyla, devletin girişimiyle yurt dışında da çeşitli kültür-sanat etkinlikleri organize edilmiştir. Örneğin Şeyda Bozkuş Barlas'ın belirttiği üzere, Anadolu Medeniyetleri sergisi '80'lerden sonra yaygın bir biçimde kullanılacak (örneğin dördüncü bölümde değinildiği üzere, Beral Madra I. İstanbul Bienali sürecinde Türkiye'nin tanıtımına yönelik çalışmalar da yürütmüştür) olan kültür ve turizmin bir arada değerlendirildiği bir etkinliktir.

"1983 yılında Avrupa Konseyi kararıyla düzenlenen "Anadolu Medeniyetleri Sergisi" Türkiye'de çağdaş sergileme tekniklerinin görüldüğü ilk etkinlik olması dolayısıyla önem taşır. İstanbul'un sergi kapsamında tanıtımının yapılması ise Türkiye'de turizm ve kültürün ilk kez bir arada olduğunu göstergesidir. Küratörlüğünü Nurhan Atasoy'un yaptığı, 22 Mayıs-30 Ekim tarihleri arasında Aya İrini ve Topkapı Sarayı'nda ziyarete açılan sergi, Anadolu Uygarlıkları, Yunan-Roma-Bizans, Selçuklu ve Osmanlı Dönemleri'nin üç ayrı seçki halinde verilmesi nedeniyle, koleksiyon açısından o tarihe kadar Türkiye'de yapılmış en büyük sergi niteliğini taşımaktadır."²¹⁶

²¹⁴ Kantarcıoğlu, **age**, 55-75.

²¹⁵ Şeyda Bozkuş Barlas'ın belirttiğine göre, 1971'de hükümetin aldığı karar uyarınca, ulusal tarihî mirası korumak amacıyla tarihî eserlerin ülke dışında sergilenmesi yasaklanmıştır. Bu kararın arkasında, bazı eserlerin yasadışı şekilde yurt dışına kaçırılması, Metropolitan Sanat Müzesi'nin yaptığı gibi, kaçak eserlerin müze koleksiyonuna dâhil edilmesi ve Amerika Birleşik Devletleri'ne sergileme amacıyla gönderilen bazı objelerin geriye gönderilmemesi vardır. Bkz. Şeyda Bozkuş Barlas, "Turkey in the Global Art Scene: Dual Narratives in the Politics of International Exhibitions After the 1980s" (Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 2011), 167-169.

²¹⁶ Şeyda Bozkuş Barlas, "Kültür Diplomasisinin Sınırları: Türk Kültürü ve Sanatının Uluslararası Platformlarda Tanıtımı (1980-2010)", **Genç Araştırmacılar Tartışıyor Siyasi İlimler Türk Derneği**

Yurt dışı sergi organizasyonlarından en dikkat çeken 1987-1988 döneminde "Türkiye: Süregiden İhtişam" festivali kapsamında, Amerika Birleşik Devletleri'nin Washington, Chicago ve New York bölgelerinde gösterilen "Muhteşem Süleyman Devri" sergisidir. Sergi fikrinin ortaya çıkışı 1978 yılında diplomatik görüşmeler çerçevesinde başlamış ancak iki ülkenin hassas siyasi ilişkileri nedeniyle küratörlük görüşmelerine daha önce Türkiye büyükelçisi olarak görev yapmış olan Metropolitan Sanat Müzesi müteveli heyeti başkanı William Macomber da katılmıştır. Serginin temel amacı Türkiye'ye gelemeyenlere Türkiye kültürünü tanıtmaktır. Sergi Türkiye "ulusal kültür"ünün tanıtımını amaçlamakla birlikte, referansları itibarıyla klişeleşmiş Osmanlı İmparatorluğu nesneleri ve imgelerinin özoryantalist gösterisi haline gelmiştir. Brian Wallis'ın belirttiği gibi, diplomatik ilişkilerle yürütülen bu sanat etkinliklerinde devlet bürokrasisinin küratöryal politikaları gereğince, ulusal imgelerinin gelenekselleşmiş biçimleri dramatize edilmiş, ulusal tarihin şanlı bölümleri öne çıkarılmış ve kendi stereotiplerinin farklılıkları abartılmıştır.²¹⁷

Bir diğer örnek ise, ilki 1986 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından Ankara'da gerçekleştirilen Uluslararası Asya-Avrupa Bienali'dir. Devletin resmî kurumlarının koordinatörlüğünde dört kez organize edilen ve 1992 yılında sonuncusu gerçekleştirilen bienalin amaçları şu şekilde ifade edilmiştir: "(...) plastik sanatlar alanındaki önemli gelişmeleri belirlemek, sanatçılara eserlerini bir arada sergileme imkânı sağlamak dolayısıyla da sanatın birleştirici dili ile halkımızın sanat zevkini güçlendirmek."²¹⁸ Dönemin Kültür ve Turizm Bakanı Mükerrerem Taşcıoğlu'na göre bu bienal, Türkiye'nin yurt dışında tanıtılmasında ve diğer ülkelerle iyi ilişkiler kurmasında önemli bir etken olacaktır:

"Bu organizasyon, sanatın evrensel özelliği içerisinde ülke sanatlarının tanıtılmasına imkân vermesinin yanı sıra Büyük Önder Atatürk'ün 'Yurtta Sulh Cihanda Sulh' sözü doğrultusunda dostluk ve barış ortamında da ülkeleri birbirine yakınlaştırmada, kaynaştırmada önemli rol oynayacaktır. (...) Biyanalimizin, sanat ve turizm değerlerimizin gereği şekilde tanıtılmasına da etkili bir ortam hazırlayacağı ümidindeyiz."²¹⁹

VIII. Lisansüstü Konferansı Bildirileri Seçkisi, 4 Aralık 2010, (İstanbul: Okan Üniversitesi, 2010): 33.

²¹⁷ Brian Wallis, "Ülkeleri Pazarlamak: Uluslararası Sergiler ve Kültür Diplomasisi", **Sanat Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**, çev. Esin Soğancılar, ed. Ali Artun, 3. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), 265.

²¹⁸ Mükerrerem Taşcıoğlu, "Sunuş", **1. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali Kataloğu**, (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986), 6.

²¹⁹ Age, 6.

Başkentte düzenlenen I. Uluslararası Asya-Avrupa Bienali'nin amacına, düzenlenme ve yürütülme pratiklerine bakıldığında, seçici kurulda sanatçılar ve Akademi'den öğretim üyelerinin yer almasına rağmen bu etkinliğin bürokratik ve formel bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Örneğin, sergi kataloğunun ilk sayfalarında yer alan "I. Uluslararası Asya Avrupa Sanat Bienali'ni himaye eden Cumhurbaşkanımız Sayın Kenan Evren'e ve desteğini esirgemeyen Başbakanımız Sayın Turgut Özal'a en derin şükran ve saygılarımızı sunarız" ibaresi; sanat işlerinin eleştirel, özgün, yaratıcı nitelikleri üzerinden ve estetik kaygılarla değerlendirilmemesi; bazı işlerin "çirkin", "müstehtcen" olduğu gerekçesiyle sansüre uğraması bu durumun göstergelerindendir. Polonyalı ressam Jan Dubkovski'nin işlerinin sansüre uğraması bürokrasinin belirleyici tavrına yönelik bir örnek olarak gösterilebilir: Dönemin Cumhurbaşkanı Kenan Evren, resimleri görünce sinirlenmiş "bu sanat değil ki, bunları hemen kaldırın"²²⁰ diyerek sergiye doğrudan müdahale edebilmiştir.

Uluslararası Asya-Avrupa Bienali'nin devlet güdümünde, bürokratik bir organizasyon olmasının yanı sıra, sergi düzenleyicilerinin çağdaş sanat alanında yeterli olmadıkları ve dolayısıyla sanatçıların seçiminde hatalı yöntemler izlendiği gibi gerekçeler de eleştiri konusu olmuştur. Bu konuda Nilgün Özayten'in yorumu şu şekildedir: "Bazı ülkelerin geleneksel sanatlar ya da el sanatlarıyla sergiye katılmaları, bienali yapılış nedeninden ve amacından uzaklaştırmıştır."²²¹ Madra ise seçici kurulun, bir yandan bienalin özünü yansıtan işlere yer vermediğini vurgulamış diğer yandan, genel olarak ülkenin sanata ve sanat etkinliklerine mesafeli duruşunu eleştirmiştir. Ona göre, "elma, armut, portakal gibi seçim yaparak ve bunları renklerine ve biçimlerine göre yan yana dizerek bir bienal amacı saptanamaz."²²²

Bu dönemdeki özel sektör girişimleri incelendiğinde, dikkat çekici bir örnek olarak, 1987 yılında İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) tarafından ilki Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri adı altında düzenlenmeye başlanan İstanbul Bienali'yle karşılaşılır. Bienalin amacı, "(...) güncel sanatın yeni eğilimlerini bir

²²⁰ "Evren'i Kızdıran Tablolar", **Milliyet Gazetesi**, 6 Mayıs 1986, 3.

²²¹ Nilgün Özayten, "Batı'da Obje Sanatı / Kavramsal Sanat / Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler" (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1992), 95.

²²² Beral Madra, "Bir Bienal?", **Hürriyet Gösteri Sanat Dergisi**, s. 67 (1986): 55.

araya getirerek (...) farklı kültürlerden sanatçılar ve izleyiciler arasında görsel sanatlar alanında İstanbul'da bir buluşma noktası oluşturmaktır."²²³

Günümüzde halen devam eden bienalin, 2017 yılında on beşincisi organize edilecektir. İstanbul Bienali'nin işleyiş biçimi, küratörlerin seçimi ve tercih edilen sergileme modeli şu şekildedir:

"İstanbul Bienali, ulusal temsil modeli yerine, sanatçıların yapıtları aracılığıyla birbirleri ve izleyici ile diyalogunu sağlayan bir sergi modelini tercih ediyor. Uluslararası bir danışma kurulu aracılığı ile belirlenen bienal küratörü, geliştirdiği kavramsal çerçeveye uygun olarak çeşitli sanatçı ve projeleri sergiye davet ediyor. 1987 ve 1989 yıllarında Beral Madra genel koordinatörlüğünde gerçekleştirilen ilk iki bienalden sonra, 1992 yılında Vasıf Kortun'un yönettiği İstanbul Bienali için İKSV, 1994 yılından itibaren tek küratörlü sisteme geçmiştir."²²⁴

İstanbul Bienali gerçekleşmeden önce bazı eleştirmenler sanat ortamında uluslararası bir bienalin gerekliliğini vurgulayan yazılar kaleme almıştır. Hem küratör hem de sanat eleştirmeni olarak Madra, olası bir bienalin amacını ve sanat piyasası için önemini şöyle ifade etmiştir:

"Uluslararası bir bienalin amacı, uluslararası kültür ve sanat etkinliklerinin üst düzey bir kesitini öne çıkarmak, her ülkenin belirginleşmiş güncel sanat anlayışını tanımak, ülkesinde ya da uluslararası sanat ortamında sanatın genel gelişimine katkı getiren sanatçıları tanıtmak ve bu olguyu uluslararası sanat uzmanlarına, koleksiyonculara ve geniş kitlelere sunmaktır (...) Uluslararası sanat olgusu içinde yerimizi almalıyız."²²⁵

İstanbul Bienali'nin organize edilmesinden önceki süreçte, Türkiye sanat ortamının içe kapalı olduğundan ve sanat üretimini desteleyecek mekanizmalar ile eleştiri ve yayın yetersizliğinden söz eden Madra, sergileme politikalarında ise planlama yoksunluğunu vurgulamıştır. O'na göre:

"Devletin her türlü olanaktan yoksun bıraktığı, yılda bir iki resim bile satın alamayan, dahası binasının onarımını yaptıramayan üç müze; plansız, programsız, rastlantısal düzenlenmiş yurt içi ve yurt dışı sergiler; kendi çabalarıyla yurt dışında başarı kazanmış birkaç sanatçıyı bile desteklemeyen ilgisiz bir anlayış; hiçbir yabancı sanatçı, sanat eleştirmeniyle ilişki kurmayan, kendi kendine yetinen bir sanat ortamı; çifte standartlı bir eleştiri; büyük bir sanat yayını boşluğu; atölye köşelerinde, depolarda saklı duran otuz yıllık bir sanat üretimi; sanatçıyı bir yorumcu olarak değil, yatırım nesnesi üreten bir işçi, düş ve duygu besleyen bir aracı olarak algılayan bir sanatsever kitlesi."²²⁶

Bu nedenle ilk iki bienalin merkezinin tarihi mekânlardan oluşması, bu etkinliklerin bir anlamda Türkiye ve İstanbul'un tanıtımı işlevini de üstlendiğini düşündürmektedir. Madra'nın II. İstanbul Bienali'nin ilke ve amaçlarını belirlediği

²²³ Anonim, "Bienal Tarihçe", <http://bienal.iksv.org/tr/bienal/tarihce> [13.11.2016].

²²⁴ "Bienal Tarihçe", <http://bienal.iksv.org/tr/bienal/tarihce> [22.06.2015].

²²⁵ Beral Madra, **İki Yılda Bir Sanat, Bienal Yazıları: 1987-2003**, (İstanbul: Norgunk Yayınları, 2003), 13; 15.

²²⁶ Age, 44.

başlıklara bakıldığında bu durum açıkça görülmektedir: "Uluslararası çağdaş sanat ortamını her yönüyle ülkemize getirmek, ülkemizdeki çağdaş sanat ortamını uluslararası ortama tanıtmak ve çağdaş sanat alanında uluslararası bir ilişki ve iletişim sağlamak."²²⁷

Bir yıl arayla organize edilen Uluslararası Asya-Avrupa Bienali ve İstanbul Bienali'nin küresel sanat piyasasına eklemlenme isteği, Türkiye'yi yurt dışında kültür-sanat etkinlikleriyle tanıtmak, sanatçılarla koleksiyonerleri buluşturma gibi ortak özellikleri olsa da, bazı noktalarda farklılıkları mevcuttur. Örneğin, devlet tarafından organize edilen ve başkentte bir mekânda, Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi'nde düzenlenmiş olan Uluslararası Asya-Avrupa Bienali, özel sektörün girişimiyle farklı mekânlarda gerçekleştirilen İstanbul Bienali gibi kavramsal bir çerçeve etrafında örgütlenmemiştir.

Yukarıda sözü edilen sergilerin, '90'lı yıllardaki sergileme politikalarını biçim ve içerik bağlamında derinden etkilediği; küratörlük mesleğinin tanınmasına öncülük ettiği belirtilebilir. Ayrıca sanat piyasası açısından değerlendirildiğinde, bu sergilerde yer alan sanatçıların sonraki süreçlerde, sadece Türkiye çağdaş sanat ortamında değil uluslararası mecralarda da etkin hale geldikleri; özellikle İstanbul Bienali'nin çeşitli şirketler, konsolosluklar, kültür merkezleri tarafından desteklenmesi ileriki dönemlerde vazgeçilmez hale gelecek olan sponsorluk sisteminin gelişimine katkı sağladığı söylenebilir.

3.3.2. Türkiye'de Küratörlüğün Kurumsallaşması ve '90'lı Yıllardaki Dönüşümler

Türkiye'de 1970'lerin ortasından itibaren sanatsal ifade ve sunum biçimlerinde yaşanan çoğullaşma (örneğin video sanatı, enstalasyon ve performansın sanat pratiklerinde daha fazla yer alması); İstanbul, Ankara ve İzmir gibi kentlerde galeri sayılarının artışı; sanat piyasasının sivilleşmesi ve benzeri etmenler sergilerin biçimsel ve söylemsel niteliklerini etkilemiştir. Disiplinlerarası yaklaşımlar çerçevesinde örgütlenen bu tarihsel birikim, 1990'lı yıllarda temalı ve küratörlü sergilerin yaygınlaşmasında etkili olmuştur.

²²⁷ Beral Madra, "II. Uluslararası İstanbul Sanat Bienali", *Arredamento Dekorasyon Dergisi*, s.8 (1989): 114.

Ali Akay 1990'lı yıllarda küratörün işlevlerinde dönüşüm yaşanmasından önce var olan pratiklere vurgu yaparak, Fransızca komiser kelimesinden gelen küratör kavramının, bir iş olarak Türkiye sanat ortamında geçmişte de deneyimlendiğini, örneğin Akademi'nin ilk sergilerinde komiser olarak görev alan sanatçıların bazı küratöryal işlevleri yerine getirdiklerini belirtmiştir. Bununla birlikte Akay, '90'lardan itibaren "sanatçıları birleştiren, kavramı bulan, mekânı seçen ve işleri mekâna yerleştiren kimse olarak *curatore*, yani bir tür hem iyileştirici hem kurucu anlamına gelen küratör kavramının ortaya çıktığını"²²⁸ belirtmiştir. Levent Çalıkoğlu ise 1990'ların başında küratöre "hayali bir kahraman olarak" bakıldığını ifade etmiş; bu süreçte kurumların ve sanatçıların küratörün ne iş yaptığını anlayamadığını söylemiştir. Asıl tartışmaların ise 1995 yılında 4. İstanbul Bienali'nin küratörü René Block'un tek seçici konumunda olmasıyla başladığını; bu noktadan sonra küratörün gücü, seçim kriterleri ve sanatsal kaygılarının neler olduğu gibi meselelerin Türkiye sanat ortamında tartışıldığını ifade etmiştir. Bu dönemde Beral Madra ve Vasıf Kortun'un girişimlerinin, Türkiye'de küratörlüğün kurumsallaşması açısından önemli adımlar olduğunu belirtmiştir.²²⁹

Düşünsel ve tarihsel bağlamlarıyla bir tema etrafında kurgulanan ve küratörlük kurumunun tanınmasında etkili olan sergiler arasında yer alan Anı / Bellek I (1991) ve Anı / Bellek II (1993), Türkiye'deki küratörlü sergi projelerinin ilki olarak anılmaktadır.²³⁰ Aşağıda da ifade edildiği gibi, sergi serisinin taslak planında yer alan Anı / Bellek III ise hayata geçirilememiştir. Bu sergiler, bağımsız bir aktör olarak küratörün sergi tasarımında belirleyici role sahip olması, tarihsel birikime güncel sergileme politikaları aracılığıyla gönderme yapması ve disiplinlerarası yaklaşımıyla Türkiye küratörlük tarihi açısından önemli bir ana tekabül eder.

"1980'lerin sonuna kadar sergiler çoklukla sanatçıların girişimleriyle düzenlenirken, 1990'larda 'küratörlük' kavramıyla tanışılır. Bu ortamdaki gelişmeler, farklı disiplinlerden kişiler tarafından fark edilmeye, konuşulmaya başlanır. Sanat, bir düşünce nesnesi olarak ortaya çıkar. Bir seri olarak tasarlanan Anı / Bellek, Türkiye'deki ilk küratörlü sergi olma özelliğini taşır. İlki, 1991'de Taksim Sanat Galerisi'nde açılır. Akaretler 50 numaralı sıraevde düzenlenen ikinci serginin adına binanın kapı numarası eklenir. Proje taslağında yer alan Anı / Bellek III

²²⁸ A. Pınar Korkmaz, "1990-2000 Yılları Arasında İstanbul'da Yapılan Küratörlü Sergiler", (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004), 46-47.

²²⁹ Age, 49-50.

²³⁰ Burcu Pelvanoğlu'na göre, günümüzdeki anlamıyla Türkiye'deki ilk küratörlü sergi, 1991 yılında Vasıf Kortun tarafından İstanbul Büyükşehir Belediyesi Taksim Sanat Galerisi'nde düzenlenen "Anı / Bellek", ikincisi de 1992'de Atatürk Kültür Merkezi'nde açılan ve Beral Madra'nın küratörlüğünü yaptığı "10 Sanatçı 10 İş: C"dir. Burcu Pelvanoğlu, "Süreli Sergiler - Yeni Açılımlar: A, B, C, D Sergileri", http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_6.htm [21.06.2015].

ise gerçekleştirilmemiştir. (...) katalogda küratör isminin öne çıkarılarak sanatçı isimlerinin üstünde yer alması ise –Kortun'un sonradan belirttiği üzere– 'küratörün bir yazar olarak belirmesi ve sahneyi belirleyici olması' temelinde, bilinçli alınmış bir karardır."²³¹

Bu sergi serisinin kurgulanışı çerçevesinde küratörlük anlayışını anlatan Vasıf Kortun, küratörlüğün salt teknik bir sunum / sergileme süreci olmadığını; sanatçıları ve işlerini bağlamsız ve ilişkisiz bir şekilde yan yana dizmenin küratöryal bir değer taşımadığını belirterek, küratörün yeni sorular sorarak düşünme alanları açmasıyla sanat ortamına katkı sunabileceğini ifade etmiştir:

"Benim yaptığım sergilerin Türkiye'de yapılan sergilerden bir farkı var. Anı / Bellek I de öyleydi (...) Tek farkı, ben küratörlük yapıyorum diyorum, çünkü herhangi bir grup sergisi açmıyoruz ya da sadece bir görsel birliktelikle, bir de üslup birlikteliğiyle insanları yan yana koyup "İşte oldu" demediğim için küratörüm diyorum. Çünkü sergi yapmak, soru sormaktır. Hem soru soruyor, hem konu açıyor, hem düşünce alanı açıyor. Özellikle görsellikten uzak başka birliktelikleri arıyorum ya da paslaşmaları ya da düşmanlıkları ya da aynı soruya değişik cevapları. Gayet kolay bir hikâye, değil mi? Ama tabii karma sergi, olmaması gereken bir şey artık. Galeriler yılbaşından önceki satışları için ufak resimler koyarlar ya, işte karma sergi odur. Onun dışında olamaz. Olunca da trajik oluyor, görüyoruz, arada bir böyle sergiler yapılıyor. Niye yapılıyor, ne teşhir ediliyor? Sadece teşhir."²³²

Geleneksel sanat anlayışlarının biçimsel yetkinliği önceleyen tavırları, özellikle Batı'da 1960'lardan itibaren yaygınlaşan sanatsal açılımlarla farklı bir yöne doğru evrilmiştir. Bu kapsamda sanatçıların alışlagelmiş malzeme, teknik ve üslubu aşmaya yönelik pratikleri, yani salt biçimsel kaygıdan ziyade izleyiciyi düşündürmeye, onunla ilişki kurmaya ve yeni sorular sormaya yönelik açılımları etkin hale gelmiştir. Bu durum, çağdaş sanat işlerinin sergilenmesi aşamasında küratöryal politikaları da derinden etkilemiştir.

Batı'daki bu eğilimlerin benzer izlerini, yaygın bir biçimde, Türkiye'de küratörlüğün kurumsallaşmaya başladığı '90'lı yıllarda görmek mümkündür. Çağdaş sanat sergilerinin kurgusu ve hayata geçirilmesi sürecinde, ekonomik beklenti ve geleneksel görsellik kaygısından çok düşünsel, söylemsel, eleştirel alanlarda yeni diyaloglara zemin hazırlaması önemli hale gelmiştir. Bu bağlamda, "sanatı bir tür bilgi alanı" olarak tarif eden ve "düşünsel bir sergi açmayı" istediğini belirten Kortun'un, Anı / Bellek projesinin amacı ve çıkış noktalarına bakıldığında, Türkiye'deki küratöryal politikaların sınırlarını aşan, tarihsel bellek üzerinden güncel dair tartışmalar üretmeye çalışan bir dönüşüme işaret ettiği belirtilebilir.

²³¹ SALT Araştırma, "Giriş", "Elli Numara: Anı / Bellek II Hakkında", ed. Sezin Romi, **O Zamanlar Konuşuyorduk**, (İstanbul: SALT, 2013): 8, 12. <http://saltonline.org/tr/#/tr/603/o-zamanlar-konusuyorduk?tag=48> [22.06.2015].

²³² Mine Haydaroğlu, Vasıf Kortun ile Görüşme, "3. İstanbul Bienali ve Seretonin II'nin Ardından", **10**, (İstanbul: SALT, 2014): 72. http://saltonline.org/media/files/10_scrd.pdf [13.11.2016].

"Grup sergisi deyince bir sürü işin yan yana asıldığı garip bir şey akla geliyor. Bu da bana anlamsız geliyor. Grup sergilerinin etrafında üretilen işler iyi de olsa hep gümbürtüye gidiyor. Türkiye'de üretilen sanat kendi tarihini yazamıyor. Bu nedenle satış hedeflemeyen, promosyona dayanmayan düşünsel bir sergi açmak istedim. Sergideki işler görsel ya da duyuşsal bir birliktelik uğruna bir arada gösterilmiyor, gelişigüzel bir şekilde bir arada değiller. Bu sergi ve takip edecek sergilerde kendi değer yargı ve beğenilerimi değil, farklı pozisyonların birbirlerine karşı ve yan yana ortaya çıkarılmasını düşündüm. Söz konusu olan bir söylem alanı oluşturmaya çalışmak."²³³

Bu dönemde kavramsal, düşünsel ve güncel siyasî söylemler bağlamında sergi düzenleyen bir diğer küratör sosyal bilimler kökenli akademisyen Ali Akay'dır. 1995 yılında Beyoğlu Devlet Han'da düzenlenen Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet sergisi, Akay'ın sosyoloji, felsefe ve siyasetin sanatla doğrudan etkileşime girmeyi tercih etmesi açısından dikkat çekicidir. Sergide '90'larda popüler çalışma alanlarından biri olan küreselleşmenin, liberal ve özgürlükçü bir dünya düzeni yarattığına ilişkin görüşler eleştirilmiştir. Küreselleşme yanlısı teorilerin, sınırların yok olduğu, siyasî kutuplaşmanın sonlandığı ve son kertede yeni dünya düzeninin tesis edildiğine yönelik argümanları sanat işleri aracılığıyla sorgulanmıştır. Akay'ın ifadesiyle:

"90'lı yıllarda transnasyonallerin sonunun gelmesi ve megapoler dönemine girilmesiyle birlikte, devlet geri [çekilmiş] ve ulus devletin [krizi baş göstermiştir] (...) Bu krizle birlikte liberal söylem ortaya çıktı ve 'sosyalist' bir ekonomiden sıyrılıp, özgürlüklere kavuşulacağı düşünüldü. Ama son 15 yılda, tam aksine, büyük kentlerde zenginlik ve şiddetin bir arada yaşadığı, korkunç bir paradokslar dünyası [söz konusu oldu] (...) Devletin geri çekilmesiyle hem sanatçıların imkânsızlıkları ortaya [çıktı], hem de vahşi kapitalizmle yüz yüze [gelindi]."²³⁴

Bu dönemde geleneksel sanat işleri ve sergileme pratiklerinden farklılaşan bir diğer sergi serisi; 1989, 1991, 1992 ve 1993 yıllarında gerçekleştirilen, "10 Sanatçı 10 İş: A", "8 Sanatçı 8 İş: B", "10 Sanatçı 10 İş: C" ve "10 Sanatçı 10 İş: D" ("A-B-C-D") sergileridir. Sergilerin isminden de anlaşıldığı gibi, her sanatçı bir işiyle sergiye katılım sağlamıştır. "C" sergisinin küratörlüğünü üstlenen Madra'ya göre, sergilere katılan sanatçıların ortak üç temel özelliğinden birincisi, sanat ve hayat arasındaki çizgide çalışmalarını yürütürken bireysel üretimin yanı sıra kolektif üretimin önemine inanmaları; ikincisi, işlerin izleyiciyle diyaloga açık olması; üçüncüsü, sanat piyasası için göze "hoş görünen", "tek ve eşsiz" işler üretmemeleridir.²³⁵ Bu üç özellik, Türkiye sanat ortamının sanatsal üretim süreçlerinde, sanat işine yaklaşımda,

²³³ Hami Çağdaş, Vasıf Kortun ile Görüşme, "Anı / Bellek Sergisinin Ardından: Bellek-Anı-Kimlik ve Sanatçı", 10, (İstanbul: SALT, 2014): 95. http://saltonline.org/media/files/10_scrd.pdf [13.11.2016].

²³⁴ Ali Akay ile sergi üzerine yaptığı röportajdan akt. Taner Gezer, "'Sefalet'e Sanatsal Bir Bakış", **Cumhuriyet Gazetesi**, 31 Ekim 1995, 13.

²³⁵ Beral Madra, **10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi Kataloğu**, (İstanbul: 1992), 1.

piyasa ilişkilerinde ve küratöryal tercihlerde yeni bir döneme girdiğinin işaretleri olarak okunabilir. Ayrıca Türkiye küratörlük tarihi açısından bakıldığında bu sergi, küratörlü sergilerin ilk örnekleri arasında yer aldığı için önemli bir uygulamadır.

"A-B-C-D" sergilerinin genel olarak sanat ortamına olumlu yansımalarının olduğu ifade edilmekle birlikte bazı eleştirmenlere göre, sergiler izleyiciye bütünsel bir temanın aktarımında eksik kalmış, bu nedenle sanatçıların her yıl işlerini sergiledikleri bir buluşmanın ötesine geçememiştir. Örneğin Aykut Köksal'a göre, "bu sergiler, Türk çağdaş sanatında bir topluluk etkinliği olarak önem taşımasına karşın, ortak bir manifesto ya da kuramsal açılımlarla donanmış ortak bir savı taşımaktan uzak kalmıştır."²³⁶

Yukarıda sözü edilen sergiler Türkiye'deki temalı küratöryal çalışmaların ilk örnekleri arasında yer almaktadır. Bu sürecin tarihsel birikimini, 1980'li yıllarda yurt içi ve dışında bürokrasinin müdahil olduğu etkinlikler ile özel sektörün girişimleri oluşturur. Özellikle bienallerin düzenlenmesiyle birlikte Akademi gibi resmi kurumların bu alanda güç kaybına uğradığı ve sanat ortamındaki egemen konumlarının zayıfladığı görülür. Sponsorluğun kurumsallaşmasıyla birlikte özel sermayenin bu alandaki iktidarını pekiştirdiği söylenebilir. Bienal sürecinde, eş zamanlı olarak gerçekleştirilen diğer sergiler, fuarlar, sempozyum ve paneller ise yeni diyaloglara ve tartışmalara yer açılmasını sağlamıştır. Ayrıca, bienal kitapçıkları, sergi katalogları ve medyada yer alan haberler gibi yazılı ve görsel kaynaklar aracılığıyla toplumda çağdaş sanata olan ilginin arttırılması söz konusu olmuştur. Tüm bu gelişmeler 1990'lardaki küratöryal tartışmaların ve çalışmaların alt yapısını oluşturan etmenler arasında yer almaktadır.

Türkiye'deki küratöryal pratikler tarihine bakıldığında, ilk dönemdeki tartışmaların odağında "öncü-yenilikçi sergi nedir?" ve "küratör kimdir?" gibi meselelerin yer aldığı görülmektedir. Küratörün kim olduğuna dair tartışmalarda, küratörlerin ne tür formasyona sahip olması gerektiği önemli bir nokta olmuştur. İçerik tartışmasının yanı sıra kelimenin Türkiye sanat ortamına yabancı olması nedeniyle küratörlüğün kurumsallaşması sürecinde, küratör kelimesi yerine farklı ifadelerin yer aldığı görülmüştür. Örneğin, 44. Venedik Bienali (1990) Türkiye Pavyonu'nu hazırlamak üzere Dışişleri Bakanlığı Kültür İşleri Müdürlüğü tarafından görevlendirilen Beral

²³⁶ Aykut Köksal, "Türkiye'de Çağdaş Sanat", **Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri**, ed. Ayla Ödekan, (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999): 171.

Madra'nın bakanlığa sunduğu raporda, "(...) bakanlığınızın verdiği komiserlik görevi çerçevesinde (...)"²³⁷ şeklinde devam cümlede görüldüğü üzere, "komiser" kavramı kullanmıştır. Aynı zamanda, İKSV'nin düzenlediği 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri (1987) ile 2. Uluslararası İstanbul Bienali'nin (1989) küratörü Beral Madra "genel koordinatör", 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nin (1992) küratörü Vasıf Kortun ise "yönetici" ibareleri ile tanımlanmıştır. Böylesi bir ortamda küratörlük kurumuna yöneltilen eleştirilere bir sonraki alt başlıkta değinilecektir.

3.3.3. Türkiye'de Küratörlük Mesleğine Yönelik Tartışmalar ve Eleştirel Yaklaşımlar

Küratörlük mesleğine yönelik tartışmalar incelendiğinde iki ana eksenin varlığından söz edebilmek mümkündür. İlk eksenin tartışma noktaları incelendiğinde küratörün tanımına yönelik olarak aşağıdaki soruların gündeme geldiği görülmektedir:

1- Küratör kimdir ve ne tür özelliklere sahip olmalıdır?

2- Küratörün "mesleki formasyonu" ne tür bilgi ve deneyimleri gerektirir?

İkinci eksenindeki tartışma noktasının ise küratörün sanatçıyla ilişkisi çerçevesinde şekillendiği söylenebilir. Buradaki temel sorunun küratörün iktidarının sorgulanmasına ilişkin olduğu görülmektedir:

1- Küratörün sanatçıya müdahalesi ve / veya yaptırımını olabilir mi?

2- Müdahalenin sınırları ne şekilde belirlenir?

3- Küratör, sanatçı karşısında galeri, müze ve / veya sermaye grubunun çıkarları yanında mı yer alır?²³⁸

²³⁷ Beral Madra, "44. Venedik Bienali Raporu", <http://www.beralmadra.net/wp-content/uploads/1990/05/2-letter-to-İsmet-Birsel1.jpeg> [21.03.2015].

²³⁸ Bu meselelerin tartışıldığı bazı örnekler için bkz: Ahu Antmen, "Küratörün 'Ne' Olduğunu Neden Tartışıyoruz?", *Sanat Dünyamız*, s. 81 (Güz 2001): 101-105; Samih Rifat, "'Nedir, Neyin Nesidir Küratör?' ya da Senaryo Yazarı Yönetmenliğine Soyunmalı mı?", *Sanat Dünyamız*, s. 81 (Güz 2001): 97-100; Nathalie Heinrich - Michael Pollak, "Müze Küratöründen Sergi Auteur'üne Özgün Bir Konum İcat Etmek", çev.Tuncay Birkan, *Sanat Dünyamız*, s. 81 (Güz 2001): 107-119; Enis Batur, "Hariçten Bir 'Küratör' Gazeli", *Sanat Dünyamız*, s. 82 (Kış 2002): 69-71; Cem İleri Ali Akay ile Söyleşi, "Ali Akay: Küratörlük Bugün Bir Meslek Olarak Durmaktadır Karşımızda", *Sanat Dünyamız*, s. 82 (Kış 2002a): 81-85; Cem İleri Vasıf Kortun ile Söyleşi, "Vasıf Kortun: Küratörün Sergiye Getirebileceği Tek Şey Bir İklimdir", *Sanat Dünyamız*, s. 82 (Kış 2002b): 73-80; Beral Madra, "Küratörlüğün Sınırı Nedir?", *Radikal Gazetesi*, 27 Temmuz 2001, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=9187> [29.03.2015]; Turan Erol, "Küratörlük ve Cemaatleşme", *rh+ Sanat*, s. 15 (2005): 13; Tevfik İhtiyar Bedri Baykam ile Söyleşi, "Bedri Baykam Yanıtıyor", *rh+ Sanat*, s. 15 (2005): 20-25; Nilgün Yüksel, "Küratör Nerede?", *rh+ Sanat*, s. 16 (2005): 10-11; "Dosya: Küratörlük", *rh+ Sanat*, s. 16 (2005): 12-19; Ed. Beral Madra, *AB'nin Doğusu'nda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük 8. İstanbul*

2001 yılında Enis Batur'un kaleme aldığı "Küratörün Sınırında" isimli yazı Türkiye'de küratörlük kurumunu tartışmaya açmış; akabinde küratör, akademisyen, yazar ve eleştirmenlerden çeşitli gazete ve dergilerde konuya ilişkin yeni yazılar yayımlanmıştır. Batur yazısında, Louvre Müzesi'nde Julia Kristeva ve Jacques Derrida gibi düşünürlerin düzenlediği sergi örnekleri üzerinden "küratör kimdir?" sorusunu sorar. Bu sorudan hareketle, Türkiye'de ayrıcalıklı birkaç örneğe rastlanmasına karşın, bir uzman olarak küratörün düşünür ve bilim insanları gibi özgün ve yaratıcı işler üretemeyeceğini ifade eder. Bu yüzyılın sergilerinde Louvre'un sergileme ve küratörlük yöntemlerinin yaygınlaşacağı öngörüsünde bulunarak, bu işin, "küratörlere, bir başına onlara, bırakılamayacak kadar ciddi" bir iş olduğunu belirtir.²³⁹

Bir başka yazısında, Türkiye'deki uygulamaları çoğu zaman yetersiz bulduğunu söyleyen yazar, sanat alanında daha önce farklı işlerle uğraşan kişilerin bir anda küratörlük yapan kişilere dönüştüğünü ve bu kişilerin sanatçılar üzerinde iktidar kurduğunu ifade etmektedir:

"Yakın bir geçmişe kadar galeri yöneticisi, eleştirmen, akademisyen, sanat tarihçisi kimliğiyle sanat ortamında varlığını duyuran kişilerin bir sabah uyandığımızda küratör olduklarını öğrendik; sergiler düzenlediler; Bienallerde görevler üstlendiler, etraflarında sanatçı toplulukları oluştu her birinin, 'dosya'lar hazırlandı ve sunuldu, 'tema'lar seçildi ve ürünler kotarıldı."²⁴⁰

Türkiye'de küratörlük tarihinin başlangıcından itibaren projeler gerçekleştiren Beral Madra bu bakış açısını eleştirerek Batur'un, bu alandaki tarihsel belleği yok saydığını ve küratörlüğü teknik bir iş kategorisine indirgediğini belirtmiştir. Ayrıca Louvre örneğinin ilk olmadığını ifade ederek, 1985 yılında Jean François Lyotard'ın Centre Pompidou'daki *Les Immatériaux* sergisini örnek verir ve Fluxus akımının bu tür disiplinlerarası çalışmaların önünü açtığını yazar.²⁴¹

Vasıf Kortun ise, bu tartışmanın ortaya çıkmasındaki temel nedenlerin, o döneme kadar lokal kültür üzerinde hakimiyet kuranların iktidarlarının aşınması ve

Bienali Çerçevesinde Uluslararası Çalıştay ve Açıkoturum, 18-20 Eylül 2003 (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi ve Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, 2003); Ed. M. Mahir Namur, T. Melih Görgün vd., **Her Şeyden Sonra: Küresel Etkinliklere Bakış ve Küratöryal Deneyimler**, çev. Tuna Atalay (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, 2007); Didem Yazıcı Başak Şenova ile Söyleşi, "Başak Şenova ile Küratörlük Pratikleri Üzerine Söyleşi İzleyicinin Algısını Tasarlamak", **Sanat Dünyamız**, s. 127 (Mart-Nisan 2012): 94-104.

²³⁹ Enis Batur, "Küratörün Sınırında", **Cumhuriyet Gazetesi**, 15 Temmuz 2001, 14.

²⁴⁰ Batur, **age**, 2002, 69.

²⁴¹ Madra, **age**, 2001, [23.06.2015].

küratörlerin "üçüncü alan"ın açılmasında etkin rollerinin olması olarak tarif eder. Kortun'a göre:

"Küratörlük, antoloji yapmak değildir. Sergi yapmanın asıl zorluğu uzlaşmalar sağlamak ve çok farklı şapkalar giymek demektir; finansör, ekonomist, psikolog, teorisyen, uzlaşmacı / uzlaştırıcı, sanatçının baş düşmanı, avukat, dost, sırdaş, üçüncü göz, kamuya karşı sorumlu yazar, hamal, vesaire vesaire."²⁴²

Küratörlüğünü yaptığı sergilerin temalarını, bir sosyal bilimci olarak kendi alanından seçen Ali Akay bu tartışmalarda disiplinlerarasılığa vurgu yaparak, günümüzde iç içe geçmiş disiplinlerin uzmanlık alanlarını boşa çıkardığı görüşündedir. Bu bağlamda küratör olmak için uzmanlığın yeterli olmadığını belirterek, bunun yanında "ortamın takip edilmesi; sorunların yeniden düşünülmesi; plastik espasın üzerine eğilinmesi ve sanatın gidişatının takibi kadar, geçmişinin de bilinmesi gerektiğini"²⁴³ ifade eder. Batur'un Kristeva ve Derrida örneğine de açıklık getiren Akay, müzenin Grafik Sanatları Bölümü şefleri olan konservatörlerin bazı sergilerde uzmanlardan yardım istediğini ancak, konunun uzmanlarının belirli şartlarda küratörlük yaptığının açıkça belirtildiğini söyler. "Zaten katalogdaki sunuş yazısını yazan bu iki konservatör uzmanı, '*commissaire*' yani sergi yapımcısını italikle yazmışlardı. Yani burada küratör tırnak içinde küratördü. Özel bir durumun söz konusu olduğu hemen belirtilmekleidi."²⁴⁴

Samih Rifat ise küratör kavramının yeni olmadığını, kavramın yakın döneme kadar Batı'da plastik sanatlar alanında etkinlik gösteren müzeler ve galerilerin üst düzey yönetim kadrosunda bulunan uzmanları işaret ettiğini vurgulayarak, bu mesleğin tarihselliğine gönderme yapmıştır. O'na göre ilk dönemlerdeki geleneksel küratörlük yaklaşımlarında, arkeoloji müzelerinin "konservatör"üne yakın çizgilerde tanımlanmış işlev ve görevleri icra eden küratör, müzeye yeni yapıtlar almak, bunların korunmasını sağlamak ve sergilemekle yükümlüydü. Günümüzde piyasa ilişkilerinin sanata müdahale etmesi ve sergileme biçimlerindeki değişimlerin küratörün rolünü de etkilediğini belirten Rifat, küratörlerin artık "tecim kuralları" gereği daha çok izleyiciyi sergiye çekmek amacıyla "çeşitli ve çekici temalar

²⁴² İleri, **age**, 2002b, 73, 76.

