

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI  
Yüksek Lisans Tezi

**GÜNÜMÜZ TÜRKİYE’İNDE SANAT POLİTİKALARI**

Hazırlayan  
Gül KAYA

Danışman  
Doç. Dr. Ragıp TARANÇ

İZMİR / 2021

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Günümüz Türkiye’inde Sanat Politikaları” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih .../ .../ ...

Gül KAYA

**TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ...../ ...../ .....  
Tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'  
nin ..... Maddesine göre Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans öğrencisi Gül KAYA'nın  
“Günümüz Türkiye’inde Sanat Politikaları” konulu tezi incelenmiş ve aday ...../ .....  
/ ..... tarihinde, saat .....’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra  
.....dakikalık süre içinde gerek tez konusu gerekse tezin dayanağı olan anasanat  
dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin  
.....olduğuna oy ..... ile karar verilmiştir.

**BAŞKAN**

ÜYE

ÜYE

## ÖZET

Günümüz Türkiye'si sanatı, postmodernizmin etkisi altındadır. Postmodernizm alanındaki çağdaş sanat pratikleri, günümüz sanatının dinamiğini oluşturmaktadır. 'Post trucht' kavramı politika alanında ortaya çıkmış bir kavram olmasına rağmen son dönemlerde sanat alanında da sıklıkla yer almaktadır. Post trucht kavramı, günümüz sanat anlayışında, sanat-hakikat ilişkisi bağlamında ele alınmıştır. Bahsi geçen bu kavram, Banksy'nin 'Kırmızı Balonlu Kız' eseri örneklendirilerek incelenmiştir.

Günümüz sanat pratiklerinin politik söylemlerinin modernizmin hâkim olduğu dönemlerdeki söylemlere göre değişime uğradığı gözlemlenmiştir. Bu söylemler, çağdaş sanattın malzemesi olan hazır nesnelere ifade edilmektedir. Hazır nesnelere ifade edilen çağdaş sanat pratiklerinin toplum genelinde yarattığı etkiler incelenmiştir. Çağdaş sanatın ivme kazanması ile paralel sanat sermaye ilişkisinde yön değiştirmiştir. Bu kapsamda sanatın piyasalaşması ile kamusalıktan çıkma nedenlerine açıklık getirilmiştir.

Sanatın piyasalaşması ile sanat yapılanmaları ve sanat politikaları alanında küratörler, bienaller, sanat fuarları, sanat galerileri ve özel sanat müzelerinin sanat ortamında önem kazandıkları ve günümüz Türkiye sanatını belirleyen aktörler oldukları açıklanmıştır.

Kapitalist sistemin günümüz sanat piyasası ve yapılanmaları üzerinde egemen olduğu düşünülmektedir. Çağdaş sanat pratiklerine eleştirel bir bakış açısı getiren 'Kare' (The Square) filmi bu kapsamda incelenmiştir. Türkiye'deki sanatçı inisiyatifleri, sanat alanında hâkim olan sanat yapılanmalarına muhalif bir tutum göstermektedirler. Bahsi geçen bu inisiyatifler devlet tarafından maddi olarak desteklenmemektedirler. Bu oluşumların ekonomilerini, alternatif fonlarla çözmeleri sonucunda devamlılıklarını yıllarla ifade edilmemektedir.

Bu çalışmanın amacı; günümüz Türkiye'si sanatını etkileyen akımlara ve kavramlara açıklık getirmek, bunların politik söylemini ve sermaye ile bağıını irdelemek, sanatın kamusalıktan çıkmasıyla birlikte gelişen sanat yapılanmaları ve politikalarını incelemek, bu yapılanmalara muhalif tutum gösteren oluşumların varlıklarını incelemektir.



## ABSTRACT

The art of today's Turkey is under the influence of postmodernism. Contemporary art practices in the field of postmodernism constitute the dynamic of today's art. Although the concept of 'post-truth' has emerged in the field of politics, it has also been frequently used in the field of art recently. The concept of post-truth has been discussed in the context of the relationship between art and truth in today's understanding of art. The aforementioned concept is examined by exemplary of Banksy's 'Girl with a Red Balloon'.

It has been observed that the political discourses of today's art practices have changed according to the discourses of the periods when modernism was dominant. These discourses are expressed with ready-made objects that are the material of contemporary art. The effects of contemporary art practices, which are expressed with ready-made objects, on society in general have been examined. Parallel with the acceleration of contemporary art, the relationship between art and capital has also changed direction. In this context, the reasons for the marketization of art and its removal from publicity were clarified.

It has been explained that curators, biennials, art fairs, art galleries and private art museums have gained importance in the art environment and are the actors that determine today's art in Turkey, within the scope of art marketization and art structuring and art policies.

It is thought that the capitalist system dominates today's art market and structures. The film 'Kare' (The Square), which brings a critical perspective to contemporary art practices, has been examined in this context. Artist initiatives in Turkey show an oppositional attitude to the dominant art structures in the field of art. These initiatives are not financially supported by the state. As a result of these formations' solving their economies with alternative funds, their continuity is not expressed in years.

The aim of this study; to clarify the currents and concepts that affect the art of today's Turkey, to examine their political discourse and their connection with capital, to examine the art structures and policies that have developed with the disappearance of art from publicity, to examine the existence of formations that have an oppositional attitude to these structures.



## ÖNSÖZ

Günümüz sanatının; politik söyleminin yön değiştirmesi, sermaye ile olan bağının yadsınamaz gerçekliliği ve kapital sistemin sanat ortamına hakimiyeti neticesinde özde hissettiğim sanat ile olan bağımı koruyamamamın endişesi beni bu yönde temellendirmiştir.

Bu süreçte; bilgi, birikim ve deneyimlerini benimle paylaşan değerli hocam, tez danışmanım Doç. Dr. Rağıp TARANÇ'a çok teşekkür ederim.

Ayrıca aileme ve dostlarıma yanımda olduklarını, bana inançlarını hissettirdikleri için çok teşekkür ederim.

**İÇİNDEKİLER**

YEMİN METNİ.....	i
TUTANAK .....	ii
ÖZET .....	iii
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER .....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ .....	x
<b>GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>

**1. BÖLÜM****GÜNÜMÜZ TÜRKİYE’İNDE SANAT ORTAMINI BELİRLEYEN AKIMLAR  
VE KAVRAMLAR**

1.1. Postmodernizm Kavramı.....	4
1.2. Post Truht Kavramı .....	6
1.2.1. Post Truht Kavramı ve Sanat İlişkisi .....	7
1.2.2. Banksy’nin ‘Kırmızı Balonlu Kız’ Çalışmasının Bir Olgu Olarak Post Truht Kavramındaki Yeri.....	9
1.3. Çağdaş Sanat .....	14
1.4. Günümüz Türkiye’si Sanat Anlayışının Siyaset ile İlişkisi .....	19
1.5. Günümüz Türkiye’si Sanat Anlayışının Sermaye ile İlişkisi.....	22

## 2. BÖLÜM

### GÜNÜMÜZ TÜRKİYE’SİNDE SANAT YAPILANMALARI VE POLİTİKALARI

2.1. Küratör Kavramı ve Politikaları.....	27
2.1.1 Günümüz Türkiye’inde Küratör Politikaları .....	29
2.2. Bir Sanat Fuarı İstanbul Contemporary .....	34
2.3. Bienal Politikaları .....	39
2.3.1. Uluslararası İstanbul Bienalleri.....	40
2.4. Günümüz Türkiye’inde Sanat Galerileri ve Politikaları.....	78
2.5. Günümüz Türkiye’inde �zel Sanat Müzeleri ve Politikaları .....	81

## 3. BÖLÜM

### SANAT POLİTİKALARINA KARŞI MUHALİF OLUŞUMLAR

3.1. Dünyada Muhalif Bir Duruş Olarak Kare Filmi .....	87
3.2. Türkiye’de Muhalif Bir Duruş Olarak Sanatçı İniŐyatifleri.....	95
<b>SONUÇ.....</b>	<b>99</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>103</b>

### ÖZGEÇMİŞ

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Banksy, Kırmızı Balonlu Kız, Grafiti.....	10
Şekil 2. Banksy, Kırmızı Balonlu Kız, Kâğıt Üzerine Baskı.....	11
Şekil 3. Banksy, Çöpteki Aşk, Performans.....	12
Şekil 4. Marcel Duchamp, Yerleştirme, Çeşme (Fountain).....	16
Şekil 5. Damien Hirst, Enstalasyon, Home My Sweet Home .....	17
Şekil 6. 2019 Contemporary Bilet Fiyatları Tablosu.....	36
Şekil 7. Ali Elmacı, Heykel .....	37
Şekil 8. 1. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi .....	42
Şekil 9. Şenol Yoroğlu, Mimar Sinan Hamam'ında sergisini düzenliyor.....	43
Şekil 10. 2. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi .....	44
Şekil 11. 3. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi .....	45
Şekil 12. 4. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi .....	46
Şekil 13. 5. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi .....	48
Şekil 14. Egle Rakauskaite, Cennetken Kovulma .....	49
Şekil 15. Şükran Moral, Hamam Performansından Fotoğraf .....	50
Şekil 16. 6. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi .....	52
Şekil 17. 7. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi .....	54
Şekil 18. Maja Bajević, Kadınlar İş Başında –Yıkama .....	55

<b>Şekil 19.</b> 8. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi .....	56
<b>Şekil 20.</b> 9. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi .....	58
<b>Şekil 21.</b> 10. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi .....	59
<b>Şekil 22.</b> 11. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi .....	61
<b>Şekil 23.</b> Canan Şenol, Çeşme, Videodan Fotoğraf.....	64
<b>Şekil 24.</b> 12. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi .....	65
<b>Şekil 25.</b> Felix Gonzalez- Torres, İsimli.....	66
<b>Şekil 26.</b> Kutlu Ataman, Yerleştirme.....	67
<b>Şekil 27.</b> 13. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi .....	68
<b>Şekil 28.</b> Ayşe Erkmen, Kütküt.....	70
<b>Şekil 29.</b> Thomas Hirschhorn, Zaman Çizelgesi: Kamusal Alanda Yapıt.....	71
<b>Şekil 30.</b> 14. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi .....	72
<b>Şekil 31.</b> Fusün Onur, Deniz, Yenkenli Tekne ve Ses Enstalasyonundan Fotoğraf.....	73
<b>Şekil 32.</b> 15. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi .....	74
<b>Şekil 33.</b> Erkan Özgen, Harikalar Diyarı, Videodan Fotoğraf.....	76
<b>Şekil 34.</b> 16. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi .....	77
<b>Şekil 35.</b> Charles Avery, İsimli Serisi .....	78
<b>Şekil 36.</b> Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan, El Yazısı .....	85
<b>Şekil 37.</b> Kare (The Square) Filmi Afişi.....	87
<b>Şekil 38.</b> Kare Filmi, Fotoğraf.....	89

<b>Şekil 39.</b> Kare Filmi, Fotoğraf.....	91
<b>Şekil 40.</b> Kare Filmi, Fotoğraf.....	93
<b>Şekil 41.</b> Kare Filmi, Fotoğraf.....	94



## GİRİŞ

Günümüz Türkiye'si sanat ortamında etkili olan akım postmodernizmdir. Birinci bölümde, günümüz Türkiye'si sanatına etki eden akım ve kavramlar incelenmiştir. Postmodernizmin 2000'li yıllardan sonra Türkiye sanat ortamına hâkim olduğu gözlemlenmiştir. Bu kapsamda kavramsal sanat, video sanatı, enstalasyon ve performans sanatı çoğunlukla çağdaş sanat pratikleri olarak kabul edilmiştir. Politika ve sanat ilişkisi de postmodernist anlayış ile birlikte yön değiştirmiştir. Sanatın modernizm dönemindeki ifade ediliş biçimi, postmodernizmin hâkim olduğu döneme kıyasla daha politiktir. Post truht kavramı da postmodernizmin hâkim olması ile birlikte günümüz sanat ortamında anlam bulmaya başlamıştır. Post truht kavramı, Banksy'nin Kırmızı Balonlu Kız eseri ile ilişkilendirilerek incelenmiştir. Sanatçı, 2018 yılında bir performans çalışması gerçekleştirmiştir. Bu performans, eserin bir müzayede esnasında kendini parçalaması ile sonuçlanmıştır. Eserin kendini yok etmesi, sanat alanında post truht kavramını sorgulatmıştır.