²⁴³ İleri, **age**, 2002a, 82.

²⁴⁴ **Age**, 81.

çerçevesinde biçimlenen, büyük 'oyuncaklı' sergiler düzenlemeye" başladıklarını belirtmiştir.²⁴⁵

Ahu Antmen tartışmayı Akay'a benzer bir noktadan ele alarak, disiplinlerarası çalışmaların sergi içeriklerini kavramsal olarak zenginleştirebileceğini vurgulayarak, farklı disiplinlerden gelen küratörlerin sanat ortamına yeni açılımlar kazandıracağını belirtir. Kendi ifadesiyle: "Bir düşünüre, sanatçıya, sanat tarihçisine veya ruhçözömcüye sergi yaptırılabilir, yaptırılmaktadır ve kuşkusuz çok ilginç sonuçlar alınabilmektedir."²⁴⁶ Küratörün içinde bulunduğı zorluklardan da söz eden Antmen, bu zorluklar arasında sanatı uluslararası ölçekte izlemenin güçlüklerine işaret eder. Ayrıca Batur ve Rifat'ın bu konu üzerine yazdıkları yazılarda meseleye "salt kavram-küratör-sergi üçgeninden baktıklarını sanatçılardan hemen hiç söz edilmemesini"²⁴⁷ eleştirir.

Batur, kendisine yöneltilen eleştiriler üzerine yeniden bir yazı kaleme alarak söz alanların ortak bir tanımında dahi uzlaşamadıklarına işaret etmiştir:

"'Küratör'ü film yönetmenine benzetiyor Samih Rifat; 'hayır', diyor Erdağ Aksel, 'daha çok bir şiir antolojisi düzenleyicisine benzetilebilir'; kayyum, synector, köratar kavramları uçuşuyor ortalıkta; 'düzenleyici' mi, 'tasarımcı' mı, belli değil kesinkes."²⁴⁸

Necmi Sönmez ise Antmen'in görüşüne yakın bir noktadan hareketle, serginin söz söyleme gücünün küratörün kavramsal çerçevesiyle ilişkili olduğunu ifade ederek, "sergi yapımcılığının 'yaratıcılık' gerektiren bir 'tavır-alma süreci' olduğunu"²⁴⁹ belirtmiştir. Sönmez'e göre küratörlük sanatçı işlerinin yan yana getirilip sergilenmesinden öte, bir sergiyi kavramsal çerçeve ve duyarlılık çemberiyle kurma sürecidir.

Küratör tartışmalarına bir başka yorum ise, kavramın ilk bienalden bu yana sorgulandığını ifade eden Kaya Özsezgin'den gelmiştir. Yazısında kelimenin etimolojisine de değinen yazara göre, küratör sanat tarihçisi ve eleştirmen olabileceğı gibi yakın bilim alanlarından da gelebilir:

²⁴⁵ Rifat, **age**, 2001, 97.

²⁴⁶ Antmen, **age**, 2001, 103.

²⁴⁷ **Age**, 105.

²⁴⁸ Batur, **age**, 2002, 69.

²⁴⁹ Necmi Sönmez, "Çokbiçimlilik Ortak Paydada Toplanabilir mi?", **Cumhuriyet Gazetesi**, 7 Kasım 2001, 14.

"Küratör, İngilizce kökenli 'curator' sözcüğünden geliyor. Özellikle son yıllarda çağdaş sanata mal olmuş görünen bu terim, İngilizcedeki anlamıyla, daha çok müze kültürü içinde geçen konservatörün görevlerinden birini karşılıyor. Sergi komiserliğinin farklılaşmış biçimi olarak küratörlüğün çağdaş sergileme konseptine ilişkin öngörülerini gündeme getirmeyi amaçlayan bir sanat yönetmenliği olduğu söylenebilir. İstanbul Sanat Bienali'nin düzenlendiği ilk yıllarda da bu anlamda kullanılmıştır. Fransızca'da bu kavramı karşılayan 'curateur' ise kökensel açıdan özen göstermek, titizlikle uygulamak anlamını içeren Latince 'curare'den geliyor. Bizdeki 'kayyum' anlamını karşılar. Genellikle uluslararası bir serginin ('biennial') yapımcılığını üstlenen kişidir küratör."²⁵⁰

Sanatçı Ömer Uluç İstanbul Bienalleri çerçevesinde yazdığı yazıda, küratörlük uygulamalarında çoğulculuktan yana olduğunu belirtmiştir. Küratörün sinema ya da orkestra yönetmeni olmadığını söyleyen Uluç, küratörü belli bir gösteriyi topluma sunan kişi olarak tarif etmiştir. Küratörlüğün görsel sanatlar alanını düzene sokmak işlevinden de söz eden sanatçı, ancak bu özgür alanda dahi kadrolaşma, yasaklama ve sanatçı ile küratörün egolarının çatışması gibi olumsuz durumlar yaşandığını ifade etmiştir.²⁵¹

Turan Erol, küratörü yetkiyi ve gücü elinde bulunduran, bu imtiyazları paylaşmayan otoriter ve tek seçici bir aktör olarak tanımlar. Genç sanatçıların küratörlü sergileri dünya piyasasına açılmanın bir yolu olarak gördüklerini ve küratörlerin belirlediği sergi modelini sorgulamadan kabul ettiklerini ifade eder.²⁵² Küratörü kapitalle sanatçı arasındaki tampon bölge olarak değerlendiren Bedri Baykam da küratörlerin olgun sanatçıları tercih etmediğini, çünkü olgun sanatçıların genç sanatçıları gibi manipüle edilemediğini belirtmiştir. Baykam, küratörün sanatçıların önüne geçmesini, yıldızlaşmasını ve küratörün sergiye katılım için sanatçıdan sipariş usulüyle iş almasını eleştirmiştir. Ona göre sanat etkinliklerinde bir aktör olarak küratör olacaksa nitelikleri şu şekilde olmalıdır: Küratör sanatçıya, sanat tarihine ve eleştiriye saygı duyan, nerede duracağını ve sınırlarını bilen, tekelci davranmayan bir kişi olmalıdır.²⁵³ Baykam, 2004 yılında AKM'de Altın Boğa Termosifon Grubu'nun performanslarının da yer aldığı "Koyun Platformu-Küratöryal Şizofreni" başlıklı bir eylem / sergi düzenleyerek bu görüşlerini bir sergi üzerinden de anlatmak istemiştir. Baykam bu sergiyi "sanatçının küratriste karşı manifestosu" olarak değerlendirmiştir. Bazı küratörlerin çağdaş sanat ortamında "çoban" gibi davrandığını ve sanatçıları "koyun" yerine koyduğunu ifade etmiştir. Sanatçı olmadan küratör ve müzenin de

²⁵⁰ Kaya Özsezgin, "Uzmanlara Gerek Sinim Var", **Cumhuriyet Gazetesi**, 12 Ekim 2001, 14.

²⁵¹ Ömer Uluç, "Türkiye'de 'Küratörlük' Tartışması", **Cumhuriyet Gazetesi**, 13 Ekim 2001, 15.

²⁵² Turan Erol, "Küratörlük ve Cemaatleşme", **rh+ Sanat**, s. 15 (2005): 13.

²⁵³ Tevfik İhtiyar Bedri Baykam ile Söyleşi, "Bedri Baykam Yanıtıyor", **rh+ Sanat**, s. 15 (2005): 20-22, 24.

olamayacağını belirtmiştir.²⁵⁴ Baykam ve Denizhan Özer'in birlikte oluşturduğu "Kürato-Kebap Entrikaları" başlıklı çizgi romanda olduğu gibi sergide yer alan işlerin isimlerinin oldukça kışkırtıcı olduğu görülmektedir. Bu sergiyi düzenleyen kişi olarak Baykam'ın pozisyonuna bakıldığında, Antmen'in haklı olarak sorduğu "Baykam, bu genç sanatçıları sergisine davet ederek aslında bir tür küratörlük yapmamış mı?" sorusu gündeme gelir.²⁵⁵ Sonuç olarak Baykam'ın -sergisinde yer alan sanatçılara eleştirdiği ve iddia ettiği küratör yaklaşımları dışında davranmış olsa bile- teknik açıdan değerlendirildiğinde dahi serginin küratörlüğünü üstelendiğini belirtmek hatalı bir tutum olmayacaktır.

Levent Çalıkoğlu'na göre ise küratörler "diktatör" olarak görülse bile, küratörlük gittikçe kurumsallaşmakta ve sanat ortamındaki varlığı vazgeçilmez bir olgu haline gelmektedir. Bununla birlikte, küratörün sanatçıya olumsuz bağlamda müdahale etmediğini, bu ilişkinin mesleki düzeyde samimi bir paylaşımcılığı gerektirdiğini belirtmiştir.²⁵⁶

Yukarıdaki tartışmaların işaret ettiği gibi, mesleğin Türkiye'de yeni yeni tanınıyor olması, işin niteliğinin yeterince bilinmiyor oluşu, mesleği icra eden uzmanların çeşitli disiplinlerden gelmesi küratörlüğün temel eleştiri noktalarını oluşturmuştur. Türkiye sanat ortamında küratörlük kurumunun, özellikle bağımsız küratöryal pratiklerin ön planda olduğu dönemde, bazı sanatçılar, eleştirmenler ve yazarlar küratörlüğü bir iktidar alanı olarak yorumlamış ve küratörlerin özellikle sanatçı seçimlerine, eleme yöntemleri ve kriterlerine kuşkuyla yaklaşmışlardır. Bunun yanı sıra mesleğin içeriği ve bu mesleği kimin ne şekilde icra edeceği meselesi gündeme gelmiştir. Bu ve benzeri sorunların ayrıntıları dördüncü bölümde, Türkiye küratörlük tarihindeki ilk uygulamaları gerçekleştiren Madra'nın deneyimleri üzerinden değerlendirilecektir.

²⁵⁴ Anonim, "Küratörlere Karşı Eylem", **Radikal Gazetesi**, 24 Aralık 2004, <http://www.radikal.com.tr/kultur/kuratorlere-karsi-eylem-732605/> [06.05.2017].

²⁵⁵ Ahu Antmen, "Baykam'ın Uzun Savaşı", **Radikal Gazetesi**, 05 Ocak 2005, <http://www.bedribaykam.com/bb/kritikler.html> [06.05.2017].

²⁵⁶ Levent Çalıkoğlu, "Yeni Can Sıkıntımız: Küratörlük", **rh+ Sanat**, s. 16 (2005): 12.

4. TÜRKİYE KÜRATÖRLÜK TARİHİNİN BİR İLK DÖNEM TEMSİLCİSİ: BERAL MADRA

Türkiye'de temalı ve küratörlü sergilerin düzenlenmeye başlanmasından itibaren bu alanda küratör, eleştirmen, galerici ve akademisyen²⁵⁷ olarak çok yönlü kişiliği ve birikimiyle sanat ortamına katkı sunan Beral Madra (1942), Türkiye'nin ilk kuşak küratörleri arasında yer alır. Dolayısıyla Madra'nın küratöryal pratiklerini anlamaya çalışmak, Türkiye küratörlük tarihinin de bir dönemine tanıklık etmek olarak nitelendirilebilir. Bu bağlamda, küratörlüğün bir meslek olarak kabul görme süreci; küratör-sanatçı-galeri sisteminin küresel pazar ekonomisiyle ilişkileri; sponsorluğun gelişimiyle birlikte izleyici kitlesinin merkeze konumlandırılması ve benzeri meseleler Türkiye'de küratörlüğün kurumsallaşmasında etkin bir aktör olan Madra'nın pratikleri çerçevesinde incelenecektir.

Bu bölümde ilk olarak, Madra'nın toplumsal ve kültürel altyapısının sanat alanında kesintisiz bir biçimde üretim yapabilmesine olanak tanıyıp tanımadığını anlayabilmek amacıyla kişisel yaşamı ve aile yapısına değinilecektir. Sonraki bölümde küratörlüğe başladığı süreç değerlendirilecek, ardından Türkiye'deki küratörlük çalışmalarında Madra'nın yerine ve küratöryal politikalarına örnekler üzerinden bakılacaktır.

4. 1 Beral Madra'nın Kısa Yaşam Öyküsü

Beral Madra eğitimli bir anne-babanın çocuğu olarak 1942 yılında İstanbul'da doğmuştur.²⁵⁸ Ailesini tanımlarken kullandığı "Atatürk'ün yarattığı o ütopyik Türkiye'nin yetiştirdiği iki insanın çocuğuyum"²⁵⁹ ifadesinden de anlaşılacağı üzere, içine doğduğu, büyüdüğü ailenin eğitimli, kentli, modern ve sınıfsal konum itibarıyla

²⁵⁷ Beral Madra çeşitli üniversitelerde verdiği derslerin yanı sıra, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Sanat Yönetimi Programı'nın kurucusu olarak sanat yönetimi ve küratöryal çalışmaların akademik alanda yer alabilmesine katkı sağlamıştır.

²⁵⁸ Buradaki bilgilerin tümü Beral Madra ile İstanbul-Bostancı'daki evinde 24.05.2014 ve 12.08.2015 tarihlerinde ses kayıt cihazı kullanarak yüz yüze yaptığım görüşmeler ile tez yazım sürecinde e-posta ve telefon aracılığıyla gerçekleştirdiğimiz haberleşmelere dayanmaktadır.

²⁵⁹ Beral Madra ile kişisel görüşme, 24.05.2014.

avantajlı bir pozisyonda olduğu belirtilebilir. Bu avantaj Madra'nın ebeveynlerinin yetiştiği ortamda da mevcuttur. Anne ve babasının aileleri Kırım ve Batum'dan göç etmiş, önce Karadeniz Bölgesi'nde Trabzon kentine yerleşmiş ardından İstanbul'a gelmiş, deniz ticareti ile ilgilenen bir ailedir. Madra'nın belirttiğine göre, annesinin babası Atatürk döneminde Gaziantep ve Ordu valiliği yapan ardından bürokrasi içinde çeşitli görevlerde bulunan siyasette oldukça aktif bir kişiliktir.

Çocukluğunu Nişantaşı ve Bostancı bölgelerinde geçiren Madra, Alman Lisesi'nden sonra Akademi'nin resim bölümüne girmek için başvuruda bulunmuş, resim sınavını kazanmasına rağmen ikinci etapta gerçekleştirilen "27 Mayıs'ın Mana ve Önemi" isimli kompozisyon sınavından düşük not aldığı için bölüme kayıt yaptıramamıştır. Bu olaydan sonra, kültür-sanat alanıyla alakalı bir bölüm olduğu için İstanbul Üniversitesi Arkeoloji Bölümü'ne kayıt yaptırmış ve buradan mezun olmuştur. Lise ve üniversite eğitimini özgür bir ortamda sınırlamalara maruz kalmadan sürdürdüğünü belirten Madra, Jale İnan, Aşkıl Akarca, Nuşin Asgari gibi özgür ruhlu kadın hocalardan eğitim almaktan mutluluk duyduğunu ifade etmiştir.

Üniversite eğitimini aldıktan sonra 1966-67 yıllarında eşi Teoman Madra ile tanışmış, ardından evlenmiş ve 1979 yılına kadar Ayvalık'ta yaşamıştır. 1971 Darbesi'ni Ayvalık'ta yaşadıklarını belirten Madra, oradaki ülkücü eğitim kampının da etkisiyle faşizmin varlığını gündelik yaşamlarında çok net hissettiklerini söylemiş, örneğin otobüs duraklarına "komünistin başı ezilmeli" gibi anti-komünist levhalar asıldığını ifade etmiştir. Bu dönemde eşiyle yurt dışına göç etmeyi planlayıp ardından aile bağları nedeniyle Türkiye'de kalmayı tercih ettiklerini belirten Madra, 1980 yılına kadar ev dışında çalışmamış, sanat ve arkeoloji alanlarıyla ilgili kitap çevirileri yapmış ve bu arada iki çocuğunu büyütmüştür.

1979 yılının sonunda yeniden İstanbul'a dönen Madra, 1980 Darbesi'nin baskıcı ortamından sıyrılıp nefes alabileceği bir alan olarak sanata yönelmek istemiş, 1984 yılında Nişantaşı-Vali Konağı Caddesi'nde ilk sanat galerisini, Galeri BM'yi açmıştır. Bu galeride Yeni Ekspresyonizmin etkisinde işler yapan genç sanatçıların yapıtlarını sergileyerek satış yapma konusunda risk almıştır. Maddi gelir elde etmek için ise "yan işler"le ilgilenmiş, ayrıca satış odaklı sergiler de açmıştır. Örneğin, bir taraftan Marianna Yerasimos gravür sergisi açarak satış yapıp diğer taraftan güncel sanat alanında işler üreten sanatçıları tanıtmaya çalışmıştır. Madra 1989 yılında galerinin

ticari bölümü kapatarak Nişantaşı-Akkavak Sokak'ta BM Çağdaş Sanat Merkezi'ni kurmuş ve 1992 yılından itibaren kurumun işlevlerini dönüştürmüş, aşağıda da belirtildiği gibi yarı kâr amacıyla işletilen bir kurum haline getirmiştir. Bu dönüşümün nedenlerini şu şekilde ifade eder:

""80'li yılların sonunda Türkiye ekonomisi iyi değildi, para kazanma diye bir şey söz konusu değildi. Ben de o zaman dedim ki bari ticari işleri yürütmekten vazgeçeyim ve kurumu çağdaş sanat merkezine dönüştüreyim. Böylece proje bazında bütçe bulup, ona göre sponsorlarla işimi yürütebileyim. Böylece galeriyi *semi-profit*, yarı kâr amacı güden bir kuruma dönüştürdüm." ²⁶⁰

Bu merkez günümüzde araştırmacılar ve akademik çalışma yürütmek isteyenler için, yeni mekânında Maltepe-Altıntepe'de arşiv olarak hizmet vermektedir. 2007-2010 yılları arasında ise Karaköy'de bulunan Suma Han'da Nilüfer Sülüner ve Binnaz Tukin'le birlikte 19 sergi organizasyonu gerçekleştiren Madra, aynı yıllarda İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı'nda Görsel Sanatlar Yönetmeni olarak çalışmıştır. Aynı zamanda 2012 yılından günümüze kadar Kuad Galeri'de sanat yönetmeni ve küratör olarak çalışmalarını yürütmektedir. 80'li yıllardan itibaren bir taraftan da eleştiri yazıları kaleme alan Madra galerici, küratör ve eleştirmen olarak sanat ortamında etkinliğini devam ettirmektedir.

Madra, kamu ve özel sektörün kısıtlı yatırım yaptığı, finansal desteğin her dönem yetersiz olduğu kültür ve sanat alanında uzun süre var olabilmeyi başarmış bir aktördür. Bu sürekliliğin ardında Madra'nın, eğitim hayatının başından itibaren, kültür-sanat alanı üzerine kariyer planlaması yapmış olması, iyi bir eğitim alması, kişisel yetenekleri ve donanımının yanı sıra ailesinin ekonomik ve sosyo-kültürel sermayesinin de etkileri olduğu belirtilebilir.

4.2 Tam Zamanlı Bir Meslek Olarak Küratörlük ve Beral Madra'nın Küratöryal Politikaları

Türkiye'de küratörlü sergilerin düzenlenmeye başlandığı yıllar aynı zamanda küratörlüğün bir meslek olarak, henüz kabul görme aşamasına gelmese de, tanınmaya başlandığı bir dönem olarak değerlendirilebilir. 1980'lerin sonu '90'lı yılların başlarına denk gelen bu süreçte, önceki yıllardan farklı olarak, uzman(lar)ın profesyonel bir iş olarak sergileme pratikleriyle doğrudan ilgilendiği görülmektedir. Bu yıllar birbiri ardına temalı ve küratörlü sergilerin açıldığı ve meslekle ilgili soruların, sorunların gündeme taşındığı bir döneme işaret eder. Üçüncü bölümde de

²⁶⁰ Beral Madra ile kişisel görüşme, 12.08.2015.

değinildiği üzere, güncel anlamıyla Türkiye'de küratörlü sergilerin ilk örnekleri arasında genel koordinatörlüğünü Madra'nın üstendiği, "1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri" / "İstanbul Bienali" (1987) ile sergi serisi şeklinde tasarlanan ve ilki 1991 yılında Vasıf Kortun tarafından düzenlenen "Anı / Bellek" sergisi yer alır.²⁶¹ Türkiye'nin ilk kuşak küratörleri arasında yer alan Madra ve Kortun, geleneksel sergileme pratikleri dışında temalı sergiler düzenleme, uluslararası sanat aktörleriyle işbirliği yapma, çağdaş sanat pratiklerine öncelik verme gibi yenilikçi çalışmalarla Türkiye'deki sergileme pratiklerinde yeni kanallar ve olanaklar açmış aktörler arasında yer alır.

Madra'nın Türkiye küratörlük tarihi açısından önemli bir özne olmasının sebeplerinden birisi de, küratörlük yapmaya başladığı ilk dönemden günümüze kadar, küratörlüğü bir ara / geçici iş olarak değil tam zamanlı bir meslek olarak icra etmesinde yatar. Bu noktada "küratörlüğün meslek olması ne anlama gelmektedir?" sorusu gündeme gelir. Küratörlük literatürü incelendiğinde, mesleğin niteliklerine dair genel başlıklar çıkarmak mümkün olmuştur. Ayrıca Madra'nın yanı sıra farklı küratörlerin biyografileri dikkate alındığında akademik formasyonları, uygulama periyotları ve gelir elde etme gibi belirli özelliklerin öne çıktığı görülmektedir. Bu kapsamda zaman zaman küratörlük çalışmaları yapan kişilerden farklı olarak, bu işi meslek olarak yapanların aşağıda yer alan dört temel kriteri yerine getirdiği görülmektedir:

1. Alanında uzmanlık / yetkinlik,
2. İşin sürekliliği,
3. Yapılan işten maddi gelir elde edilmesi,
4. Kurum / proje yöneticiliği (sanat yöneticiliği) yapılması.

Dolayısıyla, Türkiye'de bu işi meslek olarak yapan birinci kuşak arasında yer alan Madra'nın, '80'lerden sonraki diğer küratör kuşakları için meslekî bağlamda "öncü" bir aktör olduğu söylenebilir. 1984 yılında ilk galerisini kurduğu zamandan bugüne dek kurumlarda ve / veya bağımsız olarak küratöryal pratikler içerisinde yer alan Madra'nın ilk kişisel girişimi galeri yöneticiliği ve küratörlüğü olmuş; bunun yanı sıra devlet ve özel sektör kurumlarıyla da çalışmalar yürütmüştür.

²⁶¹ Pelvanoğlu, *age*, [21.06.2015], ed. Sezin Romi, *age*, 8, 12, [22.06.2015].

Madra'nın bu meslek içindeki konumunu daha iyi anlayabilmek için küratöryal politikalarını temel alarak yapılan bir dönemselleştirilmede, 1990'ların ortasından itibaren yaşanan bir çoğullaşma dikkati çekmekle birlikte, temelde iki ana eğilimin ortaya çıktığı görülmektedir. Birinci dönem 1987-2000, ikinci dönem 2000'lerden günümüze dek gelen bir sürece işaret etmektedir. Bu iki ana dönem içinde alt kırılımlar mevcut olmakla birlikte, onun ilk dönemde daha çok bellek, kültürel kimlik, çokkültürlülük, modernizm / postmodernizm ile Doğu / Batı dikotomileri çerçevesinde oryantalizm, yerellik ve göçebelik gibi meselelere odaklandığı görülür.

2000'lerden sonraki süreçte ise ilk dönemdeki toplumsal meselelerin çeşitlendiği ve farklılaştığı söylenebilir. Madra bu dönemde kendi ifadesiyle tanıtımı önceleyen ve PR çalışmalarına önem veren küratörlük anlayışından ziyade doğrudan "yüksek siyaset"i eleştiren işlere yönelmiş, yine kendi ifadesiyle "siyasi amaçlı" sergiler düzenleme eğilimi içinde olmuştur. Sonuç olarak Madra'nın 2000'lerden sonraki küratöryal pratiklerine bakıldığında kadın sorunları, ekoloji, ifade özgürlüğü, insan hakları gibi toplumsal konulara doğrudan yoğunlaşan sergiler düzenlediği, ayrıca İstanbul ve Batı Avrupa ülke / kentlerinin yanı sıra merkezî sanat bölgelerinin dışına (Çanakkale, Sinop, Diyarbakır, Kuzey Osetya, Bakü ve benzeri) da çıkarak farklı periferilerde projeler ürettiği görülmektedir.

Madra'nın yukarıda belirtilen iki ana dönem içinde süreklilik gösteren yaklaşımları da mevcuttur. Bunlardan birincisi, genç kuşak sanatçıların içinde olduğu bireysel ve / veya grup sergileri düzenleyerek genç sanatçıların kendilerini ifade edeceği alanlar sağlamasıdır. Ayrıca Melis Boyacı'nın da belirttiği gibi bu sanatçıları yazıları ile de desteklemiştir.²⁶² İkincisi, sanatçının göçmen olarak konumu ve konumundan kaynaklanan katmanlı kültürel kimlikleri sorunsallaştıran / irdeleyen sergi projeleri üretmesidir.

Madra'nın dönüşen veya aynı kalan eğilimlerini bağlamsal çerçevede okuyabilmek, bunları konjonktürel değişimler ve yapısal eğilimlerle birlikte ele alabilmek için Türkiye'deki küratörlük çalışmalarını da dönemselleştirmek aydınlatıcı olacaktır. Türkiye'deki küratöryal pratikleri haritalandırabilmek için dönemlerin kendine özgü dönüşümlerini dikkate alan kronolojik bir temele ek olarak, küratörlük yapan kişilerin kesişen meslekî alanları ile Türkiye'de çağdaş sanat piyasasının gelişimini

²⁶² Melis Boyacı, "Çağdaş Türk Sanatında Küratörlük Olgusu: Beral Madra" (Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2009), 62.

genel hatlarıyla içeren kriterler çerçevesinde 10'ar yıllık periyotlarla üçe ayırdığım bir şema çizmeye çalıştım. Bununla birlikte, aşağıda sözü edilecek üç dönemin, meseleyi farklı bağlamlarda ele alan başka yazarlar tarafından farklı bir çerçevede okuma / kurgulanma olanağı ve açıklığına sahip olduğunu belirtmek gerekir.

I. Dönem (1985-1995)

İlk dönem, çağdaş sanat sergilerinin İstanbul Bienali'nin de etkileriyle yaygınlık kazandığı, özel sektör kurum ve kuruluşlarının çağdaş sanat sergilerine finansal destek verdiği, Türkiyeli çağdaş sanat üretimi yapan sanatçıların yurt dışı sergilerine katılım sağladığı bir sürece işaret eder. İkinci ve üçüncü döneme göre bu dönemde küratörlerin sayısının oldukça az olduğu belirtilebilir. Bu durumun en temel nedeninin, mesleğin Türkiye sanat ortamında yeni yeni tanınıyor olması şeklinde ifade edilebilir. 1985-1995 yıllarını kapsayan ilk dönemde, bu işi meslek olarak yapan ve zaman zaman birlikte de çalışmış iki özne dikkati çekmektedir: Beral Madra ve Vasıf Kortun. Sınıfsal olarak benzer sosyo-ekonomik alt yapılara sahip olan Madra ve Kortun, formasyonları ve kültürel arka planlarının uluslararası işbirliklerine zemin oluşturması sayesinde bu dönem yurt içi ve yurt dışında pek çok proje üretmişlerdir. Sonraki süreçlerde ise, küratörlük mesleğinin temelini oluşturan sergi organizasyonlarının yanı sıra, sanat kurumu yöneticiliği, akademisyenlik, danışmanlık gibi çalışmalar da yaparak mesleği geniş çerçevede icra etmeye devam etmişlerdir.

II. Dönem (1996-2005)

1990'ların ikinci yarısından itibaren 1996-2005 yıllarını içeren ikinci dönemin, önceki dönemden en açık farkı, sosyal bilimlerin sanat alanıyla daha fazla temas içinde olması ve hem sergileme pratikleri hem de küratörlerin nitelikleri bakımından çoğullaşmanın yaşandığı bir sürecin başlangıcına işaret etmesi olarak tarif edilebilir. Bu dönemde Ali Akay, Ahu Antmen, Hasan Bülent Kahraman, Zeynep Yasa Yaman, Levent Çalıkoğlu, Necmi Sönmez gibi sosyal bilimlerle ilişkili akademisyenlerin çeşitli sanatsal / toplumsal yaklaşımlar ve sorunlar çerçevesinde, kavramsal arka planını da oluşturdukları sergiler düzenledikleri görülmektedir. Yine aynı süreç içinde Fulya Erdemci, Başak Şenova, Ferhat Özgür, Halil Altındere, Marcus Graf, Haşim Nur Gürel, Borga Kantürk gibi isimler de kişisel ya da bir kuruma bağlı bir şekilde küratörlük çalışmaları yürüten aktörler arasında yer almaktadır.

Küratörlük uygulamalarındaki farklılaşma ve çoğullaşma eğilimlerinin yanı sıra '90'ların ikinci yarısından itibaren sanat piyasasındaki hâkim yönetim biçimlerine - galeri sistemi, sponsorluk ilişkileri ve sanatçı üzerindeki baskılar- yöneltiren eleştiriler ikinci dönemin bir diğer ayırıcı özelliğidir. Bu durum, sanatçı grubu oluşumlarına zemin hazırlamış, anaakım küratörlük sistemi dışında farklı bir küratörlük sisteminin mümkün olabileceği tartışmaları gündeme gelmiştir. Örneğin, 1996 yılında kurulan *Hafriyat* gibi kolektif sanatçı grupları / inisiyatifleri kolektif sergiler düzenlemiş, sanatçıların ortak ve eleştirel projeler üretmesine imkân sağlamıştır. 2007'de *Karaköy Hafriyat* isimli mekânlarını kuran inisiyatif, kapılarını tüm sanatçılara -özellikle de gençlere- açarak tekelleşmiş piyasa karşısında, demokratik ve katılımcı alternatif pratikler üretmeye çalışmıştır. *Hafriyat* içinde yer alan sanatçıların bu konudaki görüşleri şöyledir:

"Murat Akagündüz konuya şöyle 'açıklık getiriyor': 'Sponsor ilişkisi olan kurumların bir sanat profili var. Dolayısıyla o çerçevede bir seçicilik kullanılıyor. Daha deneysel, alternatif sanat üretimindekilerin taleplerine cevap verecek mekânlara ihtiyaç var.' Neriman Polat ise İstanbul sanat ortamındaki hareketlilik algısının yanıltıcılığına dikkat çekiyor: 'İstanbul'da hareket çok artıyormuş gibi gözüküyor ama gerçekte alanlar azalıyor. Senelerdir üreten insanların bile sergi açacak yer sıkıntıları var. Galerilerin sanatçı listeleri belli. Bu yüzden alternatif mekânların çoğalmasından başka çare yok.' (...) 'Burada hem Hafriyat'ın hem de başka sanatçı ve sanatçı gruplarının, çizimden resime çeşitli işleri sergilenecek. Ama mekân sadece galeri işlevi görmeyecek. Söyleşiler, workshoplar, film gösterimleri, performanslar vs. düzenlenecek. Burada iktidar merkezlerinin dışında alternatif çalışmalara bir alan ve bir sanat platformu yaratmak istiyoruz.'"²⁶³

2010 yılında faaliyetlerine son veren *Hafriyat*'ın, 2000'lerden itibaren bir araya gelen sanatçı oluşumlarında gözlemlenen kent sosyolojisi, mekân, kentsel ilişki biçimleri ve gündelik yaşam pratiklerine yönelik kolektif çalışma eğilimlerini erken tarihte deneyimleyen bir oluşum olduğu ifade edilebilir.

İkinci dönemdeki bir başka deneyim ise yine 1996'da kurulan *Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği*'dir. Bu girişim, iki yıl dernek olarak çalıştıktan sonra, bir dönem de *Disiplinlerarası Genç Sanatçılar İnisiyatifi* olarak birçok proje üretmiştir. Örneğin, Atatürk Kültür Merkezi (1996), Darphane (1997) ve Babylon (1998)'da olmak üzere üç kez *Performans Günleri* başlığı altında disiplinlerarası sanat etkinlikleri düzenleyen grup, aynı zamanda *Genç Etkinlik* sergilerine destek olmuş, izleyiciyle ilişki kurmanın yollarını arayarak seyircilere açık çeşitli sanatsal okumalar gerçekleştirmiş ve çıkardıkları broşürlerde bazı makalelerin çevirilerini

²⁶³ Mahmut Hamsici, "Hafriyat Kendi Kendinin Patronu", **Radikal Gazetesi**, 2 Mayıs 2007, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=220045> [11.04.2016].

yayımlamışlardır.²⁶⁴ Gençlerden müteşekkil oluşum disiplinlerarası ve kolektif bir anlayışla, özellikle gündelik yaşamı performanslarla gündeme taşımayı amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda kurumsal bağımlılığı reddederek bağımsız ve sponsorsuz bir şekilde üretim yapmışlardır. Derneğin 2. dönem başkanlığını yürüten İnel İnal'a göre dernek faaliyetlerini tahmini dört sene devam ettirmiştir.²⁶⁵

III. Dönem (2006'dan Günümüze)

2006'dan günümüze dek gelen süreci kapsayan üçüncü dönemde ise, yaygın bir şekilde sanatçılar (örneğin, Şener Özmen, Ferhat Özgür, Hera Büyüктаşçıyan, Elmas Deniz) ve sanatçı akademisyenler (örneğin, Ferhat Özgür, Marcus Graf, Ezgi Bakçay, Melih Görgün) ile Işın Önel, Övül Durmuşoğlu, Derya Yücel, Çelenk Bafra, Ezgi Bakçay, Fırat Arapoğlu, Adnan Yıldız gibi kısmen yurt dışında da yaşayan genç kuşaktan bağımsız küratörlerin pratikleriyle karşılaşılın çeşitlenmenin yaşandığı bir dönem söz konusudur. Küratörlük yaklaşımlarında 2000'lerden itibaren dikkat çeken bir nokta, aslen '90'larda başlayan, kolektif / grup uygulamalarıyla katılımcılığı teşvik eden, daha demokratik ve anti hiyerarşik işleyişlerin önünü açan perspektiflerin yaygınlaşmasıdır. Bu bağlamda, belirleyici, seçici ve karar vericilik pozisyonuna alternatif olarak da değerlendirilebilecek, *Oda Projesi**, *Apartman Projesi*** gibi yeni tip kamusal sanat uygulamaları gibi eğilimlerde çoğalma görülmektedir. Tezin kapsamı çerçevesinde tüm çeşitliliklere ve farklı pozisyonlara ayrıntılı şekilde yer verilemiyor olsa da, bu konuların başka araştırmacıların çalışmalarında yer bulabilme olanağı mümkün görünmektedir. Dolayısıyla bu bölümde, Türkiye'de küratörlüğün tarihi içinde Beral Madra'nın küratöryal politikaları incelenecektir.

²⁶⁴ İnel İnal, "Duyuru", <http://disiplinlerarasigencsanatcilardernegi.blogspot.com.tr/> [11.04.2016].

²⁶⁵ İnel İnal, "DAGS (Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği)", <http://disiplinlerarasigencsanatcilardernegi.blogspot.com.tr/> [16.04.2016].

* *Oda Projesi*, Özge Açikkol, Güneş Savaş ve Seçil Yersel'den oluşan bir sanatçı kolektifidir. Ocak 2000'den, mutenalaşma süreci ile yerlerinden çıkarıldıkları 16 Mart 2005'e kadar, Galata'da bulunan kâr amacı gütmeyen bağımsız bir mekânda birçok projeye, buluşmaya ve harekete ev sahipliği yapmıştır. Şu anda ise hareketli ve yere bağlı olmayan bir yapısı vardır. *Oda Projesi*, halen yere ve mekâna dair sorular sormaya, kartpostal, radyo, kitap, poster, gazete gibi araçları ya da geçici mekânları kullanarak yeni ilişki modelleri üzerine düşünmeye devam etmektedir. Bkz. <http://odaprojesi.blogspot.com.tr/2017/> [28.04.2017].

** 1999 yılında Selda Asal tarafından İstanbul'da kurulan *Apartman Projesi*, sanatçılara solo çalışmaların yanında, kolektif projelerle disiplinler arası işbirliği imkânı sunar. Eylül 2012'den itibaren projelerini Berlin'de de sürdürmeye başlayan *Apartman Projesi*, farklı komünal yaşam ve kolektif üretim modelleri öneren, misafir sanatçı programı ve sergi projeleriyle işbirliğini önemseyen ve süreç odaklı üretim olanaklarını öne çıkaran bir yapıya sahiptir. <http://www.saha.org.tr/projeler/proje/bagimsiz-sanat-inisiyatiflerinin-surdurulebilirliğine-yonelik-destek-fonu-2015-2016> [28.04.2017]. Ayrıca ayrıntılı bilgi için bkz. <http://berlin.apartmentproject.org/projects/about-apartment-project/> [28.04.2017].

Madra'nın küratörlük çalışmalarına başladığı dönem, resmin alınıp satılır bir meta olarak dolaşımda olduğu, 1970'lerden itibaren devletten bağımsız özel kurum ve bireylere doğru çatallaşarak yaygınlaşan resim piyasasının özel galerilerin etkileriyle canlandığı bir sürece tekabül eder. 1980'lerin sonuna doğru satış odaklı galerilerin yanı sıra müzayede evlerinin de devreye girmesiyle sermaye ve sanat yapıtlarının buluşma alanlarının çeşitlenmesi söz konusu olmuştur. Piyasada talep gören ve dolayısıyla satışa sunulan yapıtların çoğunun 19. yüzyılda Osmanlı ressamlarının üretimlerinden başlayıp 1950'lere kadarki süreçte üretilen yapıtlardan müteşekkil olması dikkat çekici bir noktadır. Diğer yandan bu dönemde çağdaş sanat üretimini destekleyen bir çeşitlenmenin de yaşandığı belirtilmelidir. Örneğin, tamamen satış odaklı hareket etmeyen Maçka Sanat, Galeri BM, Galeri Nev, Urart gibi galeriler, daha ziyade genç sanatçılara ve güncel işlerin sunumuna yönelik sergiler düzenlemeyi tercih etmişlerdir.²⁶⁶

1980'li yıllarda Türkiye siyasal hayatında, dışı açılma ve neoliberal ekonomi politikalarının yarattığı dönüşümler yapısal olarak kültür-sanat alanını da etkilemiş, bu döneme dek genellikle ulusal sınırlar içinde kaldığı söylenebilecek etkinlikler giderek uluslararası çalışmalara doğru değişim göstermiştir. Bu kapsamda özellikle İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV)'nın düzenlediği festivaller uluslararası etkinliklerin en görünür olduğu alanlar olarak değerlendirilebilir.

1985 yılında İKSV yönetimi, görsel sanatlar alanında uluslararası ölçekte sergi yapmayı planlamış, bu düşüncüyü Madra ile paylaşarak planlanan sergilerin koordinasyonunu yapması için kendisine teklifte bulunmuştur. Böylece Madra, ilki 1987 yılında gerçekleştirilen İstanbul Bienali'nin hem danışma kurulunda yer almış hem de sergilerin genel koordinatörlüğünü üstlenmiştir. O dönem Türkiye'de küratör kavramı henüz dolaşıma girmediği için 1987 ve 1989 yıllarında gerçekleştirilen iki bienalde de Madra genel koordinatör adıyla görev yapmıştır. Bu organizasyondaki genel koordinatör, günümüzde küratörlerin yaptığı işleri gerçekleştiren kişidir. İstanbul Bienali etkinliklerinde küratör kelimesi ilk kez 1995 yılında René Block'un küratörlüğünü üstlendiği dördüncü İstanbul Bienali'nde kullanılmıştır.²⁶⁷ Aşağıda,

²⁶⁶ Burcu Pelvanoğlu, "Türkiye'de Galerisilik - II", <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1273> [02.01.2016]; Haldun Dostoglu, "Son 25 Yılda Sanat Piyasası", **Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri**, ed. Ayla Ödekan, (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999): 204.

²⁶⁷ Konuyla ilgili bir yorum da 3. İstanbul Bienali sürecinde (1992) Jale Erzen'den gelmiştir. Bu yorumu eleştiren Madra görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir: "Erzen, basın toplantısının açılış

Madra'nın genel koordinatörlüğünü yaptığı ilk iki bienalin küratöryal politikaları, bu dönemde İstanbul'da bir bienalin organize edilmesinin siyasal, kültürel ve ekonomik bağlamlarda ne anlama geldiği, hangi yapısal dönüşümlerin bu etkinliği tetiklediği, sanatçıların uluslararası sanat piyasası döngüsü içinde farklılaşan konumları gibi tartışmalara değinilecektir.

Dünya konjonktürüne paralel bir biçimde Türkiye'de, 1980'lerden itibaren serbest piyasa ekonomisinin öne çıkarılması ve ihracata dayalı ekonomik stratejinin uygulamaya konulmasıyla kamu ekonomisinin faaliyet alanı kısıtlanarak, özel sektörün / girişimciliğin gelişimi teşvik edilmiştir. Betül Yazar'ın aktardığı gibi, bu yeni yönetim zihniyetinin yükselişi Türkiye'ye özgü bir olgu değildi. Bu dönem, kapitalist sanayileşme ve modernleşme süreçlerinin yarattığı krizlerin sonucu farklı yapısal eğilimlerin mücadelesi çerçevesinde doğmuştur.²⁶⁸ Türkiye'nin 1980'lerden itibaren uluslararası kapitalizmle bütünleşme stratejileri kapsamında uygulamaya koyduğu neoliberal ekonomi politikalarının sonucunda, kültürün özelleştirilme süreciyle bu alanın daha önce yaşanmadığı kadar yoğun bir şekilde tüketim ilişkileri ağlarına dahil edildiği belirtilebilir.