Küratörler, sanat fuarları, bienaller, sanat galerileri ve özel sanat müzeleri gibi oluşumlar sanat politikaları ve yapılanmalarını oluşturmaktadır. İkinci bölümde, Türkiye'deki sanat yapılanmaları ve politikalarının etki alanları incelenmiştir. Küratörler; sanat eserlerinin sergilenmesini organize eden, alıcı ile sanatçı arasında ilişkiyi kuran ve yazdığı metinlerle yaratıcı olarak sergiye katılan kişilerdir. Bu çerçevede küratörler, sanat piyasanın görünün yüzü haline gelmişlerdir ve sanat ortamına hâkim olmuşlardır. Bu durum, sanatın sermaye ile bağından kaynaklanmaktadır. Sonuçta günümüz Türkiye'sinde sanat adına yapılan birçok etkinliklerin önünde küratör olmak zorundadır algısı gelişmiştir.

Bienaller, her iki yılda bir organize edilen uluslararası sanat etkinlikleridir. Uluslararası İstanbul Bienallerinin yapısal özellikleri bu bağlamda ele alınmıştır. Sanatın politika ve sermaye ile bağının Uluslararası İstanbul Bienallerindeki etkileri incelenmiştir.

Contemporaryler, çağdaş sanat alanında yapılan geniş çaplı fuarlardır. 2006 yılından itibaren Türkiye’de organize edilen İstanbul Contemporarylerin yapısal özellikleri bu çerçevede ele alınmıştır.

Sanat galerileri, sanat eserlerinin sergilendiği mekanlardır. Günümüz Türkiye’indeki sanat galerilerinin yapısal özellikleri irdelenmiştir. Sanat galerilerinin sanat piyasasındaki konumları ele alınmış ve koleksiyonerle olan ilişki boyutuna açıklık getirilmiştir.

Özel sanat müzeleri, özel kuruluşlar ve vakıflar tarafından açılan, sabit bir koleksiyona sahip olan, sanat sergilerinin ve etkinliklerinin yapıldığı mekanlardır. Çağdaş sanat alanında Türkiye’de faaliyet gösteren özel sanat müzelerinin yapısal özellikleri incelenmiştir.

Son bölümde sanat yapılanmalarına muhalif tutum sergileyen ‘Kare Filmi’ ve sanatçı inisiyatifleri incelenmiştir. ‘Kare’ (The Square), sanat yapılanmaları ve politikalarının çağdaş sanat pratiklerine alan açması ile ortaya çıkan problemleri konu eden bir filmidir. Sanatçı inisiyatifleri, günümüz Türkiye’inde sanat politikaları ve yapılanmalarının sanat ortamında hâkim güç olmalarına muhalif bir tutum sergilemişlerdir. Bu kolektiflerin yapısal özellikleri bu kapsamda ele alınarak incelenmiştir.

## 1. BÖLÜM

# GÜNÜMÜZ TÜRKİYE'SİNDE SANAT ORTAMINI BELİRLEYEN AKIMLAR VE KAVRAMLAR

## 1. BÖLÜM

### GÜNÜMÜZ TÜRKİYE’SİNDE SANAT ORTAMINI BELİRLEYEN AKIMLAR VE KAVRAMLAR

#### 1.1. Postmodernizm Kavramı

Postmodernizm kavramı, sanat alanında 1970’li yıllardan sonra ortaya çıkmasına rağmen kapsamı ve sınırları bugün bile tam olarak netlik kazanmamıştır. ‘Postmodernizm Nedir?’ adlı kitabında, Charles Jencks iki olgudan bahsetmektedir, postmodernizm; ‘modernizmin hem devamıdır, hem aşılmasıdır’ hem bir devamlılık söz konusu iken hemde bir kopuş olduğuna işaret etmektedir (Antmen, 2008, s:275). Bu çerçevede postmodernizm, modern düşünceye ait olan kavramları hem ret etmektedir hemde kabul etmektedir. Postmodernizm kavramındaki bu belirsizlik bir çok tanıma neden olmuştur.

1979 yılında Jean-François Lyotard ‘Postmodern Durum’ olarak açıkladığı incelemesinde, postmodernizm ile birlikte modern çağın meşru olduğunu ve insanlığın bilim aracılığı ile incelediği modernist inancın sonunun geldiğini ifade etmiştir (Antmen, 2008, s:275).

Fukuyama Francis’e dönem olarak postmodern bir süreç yaşanmakta olduğunu ileri sürmüştür; ideolojilerin tükendiği, mekan zaman algısının olmadığı bir dönem olarak postmodernizm ile birlikte tarihin sonunun geldiğine vurgu yapmıştır (Francis, 1993, s: 13-52).

Madan Sarup, postmodernist sanat ile yaşam arasındaki sınırın ortadan kalkmasıyla hayat sanat, sanatta hayat olsun fikrinin yaygınlaştığını ve bu kapsamda yapılan işlerinde parodi, pastiş, ironi ve oyun temelinde ilerlediğini ve ele alınan meselelerin derinlerde değilde yüzey üzerinde durduğunu ifade etmiştir (Sarup, 1995, s: 158).

Postmodernist anlayışta realizm ve izlenimciliğin yerinin olmadığını ileri süren John Murphy, sanat eserinin ise kendi doğrularından temel aldığını ve gerçekliğe bağlı olmadığını açıklamıştır (Murphy, 1995, s:53 ).

Sanat ve Kuram kitabında, postmoderni imge ve anlatının kurallarına yöneltilen sorularda yer aldığından bahseden Charles Harrison ve Paul Wood bu koşullarda postmodernizm modernin bir parçasıdır fikrini savunmuşlardır (Charles Harrison, 2015, s: 1190). Postmodernizmi, modernin içinde yer alan bir kavram olarak tanımlamışlardır.

``Cézanne hangi uzama meydan okur? Emprestyonistlerin uzamına. Picasso ve Braque hangi nesneye saldırır? Cézanne'ın nesnesine. Duchamp 1912 yılında hangi varsayımı yıkar? Ve Buren Duchamp'ın yapıtının dokunmadığına inandığı diğer varsayımı sorgular: yapıtta temsilin yeri. Hayranlık verici bir hızla, kuşaklar kendilerini tortulaştırır. Bir eser ancak önce postmodern olursa modern olabilir. Böyle anlaşılan postmodernizm sona varmış olan değil doğum halindeki modernizmdir ve bu hal süreklidir`` (Charles Harrison, 2015, s:1190).

Charles Harrison ve Paul Wood, modernizmin başlangıcı olarak öne sürdükleri postmodern kavramını yapıt üzerinden de açıklamışlardır ve yapıtta temsilin önemine vurgu yapmışlardır. Postmodernizmde modern olan, gerçeğin geri plana atılıp temsil edilen ile anlaşılan arasındaki ilişki temelinde gerçekleşmesi esastır düşüncesini ve bu iki kavramın birbirinden ayırt edilmesi gerekliliğini savunmuşlardır. Bu ayrışmayı ise temsil yeteneğinin güçsüzlüğü ve insani öznenin hissettiği mevcudiyet nostaljisidir şeklinde açıklamışlardır (Charles Harrison, 2015, s:1190).

Bu açıdan incelendiğinde, postmodernizde estetik, nostaljik olanın estetiğidir. Temsil edilemeyenler ise kayıp içeriklerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Sonuçta, postmodernist yapıtta biçim kurallarının varlığı izleyicide bir etki uyandırmayı başarmıştır. Ancak bu etki haz ve acının gerçek bileşenleri olan ; aklın bütün temsilleri aşan hazzın yarattığı acı değildir şeklinde açıklamışlardır (Charles Harrison, 2015, s:1191) .

“Postmodern temsilin kendisinde temsil edilemiyeni öne çıkaran şey olmalıdır; kendisini iyi biçimlerin tesellisinden, onun elde edilemeze duyulan kolektif özlemi paylaşmasını sağlayabilecek bir zevk uzlaşmasından uzak durmasına yol açan şey; yeni temsilleri, onlardan haz almak için değil temsil edilemeyene dair daha güçlü bir duyguyu açıklamak üzere arayan şey olmalıdır. Bir postmodern ressam ya da yazar bir filozof konumundadır: Yazdığı metin, ürettiği eser ilke olarak önceden belirlenen kurallarla yönetilmez ve belirleyici bir yargıya göre, metne ya da esere bilinen kategorileri uygulayarak yargılanamazlar. Bu kurallar ve kategoriler sanat eserinin aradığı şeylerdir. Öyleyse sanatçı ve yazar ne yapılmış olması gerekiyorsa onu kurallarını dile getirmek üzere kuralsız çalışmaktadır. Eser ve metnin bir olay niteliğine sahip olması bu yüzden gerekir; ayrıca yaratıcılarına hep bu yüzden geç gelirler, ya da aynı anlamda, eser haline dökülmeleri, gerçekleştirilmeleri hep çok erken başlar. Postmodern gelecek geçmişin paradoksu olarak anlaşılmalıdır” (Charles Harrison, 2015, s:1191).

Charles Harison ve Paul Wood’a göre: Postmodern düşünce yapısı, geçmişin aykırı düşüncelerini ve temsil edilemeyen duyguları açığa çıkarmalıdır. Temsil edilemeyen duygular, kavranılmaz olana gerçeklik duygusu vermek değil de bir görüntü ya da bir ses ile bilinen bir şeyi akla getirerek ortaya çıkarmalıdır.

## 1.2. Post Truht Kavramı

Post truht kelimesi ilk olarak siyasal alan içerisinde kullanılmıştır. Bu terim, Amerika Birleşik Devlet Başkanı Ronald Reagan<sup>1</sup> döneminde yapılan uygulamalara karşı toplum tarafından gösterilen tepkiyi ifade etmek için kullanılmıştır. 2016 yılında, Oxford Sözlüğü tarafından o yılın en çok kullanılan kelimesi seçilmiştir. Özellikle Amerika Birleşik Devlet Başkanlık seçimleri ve İngiltere’deki Brexit<sup>2</sup> referandumu süreçlerinde yaşanan ve gerçeklikten kopuk tartışmalar, “post-truth” kavramını öne çıkartmıştır (Özcan, 2018).

<sup>1</sup> Ronald Wilson Reagen 1981-1989 yılları arasında 40. Amerika Birleşik Devletleri Başkanı olarak görev yapan ve modern muhafazakarlık fikrini etkili bir şekilde uygulayan Amerikalı bir politikacıdır (Ronald Reagen, 2021).