İstanbul Bienalleri tam da Türkiye'nin ekonomik olarak dışa açılma girişimlerinin olduğu bu dönemde organize edilmeye başlar. Kültür / sanat etkinlikleri aracılığıyla İstanbul'un "gösteri" alanı olarak sunulmaya başlandığı bu süreçte çağdaş sanat sergileri, uluslararası sanat ortamıyla diyalog kurmanın araçlarından birisi olmuştur. İletişim ağlarının ulusal sınırları aşmaya başladığı, neoliberal dönüşümlerin kültür / sanat alanında iktisadî ve toplumsal yeni örgütlenme biçimleri öngördüğü bu dönem, sanat pazarlaması stratejilerinin ön plana çıkmasına ve çoğalmasına da işaret eder. Sanat ve ekonominin yoğunlaşan birlikteliği, sanatçı ve sanatın özerkliği, kültürün özelleştirilmesi, kentin markalaşması gibi tartışmaları gündeme getirerek eleştirel yaklaşımların ortaya çıkmasına da yol açmıştır. Guy Debord'un belirttiği gibi modern toplumun üretim ilişkileri tüm toplumsal yaşamı tüketimin, temsilin ve imajın

konusmasında, bu bienalin Türkiye'de yapılan ilk küratörlü sergi olduğunu söyleyerek, bir gerçeği göz ardı etmiştir; ilk iki bienalde yapılan sergiler, adı konmasa bile yapısal olarak bir küratörlük işlemi içermekteydi." Madra, **age**, 2003, 72.

²⁶⁸ Betül Yazar, "1980'ler Türkiye'sinde Yeni Sağın Yükselişi", **Mürekkep**, s. 10 / 11 (1998): 49.

hâkimiyetine hapsederek gösteriyi var kılmayı başarır. Ona göre, "gösterinin kökeni [ise] zenginleşmiş iktisat alanında yatar (...)." ²⁶⁹

Kentlerin kültür-sanat etkinlikleri aracılığıyla küresel sermayeye eklemlenme biçimlerine değinen Sibel Yardımcı'nın "Küreselleşen İstanbul'da Bienal" çalışmasında ifade ettiği gibi, 1980'deki askeri darbe sonrasında ortaya çıkan baskı ve sansür ortamı ile ekonomi alanındaki liberal dönüşümün sınırsız tüketim vaadi arasına sıkışmış İstanbul'da festivaller, kültürel mekânların yanı sıra kimliklerin de yeniden kurulmasında önemli rol oynamışlardır. ²⁷⁰ Yeniden kurulma sürecindeki temel mesele ise, festivallerin ya da daha genel çerçevede kültür-sanat etkinliklerinin kentin bütününe yayılabilme potansiyelinin olup olmadığıdır. Yardımcı, "bu tür etkinliklerin madun kesimlere kulak vermeleri, kültürel tabuları sarsmaları nasıl mümkün olabilir?" ²⁷¹ sorusunu gündeme getirerek sanatın toplumsallaşma olanaklarına dikkat çeker. Bu sorulara yanıt verebilmek çok kolay görünmese de, kentteki kültür-sanat etkinliklerinin mekânsal dağılımı, bilet fiyatlarının tüm toplumsal kesimler için erişilebilir olması, katılımcı ve teşvik edici sanat politikalarının yıl boyunca yerelden merkezi yönetimlerin uygulamalarına dâhil edilmesi bir nebze de olsa yaygınlaşma çabalarına örnek teşkil edebilir. Ali Artun ise günümüz sanat pazarında, Pierre Bourdieu'nün sanatı temsil eden sembolik sermaye ile parayı temsil eden ekonomik sermaye arasındaki çelişkilerin artık geçerli olmadığını ifade eder. Ayrıca Artun'a göre, sanat parasallaştığı ölçüde eleştirel nosyonunu yitirmekte, sanat seçkinlerinin *kitsch* beğeni kriterleri estetik hâkimiyeti belirler konuma gelmektedir. Bu kapsamda sanat adı altında neyi satarsanız sanat olarak değerlendirilmektedir. Yazar, neoliberal dönüşümlerin sanatın özerkliğini yitirmesine de neden olduğunu ifade eden düşüncelerini şu şekilde belirtmiştir:

"Satmayan veya zor satan sanatın sembolik değerinin daha yüksek olduğu koşullar geçmişte kalmıştır (...) Dolayısıyla, zamanımızda sembolik değer kaynağı, bir yapının sanatsal ayrıcalıkları değil, her mal gibi marka değeridir. Sanat patronlarının, modernizmin ve avangardın kurucu ilkesi olan özerkliğe 1970'lerden beri tahammülleri yoktur. Eğer onlar egemense, beğenileri olan *kitsch* de egemen olmalıdır. Neo-liberal kültür politikaları gereğince, sanat artık çatışma yaratmak yerine çatışma çözmelidir, her koşulda pozitif olunmasına ilişkin kampanyada başı çekmelidir, iyimserlik aşılmalıdır, 'minör' projelerin süsü olmalıdır." ²⁷²

²⁶⁹ Guy Debord, **Gösteri Toplumu**, çev. Ayşen Ekmekçi-Okşan Taşkent (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014), 58.

²⁷⁰ Yardımcı, **age**, 2005, 8.

²⁷¹ **Age**, 168.

²⁷² Ali Artun, **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012b), 47-48.

Sonuç olarak neoliberal dönüşümler, kentlerin pazarlanma stratejileri ile sanatsal pratikler arasındaki geçişlere zemin hazırlamıştır. Tüm bu deneyimler ve çelişkiler kültürün metalaşması, fizikî temasın azalması ve toplumsal ayrışmanın derinleşmesi risklerini de barındırmaktadır. Tüm bunların yanı sıra sanatsal bağlamda ise farklı açılımlara zemin hazırlayan bienal sergileri Madra'ya göre, modernist kültür ve sanat sisteminin kırılma noktası²⁷³ olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca Madra, bu sistemin bir parçası olan sanatçıların ise, özellikle 1980'lerden sonra devletten bağımsız bir biçimde özerkleşme eğilimi ve isteği içinde oldukları, bu nedenle yeni biçimlerin ve çoğulcu eğilimlerin temsil edileceği alanlara, uluslararası mecralara yöneldiklerini belirtmiştir. Bu durumu olumlu bir dönüşüm olarak değerlendiren Madra, 1. İstanbul Bienali öncesinde yazdığı basın bülteninde, yeni ekonomik yapılanmayı hem ülke hem de uluslararası sanat piyasasında dolaşıma girmek isteyenler için bir fırsat olarak gördüğünü söylemiştir:

"Kuşkusuz, Türk ekonomisinin dışa açılması, uluslararası pazarda etkinliğini göstermesiyle ilişkilidir. Son yıllarda ekonomik alanda atılan adımlar, siyasal ilişkilerdeki yoğun gelişmeler, çok yakın bir gelecekte sanatı bu görünümünün içinde çok önemli bir tanıtım ve saygınlık ögesi olarak yerine oturtacaktır."²⁷⁴

Böylesi bir sürecin ürünü olan İstanbul Bienali'nin küratöryal politikalarına bakıldığında, *Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat* temasıyla düzenlenen birinci bienalin, geleneksel / çağdaş ikilemi bağlamında geçmiş, şimdi ve gelecekle ilgili sanatsal üretimlerin tarihi mekânlarla bağ kurması üzerine şekillenmiştir. Madra'ya göre, sergi mekânlarının farklı merkezlerde olması ve tarihi yapıların kullanılması izleyicilerin ilgisini çekmeye yönelik hamlelerdir. Ancak Aya İrini, Ayasofya Hamamı, Resim ve Heykel Müzesi, Hareket Köşkü ve Askeri Müze gibi binaların çağdaş sergiler için yeterli donanımına sahip olmamasının yanı sıra mekânların farklı bürokratik kurumlara ve yönetmeliklere bağlı olması çeşitli zorlukların yaşanmasına neden olmuştur. Tüm zorluklara rağmen Madra'ya göre bienal etkinliği devletin etki alanından uzaklaşıp, özerkleşmeye çalışan kültür-sanat ortamında sanatçılar lehine bir çoğullaşmanın göstergesidir:

"Başlangıçta devletin ve resmi kurumların programlayıp yönlendirdiği Batı ile ilişkiler, artık sanatçıların uluslararası düzeyde bireysel çabası ve istemiyle araştırdığı, çözümlediği bir olay olmuştur. Resmi kurumların yapısı ve kısıtlı olanakları gereği durağanlaşan sanat ve kültür ortamı, sanatçının olayı doğrudan yaşama isteğiyle canlanmaktadır. Sanatçı bugün profesyonel

²⁷³ Beral Madra ile kişisel görüşme, 25.04.2014.

²⁷⁴ Madra, *age*, 2003, 15.

olarak yürütülecek somut ilişkilerin beklentisi içindedir. Bu bienalin düzenlenmesi bir bakıma bu gizil gücün doğal ürünüdür."²⁷⁵

İkinci İstanbul Bienali, İstanbul'un kimliği ve tarihi dokusuna odaklanmış, kavramsal çerçevesi ise *Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat* şeklinde tanımlanmıştır. Bienal öncesinde bir değerlendirme yazısı kaleme alan Madra, İstanbul'un konumu, tarihi, Doğu Akdeniz'in izlerini günümüze taşıması, Doğu-Batı karşıtlığını içinde barındırması, ekonomik yatırım noktası olması hasebiyle uluslararası bir kent olabileceğini ancak henüz, kültür-sanat alanında uluslararasılaşmış, evrensel nitelikler barındıramadığını belirtmiştir. Sergilerin işaret ettiği temel nokta, tarihsel yapıların çağdaş yapıtlar aracılığıyla güncel bir şekilde yeniden yorumlanması ve bunu yaparken de bu mirasın salt yozlaşmış turizme ait olmadığı fikrinden hareket edilmesi olarak özetlenebilir.²⁷⁶

Madra İstanbul Bienali'nin yanı sıra, 1895'den beri düzenlenen ve dünyanın en eski Bienali olan Venedik Bienali'nin²⁷⁷ 44. (1990), 45. (1993), 49. (2001), 50. (2003) ve 51. (2005)'sinde Türkiye sergilerinin küratörlüğünü ve komiserliğini yapmıştır. Ayrıca 1997 yılındaki 47. Venedik Bienali kapsamında düzenlenen Endonezya, Mısır, Fas, Malezya, Pakistan, Cezayir, Mali, Türkiye gibi farklı İslam coğrafyalarında üretilen güncel sanat yapıtlarının sergilendiği *Modernlikler ve Bellekler* sergisinin eş küratörlüğünü üstlenmiştir. Madra Türkiye pavyonu dışında, 53. Venedik Bienali (2009)'nde Kazakistan, Kırgızistan, Tacikistan ve Özbekistan'ın yer aldığı Orta Asya pavyonunu ve 54. Venedik Bienali (2011) Azerbaycan Cumhuriyeti pavyonunun küratörlüğünü gerçekleştirmiştir.

²⁷⁵ Age, 2003, 14; 38-39.

²⁷⁶ Age, 2003, 31.

²⁷⁷ Venedik Bienali'ne katılım sürecinde Madra'nın kişisel girişim ve çabalarının önemli olduğu görülmektedir: "Türkiye, Venedik Bienali Uluslararası Sanat Sergisi'nde ilk kez 1991 yılında Beral Madra'nın kişisel çabaları ve TC Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın desteğiyle yer aldı. Beral Madra, 1991-2001 yılları arasında bienalde yer alan Türkiye sergilerinin küratörlüğü ve komiserliğini üstlendi. Türkiye Pavyonu, 2003 yılında TC Dışişleri Bakanlığı'nın da desteğiyle bir mekân kiralınmasıyla başlatıldı. 2003 yılındaki ilk Türkiye Pavyonu'nun küratörlüğü ve komiserliğini de 2007 yılına dek Türkiye'nin Venedik Bienali'ne katılımını sağlayan Beral Madra üstlendi." "Venedik Bienali Türkiye Pavyonu", <http://www.iksv.org/tr/venedikbienali> [19.03.2017]. Madra 2009 yılında 53. Venedik Bienali'ni değerlendirdiği bir yazıda 1990'lardaki olumsuz koşulların neredeyse geçerli olduğunu belirtmiş; sergilere katılım sürecinde devletin maddi desteğinin yetersizliğini ve Türkiye'ye ayrılan sergileme alanının küçük olduğunu vurgulamıştır. "18 yıl önce 1991'de ve 1993'de Venedik Bienali'nde Türkiye Pavyonu'nu bienalin ana mekânı olan Giardini'de İtalya Pavyonu denilen büyük binanın en arka bölümünde 30 m²'lik bir odada, Dışişleri Bakanlığı'nın verdiği 4-5 bin dolarla kurmuştuk." Beral Madra, "Her Sanatçı Venedik'e Katılmalı...", **Radikal Gazetesi**, 21 Haziran 2009, <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/beral-madra/her-sanatci-venedike-katilimali-941489/> [19.03.2017].

Madra'nın Venedik Bienali'ndeki ilk küratörlük²⁷⁸ deneyimi Dışışleri Bakanlığı tarafından görevlendirilmesi sonucunda gerçekleşmiştir. İstanbul Bienali'nin düzenlemesinden sonraki sürece denk gelen bu durumun, Madra'nın İstanbul Bienali sürecinde ve sonrasında hem Türkiye'deki kültür-sanat ortamında hem de uluslararası arenada daha fazla tanınmasıyla ilişkili olduğu söylenebilir. Alman Lisesi mezunu olması da, özellikle Alman kültür kurumlarıyla işbirliği yapmasını kolaylaştıran nedenler arasında gösterilebilir. Madra'nın ifadesiyle:

"Sonuçta o iki bienalin, benim hakikaten yolumu çizen iki etkinlik olduğunu söyleyebilirim. Onun arkasından hemen uluslararası sergiler yapmaya başladığım tarih 1989. Ayrıca Alman kültür ortamıyla da çok yakın ilişkilerim oldu. 1995-2013 yılları arasında Berlin Senatosu'nun İstanbul bursunun yöneticisiydim. Bu çalışma kapsamında 60-70 kadar Berlinli sanatçı İstanbul'a geldi ve iş üretti. Bunun çok önemli olduğunu düşünüyorum. Çünkü o sanatçılar altı ay boyunca İstanbul'da yaşıyorlardı ve Türkiye'deki gerçek kültür ortamı ile gerçek siyasal ortamı görmüş oluyordı."²⁷⁹

Ayrıca bu dönemde, kişisel olarak Türkiye çağdaş sanatının yurt dışında tanıtılması misyonunu üstlendiğini söyleyen Madra, üst düzey bürokrasi içinde etkili iletişim ve ilişki ağları kurmayı başarmıştır.²⁸⁰ Örneğin, Venedik Bienali'nde ulusal pavyonlar büyük oranda devlet desteğiyle kurulduğundan bu süreçlerde bürokrasiyle yakın temas içinde bulunmuştur. Bununla birlikte Venedik Bienali'ne katılımın kısıtlı maddi olanaklarla gerçekleştiğini, Dış İşleri Bakanlığı'nın kiraların ödenmesi, nakliyelerin yapılması ve benzeri işler için bütçe ayırdığını, kendisinin de özel sektörden bulabildiği kadar kaynak bulduğunu belirtmiştir. Sonuç itibarıyla, bu çalışmalara kişisel olarak maddi bir yatırım yapmasa da bu süreci özverili bir şekilde yürüttüğünü söylemiş, aynı özverinin bienale katılan sanatçılardan da geldiğini ifade etmiştir. Madra'ya 2005 yılındaki Venedik Bienali'nden sonra küratörlük teklifi gitmemiştir.²⁸¹

Madra'nın Venedik Bienali'ndeki sanatçı seçiminde dikkate aldığı unsurlar arasında, sergilere birden fazla sanatçıyla katılım ve yurt dışında tanınırlığın artması olduğu belirtilebilir. Bu politika 2005'deki bienalde değişmiş, grup sergisi yerine, Türkiye bir sanatçının projesiyle Venedik'te temsil edilmiştir. Kendisiyle yaptığım görüşmede

²⁷⁸ Beral Madra 19 Haziran 1990 yılında, Dışışleri Bakanlığı Kültür İşleri Genel Müdürü İsmet Birsell'e yazdığı bir rapor yazarak bienal sürecini anlatmış, raporda küratör yerine komiser ifadesini kullanmıştır. "44. Venedik Bienali'ne (...) Türkiye'nin katılımı dolayısıyla bakanlığınızın verdiği komiserlik görevi çerçevesinde aşağıdaki raporu bilgilerinize sunarım:" <http://www.beralmadra.net/exhibitions/44th-biennale-of-venice/> [19.03.2017].

²⁷⁹ Beral Madra ile kişisel görüşme, 24.05.2014.

²⁸⁰ Beral Madra ile kişisel görüşme, 12.08.2015.

²⁸¹ Beral Madra ile kişisel görüşme, 24.05.2014.

Türkiye sanat ortamına katkısı ve Türkiye'nin tanıtılması açısından Venedik Bienali'ndeki sergilerin İstanbul Bienali kadar etkili olduğunu söylemiştir. Grup sergisi tercihinden bir sanatçının temsiline doğru evrilen süreci ve bu durumun nedenlerini şu şekilde ifade etmiştir:

"İstanbul Bienalleri ne kadar etkili olduysa bizim Venedik Bienali'nde yaptığımız beş büyük sergi de o kadar etkili oldu. Mesela orada birçok sanatçı tanındı. Ben o zaman bu konuya, yani yurt dışı etkinliklerinde birden fazla sanatçının tanıtılmasına dikkat ediyordum. Bu organizasyonlara tek bir sanatçı götürmeyeyim, çok sayıda sanatçı götürebileyim ki bu işten birçok kişi yararlansın diye düşünüyordum. Bu nedenle grup sergisi yapıyordum ve faydasını görüyorduk. Fakat 2005 yılında artık tanınırlığımızın sağlandığını düşünerek Hüseyin Çağlayan'ın projesiyle katıldık. Proje, ırkçılığın geçerli bir bilimsel alt yapısının olmadığıyla ilgili bir video işiydi. Daha sonra Türkiye'de de gösterildi. 2005 yılında Türkiye'nin mesajı buydu. Ve hakikaten o mesajdan sonra Venedik Bienali'ni benim elimden aldılar."²⁸²

Madra, devlet bürokrasisinin desteğinin yanı sıra, sergilere maddi destek sağlamak ve projelerin görünürlüğünü arttırmak amacıyla özel sektör kuruluşları, yabancı konsolosluklar ile kültür-sanat kurumlarıyla da diplomatik ilişkiler yürütmüştür. İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti çalışmaları kapsamında Görsel Sanatlar Yönetmeni olarak görev yapan Madra'ya göre, devletle çalışmak zor bir süreçtir. Çünkü "çok sert bürokratik kurallarla dağları aşarak ilerlemek zorundasınız. Kuralları çok iyi bilmeniz ve hata yapmamanız"²⁸³ gerekir.

Türkiye'deki modern sanat ve Akademi'nin hâkimiyetine karşı "gerçek sanat ortamı" olarak tanımladığı çağdaş sanat pratiklerinin örgütlenmesi için de çaba harcadığını belirten Madra, bienallerin çağdaş sanat alanında üretim yapan sanatçıları cesaretlendirdiği ve uluslararası ilişki ağlarının kurulmasına katkı sağladığını ifade etmiştir. Bu dönemdeki temel hedefinin Türkiye'deki çağdaş sanat pratiklerini yurt dışına tanıtmak olduğunu söyleyerek bu hedefin onun öznel isteğinin yanı sıra Türkiye ile Batı ilişkilerinin iyi olduğu bir konjonktüre denk gelmesinin de Türkiye çağdaş sanat ortamının gelişiminde olumlu rol oynadığını belirtmiştir:

"'80'li yılların sonu ve '90'lı yıllar içinde benim amacım Türkiye'deki çağdaş sanatı yurtdışına tanıtmaktı. Yani Avrupa galerilerinde, müzelerinde bizim sanatçılarımızın görünmüyor olmasının büyük bir boşluk olduğunu düşünüyordum ve bu boşluğu kapatmak için önüme çıkan bütün fırsatları kullandım. Bu sanatçıların bir şekilde Avrupa'da olabilecek en iyi yerlerde görünmeleri lazımdı. Bu benim arzumdu fakat bu arzuyu dolduran bir sosyo-politik durum da vardı. Türkiye '90'lı yıllarda esasen Avrupa'nın empatiyle baktığı bir ülkeydi. Çünkü Avrupa'ya entegre olma sürecindeydik. Zaten bu durumla bağlantılı olarak, Türkiye'deki

²⁸² Beral Madra ile kişisel görüşme, 24.05.2014.

²⁸³ Özgür Duygu Durgun, "Türkiye'de Kültür Çatışması ve Son On Yılda Kültür Sanat Politikası 8 - Beral Madra", <http://t24.com.tr/haber/beral-madra-iktidar-zihin-ve-estetik-yapisi-osmanlidan-geride,251200> [01.01.2016].

çağdaş sanatçıların Avrupa müzelerinde ve şehirlerinde sergi açmaları, oradaki proje fonlarını kullanmaları söz konusu oldu."²⁸⁴

Madra'nın sergileme politikaları incelendiğinde kurumsal işbirliği, mekân / sanatçı seçimi ve tematik alanlarda uluslararası sanat ortamındaki gelişmeleri de dikkate alan çeşitlilik olduğu belirtilebilir. Onun kurumlarla kurduğu ilişki biçimine göre, galeri küratörlüğü, resmi devlet kurumlarınca verilen küratörlük görevi ve özel sektör için yaptığı küratörlük çalışmaları şeklinde temelde üç başlık altında toplanabilecek küratöryal pratikleri ve bu pratikleri belirleyen anlayışların zaman içinde, koşullara göre değişip dönüştüğü görülmektedir. Kendisinin ifadesiyle:

"Küratörlük anlayışım zaman içinde değişti. Benim melez bir durumum var. Ben Türkiye'deki iniş-çıkışlara göre, ekonomik durumlara göre pozisyonumu bir şekilde değiştirmeye çalıştım. Mesela ilk başta tam bir galeri yöneticisi gibi çalışırken, birdenbire birinci ve ikinci bienali yaptım. Ondan sonra birkaç tane uluslararası sergi düzenledim. Arkasından '91 ve '93'te Venedik Bienali Türkiye pavyonunun küratörlüğünü üstlendim. Demek ki ben işimi çatal şeklinde, ikili olarak götürüyordum. Bir taraftan kendi mekânımda galeri küratörlüğü yaparak kişisel ve grup sergileri düzenliyor diğer taraftan dışarıda da çeşitli işler yapıyordum; örneğin devlet için de çalışmış oluyordum."²⁸⁵

1980'lerden günümüze kadar çok sayıda sergi düzenleyen Madra'nın küratöryal politikalarına bakıldığında ilk dönem olarak tanımlanabilecek, 2000'li yıllara kadar gerçekleştirdiği sergilerde öne çıkan temalar, modernizm-postmodernizm tartışmaları ekseninde bölgesel kimlik sorunları, çokkültürlülük, teknolojinin gündelik yaşama ve sanatsal dönüşümlere etkileri, İstanbul, tarih ve bellek gibi meselelerdir. İstanbul ve Venedik Bienalleri'nde ise yerli izleyicilerle güncel sanatın buluşturulması, Türkiye'nin yurt dışında tanıtılması ve Türkiye'de güncel sanat çalışmaları yapan sanatçıların uluslararası sanat ortamıyla bağ kurmasını hedefleyen projeler üretmiştir.²⁸⁶ 2000'lerden sonraki süreçte yani, ikinci döneminde ise, 2002, 2004 ve 2009 yıllarında sadece kadın sanatçıların katılımıyla gerçekleştirilen toplumsal cinsiyet tartışmaları ekseninde, kadınlık durumunun farklı veçhelerinin yansıtıldığı sergiler ile insan hakları ve ekoloji meselelerini kapsayan sergiler düzenlediği görülmektedir. Bu başlıklarda kategorize ettiğim sergilerin bir bölümüne aşağıda değineceğim.

²⁸⁴ Beral Madra ile kişisel görüşme, 12.08.2015.

²⁸⁵ Beral Madra ile kişisel görüşme, 12.08.2015.

²⁸⁶ Konuyla ilgili Madra'nın çok sayıda beyanı bulunmaktadır. Örneğin, Beral Madra, "II. Uluslararası İstanbul Sanat Bienali", <http://www.beralmadra.net/articles/arredamento-mimarlik-dergisi/ii-uluslararasi-istanbul-sanat-bienali/> [02.01.2015]; Madra, *age*, 2003, 13-15; Beral Madra, "Türkiye Venedik Bienali'nde 30 Yıldır İlk Kez Vitrinde", *Cumhuriyet Gazetesi*, 23 Haziran 1990, 5; Beral Madra ile kişisel görüşme, 12.08.2015.

4.2.1 Uluslararası Diyaloglar, Büyük Çaplı Sergiler, Türkiye'nin ve Çağdaş Sanatın Tanıtımı Misyonu (1987-2000)

Beral Madra'nın küratörlük çalışmalarının ilk dönemini kapsayan bu süreçte, galerilerin çeşitlenmesi, özel ve kamu kurumları tarafından uluslararası sanat etkinliklerini düzenlenmesi ile temalı ve küratörlü sergilerin yaygınlaşması gibi gelişmelerin yaşandığı görülmektedir. Ayrıca Madra'ya göre, bu dönemde dikkat çeken bir nokta da, sanat pratiklerinde eleştirilerin merkezine devletin konumlandırılması durumudur. Sanat üretimi '70'li yılların sonuna kadar devlet siyasetiyle uyumlu bir şekilde yol alıyorken bu anlayış, '80'li yıllarda tam tersine dönmüş ve devletin siyasal yapısına karşı bir sanat üretiminin ortaya çıkması söz konusu olmuştur.²⁸⁷ Bu dönüşümde gelişen sivil toplum hareketleri, bağımsız sanatçı inisiyatiflerinin pratikleri ile Akademi'nin sanat ortamında gücünün kısmen zayıflamasının etkili olduğu belirtilebilir.

Madra'nın 1987-2000 yılları arasındaki küratöryal politikaları incelendiğinde, bu dönemdeki en belirgin özellikler arasında Türkiye çağdaş sanatının tanıtımı misyonu ile hareket etmesi, özellikle İstanbul ve Venedik Bienalleri kapsamında yürüttüğü çalışmalarda PR faktörünü ön planda tutması gelir. Bu dönemde yurt içi ve dışında gerçekleştirilen sergilerde Türkiye'nin bölgesel konumu ve kültürel kimliği, Avrupa'yla entegrasyon süreci, 1991 sonrası Sovyet Rusya'nın ve Doğu Bloku ülkelerinin siyasal çözülmesi ve Batı'yla temaslar, Batı Avrupa'nın Akdeniz ve Orta Doğu ülkelerine bakış açıları gibi meselelere yer verilmiştir. Örneğin, 1989 yılında İtalya-Bari'de 14. Expo Arte kapsamında, Madra'nın ifadesiyle, "Türkiye'nin 1980 çağdaş sanat üretiminin AB'de gösterildiği ilk sergi"²⁸⁸ olan *Akdeniz'de Çağdaş Sanat* sergisi düzenlenmiştir. Madra bu serginin bir başlangıç olduğunu belirterek, Türkiye'nin dışa açılması ve çağdaş sanatını tanıtabilmesi için uzun erimli stratejilerle hareket etmesinin gerekliliğine işaret etmiştir:

"Bu sergi, Türkiye'deki çağdaş sanat için gerçek anlamda bir dışarıya açılma, kendi potansiyeline uygun bir ortamda varlığını gösterme, uluslararası bir düzenleme içinde yerini alma başlangıcı olmuştur. Katalog çıktıktan sonra ve tüm dünya müzelerine, sanat eleştirmen ve çevrelerine dağıtıldıktan ve sergi bir ay boyunca on binlerce kişi tarafından gezildikten

²⁸⁷ Beral Madra ile kişisel görüşme, 24.05.2014.

²⁸⁸ Beral Madra, "Bari'de Expo-Arte 89' ve Akdeniz'de Çağdaş Sanat Sergisi", 21 Mart 1989, <http://www.beralmadra.net/exhibitions/turkish-exhibition-in-expo-arte-bari-italy/> [03.01.2016].

sonra, etkilerini daha kesin bir şekilde görebileceğiz. Dilerim, bu başlangıcı aşan gelişmelerle çağdaş sanat ortamında hak ettiğimiz yeri alalım, yakın gelecekte."²⁸⁹

Madra, fuar süresi boyunca sanat eleştirmenleri, sanatçılar, küratörler, resmi yetkililer ve yerel yöneticilerle temaslar kurarak, Türkiye çağdaş sanatı, Akdeniz Bölgesi'nin kültürel yapısı ve bölgenin uluslararası sanat alanında ön plana çıkabilme potansiyeli üzerine tartışmalar yürütmüştür:

"Serginin seçici kurulu Italo Musa, Toti Carpentieri, Arnaldo Pomodoro ve Francesco Vincintore (Akdeniz Ülkeleri Serisi'nin düzenleyicilerinden) ile bir yemek sırasında görüştüm. Akdeniz ülkelerinin sanat sorunlarının ortak olduğunu, hep birlikte davranarak Kuzey Avrupa ülkelerinin tekelinde olan sanat ortamının daha yaygın bir duruma getirmek gerektiğini savundular. Bu konu, 16 Mart günü fuarın açılışında da, Genel Sekreter Dr. Giuseppe Giocovelli, Başkan Prof. Gaetano Piepoli ve bölgenin Kültür Bakanı tarafından da dile getirildi. Özellikle, Akdeniz'in yerel özelliklerine karşın, bütünlüğü ve ayrıcalığı olan bir kültür bölgesi olduğu ve bunun her yönden vurgulanması gerektiği üstünde duruldu."²⁹⁰

Bari'den bir yıl sonra 1990'da, Girit'te benzer meselelerin tartışıldığı bir sanat sempozyumu düzenlenmiş, bu kapsamda bir de sergi organize edilmiştir. Burada da Akdeniz Bölgesi'nin tarihsel, sosyo-ekonomik ve kültürel açılardan önemi ve ortak sanatsal üretimlere dair tartışmalar yürütülmüş ve bir sergi açılmıştır. Madra'nın yanı sıra sergi küratörleri arasında Dimitri Coromilas, Maria De Corral ve Efi Strousa'nın da yer aldığı *Yeni Akdeniz Kültürel Kimliği* etkinliğinde, çağdaş sanat sistemi içinde merkezi konumda olan İtalya ve Fransa dışındaki "öteki" Akdeniz ülkeleri sanatçılarının işbirliği yapmaları ve kültürlerarası diyalog kurmalarının Akdeniz'in kültürel iklimine katkı sağlayacağına vurgu yapılmıştır. Madra'ya göre bu kültürel birikimin farkında olan "Türkiye'deki sanatçılar çağdaş sanatın en belirgin işlevinin, biçim ve içerik bütünlüğüyle geçmiş ve gelecek arasında organik bir bağ kurabilmesi bilincindedir."²⁹¹

Türkiye'nin Akdeniz ülkeleriyle olan tarihsel bağının yanı sıra Batı Avrupa ülkelerinden Almanya'yla işçi göçüyle yoğunlaşan çok boyutlu ilişkileri olmuştur. Madra'nın Almanya kültür-sanat ortamına yakınlığı bu ilişkilerin sanatsal ifadeye dönüşmesine vesile olmuştur. Göçmenlik / misafirlik, yersiz yurtsuzlaşma, Doğu-Batı kimliklerinin karşılaşması ve geçişkenliği sorunsalları çerçevesinde Sabine Vogel'le birlikte 1994 yılında, kültürlerarası etkileşimin farklı biçimlerine dair projeler yürüten resmi bir kurum olan Dış İlişkiler Enstitüsü (IFA)'nın Berlin,

²⁸⁹ Age, [03.01.2016].

²⁹⁰ Age, [03.01.2016].

²⁹¹ Beral Madra, "Yeni Akdeniz Kimliği Tarihsel Açıdan Akdeniz İnsanı", <http://www.beralmadra.net/wp-content/uploads/2012/03/minos-beach-text2-1990.jpeg> [03.01.2016].

Stuttgart ve Bonn galerilerinde gösterilen *İskele, Günümüz Türk Sanatı* sergisi açılmıştır. Serginin basın bülteninde Almanya-Türkiye arasındaki kültürel alışverişten söz eden Madra, Türkiye'deki yetkililerinin bu konuya duyarlı olmamasını eleştirmiş ve çağdaş sanat üretimleri aracılığıyla Türkiye'nin çağdaş kimliğinin ortaya çıkacağını ifade etmiştir:

"Berlinli sanatçılar DAAD, IFA ve Berlin Senatosu bursları alarak İstanbul'a geliyor, yaşıyor, çalışıyor ve sergilerini açıyor. Almanya'nın diğer kentlerinden birçok sanatçı Goethe Institut programı çerçevesinde sergi açtı (...) ve Türk sanatçılar, şimdi Berlin'e bu son derece önemli sanat ve kültür diyaloguna katkıda bulunmaya geldiler. Biz, IFA galerilerindeki sergileri, Almanya'nın bize bir armağanı olarak değerlendiriyoruz; çünkü bu sergiler IFA'nın maddi katkıları ve manevi özverileriyle gerçekleşmiştir (...) Sergilerin Türkiye'deki resmi ve özel kurumlardan yeterince destek alması konusunda yaptığımız başvurular yanıtsız kaldı. Ancak, biz buradayız (...) çağdaş sanat üretimi, bugün Türkiye'ye egemen olmaya çalışan demokrasi dışı ideolojilerin karşısına, aşılması güç bir duvar örmektedir. Bu üretim çoğaldıkça ve dünyaya açıldıkça, Türkiye'nin çağdaş kimliği belirginleşecek, bu kimliğin değiştirilmesi güçleşecektir. Ben, bu kimliği, sanatçılardan gelen istek ve destek doğrultusunda, 1987'den bu yana, özellikle Avrupa'da tanıtmaya çalışıyorum. Bu çalışmamda bana Avrupa sanat ortamının küratörleri, müze ve merkez müdürleri büyük bir destek verdi. Almanya'daki sergiler bu desteğin en önemli kanıtlarından birisidir."²⁹²

'90'lardan itibaren Türkiye sanat ortamında birbiri ardına temalı ve küratörlü sergilerin düzenlenmesine rağmen yukarıdaki örnekte de görüldüğü üzere, bu dönemde çağdaş sanat sergileri ve bununla bağlantılı olarak küratörlük mesleğine karşı zaman zaman da şüpheyile yaklaşılmış ve bu etkinlikler destekten yoksun bırakılmıştır. 2000'lerden itibaren sanat kurumlarının daha aktif hale gelmesi, örneğin özel müzelerin devreye girmesi ve sponsorluk ilişkilerinin güçlenmesiyle birlikte süreç farklı bir yöne doğru seyretilmiş, artık sergilerin küratörsüz düzenlenmesi istisnai bir durum haline gelmiştir. Ayrıca üniversitelerde sanat yönetimiyle ilişkili bölümlerin açılması yetiştirmiş, uzman işgücünün bu alanlarda yer almasına olanak sağlamıştır.

4.2.2 Müze ve Galerilerde Sergileme Çalışmaları, Periferilere Yönelme ve Siyasal Eleştiri (2000'den Günümüze)

Türkiye'de 2000 yılı sonrası dönem, sermayenin sanatla yoğun kurumsal ilişkiye girdiği, özel müzelerin çoğaldığı ve büyük şirketlerin birbiri ardına galeri açtığı bir sürece işaret eder. Bu dönemde hem genç kuşaktan hem de önceki kuşaklardan Türkiyeli sanatçıların yurtdışında çok sayıda sergi açması ve uluslararası sanat etkinliklerinde yer bulabilmesi söz konusudur. Sanat kurumlarının küratörlerle

²⁹² Beral Madra, *İskele Günümüz Türk Sanatı* sergisi basın bülteni, 19 Mayıs 1994. <http://www.beralmadra.net/exhibitions/iskele-turkische-kunst-heute/> [04.01.2016].

çalışmayı tercih etmesi, güncel sanat pratiklerindeki çoğulcu estetik anlayışların kurumlarda yer bulabilmesini de kolaylaştırmıştır. Bu durum 1980'lerde başlayan estetik ve sergileme geleneğindeki kırılmaların yanı sıra piyasaya yönelik mekanizmaların dönüştüğünün de göstergesi sayılabilir. Bu dönüşümde güncel sanat işlerine erken tarihlerde yer veren ve kimi yıllarda temalı ve küratörlü düzenlenen 1977-1987 yılları arasında iki yılda bir düzenlenen *Yeni Eğilimler Sergileri*²⁹³; *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri* (1980'den itibaren yapılmaktadır); *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* (1984-1988); *A, B, C, D Sergileri* (1989-1993)'nin önemi yadsınamaz. Bu sergiler, İstanbul Bienali'nin de katkılarıyla, güncel sanat pratiklerinin yaygınlaşmasının yanı sıra küratörlü sergi düzenlenmesinde de öncü role sahip çalışmalar arasındadır.

Küratörlü sergilerin artışıyla birlikte 2000'li yılların ilk yarısında hem ulusal hem de uluslararası çerçevede, küratörlük meselesinin iktidar, yaratıcılık, kurumsal işleyiş, bölgesel farklılıklar ve yeni eğilimler çerçevesinde birçok alanda yoğun bir biçimde tartışıldığı görülmektedir. Örneğin, 8. İstanbul Bienali etkinlikleri kapsamında, 2003 yılında *AB'nin Doğusunda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük* başlığıyla uluslararası çalıştay ve açıkoturum düzenlenmiş ve bu etkinlik 2004 yılında kitaplaştırılmıştır. Ayrıca, *Sanat Dünyamız* (s. 81, Güz 2001 ve s. 82, Kış 2002) ve *rh+ Sanat* (s. 16, Mart 2005) gibi dergilerde küratörlük dosyaları hazırlanmış, bu dosyalarda küratör, sanatçı, eleştirmen ve akademisyenlerden görüşler alınarak farklı alanlarda konunun tartışılmasına zemin hazırlanmıştır. Ayrıca özel müzelerin programlarında küratörlüğün yerel ve küresel boyutlarıyla ele alındığı, zaman zaman da yurt dışından davet edilen müze / galeri yöneticilerinin konuşmalarına yer verildiği görülmüştür.

Bu dönemde Beral Madra, küratöryal pratiklerinin perspektifinde dönüşümler olduğunu belirterek, temel olarak, anti demokratik süreçlerin karşısına bir direniş alanı olarak çağdaş sanatı konumlandığını ifade etmiştir:

"Türkiye'de yaşanan faşizm karşısındaki en açık alan olarak çağdaş sanatı görüyorum. Ve o alanda yapılan üretimleri de faşizm karşıtı bir üretim olarak değerlendiriyorum. O üretimi ortaya çıkarmaya çalışıyorum, burada daha politik bir tavır mevcut. Daha önce PR gibi tanıtıma yönelik hedeflerim varken '90'lı yıllarda başlayan ama esas olarak 2000'li yıllardan

²⁹³ Yeni Eğilimler Sergileri, İstanbul Sanat Bayramı etkinlikleri kapsamında 1977-1987 yılları arasında her iki yılda bir düzenli olarak organize edilmiştir. 1987 yılından 1994 yılına kadar maddi olanakların yetersizliği nedeniyle düzenlenemeyen İstanbul Sanat Bayramı etkinlikleri ve Yeni Eğilimler Sergileri'nin sonuncusu 1994'te gerçekleştirilmiştir.

itibaren tamamen siyasal amaçlarla çalışıyorum diyebilirim. Dolayısıyla o tür üretim yapan sanatçılarla çalışmayı tercih ediyorum."²⁹⁴

Bir küratör olarak Madra'nın, kendi ifadesiyle, "siyasal amaçlı" sergileme pratiklerine bakıldığında, siyasal olarak tarif edilen alanın kurumsal eleştiriye (sponsorluk mekanizmasının iktidar haline gelmesi, galeri mekânının "beyaz küp"leşme süreci ve benzeri) yönelik olduğu söylenemez. Bununla birlikte Madra'nın perspektifi, Jacques Rancière'in belirttiği üzere, "(...) izleyici statüsünden oyuncu statüsüne doğru bir geçişe, yerlerin yeniden belirlenmesine" yönelik ilişkisel sanat eleştirisi de değildir.²⁹⁵ Dolayısıyla buradaki söylemin, sanatsal pratiklerin üretim, biçim, içerik, malzeme ve sergileme süreçlerine yöneltilen toptan bir eleştirel yaklaşımdan ziyade, güncel dair siyasal meselelerin Madra'nın küratöryal politikalarına yansımaları olarak değerlendirilebilir.

Madra'nın bu amaçla düzenlediği sergilere bakıldığında, küreselleşme sürecinde sanatın ve sanatçının dönüşen rolleri, toplumsal cinsiyet, insan hakları, ekolojik yıkım, savaş ve toplumsal bellek gibi temaların öne çıktığı görülür. Örneğin 2000 yılında "İnsan Hakları 2000" etkinliği kapsamında TÜYAP'ta gerçekleştirilen *Veritas Omnia Vincit (Hakikat Her Şeyin Üstesinden Gelir) Bir Labirent Sergisi*, "insan varlığı için en temel hakikat olan 'insan hakları' konusunda bilgilenecek, uyarılmak, eyleme katılmak" amacıyla siyasal, ahlakî, ekonomik, toplumsal sistemlerdeki bozukluklar ile mikro ve makro alanlardaki ayrımcılığa dikkat çekmeyi hedeflemiştir.²⁹⁶ Panoların labirent şeklinde düzenlendiği sergide izleyici hakikati arama yolculuğuna çıkmaya davet edilmiştir. Bir başka bağlamda hakikati sorgulamaya yönelik sergi dizisi, *21. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi* çerçevesinde kurgulanan, ilki 2001 yılında Atatürk Kültür Merkezi (AKM)'nde, ikincisi 2002'de Diyarbakır Kültür Merkezi'nde düzenlenen *İmaja Güveniyoruz I* ve *İmaja Güveniyoruz II* sergileridir. Sergi teknoloji ve tüketimin insan aklını, beynini sömüren yönlerine dikkat çekerek, görüntünün ideolojik boyutlarını gündeme taşımış, böylece gerçeklik imgesinin yıpranması üzerine düşünmeyi / düşündürmeyi hedeflemiştir. Madra, 2005 yılında Karşı Sanat Çalışmaları'nda gerçekleştirilen *Bir*

²⁹⁴ Beral Madra ile kişisel görüşme, 12.08.2015.