<sup>2</sup> Brexit, çeşitli kişiler, çıkar grupları ve siyasi partiler tarafından Birleşik Krallık’ın 1973’te Avrupa Birliği’nin önceli olan Avrupa Ekonomik Topluluğuna katılmasından beri yürütülen bir siyasi hedeftir. Avrupa Birliği’nden ayrılma hakkı, Avrupa Birliği Antlaşması’nın 50. Maddesi ile tüm üye ülkelere tanınmıştır (Birleşik Krallık’ın Avrupa Birliği’nden Ayrılması, 2021).

Oxford sözlüğü post truht kelimesini ‘hakikat ötesi’, ‘post hakikat’, ‘hakikatin değersizleşmesi’ ve ‘hakikatin önemsizleşmesi’ gibi anlamlarla tanımlanmaktadır. Bu kapsamda post truth kelimesi, nesnel gerçeklerin kamuoyunu şekillendirmek amacıyla duygu ve kişisel inancı daha az dikkate alarak sadece ilgili olduğu konuları ifade etmek için kullanılmıştır (World of the Year 2016?, 2016). Kelimenin kullanım alanı, hakikatin etkisi değil duygusal argümanların kamuoyu üzerindeki etkilerine karşılık geldiği yönünde açıklanmıştır.

Bu açıklamalar ile post truht, özellikle uluslararası ilişkileri şekillendiren bir kavram olarak açıklanmaktadır. Günümüzde sıkça rastladığımız bu kavram gerçeklik olarak sunulan olguların mutlak şekilde doğru bilgiler olmadığı, sadece insanlar üzerinde gerçekmiş gibi hisler uyandıran olgular olduğunu savunmaktadır (Özcan, 2018). Bu çerçevede gerçeklik olgusu süreç içerisinde önemini yitiren bir forma dönüşür düşüncesini desteklemektedir.

### **1.2.1. Post Truht Kavramı ve Sanat İlişkisi**

Postmodernizmin yaygınlaşması ile birlikte sanat ve hakikat ilişkisinde tartışılan bir konu olmuştur. Postmodernizmin etkili olduğu sanat alanında, fikrin bile bir sanat eseri olabileceği düşüncesi hakimdir. Düşüncenin de sanat eseri olabileceği anlayışta fikirler metinler ile ifade edilmektedir. Bu kapsamda izleyiciler, üretilen sanat eserini anlamak ve yorumlamak için metne ihtiyaç duymaktadır. Bu bağlamda yapıtın kendisinin ortaya koyduğu yansıtılan gerçeklik yerine yansıtılan fikrin ön planda olduğu bir sanat anlayışı oluşmaktadır (Aydoğan, 2019, s:91).

Gerçekliğin yozlaştırıldığını ve hakikatin anlamını yitirmeye başladığını ifade eden “post truth” kavramı, çağdaş sanat alanının ivme kazandığı dönemlerle paralel sanat alanında anlam bulan kavram olmuştur. Post truht terimi, bu dönemlerde çağdaş sanat pratikleri ile hakikat arasındaki ilişki kapsamında değerlendirilmiştir. Bu kapsamda Jean Baudrillard’ın ifade ettiği; tüketim toplumlarında imgenin gerçeği ifade etmediği ve

gerçeğin imgenin yerine geçip kavrama yön verdiğinden bahsetmektedir (Aydoğdu, 2019, s:80).

``Hakikat fikrinin önünde, gerçekliğin yok edilmiş olması gibi bir engel durmaktadır. Onun meşhur kavramı olan simülasyon, gerçeğe ait tüm göstergelerin ele geçirildiği gerçeğin yerine geçmiş sahte gerçeklik olarak tanımlanabilir. Sinsice gerçeği yok edip yerine geçmiş olan hipergerçektir. Taklit, bir simülasyon değildir`` (Baudrillard, Simulasyon ve Simularklar, 2014, s:16).

Jean Baudrillard, ‘Simulasyon ve Simularklar’ kitabında postmodernizm ile birlikte sanat eserlerinin bir tüketim nesnesine dönüştüğünden ve hakikate yönelik yapılan eleştirilerin içerikten ziyade bir yanılsama olduğundan bahsetmiştir. Bununla birlikte hakikatin medya aracılığı ile yerinden edilişini simülasyon kuramı ile açıklamaktadır. Post truht kavramı, sanat yapıtı ile gerçeklik arasındaki ayrımı ortaya çıkaran hakikatin yok edilmesini ele aldığı ve bu koşullarda geleneksel ayrımın yetersiz kaldığına dair eleştirel bir yorum sunmaktadır (Aydoğan, 2019, s:93). Gerçeklik iddeasındaki bir sanat eseri gerçekçi olmadığını ve bir tüketim nesnesi olduğunu ortaya koyarak aslında gerçekçiliğe yaklaşacağını ifade ederek bunu hiperrealizm olarak tanımlamaktadır. Bu duruma bağlı olarak sanat ve sanatçı ise gerçekliği dönüştürerek yani hipergerçeklik ile sanat nesnesinin tüketilmesi uygun hale gelen imgeler üretmektedir. Bu durum simulasyon kavramı ile açıklanmaktadır. Jean Baudrillard’a göre çağdaş sanat alanında üretilen bütün eserler farklı üsluplarla vücut bulmuş tüketim nesnesi haline getirilmiş olarak tanımlanmıştır. Bu noktada sanatın hakikatten koparılıp, eserlerin dekoratif ve ömrünün kısa olmasından kaynaklı sanatın sonunun geldiğine vurgu yapmıştır. Sanatın ve sanatçının yaşadığı bu durum, bir kayıp niteliği taşımaktadır. Bu kapsamda hiçlik ve anlamsızlık, çağdaş sanatın alanında artı değer elde ettiği için estetik strateji haline gelir şeklinde tanımlamıştır (Baudrillard, 2002, s:9-25).

Jean Baudrillard’ın simülasyon kavramı ile ortaya attığı hakikat ile sanat ilişkinin kopuşu ve sanatın sonunun gelme meselesi post truht kavramının gündeme gelmesine de işaret etmektedir. Post truht kavramındaki tanımda olduğu gibi hakikatin yitimi ile sanatın sonunun gelmesi ve simülasyonun gerçeğin yerine geçtiği ifadeleri ile örtüşmektedir.

Sanat eserinin temsil ettiği hakikat, eserin ``nasıl olduğu? `` ve ``nasıl anlaşılması gerektiği? `` sorularına cevap vermesi açısından önemlidir (Aydoğan, 2019, s:81). Toplumcu Gerçeklik, Marksist Gerçeklik, Eleştirel Gerçeklik gibi akımlar, sanatı gerçek dünyayı temsil eden bir araç olarak ele almaktadır. Berna Moran ‘Edebiyat Kurumları Eleştirisi’ kitabında, sanat eseri ile hakikat ilişkisini duygu ve düşüncelere öncelik verdiği için sanatçıya indirgiyerek açıklamıştır (Moran, 2013, s:17-28). Post truht kavramının hakikatin yitimi ve sanatın yok olması bağlamında sanat alanında etkisi, Banksy’nin 2018 yılında yaptığı ‘Kırmızı Balonlu Kız’ çalışması ile ilişkilendirilerek açıklanmıştır.

### **1.2.2. Banksy’nin ‘Kırmızı Balonlu Kız’ Çalışmasının Bir Olgu Olarak Post Truht Kavramındaki Yeri**

Banksy bir sokak sanatçısıdır. Gerçek kimliğini gizli tuttuğu için Banksy ismi sanatçının takma adıdır ve aynı zamanda eserlerinde kullandığı imzasıdır. Sanat yaşamına 80’li yıllarda İngiltere’nin sokak duvarlarına resimler yaparak başlamıştır. Banksy’nin sanat anlayışı; grafiti, enstalasyon, heykel gibi farklı disiplinler ve tekniklerdir (Yeliz Selvi, 2016, s:281-284).

Gerilla artist olarak anılan sanatçı çalışmalarında savaş karşıtı, çevreci, hayvan hakları, tüketim çılgınlığı ve kimlik meseleleri gibi konuları ele alarak eleştirel mesajlar vermektedir. Sanatçı, kimliğini gizli tutmak için duvar resimlerini gece yapmaktadır. Bu nedenle, polise yakalanmamak için hızlı bir şekilde geceleri yaptığı duvar resimleri kısa süre içinde bazen yok olmaktadır ya da üzerine başka şeylerin yapılması gibi durumlar ortaya çıkmaktadır. Bu durum, Banksy’nin eserlerinin yok olması ya da değişime uğramasına neden olmuştur ve ‘Kırmızı Balonlu Kız’ eseri müzayede esnasında kendini yok ederek ‘Çöpteki Aşk’ eserine dönüşmesine temel oluşturduğunu düşündürmektedir (Yeliz Selvi, Banksy’ i Anlamak, 2016).

Banksy, Kırmızı Balonlu Kız (Şekil 1) isimli çalışmasını ilk olarak 2002 yılında Londra’da South Bank’ta köprü ayağının duvarına şablonunu yaparak başlamıştır. Aynı

çalışmayı 2018 yılında kâğıt üzerine baskı yaparak yine 'Kırmızı Balonlu Kız' (Şekil 2) adı ile bir sanat galerisinde müzayedeye katılmıştır ve Kırmızı Balonlu Kız çalışması müzayede de satış esnasında bir performans sanatına dönüşerek 'Çöpteki Kız' (Şekil 3) adı ile hem ismi hem de biçimi değişmiştir.



Şekil 1. Banksy, Kırmızı Balonlu Kız, Grafiti, Londra South Bank'ta Köprü Ayağı, 2002, (URL 1)



Şekil 2. Banksy, Kırmızı Balonlu Kız, Kâğıt Üzerine Baskı, 2018, (URL 2)



**Şekil 3.** Banksy, Çöpteki Aşk, Performans, 2018, (URL 3)

2018 yılında, Londra’da Sotheby’s galerisinde yapılan bir sanat müzayedesinde Banksy’nin ‘Kırmızı Balonlu Kız’ olarak yaptığı eser 1 milyon sterline kimliği açıklanmayan bir kişiye satılmıştır. Eser satıldığı ilan edilince yapıtın arkasına Banksy tarafından yerleştirilen bir düzener devreye girmiştir ve eser kendi kendini parçalayarak başka bir yapıta dönüşmüştür. Eseri satın alan kişi, eseri bu haliyle satın alacağını, vazgeçmediğini açıklamıştır. Çünkü bu parçalanma hali eserinde maddi değerini arttırmıştır. Banksy satış esnasında eserin parçalanma halini bir performans sanatına

dönüştürmüştür. Artık eserin kendisi başkalaşmıştır 'Balonlu Kız' ismi de 'Çöpteki Aşk'<sup>3</sup> olarak değişime uğramıştır (Yıldırım, 2019,s:175-180).

Banksy'nin 'Kırmızı Balonlu Kız' yapıtının varlığını müzayedede parçalaması, başkalaşması ve kendine yabancılaşması post trucht kavramına işaret etmektedir. Post trucht kavramındaki hakikatin dönüşümü ile Banksy'nin eserinin, kendini parçalayarak başkalaşmasıyla ile ortaya çıkan dönüşüm ilişkilendirilmiştir. Bu kapsamda hakikat üzerine, Michael Ryan ve Douglas Kellner, dönem olarak görsel bir çağın hâkim olduğunu ve bunun fotoğraf ile başladığını ifade etmişlerdir ve bu çağın, özellikle sinema ve televizyonla birlikte daha çok görünür olduğunu savunmuşlardır. Yeniçağ ile birlikte metnin ağır söylemlerinin, büyük anlatıların yerini hisler, tecrübe, coşku, küçük anlatılar ve aynı anda mümkün olabilen farklı hakikatler alacaktır şeklinde ifade etmektedirler. Michael Ryan ve Douglas Kellner, bu söylem ile hakikatin çok boyutluluğunu vurgulamaktadırlar ve dijital çağla birlikte gerçeğin modern düşünce yapısının basit söylemlerle farklı bir gerçeklik olgusu olarak yansıtacağından bahsetmektedirler (Douglas Kellner, 2011, s:182-201).