²⁹⁵ Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, çev. Aziz Ufuk Kılıç (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012), 28.

²⁹⁶ Beral Madra, "'Veritas Omnia Vincit' an Exhibition for Human Rights Week, Tüyap, İstanbul", 2000. <http://www.beralmadra.net/exhibitions/veritas-omnia-vincit-human-rights-week-exhibition/> [04.04.2016].

Bilanço - 80'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Üretimi başlıklı serginin düzenleme ekibi içinde de yer almıştır. Sergide '80'li yıllardaki sanatsal üretim pratikleri ile askeri darbenin toplumsal etkileri ve insan hakları ihlallerinin çelişkili pozisyonları, kültürel dönüşümler, modern sanat ve postmodern yaklaşımlar çerçevesinde izleyiciye sunulmuştur.

2002 yılında kadın sanatçıların katılımıyla Sofya'da düzenlenen *Sheshow* sergisi farklı siyasi sistemlerde yaşayan kadınların benzer deneyimlerini, farklı toplumsal yapılarıdaki feminist yaklaşımlar çerçevesinde ele almıştır. Bulgaristan'da faaliyet yürüten ve kadınlardan oluşan bir sanatçı grubu olan *8 Mart Grubu* ile Türkiyeli sanatçıların karşılaşmasına ve işbirliği yapmasına olanak tanıyan bu sergi, feminist sanatın "moda" olarak görülen yüzünü ve sanat piyasasını ürkütme çekincesiyle hareket eden "feminist" sanat pratiklerini de eleştiriye tabii tutmuştur. Serginin açılış tarihinin 8 Mart'a denk getirilmesi ise kadın mücadelesinin tarihselliğine vurgu yapıldığının göstergesi olarak değerlendirilebilir. Sergi isminin provokatif bir başlık olarak seçilmesinin stratejik bir tercih olduğunu belirten Madra'nın, bir kadın sergisinden umulan kalıplaşmış beklentiler ile *show* kavramının gönderme yaptığı tüketici pratiklerin yapısöküme uğrattığı belirtilebilir.

"[Sergi ismi] hem sanatçıların işlerine gönderme yapıyor, hem de kitlenin bir kadın sanatçı sergisinden beklentisine... Geleneklerin baskısına boyun eğen kitlelerin status quo alışkanlığı, eğlence ve tüketim dünyasına kilitlenmiş, yorumları kısıtlanmış kitlelerin 'show' beklentisi her zaman doyurulmayı beklemektedir. Çok açıktır ki 'Sheshow', gözetlemeye / gözetlenmeye yönlendirilen kitleler için bir 'peepshow' çağrışımı yaptırmaktadır. Ne ki, sanatçıların bu sıradan istekleri doyumak gibi amaçları ve istekleri yok; onlar kendi amaçları ve isteklerini yapıtlarda uygulamaya koyuyor. Günümüz sanat yapıtları ve sergileri izleyicinin stereotip algılamaları ve davranışlarını hedef almak zorundadır; hiper tüketim sistemiyle sürekli beslenen bu çarpıklıkla baş etmenin yolu böyle bulunmuştur."²⁹⁷

2004 yılında yine sadece kadın sanatçıların resim, fotoğraf, dijital baskı, video, yerleştirme ve benzeri pratiklerle yer aldığı *Sfenks Seni Yiyip Yutacak* sergisi siyasal, kültürel, sosyo-ekonomik ve sanat alanlarındaki erkek egemen söylemlerin eleştirildiği bir sergi olarak kurgulanmıştır. Bu sergide sanatçılar Türkiye toplumunda kadın olmaktan kaynaklı yaşanan ayrımcılığa dair işler üretmiştir. Sergi metninde kadın sanatçıların sanat ortamındaki tutumlarına değinen Madra, "(...) günümüz sanatının sorgulayıcı, irdeleyici ve sarsıcı örnekleri önemli bir işlev

²⁹⁷ Beral Madra, "Sheshow", 2002. <http://www.beralmadra.net/exhibitions/sheshow-women-artists-from-turkey-in-sofia/> [10.04.2016].

taşırken, kadın sanatçıların bu üretim içinde yansıttıkları paylaşımcı, iletişimci, esnek ve işbirlikçi nitelikleri yararlı sonuçlar doğuruyor"²⁹⁸ ifadesini kullanmıştır.

Berlin ve İstanbul'un kardeş şehir olmasının 20. yılı vesilesiyle, 2009 yılında gerçekleştirilen *Istanbul Next Wave* projesi kapsamında Berlin'de düzenlenen üç sergiden birisi olan *Ayaklarımın Altında Cenneti Değil Dünyayı İstiyorum* sergisine ise 16 kadın sanatçı ile 2006-2013 yılları arasında üretim yapan feminist sanatçı grubu *AtılKunst* katılmıştır. Türkiye modernleşme sürecini, toplumsal cinsiyet politikaları çerçevesinde ele alan işlerin yer aldığı serginin kadının annelik rolüyle anılmasına eleştirel yaklaşımı özetleyen sloganvari ismi, 1987 yılında İstanbul'da yaklaşık 3000 kadının ev içi şiddete karşı gerçekleştirdikleri eyleme referans vermektedir. Serginin arka planının anlatıldığı metinde Madra, Türkiye modernleşme pratiklerinde varsayılan cinsiyetler arası kurumsal eşitliğin, geleneksel baskı biçimlerini ve erkek bakış açısını yıkmadığı; patriarkal iktidar aygıtlarının kadın mücadelesinin karşısında her dönem hegemonya kurmaya çalıştığını ifade etmiştir. Bunun yanı sıra metinde kadınlar arasındaki sınıfsal farklılıklara ve kadın hareketlerinin heterojenliğine işaret edilmiş, Türkiyeli kadın sanatçıların üretimleri tarihselleştirilerek Türkiye kadın mücadelesi ile bu sanatsal pratikler arasında bağ kurulmaya çalışılmıştır.²⁹⁹

2002-2009 döneminde gerçekleştirilen, feminist küratöryal pratikler çerçevesinde kurgulanan bu üç sergiyle Madra, modernleşme ve demokrasi süreçlerindeki eleştirel bakışı kimlik politikaları ve kadın mücadelesi üzerinden aktarmıştır. Bu noktada, üç serginin feminist sanatsal pratikler bağlamında değerlendirilmesindeki kriterin sadece sergilenen işlerin içeriğinde olmadığını belirtmek gerekir. Çünkü sergilerin katalog yazıları incelendiğinde, bir küratörlük politikası tercihi olarak kadın sanatçıların işbirliğine, farklı coğrafyalardaki kadınların benzer ve / veya farklı deneyimleri aktarma potansiyeline, söylem üretme ve söz söyleme gücüne önem verildiği görülmektedir.

Bu dönemde Madra'nın öne çıkan sergi temalarının / projelerinin bir diğer bölümünde ise, küreselleşme sürecinde sanatın ve sanatçının dönüşen rolleri,

²⁹⁸ Beral Madra, "Sfenks Seni Yiyip Yutacak", 2004. <http://www.beralmadra.net/exhibitions/the-sphinx-will-devour-you-15-women-artists/> [08.04.2016].

²⁹⁹ Beral Madra, "Under My Feet I Want The World, Not Heaven!", 2009. http://www.beralmadra.net/wp-content/uploads/2009/04/B.M._Under-My-Feet-I-Want-The-World-Not-Heaven.pdf [10.04.2016].

sanatçıların göçebelik halleri ve kültürlerarası diyalogun yarattığı iklim gibi meseleler yer alır. Örneğin 2010 ve 2011 yıllarında konuk sanatçı programı kapsamında gerçekleştirilen *Cityscale Munich* ve *Cityscale Istanbul* sergilerinin küratör ekibi içinde yer alan Madra serginin amacını şu şekilde ifade etmiştir: "(...) sergi her şeyden önce İstanbul ve Münihli sanatçılar arasında '90'lı yıllardan bu yana çeşitli sergi etkinlikleriyle sürmekte olan kültür alış verişini ve ilişkileri canlı tutmayı amaçlamaktadır."³⁰⁰ Proje kentlerin yüzeysel görünüşünün altına derinlemesine doğru inmeyi ön gören bir anlayışla, iki kentin özgün ve ortak yönlerinin araştırılmasına, bu süreç içinde konuk olunan kentlerde yerel sanatçılarla işbirliği ve paylaşımına açık bir üretim tarzına olanak tanımıştır.

Madra'nın küratörlük çalışmalarında dikkat çeken bir nokta da 2000'lerin ortasından itibaren İstanbul ve Batı Avrupa kentleri dışındaki bölgelerde, periferilerde daha fazla sayıda proje üretmesidir. Bu çerçevede ilki 2006 yılında düzenlenen *Sinopale (Uluslararası Sinop Bienali)* ve ilk kez 2008'de organize edilen *Uluslararası Çanakkale Bienali* gibi uluslararası etkinliklerde küratörlük, eş küratörlük, genel sanat yönetmenliği ve danışmanlık görevlerini üstlenmiş; 2002'de kurulan Diyarbakır Sanat Merkezi'nin kuruluş sürecinde danışmanlık yapmış, ileriki yıllarda adalet, eşitlik, tüketim, tarih, toplumsal bellek gibi farklı temalarla sergiler düzenlemiştir. Madra'nın bu bağlamdaki yurtdışı sergi örnekleri incelendiğinde 2013 yılında Kuzey Osetya-Alania, Vladikavkaz'da 7. Uluslararası Çağdaş Sanat Sempozyumu kapsamında gerçekleşen *Duyarlı Eylem* sergisi ile bu sergiden iki yıl sonra, 2015'de Odesa // Batum Fotoğraf Günleri kapsamında *Magic Inventions* başlıklı serginin küratörlüğünü yaptığı görülmektedir.

Madra küratörlerin genellikle bu bölgelerde çalışmayı tercih etmediğini ifade ederek, sanatın toplumsallaşması, yaygınlaşması ve merkez hegemonyasının kırılması yönünde değerlendirilebilecek bu adımların kendisinin bilinçli bir seçimi olduğunu belirtmiştir. Türkiye küratörlük tarihi açısından değerlendirildiğinde Madra'nın belirleyici, etkin ve üretken bir aktör olmasının nedenleri arasında, merkezlerle kurduğu ilişkilerin yanı sıra periferilerde de projeler üretmesi yer alır. Ayrıca iki alan arasındaki kültürel-sanatsal farklılıkları, mesafeleri eleştiri yazılarına taşımış olması

³⁰⁰ Beral Madra, "'Cityscale', Meetings and Exhibitions in Istanbul and Munich", 2010-2011. <http://www.beralmadra.net/exhibitions/cityscale/> [10.04.2016].

da dikkate değer bir noktadır. Madra merkezler dışında farklı bölgelerle kurduğu ilişkileri şu şekilde özetlemiştir:

"(...) içinde bulunduğum ancak çok fazla görünmeyen iş var. Mesela Lübnan'da yaptığım araştırmalar sonucunda çok sayıda sanatçıyı 1999 yılında Türkiye'de ilk kez ben sergiledim ve sonrasında o sanatçılar uluslararası sanat ortamında tanınır oldular. Bir de merkezler dışında, örneğin Kırım'da çağdaş sanat sergisi yaptım. Geçen sene Kuzey Osetya'ya gittim on beş gün orada kaldım; uluslararası sanat ortamından 20 sanatçının katıldığı bir çağdaş sanat sergisi yaptım. Şimdi kim gidiyor Kuzey Osetya'ya? Gider mi kimse? Bu bölgeyle yakın ilişkiler kurdum, Tiflis'te ve Ermenistan'da ders verdim, Gürcistanlı sanatçıları Türkiye'de sergiledim. Azerbaycan'la ilişkilerim oldu (...) Saraybosna'daki çağdaş sanat müzesi için büyük bir koleksiyon hazırladım ve oraya hediye ettim."³⁰¹

Diğer taraftan yazdığı eleştiri yazılarıyla bir yandan küratöryal politikalarına değinen diğer yandan Türkiye sanat ortamındaki güncel meseleleri tartışan bir yazar olarak Madra, sanat eleştirisi alanını düzenlediği sergiler kadar etkili bir mecra olarak kullanmaktadır. Kendisinin ifadesiyle: "Galiba benim esas gücüm yazılarımda olabilir. Onları topladığınız zaman orada büyük bir eleştiri ortaya çıkıyor. Bu eleştirileri yazabildiğim için de bu güce sahip olduğumu düşünüyorum."³⁰² Eleştiri yazılarının yanı sıra bir küratörün sanat piyasasıyla olan ilişkisinde konumlandığı yer ve iktidarlara kurduğu ilişkilerin bir güç oluşturup oluşturmadığı bir sonraki alt başlıkta tartışılacaktır.

4.3 Sanat Piyasası ve Küratörün Rolü: Başka Bir Küratörlük Mümkün mü?

Sanat yapıtının üretimi, dolaşıma girmesi ve kamuyla buluşma biçimleri yüzyıllar boyunca farklı estetik pratikler içinde dönüşerek günümüze gelmiştir. Modern anlamda bir sanat piyasası oluşumundan önce sanat yapıtı siparişi veren toplumsal gruplar arasında yoğunlukla kilise yönetimi, siyasi otoriteler ve yeni yeni oluşan çeşitli varsıl kesimlerin yer aldığı görülür. Avrupa'da Rönesans öncesi dönemlerde, zaman zaman Yunan yapıtlarının kopyalarını da yaptıran Romalı muktedirler gibi, sanat yapıtına sahip olan gruplar mevcutsa da görece geniş bir piyasanın oluşumu için 17. yüzyılı beklemek gerekmiştir. Bu dönemden önceki biriktirme pratiklerinin beğeni düzeyi gelişkin grupların yapıtlar aracılığıyla toplumsal statü ve güç sahibi olma isteğiyle yakından ilgili olduğu belirtilebilir.

Yine Batı Avrupa'daki sanat piyasasının gelişim çizgisi çerçevesinden bakıldığında, sanatçıların kamuya açık yapıtlar üretmesinden önceki dönemlerde lonca sistemi ve

³⁰¹ Beral Madra ile kişisel görüşme, 24.05.2014.

³⁰² Beral Madra ile kişisel görüşme, 24.05.2014.

kilisenin biçim ve içerik kısıtlamaları ile özel hamilerin taleplerinin sanatçıları sınırlı ve dar bir alana sıkıştırmış olduğu görülmektedir. Çeşitli iktidar mekanizmalarının tutumları ancak 17. yüzyıldan itibaren, farklı toplumsal kesimlerden gelen talepler sonucunda esnemiş; bu durum özellikle konu seçiminde sanatçıların görece özgürleşmesine yol açmış nihayetinde bağımsız bir sanat piyasasının oluşumuna zemin hazırlamıştır. 17. yüzyıldaki toplumsal, siyasî ve ekonomik dönüşümler, örneğin reform hareketleri, Batı dışı medeniyetlerin keşfi, ticaretin ve kentlerin gelişimi sanat piyasasının oluşumundaki önemli etmenler arasında yer almıştır. Sanat ve ticaret konusunda 17. yüzyıl Hollanda'sı diğer ülkelerden daha da gelişkin bir düzeye sahipti. Michael North, bu dönemde Hollanda'nın ekonomik, toplumsal ve sanatsal alanlardaki dönüşümlerini incelediği çalışmasında bu bölgeyi eşsiz kılan özellikleri şu şekilde sıralamıştır:

"Hollanda her şeyin 'en sözcüğüyle' tanımlandığı bir ülkeydi: yılda 70.000 resim yapılıyor, 110.000 parça kumaş dokunuyordu, gayri safi millî gelir 200 milyon guldendi. Hollandalılar Avrupa'nın en kentleşmiş toplumuydu ve ülke en yüksek okur-yazar oranına sahipti; evinde sanat eseri bulunan kişi sayısı ortalamanın çok üstündeydi, toplumsal altyapı sağlamdı ve farklı dinî inançlara tolerans gösterilirdi."³⁰³

Sanat yapıtlarının yaygın bir biçimde alınır satılır hale gelmesiyle birlikte koleksiyon oluşturan yeni toplumsal gruplar ile bu koleksiyonerlere aracılık eden uzman kişiler ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak Vera L. Zolberg'in de belirttiği gibi bu dönemle birlikte yapıtların alınıp satıldığı bir piyasa ortamından ve sanatçı ile kurum ve / veya bireyleri buluşturan profesyonellerin varlığından söz etmek mümkün olmaktadır:

"(...) on yedinci yüzyılda Hollanda'da veya Roma'da, sanat üzerine kurulmuş bir pazar bulmak mümkündü."³⁰⁴ İşlerinde uzmanlaşmış tüccarlar, sanatçılar ile soylulardan, zengin halk tabakasından veya kilise gibi kurumlardan oluşan bir müşteri tabanı arasında arabuluculuk yapıyordu."³⁰⁵

Sanat yapıtlarının geniş kitlelerle buluşması ya da kamuya açık bir şekilde sergilenmesi ise 18. yüzyılda müzelerin kapılarını halka açmasıyla birlikte yaygınlaşmış, esasen de müzeler çağı olarak anılan 19. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bu süreçten itibaren mekân kullanımında hangi tasarım ilkelerinin baz alınacağı, nesnelerin dizilimi ve

³⁰³ Michael North, **Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret**, çev. Taciser Ulaş Belge (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 11.

³⁰⁴ Joseph Alsop, **The Rare Art Traditions: The History of Art Collecting and Its Linked Phenomena Wherever They Have Appeared**, (New York: Harper and Row, 1982); John Michael Montias, **Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the 11th Century**, (Princeton: University Press, 1982)'den akt. Vera L. Zolberg, **Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak**, çev. Buket Okucu Özbay (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2013), 185.

³⁰⁵ Zolberg, **age**, 185.

teşhirinin ne şekilde yapılacağı, yapıt satın alınırken uygulanacak kurum politikaları ve benzeri konular estetik ve siyasi anlayışların sentezi olarak sanat gündeminin meseleleri haline gelmiştir. Bu noktada sanatla ilgilenen profesyoneller, müze müdürleri ve sanatçılar kurumların sergileme politikalarına dair çalışmalar yaparak, yapıtların hangi öyküleri hangi araçlarla anlatacağına karar veren aktörler arasında yer almıştır.

Sanat yapıtlarının kurumlar aracılığıyla halka açılmasıyla birlikte yapıt satın alma, koleksiyon yönetimi ve sergileme pratikleri gibi işleri önceleri müze müdürleri, ardından kurum küratörleri üstlenmiştir. Bu açıdan müze müdürleri ve küratörler sanat piyasasının önemli bir ayağı olan yapıt satın alınmasıyla doğrudan ilgilenmişler, kurum ve sanatçı arasında köprü işlevi görmüşlerdir. İzleyici nosyonunun devreye girmesiyle birlikte ise öncelikle sanatın toplumu eğitme işlevi üzerinde durulmuş, ardından kurumun ziyaretçi sayısı sergilerin başarısında önemli bir gösterge haline gelmiştir. Pınar Üner'in belirttiği gibi, günümüzde bağımsız küratör ve müze müdürü için izleyicinin beklentisi birinci derecede önemli hale gelmiştir. Çünkü sergiyi ziyaret eden izleyici sayısı ne kadar yüksek olursa, küratörün bir sonraki sergi için sponsor bulma olasılığı o derece artar.³⁰⁶ Sonuç olarak, yapıtların dolaşıma girmesi ve sanatçı ile izleyicinin buluşmasında sanat kurumları ve süreç içinde dönüşen aracılardan (tüccarlar, müze müdürleri, küratörler ve benzeri) tercihlerinin, sanat piyasasını yönlendirmede etkili unsurlar arasında yer aldığı ifade edilebilir.

Batı Avrupa'da önceleri saray ve kilise ardından özel hamilerce desteklenen sanat piyasası günümüzde daha çok özel kurumların desteklediği bir mecraya doğru evrilmiştir. Batı'da Margaret Thatcher (1979-1990) ve Ronald Reagan (1981-1989)'ın iktidarıyla başlayan yeni yönetim dalgasının siyasi boyutları, sermaye birikimindeki yapısal dönüşümler ve özelleştirme politikaları kültürel alandaki ilişki biçimlerini de kökten etkilemiştir. Sosyal devletin tasfiyesine yönelik girişimlerin sonucu olarak kamu harcamalarında kültürel pratiklere yönelik kesintiler, sonrasında bu alanın neredeyse tamamen özel kurumlara devredilmesiyle devletin rolü minimize edilmeye çalışılmıştır. Özetle, İkinci Dünya Savaşı sonrasında kapitalist ekonominin sosyal refah devleti anlayışından hareket eden eğilimi, 1960'lı yıllardan sonra kriz

³⁰⁶ Pınar Üner, "Küratöryal Pratikler ve Dinamikleri" (Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009), 2.

ekonomisi yönüne evrilmiş özellikle 1980'lerden itibaren ise dünya çapında ekonomik parametrelerdeki değişimle birlikte neoliberal ekonomi politikalarının yeni üretim ve tüketim biçimleri tipik hale gelmiştir.

Türkiye sanat piyasasına bakıldığında ise Osmanlı Devleti ve erken Cumhuriyet dönemi boyunca devletin sanat piyasasına yön verdiği, bizzat sanat etkinlikleri organize ettiği görülmektedir. 1950'lerde açılan özel galeriler, bankaların koleksiyon oluşturmaya başlaması, özel kurumların yarışma düzenlemesi gibi etkenler devletten bağımsızlaşmanın ilk adımları sayılabilir. Bu süreçten itibaren devlet desteğinin yerini dolduracak olan özel kurumlar ve bu kurumların sanat politikaları sanat piyasasını belirlemeye başlamıştır. '80'li yıllardan itibaren küresel sanat piyasasına dahil olma isteği, uluslararası etkinliklere verilen önemin artması, sponsorluğun kurumsallaşmaya başlamasıyla birlikte galeri yöneticisi, sanat danışmanı ve '90'lardan itibaren küratör sanat piyasası içinde söz sahibi olan aktörler arasında yerlerini almıştır. Batı'daki örneklerde olduğu gibi Türkiye'de de devlet desteğinden farklı olarak özel sektörün kültür-sanatla temasında dikkati çeken en önemli olgu, kurumların maddi ve manevi kâr elde etmesinin ön plana çıkması, sponsorların sanat etkinliklerini reklâm aracına dönüştürüp bu vesilesiyle imajlarını pekiştirmesidir. Küresel şirketlerin sanatla finansal, toplumsal, yasal ve benzeri çerçevelerde örgütlenme biçimlerini araştıran Chin-Tao Wu'nun ifadesiyle:

"Sanatın iyi bir yatırım olmayacağı zamanlar olsa bile, statü kazandıran bir nesne olarak her zaman çekici olacaktır. Sanat, iktidar ve sosyal statü arasındaki bağlantı, Rönesans'tan beri kopmamıştır; ticaret ve ekonomi dünyasında sanatın statüyü güçlendirmekten başka bir rol oynadığını düşünmek naiflik olur."³⁰⁷

Sanat ve sponsor ilişkilerinin birbirine etki düzeyleri kültürün özelleştirilmesi süreciyle daha da yoğunlaşmıştır. Bunun bir sonucu olarak, son otuz beş yılda kültürel çalışmaların ana eksenlerinden birini, yeni ekonomik yapılanmanın kültür ve toplum üzerindeki dönüştürücü etkilerinin daha önceki dönemlerde hiç olmadığı kadar baskın hale gelmesi meselesi oluşturur. Bu kapsamda mesele, kültür ve sanat ürünlerini "tüketen" grupların toplumsal ayrışmayı ne tür mekanizmalarla derinleştirdiğinden sınıfsal pozisyonların bu alanlara etki etme kapasitesine; kültürün özelleştirilmesiyle ortaya çıkan yeni aktörlerin kurumsallaşma sürecinden sanat ürününün herhangi bir nesne gibi küresel pazarda yer bulmasına, postfordist üretim

³⁰⁷ Chin-Tao Wu, **Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi**, çev. Esin Soğancılar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), 386-387.

ilişkilerinin kültür-sanat alanındaki yansıma biçimleri gibi farklı sorunsallar çerçevesinde incelenmiştir.

Yukarıda değinildiği üzere, dünya konjonktürüne paralel bir biçimde Türkiye'de, 1980'lerden itibaren serbest piyasa ekonomisinin öne çıkarılması ve ihracata dayalı ekonomik stratejinin uygulamaya konulmasıyla kamu ekonomisinin faaliyet alanı kısıtlanarak, özel sektörün gelişimi teşvik edilmiştir. Türkiye'nin 1980'lerden itibaren uluslararası kapitalizmle bütünleşme stratejileri, dünyadaki yorumlara yakın bir biçimde, genel olarak iki ana eğilim çerçevesinde yorumlanmaktadır. Bir yanda neoliberalizmin özelleştirme, sivil toplum ve girişimcilik ayaklarının üzerine oturtulan özgürleşme iddiaları ile diğer yanda bu iddialara mesafeli yaklaşan, değişimlerin sistemin yapısal ihtiyaçları doğrultusunda gerçekleştirildiğini, bu ihtiyaçların esasen işsizlik, yoksulluk ve madunların çalışma ve sosyal alanlarda atomize hale gelmesiyle sonuçlandığını belirten eğilimdir. İkinci yoruma katılan yazarlar arasında yer alan ve özel olarak çağdaş sanatın yeni ekonomik yapılanmayla olan finansal, toplumsal ve kültürel bağlantılarını inceleyen Julian Stallabrass, neoliberalizmin toplum üzerindeki genel tahribatlarını şu şekilde özetlemiştir:

"Neoliberalizmin düzeninde serbest ticaret lisanı konuşulur sözde; ama küresel kural koyucu organlar (Dünya Bankası, IMF ve Dünya Ticaret Örgütü) zengin ülkelerdeki sanayileri ve tarımı korurken, kırılgan ekonomileri (damping de dahil) kurlsız ticarete, özelleştirmeye ve sosyal devletin tasfiyesine maruz bırakır. Bunların dünya çapındaki sonuçları düşük ücretler, güvencesiz istihdam, yüksek işsizlik ve sendikaların güç kaybıdır."³⁰⁸

Bu dönemde sanat ürünün kârlı bir yatırım aracı olarak görülmesi yeni bir durum olmamakla birlikte farklı bir boyut kazanmıştır. Örneğin Wu'nun belirttiği gibi, "şirketler sosyal âmiller olarak hiçbir zaman 1980'li yıllarda olduğu kadar toplu ve baskın biçimde kültür dünyasına girmemişlerdi (...)"³⁰⁹ Bununla birlikte bu dönemden itibaren birbirini besleyen süreçler olarak sanat ürünleri ve etkinlikleri aracılığıyla kentin rant alanı haline getirilmesi, mutenalaştırma süreçleri ve dev çağdaş sanat sergilerinin organizasyonları da bu döneme özgü pratikler arasında yer alır. Şebnem Gökçen Dünder, "mega etkinlikler" olarak adlandırdığı bu pratikleri

³⁰⁸ Julian Stallabrass, **Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller**, çev. Esin Soğancılar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2010), 21.

³⁰⁹ Wu, **age**, 24.

"kültür başkentleri, fuarlar ve EXPOLar, bilim ve sanat organizasyonları, spor organizasyonları"³¹⁰ şeklinde dört başlık altında toplamıştır.

Stallabrass'ın belirttiği gibi gösterişli sergiler arasında ilk sırayı alan bienal organizasyonları, kentlerin piyasa koşullarına göre yeniden tasarlanması gibi adımlar yeni sanat müzelerinin açılmasına ve / veya var olanların iş dünyası kurallarına göre işletilmesiyle sonuçlanmıştır:

"1990'lar boyunca bienaller ve diğer sanat etkinlikleri tüm küreyi sardı; bu arada kentlerde yeni çağdaş sanat müzeleri kuruldu ya da daha önce kurulmuş olanlar genişletildi. Bu müzeler şirketlerin çalışma modellerini içselleştirdikçe etkinlikleri de giderek ticarî bir veçhe kazandı: İş dünyasıyla işbirliği yaptılar, ürünlerini ticarî kültüre yaklaştırdılar ve kütüphanelerden ziyade mağazaları ve temalı parkları model olarak yapılandılar."³¹¹

Dolayısıyla kültürün özelleştirilmesiyle, sanat ürünlerinin bir yatırım aracı haline gelmesi ve genel kâr eğilimlerinin bu alanda yükseleceğinin tespit edilmesi sanatın özgün yaratım karakterinin piyasa koşullarına göre hızlıca dizayn edilmesinin önünü açmıştır. Bu durum, sanatın kamusal niteliğinin azalmasını beraberinde getirerek sanat ürünleri ve etkinliklerinin piyasa şartlarının özgül koşullarında belirlenen değerler silsilesine eklemlenmesini kolaylaştırmıştır. Wu'nun da belirttiği gibi, "nihayetinde, şirketlerin sanata müdahalesi politik bağlamda yorumlanmalıdır."³¹² Örneğin, büyük şirket sermayelerinin sanat alanı içinde yer alan türlü pratikleri sürdürülebilir bir kâr nesnesi olarak "keşfetmesi" sergi ve müze alanlarının büyümelerine ve yan tüketim alanlarının açılmasına yol açmıştır. Bu alanları çevreleyen alt sektörlerin de etkileriyle, sanatın kültür endüstrisi döngüsü içinde estetik özerkliğinin aşınmış olduğu söylenebilir.

Bununla birlikte kültür endüstrisinin homojenleştirme çabalarına rağmen direniş ve karşı hegemonya oluşturmaya yönelik çabaların olduğunu belirtmek gerekir. Büyük ve gösterişli sergiler düzenleyen ya da bu sergilerde işleri yer alan ve fakat ana akım sanat piyasasına eleştirel yaklaşımları olan aktörlerin (küratör ve sanatçıların) de varlığı söz konusudur. Çelişkili gibi görünen bu durum, piyasa içinde "kurban" konumuna düşmeden bağımsız var olabilmek koşullarının olabileceğine işaret etmektedir. Toplumsal muhalefet hareketlerinin etkileriyle "sokak"ta örgütlenen

³¹⁰ Şebnem Gökçen Dündar, "Unvan Peşindeki Kentler: "Mega" Projeler ve "Mega Etkinlikler" Üzerinden Bir Bakış". <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=367&RecID=2390> [04.04.2017].

³¹¹ Stallabrass, **age**, 22-23.

³¹² Wu, **age**, 222.

söylem ve pratiklerin resmi sergileme alanlarını dönüştürme kapasitesi sayesinde, örneğin '60'lardan 2000'lere uzanan bir süreklilik içinde "Sitüasyonist Enternasyonal" ve "Occupy" hareketlerinin etkileri sonucunda irili ufaklı birçok sergide muhalif söylemler yer alabilmiştir.³¹³ Sergilere katılımın yanı sıra pek çok kentte örgütlenen bu muhalif hareketler kültürün finansallaşması, sponsorluk, sanat kurumlarındaki temsiliyet biçimleri, işçi hakları, ırkçılık ve cinsiyetçilik gibi meselelerde protesto gösterileri düzenleyerek kültürün ideolojik boyutlarını ve seçkin tavrını gözler önüne sermektedir. Örneğin Cihan Küçük'ün belirttiği gibi, Abu Dhabi'de 2009 yılında inşaatına başlanan "Saadiyat Adası", dev bir müzeler kompleksi olarak tasarlanmış ancak bu alanda işçilerin çalışma ve yaşam koşullarındaki olumsuzluklar, içinde çeşitli aktivist ve sanatçıların bulunduğu bir oluşum olan *Gulf Labor* tarafından gündeme taşınmış ve haftalar süren eylemler yapılmıştır. "Sanatçılar, akademisyenler, küratörler, yazarlar ve eylemciler tarafından kurulan *Occupy Museums*, *Liberate Tate* ve *Gulf Labor* hedefleri ve eylem pratikleri farklı olsa da, günümüz müzeciliğinin temelde neoliberal rejimlerden kaynaklanan sorunlarına dikkat çekme amacındadırlar."³¹⁴

Özerklik ve piyasa ilişkilerine daha şüpheci yaklaşan Pascal Gielen ise, bir bütün olarak sistem eleştirilse dahi sanat dünyası içinde yer alan çoğunluğun neoliberal hegemonyanın etkisi altında olduğunu belirtmektedir: "Küratörler -hem sergilerinde hem de genel olarak- geç kapitalizmin sapkın aşırılıklarına kürek kürek eleştiri yağdırırken, sanat dünyasının çoğunluğu neoliberal havanın yaydığı titreşimlerin ritmiyle mükemmel bir uyum içinde dans ediyor."³¹⁵

Tüm bu ilişkiler ağı içerisinde seçme, ayıklama, "yatırım" önerisinde bulunma, sergileme ve benzeri görevleri üstlenen kişi olarak küratörün sanat piyasasında etkin rol aldığı, hatta piyasayı yönlendirme potansiyelinin olduğu belirtilebilir. Özellikle

³¹³ Çeşitli örnekler için bkz. Irmgard Emmelhainz, "Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanat ve Dava Sanatının Sonu mu?", çev. Nursu Öge, 16.03.2013. <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-kulturel-donemec-ozerk-sanat-ve-dava-sanatinin-sonu-mu/1194> [05.09.2016].

³¹⁴ Cihan Küçük, "Sunuş / Müze Politikalarına Karşı: Occupy Museums, Liberate Tate, Gulf Labor", *Skop Dergi*, s. 10 (2016). <http://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-muze-politikalarina-karsi-occupy-museums-liberate-tate-gulf-labor/3154> [05.04.2017]. Ayrıca kültürün finansallaşması, sanatın elitleşmesi, sanat kurumlarındaki emek sömürüsü ve temsil biçimleri gibi eleştirilere yönelik muhalif hareketler için bkz. <http://www.occupymuseums.org/>, <http://gulflabor.org/>, <http://www.liberatetate.org.uk/>.

³¹⁵ Pascal Gielen, *Sanatsal Çokluğun Mırıltısı. Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm*, çev. Albina Ulutaşlı (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2016), 114.

1960'lardan itibaren sanatsal pratiklere dahil olan yeni malzeme, teknik, yöntem ve anlayışlar sanat yapının niteliğini dönüştürürken bu dönüşümlerle birlikte sanat alanına yeni aktörlerin girdiği, küratörler gibi bazı aktörlerin ise rollerinin dönüştüğü ve sanat piyasası içinde daha merkezi bir konuma yerleştiği görülmektedir. Bu süreçte küratörlerin geleneksel olarak üstlendikleri görevlerin yanı sıra, sanat kurumu eleştirisi üzerine inşa edilen söylemlerin de etkileriyle bağımsız iş yapma pozisyonuna geçmeleri söz konusu olmuştur.

1980'lerden itibaren "bağımsız" küratörün yükselişiyle birlikte ise sanat dünyasındaki seçme kriterleri değişmiştir.³¹⁶ Kriterlerin değişmesindeki etmenler arasında kültür alanının özelleştirilmesi, sponsorluk sisteminin yaygınlaşıp son kertede vazgeçilmez hale gelmesi ve dolayısıyla sanatsal üretim biçimleri ile kültür-sanat etkinliklerinin piyasa ilişkilerine daha yoğun bir şekilde dahil edilmesi ve benzeri süreçlerin yer aldığı ifade edilebilir. İlişkiler ağının da önem kazandığı bu dönemde, küratörlerin seçme kriterlerinde sanatçıların uluslararası ölçekte temsil edilebilmesi için tanınır olması veya tanınırlığının artırılmasına yönelik eğilimlerle hareket etmesiyle birlikte, bu durumun bir tür cemaatleşmeyi yaygınlaştırdığı ifade edilebilir. Örneğin sanatçıların güncel temalar (göç, kültürel kimlik, ekolojik tahribat, kent çalışmaları, savaş gibi) kapsamında Bienal, Manifesta, Documenta ve benzeri gibi küresel çapta etkili organizasyonlarda yer alması sanat piyasası açısından "değerli" bir gösterge haline gelmiştir. Ancak bu alanlarda dolaşıma girmek isteyen sanatçı ve küratörler sponsorlarla işbirliği yapmayı baştan kabul ederek sanatın parasallaşması, tanıtım aracına dönüşmesi, kurumların marka-imaj değerinin güncellenmesi gibi süreçlerin karmaşık yapısına dâhil olurlar. Gielen, bu döngü içinde küresel sanat dünyasında en samimi küratörün bile neoliberalizmin etkisi altına girdiğini belirterek küratörün varlığını sürdürebilmesi için, Paolo Virno'nun kullandığı anlamda sinizm ve fırsatçılığın şart olduğunu söyler:

"Mesela, günümüz sanat dünyasının kurallarını bilen biri, toplumsal sorumluluk almayı tercih eden temalı sergilere gidiyor -yeni dünya düzeninin doğuşuna şahit olmak, toplumsal aktivizm, siyasi ve ekolojik eleştirelilik vs. (...) küresel çapta iş yapan çoğu küratörün ve sanatçının söylemleriyle eylemleri arasındaki farkı gözlemleyecek olursak, tekrar tekrar derin bir uçurumla karşılaşırız. Görünen o ki, küresel bienal ağı içinde işleri sinik bir tutum takınarak yürütmek gerekiyor. (...) uluslararası çalışan bir küratör -aslında küre çapında iş gören bütün sanat aktörleri- bugün dünya çapına yayılmış olan neoliberal pazar ekonomisinin sağladığı zevklerin tadını çıkarıyor ve eleştirelilik veya bağlılık dolu, hatta eşi benzeri olmayan bir hikâye anlatabileceği her fırsatın da üzerine atlıyor. (...) Bu sonu olmayan bir değişkenlik,

³¹⁶ Age, 2016, 75.

beklenmedik olaylar ve sürekli yenilikle birlikte, yeni olanak ve fırsatların kendilerini hiç durmadan takdim ettikleri bir dünyada yaşayabilme sanatıdır."³¹⁷

Dolayısıyla bu alandaki kâr maksimizasyonuna dayanan bakış açısı, kültür-sanat ürününü / fikrini kültür endüstrisi içindeki alıcılarla buluştururken herhangi bir ürünün pazarlama stratejilerinden farklı olarak daha sofistike yöntemleri kullanmaya mecbur kalır. Bu yapının işleyiş sürecinde, "neoliberalizmin kültürel ifadesinin sınırsız tüketimcilik"³¹⁸ olduğunu belirten Stallabrass'a göre, "sermayenin mantığı her türlü malzemeyi, bedeni, kültürü ve eleştiriye kâr peşindeki mekanik çaba içine katarak" muhalefet söylemlerini de içerebilme kapasitesine sahip olabilir.³¹⁹

Bu noktada en tartışmalı meselelerden bir tanesi de sponsor taleplerinin sanatçı, küratör ve sanat kurumunun bazen tek tek bazen de bir bütün olarak söylemlerini özgürce ifade etmelerinin önünde engel teşkil etmesi durumudur. Çünkü bir şirketin kültür-sanat sponsorluğuna soyunmasının altındaki temel nedenlerden bir tanesi, kendi marka değerini özgür, özgün, saygın ve seçkin olduğu varsayılan bir alandaki etkinlikler aracılığıyla yükseltme isteği ile imajını toplum nezdinde sağlamlaştırma çabasıdır. Sonuçta bir sanat etkinliğine sponsor olan şirketin karşılıksız destek sunma mantalitesiyle hareket etmediği ortadadır. Wu'ya göre:

"Şirketleri sponsorluğa sevk eden başlıca iki neden var. İlki şu: Şirketin ürünleri veya hizmetleri ile, desteklenen etkinlik ya da kurum arasında 'doğru' bir bağlantı kurulabilirse, sponsor olunan etkinlik, ne kadar iyi maskelenmiş olursa olsun bir satış kampanyası olur. İkincisindeyse, şirketin ürünleri ile sponsorluğunu yaptığı etkinlik arasında şirket yararına doğrudan bir bağlantı yoktur, o zaman sanatla kurulan ilişkide sözüm ona 'aydınlanmış' şirket imajının reklamı yapılır."³²⁰

Stallabrass ise sponsor şirketlerin daha en baştan koydukları kurallar ve isteklerle etkinliğin bunları karşılama potansiyelini ölçtüğünü, karşılamayacak etkinliklerin tercih edilmediğini belirtir. Böylece etkinliğin başlamadan baskı altına alındığını ifade edilebilir:

"Şirketler, sponsorluk üstlenmeden önce karşılanması gereken özgül talepler öne sürer. Bu talepleri karşılamayı başaramayan projelerin seçilme şansı çok zayıftır -hele şirketlerle iş gören önemli kurumlarda böyle bir şans hiç yoktur. Rectanus'a göre sponsorluk kararını belirleyen temel ölçütler, kültürel etkinliğin şirketlerin hedef kitlesine uygun olması, serginin basında yankı uyandırma olasılığının yüksek olması ve kültürel etkinlikte rol alan birey veya grupların tanıtıma uygun olmasıdır."³²¹

³¹⁷ Age, 86-88.

³¹⁸ Stallabrass, age, 71.

³¹⁹ Age, 162.

³²⁰ Wu, age, 219.