Guy Debordn, postmodern dönemde gerçeğin, fikrin görüntünün arkasında kaldığından, çok fazla kopyası yapıldığından ve dış görünüş önemsendirken, kavramın özünün gerçeğin yerini aldığından bahsetmektedir. Guy Debordn, hakikat yalnızca bir yanılsama ve eğlenceden ibaret olmaya başlamış ve postmodernizmle birlikte gerçeğin düşünce yapısının görünmediğini, temsil niteliğinde yansımalarının olduğu ve kopyalardan ileri geldiğini ifade etmektedir (Debord, 2012, s:34).

---

<sup>3</sup> Bakınız. <https://youtu.be/vxkwrNIZgdY>

### 1.3. Çağdaş Sanat

Çağdaş sanat, postmodernizm alanında ortaya çıkan sanat akımıdır. Bu sanat anlayışının; gündelik yaşamda kullanılan hazır nesnelere dönüştürerek sanat yapıtına dâhil etmesi, biçimsel yetkinliği temel almadan hareket etmesi ve estetik algıya önem vermemesi özellikleri arasındadır (Öztürk, 2019). Çağdaş sanat anlam bakımından çok tartışmalı bir kavram olsa da genel olarak, bulunduğu dönemi ifade etmektedir ve bu bağlamda çağdaş kelimesine karşılık gelmektedir. Çağdaş sanat pratiklerinde çağdaş uygun olan ve gelenekçi olmayan işlerin yer aldığı, bu kapsamda sergilerin düzenlendiği bir anlayıştır. Bu çerçevede, çağdaş sanat mecrası çoğunlukla kavramsal sanat ve performans sanatı gibi alanlarda kendini göstermektedir.

``Kavramsal Sanat, 1960'lı yıllarda sanat ortamında yaşanan belkide en büyük dönüşüm, sanatın nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanmasıdır. Düşüncenin ön plana geçtiği bir sanat pratiğinin etkileri yoğun bir biçimde hissedilmeye başlayınca, yapıtın maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirmiştir. İlk başta 'Düşünce Sanatı', 'Enformasyon Sanatı' gibi isimlerle anılan bu türde yeni eğilimler, Minimalist sanatçı Sol Lewitt'in kendi yapıtlarının kavramsallığını vurgulamak için 1967 yılında Artforum Dergi'sinde yayımladığı 'Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar' yazısından sonra 'Kavramsal Sanat' başlığı altında toplamış, ayrıca kavramsalılık dönemin hemen tüm alternatif ifade biçimlerini karşılayan genel bir terim haline gelmiştir `` (Antmen, 2008, s:193).

Çağdaş sanat pratikleri alanında olan bir diğer sanat alanı ise performans sanatı yada beden sanatıdır.

``Performans Sanatı, 20. Yüzyılın ikinci yarısında disiplinlerarası özelliği ile dikkat çeken ve ancak 1970'lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlayan 'Performans Sanatı', 'Beden Sanatı', 'Happening', 'Aksiyon' gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dahilinde uygulanmıştır. İzleyici önde 'sahnelenen' bir tür olması açısından tiyatroya benzerliği gündeme gelen Performans Sanatı'nın, özünde Kavramsal Sanat'ın bir kanadı olarak gelişme gösterdiğini, tiyatro ile olan ilişkisinin görsel sanatlar ile olan ilişkisinden daha mesafeli olduğunu vurgulamak gerekir. Performans Sanatı, tiyatro kadar şiiri, müziği, dansı da içerebilen sınırsız bir yaklaşımlar bütünüdür. Bir ya da birkaç sanatçıyla; izleyicinin önünde ya da

izleyiciden uzak birkaç dakika, birkaç saat ya da birkaç gün sürebilen; zaman zaman fotoğraf ya da video kayıtları halinde sergilenebilen Performans Sanatı, gerçek anlamda uluslararası bir nitelik gösterebilmiş sanat akımları arasındadır`` (Antmen, 2008, s:219).

Çağdaş sanat, estetik algının yön değiştirdiği ve kavramın öncelikli olduğu bir sanat anlayışına neden olmuştur. Neticede, çağdaş sanat alanında kavramın temel alınmasıyla birlikte hazır nesnelere sanat malzemesi olarak kullanıldığı gözlemlenmiştir. Çağdaş sanat alanında hazır nesnelere birer sanat eserine dönüşmesi, estetik açıdan ve lirik söyleminden değer kaybetse de kavramının, düşünce sisteminde sanat eserine dönüşme hali nasıl açıklanmalıdır? Çağdaş sanat malzemesi olan hazır nesne bir anda yüce bir sanat eserine dönüşürken öte yandan toplum tarafından kullanılan, işlevi olan bir nesnedir. Donald Kuspit 'Sanatın Sonu' kitabında, hazır nesnelere iki açıdan da kimliğini korumasını ileri sürmüştü ve bu durumu Marcel Duchamp'ın 1917'de yaptığı 'Çeşme' adlı çalışması ile açıklık getirmiştir.

``Bu tür nesnelere iki açıdan bakılabilir mi? Aynı anda hem gündelik ürünler hem de şık birer sanat eseri olarak görülebilirler mi? İşte Duchamp bizim onun hazır- nesnelere tamda bu şekilde görmemizi istiyordu. Hazır – nesnelere çifte kimliği vardır. Hazır- nesnelere Duchamp'ın ruhunun yaratıcı edimi sonucu yüce sanat şaheserine dönüşen, toplumsal açıdan işlevsel ürünlerdir. Ama gündelik yaşamdaki işlevlerini korumakta, yaratıcı bir gözün bakışıyla ya da hazır nesneye dönüştürmektir. Kısacası bir yandan eylemsiz madde olarak kalırken biryanda da estetik ozmoza sahiptirler. Olabildiğince belirsiz bir o kadar tuhaftırlar; yani sanat olanla olmayan arasındaki farkı, modern yaratıcılığın özü olarak görülen farksızlaştırma edimiyle bulanıklaştırırlar. Erişildikçe erişilmez bir belirsizlik olan hazır – nesne estetik idealleştirmeyi engeller. 1917 tarihli Çeşme adlı yapıt müzeye girdiği zaman güzel ve zarif olarak övüldüğünde Duchamp sinirlenmişti, çünkü yapıt salt estetik düzlemde anlaşılıyordu, buda sanat olan/olmayan, yani yapıtın zihinsel olarak sanat olup da fiziksel olarak sanat olmaması biçimindeki karmaşık kimliğini ortadan kaldırmıştı. Her ne kadar gelecek nesillere bırakılması için estetik zarafet şart olsa da hazır-nesneyi açık bir biçimde sanat olarak görmek yaratıcı bir edim olarak onun önemini azaltmak anlamına gelir`` (Kuspit D. , 2014, s:38).



Şekil 4. Marcel Duchamp, Yerleştirme, Çeşme (Fountain), 1917, (URL 4)

Çağdaş sanat malzemesi olan hazır eşyaya yüce duygusu verilmesiyle bu nesnelerin, toplumun genelinde sanatı anlama ve sanatla bağ oluşturma konusunda problemlere neden olduğu gözlemlenmiştir. Bu durum, toplumun genelinde neyin sanat eseri neyin gündelik eşya olduğunun bilinmemesine neden olmuştur.

Damian Hirst'ün 1996 yılında, Marfair Galeri'sinde sergilediği Home My Sweet Home (Evim Evim Güzel Evim) adlı enstalasyon çalışması, orada çalışan bir temizlik görevlisi tarafından çöp sanılarak atılmıştır. Eser, içi izmarit ile dolu bir kül tablası ve gündelik eşyalardan oluşan bir yerleştirmedir. Sanatçı, gündelik hayatta gördüğümüz nesnelere galeri mekânında sergileyerek ve kavramını da metinle açıklayarak izleyicide fikir oluşturmasını istemiştir. Damien Hirst 'Home My Sweet Home' enstalasyonunu bir galeride sergilemesine rağmen esere çöp muamelesi yapan işçi sınıfının hazır nesneyi gündelik eşya statüsünden çıkarmaması ile açıklanmaktadır (Kuspit D. , 2014, s: giriş bölümü).



Şekil 5. Damien Hirst, Enstalasyon, Home My Sweet Home (Evim Evim Güzel Evim), 1996, (URL 5)

Çağdaş sanatın estetik algısının yön değiştirmesi, sermayeden kendini kurtaramaması, teknoloji dünyasına kayıtsız şartsız teslim olması ve yaratıcılığını yitirerek kendisini güncel üretim- tüketim malzemesi olarak konumlandırması gözlemlenmiştir. Bu durumu Emre Zeytinoğlu, çağdaş sanat iktidar karşısında kayıtsız kalır söylemi ile çağdaş sanatın iktidar ile yakın ilişkide olduğunu vurgulamıştır (Paylaşımlar T. v., 2019).

Julian Stallabrass, modern sanatın anlayışına alternatif olan çağdaş sanatın neoliberal ekonomiyi güçlendirdiğinden bahsetmektedir.

``En çok rağbet gören çağdaş sanat, neoliberal ekonominin çıkarlarına hizmet eden sanattır. Ticaretin önündeki engelleri, yerel dayanışmaları ve kültürel bağlılıkları kesintisiz bir melezleme süreci içinde yıkarak neoliberal ekonomiyi güçlendiren sanattır`` (Stallabrass, 2010, s:133).

Çağdaş sanat alanında olan enstalasyonlar, sanat sermaye ilişkisi bağlamında incelenmiştir. Enstalasyonlar, geleneksel sanat anlayışının aksine belirli bir mekân için yaratılan ve mekânı da sanat alanına dahil ederek, izleyici katılımının temel gereklilik olduğu bir sanat anlayışı olarak tanımlanmıştır (Süzen, 2010, s:147). Enstalasyonlar, iç mekânda yapılabildiği gibi dış mekânda da yapılmaktadır. Bu kapsamda özellikle dış mekân da yapılacak olan enstalasyonlar belirli bir maliyeti de beraberinde getirmektedir. Bu durum sermayenin, çağdaş sanat alanında egemen olmasına zemin hazırladığını düşündürmektedir.

Enstalasyon, gösteri ile ve kitle iletişim araçlarıyla yürütülen rekabetle ilişkilidir. Çağdaş enstalasyon maliyetlidir, genellikle özel sektör sponsorluğuna ve kamu fonlarına bağımlıdır. Dolayısıyla şirketlerin sanata müdahil olması ve müze kurumunun ticarileşmesi süreçleri ile yakından bağlantılıdır, buda onu kendi köklerinden, sanatçıların yönetimindeki bağımsız proje mantığından koparır. Bu durum, müzeleri ve galerileri, gösteri dozu gittikçe daha da yükselen sergiler düzenlemeye zorlayan bir olguyla, küreselleştirme ve özelleştirme arasındaki bağlantı ile ilişkilidir (sanat dünyasındaki özelleştirme dünya çapındaki özelleştirmenin sadece küçük bir parçasıdır). Benzer şekilde, kitle kültürünün elit unsurlarıyla kurulan simbiyotik ilişki ve 'gerçek hayat' la (yani tüketici kültürü ve kitle iletişim araçlarının meseleleriyle) uğraşma hevesi de aynı zorlamanın ürünüdür` (Stallabras, 2010, s:33).

Julian Stallabras 'Çağdaş Sanat ve Bienaller' kitabında enstalasyonların maliyetli olmasından bahsetmiştir. Bu durumu, sanat yapılanmalarının çağdaş sanat alanında hâkim olması ile açıklamıştır. Bu kapsamda çağdaş sanatın sermaye ile zorunlu bir ilişkisi ortaya çıkmaktadır.

Buna karşılık olarak hazır nesnenin estetik olabileceğini savunan Andre Breton'da, hazır nesneye sanatın itibarı verilir verilmez estetik duygu yaratmaktadır ve sanat boyutundan baktığımızda, o artık bir sanat eseridir diyerek açıklık getirmiştir (Kuspit D. , Sanatın Sonu, 2014, s:38).

Sanatçılar, sanatın sermaye ile olan yakın ilişkisinden kaynaklı çağdaş sanat pratikleri kapsamında işler yapmaya yönelmişlerdir. Sonuçta, sanatçılar sermaye

güçlerinin isteklerine yönelik işler yaptıkları gözlemlenmiştir (Rajchman, Çağdaş Sanat Nedir? Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi?, 2013). Bu durum, sanatçıların; sanat piyasasında konumlanmak, sanat galerileri ile çalışmak, yayınlara çıkmak ve küratörlere görünür olmak isteğinden kaynaklandığına işaret etmektedir.

#### **1.4. Günümüz Türkiye'si Sanat Anlayışının Siyaset ile İlişkisi**

Sanat ve siyaset ilişkisi 19. Yüzyıldan günümüze kadar geçen sürede modernizmin ve postmodernizmin sanat alanında yarattığı algı değişikliği ile beraber yeniden tartışılması gereken bir konu olmuştur. Modernizmin hâkim olduğu dönemlerde sanatın özerk olma düşüncesinin etkinliği azalmıştır (Yılmaz, 2020, s: 288-290). Lev Kreft 'Sanat ve Siyaset' kitabında, sanat ve siyaset ilişkisini iki durumun etkilendiğini belirtmiştir. Birincisi, Platon'un 'Devlet' kitabında bahsettiği 'ideal kentte şiirin ve sanatın yeri yoktur, çünkü onlar bilgiyle ve hakikatle ilgisi olmayan imajlar ortaya koyarak insanın aklını şaşırır ve insanları yoldan çıkartırlar' tanımından yola çıkarak sanatın konumu, ikincisi ise her türlü siyasetten bağımsız sanatın özerk olma fikridir. Birinci durum genellikle bir gerilime işaret ettiğini dile getirmektedir. İkinci durum ise, sanat ve siyasetin birbirinden farklı iki alan şeklinde tanımlayan modern bir anlayıştan bahsetmektedir (Kreft, 2011, s:18-19). Bu anlayış kapsamında postmodern alanda sanatın siyasetten bağımsız olması ile açıklanmaktadır.

Sanat siyaset ilişkisini sanatçı açısından da değerlendiren Lev Kreft bu ilişkiyi kurup kurmamak konusunda, sanatçı kendi iradesi ile karar verebilir şeklinde ifade etmiştir. Sanatçı, bu kararı ile sanatı siyasetten bağımsız düşünerek estetik açıdan ele alabilir ya da bu iki olguyu birbirinden farklı alanlar olarak değerlendirip içermenin/dışarmanın sınırlarında ele alabilir düşüncesini savunmuştur (Kreft, 2011, s:18-19).

Ayşe Nahide Yılmaz,' Sanat ve Siyaset' kitabında estetik algı sanat açısından önemlidir ve sanatın en önemli görevlerinden biride toplumsal sorunlara işaret etmektir şeklinde açıklamıştır (Yılmaz, 2015, s:198). Postmodernist süreçteki sanat ortamında estetik algı ile toplumsal meselerinin ön planda olduğu bir sanat anlayışın varlığı sanatın

özerk olma fikri ile çelişmektedir. Bu kapsamda 19. Yüzyıl'dan günümüze kadar olan dönemde , sanat siyaset ilişkisini inceleyen ideolojinin Marksizm olduğu bilinmektedir. Marksizmin sanat öğretisinde, sanatçıyı yaratım sürecinde olan bir üretici olduğunu savunmuştur ve sanatıda, proleterya sınıfının kendini ifade edebildiği bir alan olarak tanımlamıştır (Yılmaz, 2020, s: 288-290). Bu bağlamda sanattın siyasetin ayrı düşünülmesi yani sanatın özerkliği fikri burjuva ideolojisinin bir ürünüdür olarak ifade edilmiştir. Marksizmin düşünce yapısında, sanatçı üretim prosesinde iken işçi sınıfının yanında yer almalı, çelişkili olan toplumsal gerçekleri açığa çıkarmalı, yeni bir toplum oluşturmada üstüne düşünme yapmalıdır fikrini savunmuştur (Fisher, 2003, s:7-14). Buna karşılık postmodernizm kapsamında, burjuva sınıflar sanatın özerkliği fikrini ön plana çıkarmışlardır ve sanatı kendi istedikleri biçime sokmak için çaba harcamışlardır (Yılmaz, 2020, s: 288-290).

Türkiye'de özel şirketler, dönemin Başbakanı Turgut Özal'ın<sup>4</sup> uyguladığı ekonomi siyasetinden dolayı zenginleşmişlerdir ve sanat alanında da etkin olmuşlardır. Devlet uyguladığı liberal ekonomi politikalarından kaynaklı sanat faaliyetlerinin organizasyonu özel şirketlere devir etmiştir. Özel şirketlerin, sanat ve kültür alanında etkin olmaları yaşanan bu dönüşüm ile ilintilidir (Yılmaz, 2020, s: 288-290). Zenginleşen bu kesim, sanata yatırım yapmıştır ve böylelikle sanat piyasasını hareketlendirmiştir. Sanat piyasasındaki hareketlilik, sanat aktörlerinden olan galerilerin hakim güç olmalarına ve sayısal olarak artmalarına neden olmuştur (Yılmaz, 2020, s: 304). Bu kapsamda, özel şirketler prestij elde etmek için sanata ilgi duymuşlardır, bu alana yatırım yapmışlardır ve sanat eserlerine sahip olmak istemişlerdir (Yılmaz, Sanat ve Siyaset , 2015, s:148- 149).

Özel şirketler sanata yatırımlarını koleksiyon oluşturarak yapmışlardır. Böylelikle sanatın sermaye ile olan ilişki güçlenmiştir. Sanatın sermaye ile olan bu bağından

---

<sup>4</sup> Halil Turgut Özal (13 Ekim 1927- 17 Nisan 1993) Türk bürokrat siyasetçi, mühendis ve devlet adamı Türkiye Cumhuriyeti'nin 8. Cumhurbaşkanıdır. Bundan önce, 1983-1989 yılları arasında 5 yıl 10 ay boyunca Başkanlık ve aynı zamanda Anavatan Partisi Genel Başkanlığı görevlerinde bulunan Turgut Özal Mustafa Kemal Atatürk'ün ardından, görevi başında vefat eden ikinci cumhurbaşkanıdır (Turgut Özal, 2021).

kaynaklı iki durum ortaya çıkmaktadır. Sanattın, kamusalıktan çıkmasıdır ve sanatın piyasalaşmasıdır.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı Türkiye’de geniş kapsamlı sanatsal faaliyetler düzenleyen ve sanatın hem dışarı ile bağına kuvvetlendiren hemde sanat piyasasında etkin olan bir vakıftır. Bu kapsamda İKSV ilk olarak 1987 yılında düzenlenen Uluslararası İstanbul Bienallerini organize etmektedir. Sanat ve politika ilişkisi bağlamında ele alınan İstanbul Bienalleri, siyasal konuları başlık olarak seçmiştir. Bu durum 4. Uluslararası İstanbul Bienal ile başlamıştır ve bu bienalin başlığı ‘Orientation’ olarak belirlenmiştir. 1995 yılından sonra İstanbul Bienalleri toplumsal, siyasal, kültürel kavramlardan temel alan başlıklar ile düzenlenmiştir (Yılmaz, 2020, s: 304). Bienal başlıkları bu şekilde belirlenirken içerikleri ile örtüşmediği gözlemlenmiştir. Bu durum araştırma konusu kapsamındaki Uluslararası İstanbul Bienalleri bölümünde açıklanacaktır.

1980 yıllardan sonra, Türkiye’de postmodernizmin hakim olduğu sanatın, politik söylemine ilişkin bakışı değişmiştir ve beraberinde sanatın iç siyasetinde bir değişim yaşanmıştır (Yılmaz, 2020, s:304). Kavramsal sanat ve performans sanatı çağdaş sanat alanında yaygın hale gelmiştir. Çağdaş sanat pratiklerini temel alarak sanatsal faaliyetler düzenleyen alanlar bienaller ve büyük sanat fuarları olmuştur.

Bu oluşumlar sanatsal ve kültürel faaliyetleri gerçekleştirmek için sermaye güçlerine ihtiyaç duymuşlardır. Bu kapsamda bienaller ve büyük sanat fuarlarının yerli ve yabancı küresel şirketler tarafından organizasyonları yapılmıştır. Neticede sanatçılar da sanat ortamına hakim olan sermaye güçlerinin gölgesinde işler yapmak zorunda kalmışlardır. Sanatçılar, sanat piyasasının maddi desteklediğini alırken siyaset karşısında muhalif tavrını sergilemekte zorluk yaşadıklarını dile getirmişlerdir Sermaye güçleri siyasal iktidar ile olumlu ilişkiler kurma yoluna girmişlerdir. (Yılmaz, 2020, s:311).

“Piyasa güçlerinin resmi organlardan daha hoşgörülü olduğu gibi bir izlenim mevcuttur. Zaten dikkat edilirse, sanatçılarda doğrudan piyasa güçlerinden ziyade resmi kurumlara yönelttiklerinde eleştiri oklarını. Her ülkede baskı ve yasakların uygulayıcısı devlet (ordu, hükümet,polis, bürokrasi) olduğu

için, önce devlet organlarının eleştirilmesi anlaşılabilir bir tutumdur. Ayrıca resmi organların asıl derin devlete (küresel piyasaya) bağımlı olduğu tezi dikkate alındığında, dolaylıda olsa, bu eleştiriden küresel güçlerinde payını aldığı gibi bir sonuç çıkmaktadır` (Yılmaz, 2020, s:311).

Ayşe Nahide Yılmaz bu durumu, piyasa güçleri ve sanatçılar birbirlerine muhtaç olduklarından, birbirlerine ölçülü davranmaları gerektiğini bilirlir şeklinde ifade etmektedir.