³²¹ Stallabrass, age, 122.

Bu noktada müze yöneticilerinin sergileme politikaları ve tercihlerinin önemini vurgulayan Wu'ya göre, "(...) sanat ile iş dünyası arasındaki en önemli bağlantı, müzenin yöneticisidir. Dolayısıyla müzenin yayılma politikası, yöneticisinin hırslıyla yakından ilişkilidir."³²²

Türkiye'de kültür-sanat alanının piyasaya eklenme adımları '80'lerin sonuna doğru genel sosyo-ekonomik eğilimler doğrultusunda filizlenmiştir. Bu dönem küratörlü sergilerin düzenlenmeye başladığı sürece işaret etmekle birlikte esas olarak '90'larla birlikte küratörlü ve sponsorlu sergilerin çoğaldığı, 2000'li yıllarda ise sayıları artan galeri ve özel müzelerin etkileriyle kurum küratörlüğü ve sponsorluk sisteminin kurumsallaşma sürecine girdiği görülmektedir.

Sonuç olarak, çağdaş sanat estetik sorunsallar, dönüştürücü eylemler, gündelik olanla ve siyasetle kurduğu bağ bir karşı-iktidar ve direniş potansiyeli taşısa da, çağdaş sanatın ve sergileme çalışmalarının kültür endüstrisi rejimi içindeki hegemonik ağlar / iktidarlara olan ilişkisi de yadsınamaz. Sergileme pratikleri çerçevesinde günümüzde modern küratöryal çalışmalar ayıklama, seçme, sergileme, sponsorluk işbirlikleri gibi konularda çeşitli kanallardan gelen eleştirilere maruz kalmaktadır. Özellikle, yukarıda da belirtildiği üzere, bienaller gibi "gösteri"ye dönüşmüş uluslararası sergiler söz konusu olduğunda, sanatın küresel sermayeyle işbirliği içinde olduğunu yani sanatın finansallaştığı, sermaye gruplarının seçkinci ve otoriter tavırlar sergilediği, dolayısıyla uluslararası sanat alanında bir gruplaşma yaşandığına dair çeşitli görüşler mevcuttur.³²³

Dolayısıyla nereden bakılırsa bakılsın, sergilerin neredeyse bir sanat işine dönüştüğü küratör çağında yaşadığımız aşikâr bir durumdur.³²⁴ Bu bağlamda sergileme işinin ekonomik sermayeyle bağları, küratörün prestiji, sosyal ve kültürel alandaki değeri ve onu çevreleyen ağlarla kesişmektedir. Dolayısıyla biriktirme, beğeni, seçim ve

³²² Wu, *age*, 224.

³²³ Bu konuda oldukça geniş bir literatür söz konusudur. Bir kaç örnek bkz. Sibel Yardımcı, **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005); Chin-Tao Wu, **Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi**, çev. Esin Soğancılar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005); Ali Artun, **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012); Der. Ali Artun, **Sanat Emegi, Kültür İşçileri ve Prekarite**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014); Der. Aylin Kuryel, Begün Özden Fırat, **Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015); Ed. Ali Artun, Ayşe Boren, **Skop Dergi, Sanat Piyasası** sayısı, s. 8 (2015).

³²⁴ Ahu Antmen, "The Critic's Role in the Age of the Curator", **AICA Conference: 'Critical Evaluation Reloaded', October 2006**, (Paris: AICA Press, 2006): 1.

sergileme ayakları bulunan sanat sisteminin Pierre Bourdieu'nün de belirttiği gibi ayırıcı ve simgesel yanlarıyla birlikte sermaye birikimi mantığından bağımsız düşünülemez.³²⁵

Bu noktada küratörün bağımsızlığı meselesinde, sadece bir kurumda çalışıp çalışmama durumu değil aynı zamanda, ekonomik (çıkar) ilişkilerinin neresinde durduğuna bağlı olarak görecelik kazanır. Bir kuruma bağlı olarak çalışmasa da, bağımsız küratörler projelerini gerçekleştirebilmek için zaman zaman sponsora ihtiyaç duyabilirler. Son kertede bir "tüketim nesnesi"ne dönüşen sanat eserinin sergilenmesinde etkisi bulunan sponsor gibi aracı kurumlar, iktidar ve itibar sarkacında küratöryal politikaları manipüle edebilmektedir. Çağdaş sanat ortamında küratörün başarısı, sergiyi gerçekleştirmek amacıyla yapılan işlerin toplamının yanı sıra işbirliği yapılan kurumların açık ve / veya gizli tanıtımının yapılmasıyla da ölçülür. Neoliberalizmin yarışmaya endeksli başarı ölçeği küratöryal pratikleri küresel rekabet bağlamına oturtarak, yaratıcılık ve özgünlüğün yanı sıra niceliğin ön plana çıkmasına neden olabilmektedir. Dolayısıyla Hakan Topal'ın belirttiği gibi günümüzde sanat ortamı, iş dünyasının hâkim söylem biçimlerinden uygulamalardaki taşeronlaşmaya kadar neoliberal uygulamaların kıskacındadır:

"Çağdaş sanatçı ve küratör bir tür iş insanı / girişimci gibi başarılı olmak ümidiyle yeni entelektüel mecralara yatırım yapıyor. Müzeler ise bağımsız küratörlerle çalışarak risklerini minimumda tutuyorlar. Sonuçta sergi başarısız olursa, bu, taşeronlaşan zihin işçisinin problemi."³²⁶

Günümüzden 48 yıl önce, 1969 yılında, Harald Szeemann'ın düzenlediği *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* isimli serginin küratörlük tarihi açısından oldukça önemli olduğuna dair görüşlere bu çalışmanın üçüncü bölümünde değinilmişti. Estetik boyutunun yanında bu serginin dikkat çeken bir yanı da *Philip Morris* şirketinin sergileme pratiklerine yönelik destekleyici tutumudur. Daniel Birnbaum'a göre, geçmişe dönüp bakıldığında, bu sergiyle birlikte kurumsal sponsorluk ve çağdaş sanat ilişkisinin tüm ikilemlerini bu gösteride görmek mümkündür.³²⁷ Szeemann'ın sergisi "bir şirketin deneysel çağdaş sanatı

³²⁵ Pierre Bourdieu, Alain Darbel, **Sanat Sevdası**, çev. Sertaç Canbolat (İstanbul: Metis Yayınları, 2011), 137-139; Craig Calhoun, "Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları", **Ocak ve Zanaat - Pierre Bourdieu Derlemesi**, çev. Güney Çeğin, der. Güney Çeğin, Emrah Göker ve diğ., 3. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 107.

³²⁶ Hakan Topal, "Sunuş, Mırıltıdan Homurdanmaya: Sanatın Yeni Bağlamı", Gielen, **age**, 12.

³²⁷ Daniel Birnbaum, "When Attitude Becomes Form: Daniel Birnbaum on Harald Szeemann", **Artforum International Magazine**, (Summer, 2005).

desteklemesinin tarihteki ilk örneğidir. (...) Szeemann'ın ilan ettiği kültürel kurumlar olarak müzelerden bağımsızlık, yeni bir bağımlılığın yaratımı anlamına geliyordu - şirket sermayesine bağımlılık."³²⁸

Kültür endüstrilerinin en dikkat çekici gösterilerinden olan sergiler, "ulusal ve uluslararası diplomasi, yerel ve uluslararası sanat pazarı ile kamu ve özel fonların orta yerinde karmaşık ilişkiler ağının parçası haline gelmiştir. Bugün (...) eleştirel bir pozisyon ve tarihsel bir tanım anı olarak büyük baskı altındadır."³²⁹ Özellikle bienal gibi gösterişli ve sanat piyasasını uluslararası düzeyde etkileyen sanat etkinlikleri küratörler, müteveli heyeti ve diğer kurum yöneticilerinin sergileme yöntemlerindeki tercihinde belli bir grup üzerine odaklanması ve ilişki ağlarının cemaatleşmeye doğru evrilmesi gibi konularda eleştiriye tabi tutulmuşlardır. Bu eleştirilerden bir tanesi Batı merkezci bakış açısının varlığı olarak ifade edilebilir. Bienallere bazı noktalarda eleştirel yaklaşan Madra yine de bienal gibi büyük çaptaki etkinliklerin uluslararası sanat piyasasına dahil olmanın koşulları arasında yer aldığını belirtir. Fakat Batılı olmayan sanatçıların Avrupa merkezli bienallere dahil olmakta zorluk yaşadıklarını ifade ederek, Venedik Bienali'nde küratörlerin genellikle Batılı sanatçıları seçtikleri gerekçesiyle eleştirmiştir. Örneğin, 1999 yılında gerçekleştirilen 48. Venedik Bienali'nde küratör Harald Szeemann'ın seçtiği 100 sanatçı arasında çok azı Orta Doğu ve Afrika'dandır. Bu sanatçıların arasında 15 kadarı Çin'den; 1'er kişi de Türkiye, Mısır ve İran'dan katılım sağlamışlardır. Bunun bir tesadüf olmadığını düşünen Beral Madra, Szeemann'ın tanınmamış sanatçıları davet ederek riske girmek istemediğini ve Venedik Bienali'ni bir "gelişmiş kültürler forumu" olarak koruduğunu ifade etmiştir.³³⁰ Ali Artun, bienalleri küresel şirketler, korporasyonlar tarafından örgütlenen, globalizmin ve çağdaşlığın temsil edildiği gösteriler olarak tanımlar. Bienal küratörlerini ise şirketlerin CEO'ları gibi işlev gördüğünü belirterek, bienal rejiminin diğer işletmelere kıyasla çok daha otoriter olduğunu söyler. Çünkü "(...) yerin ve zamanın çağdaş ruhunu sezerek 'tema'yı belirleyen ve bununla potansiyel olarak bütün dünya sanatçılarına bir anlamda

<http://www.radicalmatters.com/metasound/pdf/Harald%20Szeemann%20-%20When%20attitude%20becomes%20form%20-%20Daniel%20Birnbaum%20on%20Harald%20Szeemann.pdf> [06.04.2017].

³²⁸ Madžoski, *age*, 32-33.

³²⁹ Bruce Ferguson, "Küratörlük Yöntemi / Küratörlük Konuşmaları: Müze Konuşma Edimleri", **Bilgi Olarak Sanatçı Olgu Olarak Yeni Ontoloji**, ed. Gülsün Karamustafa, Deniz Şengel, (İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, 1992): 32.

³³⁰ Madra, *age*, 2003, 166-167.

siparişler dağıtan küratördür. Onların sundukları işleri kabul edip eleyen de, nasıl teşhir edileceğine karar veren de, yargılayıp yorumlayan da yine odur."³³¹ Bienalin işleyiş sürecinde karmaşık ilişkiler ağı içinde küratörün iş "sipariş" etmesi, seçici pozisyonunda olup sergileme politikalarında etkin olması Artun'a göre küratörü yıldızlaştırır. Bienal küratörleri ile Louvre'un oluşumunda etkin bir aktör olan Dominique Vivant Denon³³² arasında analogi kuran yazar, sergileme tercihlerinde geniş anlamda iktidarın izlerini estetiğin ideolojisi üzerinden anlatır:

"Onlar sanatı anlamlandırmanın aklıdır. Tıpkı, Napolyon ile birlikte sefere çıkarak, Mısır'ın ve işgal edilen Avrupa ülkelerinin hazinelerinden nelerin yağmalanacağına karar veren ve bunlarla Louvre'da modern sanat tarihini cisimleştirmeyi başaran, modern küratörlerin babası Vivant Denon gibi."³³³

Bienaller üzerinden küratörün, koleksiyonerin ve müzenin konumu ile sanatçı tercihlerine değinen Bruce Ferguson ise Amerika Birleşik Devletleri (ABD)'ndeki sistemi ve sanat dinamiklerini milliyetçilik göstergeleri üzerinden yapısal olarak analiz etmiştir. O'na göre:

"Küratörlüğün müzelerde tabi olduğu zorunluluklar çoğunlukla, pazarın yönlendirdiği güçlerin ve küçük fakat varlıklı bir bekçi kitlesinin toplumsal baskılarıyla ayrılmaz bir biçimde ilişkilidir. Bunun en açık örneği, New York pazarındaki yeni sanatsal olguları nesnel bir panorama kisvesi altında teyid ve takdis eden Whitney Bienali'dir. Ve müze küratörleri çoğu zaman koleksiyoncular için ücretsiz danışman gibi davranır ve bilinçli ya da bilinçsiz, örneğin 'ileri' olarak gördükleri satıcıların çıkarlarını pekiştirirler. Koleksiyoncularla kendileri ve koleksiyoncularla müteveli heyeti üyeleri arasında yürüttükleri hesaplı ilişkilerle sanat tüccarları Amerika'daki müze sistemi içerisinde gerçek birer iktidar simsarıdır. İlginç bir şekilde, Whitney'de hâkimiyet kayıtsız şartsız Amerikan olanıdır; Whitney'de Amerikan mandası vardır ve yabancı topraklardan gelen mütecavizlerin, kim olurlarsa olsunlar o anın Amerikan imajının saflığına leke sürmelerine izin verilmez. Burada sergilenmeden önce Yoko Ono'nun Amerikan uyruğuna geçirilmesi gerekir ve sanatçıları ancak Amerikan vatandaşı olduktan sonra onaylayan müze, bir tür gizli göçmen bürosu hizmeti verir."³³⁴

Tüm bu eleştiriler, kültürün özelleştirilmesi süreçleriyle ilgili yapısal dönüşümlerden kaynaklanmaktadır. Bu dönüşümlerin sonucunda ise Ali Artun'un da belirttiği gibi "küresel şirketlere (korporasyonlara) dayalı yeni bir himaye sistemi gelişiyor.

³³¹ Ali Artun, "Bienal Protestosu", 13.04.2013. <http://www.e-skop.com/skopbulten/bienal-protestosu/1234> [05.04.2017].

³³² Denon, Napoleon'un Mısır seferinden sonra Louvre'a müze müdürü olarak atanmıştır. Küratörlerin temel görevleri arasında yer alan biriktirme ve teşhir politikalarına bakıldığında Denon, eserlerin müzeye getirilme yöntemi ne olursa olsun müzede sergilenmesi yönündeki tutumunu şu şekilde ifade etmiştir: "Avrupa'nın yağmalanmasını 'bir zamanlar kaba saba olan Romalılar, mağlup Yunanistan'ın bütün eserlerini kendi topraklarına getirerek ülkelerini uygarlaştırmışlardır. Biz de onların örneğini izleyerek kendi fetihlerimizi kullanalım ve Fransa'ya (...) hayal gücünü güçlendirecek her şeyi getirelim." Andrew McCellan, **Inventing the Louvre**, (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 148'den akt. Schubert, **age**, 20.

³³³ Artun, **age**, [05.04.2017].

³³⁴ Ferguson, **age**, 36.

Zamanımızda çağdaş sanatın bienaller gibi, fuarlar, müzeler, vakıflar gibi en etkin ortamları küresel şirketlerin yönetiminde örgütleniyor."³³⁵ Bu meseleyle ilgili Madra da benzer şekilde düşünmektedir. Madra, sanat kurumlarının örgütlenme modellerinin de yapısal değişime uğradığını, günümüzde sanat uzmanlarının yönetici kimliğinin ön plana çıktığını ve profesyonel pazarlamacıların altında çalıştığını belirterek, sanatçının sanat ortamında var olabilme olanaklarının piyasa koşulları / kuralları çerçevesiyle sınırlandığını ifade etmiştir.

"AB ve ABD'de kültür / sanat kurumlarının yönetimi profesyonel işletmeci ve pazarlamacıların eline geçmiş durumda ya da geçmeye hazır. Kûratörler ve diğer sanat / kültür uzmanları bu kişilerin altında çalışıyor ve giderek yönetici kimlikleriyle öne çıkıyor; söylem ve eleştiri coğrafyasından uzaklaşıyor. Sanatçılar koleksiyoncu, galeri, kûratör uzlaşmasından süzülerek kurumlara ulaşabiliyor. Kurumların genel politikalarını ve içeriklerini de büyük koleksiyoncular ve sanat yapıtına yatırım yapan şirketlerin temsilcileri belirliyor."³³⁶

Türkiye'deki sanatsal pratiklerin piyasaya eklenme adımları '80'lerin sonuna doğru başlamış, özellikle 2000'li yıllarda sayıları artan galeri ve özel müzelerin etkileriyle sponsorluk sistemi kurumsallaşma sürecine girmiştir. Bu dönemde sanatın sermayeyle ilişkisini sanat piyasasının gelişimi çerçevesinde olumlu bir yönelim olarak yorumlayan Madra, koleksiyoncuların sayısının artmasını ve genç kuşak sanatçıların koleksiyonerler tarafından tercih edilmesini dikkate değer bir tutum olarak değerlendirmiştir. Ayrıca kadın sanatçıların sanat ortamında dayanışma sergilediklerini ve dinamizm yarattıklarını belirtmiştir. Kendi ifadesiyle:

"1980'lerin ortasında liberal ekonomiye geçişle birlikte şirketlerin vitrini olarak kültür ve sanat gündeme geldi. Koleksiyoncular ortaya çıkmaya başladı. Sanatın parayla ilişkisinde farklılıklar oluştu. Şimdi üçüncü kuşak geldi. Genç kuşak koleksiyoncuların kendi kuşağını satın alması son derece olumlu bir davranış. Burhan Doğançay'ın 'Mavi Senfoni' adlı tablosunun 2.2 milyon liraya satılması gibi örnekler çoğalacak. Mesela Fahrünnisa Zeyd, çok önemli bir kadın sanatçı. Onun gibi birçok ressamımızın milyon dolarlık resimleri olacak. Ölmüş ressamların eserlerinin büyük paralar edeceği muhakkak. Çağdaş sanattan ekonomik değer elde etmek istiyorsak mutlaka yaratıcı insana yatırım yapılması gerekiyor. Pasta çok küçük. Türkiye'de sanat piyasası uluslararası kriterlere sahip değil. Üretimler tüketcek kitleye ulaşmıyor. Biraz dar alanda paslaşma oluyor. Kadın sanatçıların arasında çok büyük dayanışmalar görüyorum. İstanbul'daki sanat ortamının dinamizmini kadınlar yaratıyor."³³⁷

³³⁵ Ali Artun, "Sunuş / Sanat Piyasası ve Sanatın Özerkliği", **Skop Dergi**, s. 8 (2015). http://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-sanat-piyasasi-ve-sanatin-ozerkligi/2612#_ednref4 [17.06.2016].

³³⁶ Beral Madra, "Sanatçının Sermayeye İmtihani", 27.10.2006, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=202711> [24.06.2016].

³³⁷ Faruk Bildirici, "Sanatta Dinamizmi Kadınlar Yaratıyor: Beral Madra", 29.08.2010. <http://www.hurriyet.com.tr/sanatta-dinamizmi-kadinlar-yaratiyor-beral-madra-15660974> [24.06.2010].

Avrupa ve ABD'deki örneklerde³³⁸ olduğu gibi Türkiye'de de şirketlerin sanata müdahale etme arzularının altında katmanlı çıkar ilişkilerinin olduğu belirtilebilir. Bir yandan devletin ekonomi politikaları gereğince, örneğin vergi indirimi kolaylığı sağlaması açısından³³⁹ maddi çıkar sağlanmakta, diğer yandan Bourdieucü çerçevede ekonomik sermayenin yanı sıra simgesel sermayenin birikimi ve toplumsal prestij kazanımı elde edilmektedir. Bu bağlamda Pierre Bourdieu'nün *Ayrım* kitabında yer alan kültürel beğeni ve pratiklerin sınıfsal pozisyonlarla olan sıkı ilişkisi, estetik değerlerin toplumsal olarak nasıl inşa edildiği³⁴⁰, sermaye türlerinin (ekonomik, kültürel, sosyal ve simgesel) getirdiği ayrıcalıklar kapsamında sanata yatırım yapan kurumlara da uyarlanabilir. Wu'nun belirttiği gibi tüm bu birikimlerin politik güce dönüşmesi olasılığı da mevcut olup yeri geldiğinde bu güç sanatı destekleyen sermaye grupları tarafından kullanılabilir. Wu'ya göre:

"Şirketlerin kültürel etkinliklere ilgisinin altında yatan saik şudur: Bu yolla yarattıkları kültürel sermayeyi uygun bir konjonktürde siyasî güce dönüştürebilir, bu gücü de açık ya da örtük yollardan kendi çıkarları için kullanabilirler."³⁴¹

Sanatçı, küratör, koleksiyoner, sponsorluk sistemi ve sanat kurumlarını içine alan bu döngü içindeki sanatçının yaratıcılık meselesini incelediği yazısında Necmi Sönmez, özellikle çağdaş sanat işlerinin kültür endüstrisinin bir parçası haline geldiğini belirtmiştir:

"Yaşayan sanatçıların ve ürünlerinin bu denli gündemde olduğu, piyasa hareketlenmelerinin bir tür borsa karakterine bürünmesi 'sanat eserleri'nin değerlerini hiç yitirmeyip, aksine, sürekli olarak değerini artıran nesneler haline dönüşmesi, kültür endüstrisinin sanatı bir tür manipülasyon aracı olarak gördüğünün de kanıtıdır."³⁴²

Madra ise sıradan bir tüketim nesnesi ile sanat yapıtı arasında fark olmadığını, sonuçta ikisinin de piyasada dolaşıma girmek üzere pazarlanmak üzere üretildiğini ifade etmiştir. Ona göre, "müzenin bir sanayi kuruluşundan hiçbir farkı yoktur; birisinden tüketim malı çıkacak, diğerinden sanat yapıtı ve kültür çıkacaktır ve bu,

³³⁸ Wu, *age*.

³³⁹ Kültürel Alandaki Destek (Sponsor) Faaliyetlerinin Teşvik Edilmesi Hakkında Genelge (Genelge 2005/13). http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/turkey/turkey_communiquepromotionactivitiesupportculturalfield_27_turorof [22.06.2016].

³⁴⁰ Bourdieu, *age*, 2015, 86-100.

³⁴¹ Wu, *age*, 36-37.

³⁴² Necmi Sönmez, "Sanatçının Konumu Ne Olmalı? Sanat Piyasasının Baskısı Altında Yaratıcı Sanatçının Konumu Üzerine", 10.02.2013. <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatcinin-konumu-neolmali-sanat-piyasasinin-baskisi-altinda-yaratici-sanatcinin-konumu-uzerine/1107> [22.06.2016].

dünyaya pazarlanacaktır."³⁴³ Bu ortam içinde pazarlama işinin baş aktörleri arasında yer alan küratörler, Stallabrass'a göre iş dünyasının pazar keşfi anlayışı mirasını devralmıştır:

"Yeni pazar arayışıyla dünyanın dört bir yanına dağılan iş dünyasının yöneticileri gibi, yeni türeyen bir gezgin küratörler nesli de aynı yolu izlemeye başladı; bir bienalden ya da ulusaşırı etkinlikten diğerine São Paulo'dan Venedik'e, Gwangju'ya, Sidney'e, Kassel ve Havana'ya mekik dokudular."³⁴⁴

Peki, neoliberalizmin etki alanına giren her şeyi içermeye potansiyeline karşı bir duruş sergilemek, bu sarmaldan kurtulmak, "bağımsız" sergi düzenlemek, alternatif işler ortaya koymak mümkün müdür? Başka bir ifadeyle başka bir küratörlük mümkün müdür? Hâkim mekanizmalar nasıl ve hangi araçlarla karşı söyleme çevrilebilir? Bu soruların net bir cevabı olamayacağı gibi, kısa sürede çözülecek meseleler gibi de ele alınması mümkün görünmemektedir. Ancak her dönemde sanatın / estetiğin direniş pratikleriyle olan bağlantıları, iktidarlara karşı potansiyel alternatiflerin de var olabildiğinin ve var olabileceğinin göstergeleridir. Şu an sanat piyasasındaki hegemonik anlayışlar, kolektif üretim süreçleri, sanatçı ve küratör dayanışma ağları, (yerel) izleyicilerin katılımcı olduğu mekanizmaların geliştirilmesiyle piyasadaki (şimdilik) hakim anlayışların kırılması, var olan çatlaklardan içeriye sızılması söz konusu olabilir.

Baskın anlayışları ya da iş yapma biçimlerini Beral Madra örneğinde değerlendirdiğimizde Madra'nın piyasanın kurallarıyla işleyen süreçleri³⁴⁵ bir küratör olarak, seçtiği temalar, genç sanatçılara alan açması, onların tanıtımına yönelik eleştiri yazıları kaleme alması ve benzeri taktiklerle aşındırmaya çalıştığı belirtilebilir. Örneğin, İstanbul gibi bir merkezin dışına çıkarak Sinop ve Çanakkale Bienallerinde yerel sivil oluşumları ve halkı işleyişin içine dahil etme gibi yöntemler alternatif küratöryal çalışmaların bir parçası olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte hidroelektrik santral (HES) ve nükleer santral gibi lokal olarak görülen meselelere odaklanıp onları genelin gündemine taşımak da Madra'nın sergileme politikalarındaki iktidar-karşıtı tercihler olarak yorumlanabilir. Madra'ya göre Sinop'ta Kültür Bakanlığı, yerel yönetim ve özel sektörün desteğiyle düzenlenen *Sinopale* bu kenti küresel nükleer santral haritasına sokmadan önce küresel sanat

³⁴³ Madra, **age**, 2003,70.

³⁴⁴ Stallabrass, **age**, 40.

³⁴⁵ Örneğin, özel ve / veya kamu kurum ve kuruluşlarıyla sponsorluk çalışmaları yürütmesi.

haritasına sokmayı başarmıştır.³⁴⁶ 1. Sinop Bienali (2006)'nin organize edilme biçimi incelendiğinde Madra'nın da içinde olduğu küratör ekibinin yerel aktörlerin sürece katılımını desteklediği ve bu durumun bir gelenek olarak sürdürülmesinin önemsendiği görülmektedir.

"Sinopale 1, üç küratörü, altmış sanatçısı, organizasyon ekibi ve yirmi dokuz bin Sinoplu ile bir bütün olarak var oldu. Kendini bu bütünün bir parçası olarak görüp, bu oluşumun temelini atanlar, gelecek yıllarda oluşacak benzeri yeni yapılara örnek teşkil edeceklerdir."³⁴⁷

Bu anlayıştan beslenen bir bienalde sanatçıların bienale yaklaşımlarının, bir mekânda bir işin sergilenmesinden öteye geçerek, yerel halkla birlikte örgütlenen kolektif üretim süreçlerinin dönüştürücü etkileri üzerine düşünmeyi ve eylemeyi önceliği belirtilebilir. Madra bu konudaki görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

"Bienal bir üretim süreci şeklinde düzenlenmişti; her gün yeni bir sanatçı Sinop'a geldi ve işini kurdu. İzleyici de her gün bienal programını izlemeye geldi. Bu bağlamda -halkın bilinçlendirilmesi ve sanatçılar ile doğrudan ilişki içinde olması açısından- küratör Melih Görgün'ün Sinopale'yi gerçekleştirmesi yeniden bilinçlenme için çok gerekli bir eylem."³⁴⁸

Sergileme politikalarındaki bu ve benzeri yaklaşımlar bienallerin ve güncel sanat pratiklerinin ticari kaygı güden anaakım yaklaşımlarına karşı, estetiğin hayata müdahale etmeye yönelik biçimlerinin de var olabileceğini veya hem bu alan içinde üretip hem de alternatif seçenekler yaratılabileceğinin göstergeleri olarak okunabilir. Diğer taraftan, sanat etkinlikleri ve kentsel rant ilişkisi bağlamında bienaller gibi kentlerde mutenalaştırma etkisi olduğu öne sürülen bir proje de Avrupa Kültür Başkenti etkinlikleridir. Kentin kültür-sanat etkinlikleriyle küresel pazarda yer bulmasına eleştirel bir perspektifle yaklaşan Ali Artun'a göre, İstanbul'un Avrupa kültür başkenti seçilmesiyle birlikte, bütün çalışmalar bir kentsel dönüşüm programı çerçevesinde tasarlanmıştır. Yazara göre, "bu gibi gösterilerle birlikte bienaller, onların yanı sıra müzeler, küresel metropollerarası rekabetin veya bu hükümetin pek benimsediği tabirle metropoller 'satmanın', markalamanın ortamlarını oluşturur."³⁴⁹ Bu tespitler soyutlama düzeyinde anlaşılır olmakla birlikte, karar alma ve bütçeyi kullanma gücünü elinde bulunduran yetkililerin alternatif projeleri hayata geçirme

³⁴⁶ Beral Madra, "Sinop Küresel Sanat Haritasına Girdi", **Radikal Gazetesi**, 29 Ağustos 2006, <http://www.radikal.com.tr/kultur/sinop-kuresel-sanat-haritasina-girdi-790182/> [08.04.2017].

³⁴⁷ Anonim, "Sinopale, 1. Uluslararası Sinop Bienali: 'Şey, – Thing'", <http://sinopale.org/sinopale-1/conceptual-framework-2/?lang=TR> [08.04.2017].

³⁴⁸ Beral Madra, "Sinop Küresel Sanat Haritasına Girdi", **Radikal Gazetesi**, 29 Ağustos 2006, <http://www.radikal.com.tr/kultur/sinop-kuresel-sanat-haritasina-girdi-790182/> [08.04.2017].

³⁴⁹ Ali Artun, "Kültür ve Sanat Mecraları", <http://www.aliartun.com/content/detail/18> [09.04.2017].

olanaklarının olduğu da bir gerçektir. Örneğin, daha önce belirtildiği üzere, 2010 yılında İstanbul'un Avrupa kültür başkentlerinden biri olarak seçilmesiyle birlikte Madra görsel sanatlar yönetmeni olarak görev yapmış ve bu alanda çeşitli projeler üretmiştir. Bu projelerden bir tanesi de "Taşınabilir Sanat" projesidir. Projenin amaçları incelendiğinde çağdaş sanatı sergiler, atölyeler ve sanatçı buluşmaları aracılığıyla İstanbul'un 39 ilçesine ulaştırarak sanata erişimde eşitliği sağlamak gibi başlıklar görülmektedir. İnsel İnal'ın küratörlüğünü yaptığı, Kartal Bülent Ecevit Kültür Merkezi'nde düzenlenen "Müdahale – Müsamere" sergisinin duyurusunda yer alan "çağdaş sanat İstanbul'un merkezinden çeperine yayılıyor"³⁵⁰ ibaresi de bu amacın göstergelerinden birisi olarak değerlendirilebilir. Görsel sanatlar yönetmenliğinin hazırladığı içinde ulaşılabilirlikteki nesnel verilerin de yer aldığı rapora göre, 2008-2010 yılları arasında yürütülen proje kapsamında aşağıdaki hedefler doğrultusunda şu sonuçlara ulaşıldığı görülmektedir:

"14 sergi paketi kapsamında, toplam 155 sanatçı ve küratörün katılımıyla 33 sergi, 6 atölye ve 3 performans gerçekleştirildi. Etkinliklere ilçelerden yaklaşık 350.000 ziyaretçi katıldı. Taşınabilir Sanat projesi, kamunun elindeki mevcut sanat altyapılarının çağdaş sanat üretimleriyle uyumlu olarak kullanımı, ilgili kamu personelinin güncel meslek pratikleriyle tanıştırılması, kamu kaynağıyla ve kamusal yapılarda küratör ve sanatçı üretimlerinin desteklenmesi ve sanat üretiminin daha geniş halk kitleleriyle paylaşılması için sürdürülebilir ve işlevsel bir kamusal program modeli üretti ve hayata geçirdi. Kentin merkezini oluşturan ilçelerde, özerk ya da özel kurumsal yapılar ve kısıtlı bir izleyici kitlesi içerisinde üretilen ve görünür olan sanatçılar, sanat üretimi ve sanat ortamına emek veren tüm taraflar, Taşınabilir Sanat projesi ile İstanbul'un merkeze uzak ilçelerinde farklı izleyici gruplarıyla etkileşime girme, üretimlerini kamusal bağlamda sergileme ve yeni izleyici kitleleriyle karşılaşma deneyiminin bir parçası oldu."³⁵¹

Genel bağlamda güncel sanatın işleyiş biçimine ve özel olarak da küratörlere yöneltile eleştirilerin temelinde sponsorun kültür-sanat etkinliklerini kendi çıkarları doğrultusunda desteklemesi meselesi vardır. Hangi koşullarda olursa olsun sponsorun kabul edilmez olduğunu iddia eden yaklaşımların yanı sıra, sponsorun varlığı sayesinde sponsoru dahi eleştiren muhalif işlerin sergilerde yer bulabilmesinin, bu işlerin izleyicilerle paylaşılabilmesinin önemli olduğu vurgulayan görüşler de mevcuttur. Yukarıdaki örneklerin de gösterdiği gibi, bütçenin şeffaflığı ve kullanım biçimi, etkinliklerin tüm toplumsal grupların erişilebilirliği baz alınarak planlanması, serginin demokratik katılımcı bir şekilde örgütlenmesi gibi parametreler bu tartışmanın bir safında yer almanın tek hamlede pek mümkün olamayacağına

³⁵⁰ "Taşınabilir Sanat", 16.11.2009, <http://inselinal.blogspot.com.tr/2009/11/tasnabilir-sanat.html> [09.04.2017].

³⁵¹ Anonim, "İstanbul 2010 AKBA Görsel Sanatlar Yönetmenliği Etkinlik Raporu", <http://www.beralmadra.net/exhibitions/istanbul-2010-ecoc/> [09.04.2017].

işaret eder. Dolayısıyla bir serginin desteklenmesi, o sergide yer alan muhalif işlerin içeriğini boşaltır mı? Sponsorlu bir sergide yer alan sanatçı ve küratör piyasaya eli kolu bağlı bir şekilde teslim mi olmuştur? Günümüzde piyasa ilişkilerine dahil olmayan bir sanat pratiği mümkün olabilir mi? gibi soruların tek yönlü değil, politik manevraların kıvraklığı, çatlaklardan sızma potansiyeli, sanatın dolayımı ve dönüştürücü etkileriyle birlikte düşünülmesi tartışmaların bütüncül çerçeveden değerlendirilmesi bakımından önemlidir.



5. SONUÇ

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, sanat yapıtlarının form ve içeriğindeki dönüşümler sergileme biçimlerini derinden etkilerken bu alandaki pek çok aktörün rolünü de dönüştürmüştür. Bu aktörlerden bir tanesi de müze müdürü veya küratördür. Batı'da önceleri bir kuruma bağlı olarak çalışan küratöre 1960'ların sonlarında bağımsız çalışan küratörler de eklenmiş, küratörlük mesleğinde sergi düzenleme gibi geleneksel çalışma prensiplerini aşan bir gidişat başlamıştır.

Batı Avrupa ve ABD'de olduğu gibi, erken müzecilik döneminden itibaren Türkiye'de de bir meslek olarak küratörlük sanat kurumlarına bağlı bir şekilde gelişmiştir. Hatta modern bağımsız küratörlük kurumundan farklı olsa da Seza Sinanlar Uslu'nun belirttiği gibi, Osmanlı döneminde gerçekleştirilen kamuya açık ilk sergiden (1873) itibaren bir sergileme adabından söz edilebilir.³⁵² Küratörlük çalışmalarının erken dönemi olarak da nitelendirilebilecek bu süreçte, sergi organizasyonlarını yapan kişilerin çoğunlukla devlet yönetimiyle bağları olan resmi görevliler olduğu görülmektedir. Osmanlı döneminden itibaren devlet eliyle yürütülen sergileme çalışmalarının Cumhuriyet kurulduktan sonra da devamlılığı söz konusudur. Bu kapsamda sanatçılar desteklenmiş, resmi organlar sergileme pratiklerinde de doğrudan yer almıştır. 1950'lerden itibaren sergileme pratiklerinde devletin desteği kısmen azalmış, ilerleyen dönemlerde ise özel girişimlerin etkileri artmıştır.

Türkiye'de güncel anlamıyla küratörlük mesleğinin ortaya çıkışı ise temalı çağdaş sanat sergilerinin yaygınlaştığı bir döneme denk gelir. 1987 yılında birincisi organize edilen İstanbul Bienali ve ilki 1991'de açılan Anı / Bellek sergileri süreciyle birlikte ise küratörlük çalışmaları kurumsallaşmaya doğru yol almıştır. Kurumsallaşma sürecinde sanatçı üzerinde hegemonya oluşturma, gruplaşmaya yol açma, star haline

³⁵² Seza Sinanlar Uslu, "Osmanlı Karma Grup Sergileri Özelinde Basın Kaynakları Işığında Sergi Düzenleme Adabının Gelişimi", *Sanat Tarihi Yıllığı XXIV*, s. 24 / 2012 (2015): 95-123.

gelme ve benzeri nedenlerle eleştiriye maruz kalan küratör, günümüzde sergileme pratiklerinin en önemli aktörlerinden biri olmuş, varlığı neredeyse tartışılmaz hale gelmiştir.

Batı'daki gelişim süreci dikkate alındığında Türkiye'deki küratörlük çalışmalarının daha genç olduğu belirtilebilir. Ancak yine de son 10 yıl içinde bu mesleğin işleyişine dair yapılan tartışmalar, yazılan tezler diğer araştırmacılara esin kaynağı olmuştur. Bu süreçte araştırmacı, eleştirmen, galerici ve küratör olarak katkıda bulunan Beral Madra da, Türkiye modern küratörlük tarihinin birinci kuşağı içinde yer almaktadır. 1980'lerden itibaren yurt içi ve dışında düzenlediği sergilerle bu mesleği kesintisiz bir biçimde sürdüren Madra'nın küratöryal pratiklerini anlamaya çalışmak, Türkiye küratörlük tarihinin de bir dönemine tanıklık etmek olarak nitelendirilebilir.

Bu çalışmada Türkiye'deki sergileme politikalarını, devlet himayesinden özelleşmeye doğru giden bir süreçte, küratörlük mesleği üzerinden ele aldım. Bu kapsamda eleme, biriktirme, sanat kurumlarının sergileme ve koleksiyon geliştirme politikalarını etkileme gibi alanlarda söz sahibi olan küratörlük kurumunun dönüşen işlevleri, Türkiye'de meslek olma süreci ve bu mesleğe yöneltilen eleştiriler sanat piyasasının gelişimiyle birlikte inceledim. Erişebildiğim kaynaklar çerçevesinde, Türkiye'de küratörlük kurumunu toplumsal, ekonomik ve kültürel dönüşümlerle bağlantılı olarak tarihselleştirmeye çalıştım. Bu bağlamda Madra'nın küratöryal pratiklerini de 1987-2000 yılları arasındaki birinci dönem ve 2000'lerden günümüze ikinci dönem olmak üzere iki ana dönemde topladım.

Madra'nın ilk dönem küratöryal politikalarına bakıldığında, İstanbul ve Venedik Bienalleri gibi uluslararası ölçekte önemli çalışmalarının yanı sıra Türkiye'deki çağdaş sanatın tanıtımını hedefleyen, komşu ülkelerle bölgesel ve kültürel işbirliğini öngören çalışmalara da imza attığı görülmektedir. Tema, sergi mekânı ve etkinliğin yapısına göre değişen sergi türleri arasında kişisel, karma ve grup sergileri yer almaktadır. Çoğu sanat galerilerinde olmak üzere okullar, sanat fuarları, müzeler ve çeşitli tarihi yapılarda da sergi düzenleyen Madra, bazı sergilerini farklı ülkelerde eşzamanlı olarak gerçekleştirmiştir. Ayrıca tek başına düzenlediği sergiler ile bir ya da birden fazla küratörün düzenlediği ortak sergi projelerinde de yer almıştır. Sergilerinde ise kimlik meselesi, çokkültürlülük, toplumsal cinsiyet, göçebelik,

modernizm ve postmodernizm gibi temalar öne çıkmaktadır. Alman Lisesi formasyonunun da etkisiyle Almanya'daki yerel yönetimler gibi resmî kurumlarla projeler yürütmüş, uzun yıllar (1995-2013) Berlin Senatosu'nun İstanbul bursu yöneticiliğini üstlenmiş, bu kapsamda İstanbul'a gelen bursiyerlerin sergilerini düzenlemiştir. Madra, BM Çağdaş Sanat Merkezi'nin yöneticiliği ve küratörlüğünü yaparken diğer taraftan Borusan Sanat Galerisi, Westdeutsche Landesbank gibi kurumlarla işbirliği içinde olmuş, bu kurumlarda da sergilerin küratörlüğünü üstlenmiştir.

İkinci dönemdeki küratörlük çalışmalarında dikkati çeken ilk nokta, Madra'nın sanatçılar ve kurumlarla uluslararası diyalogunu sürdürmesidir. Bu kapsamda Batı Avrupa'daki ülke ve kentlerin yanı sıra Gürcistan, Azerbaycan, Kırım, Slovenya gibi bölgelerde küratörlük çalışmaları yürütmüştür. Türkiye'de de benzer bir küratöryal anlayışı sürdürdüğünü söylemek mümkündür. Diyarbakır, Sinop, Çanakkale gibi kentlerde gerek sanat merkezleri dolayısıyla gerekse bienal organizasyonları vesilesiyle aktif rol üstlenmiştir.

Madra, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı'nda Görsel Sanatlar Yönetmeni olarak görev yaptığı süre içinde de sergi ve atölyelerin her toplumsal grup için erişilebilir olmasına gayret eden bir küratöryal tutum sergilemiştir. Örneğin "Taşınabilir Sanat" projesi ile farklı küratörlerin farklı temalarla düzenlediği sergiler, Tuzla, Kartal, Küçükçekmece gibi İstanbul'da sanat etkinliklerinin yoğunlaştığı ilçeler dışına çıkarak izleyiciye sunulmuştur.