### 1.5. Günümüz Türkiye'si Sanat Anlayışının Sermaye ile İlişkisi

Küresel kapitalizm<sup>5</sup> 1980'li yıllardan sonra neo-liberal<sup>6</sup> ekonomik politikalar (özelleştirme politikaları) uygulayarak her alanı ele geçirme çabasında olmuşlardır. Bu kapsamda küresel kapitalizm kültür ve sanat alanını ekonomi politikalarının içine dahil ederek bir piyasa oluşturma yoluna girmiştir. Küresel kapitalizmin özelleştirme politikalarından kaynaklı sanat piyasasını özel şirketler aracılığı ile oluşturmuşlardır. Özel şirketler sanat alanında koleksiyonculuğu destekleyerek sanat müzeleri ve sanat galerilerini bu amaç için kullanmışlardır (Wu, 2005, s:18-25). Bu yapılanmalar içerisinde olan bienaller için Julian Stallabrass, ideal bir bienalin özünde politik ve ruhani olmasını savunurken, küreselleşmiş sanat ortamından kaynaklı sanat etkinliklerinin politik olan yada ruhani olan değilde en çok rağbet gören ve aynı isimlerin oluşturduğu bir sanatçı listesinin tekrar ettiğini ileri sürmüştür. Bienallerden ideal olarak zaman içerisinde melez sanat formları yaratması beklenmiştir. Bu sanat formları hem küreseli hem yereli ifade etmektedir. Bu açıdan bienallerin organizasyonu için ciddi boyutlarda kurumsal bir desteğin olduğu şirketlerin varlığından söz etmiştir. Bu şirketlerinde sanat sponsorluğu yapıları kaçınılmazdır şeklinde açıklamıştır (Stallabrass, 2010, s:40-41). Sanat

<sup>5</sup> Kapitalizm, üretim araçlarının özel mülkiyetine ve bunların kâr amacı ile işletilmesine dayanan bir ekonomik sistemdir. Serbest piyasa ekonomisi olarak 16. Yüzyılda ortaya çıkmıştır. Kapitalizmin merkezindeki özellikler özel mülkiyet, gönüllü takas, bir fiyat sistemi ve rekabetçi pazarları içerir. Kapitalist piyasa ekonomisinde, karar verme, yatırım ve finansal sermaye piyasalarındaki üretim faktörleri sahipleri tarafından belirlenir (Kapitalizm, 2021).

<sup>6</sup> Neoliberalizm 19. Yüzyılda ekonomik liberalizm ve serbest piyasa kapitalizmi ile ortaya çıkan bu fikir 20. Yüzyılda yeniden canlanmıştır. Genellikle özelleştirme dahil ekonomik liberalizasyon politikaları ile ilişkilendirilir. Özel sektörün ekonomi ve toplumdaki rolünü arttırmak için küreselleşme, serbest ticaret, hükümet harcamalarının azaltılması ile hem düşünce hem de pratikte ekonomi alanında belirleyici özellikleri olmuştur (Neoliberalizm, 2021).

sponsorluğu yapan özel şirketler sermayeleri ile sanat ortamına girmişlerdir. Neticede sanat alanında söz sahibi oldukları gözlemlenmiştir. Sermaye ağı sanat alanında hakimiyet kurunca sanatçılardan bu kapsamda beklentileri olduklarını ve sanat yapıtlarını belirlediği kurallar çerçevesinde gerçekleştirmelerini istemişlerdir.

Devletler, sanatın sermaye ile olan yakın ilişkisinden kaynaklı sanat alanındaki faaliyetleri gerçekleştirmeleri için özel şirketleri desteklemiştir ve bu durum geniş bir sponsor ağının oluşmasına neden olmuştur. Sermaye güçleri, kendi çıkarlarında esas alarak sanat ortamında, sanata ve sanatçıya hakimiyet kurmuşlardır. Ekonominin günümüz Türkiye'sindeki sanat ortamını belirlemesi en çok çağdaş sanat alanında görülmüştür. Sermaya güçleri çağdaş sanat alanında gerçekleşen ve özellikle ekonomik temelli olan sanatsal etkinlikleri kendi yapısına hizmet edecek şekilde yönlendirmişlerdir. Çağdaş sanatın 2000'li yıllar itibari ile Türkiye sanat ortamına hâkim olmasıyla birlikte sanat sermaye ilişkisini kuvvetlendirmiş ve böylelikle sanat ortamındaki yapılanmaların sanat alanına hakimiyet kurmasına neden olmuştur.

Küreselleşmenin etkisi ile devletin kültür – sanat alanına yeterince alan açmadığı gözlemlenmiştir. Sanat, serbest piyasa ekonomisinin parçası haline gelmiştir (Durmaz, 2015). Serbest piyasa ekonomisi Türkiye'de 80'li yıllarda artış göstermiştir. Bu yıllardan sonra, Devlet Müze'lerinin sanat alanında yetersiz kalması özel şirketlerin sanat alanında hâkim olmasına neden olmuştur. Bu çerçevede devlet, özel şirketlere kültür- sanat ortamına yönelmesi konusunda destek vermiştir. 1971 yılında Kültür Bakanlığı Millî Eğitim Bakanlığı'ndan ayrılmıştır. Özel şirketlerin, 1973 yılında çıkarılan Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı<sup>7</sup> ile sanat alanına yaptıkları yatırımlar konusunda devlet tarafından destekleneceği açıklanmıştır. 1973 yılında Nejat Eczacıbaşı tarafından kurulan İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) sanat alanında yaptığı yatırımlar açısından devlet tarafından desteklenen Türkiye'deki ilk özel kurumdur (Durmaz, 2015). İKSV'nin bu kapsamda en etkili olduğu alan büyük bir sanat organizasyonu olarak kabul edilen Uluslararası

<sup>7</sup> Bakınız. Kalkınma Planı Üçüncü Beş Yıl (1973-1977), <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/14374.pdf>

İstanbul Bienalleridir. İKSV sanat ve sermaye ilişkisi bağlamında Türkiye’de yetkin bir kuruluştur (Durmaz, 2015).

5225<sup>8</sup> sayılı Kültür Yatırımları ve Girişimleri Teşvik Kanunu 2005 yılında çıkarılmıştır. Kanun göre; devlet kültürel-sanatsal etkinlikler için harcanan paralar, yapılan bağışlar ve yardımlardan %100’üne kadar kısmını kurumlar vergisi matrahının tespitiyle indirim yapmaya, Bakanlar Kurulu kararı ile bölgeye göre ve yapılan etkinliğin türüne göre bu oranı yarısına kadar indirmeye ve kanuni seviyesine kadar çekmeye yetkilidir. Özel şirketler bu kanun ile sanat alanında yaptığı yatırımlar kapsamında Kültür Bakanlığınca desteklenmişlerdir. Özel kuruluşlar, devletin sunduğu bu vergi teşviki ile sanat ortamında etkili olmuşlardır (Durmaz, 2015).

Özel şirketler kendi çıkarlarında göz önünde bulundurarak Kültür Bakanlığınca desteklenen kültür sanat etkinliklerini yapmakta istekli olmuşlardır. Bu durum özel şirketlerin, siyasi iktidarın politik menfaatlerinin bir parçası haline gelmesine neden olmuştur.

İKSV’nin sanat ortamındaki etkinliği ve yetki alanları artmıştır. Neticede İKSV’nin sanat alanına büyük bütçeler ayırması ve sponsor ağını geniş tutması ile diğer özel sanat kurumları İKSV ile bağıni kuvvetlendirme çabasında olmuşlardır (Er, 2012, s:159).

Türkiye’de sermaye gruplarının sanat sermaye ilişkisi kapsamında sanatta en büyük yatırımları koleksiyonlarını oluşturma alanında yaptığı gözlemlenmiştir. Özellikle 2000’li yıllardan sonra açılan Proje Elgiz4L, İstanbul Modern Sanat Müzesi, Sakıp

---

<sup>8</sup> Bakınız. 5225 Sayılı Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu Genel Tebliği, <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2009/02/20090220-12.htm>

Sabancı Müzesi, Arter Sanat Galerisi gibi oluşumların açılması koleksiyon ağının artış gösterdiğine işaret etmektedir.

Sabancı, Koç , Eczacıbaşı, Borusan gibi sanatsal alana giren büyük sermaye gruplarının destekleri ile Yapı Kredi Kültür Sanat, Aksanat, Garanti Galerisi Platformu, İş Sanat gibi özel bankalar aracılığı ile düzenledikleri sanatsal faaliyetlerin 2000'li yıllardan sonra ivme kazandığı gözlemlenmiştir (Rastgeldi, 2019, s:72).

Günümüz Türkiye'sinde devletin uyguladığı neoliberal politikaların etkisiyle gerçekleşen organizasyonlar, bir prestij ve meşruiyet alanına dönüşmüştür. Neticede vergi teşvik kanunu yürürlüğe girmiştir ve devletin desteği olan özel sektörün varlığının sanat ortamında hissedilen ticari bir alan olduğu gözlemlenmiştir (Durmaz, 2015).

## 2. BÖLÜM

# GÜNÜMÜZ TÜRKİYE'SİNDE SANAT YAPILANMALARI VE POLİTİKALARI

## 2. BÖLÜM

### GÜNÜMÜZ TÜRKİYE'SİNDE SANAT YAPILANMALARI VE POLİTİKALARI

#### 2.1. Küratör Kavramı ve Politikaları

Küratörler müzelerde, sanat galerilerinde ve kütüphanelerde yönetici olarak çalışan kişilerdir. Küratör kelimesi İngilizce curator ve Latince curatus sözcüklerinden türemiştir. Küratör, kurumsal müzelerin ortaya çıktığı 1960 yıllardan sonra sanat alanında anlam bulan bir kavram olmuştur. Kavramın, sanat alanındaki anlamı sanat eserlerini koruyan ve muhafaza eden kişi ve kişileri tanımlamak için kullanılmaktadır (Beldan, 2017). Bu kapsamda küratörler, müzelerde çalışan ve bu kurumlara hizmet eden kişilerdir. Küratör, kurum müzelerinin sanat etkinliklerini kamusal alanlarda organize eden, koleksiyon geliştiren, eserlerin koleksiyona katılmasında veya çıkarılmasında karar merci olan, sanat eserlerini koruyan, nesnelere restorasyonunu üstlenen bir müze elamanı ya da müze danışmanlığı yapan kişidir (Edson, 1995, s:369).

``Küratör kavramı ilgi, merak, endişe, iş, iş yeri, bölüm ve sorumluluk gibi anlamlar taşıyan Latince cura'dan gelmektedir. Ondan türetilen curare, düzenleme, dikkate alma, üstlenme, temin etme; curatus, iyi korunmuş ve merakla yapılmış; curator ise yönetici, şef, amir, müfettiş, danışman, bakıcı ve mülkiyet muhafızlığı anlamlara gelmektedir. Eski Roma'da üst düzey bazı devlet görevlilerine curatores denilirdi. Orta çağda yasal ve dinsel işlerin düzenlemesinden sorumlu kişilere de curator denilirdi. 1789 Fransız Devriminden sonra adım adım sanatsal bir terim haline gelmiş ve nihayet sanat kurumlarında üst düzey sorumlu kişi ve sergi yapımcısı anlamlarında kullanılır olmuştur`` (Rajchman, Çağdaş Sanat Nedir?, 2017).

Küratörler ilk olarak kurum müzelerinde çalışmışlardır. Zamanla, sanat pratikleri değişime uğramıştır ve kurumsal müzelerin sanat alanında etkinliğinin azalması ile bu alanda çalışan kurumsal olan küratörlerde değişime uğramıştır. Bu durum müzelerin özelleşmesi ve sanat ortamının çağdaş sanat alanında yön değiştirmesidir. Değişen sanat pratikleri ile birlikte kurumsal küratörlerin yerine bağımsız küratörler geçmişlerdir. Bağımsız küratörlerin görevleri ile kurumsal küratörlerin görevleri örtüşmemektedir.

Herhangi bir kuruma bağılı olmayan bağımsız küratörlerin, sanatçı ile ilişki halinde olmak, sergiler düzenlemek, yaratıcı olarak sergiye dahil olmak, sergi mekânı organize etmek ve sergi için metinler yazmak görevleri arasında yer almaktadır (Beldan, 2017).