Önceki dönemde olduğu gibi kurucusu olduğu, işletmesini üstelendiği ve küratörlük yaptığı kurumların yanı sıra farklı sanat kurumları, yerel yönetimler, özel kurum ve kuruluşlarla işbirliği içinde kişisel, karma ve grup sergileri düzenlemiştir. BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi, Kuad ve Westdeutsche Landesbank'daki sergilerde çoğu zaman tek küratör olarak proje yürüttüğü, yurt dışındaki sergilerde ise genellikle, proje kapsamında bir küratöryal ekip ile çalıştığı görülmektedir.

Sanatçı seçimlerinin sergi / proje temasına göre yaptığı, bununla beraber sergilerde toplumsal meseleler üzerine düşünen ve üreten sanatçıların ağırlıkta olduğu belirtilebilir. Başka bir ifadeyle, sergi temaları, sanatçı seçimi, sergileme tekniklerinde güncel sosyo- politik dönüşümlerin izlerini bulmak mümkündür Son

olarak, küratöryal çalışmalarına galerici kimliğiyle başlayan Madra'nın özel ve kamu kurumlarıyla projeler gerçekleştirdiği, bir küratör olarak çok sayıda eleştiri yazısı kaleme aldığı ve bu alandaki belleğe yazar olarak da katkı sağladığını ifade etmek gerekir.

Türkiye'de küratörlüğün tarihsel gelişim sürecine bakıldığında, 1990'lı yıllarda sosyal bilimlerin sanatla daha fazla temas ettiği, bağımsız küratörler ile sosyal bilimlerle ilişkili akademisyenlerin temalı sergiler düzenleyebildikleri görülmektedir. Diğer taraftan bu dönemde sanatçı gruplarının kolektif küratöryal çalışmalarında çoğalma eğilimi vardır. 2000'lerden itibaren ise, yaygın bir şekilde açılan sanat kurumları ve müzelerde küratörlük çalışmalarının yoğunlaştığı görülür. Ayrıca, bağımsız genç kuşaktan küratörlerin projeleri ile belirleyici, seçici ve karar verici pozisyonuna alternatif olarak da değerlendirilebilecek olan Oda Projesi, Apartman Projesi gibi yeni tip kamusal sanat uygulamalarında da artış yaşandığı belirtilebilir. Kolektif  alışma, hiyerarşik olmayan katılım biçimleri, süreç odaklı ve tartışmaya açık çalışma anlayışları ile küratöryal pratiklerin çeşitlendiği görülmektedir. Sonuç olarak, geleneksel küratörlük yaklaşımlarına yöneltilen eleştiriler ile küratörlük mesleğinin de farklı modellere evrilmesi, dönüşmesi söz konusu olmaktadır. Bu tür umut verici gelişmelerin yaşandığı bir dönemde yürüttüğüm bu çalışmanın da Türkiye'deki küratör kuşaklarına dair y r t leebilecek araştırmalara vesile olmasını umuyorum.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Acar, Barış. **Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar**. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016.
- Acar, Özgen. "Anadolu'da Tarihsel ve Kültürel Miras Yağması". **Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri**. ed. Ayla Ödekan. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999: 222-233.
- Akay, Ali. 2. Oturum Konuşması. **AB'nin Doğusu'nda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük 8. İstanbul Bienali Çerçevesinde Uluslararası Çalıştay ve Açıkoturum, 18-20 Eylül 2003**. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi ve Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, 2003: 75-80.
- Akkoyunlu, Begüm. "1980'li Yılların Türk Sanatından Bir Kesit: İstanbul Sanat Bayramı ve Yeni Eğilimler Sergileri". **Sanat ve Sosyoloji**. ed. Aylin Dikmen Özarslan. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005: 177-192.
- Aksel, Malik. **İstanbul'un Ortası**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1977.
- Aktar, Ayhan. **Varlık Vergisi ve Türkleştirme Politikaları**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- Altınok, İsmail. **Bir Ressamın Notları, Türk Resminin Sorunları**. Ankara: DMS Doruk Matbaacılık Sanayi, 1980.
- Anderson, Benedict. **Hayali Cemaatler, Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması**. çev. İskender Savaşır. İstanbul: Metis Yayınları, 1993.
- Antmen, Ahu. "'Beyaz Küp' ve Ötesi: Postmodern Dönemde Galerî Mekânının Dönüşümü". Brian O'Doherty. **Beyaz Küpün İçinde: Galerî Mekânının İdeolojisi**. çev. Ahu Antmen. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010: 15-28.
- Artun, Ali. **Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri I: Müze ve Modernlik**. 2. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012a.
- Artun, Ali. **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012b.
- Atagök, Tomur. "Türkiye'de Müzecilik". **Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri**. ed. Ayla Ödekan. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999: 212-221.
- _____. **Bildiklerim Gördüklerimdir, Gördüklerim Bildiklerimdir**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.

- Barker, Emma. "Teşhir Kùltürleri". **Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 2: Müze ve Eleştirel Düşünce**. çev. Esin Soğancılar. ed. Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006: 235-258.
- Benjamin, Walter. "Tarih Kavramı Üzerine". **Son Bakışta Aşk**. çev. Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy. ed. Nurdan Gürbilek. 3. bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2001: 39-49.
- Bennett, Tony. **The Birth of the Museum**. Londra: Routledge, 1995.
- Berk, Nurullah. **Türk ve Yabancı Resminde İstanbul**. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, 1977.
- Bourdieu, Pierre Alain Darbel. **Sanat Sevdası**. çev. Sertaç Canbolat. İstanbul: Metis Yayınları, 2011.
- Bourdieu, Pierre. **Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi**. çev. Derya Fırat Şannan, Ayşe Günce Berkkurt. Ankara: Heretik Yayınları, 2015.
- Calhoun, Craig. "Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları". **Ocak ve Zanaat - Pierre Bourdieu Derlemesi**. çev. Güney Çeğin. der. Güney Çeğin, Emrah Göker vd. 3. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014: 77-129.
- Cezar, Mustafa. **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**. c. 1. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kùltür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995.
- Cumhuriyet Halk Partisi. **C.H.P. Halkevleri ve Halkodaları 1932-1942**. Ankara, Cumhuriyet Halk Partisi Yayınları, 1942.
- Çelik, Zeynep. **Şark'ın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi**. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005.
- Debord, Guy. **Gösteri Toplumu**. çev. Ayşen Ekmekçi-Okşan Taşkent. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Dostoğlu, Haldun. "Son 25 Yılda Sanat Piyasası". **Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri**. ed. Ayla Ödekan. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999: 202-205.
- Duben, İpek Aksüğür. "Cumhuriyet'te Tenkit". **Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999: 158-167.
- Duncan, Carol, Alan Wallach. "Evrensel Müze". **Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 2: Müze ve Eleştirel Düşünce**. çev. Renan Akman. ed. Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006: 49-86.
- Durakbaşı, Ayşe. **Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

- Edson, Gary, David Dean. **The Handbook for Museums**. New York: Routledge, 1994.
- Edson, Gary. **International Directory of Museum Training: Programs and Practices of The Museum Profession**. London: Routledge, 1995.
- Erzen, Jale Nejd. "Cumhuriyet'in Son Çeyreğinde Sergiler", **Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri**. ed. Ayla Ödekan. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999: 206-211.
- Ferguson, Bruce. "Küratörlük Yöntemi / Küratörlük Konuşmaları: Müze Konuşma Edimleri". **Bilgi Olarak Sanatçı Olgu Olarak Yeni Ontoloji**. ed. Gülsün Karamustafa, Deniz Şengel. İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, 1992: 31-48.
- Fotiadi, Eva. 2. Oturum Konuşması. **AB'nin Doğusu'nda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük 8. İstanbul Bienali Çerçevesinde Uluslararası Çalıştay ve Açıkoturum, 18-20 Eylül 2003**. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi ve Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, 2003: 97-101.
- Fowle, Kate. "Who Cares? Understanding the Role of the Curator Today". **Cautionary Tales: Critical Curating**. ed. Steven Rand, Heather Kouris. New York: Apexart, 2010: 26-35.
- Germaner, Semra. "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı". **Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri**. ed. Ayla Ödekan. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999: 8-25.
- Gielen, Pascal. **Sanatsal Çokluğun Mırıltısı. Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm**. çev. Albina Ulutaşlı. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2016.
- Giray, Kıymet. **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**. İstanbul: Akbank Yayınları, 1997.
- Glaser, Jane R, Artemis A. Zenetou, **Museums: A Place To Work Planning Museum Careers**. New York: Routledge, 1996.
- Graham, Beryl, Sarah Cook. **Rethinking Curating: Art After New Media**. London: MIT Press, 2010.
- Gürbilek, Nurdan. **Vitrinde Yaşamak - 1980'lerin Kültürel İklimi**. 3. bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- Hafez, Khaled. 2. Oturum Konuşması. **AB'nin Doğusu'nda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük 8. İstanbul Bienali Çerçevesinde Uluslararası Çalıştay ve Açıkoturum, 18-20 Eylül 2003**. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi ve Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, 2003: 109-113.
- Hobsbawm, Eric. **Sermaye Çağı: 1848-1875**. çev. Bahadır Sina Şener. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1999.

- _____. "Giriş: Gelenekleri İcat Etmek". **Gelenegin İcadı**. ed. Eric Hobsbawm, Terence Ranger. çev. Mehmet Murat Şahin. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006: 1-18.
- İnsel, Ahmet. "Giriş". **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce**. c. 2 Kemalizm. ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil. Cilt ed. Ahmet Insel. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001: 17-27.
- Kantarcıoğlu, Selçuk. **Türkiye Cumhuriyeti Hükümet Programlarında Kültür**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Kazgan, Gülten. **Ekonomide Dışa Açık Büyüme**. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 1985.
- Keyder, Çağlar. **Türkiye'de Devlet ve Sınıflar**. 6. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- Köksal, Aykut. "Türkiye'de Çağdaş Sanat". **Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri**. ed. Ayla Ödekan. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999: 168- 177.
- Madra, Beral. **İki Yılda Bir Sanat, Bienal Yazıları: 1987-2003**. İstanbul: Norgunk Yayınları, 2003.
- Madžoski, Vesna. **Küratörlük: Koruma ve Kapatmanın Diyalektiği**. çev. Mine Haydaroglu. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2016.
- Martin, Jean-Hubert. "Indepented Curator". **Cautionary Tales: Critical Curating**. ed. Steven Rand, Heather Kouris. New York: Apexart, 2010: 36-45.
- Martini, Federica, Vittoria Martini. "Questions of Authorship in Biennial Curating". **The Biennial Reader**. ed. Marieke van Hal, Solveig Ovstebo, Elena Filipovic. Berlin: Hatje Cantz Verlag GmbH & Co KG, 2010: 260-275.
- Namur, M. Mahir, T. Melih Görgün vd. (ed.). **Her Şeyden Sonra: Küresel Etkinliklere Bakış ve Küratöryal Deneyimler**. çev. Tuna Atalay. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, 2007.
- Nochlin, Linda. "Müzeler ve Radikaller: Bir Olağanüstü Durumlar Tarihi". **Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 2: Müze ve Eleştirel Düşünce**. çev. Renan Akman. ed. Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006: 11-48.
- North, Michael. **Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret**. çev. Taciser Ulaş Belge. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Obrist, Hans Ulrich. **A Brief History of Curating**. Zurich: JRP|Ringier, 2008.
- O'Doherty, Brian. **Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi**. çev. Ahu Antmen. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010.

- Ödekan, Ayla. "Mimarlık ve Sanat Tarihi (1600-1908)". **Türkiye Tarihi 3, Osmanlı Devleti 1600-1908**. c. 3. 5. bs. İstanbul: Cem Yayınevi, 1997: 369-455.
- _____. "Çağdan Olmak". **Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri**. ed. Ayla Ödekan. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999: 3-5.
- _____. "Mimarlık ve Sanat Tarihi". **Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980**. c. 4. 7. bs. İstanbul: Cem Yayınevi, 2002: 523-604.
- Öndin, Nilüfer. **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950**. İstanbul: İnsancıl Yayınları, 2003.
- Özgür, Ferhat. "'Geçiş Sürecinde Küratörlük': Zoran Erić ile Söyleşi". **Kültür Politikaları ve Yönetimi - Yıllık 2012-2013**. ed. Ayça İnce, Selin Özavcı. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013: 26-34.
- Pelvanoglu, Burcu. **Hale Asaf - Türk Resminde Bir Dönüm Noktası**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Rancière, Jacques. **Estetiğin Huzursuzluğu**. çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- Schubert, Karsten. **Küratörün Yumurtası**. çev. Rana Smith. İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı, 2004.
- Shaw, Wendy M. K. **Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi**. çev. Esin Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- Stallabrass, Julian. **Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller**. çev. Esin Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Strauss, David Levi. "The Bias of the World: Curating After Szeemann & Hopps". **Cautionary Tales: Critical Curating**. ed. Steven Rand, Heather Kouris. New York: Apexart, 2010: 15-25.
- Şerifoğlu, Ömer Faruk. **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Şimşek, Sefa. **Bir İdeolojik Seferberlik Deneyimi: Halkevleri 1932-1951**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2002.
- Tansuğ, Sezer. **Çağdaş Türk Sanatı**. 4. bs. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1996.
- Topal, Hakan. "Sunuş, Mırıltıdan Homurdanmaya: Sanatın Yeni Bağlamı". Pascal Gielen. **Sanatsal Çokluğun Mırıltısı. Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm**. çev. Albina Ulutaşlı. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2016: 9-14.
- Turani, Adnan. **Dünya Sanat Tarihi**. 2. bs. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1979.

Uslu, Seza Sinanlar. **Pera Ressamları – Pera Sergileri: 1845-1916 Sergisi Kataloğu**. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2010.

Üstünipek, Mehmet. "Cumhuriyet'in İlk 50 Yılında Sanat Piyasası". **Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri**. ed. Ayla Ödekan. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999a: 188-195.

_____. "Kronoloji". **Cumhuriyet'in Renkleri ve Biçimleri**. ed. Ayla Ödekan. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999b: 234-237.

_____. **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950**. İstanbul: Artes Yayınları, 2007.

Wallis, Brian. "Ülkeleri Pazarlamak: Uluslararası Sergiler ve Kültür Diplomasisi". **Sanat Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**. çev. Esin Soğancılar. ed. Ali Artun. 3. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011: 255- 280.

Wright, Stephen. "Çağdaş Sanatın ve Kültürün Tanıtımı Açısından AB'de Yeni İletişim Ağlarının ve Kullanımın Rolü, Amacı, Etkisi ve Sahası". **AB'nin Doğusu'nda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük 8. İstanbul Bienali Çerçevesinde Uluslararası Çalıştay ve Açıkoturum, 18-20 Eylül 2003**. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi ve Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, 2003: 212-216.

Wu, Chin-Tao. **Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi**. çev. Esin Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Yardımcı, Sibel. **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Zolberg, Vera L. **Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak**. çev. Buket Okucu Özbay. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2013.

Makaleler

1. İstanbul Sanat Bayramı Kataloğu. İstanbul: İDGSA Yayınları, 1977.

Aksel, Malik. "20 Yıllık Sanat Hareketleri". **Ülkü**. s. 51 (1943): 25-27.

Anonim. "Dördüncü İnkılâp Resim Sergisi". **Ar**, s. 1 (1937): 5-6.

_____. "Birçok Sanatçı, Mayısta Açılacak Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne Niçin Eser Göndermedi?". **Milliyet Sanat**. s. 182 (1976): 5-6.

_____. "'Liman Şehri İstanbul' Sergisi ve Yeniler Grubu". **Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-1940**. c. 1. 5. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005: 353.

- _____. "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği". **Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-1940**. c. 1. 5. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005: 139.
- _____. "Yeni Resim Cemiyeti Sergisi". **Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-1940**. c. 1. 5. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005: 43.
- _____. "Resimde Onlar Grubu". **Cumhuriyet Ansiklopedisi 1941-1960**. c. 2. 5. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005: 117.
- Antmen, Ahu. "Küratörün 'Ne' Olduğunu Neden Tartışıyoruz?". **Sanat Dünyamız**. s. 81 (Güz, 2001): 101-105.
- Antmen, Ahu, Esra Aliçavuşoğlu. "Canan Beykal ile Söyleşi". **ST Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**. s. 1 (2006): 137-152.
- Aras, A. Funda. "Soyutun Ustası, Ferruh Başağa". **Artist Dergisi**. s. 2 (Şubat, 2004): 54-59.
- Batur, Enis. 2001. "Küratörün Sınırında". **Cumhuriyet Gazetesi**. 15 Temmuz.
- _____. "Hariçten Bir 'Küratör' Gazeli". **Sanat Dünyamız**. s. 82 (Kış, 2002): 69-71.
- Brenson, Michael. "The Curator's Moment". **Art Journal**. vol. 57, iss. 4 (1998): 16-27.
- Çalıkoglu, Levent. "Yeni Can Sıkıntımız: Küratörlük". **rh+ Sanat**. s. 16 (2005): 12
- Deniz, Ümit. 1952. "Bir Haftada 10 Bin Kişinin Ziyaret Ettiği Resim Sergisi". **Milliyet Gazetesi**. 7 Eylül.
- "Dosya: Küratörlük". **rh+ Sanat**. s. 16 (2005): 12-19.
- Ecevit, Bülent. "Helikon". **Gergedan**. s. 17 (1988): 150-153.
- Elibal, Gültekin. "Galeriler 83 - 'Sanat Fuarı'nın Eşiğindeyiz". **Hürriyet Gösteri Sanat Dergisi**. s. 36 (1983): 35.
- Erol, Turan. "Sanatımızın Demokrat Parti Dönemi ve 'Vilayet Resimleri' Olayı". **Milliyet Sanat**. s. 35 (1981): 24-27.
- _____. "Küratörlük ve Cemaatleşme". **rh+ Sanat**, s. 15 (2005): 13.
- "Evren'i Kızdıran Tablolar". 1986. **Milliyet Gazetesi**. 6 Mayıs.
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi. 1953. "Gün Işığına Hasret Çeken Tablolar". **Cumhuriyet Gazetesi**. 31 Ağustos.

Germaner, Semra. "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları". **Tarih ve Toplum**. s. 95 (Kasım 1991): 33-40.

Gezer, Taner. 1995. Ali Akay ile Söyleşi "'Sefalet'e Sanatsal Bir Bakış". **Cumhuriyet Gazetesi**. 31 Ekim.

Gökçe, Gündüz. "Önsöz". **7. İstanbul Sanat Bayramı Kataloğu**. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1994.

"Hâması Resim Sergisi 30 Ağustos'ta Açılıyor". 1952. **Milliyet Gazetesi**. 12 Eylül.

Heinich, Nathalie, Michael Pollak. "Müze Kûratöründen Sergi Auteur'üne Özgün Bir Konum İcat Etmek". çev.Tuncay Birkan. **Sanat Dünyamız**. s. 81 (Güz, 2001): 107-119.

İhtiyar, Tevfik. Bedri Baykam ile Söyleşi. "Bedri Baykam Yanıtlıyor". **rh+ Sanat**, s. 15 (2005): 20-25.

İleri, Cem. Ali Akay ile Söyleşi. "Ali Akay: Kûratörlük Bugün Bir Meslek Olarak Durmaktadır Karşımızda". **Sanat Dünyamız**. s. 82 (Kış, 2002a): 81-85.

_____. Vasıf Kortun ile Söyleşi. "Vasıf Kortun: Kûratörün Sergiye Getirebileceği Tek Şey Bir İklimdir". **Sanat Dünyamız**. s. 82 (Kış, 2002b): 73-80.

İskender, Kemal. "Yeni Eğilimlerin 'Yeni'si". **5. İstanbul Sanat Bayramı Kataloğu**. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, 1985.

Karaömerlioğlu, M. Asım. "Türkiye'de Çok-Partili Demokrasiye Dönüşün Toplumsal Dinamikleri". **Toplum ve Bilim**. s. 106 (2006): 174-191.

Külahlıoğlu, Can. "13. İstanbul Festivali'nde Sergi Festivali". **Gösteri Sanat Dergisi**. s. 57 (1985): 50-52.

Madra, Beral. "Bir Bienal?". **Hürriyet Gösteri Sanat Dergisi**. s. 67 (1986): 55-58.

_____. "Festival Sergilerine Bir Bakış". **Gösteri Sanat Dergisi**. s. 67 (1986).

_____. "Bir Serginin Ardından: Öncülüğün Kapsamı ve Derecesi". **Hürriyet Gösteri Sanat Dergisi**. s. 81 (1987): 56-58.

_____. "II. Uluslararası İstanbul Sanat Bienali". **Arredamento Dekorasyon Dergisi**. s. 8 (1989): 114-116.

_____. 1990. "Türkiye Venedik Bienali'nde 30 Yıldır İlk Kez Vitrinde". **Cumhuriyet Gazetesi**. 23 Haziran.

_____. **10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi Kataloğu**. İstanbul: 1992.

Müridoğlu, Zühtü. "Tablo Taciri". **Ar**. s. 5 (Mayıs, 1938): 11.

- Önsoy, Rifat. "Osmanlı İmparatorluğu'nun Katıldığı İlk Uluslararası Sergiler ve Sergi-i Umum-i Osmanî (1863 İstanbul Sergisi)". **Belleten**. s. 185 (1984): 195-235.
- Özsezgin, Kaya. 2001."Uzmanlara Gereksinim Var". **Cumhuriyet Gazetesi**. 12 Ekim.
- Pera Müzesi. **Kadınlar, Resimler, Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde 'Kadın' İmgesinin Dönüşümü**. İstanbul: Pera Müzesi Sergi Broşürü, 2006.
- Rifat, Samih. "'Nedir, Neyin Nesidir Küratör?' ya da Senaryo Yazarı Yönetmenliğine Soyunmalı mı?". **Sanat Dünyamız**. s. 81 (Güz, 2001): 97-100.
- Savran, Sungur. "1960, 1971, 1980: Toplumsal Mücadeleler, Askeri Müdahaleler". **Onbirinci Tez**. s. 6 (1987): 132-168.
- Sönmez, Necmi. 2001. "Çokbiçimlilik Ortak Paydada Toplanabilir mi?". **Cumhuriyet Gazetesi**. 7 Kasım.
- Şerifoğlu, Ömer Faruk. "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve İlk Nizamnamesi" **ST Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**. s. 1 (2006): 119-134.
- Taşcıoğlu, Mükerrerem. "Sunuş". **1. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali Kataloğu**. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986.
- Uluç, Ömer. 2001. "Türkiye'de 'Küratörlük' Tartışması". **Cumhuriyet Gazetesi**. 13 Ekim.
- Uslu, Seza Sinanlar. "Osmanlı Karma Grup Sergileri Özelinde Basın Kaynakları Işığında Sergi Düzenleme Adabının Gelişimi". **Sanat Tarihi Yıllığı XXIV**. s. 24 / 2012 (2015): 95-123.
- "Yahşi Baraz'la Röportaj". 2002. **Zaman Gazetesi**. 5 Temmuz.
- Yaman, Zeynep Yasa. "Sanat Tarihimizde Eski Bir Konu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği mi? D Grubu mu?". **Türkiye'de Sanat**. s. 20 (1995): 34-43.
- _____. "Yurt Gezileri ve Sergileri ya da 'Mektepten Memlekete Dönüş'". **Toplumbilim**. s. 4 (1996): 35-52.
- _____. "1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve 'Temsil' Sorunu". **Toplum ve Bilim**. s. 79 (1998): 94-137.
- Yarar, Betül. "1980'ler Türkiye'sinde Yeni Sağın Yükselişi". **Mürekkep**. s. 10 / 11 (1998): 49-68.

Yazıcı, Didem. Başak Şenova ile Söyleşi. "Başak Şenova ile Küratörlük Pratikleri Üzerine Söyleşi İzleyicinin Algısını Tasarlamak". **Sanat Dünyamız**. s. 127 (Mart-Nisan 2012): 94-104.

Yüksel, Nilgün. "Küratör Nerede?". **rh+ Sanat**. s. 16 (2005): 10-11.

Tezler

Antmen, Ahu. 2005. Türk Sanatında Yeni Arayışlar (1960-1980). Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Barlas, Şeyda Bozkuş. 2011. Turkey in the Global Art Scene: Dual Narratives in the Politics of International Exhibitions After the 1980s. Doktora Tezi. Boğaziçi Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü.

Bek, Güler. 2007. 1970–1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Boyacı, Melis. 2009. Çağdaş Türk Sanatında Küratörlük Olgusu: Beral Madra. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Korkmaz, A. Pınar. 2004. 1990-2000 Yılları Arasında İstanbul'da Yapılan Küratörlü Sergiler. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Önsal, Başak. 2006. Emergence of Art Galleries in Ankara: A Case Study of Three Pioneering Galleries in the 1950s. Yüksek Lisans Tezi. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özayten, Nilgün. 1992. Batı'da Obje Sanatı / Kavramsal Sanat / Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965 -1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Paşalıoğlu, Hacer Banu. 1996. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mezunları. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Sinanlar, Seza. 2008. Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916. Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Şafak, Nurdan. 2006. Bir Tanzimat Diplomatu Kostaki Musurus Paşa (1807-1891). Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Taşdelen, Ömer. 2003. Türk Resim Sanatında Galatasaray Sergileri. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Üner, Pınar. 2009. Küratoryal Pratikler ve Dinamikleri. Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Üstünipek, Mehmet. 1998. Cumhuriyetten Günümüze Türkiye'de Sanat Yapıtı Piyasası. Doktora Tezi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yaman, Zeynep Yasa. 1992. 1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: D Grubu. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Elektronik ve Dijital Kaynaklar

American Association of Museums Curators Committee. [09.01.2016]. "A Code of Ethics for Curators". (2009): 2-4. <http://www.aamus.org/docs/continuum/curcomethics.pdf?sfvrsn=0>.

Anonim, [04.10.2015]. Cumhuriyet'in Romansı Yurt Gezileri 1938-1943. <http://www.millireasuranssanatgalerisi.com/sergiler/-cumhuriyetin-romansi-yurt-gezileri-1938-1943>.

_____. [05.10.2015]. Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi. <http://www.meb.gov.tr/meb/hasanali/egitimekatkiları/anaindex.html>.

_____. [17.10.2016]. 73. Devlet Resim ve Heykel Yarışması. <http://www.guzelsanatlari.gov.tr/TR,163460/73-devlet-resim-ve-heykel-yarismasi.html>.

_____. [17.10.2016]. Şartname. <http://www.guzelsanatlari.gov.tr/Eklenti/48128,sartnamepdf.pdf?0>.

_____. [11.11.2016]. "Sanat Elçimiz Beral Madra". **Yaşar Holding Dergisi**. (2006). <http://www.beralmadra.net/articles/interviews/yasar-holding-dergisi-ocak-2006/>.

_____. [13.11.2016]. Bienal Tarihçe. <http://bienal.iksv.org/tr/bienal/tarihce>.

Antmen, Ahu. [10.05.2014]. "Bir Ressamdan Siyah-Beyaz İzler". **Radikal Gazetesi**. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=141381>.

_____. [23.09.2015]. "Resim Tarihine Yolculuk". **Radikal Gazetesi**. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=134515>.

_____. [06.05.2017]. "Baykam'ın Uzun Savaşı". **Radikal Gazetesi**. 5 Ocak 2005. <http://www.bedribaykam.com/bb/kritikler.html>.

Apartment Project. [28.04.2017]. <http://berlin.apartmentproject.org/projects/about-apartment-project/>.

- Arat, Güler Bek. 2014. **1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam**. İstanbul: SALT / Garanti Kültür AŞ Yayınları. http://www.saltonline.org/media/files/1970-1980_yillari_arasinda_turkiyede_kulturel_ve_sanatsal_ortam_scrd-2.pdf [22.11.2015].
- Artun, Ali. 2006. Müzede Modernliğin Kurulması ve Bozulması. **8. Ulusal Sanat Sempozyumu, 18-20 Ekim 2006**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi. <http://www.aliartun.com/content/detail/19> [30.03.2015].
- _____. 2013. "Bienal Protestosu". <http://www.e-skop.com/skopbulten/bienal-protestosu/1234> [05.04.2017].
- _____. [26.04.2015]. "İmkânsız Müze". **Doxa**. Temmuz (2008): 60-72. <http://www.aliartun.com/content/detail/1>.
- _____. [17.06.2016]. "Sunuş / Sanat Piyasası ve Sanatın Özerkliği". **Skop Dergi**. s. 8 (2015). http://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-sanat-piyasasi-ve-sanatin-ozerkligi/2612#_ednref4.
- _____. [09.04.2017]. Kültür ve Sanat Mecraları. <http://www.aliartun.com/content/detail/18>.
- Bildirici, Faruk. [24.06.2010]. "Sanatta Dinamizmi Kadınlar Yaratıyor: Beral Madra". **Hürriyet Gazetesi**. 29.08.2010. <http://www.hurriyet.com.tr/sanatta-dinamizmi-kadinlar-yaratiyor-beral-madra-15660974>.
- Birnbaum, Daniel. [06.04.2017]. "When Attitude Becomes Form: Daniel Birnbaum on Harald Szeemann", **Artforum International Magazine**. (Summer, 2005). <http://www.radicalmatters.com/metasound/pdf/Harald%20Szeemann%20-%20When%20attitude%20becomes%20form%20-%20Daniel%20Birnbaum%20on%20Harald%20Szeemann.pdf>.
- Çağdaş, Hami. 2014. Vasıf Kortun ile Söyleşi. "Anı / Bellek Sergisinin Ardından: Bellek-Anı-Kimlik ve Sanatçı". **10**. İstanbul: SALT / Garanti Kültür AŞ Yayınları. http://saltonline.org/media/files/10_scrd.pdf [13.11.2016].
- Çalikoğlu, Levent. [07.07.2015]. Maya Sanat Galerisi'nden Geriye Kalanlar. <http://www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/11msg.htm>.
- Desteklenen Projeler. [28.04.2017]. <http://www.saha.org.tr/projeler/proje/bagimsiz-sanat-inisiyatiflerinin-surdurulebilirliğine-yonelik-destek-fonu-2015-2016>.
- Durgun, Özgür Duygu. [01.01.2016]. Türkiye'de Kültür Çatışması ve Son On Yılda Kültür Sanat Politikası 8 - Beral Madra. <http://t24.com.tr/haber/beral-madra-iktidarın-zihin-ve-estetik-yapısı-osmanlıdan-geride,251200>.

Dündar, Şebnem Gökçen. [04.04.2017]. Unvan Peşindeki Kentler: "Mega" Projeler ve "Mega Etkinlikler" Üzerinden Bir Bakış. <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=367&RecID=2390>.

Emmelhainz, Irmgard. [05.09.2016]. "Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanat ve Dava Sanatının Sonu mu?". çev. Nursu Öрге. <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-kulturel-donemec-ozerk-sanat-ve-dava-sanatinin-sonu-mu/1194>.

Ersoy, Özge. 2016. "Türkiye'de Sanatsal İfade Özgürlüğü Bağlamında Sanatçı, Küratör ve Kurum İlişkileri". http://www.siyahbant.org/wp-content/uploads/2016/07/Siyahbant_Arastirma_KuratoryelPratikler-2.pdf [16.01.2017].

Erten, Oğuz. [12.05.2014]. Hale Asaf'ın İsmail Hakkı Oygur Portresi. <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=11&articleID=364&bhcp=1>.

Gulf Labor Artist Coalition. [05.04.2017]. <http://gulflabor.org/>.

Gürlek, Nazlı. 2013. **Sarkis ve 'When Attitudes Become Form' [Tutumlar Biçime Dönüşüncesi]**. İstanbul: SALT / Garanti Kültür AŞ Yayınları. http://saltonline.org/media/files/sarkis_ve_when_attitudes_become_form_tutumlar_bicime_donusunce_scrd.pdf [03.01.2015].

Hamsici, Mahmut. [11.04.2016]. "Hafriyat Kendi Kendinin Patronu". **Radikal Gazetesi**. 2 Mayıs 2007. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=220045>.

Haydaroğlu, Mine. 2014. Vasıf Kortun ile Söyleşi. "3. İstanbul Bienali ve Seretonin II'nin Ardından". 10. İstanbul: SALT / Garanti Kültür AŞ Yayınları. http://saltonline.org/media/files/10_scrd.pdf [13.11.2016].

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.548591b8aac3b5.30569447 [08.12.2014].

İnal, İnel. [11.04.2016]. Duyuru. <http://disiplinlerarasigencsanatcilar dernegi.blogspot.com.tr/>.

_____. [16.04.2016]. DAGS (Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği). <http://disiplinlerarasigencsanatcilar dernegi.blogspot.com.tr/>.

İstanbul 2010 AKBA Görsel Sanatlar Yönetmenliği Etkinlik Raporu. [09.04.2017]. <http://www.beralmadra.net/exhibitions/istanbul-2010-ecoc/>.

Köksal, Ayşe H. [27.04.2015]. İstanbul'daki İlk Kapalı Gişe ('Blockbuster') Sergisine Dair. <http://www.e-skop.com/skopbulten/episod-istanbuldaki-ilk-kapali-gise-blockbuster-sergisine-dair/771>.

- Köksal, Ayşe H. [27.04.2015]. Resim ve Heykel Müzesi'nin İlk Yıllarına Dair... <http://www.e-skop.com/skopbulten/episod-resim-ve-heykel-muzesinin-ilk-yillarina-dair/760>
- Köksal, Ayşe H. [19.01.2017]. Türkiye'nin İlk Küratörüne Dair... http://www.e-skop.com/skopbulten/episod-turkiyenin-ilk-kuratorune-dair%E2%80%A6/648#_edn1.
- Küçük, Cihan. [05.04.2017]. "Sunuş / Müze Politikalarına Karşı: Occupy Museums, Liberate Tate, Gulf Labor". **Skop Dergi**. s. 10 (2016). <http://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-muze-politikalarina-karsi-occupy-museums-liberate-tate-gulf-labor/3154>.
- Kültürel Alandaki Destek (Sponsor) Faaliyetlerinin Teşvik Edilmesi Hakkında Genelge (Genelge 2005/13). [22.06.2016]. http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/turkey/turkey_communique_promotionactivitiessupportculturalfield_27_turorof.
- Küratörlere Karşı Eylem. [06.05.2017]. **Radikal Gazetesi**. 24 Aralık 2004. <http://www.radikal.com.tr/kultur/kuratorlere-karsi-eylem-732605/>.
- Liberate Tate. [05.04.2017]. <http://www.liberatetate.org.uk/>.
- Madra, Beral. 1989. Bari'de Expo-Arte 89' ve Akdeniz'de Çağdaş Sanat Sergisi. <http://www.beralmadra.net/exhibitions/turkish-exhibition-in-expo-arte-bari-italy/> [03.01.2016].
- _____. 1994. İskele Günümüz Türk Sanatı. <http://www.beralmadra.net/exhibitions/iskele-turkische-kunst-heute/> [04.01.2016].
- _____. 2000. 'Veritas Omnia Vincit' an Exhibition for Human Rights Week, Tüyap, İstanbul. <http://www.beralmadra.net/exhibitions/veritas-omnia-vincit-human-rights-week-exhibition/> [04.04.2016].
- _____. 2002. Sheshow. <http://www.beralmadra.net/exhibitions/sheshow-women-artists-from-turkey-in-sofia/> [10.04.2016].
- _____. 2004. Sfenks Seni Yiyip Yutacak. <http://www.beralmadra.net/exhibitions/the-sphinx-will-devour-you-15-women-artists/> [08.04.2016].
- _____. 2009. Under My Feet I Want The World, Not Heaven! http://www.beralmadra.net/wp-content/uploads/2009/04/B.M._Under-My-Feet-I-Want-The-World-Not-Heaven.pdf [10.04.2016].
- _____. [02.01.2015]. "II. Uluslararası İstanbul Sanat Bienali". <http://www.beralmadra.net/articles/arredamento-mimarlik-dergisi/ii-%20uluslararasi-istanbul-sanat-bienali/>.

- _____. [21.03.2015]. 44. Venedik Bienali Raporu. <http://www.beralmadra.net/wp-content/uploads/1990/05/2-letter-to-%C4%B0smet-Birsel1.jpeg>.
- _____. [29.03.2015]. "Küratörlüğün Sınırı Nedir?". **Radikal Gazetesi**. 27 Temmuz 2001. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=9187>.
- _____. [03.01.2016]. Yeni Akdeniz Kimliği Tarihsel Açından Akdeniz İnsanı. <http://www.beralmadra.net/wp-content/uploads/2012/03/minos-beach-text2-1990.jpeg>.
- _____. [10.04.2016]. 'Cityscale', Meetings and Exhibitions in Istanbul and Munich. <http://www.beralmadra.net/exhibitions/cityscale/>.
- _____. [24.06.2016]. "Sanatçının Sermayeye İmtihanı". **Radikal Gazetesi**. 27.10.2006. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=202711>.
- _____. [19.03.2017]. "Her Sanatçı Venedik'e Katılmalı...". **Radikal Gazetesi**. 21 Haziran 2009. <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/beral-madra/her-sanatci-venedike-katilmali-941489/>.
- _____. [08.04.2017]. "Sinop Küresel Sanat Haritasına Girdi". **Radikal Gazetesi**. 29 Ağustos 2006. <http://www.radikal.com.tr/kultur/sinop-kuresel-sanat-haritasina-girdi-790182/>.
- Obrist, Hans-Ulrich. [03.11.2016]. "Mind Over Matter: An Interview with Harald Szeemann". **Artforum**. (1996). <http://umintermediai501.blogspot.com.tr/2008/01/mind-over-matter-interview-with-harald.html>.
- Occupy Museums!. [05.04.2017]. <http://www.occupymuseums.org/>.
- Oda Projesi. [28.04.2017]. <http://odaprojesi.blogspot.com.tr/2017/>.
- Pelvanoğlu, Burcu. [21.06.2015]. Süreli Sergiler - Yeni Açılımlar: A, B, C, D Sergileri. http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_6.htm.
- _____. [06.07.2015]. Türkiye'de Galerilik I. <http://lebriz.com/pages/lld.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1269>.
- _____. [30.11.2015]. Başlangıcından Yirmi Yıl Sonra Yeni Eğilimler Sergileri'ne Bakış. http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu.htm.
- _____. [02.01.2016]. Türkiye'de Galerilik II. <http://lebriz.com/pages/lld.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1273>.
- Polonya Sanatında Oryantalizm. [16.04.2017]. <http://peramuzesi.org.tr/Sergi/Polonya-Sanatinda-Oryantalizm/165>.

SALT Araştırma. 2013. "Giriş", "Elli Numara: Anı / Bellek II Hakkında". ed. Sezin Romi. **O Zamanlar Konuşuyorduk**. İstanbul: SALT / Garanti Kültür AŞ Yayınları. <http://saltonline.org/tr#!/tr/603/o-zamanlar-konusuyorduk?tag=48> [22.06.2015].

Sinopale, 1. Uluslararası Sinop Bienali: 'Şey, – Thing'. [08.04.2017]. <http://sinopale.org/sinopale-1/conceptual-framework-2/?lang=TR>.

Sönmez, Necmi. [22.06.2016]. Sanatçının Konumu Ne Olmalı? Sanat Piyasasının Baskısı Altında Yaratıcı Sanatçının Konumu Üzerine. <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatinin-konumu-neolmalı-sanat-piyasasinin-baskisi-altinda-yaratıcı-sanatcinin-konumu-uzerine/1107>.

Taşınabilir Sanat. [09.04.2017]. <http://inselinal.blogspot.com.tr/2009/11/tasnabilir-sanat.html>.

The Pavilion of Turkey, 44th Venice Biennale, 1990. [19.03.2017]. <http://www.beralmadra.net/exhibitions/44th-biennale-of-venice/>.

Venedik Bienali Türkiye Pavyonu. [19.03.2017]. <http://www.iksv.org/tr/venedikbienali>.

Yardımcı, Sibel. [07.12.2015]. "Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı?". **Skopdergi**. s. 3 (2012). http://www.e-skop.com/skopdergi/canavar-kulturalizm-ne-zamandi/928#_ednref30.

Bildiriler

Antmen, Ahu. 2006. The Critic's Role in the Age of the Curator. **AICA Conference: 'Critical Evaluation Reloaded', October 2006**. Paris: AICA Press, 2006: 1-7.

Barlas, Şeyda Bozkuş. 2010. Kültür Diplomasisinin Sınırları: Türk Kültürü ve Sanatının Uluslararası Platformlarda Tanıtımı (1980-2010). **Genç Araştırmacılar Tartışıyor Siyasi İlimler Türk Derneği VIII. Lisansüstü Konferansı Bildirileri Seçkisi, 4 Aralık 2010**. İstanbul: Okan Üniversitesi, 2010: 29-60.

Çelik, Gözde. 2004. Meşrutiyetten Cumhuriyete Plastik Sanatlarda Bir Öncü: Mihri Müşfik Hanım. **Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma, c. 2, 1-4 Mart 2004**. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi, 2004: 345-354.

Elliott, David, Ali Artun. 2008. Müzecilikte Kamusallığın Kaynakları ve Özel Müzeler. **Geçmişten Geleceğe Türkiye'de Müzecilik I, Bildiriler, 21- 22 Mayıs 2007**. Ankara: VEKAM, 2008: 97-103.

Kişisel Görüşmeler

Beral Madra ile Görüşme, 24.05.2014.

Beral Madra ile Görüşme, 12.08.2015.