Sanat kurumlarından bağımsız olarak çalışan küratörler, yapıtın üretim süreci, malzemesi, formu, mekân aracılığı ile yeniden üretimi, yapıtın alıcı kitle ile ilişkilerinin sorgulanması ve buna bağılı olarak değişen sergileme anlayışları kapsamında çalışmaktadırlar. Bağımsız küratörler; sponsorluk, finans ve sergi mekânı organizasyonu gibi birçok parametrenin olduğu bir sanat ortamında görevlerini gerçekleştirirler. Herhangi bir kuruma bağılı olmadan çalışan bu küratörler projeyi gerçekleştirmek için sponsorluk anlaşmalarını yürüterek kendilerine ekonomik kaynak bulmaları gerekmektedir. Bu kapsamda kendileri ve sergi organizasyonu için gerekli ekonomik kaynağı aktif insan ilişkileri yöntemi ile sponsorlardan elde etmektedirler. Bu kapsamda küratörlerin düzenledikleri sergilerin sanat ortamına getirdiğı yenilikler ve tartışmalar, mekân tahsisi, medya bağlantısı meseleleri ise sergileme pratiklerinin başarısını etkileyen faktörler olarak görülmektedir (Öztürk, 2019).

Sergileme pratikleri olarak, sanatçı El Lisstzky, Malevich'in ve Tatlin'in çalışmalarını bir araya getirerek ilk sergi düzenleyen kişi olmuştur. Sanatçı, sergileme pratikleri kapsamında izleyicinin aktif olarak sergiye katılmadığını öne sürmektedir ve katılımcıyı da yapıta dahil etmek için sergiyi düzenleme çabasına girdiğini ifade etmiştir. Bu bağlamda El Lisstzky; modern sergi fikrini ortaya atarken, galeri mekanını bir kurgu olarak düşünmüştür böylelikle modern sanat ile izleyicinin buluştuğı sergileme pratikleri kapsamında küratörlük işini ilk yapan kişidir (O'Doherty B., 2013, s:107).

Jean Hubert Martin, bağımsız küratörlerin sanat ortamına hakim olduğunu ileri sürmüştür ve buna bağılı olarak küratörlerin, sanat piyasası hakkında becerilerinin olması gerektiğini açıklamıştır. Küratörlerin, sanata yakın kişiler olmalarını savunmuştur ve sanatçılarla güvenli ilişki kurabilme becerilerine sahip olmalarının gerekliliğine vurgu yapmıştır. Sanatçıların fikirlerini teknik olarak yerine getiren küratörlerin aynı zamanda sanatçıların sanat piyasasında var olabilmeleri için ortam hazırlayan kişiler olması gerektiğini savunmuştur. Neticede Jean Hubert Martin bağımsız küratörleri, sanatçıların

fikirlerini kurumlara ve sponsorlarsa satan kişiler olarak tanımlamıştır (Martin, 2010, s:36-45).

Yapıt, sanatın öznesidir ve bu haliyle biriciktir. Bu durumda, yapıtın biricikliği esas ise, eserin sergilenme pratikleri kapsamında küratör tarafından tekrar yorumlanması, düzenlenmesi ya da dönüşmesi gibi durumların olduğu küratöryel süreç nasıl açıklanmalıdır? Çağdaş sanat eserleri için yazılan metinler ve seçilen mekânlar küratöryel sürecin başlamasına zemin hazırlamaktadır. Küratörün yorumu yapıta eklenince yapıtın öznesi olan biricik olma hali kendini korumaya çalışırken küratöryel süreçle beraber yeni bir yorum ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Küratörler, sermayenin sanatla olan yakın ilişkisinden kaynaklı kendi konumlarının devamlılığını sağlamak çabasında olmuşlardır ve bu sebeple alıcı temelli bir sanat piyasası oluşturmuşlardır. Bunun sonucunda küratörler eseri sanat piyasasının önde gelenlerine teşhir etmek için sanatın öznesi olan yapıtı yorumlamaları ile başkalaşmış bir yapıt ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Neticede sanatın öznesi olan yapıt küratörün yorumu ile başkalaşmaktadır. Küratörler, bu kapsamda sanat yapılanmalarında önemli bir aktör olmuşlardır.

### **2.1.1 Günümüz Türkiye'sinde Küratör Politikaları**

Küratörler, günümüz Türkiye'sinde hâkim olan çağdaş sanat pratikleri ile sanat ortamında etkin olmaya başlamışlardır. Küratörlerin, sanatçıyı ve sanat eserini seçmeleri, elemeleri ve müdahale etmeleri görevleri arasındadır. Küratörlerin bu görevleri birçok tartışmalara neden olmasına rağmen günümüz sanat ortamında iktidar olmalarına engel olmamıştır (Öztürk, 2019).

Türkiye sanat ortamında küratör kavramının dolaşımı, 1980'li yıllardan sonra başlamıştır. Bu yıllardan sonra sanat sermaye ilişkisi de yön değiştirmiştir. Sanat alandaki etkinlikler uluslararası düzeyde olmaya başlamıştır (Öztürk, 2019). Bu açıdan küratör, Türkiye'de ilk olarak 1987 yılında düzenlenen Uluslararası İstanbul Bienalleri ile sanat yapılanmalarında kullanılan bir kavram olmuştur. 1. ve 2. Uluslararası İstanbul

Bienallerinde küratör kelimesi kullanılmamıştır, onun yerine sergileri düzenleyen genel sorumlu, sergi yapımcısı, sergi tasarımcısı ve genel koordinatör tanımları tercih edilmiştir. İlk iki İstanbul Bienallerini genel koordinatör sıfatıyla organize eden Beral Madra'dır. O yıllarda genel koordinatör ile küratör aynı anlamda kullanıldığı için Beral Madra Türkiye'deki ilk küratörlerdendir (Yılmaz, 2015, s: 209).

Beral Madra, bienal gibi büyük ölçekli sergiler için sergi yapımcısı olması gerekliliğinin önemine vurgu yapmıştır. Sergi yapımcısı ilk olarak serginin kuramına karar vermektedir. Serginin neden yapıldığını ve amacının ne olduğunu yazarak bunu belgelemektedir. Serginin kuramına ve nerede yapacağına karar veren sergi yapımcısı, kimleri sergiye dahil edeceğini seçmektedir ve bunun için sanatçılarla iletişime geçmektedir. Sergiye katılmayı kabul eden sanatçıların düşüncelerini de alarak sergiyi oluşturmaktadır ve bu kapsamda serginin her şeyinden sergi yapımcısı sorumludur. Yurtdışında bu işleri yapan kişilere küratör denildiğini ve bir meslek olarak kabul edildiğini söyleyen Beral Madra, Türkiye'de o dönemlerde bu alanda çalışan kişiler için sergi yapımcısı tanımının kullanıldığını ifade etmiştir. Türkiye'de ilk kuşak küratörleri olarak Beral Madra ve Vasıf Kortun isimleri telaffuz edilmiştir. İlki düzenlenen İstanbul Bienal'inde Beral Madra'ya Genel Koordinatör denilmiştir fakat ilk küratör kelimesinin kullanıldığı, 1991 yılında Vasıf Kortun'un Anı/ Bellek Sergisi ve 1992 yılında Beral Madra'nın küratörlüğünü yaptığı 10 Sanatçı 10 İş: C sergileridir (Pelvanoğlu, Doktora Tezi , 2009).

Sergi yapımcısı ya da ilk iki Uluslararası İstanbul Bienalinde kullanılan Genel Koordinatör terimleri yerine artık 3. Uluslararası İstanbul Bienal'ini düzenleyen Vasıf Kortun için küratör terimi kullanılmıştır (Yılmaz, 2015, s. 210).

Kavramın ön plana çıkması ve bu kavramı anlaşılır hale getiren bir olgu olarak küratöryel süreç, çağdaş sanat pratikleri alanında gereklilik haline gelmiştir. Böylelikle günümüz sanat ortamında sanat yapılanmaları içerisinde; sanat, sanatçı, yapıt kavramlarına küratör kavramı da dahil olmuştur.

Küratörler; sergilerin organizasyonu kapsamında, sergiyi tanımlamak ve tanıtmak için metinler yazmaktadırlar. Çağdaş sanat alanında olan kavramsal sanat pratiklerinde, sanat yapıtının söylemleri dil aracılığıyla anlaşılmaktadır. Bu kapsamda küratörler sergilerin düzenlendiği coğrafyanın dil ve kültür kavramlarına hâkim olmalıdır. Uluslararası İstanbul Bienalleri 16 kez düzenlenmiştir ve 12 bienal yabancı küratörler tarafından organize edilmiştir. Küratörlerin yapıt için metinler yazarken bienalin gerçekleştiği coğrafyanın dil ve kültürüne hâkim olması gerekliliğini Ayşe Nahide Yılmaz ‘Sanat ve Siyaset’ kitabında ele almıştır.

``Bienal sürecinin başından itibaren, tutucu bir iç güdüyle küratörlük ile ilgili fısıltı ve merak düzeyinde bazı sesler duyulmaya başlanmış; 1995 ‘te 4. İstanbul Bienali’nin kavram ve sanatçı seçiminin bir yabancı küratöre verilmesiyle de (Daha sonraki bienallerde durum aynıdır) eleştiriler biraz daha belirgin hale gelmiştir. Beceri düzeyi bir yana, işin bir yabancıya teslim edilmesi yerli sanat çevresi tarafından incitici bulunmuştur`` (Yılmaz, 2015,s: 210).

Türkiye’den birçok sanat eleştirmenleri, yazarlar ve sanatçılar küratörün sanat yapılanmalarındaki gerekliliği konusunda farklı görüşte olmuşlardır. Çağdaş sanat sergileme pratiklerinde küratörün olması gerekliliğini savunanlarda vardır sanatı zedelediğini savunanlarda vardır. Küratörlük mesleğini ret edenler, küratörün sergilenecek yapıtı seçme olgusunun sanat alanında yeri olmadığını savunmuşlardır.

``Bilgilenmenin yanı sıra, hatta ondan daha çok, küratörlüğe soyunan birinin şimdiki ortamı çok yakından izlemesi şarttır. Sosyal bilimler ve felsefe alanından gelen biri olarak, Devlet, Şiddet, Sefalet (1995), Azınlık (1996), Ekoloji ve Periferi (1998) ve Zaman – Karşı Zaman (2001) sergilerimi bu gözlemler üzerinde inşa ettim. Bunun normal olduğunu, iktidar ve güç çekişmesinin her alanda (bireyler, kurumlar, bilimsel ve sanatsal disiplinler, türler ve eğilimler arasında) yaşanmaktadır. Küratörlük ve sergi bağlamında önemli olan ortaya çıkan sonuçtur`` (Akay, 2002, s:81).

Bağımsız küratör olarak sergiler organize eden Ali Akay, bir serginin olması için küratörün olmasının gerekliliğini ifade etmiştir. Bu kapsamda küratörün önemli bir güç olduğuna da vurgu yapmıştır. Türkiye’de kamu kurum kuruluşlarından çağdaş sanat

alanına yeterince destek verilmemesi, politik içerikli sergilerde yaşanan olumsuzluklar ve teknolojik alt yapının yeterli olmaması gibi durumların bağımsız küratörlerin ülke çapında yaşadığı zorluklar olarak tanımlamıştır (Öztürk, 2019). Bu kapsamda çağdaş sanattın sermaye ile kuvvetli ilişkisinden kaynaklı küratörler projelerinde parasal destek bulmak için kamu yöneticilerinin sanat alanındaki isteklerine kayıtsız kalmadıkları gözlemlenmiştir. Bu çerçevede küratörlerin siyasi güç ile arasındaki ilişkiyi dengelemesi gerektiğini ifade etmiştir.