EKLER

Ek 1: Beral Madra'nın 1987-2016 Yılları Arasında Düzenlediği Sergilerin Tarih, Mekân, Görev Türü ve Sanatçı Bilgileri

SIRA NO	SERĞİ TARİHİ	SERĞİ ADI	SERĞİ MEKÂNI	SERĞİ GÖREVİ	SANATÇI(LAR)
1	27 Eylül-15 Kasım 1987	Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat	Aya Sofya Hamamı ve Aya İrini (I. İstanbul Bienali kapsamında)	Genel koordinatör (Türkiye) ve Aya İrini ile Aya Sofya Hamamı'ndaki sergilerin küratörü	Sarkis, Bedri Baykam, Mehmet Gün, Mehmet Güleriyüz, Ömer Uluç, Şenol Yoroğlu, Arnulf Rainer, Michelangelo Pistoletto, François Morellet, Gilberto Zorio, Markus Lüpertz, Jean Michel Alberola
2	30 Eylül-31 Ekim 1987	Figür Ötesi	Polat Saray, Maçka	Küratör	Fuat Acaroğlu, İsmet Doğan, Rafet Ekiz, Haluk Gedik, Murat Morova, Murat Sinkil, İlhan Şen, Yavuz Tanyeli, Esat Tekand, Mustafa Yıldırım
3	16-20 Mart 1989	Akdeniz'de Çağdaş Sanat	Bari, İtalya (14. Expo Arte kapsamında)	Beral Madra Türkiye sergisinin küratörü	Erdağ Aksel, Hale Arpacioğlu, Handan Börüteçene, Bedri Baykam, Mehmet Gün, Selma Gürbüz, Serhat Kiraz, Esat Tekand, Şenol Yoroğlu
4	25 Eylül-31 Ekim 1989	Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat	Aya İrini (II. İstanbul Bienali kapsamında)	Genel koordinatör (Türkiye) ve Aya İrini'deki serginin küratörü	Mehmet Aksoy, Erol Akyavaş, Neşe Erdok, Serhat Kiraz, Anne ve Patrick Poirier, Ömer Uluç
5	23 Mayıs-30 Eylül 1990	Venedik Bienali Türkiye sergisi	Venedik, İtalya (44. Venedik Bienali kapsamında)	Beral Madra Türkiye sergisinin küratörü	Kemal Önsoy, Mithat Şen
6	Haziran 1990	Yeni Akdeniz Kültürel Kimliği	Girit, Yunanistan (2. Minos Beach Sergisi ve Sanat Sempozyumu kapsamında)	Küratör (Dimitri Coromilas, Maria De Corral ve Efi Strousa ile birlikte)	Handan Börüteçene, Serhat Kiraz
7	8-31 Mayıs 1991	Dimitri Alithinos, Kişisel Sergi	BM Çağdaş Sanat Merkezi ve Maçka Parkı	Küratör	Dimitri Alithinos

8	15-22 Mayıs 1991	Europe Unknown	Kraków, Polonya	Küratör (Vasıf Kortun ile birlikte Türkiye bölümü)	Selim Birscl (Hale Tenger)
9	7 Ocak-8 Şubat 1992	10 Sanatçı 10 İş: C	AKM, İstanbul	Küratör	Knut Bayer, Canan Beykal, Selim Birscl, Cengiz Çekil, Osman (Dinç), Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Füsun Onur, İsmail Saray, Adem Yılmaz
10	25 Mart-18 Nisan 1992	Sanat, Texhn	MSÜ Resim ve Heykel Müzesi	Küratör (Efi Strousa ile birlikte)	Canan Beykal, Selim Birscl, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Füsun Onur, Osman (Dinç), İsmail Saray
11	13 Haziran-10 Ekim 1993	Türkiye Pavyonu ve Inbetween Projesi	Venedik, İtalya (45. Venedik Bienali kapsamında)	Beral Madra Türkiye sergisinin küratörü (Bienal genel küratörü: Achille Bonito Oliva)	Erdağ Aksel, Serhat Kiraz, (Jürg Geismar, Adem Yılmaz-Inbetween Projesi)
12	5-30 Ekim 1993	Buluşma: Sanat	MSÜ Resim ve Heykel Müzesi	Küratör (Sabine Groschup ile birlikte)	Christine Brandi, Karl-Heinz Steck, Andrea Holzinger, Red White, Christiane Spatt, Andreas Holzknicht-Günter Gstrein, Fatih Aydoğdu, Handan Börüteçene, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Erkan Özdilek, Adem Yılmaz
13	28-31 Ocak 1994	Enticing Differences	Bologna, İtalya (Arte Fiera'94 kapsamında)	Beral Madra Türkiye Pavyonu küratörü (Şef küratör: Lucrezia De Domizio Durini)	Erdağ Aksel, Handan Börüteçene, İnci Eviner, Ahmet Öktem, Serhat Kiraz, Teoman Madra
14	10 Mayıs-10 Haziran 1994	Orient Express	Yıldız Sarayı Silahhane	Beral Madra eş- küratör (Küratör: Michael Haerdter)	Raffael Rheinsberg
15	Haziran-Ağustos 1994	İskele, Günümüz Türk Sanatı	Dış İlişkiler Enstitüsü (IFA)'nın Berlin, Stuttgart ve Bonn Galerileri, Almanya	Küratör (Sabine Vogel ile birlikte)	Selim Birscl, Handan Börüteçene, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Füsun Onur, Hale Tenger, Adem Yılmaz
16	Haziran 1994	Livart	Cannes, Fransa (Art Jonction Sanat Fuarı kapsamında)	Küratör	Bedri Baykam

17	30 Ağustos-25 Eylül 1994	Orient Express	Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Almanya	Beral Madra eş- küratör (Küratör: Michael Haerdter)	Serhat Kiraz, İnci Eviner, Ahmet Öktem, Erkan Özdelek, Raffael Rheinsberg
18	1-21 Ekim 1994	Finlandiya'dan Detaylar	BM Çağdaş Sanat Merkezi	Küratör (Fuat Sarı ile birlikte)	Ann Sundholm, Jouni Kujansuu, Göran Torrkulla, Kimmo Ojaniemi, Mikko Paakkola, Marjatta Oja, Hasan Fuat Sarı
19	Şubat 1995	Istanbul Landscapes	BM Çağdaş Sanat Merkezi	Küratör (Angela Melitopoulos ile birlikte)	Mehmet Ateş, Bülent Baş, İrena Baykal, Derya Erkenci, Onur Eroğlu, Oğuz İçöz, Tülay Kocatürk, Teoman Madra, Alexi Petride, Cumhur Radyocu, Ümit Özsoy
20	4-22 Nisan 1995	"Xample"- Disiplinlerarası Sanat	AKM, İstanbul	Küratör (Edwin Herrmann'la birlikte)	Claudia Blancha, Onur Eroğlu, Frank Fiedler, Norbert Grossmann, Micahel Harenberg, Nikolaus Heyduck, Serhat Kiraz, Charles Neuweiger, Kadri Özyayten, Zafer Aracagök, Hüseyin Katircioğlu, Teoman Madra, Angela Melitopoulos, Sabri Özyaydın, Aydın Teker, ZEN
21	Haziran 1995	Lilli Engel, Kişisel Sergi	BM Çağdaş Sanat Merkezi ve Taksim Sanat Galerisi	Küratör	Lilli Engel
22	9 Kasım-9 Aralık 1995	Somut Öngörüler	Anarat Hıgutyun Okulu, Kadıköy	Küratör	Rahmi Aksungur, Oruç Aruoba, Fatih Aydoğdu, Klub 2, Lilli Engel, Onur Eroğlu, Dikmen Seymen, Selim Eyüboğlu, Sylvia Eckermann, Mathias Fuchs, Franz Graf, Michaela Math, Frank Fiedler, Mehmet Gün, Ernst Hesse, Serhat Kiraz, Martin Kusch, Angela Melitopoulos, Ahmet Öktem, Kadri Özyayten, Ergül Özkutan, Paul Pozzozza Museum (Julia Lohmann, Adolf Lechtenberg, Michael Hardung), Raffael Rheinsberg, Nevzat Sayın, Michael Sauer, Faruk Ulay, Arye Wachsmuth, You Never Know, Ronda Zheng
23	6-29 Haziran 1996	Diyaloglar - Şeylerin Düzenine Ait Yitirilmiş Düşünce	AKM, İstanbul	Küratör (Konsept: Ernst Hesse)	Erdağ Aksel, Rahmi Aksungur, Elvan Alpay, Selim Birsal, Serhat Kiraz, Osman Dinç, Ergül Özkutan, Kadri Özyayten, İskender Yediler, Adem Yılmaz, Esra Ersen
24	1-26 Eylül 1996	Diyaloglar - Şeylerin Düzenine Ait Yitirilmiş Düşünce	Kunstpalast, Düsseldorf, Almanya	Küratör (Konsept: Ernst Hesse)	Erdağ Aksel, Rahmi Aksungur, Elvan Alpay, Selim Birsal, Serhat Kiraz, Osman Dinç, Ergül Özkutan, Kadri Özyayten, İskender Yediler, Adem Yılmaz, Esra Ersen

25	Ekim 1996	Georg Zey, Kişisel Sergi	BM Çağdaş Sanat Merkezi	Küratör	Georg Zey
26	Kasım 1996	From Both Sides of Mediterranean Sea	Bat-Yam Sanat Galerisi, Tel Aviv, İsrail (Artfocus II kapsamında)	Küratör (Hily Govrin ile birlikte)	Selim Birsell, Aydan Mürtezaoğlu
27	Mart-Mayıs 1997	Sermin Sherif, Kişisel Sergi	BM Çağdaş Sanat Merkezi	Küratör	Sermin Sherif
28	Ekim 1997	Aynı'lık ve Ayrı'lık: Gelenekten Postmoderne Sanat Yapıtlarına Bir Bakış	Borusan Sanat Galerisi, İstanbul	Küratör	Erol Akyavaş, Selda Asal, Sabri Berkel, Hülya Botasun, Burhan Doğançay, Alev Ebuzziya, İnci Eviner, Altan Gürman, Komet, Murat Morova, Mübin Orhon, Kemal Önsoy, Mithat Şen, Ömer Uluç
29	2 Ekim-1 Kasım 1997	Altın Borsası - Herkes İçin Altın	BM Çağdaş Sanat Merkezi	Küratör (Foreign Investment grubu ile)	Tischler Wood, Brigitte Jurack, Claudia Wegener, Renate Wolman -Aller-, Sermin Sherif (Foreign Investment)
30	Aralık 1997	Speed / Space	BM Çağdaş Sanat Merkezi	Küratör	Mischa Kuball
31	10 Mart-30 Nisan 1998	Manzara: Resimler, Fotoğraflar ve Videolar	Borusan Sanat Galerisi, İstanbul	Küratör	Bedri Baykam, Antonio Cosentino, Önder Ergün, Altan Gürman, Güven İncirlioğlu, Serhat Kiraz, Nur Koçak, Mustafa Pancar
32	10 Haziran-3 Temmuz 1998	Kerteriz	AKM, İstanbul	Küratör	Renate Aller, Selda Asal, Sean Blem, Thomas Büsch, Smadar Dreyfus, Denizhan Özer, Sermin Sherif, Alexa Wright (T-Union)
33	28 Ağustos-10 Ekim 1998	İstanbul in Berlin	Kunstamt Kreuzberg, Berlin, Almanya	Küratör (Berlin Senatosu İstanbul Bursu sergisi)	Michael Bause, Knut Bayer, Thomas Büsch, Lilli Engel, Hanna Frenzel, Nelly Rau-Häring, Bettina Hoffmann, Katharina Hohmann, Thomas Hornemann, Werner Klotz, Simone Kornfeld, Suzanna Lauterbach, Christa Mayer, Elke Nord, Oliver Oefelein, Lothar M. Peter, Jörg Reckhenrich, Stiletto, Wolfgang Stiller, Sabine Vogel, Gisela Weimann, Birgit M. Wolf, Gerd Wulff, Georg Zey

34	1-8 Eylül 1998	Labirente Yolculuk	Pozzo Pozzoza, Berlin, Almanya (Kreuzberg Belediyesi'nin düzenlediği festival kapsamında)	Küratör (Kadri Özyayten ve atölyesindeki öğrencilerle)	Deniz Akaydın, Özgül Arslan, Şebnem Başar, Şeyda Cesur, Selim Çatkın, Ebru Erel, Necla Kahyaoglu, Ali Kocakaya, Nalan Kumralı, Fatma Korkut, Şükran Mertcan, Canan Şenol, Gürdal Yücel
35	Temmuz-Kasım 1997 ve 6-30 Ekim 1998	Bellekten Modernliğe - İslam Dünyasında Yeni Yapıtlar	47.Venedik Bienali (Rockefeller Foundation) ve İstanbul, Dolmabahçe Kültür Merkezi (İBÜ Sergisi)	Serginin kütatöryal ekibi: Brahim Alaoui (Paris) / Pia Alisjahbana (Jakarta)/ Suhail Bisharat (Cairo) / Clifford Chanin (New York) / Salima Hashimi (Lahore) / Salah M. Hassan (Ithaca-NY) / Hasan-Uddin Han (Lexington, MA) / Beral Madra (İstanbul) / Toety Heraty Noerhadi (Jakarta) / A.D.Pirous (Bandung)	Anusapati (Indonesia), Zahoor Akhlaq (Pakistan), Silvat Aziz (Pakistan), Farid Belkahia (Morocco), İnci Eviner (Turkey), Serhat Kiraz (Turkey) Abdoulaye Konate (Mali), Rashid Kuraichi (Algeria), Hassan Musa (Sudan), Hendrawan Riyanto (Indonesia), Setiawan Sabana (Indonesia), Adel el Siwi (Egypt), Zulfikli Yusoff (Malaysia)
36	4 Kasım-12 Aralık 1998	İstanbul Gidiş-Dönüş I	Borusan Sanat Galerisi, İstanbul	Küratör	Fatih Aydoğdu, Cem Aydoğan, Ergin Çavuşoğlu, Melek Mazıcı, Şükran Moral
37	26 Ocak-2 Mart 1999	Yakın ve Uzak Ülkelerden Silahlar ve Tüketim Nesneleri, Ticaret Yolları, Kağıt ve Porselen, "Beyaz ve Mavi"	BM Çağdaş Sanat Merkezi	Küratör	Julia Lohmann
38	9 Mart-10 Nisan 1999	Where Are You From?	BM Çağdaş Sanat Merkezi	Küratör	Zineb Sedira, Sermin Sherif, Denizhan Özer (T-Union)
39	5 Nisan-8 Mayıs 1999	Akdeniz Metaforları I: Mısır'dan Çağdaş Sanat	Borusan Sanat Galerisi, İstanbul	Küratör	Mona Marzouk, Mohamed Fathi Abo El Naga, Rehab El Sadek

40	15 Eylül-28 Ekim 1999	Konuklar ve Yabancılar: Rossini Türkiye'de	Borusan Sanat Galerisi, İstanbul	Küratör	Joseph Kosuth
41	Ekim-Kasım 1999	Kem Göz, Has Bakış	Pamukbank Sanat Galerisi, İstanbul	Küratör	Cem Akkan, Selda Asal, Ergin Çavuşoğlu, İnci Eviner, Ahmet Elhan, Nazif Topçuoğlu
42	Ekim 1999-Mart 2000	Sonsuz ve Yalnız	Westdeutsche Landesbank, İstanbul	Küratör	Rune Mields
43	Kasım 1999	Rent a Dream	BM Çağdaş Sanat Merkezi	Küratör	Dimitris Tzamouranis
44	12 Kasım-11 Aralık 1999	İstanbul Gidiş-Dönüş II	Borusan Sanat Galerisi, İstanbul	Küratör	Osman Dinç, Azade Köker, Ahmet Oran, Şükran Aziz
45	17 Aralık 1999-22 Ocak 2000	Ruh ve Beden için Çoğaltmalar	Borusan Sanat Galerisi, İstanbul	Küratör	Behiç Ak, Erdağ Aksel, Ani Çelik Arevyan, Selda Asal, Gökhan Avcıoğlu, Elif Ayıter, Yılmaz Aysan, Ayşe Bırsel, Selim Bırsel, Canan Bozbağ, Naz Böke, Ali Cindoruk, Clio, Selçuk Demirel, Osman Dinç, İsmet Doğan, Alev Ebuzziya, İnci Eviner, Hakan Ezer, Genco Gülan, Cengiz Kabaoğlu, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Komet, Defne Koz, Murat Morova, Beril Edgür Özgen, Koray Özgen, Aziz Sarıyer, Nevzat Sayın, Reşit Soley, Hale Tenger, Canan Tolon
46	4 Şubat-11 Mart 2000	Akdeniz Metaforları II Lübnan'dan Çağdaş Sanat	Borusan Sanat Galerisi, İstanbul	Küratör	Rita Awn, Nelly Chemaly, Mahmoud Hojeij, Walid Raad, Marwan Rechmaoui, Walid Sadek, Mohamad Soueid, Rania Stephan, Jihad Touma, Akram Zaatarı
47	Mart-Mayıs 2000	Joseph Beuys - Desenler, Nesneler, Baskılar	Borusan Sanat Galerisi, İstanbul	Küratör	Joseph Beuys

48	25 Mart-20 Nisan 2000	Ölüm Beni Ayakta Tutuyor	Bilgi Atölye 111	Küratör	Rüdiger Tschibbi Wich, Fernand Roda, Inge Mahn, Julia Lohmann, Adolphe Lechtenberg, Maria Fisahn, Ruprecht Dreher
49	Mayıs-Haziran 2000	MinimalxMaximal	Westdeutsche Landesbank, İstanbul	Küratör	Handan Börüteçene, Utku Dervent, Serhat Kiraz, Murat Morova, Balkan Naci İslimyeli, Seyhun Topuz
50	30 Mayıs-10 Haziran 2000	Direnç -YıldızSanat I	Yıldız Teknik Üniversitesi, Beşiktaş	Küratör (Kadri Özyayten, Serhat Kiraz, İnci Eviner, Zerrin Boynudelilik ile birlikte.)	Balkan Naci İslimyeli, İnci Eviner, Mürüvvet Türkyılmaz, Eser Selen, Özgül Aslan, Şeyda Cesur, Şükran Mertcan, Gürdal Yücel, Vahit Tuna, Serhat Kiraz, Sıtkı Kösemen
51	6 Ekim-2 Aralık 2000	İstanbul Gidiş-Dönüş III	Borusan Sanat Galerisi, İstanbul	Küratör	Canan Tolon, Barbara ve Zafer Baran, İpek Aksüğüdür Duben
52	Kasım 2000-Ocak 2001	Erol Akyavaş retrospektifi	Dolmabahçe Kültür Merkezi, Galeri Nev Ankara ve Bilgi Atölye 111	Küratör (Haldun Dostoğlu ile birlikte)	Erol Akyavaş
53	9-12 Aralık 2000	Veritas Omnia Vincit / (Hakikat Her Şeyin Üstesinden Gelir) Bir Labirent Sergisi	TÜYAP, İstanbul (İnsan Hakları 2000 etkinliği kapsamında)	Küratör (Emine Önel yardımcı küratör)	Hakan Akçura, Özgül Arslan, Gülrü Atak, Bedri Baykam, Handan Börüteçene, Thomas Büsch, Elif Çelebi, İpek Duben, Consuelo Echeverria, Ahmet Elhan, Tayfun Erdoğan, Esra Ersen, Melih Görgün, Mehmet Güleriyüz, Güven İncirlioğlu, Balkan Naci İslimyeli, Sıtkı Kösemen, Sermin Sherif, Murat Morova, Ahmet Öktem, Hakan Onur, Şeyma Reisoğlu, Emre Zeytinoğlu, Gürdal Yücel
54	Şubat-Ağustos 2001	Bütün Gün / Her Gün I	Westdeutsche Landesbank, İstanbul	Küratör	Özgül Arslan, Inken Boje, Tatjana Doll, Esra Ersen, Martina Kissenbeck, Saskia Niehaus, Mürüvvet Türkyılmaz, Jost Wischnewski
55	9 Haziran-4 Kasım 2001	Kokulu / İturlı Bahçe (Türkiye Pavyonu)	Venedik, İtalya (49. Venedik Bienali kapsamında)	Beral Madra Türkiye sergisinin küratörü (Bienal genel küratörü: Harald Szemann)	Butch Morris, Murat Morova, Ahmet Öktem, Sermin Sherif, Xurban_collective
56	Eylül 2001-Şubat 2002	Bütün Gün / Her Gün II	Westdeutsche Landesbank, İstanbul	Küratör	Memet Erdener, Saldo Grubu (Bernd Glaser, Marcus Kaiser, Antje Menikheim, Bettina Meyer, Krano Stipesevic), Günnur Özsoy, Gonca Sezer

57	25 Ekim-10 Kasım 2001	İmaja Güveniyoruz I - 21. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi	AKM, İstanbul	Küratör	Zeynep Ağartan, Yeşim Ağaoğlu, Tuncay Murat Atal, Burcu Arısoy, Gülsen Bal, Ragıp Basmazölmez, Bengisu Bayrak, Başir Borlakov, Hülya Bozbıyık, Orthodoxia Constantinou, Burak Delier, Işıl Döneray, Andrej Džerkovich, Cem Ece, Memed Erdener, Gül Ilgaz, Cemile Kaptan, Yasemin Özcan Kaya, Soydan Kuş, Sefer Memişoğlu, Betül Merkan, Ercan Molla, Mahir Özel, Mehmet Özen, Ayşe Burcu Özbakır, Ferhat Özgür, Çağrı Saray, Gonca Sezer, Ebru Sözen, Yuan Shun, Tiyatro Simurg, Başak Şimşek, Zeynep Burcu Tokatlı, Sencer Vardarman, Ergün Yıldız
58	8 Mart 2002	Sheshow	ATA Center for Contemporary Art, Sofya, Bulgaristan	Küratör	Yeşim Ağaoğlu, Özgül Arslan, Handan Börüteçene, Elif Çelebi, İnci Eviner, Gül Ilgaz, Neriman Polat, Ani Setyan, Sermin Sherif, Gonca Sezer
59	Haziran-Kasım 2002	Şifre: İstanbul	Westdeutsche Landesbank, İstanbul	Küratör	Burak Delier, Hakan Gürsoytrak, Gül Ilgaz, Sıtkı Kösemen, Catrin Otto, Mustafa Pancar, Fatih Sungurtekin
60	7 Eylül-11 Ekim 2002	Çocuklar, Gençler ve Çevreler İçin Çoğaltılmış Yapıtlar Sergisi	Diyarbakır Sanat Merkezi	Küratör	Erdağ Aksel, Selda Asal, Yılmaz Aysan, Alpaslan Baloğlu, Hülya Botasun, Handan Börüteçene, Tayfun Erdoğan, Nilüfer Ergin, İnci Eviner, Bilge Friedlaender, Melih Görgün, Selma Gürbüz, Güven İncirlioğlu, Günseli Kato, Serhat Kiraz, Melike Abasıyanık Kurtiç, Ahmet Öktem, Lerzan Özer, Özlem Tarı
61	29 Ekim-15 Aralık 2002	İmaja Güveniyoruz II	Diyarbakır Sanat Merkezi	Küratör	Yeşim Ağaoğlu, Zeynep Ağartan, Fatih Balcı, Ragıp Basmazölmez, Cem Ece, Şinasi Güneş, Gül Ilgaz, Cemile Kaptan, Yasemin Özcan Kaya, Ercan Molla, Mehmet Özen, Çağrı Saray, Gonca Sezer, Ergün Yıldız
62	12 Aralık 2002-8 Şubat 2003	Kendi Portresi	Borusan Sanat Galerisi, İstanbul	Küratör	Luchezar Boyadjiev, Şeyda Cesur, Danica Dakic, Aslı Erdoğan, Mario Bottinelli Montandon, Ethem Özgüven, Ina Wudtke
63	31 Ocak-6 Mart 2003	Şifre: İstanbul	Diyarbakır Sanat Merkezi	Küratör	Melih Apa, Fatih Balcı, Burak Delier, Hakan Gürsoytrak, Murat Gök, Gül Ilgaz, Berat Işık, Cüneyt Kurt, Sıtkı Kösemen, Catrin Otto, Erkan Özgen, Mustafa Pancar, Fatih Sungurtekin, Cengiz Tekin
64	3-24 Mayıs 2003	Uzaklığı Belgele I: İstanbul-Los Angeles	Crazy Space Galerisi, Santa Monica, Los Angeles, ABD	Küratör	Şeyda Cesur, Damla Hacıoğlu, Xurban_collective (Hakan Topal ve Güven İncirlioğlu)

65	15 Haziran-2 Kasım 2003	In Limbo	Venedik, İtalya (50. Venedik Bienali kapsamında)	Beral Madra Türkiye pavyonunun küratörü (Bienal genel küratörü: Francesco Bonami)	Nuri Bilge Ceylan, Ergin Çavuşoğlu, Gül Ilgaz, Neriman Polat, Nazif Topçuoğlu
66	15 Mart-7 Nisan 2004	Sfenks Seni Yiyip Yutacak	Karşı Sanat Galerisi, İstanbul	Küratör	Yeşim Ağaoğlu, Özgül Arslan, Elif Çelebi, Alla Georgieva, Gül Ilgaz, Cemile Kaptan, Amel Kennawy, Nadezhda Oleg Lyahova, Fakhriyya Mammadova, Neriman Polat, Tina La Porta, Ani Setyan, Sermin Sherif, Gonca Sezer, Kumi Yamashita
67	20-29 Nisan 2004	Kökenler	Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi, İstanbul	Küratör (Bruno Cora ile birlikte)	Bizhan Bassiri
68	18 Haziran-18 Temmuz 2004	Ölüm Karşı Yakada	Oratorio di San Ludovico, Venedik, İtalya	Küratör (Camilla Seibezzi ve Vittorio Urbani ile birlikte)	T. Melih Görgün
69	25 Mart-28 Mayıs 2005	Uzaklığı Belgele II: İstanbul-Los Angeles	Borusan Sanat Galerisi, İstanbul	Küratör	Gül Çağın, Martin Durazo, Arzu Arda Koşar, Zafer Mintaş, Ntopia, Yoshua Okón, Max Presneill, Brad Spence, Chris Tallon, Emrah Yücel
70	8 Nisan-31 Mayıs 2005	Bir Bialnço: 80'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Üretimi	Karşı Sanat Galerisi, İstanbul	Küratör (Araştırma ekibi: Ayşe Çetinkaya, Denizhan Özer, Evrim Altuğ, Roll Dergisi, Vecdi Sayar, Özkan Taner, VTR Araştırma Yapım Yönetim, Feyyaz Yaman, Begüm Akkoyunlu, Şebnem Aydın, Deniz Aygün, Pınar Çelik, Elif Dastarlı, Hande Özdilim, Müfit Selçuk, mer Faruk Şerifoğlu, Saliha Yavuz)	Tuncay Akgün, İpek Aksüğüdür Duben, Mevlüt Akyıldız, Arzu Başaran, Bedri Baykam, İbrahim Çiftçiöğlu, Neşe Erdok, Ramize Erer, Ömer Güney, Kemal İskender, Caner Karavit, Gülsün Karamustafa, Nur Koçak, Aziz Öz, Mustafa Özel, Fatma Tülin, Ömer Uluç, ...
71	1-31 Mayıs 2005	Adalet Tüketimi	Diyarbakır Sanat Merkezi (Anadolu Kültür Projesi)	Küratör	Ali Aksakal, Ruben Arevshatian, Maha Abu Ayyash, Evrensel Belgin, Andrej Derkovic, Heba Farid, Lamia Joreige, Bassam Al Khouri, Panayiotis Michael, Oliver Mussovik, Behrang Samadzadegan, Zehra Sonya, Iliko Zautashvili
72	12 Haziran-6 Kasım 2005	Olmayan Varolma (Türkiye Pavyonu)	Venedik, İtalya (51. Venedik Bienali)	Beral Madra Türkiye pavyonunun küratörü (Bienal genel küratörleri: Maria de Corral ve Rosa Martinez)	Hüseyin Çağlayan

73	2-25 Eylül 2005	Memory (W)hole (Bellek Dolu / Boş)	Ljubljana Kalesi, Ljubljana, Slovenya (Continental Breakfast etkinliği kapsamında)	Küratör (eş küratörler Emil Aleksiev, Ami Barak, Zuzana Bartošová, Aleksandra Estela Bjelica Mladenović, Iara Bubnova, Giuliana Carbi, Sarah Cosulich Canarutto, Lilia Dragneva, Andrzej Ekwiński, Anders Härm, Mihnea Mircan, Barbara Novakovič Kolenc, Jerzy Onuch, Maria Anna Potocka, Mira Putišová, Anda Rottenberg, Katalin Timár, Janka Vukmir ile birlikte)	Gül Ilgaz
74	Aralık 2005	Özel yerleştirme	Bakü, Azerbaycan (Alüminium Çağdaş Sanat Bienali kapsamında)	Küratör	Yeşim Ağaoğlu
75	18 Mayıs-13 Temmuz 2006	Check-in Europe: Reflecting Identities in Contemporary Art	European Patent Office, Münih, Almanya	Küratör(eş-küratörler Marius Babias, Marketta Seppälä, Erno Vroonen, Veronica Wiman ile birlikte)	Kathrine Ærtebjerg, Nevin Aladağ, Matei Bejenaru, Marc Bijl, Richard Billingham, Luchezar Boyadjiev, Melita Couta, Maria Crista, Hüseyin Çağlayan, Anne Daems, Jacob Dahlgren, Els Dietvorst, Roza El-Hassan, Frida Fjellman, Vincent Geyskens, Veli Granö, Asta Gröting, Anca Gyemant, Claire Harvey, Pravdoliub Ivanov, Tellervo Kalleinen, Daniel Knorr, Joachim Koester, KUTU-Borga Kantürk, Brunella Longo, Anna Malagrida, Didier Marcel, Enrique Marty, Panayotis Michael, Regina Möller, Ahmet Ögüt, Jesús Palomino, Maria Papadimitriou, Lia Perjovschi, Antonio Riello, Natascha Sadr Haghighian, Kalin Serapionov, Jari Silomäki, Otto Snoek, Miha Strukelj, Jasper Sebastian Stürup, Rodica Tache, Hale Tenger, Mark Titchner, Anu Tuominen, Uglycute, Aleksandra Vajd ve Hynek Alt
76	15 Ağustos-3 Eylül 2006	Şey	Tarihi Sinop Cezaevi, Eski Otel 117, Eski Tekel Binası, Pervane Medresesi El Sanatları Çarşısı, Etnografya Müzesi, Şehir Merkezi, Sinop (1. Uluslararası Sinop Bienali-Sinopale kapsamındaki büyük sergi)	Küratör (T. Melih Görgün, Vittorio Urbani ile birlikte)	Alparslan Baloğlu, Andre van Bergen, Walter Bergmoser, Canan Beykal, Handan Börtüçene, Yael Davis, İpek Duben, Nezaket Ekici, Ekmel Ertan, Mürteza Fidan, Next Future, Róza El-Hassan, Jürgen Hefe, Eric van Hove, Aylin Kalem, Emre Koyuncuoğlu, Monali Meher, monochrom, Nobuho Nagasawa, Orgacom (Nadia Tsulukidze ve Sophia Tabatadze), Kerem Onur, Tamas Oszwald, Murat Özemas, Lerzan Özer, Ferhat Özgür, Marc Rees ve Neil Davies, Antonio Riello, Gue Schmidt, Juliane Stiegele, Suna Suner, Burcu Yağcıoğlu-Ece Kalabak-Nazar Sigaher, Mohaç Yücel

77	10-31 Mart 2007	Komşularla Konuşmalar	Feshane-i Amire, İstanbul	Küratör	Vahram Aghasyan, Sanan Aleskerov, Andrej Djerkovic, Khaled Hafez, Lamia Joreige, Shalva Khakhnasvili, Farhad Moshiri, Steve Sabella, Xurban_collective, Dilek Winchester, Wafaa Yasin
78	3 Eylül-3 Kasım 2007	Bitmemiş Sanat Yapıtları İçin Projeler	BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul	Küratör	Volkan Aslan, Ergin Çavuşoğlu, Parastou Forouhar, T. Melih Görgün ve Yiğit Uyraç Nilbar Güreş, Serhat Kiraz, Ulrike Mohr, Ahmet Öktem, Sermin Sherif, Dilek Winchester
79	26 Kasım 2007-12 Ocak 2008	Açık Sanatçı Stüdyoları	BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul	Küratör	Erdağ Aksel, Selim Birsell, Ali Cabbar, Ahmet Elhan, Parastou Forouhar, Nilbar Güreş, Bahar Kocaman, Sıtkı Kösemen, Kemal Seyhan, İbrahim Tokaslan
80	19 Ocak-29 Şubat 2008	Soviet AgitArt. Restoration	BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul	Küratör	Samvel Baghdasaryan koleksiyonu ve Armine Hovhannisyan'ın işleri
81	14 Mart-26 Nisan 2008	Desenler	BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul	Küratör	Kalliopi Lemos
82	5-31 Mayıs 2008	Grafist12 (12. Uluslararası İstanbul Grafik Tasarım Günleri)	BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul	Küratör	Jonathan Barnbrook, René Knip, Yang Liu
83	7 Haziran-5 Temmuz 2008	Gidişler (Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi-Zafer Mintaş Atölyesi Sergisi)	BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul	Küratör	Hüseyin Aksoylu, Zeynep Aktaş, Aysel Bayraktar, Can Büyükmehmetoğlu, Kenan Çapan, Emin Mete Erdoğan, Hatice Karadağ, Hacer Kiroğlu, Onur Mansız, Ercan Talay
84	16 Ağustos-5 Eylül 2008	Şeylerin Yeni Düzeni	Tarihi Sinop Cezaevi, Eski Otel 117, Eski Tekel Binası, Sinop (2. Uluslararası Sinop Bienali-Sinopale kapsamındaki büyük sergi)	Küratör (Nezaket Ekici, Mürteza Fidan, T. Melih Görgün, Emre Koyuncuoğlu, Monali Meher, Umut Suduak, Vittorio Urbani, Stephan Schmidt-Wulffen ile birlikte)	Atilkunst, collabor.at, Nezaket Ekici, Roza El Hassan, Dejan Kaludjerovic, Alpaslan Karaaslan, Renan Koen, Burçak Konukman, Monali Meher, Metahaven, Carlos Pina, Maria Cosmes Román, Roland Stratmann, Rob Sweere, Adrien Tirtiaux, Julie Upmeyer ve Ina Stockem, Mariëlle Videler, Johannes Vogl

85	28 Eylül-28 Ekim 2008	Bahçesaray'a Tutuldu	Bahçesaray Devlet Tarih ve Kültür Koruma Alanı, Kırım	Küratör (Oleg Bayshev, Olga Lopuhova, Maria Tsantsanoglou ile birlikte)	T. Melih Görgün, Sıtkı Kösemen, Murat Morova
86	Ekim 2008-Temmuz 2010	İstanbul Diptikleri	İstanbul Center in Brussels, Brüksel, Belçika	Küratör	Bashir Borlakov, Ergin Çavuşoğlu, Ahmet Elhan, Şakir Gökçebağ, Gül Ilgaz, Sıtkı Kösemen, Nataliya Lyakh, Şener Özmen, Maurizio Pellegrin, Neriman Polat, Ali Taptık, Sencer Vardarman
87	17-31 Ekim 2008	Sanat Projesi Olarak Fotoğraf	BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul (Fotoğraf çalışma atölyesi sergisi)	Küratör	Cansu Bilgebay, Meliha Coşkun, Berk Çakmakçı, Murat Durusoy, Onur Gökmen, F. Belkis Işık, N. Eda Kırallı, Aslı Narin, Sevim Sancaktar, S. Can Şen, Can Timor
88	1 Kasım 2008-25 Nisan 2009	İsimŞEHİR	Kartal Bülent Ecevit Kültür Merkezi / 1 Kasım – 15 Aralık 2008, Ümraniye Atakent Kültür Merkezi / 27 Aralık 2008 – 10 Şubat 2009, Küçükçekmece Cennet Kültür ve Sanat Merkezi / 14 Mart – 25 Nisan 2009 (İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Birimi Taşınabilir Sanat Projesi kapsamında)	Küratör: Derya Yücel (Beral Madra, İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Yönetmeni)	Yeşim Ağaoğlu, Emel Akın, Nancy Atakan, Ragıp Basmazölmez, Kezban Arca Batıbeki, İpek Duben, Ahmet Elhan, Nermin Er, Aslımay Altay Göney, Gözde İlkin, İlke İlter, Berna İpek, Gülsün Karamustafa, Evrim Kavcar, Ceren Oykut, İrfan Önürmen, Olgu Ülkenciler, Burcu Yağcıoğlu
89	10 Kasım-30 Aralık 2008	Videoist 2010: Video Trafiğinde Yeni Duraklar	Kartal Bülent Ecevit Kültür Merkezi / 10-15 Kasım 2008, Tuzla İdris Güllüce Kültür Merkezi / 17-30 Aralık 2008, Ümraniye Atakent (İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Birimi Taşınabilir Sanat Projesi kapsamında)	Beral Madra, İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Yönetmeni	Susanne Albrecht, Yeni Anıt, Nancy Atakan, Fikret Atay, Fatih Aydoğdu, Martin Dege, Nooshin Farhid, Alen Floricic, Christine Gensheimer, Kaya Hacaloğlu, Gülsün Karamustafa, Timo Katz – Jan Fuchs, Dj Nabucco Vj 2010, Suat Ögüt, Hülya Özdemir, Ferhat Özgür, Çağrı Saray

90	22 Kasım-30 Aralık 2008	Büyük İstanbul'da	M.P	BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul	Küratör	Maurizio Pellegrin
91	17 Aralık 2008-14 Haziran 2009	Hakkımda Biliyorsun?	Ne	Tuzla İdris Güllüce Kültür Merkezi / 17 Aralık 2008 – 18 Ocak 2009, Küçükçekmece Cennet Kültür ve Sanat Merkezi 8 – 31 Ocak 2009, Ümraniye Atakent Kültür Merkezi / 8 Mayıs – 14 Haziran 2009 (İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Birimi Taşınabilir Sanat Projesi kapsamında)	Küratör: İnel İnal (Beral Madra, İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Yönetmeni)	Gülçin Aksoy, Deniz Aygün, İnel İnal, Evrim Kavcar, Çiğdem Kaya, Raziye Kubat
92	8 Ocak-7 Şubat 2009	Bir Zamanlar		BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul	Küratör	Pablo Martínez Muñiz
93	13 Şubat-14 Mart 2009	Heykelsi Eylemler		BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul	Küratör (Erica Wacker Babnik ile birlikte)	Heike Döscher, Nezaket Ekici, Christian Engelmann, Patricija Gilyte, Isabel Haase, Hacer Kıroğlu, Vassilica Stylianidou, Stefan Wischnewski, Anne Wodtcke, Mohaç Yücel
94	24 Mart-14 Nisan 2009	İstanbul'da Geliş ve Gidiş Arasında I		BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul	Küratör	Gabriele Basch, Susanne Bosch, Thomas Büsch, Erik Göngrich, Natasha Sadr Hadgighian, Isa Melsheimer, Catrin Otto, Nada Sebestyen, Yuan Shun, Roland Stratmann
95	2 Mayıs-20 Haziran 2009	İstanbul'da Geliş ve Gidiş Arasında II		BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul	Küratör	Nezaket Ekici, Katja Eydel, Parastou Forouhar, Bernardo Giorgi, Mona Jas, Christoph Keller, Werner Klotz, Marisa Maza, Ulrike Mohr, Dimitris Tzamouranis, Ina Wudtke, Florian Wüst, Florian Zeyfang

96	22 Mayıs 2009-22 Ocak 2010	Çocuklar İçin Çağdaş Sanat	Kartal Bülent Ecevit Kültür Merkezi / 22 Mayıs – 15 Haziran 2009, Küçükçekmece Cennet Kültür ve Sanat Merkezi / 5 Eylül – 5 Ekim 2009, Zeytinburnu Kültür ve Sanat Merkezi / 17 Ekim – 20 Kasım 2009, Kemerburgaz Hisar Okulları / 21 Aralık 2009 – 22 Ocak 2010 (İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Birimi Taşınabilir Sanat Projesi kapsamında)	Küratör: Özgül Arslan Tosunoğlu (Beral Madra, İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Yönetmeni)	Genco Gülan, Gül Ilgaz, Serhat Kiraz, Kadri Özayten, Yasemin Nur Toksoy, Özgül Arslan Tosunoğlu
97	4 Haziran-22 Kasım 2009	Making Interstices	Venedik, İtalya (53. Venedik Bienali kapsamında)	Beral Madra Orta Asya (Kazakistan, Kırgızistan, Tacikistan, Özbekistan) pavyonunun küratörü (Nazira Alymbaeva ve Vittorio Urbani ile birlikte. Bienal genel küratörü: Daniel Birnbaum)	Ermek Jaenisch, Djamshed Kholikov, Oksana Shatalova, Anzor Salidjanov, Yelena Vorobyeva ve Viktor Vorobyeva
98	10 Haziran-3 Kasım 2009	Mahalle	Tuzla İdris Güllüce Kültür Merkezi / 10 Haziran – 10 Temmuz 2009, Kartal Bülent Ecevit Kültür Merkezi / 15 Temmuz – 15 Ağustos 2009, Eyüp Belediyesi Ek Hizmet Binası / 3 Ekim – 3 Kasım 2009 (İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Birimi Taşınabilir Sanat Projesi kapsamında)	Küratör: Refik Akyüz, Serdar Darendeliler (Beral Madra, İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Yönetmeni)	Silva Bingaz, Korhan Karaoyul, Sevim Sancaktar, Yusuf Sevinçli, Serkan Taycan, Kerem Uzel

99	26 Haziran 2009-31 Ocak 2010	Müdahale- Müsamere	Ümraniye Atakent Kültür Merkezi / 26 Haziran – 26 Temmuz 2009, Kartal Bülent Ecevit Kültür Merkezi / 20 Kasım – 25 Aralık 2009, Küçükçekmece Cennet Kültür ve Sanat Merkezi / 8-31 Ocak 2010 (İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Birimi Taşınabilir Sanat Projesi kapsamında)	Küratör: İnsel İnal (Beral Madra, İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Yönetmeni)	Reflex (İtir Demir, Kardelen Fincancı, Evrim Özarslan, Deniz Rona)
100	11 Eylül 2009	Şifre: İstanbul	Point Hotel Barbaros, İstanbul (Point Hotel koleksiyonu sergisi)	Küratör	Yeşim Ağaoğlu, Gülçin Aksoy, Volkan Aslan, Okan Bayülgen, Ali Cabbar, Nuri Bilge Ceylan, Nejat Çınar, T. Melih Görgün, Hakan Gürsoytrak, Gül Ilgaz, Bengü Karaduman, Esen Karol Serhat Kiraz, Sıtkı Kösemen, Pablo Martínez Muñiz, Murat Morova, Sinan Niyazioğlu, Kadri Özyayten, Ardan Özmenoğlu, Günnur Özsoy, Gülay Semercioglu, Nilhan Sesalan Yüzsever, Kemal Tufan, Başak Ürkmez, Mohaç Yücel
101	25 Eylül 2009-17 Ocak 2010	Geçici Rahatsızlık	Kartal Bülent Ecevit Kültür Merkezi / 25 Eylül – 25 Ekim 2009, Küçükçekmece Cennet Kültür ve Sanat Merkezi / 6 Kasım – 13 Aralık 2009, Ümraniye Atakent Kültür Merkezi / 22 Aralık 2009 – 17 Ocak 2010 (İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Birimi Taşınabilir Sanat Projesi kapsamında)	Küratör: Marcus Graf (Beral Madra, İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Yönetmeni)	Turan Aksoy, Volkan Aslan, Nancy Atakan, Kerem Ozan Bayraktar, Orhan Cem Çetin, Genco Gülan, Okay Karadayılar ve Ali Taptık, Gamze Özer, İrem Tok, Mehmet Ali Uysal
102	23 Ekim-25 Kasım 2009	Pis Hikaye	BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul	Küratör	Yeşim Ağaoğlu, Hakan Akçura, Erdağ Aksel, Murat Başol, Evrensel Belgin, Canan Beykal, Fulya Çetin, Extramücadele, Hakan Gürsoytrak, Burak Karacan, Aktif Kolektif, Murat Morova, Serpil Odabaşı, Neriman Polat, Çağrı Saray, İlhan Sayın, Nalan Yırtmaç

103	12 Kasım 2009-3 Ocak 2010	Ayaklarımın Altında Cenneti Değil Dünyayı İstiyorum	Akademie Der Künste, Berlin, Almanya (İstanbul Next Wave projesi kapsamında)	Küratör	Yeşim Ağaoğlu, Gülçin Aksoy, Nancy Atakan, Atıl Kunst, Nazan Azeri, Handan Börtüçene, İpek Duben, Nezaket Ekici, Gül Ilgaz, Gözde İlkin, Cemile Kaptan, Şükran Moral, Nazlı Eda Noyan, Neriman Polat, Necla Rüzgar, Gülay Semercioğlu, Nalan Yırtmaç
104	1-30 Aralık 2009	Kamusal Kumaş	BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul	Küratör	Bettina Allamoda – Rainer Kamlah
105	5 Şubat-4 Mart 2010	Aferin Yavrum	BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul	Küratör	Silvina Der-Meguerditchian
106	19 Şubat-7 Kasım 2010	Şu Anda Buradasınız	Tuzla İdris Güllüce Kültür Merkezi / 19 Şubat – 20 Mart 2010, Kartal Bülent Ecevit Kültür Merkezi / 23 Haziran – 26 Temmuz 2010, Fatih Ali Emiri Kültür Merkezi / 8 Ekim – 7 Kasım 2010 (İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Birimi Taşınabilir Sanat Projesi kapsamında)	Küratör: ANTİSERİ (Beral Madra, İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Yönetmeni)	Hakan Cingöz, Sibel Diker, Gökçe Er, Feryal Özen, PET05, Ilgın Seymen, Gökçe Sezen, İrem Tok, Zafer Uçuncu, Özlem Uzun

107	3 Mart-26 Kasım 2010	Çok Güzel	Büyükcemece Kervansaray / 3 – 31 Mart 2010, Kartal Bülent Ecevit Kültür Merkezi / 14 Mayıs – 3 Haziran 2010, Küçükçemece Cennet Kültür ve Sanat Merkezi / 3 – 26 Kasım 2010 (İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Birimi Taşınabilir Sanat Projesi kapsamında)	Küratör: Fatih Balcı (Beral Madra, İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Yönetmeni)	Coşkun Sami, Denizhan Özer, Fatih Balcı, Gül Ilgaz, Güler Güngör, Hülya Küpçüoğlu, Kurucu Koçanoğlu, Maria Sezer, Mehmet Kavukçu, Nazan Azeri, Selahattin Yıldırım, Serpil Kapat, Sibel Balcı, Şakir Gökçebağ, Şinasi Güneş
108	25 Mart-23 Mayıs 2010	Prometheus'un İhtiyatsızlığı	Sismanoglu Megaro, İstanbul (İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı'nın etkinlikleri kapsamında)	Proje: İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, Yunanistan Cumhuriyeti İstanbul Başkonsolosluğu, Yunanistan Devlet Çağdaş Sanat Müzesi (Küratör: Katerina Koskina)	Costas Tsoclis
109	22 Nisan-6 Mayıs 2010	Taşınabilir Sınırlar	Haydarpaşa Garı (İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Birimi Taşınabilir Sanat Projesi kapsamında)	Koordinatörler: Volkan Aslan, Yusuf Algül (Beral Madra, İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Yönetmeni)	Funda Alkan, Aysel Alver, Sevgi Arı , Güven Bozkurt, Ersan Deveci, Zümra Hecan, Abdülaziz İnce, Çağda Kavak, Sema Kayaönü, Dilay Koçoğulları, Görkem Kutluer, Gülsüm Özkarcadağ, İbrahim Yıldız
110	16 Haziran-22 Kasım 2010	Amber Seçkisi	Kartal Bülent Ecevit Kültür Merkezi / 16 Haziran- 16 Temmuz 2010, Fatih Ali Emiri Kültür Merkezi / 16 Haziran – 16 Temmuz 2010, Halkalı Kültür ve Sanat Merkezi / 2 – 22 Kasım 2010 (İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Birimi Taşınabilir Sanat Projesi kapsamında)	Küratör: Ekmel Ertan (Beral Madra, İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Yönetmeni)	Ekmel Ertan, Luca Feril ve BİS, Mahir Yavuz ve Ebru Kurbak, Nagehan Kural ve Selin Özçelik

111	19 Haziran-18 Temmuz 2010	Uluorta-Sanat Limanı Sergileri	Antrepo No: 5, Tophane (İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar bölümü etkinlikleri kapsamında)	Küratör: Derya Yücel, Sabina Shikhlinskaya (Beral Madra, İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Yönetmeni)	Ayşe Böhürler, Bahar Behbahani, Eli Glader, Else Leirvik, Gül Ilgaz, Hatice Karadağ, Kezban Arca Batıbeki, Nezaket Ekici, Rena Effendi, Sofia Cherkezishvili, Yesim Ağaoğlu
112	19 Haziran-19 Temmuz 2010	Küçük Kara Balığı-Sanat Limanı Sergileri	Antrepo No: 5, Tophane (İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar bölümü etkinlikleri kapsamında)	Küratör: Zeynep Yasa Yaman, Antonis Danos (Beral Madra, İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Yönetmeni)	Serhat Selişik- Doğu Bozkurt, Mustafa Erkan, Zehra Şonya, Özgül Ezgin, Grup 102, Klitsa Antoniou, Vicky Pericleous, Tatiana Ferahian, Katarina Attalidou, Melita Couta, Yiannos Ecomomou, Adi Atassi, Andreas Savva, Yioula Xatziageorgiou, Nikos Kouroussis, Lia Lapithi
113	19 Haziran-25 Temmuz 2010	Kredi Ötesi, Çağdaş Sanat ve Karşılıklı Güven-Sanat Limanı Sergileri	Antrepo No: 5, Tophane (İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar bölümü etkinlikleri kapsamında)	Küratör: Maria Vassileva, Iara Boubnova, Luchezar Boyadjev (Beral Madra, İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Yönetmeni)	Ahmet Ögüt, Ana Prvacki, Anetta Mona, Chisa ve Lucia Tkacova, Aristarkh Chernyshev, Ciprian Muresan, Cristina Lucas, Christian Jankowski, Ingeborg Lüscher, Igor Eskinja, Ivan Moudov, Kiril Prashkov, Krassimir Terziev, Lia Perjovschi, Luchezar Boyadjev, Nedko Solakov, Pravdoliub Ivanov, Stefan Nikolaev, Vadim Fishkin, Vikenti Komitski, Wael Shawky
114	22 Haziran-24 Aralık 2010	Heyday	Ümraniye Atakent Kültür Merkezi / 22 Haziran – 18 Temmuz 2010, Fatih Ali Emri Kültür Merkezi / 3 Eylül – 3 Ekim 2010, Sefaköy Kültür ve Sanat Merkezi / 4 – 24 Aralık 2010 (İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Birimi Taşınabilir Sanat Projesi kapsamında)	Küratör: Altı Aylık (Beral Madra, İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Yönetmeni)	Yeni Anıt, Anna Heidenhain, Marisa Maza, Volkan Aslan, Antonio Cosentino, Gamze Özer, Tayfun Serttaş, İnci Furni, İrem Tok, Suat Ögüt
115	10 Temmuz-31 Aralık 2010	İstanbul'da Olmak, İstanbullu Olmak	Caddebostan Dalyan Parkı (İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Birimi Taşınabilir Sanat Projesi kapsamında)	Beral Madra, İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Yönetmeni	Kaya Özköprülü

116	23 Temmuz-19 Eylül 2010	Cityscale Munich	Lotringer 13, Münih, Almanya	Küratör (Carlotta Brunetti, Deniz Erbaş, Françoise Heitsch, Cornelia Oßwald-Hoffmann ile birlikte)	Gülçin Aksoy ve Atilkunst, Yeni Anıt, Volkan Aslan, Anne Bleisteiner, Klaus vom Bruch, Carlotta Brunetti ve Julia Lohmann, Department für öffentliche Erscheinungen, Deniz Gül, Gözde İlkin, Suat Ögüt, Kristine Osswald, Hülya Özdemir, Susanne Pittroff, Michaela Rotsch, Martina Salzberger, Robert Stumpf, Ali Taptık, Yasemin Nur Toksoy, Stefanie Unruh, VIDEOIST
117	14 Ağustos-4 Eylül 2010	Gizli Anılar, Kayıp İzler (Kavramsal çerçeve)	Tarihi Sinop Cezaevi, Sinop Kent Kütüphanesi, Sinop (3. Uluslararası Sinop Bienali-Sinopale kapsamındaki büyük sergi)	Küratör (Melih Görgün, Vittorio Urbani, Nike Baetzner, Rana Öztürk, Branko Franceschi, Vaari Claffey, Hande Sağlam ile birlikte)	Joel Andrianomearisoa, The Virtual Museum of Avant-garde, Ziya Azazi, Ayhan ve Bahar Enşici, Maria Ikonomopoulou, Hülya Karakaş, Ludwig Kittinger, Georg Klein, Renan Koen, Sıtkı Kösemen, Ronan McCrea, Els vanden Meersch, Anne Metzen, Daniele Pezzi, Mali Weil Performance Project, Masa Project, Maria Papadimitriu, Seyit Saatçı, Jelena Vasiljev, Rhona Byrne, Declan Clarke, Işıl Eğrikavuk, Gülsün Karamustafa, Sean Lynch, Fiona Marron, Bea McMahon, Ferhat Özgür, Sarah Pierce, Tayfun Serttaş
118	1-31 Ekim 2010	İstanbul'da Yaşıyor ve Çalışıyor (İstanbul 2010 AKB Kadırga Sanat Üretim Merkezi Sergisi)	İstanbul (İstanbul 2010 AKB Ajansı'nın etkinlikleri kapsamında)	Beral Madra, İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Yönetmeni	Sophie Calle, Hera Büyüktaşçıyan, Ayşe Doğan, Özge Enginöz, Eser Epözdemir, Sine Ergün, Ozan Gezer, Candan İnan, Burçak Konukman, Ayhan Mutlu, Ali İbrahim Öcal, Beyza Tükel, Mehmet Dağ, Özerk Ergenç, Arzu Kuşaslan, Pablo Martínez Muñiz, Güneş Oktay, Suat Ögüt, Esen Gökçe Özdamar, Ercan Vural, Eşref Yıldırım, Ahmet Atıf Akın, Murat Germen, Deniz Gül, Koray Kantarcıoğlu, Evrim Kavcar, Nazlı Eda Noyan, Melisa Önel, Can Pekdemir, Serkan Taycan, Ahmet Albayrak, Sevgi Arı, Özgül Arslan, Bengisu Bayrak, Merve Şendil, Candaş Şişman, İrem Tok, Berkay Tuncay, Cem Gencer, Sibel Horada, Cemile Kaptan, Nazlı Pektaş, Timur Sezgin, Yasemin Nur Toksoy, Volkan Aslan, Seda Hepsev, Gözde İlkin, İz Öztat, Ani Setyan
119	8 Ekim-19 Aralık 2010	Kaydet, İnşa Et	Kadırga Sanat Üretim Merkezi / 8 – 27 Ekim 2010, Sefaköy Kültür ve Sanat Merkezi / 28 Ekim – 3 Kasım, Kartal Bülent Ecevit Kültür Merkezi / 13 – 19 Aralık (İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar bölümü etkinlikleri kapsamında)	Beral Madra, İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Yönetmeni	Felice Hapetzeder, Jenny Berntsson
120	Kasım-Aralık 2010	Mermer Denizi	Antrepo No: 5, Tophane (İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar bölümü etkinlikleri kapsamında)	Beral Madra, İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Yönetmeni	Xurban_collective

121	5 Kasım-5 Aralık 2010	Fraktal Çiçekler In Vitro-Sanat Limanı Sergileri	Antrepo No: 5, Tophane / 5 – 15 Kasım 2010, Boğaziçi Üniversitesi / 25 Kasım – 5 Aralık 2010 (İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar bölümü etkinlikleri kapsamında)	Beral Madra, İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Yönetmeni	Miguel Chevalier
122	Aralık 2010	İzlenebilir Sanat	İstiklal Caddesi, Kadıköy, Pierre Loti meydanlarında, turist kameralarından izlenebilen performans ve yerleştirmeler. (İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar bölümü etkinlikleri kapsamında)	Beral Madra, İstanbul 2010 AKB Ajansı Görsel Sanatlar Yönetmeni	Ali Ekber Kumtepe, Orhan Karakaplan, Volkan Aslan, Mehmet Ali Uysal
123	31 Mayıs-Temmuz 2011	Kader Denizi	Oratorio di San Ludovico, Venedik, İtalya (54. Venedik Bienali paralel etkinlik)	Küratör	Mehmet Günyeli, Bejan Matur
124	2 Haziran-27 Kasım 2011	Relational	Venedik, İtalya (54. Venedik Bienali kapsamında)	Beral Madra Azerbaycan sergisinin küratörü (Cinghiz Farzaliev ve Vittorio Urbani ile birlikte. Bienal genel küratörü: Bice Curiger)	Mikayil Abdurahmanov, Zeigam Azizov, Khanlar Gasimov, Altai Sadighzadeh, Aidan Salakhova, Aga Ousseinov
125	14 Eylül-13 Kasım 2011	Cityscale Istanbul	Siemens Sanat Galerisi, İstanbul	Küratör (Deniz Erbaş, Françoise Heitsch ile birlikte), Danışman küratör (Cornelia Oßwald-Hoffmann ile birlikte)	Gülçin Aksoy, Atıl Kunst, Annegret Bleisteiner, Klaus Vom Bruch, Carlotta Brunetti, Department für öffentliche Erscheinungen, Deniz Gül, Julia Lohmann, Suat Ögüt, Hülya Özdemir, Susanne Pittroff, Michaela Rotsch, Ferhat Satıcı, Robert Stumpf, Yeni Anıt
126	15 Eylül-14 Ekim 2011	Kavramsal Bir Miras: Öncü Yerleştirmeler	Artam Global Art Sergi Salonu (12. İstanbul Bienali paralel etkinliği)	Küratör	Erdağ Aksel, Canan Beykal, Selim Birsal, Ayşe Erkmen, Ahmet Öktem, Serhat Kiraz

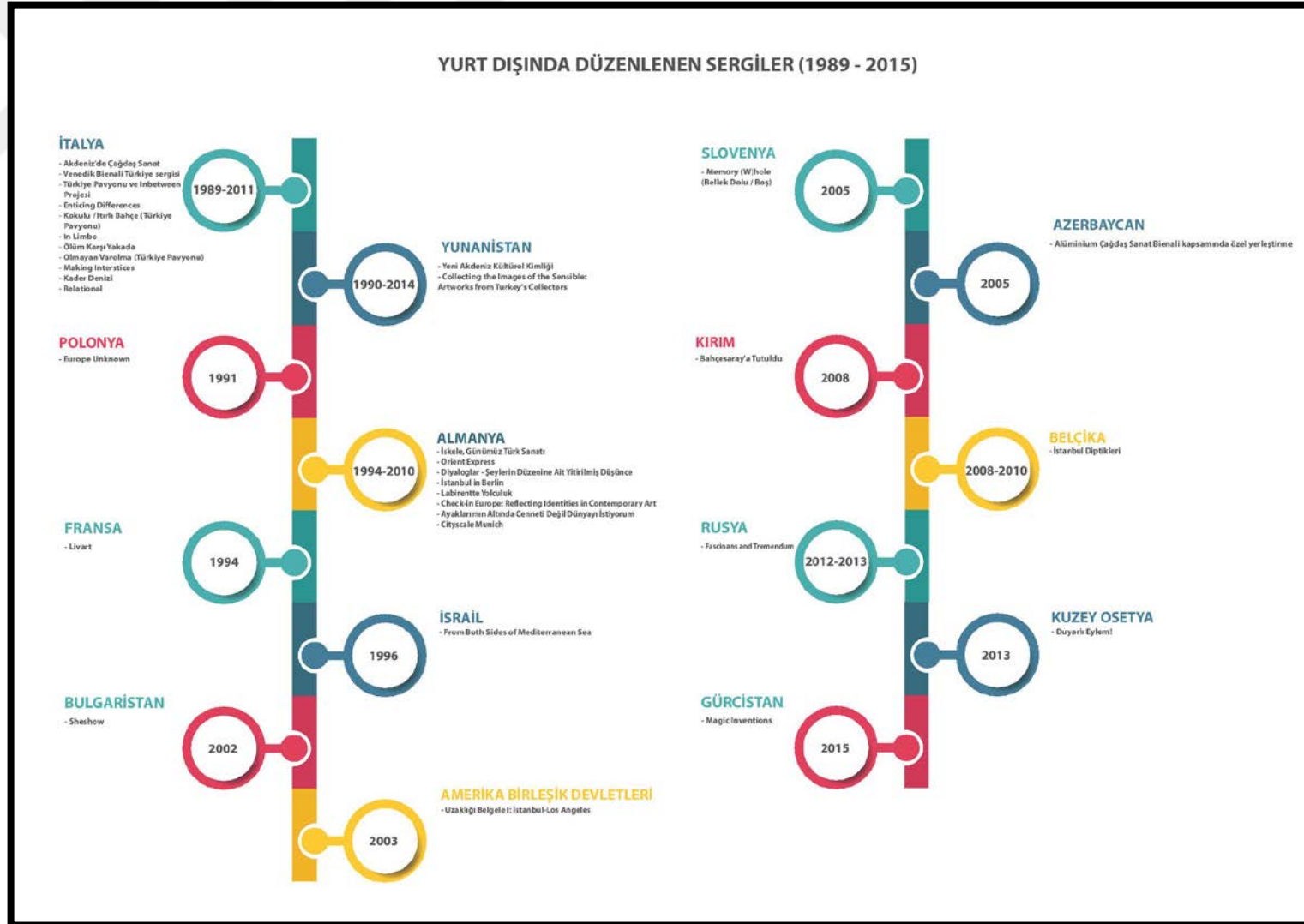
127	18 Temmuz-5 Eylül 2012	John Cage	Kuad, İstanbul	Küratör	Ilgım Ververi Alaca, Lynn Criswell, Peter Downsbrough, Esther Ferrer, Tom Johnson, Teoman Madra, Stéphane La Rue, Sarkis, Michael Snow, Taldans (Mustafa Kaplan-Filiz Sızanlı), Su-Mei Tse, Peri Sharpe ve Tolga Tüzün
128	1 Ağustos-12 Eylül 2012	Gölgenin Bilgeliği: Bozulmuş Bilgi Çağında Sanat	Tarihi Sinop Cezaevi, Sinop Kent Kütüphanesi, Sinop (4. Uluslararası Sinop Bienali-Sinopale kapsamındaki büyük sergi)	Küratör (Aslı Çetinkaya, Elke Falat, Işın Önel, Dimitrina Sevova, Janet Kaplan, Sean Kelly ile birlikte)	Alpin Arda Bağcı, Francesco Bertele, Brigitta Bodenauer, Amélie Brisson-Darveau, Evelina Domnitch & Dmitry Gelfand, Quynh Dong, Monika Drożyńska, Köken Ergun, Karen Geyer, Shilpa Ghupta, Andreas (muk) Haider, Berglind Hlynisdottir, Ashley Hunt, İnel İnal, Volkan Kaplan & A. Erdem Şentürk, Petra Elena Köhle & Nicolas Vermot Petit-Outhenin, Eléonore de Montesquiou, Cat Tuong Nguyen, Bernd Oppl, Sümer Sayın, Liddy Scheffknecht, Özlem Sulak, Riikka Tauriainen, Hande Varsat, Stefanie Wuschitz
129	19 Eylül-27 Ekim 2012	Beşgencilik	Kuad, İstanbul	Küratör	Gerard Caris
130	28 Eylül-3 Kasım 2012	Kurgular ve Karşı Duruşlar	Çanakkale (3. Uluslararası Çanakkale Bienali)	Genel Sanat Yönetmeni ve Küratör (Fırat Arapoğlu, Seyhan Boztepe ve Deniz Erbaş ile birlikte)	Yeşim Ağaoğlu, Murat Akagündüz, Nikita Alexeev, Yeni Anıt, Melih Apa, Fikret Atay, Bobbie, Mehmet Ali Boran, Love Difference, Braco Dimitrijevic, Barış Eviz, Jacob Gautel, Nadi Güler, İnel İnal, Hakan Kırdar, Serhat Kiraz, Artıkışler Video Kolektifi, Komet, Kalliopi Lemos, Moataz Nasr, Mustafa Okan, Ali İbrahim Öcal, Ferhat Özgür, Neriman Polat, Ulrike Rosenbach, Marwan Sahmarani, Çağrı Saray, Ani Setyan, Julian Stallabrass, Ayhan Taşkıran, Sevil Tunaboğlu, Sencer Vardarman, Nalan Yırtmaç, Pınar Yolaçan
131	22 Kasım 2012-23 Şubat 2013	Uyanma	Kuad, İstanbul	Küratör	Joseph Kosuth
132	4 Aralık 2012-20 Ocak 2013	Fascinans and Tremendum	Moskova Modern Sanat Müzesi, Moskova, Rusya	Küratör	Aidan Salakhova
133	19 Nisan-15 Haziran 2013	Avrasya Şarkıları	Kuad, İstanbul	Küratör	Nikita Alexeev

134	1-15 Ağustos 2013	Duyarlı Eylem!	Vladikavkaz Güzel Sanatlar Müzesi, Kuzey Osetya-Alania (7. Uluslararası Çağdaş Sanat Sempozyumu kapsamında)	Küratör	Dilara Akay, Sophia Cherkezishvili, Ivan Egelski, Aladdin Garunov, Aikaterini Gegisian, Tembolat Gugkaev, Khaled Hafez, Dejan Kaludjerovic, Stas Kharin, Taus Makhacheva, Natalia Mali, Marko Markovic, Michelangelo Pistoletto'nun Akdeniz Halısı Projesi (uygulayıcılar: Emanuela Baldi ve Filippo Fabbri), Damir Muratov, Ferhat Özgür, Rivka Rinn, Sabina Shikhlinskaya, Johannes Vogl, Kazbek Tedeev
135	11 Eylül-10 Kasım 2013	Ben Benim, Dünyalar Arasında, Gölgele Arasında	Yoakimion Rum Kız Okulu, Fener (13. İstanbul Bienali paralel etkinliği)	Küratör	Kalliopi Lemos
136	5 Kasım-31 Aralık 2013	OnLine	Kuad, İstanbul	Küratör	Nazım Hikmet Richard Dikbaş, Ramize Erer, Tan Cemal Genç, Naci Güneş Güven, Ahmet Doğu İpek, Hüseyin Karabey, Melike Kılıç, Ceren Oykut, Ferhat Özgür, Çağrı Saray, Sencer Vardarman, Yuşa Yalçıntaş
137	8 Ocak-Şubat 2014	Mutsuz Hazır-Nesne	Kuad, İstanbul	Küratör	Gülçin Aksoy, Songül Boyraz, Hera Büyüktaşçıyan, Lydia Dambassina, Ivan Egelski, Erol Eskici, Şakir Gökçebağ, Hakan Gürsoytrak, Pravdoliub Ivanov, Serhat Kiraz, Komet, Murat Morova, Tunca Subaşı, Ahmet Öktem, Çağrı Saray, Vahit Tuna, Uygur Yılmaz
138	11 Mart-19 Nisan 2014	Duyumlanabilirliğin İmgeleri	Kuad, İstanbul	Küratör	Taner Ceylan, Timur Çelik, Fulya Çetin, Levon Fljyan, Khaled Hafez, Raziye Kubat, Ali İbrahim Öcal, Ferhat Özgür, Mustafa Pancar, Aljona Shapovalova, Meltem Sırtıkara, Olgu Ülkenciler, Nalan Yırtmaç
139	2-25 Mayıs 2014	Kopuşlar ve Kavuşımlar	Kuad, İstanbul	Küratör (Agnieszka Chodysz-Forys, Güneş Nasuhbeyoğlu, Małgorzata Sobolewska ile birlikte)	Gülçin Aksoy, Anna Baumgart, Kuba Bąkowski, Piotr Bosacki, Karolina Breguła, Wojtek Doroszuk, Monika Drożyńska, Nezaket Ekici, Angelika Fojtuch, Karolina Freino, Patrycja German, Koray Kantarcıoğlu, Piotr Kmita, Katarzyna Krakowiak, Sıtkı Kösemen, Tomasz Kulka, Robert Maciejuk, Anna Molska, Ferhat Özgür, Ardan Özmenoğlu, Tomasz Partyka, Agnieszka Polska, Çağrı Saray, Wilhelm Sasnal, Sümer Sayın, Janek Simon, Piotr Skiba, Konrad Smoleński, Tunca Subaşı, Antek Wajda, Uygur Yılmaz. Konser: Krew z Kontaktu (KZK)
140	15-18 Mayıs 2014	Collecting the Images of the Sensible: Artworks from Turkey's Collectors	Faliro Pavilion-Tae Kwon Do Stadium, Atina, Yunanistan (Art Athina Sanat Fuarı kapsamında)	Küratör (Saliha Yavuz ile birlikte)	Canan, Nezaket Ekici, Leyla Gediz, Nilbar Güreş, Sarah Morris, Julian, Opie, Ardan Özmenoğlu, Necla Rüzgar, Erinç Seymen, Cindy Sherman, Nil Yalter, Pınar Yolaçan

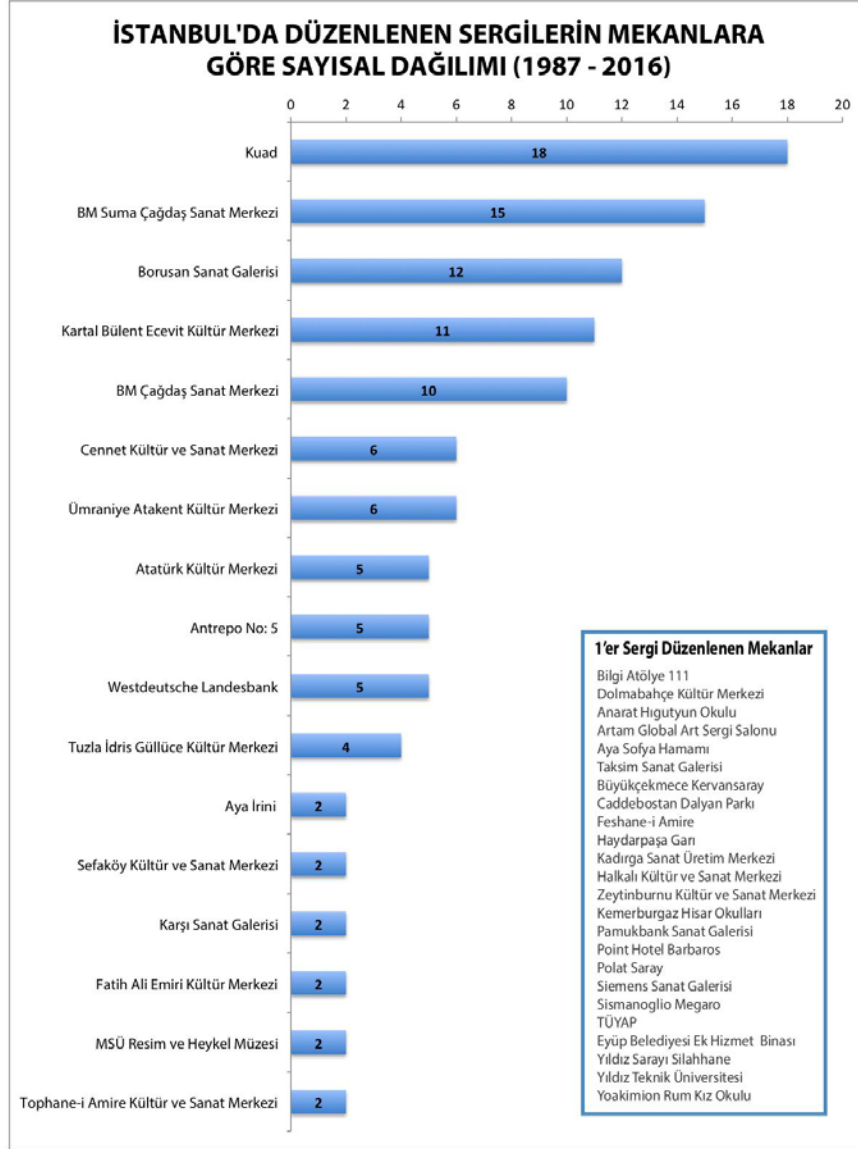
141	5-26 Haziran 2014	Kopuşlar ve Kavuşmalar	Kuad, İstanbul	Küratör (Agnieszka Chodysz-Foryś, Güneş Nasuhbeyoğlu, Małgorzata Sobolewska ile birlikte)	Gülçin Aksoy, Anna Baumgart, Kuba Bąkowski, Piotr Bosacki, Karolina Breguła, Wojtek Doroszk, Monika Drożyńska, Nezaket Ekici, Angelika Fojtuch, Karolina Freino, Patrycja German, Koray Kantarcıoğlu, Piotr Kmita, Katarzyna Krakowiak, Sıtkı Kösemen, Tomasz Kulka, Robert Maciejuk, Anna Molska, Ferhat Özgür, Ardan Özmenoğlu, Tomasz Partyka, Agnieszka Polska, Çağrı Saray, Wilhelm Sasnal, Sümer Sayın, Janek Simon, Piotr Skiba, Konrad Smoleński, Tunca Subaşı, Antek Wajda, Uygur Yılmaz. Konser: Krew z Kontaktu (KZK)
142	19 Ağustos-13 Eylül 2014	Teknik Esrime	Kuad, İstanbul	Küratör	Eric Andersen, Koray Kantarcıoğlu, Allan Kaprow, Serhat Kiraz, Teoman Madra, Sümer Sayın, Aleksandar Srnc, Ahmet Öktem, Yağız Özgen, Pınar Öğrenci, Jochen Proehl, Wolf Vostell
143	23 Eylül-27 Aralık 2014	Küçük Güzeldir	Kuad, İstanbul	Küratör	Yeşim Ağaoğlu, Dilara Akay, Erdağ Aksel, Esra Carus, Nejat Çınar, Seçil Erel, Eda Gecikmez, Şakir Gökçebağ, Hakan Gürsoytrak, Naci Güneş Güven, Ahmet Doğu İpek, Melike Kılıç, Komet, Murat Morova, Nazlı Eda Noyan, Ardan Özmenoğlu, Yener Pınarbaş, Nilhan Sesalan, Ani Setyan, Tunca Subaşı, Josephine Turalba, Uygur Yılmaz
144	27 Eylül-2 Kasım 2014	Savaşın Sonunu Yalnızca Ölüler Görür	Çanakkale (4. Uluslararası Çanakkale Bienali)	Genel Sanat Yönetmeni ve Küratör (Seyhan Boztepe ve Deniz Erbaş ile birlikte)	Gülçin Aksoy, Maja Bajevic, Nigol Bezjian, Bashir Borlakov, Songül Boyraz, Harold De Bree, Klaus vom Bruch, Ergin Çavuşoğlu, Ersan Devci, Nezaket Ekici, Reha Erdem, Ayşe Erkmen, Aladdin Garunov, Douglas Gordon, Murat Gök, T. Melih Görgün, Güven İncirlioğlu, IRWIN, Khaled Jarrar, Grigor Khachatryan, Anne Kodura, Sıtkı Kösemen, Raziye Kubat, Radenko Milak, Jehane Noujaim, Pınar Öğrenci, Ahmet Öktem, Taswir Projects, Marilena Preda Sanc, Antonio Riello, Anri Sala, Hans Schabus, Tunca Subaşı, Erdal Sezer, Panos Tsagaris, Astrid Walsh, Viron Vert, Akram Zaatarı
145	9 Ocak-21 Şubat 2015	Outsider	Kuad, İstanbul	Küratör	Çağrı Saray
146	18 Mart-2 Mayıs 2015	Dada Mutfak Bıçağıyla Kes...	Kuad, İstanbul	Küratör	Canan Beykal, Esra Carus, Ahmet Vehbi Doğramacı, Fırat Engin, Özge Enginöz, Erol Eskici, Eda Gecikmez, Murat Gök, Şakir Gökçebağ, Hakan Gürsoytrak, Naci Güneş Güven, Yahya M. Madra, Meltem Sırtıkara, Esin Turan ve Eric Andersen
147	27 Ağustos-20 Eylül 2015	Magic Inventions	Contemporary Art Space, Batum, Gürcistan (Odesa // Batum Fotoğraf Günleri)	Küratör	Gülçin Aksoy, Nikita Alexeev, Bashir Borlakov, Jacob Gautel, Aekaterini Gegisian, Murat Gök, Esin Turan, Ferhat Özgür, T. Melih Görgün

148	5 Kasım-26 Aralık 2015	Toplumsal Aralık	Kuad, İstanbul	Küratör	Eda Gecikmez, Esin Turan, Fırat Engin, Komet, Merve Şendil, Murat Morova, Serhat Kiraz
149	1 Ocak-30 Haziran 2016	Çoğaltmalar	Kuad, İstanbul	Küratör	Ahmet Vehbi Doğramacı, Ani Setyan, Beyza Boynudelik, Burcu Aksoy, Çağrı Saray, Dilara Akay, Esra Carus, Ferhat Özgür, Fırat Engin, Gökçe Er, Gül Ilgaz, Gülçin Aksoy, İlgen Arzık, Josephine Turalba, Kaan Kızılgün, Murat Gök, Nazlı Eda Noyan, Nilhan Sesalan, Ragıp Basmazölmez, Raziye Kubat, Rüstem Batum, Seçil Erel, Sıtkı Kösemen, Teoman Madra, Vedat Ülgen, Yeşim Ağaoğlu
150	3 Şubat-5 Mart 2016	Neşeli Bir Umutsuzluk	Kuad, İstanbul	Küratör	Meltem Sırtıkara
151	5-27 Mart 2016	Osmanlılar ve Avrupalılar: Geçmiş ve Zamanlar Olasılıklar	Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi Tek Kubbe Salonu, İstanbul	Küratör	Leone Contini, Erol Eskici, Eda Gecikmez, Naci Güneş Güven, Driant Zeneli, Mary Zygouri
152	5-30 Nisan 2016	Deaf & Mute / Ahraz	Kuad, İstanbul	Küratör	Dilara Akay
153	5 Mayıs-11 Haziran 2016	Hiç Kimsenin Suçu Kötülüğün Sıradanlığı	Kuad, İstanbul	Küratör	Esra Carus

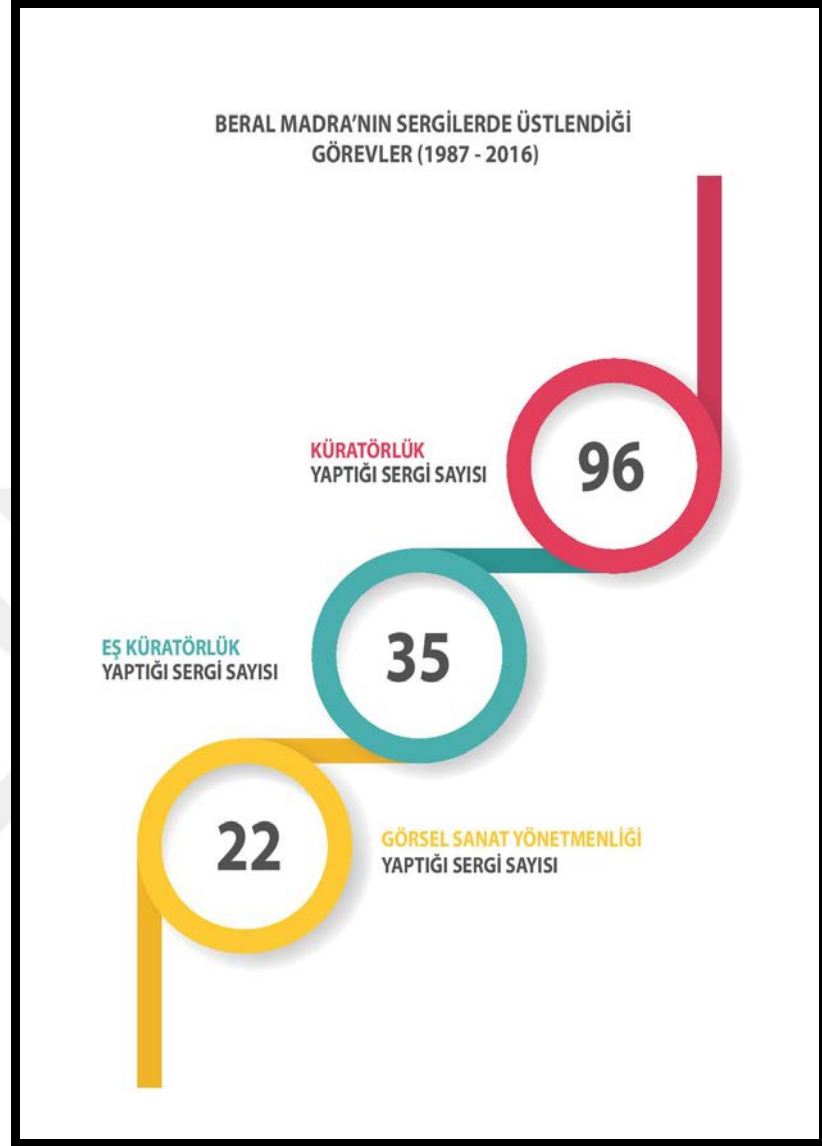
Ek 2: Beral Madra'nın 1989-2015 Yılları Arasında Yurt Dışında Düzenlediği Sergilerin Ülkelere Göre Dağılımı



Ek 3: Beral Madra'nın 1987-2016 Yılları Arasında İstanbul'da Düzenlediği Sergilerin Mekânlara Göre Sayısal Dağılımı



Ek 4: Beral Madra'nın 1987-2016 Yılları Arasında Düzenlediği Sergilerde Üstlendiği Görevler



Ek 5: Beral Madra'nın 1987-2016 Yılları Arasında Düzenlediği Sergilerin Kentlere Göre Sayısal Dağılımı



ÖZ GEÇMİŞ

1978 yılında İzmit'te doğdu. 2000 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden mezun oldu. 2007 yılında, 1980-1990 yılları arasında Türkiye sanat ortamını incelediği yüksek lisans teziyle İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat Yönetimi Yüksek Lisans Programı'nı tamamladı. 2004-2006 yılları arasında İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Sanat Yönetimi Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalıştı. Başak Kültür ve Sanat Vakfı'nın *Sorun Etme Sahip Çık Projesi* (2004) kapsamında zorunlu göçün çocuklar ve gençler üzerindeki etkilerinin araştırıldığı çalışmada yer alarak, saha ve rapor yazma aşamalarına katkı sundu. 2009-2012 yılları arasında Küçükçekmece Belediyesi'nde toplumsal hayata katılım ve cinsiyet politikaları ile sanata erişimde eşitlik konularında çocuk, genç ve kadın gruplarıyla atölye çalışmaları yaptı, bu gruplara yönelik etkinlikler düzenledi. 2011-2013 yılları arasında Fulya Atacan ve Derya Kömürcü'nün yürüttüğü *Türkiye'de Parti Örgütleri ve Gençlik Kolları* projesinde araştırma ve saha çalışmaları içinde yer aldı.

Aydın Sanat, Genç Sanat, Rh+ Art Magazine, Yedi dergilerinde toplumsal cinsiyet, küratörlük ve sergileme politikalarıyla ilgili yazıları yayımlandı. Türkiye'de küratörlük pratikleri, sanat tarihi ve toplumsal cinsiyet, ev eksenli üretim üzerine bildiriler sundu. 2012 yılından itibaren İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yönetimi Bölümü'nde çalışmakta, Sanat Sosyolojisi, Küratörlük, Galeri ve Müze Yönetimi ve benzeri dersleri vermektedir.