Bedri Baykam, 2004 yılında Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galeri'sinde 'Koyun Platformu ve Küratöryal Şizofreni' başlıklı bir performans gerçekleştirmiştir. Sergi açılışına 40 adet gerçek koyun getirmiştir. Birçok genç sanatçı ile birlikte ilginç bir açılış olacağını açıklamıştır. 'Koyun Platformu ve Küratöryal Şizofreni' sergisinde farklı disiplinlerden yapıtlarda yer almıştır. Volkan Aslan, Bülent Bakan, Murat Çelik ve Denizhan Özer'in de çalışmaları sergilenmiştir. Bedri Baykam'ın 'Küratörünü Beklerken Ölen Genç Sanatçı' adlı çalışması da sergilenmiştir (Küratörlere Karşı Eylem, 2004).

Bedri Baykam sergiyi 'Sanatçının Küratöre Karşı Manifestosu' olarak açıklamıştır ve bu eylemi ise küratörün kendisini sanatçının önüne koyduğuna vurgu yaparak bunun sorun teşkil ettiğini dile getirmiştir. Bedri Baykam, küratörlük mesleğini tamamen ret etmediğini de dile getirmiştir. 'Ben çobanım, sanatçılar da benim koyunum. Şuraya git derim giderler, şunu yap derim yaparlar' ifadeleri ile sanatçının öncelikli olmasına vurgu yapmıştır. Sanat ve sanatçı olmadan küratörün varlığının bile söz konusu olamayacağını açıklamıştır. Bu bağlamda küratörün sanat yapılanmalarında gereklilik olmadığını savunmuş ve bu kapsamda 'Koyun Platformu ve Küratöryal Şizofreni' performansını gerçekleştirmiştir (Küratörlere Karşı Eylem, 2004).

Enis Batur, Louvre Müzesinde Kristeva ve Derrida gibi düşünürlerin düzenlediği sergiler üzerinden 'küratör kimdir' sorusunu sormuştur ve bu soru kapsamında, küratörün bir düşünür ya da bilim adamı gibi kişilere özgü yaratıcı işler üretemeyeceğini açıklamıştır. Louvre'da yapılan sergileme ve küratörlük eyleminin yaygınlaşacağını düşündüğünü ve bu işin küratörlerin tek başına yapamayacakları kadar ciddi bir iş

olduğunu savunmuştur. Türkiye’deki küratörlük yapan kişilerin sanat alanının dışından gelen kişiler olduğunu ve sanatçılar üzerinde iktidar kurmaya çalıştıklarını ifade ederek eleştirmiştir (Batur, 2002, s:69-71).

Enis Batur’un bu eleştirisine karşılık Beral Madra, Türkiyede küratörlük kavramının başlangıcından itibaren önemli projeler gerçekleştirdiklerini ileri sürmüştür. Enis Batur’un bu alanda tarihsel belleği yok saydığını ve küratörlüğü teknik bir eleman statüsüne soktuğunu belirterek karşı bir eleştiri sunmuştur (Madra, 2001).

``Birde başımıza son zamanlarda ‘küratörlük’ gibi bir meslek çıktı. Kim bunlar? Sanatçı mı? Hayır. Kim? Sanat tarihçisi, eleştirmen, yani sanatçıların tarihte şimdilerde yaptıklarını kronolojik bir sıraya sokan, çoğu zaman yanlış yorumlayan insanlar. Şimdiler de ne yapıyorlar? Sanat yapıyorlar. Nasıl? Sanatçı üzerinden ortaya bir konu atıyorlar ve sanatçı seçiyorlar. Hatta konu ile ilgili işler istiyorlar. Sanatçılar, tesadüf, aynı konu ile aynı zamanda ilgileniyormuş. Küratör geliyor ve bu işleri seçiyor. Sonuç komedi`` (Aksoy, 2003, s:15).

Mehmet Aksoy, küratörlerin sanat eserlerini yanlış yorumladıklarını ve sanatçı seçimi yapmalarını doğru bulmadığını ifade etmiştir. Sanatçı, küratörlük mesleğinin sanat alanında yerinin olmadığını dile getirmiştir.

Vasıf Kortun, ‘küratörlük antoloji yapmak değildir’ sözleri ile bu alanda tartışmaların çıkmasının temel nedenini kültür üzerinde hakimiyet kuranların iktidarlarının azalmasından kaynaklandığını dile getirmiştir. Sanatçı, küratörlerin üçüncü bir alanın açılmasında önemli rollerinin olduğu şeklinde bir açıklama yapmış ve sanat ortamında küratörlüğün olması gerektiğini savunmuştur (Kortun, 2002, s:73-80).

Samih Rifat küratörü kurumsal müzeler ve galerilerin üst düzey yönetim kadrosunda uzman olarak çalışan kişiler için kullanılan eski bir kavram olduğunu belirtmiştir. Küratörlüğün, bir meslek olarak geçmiş dönemlerde de var olduğundan bahsetmiştir (Rifat, 2001, s:97-100).

Ahu Antmen, küratörlüğün sanat alanına olumlu katkılarının olduğunu ileri sürmüştür. Sanatçı, küratörlerin disiplinlerarası çalışmaların olduğu sergilerde, kavramsal olarak zenginlik kattığını savunmuştur. Sanat ortamından olmayan yani farklı alanlardan gelen küratörlerin, sanat alanına yeni fikirler sunduğunu belirtmiştir (Antmen, Küratörün Ne Olduğunu Neden Tartışıyoruz?, 2001, s:101-105).

Bağımsız küratörlerin çoğunlukla farklı disiplinlerden gelen kişiler olarak çalışmaları, sanatçıları seçmeleri ya da elemeleri, sergileri organize etmeleri ve sanat piyasasında etkin olmalarından kaynaklı Türkiye'deki sanat ortamında önemli bir aktör oldukları gözlemlenmiştir.

## **2.2. Bir Sanat Fuarı İstanbul Contemporary**

Günümüz Türkiye'si sanat yapılanmalarında yer alan İstanbul Contemporary, en büyük sanat etkinliklerinden biri olan ağdaş sanat fuarıdır. İlk olarak 2006 yılından yapılmıştır. Günümüze kadar 15 kez gerçekleşen fuar, bir bankanın sponsorluğunda ve Lütfi Kırdar Uluslararası Kongre ve Sergi Merkezinde yapılmaktadır. İstanbul Contemporary, basınında etkisi ile galeriler ve katılımcılar tarafından çok talep g rm ştir ve 2011 yılında mekân genişletilerek büyük bir fuar alanına d n şm ştir. Sanat galerileri ya da şahışlar İstanbul Contemporary fuar alanından yer kiralayarak sergilerini gerçekleştirmektedirler. Sergiye katılım, bir komite tarafından o yıl belirlenen küratör tarafından ve eserler ise küratörün galeriler ile yaptığı görüşmeler sonucunda belirlenmektedir (Contemporary İstanbul'da ağdaş Sanat, 2006).

Çağdaş sanat pratikleri alanında yapılan İstanbul Contemporaryler sermaye ağı ve politika ile ilişkisi kapsamında incelenmiştir. Bu kapsamda büyük çaplı bir organizasyon olan İstanbul Contemporary, 15 yıldır aynı bankanın sponsorluğunda ve aynı mekânda gerçekleşmektedir. Bu durum, oluşturulan sergi niteliği kapsamında aynılaşan işlerin olmasına ve fuarın geniş bir sponsor ağına ihtiyaç duymasına neden olmuştur (Dünyayı Türkiye'ye Taşımak İçin, 2021).

İstanbul Contemporaryler medyada sıkça söz edilen bir fuar niteliği taşımaktadır. Bu durum, büyük sanat fuarlarının medya aracılığı ile popülaritesini arttırarak görünürlük kazanmasını sağlamasından ileri geldiği yönünde açıklanmaktadır. Fuar katılan isimler arasında dünyaca bilinen galeriler, galerilerden bağımsız olarak isim yapmış sanatçılar eserlerini alıcıya satabilmek ve izleyici ile buluşturmak adına bu organizasyona katılım sağlamaktadırlar. İstanbul Contemporary Türkiye'nin önde gelen isimlerinin, sanat alanından kişi ve kurumların, sanata ilgi duyanların, iş adamlarının ve medyatik yüzlerin yer aldığı geniş çaplı bir katılım ile gerçekleşmektedir. Julian Stallabrass 'Çağdaş Sanat ve Bienaller' kitabında çağdaş sanat pratiklerinin medyada kalma hallerinin kitle kültürünün genel bir işleyişi olarak tanımlamıştır.

``Sanatın dışı kapalı, korunaklı bir dünya olması, elitlerle ve ünlülerle özdeşleştirilmesi şirketlerin çıkarınadır; bu şirketlere yüksek kültürün onayını kazandıran, sürekli medyada yer alma kârlarını arttırma imkânı sağlayan ayrıcalıklı bir dünyadır. Aradaki ilişki şeffaflaştıkça, sanatta o ölçüde lekelenir ve usanç verici tanıtım ve şöhret makinasıyla kitle kültürünün genel işleyişinin alelade bir parçası olup çıkar `` (Stallabrass, 2010, s:133).

İstanbul Contemporarylerin koleksiyoner etrafında dönen bir fuar niteliği taşıdığı gözlemlenmiştir. Koleksiyonerlerin İstanbul Contemporary'e ilgi duymalarının nedenleri ise vergisi olmadan yatırım yapılacak mecranın sanat eseri olması, pahalı eser satın alarak prestijini arttırıp kâr elde etmesi ve soylulaşması arzusundan ileri geldiği düşünülmektedir.

İstanbul Contemporary'e bilet olarak girilmesi ve her yıl artan bilet fiyat listesi oluşturulması koleksiyoner temelli bir fuar olduğu fikrini açıklar niteliktedir. Şekil 6'daki tablo 2019 yılına ait contemporary bilet fiyat listesidir.

ci contemporary istanbul	
<b>BİLET FİYATLARI</b>	
VIP Ön İzleme 19:00-21:00 arası 11 Eylül 2019	
Bilet Fiyatı: 300TL	
Hafta içi: 12-13 Eylül 2019	
Bilet Fiyatı: 100TL Öğrenci Bilet Fiyatı: 40TL	
Haftasonu: 14-15 Eylül 2019	
Bilet Fiyatı: 120TL Öğrenci Bilet Fiyatı: 80TL	
Bilet satışları sadece Fuar alanında gerçekleşmektedir.	

Şekil 6. 2019 Contemporary Bilet Fiyatları Tablosu, (URL 6)

Tablodaki fiyatlar ve fiyat kategorileri sanat sermaye ilişkisini farklı bir boyuttan da göstermektedir. Tablo; VIP, hafta içi, hafta sonu gibi değişen ve ilk yapıldığından bu yılı kadar çok fazla artan bilet fiyat listesidir. Bu liste fuarı deneyimlemek isteyen kesimler arasında bir sınıflandırma yapıldığına da açıklık getirmektedir. Bu durum izleyicinin kategorize edilmesine ve değişken fiyat listesi belirlenmesi ile seçkinlik duygusu yaratmasına zemin hazırlamaktadır.

14. İstanbul Contemporary'nin Küratörü Anissa Touati verdiği röportajda, fuarı ticari bir alan olarak gördüğünü ve bu alanın getirisinden duyduğu kaygıyı açıkça ifade etmiştir.

``Sırf şehirde bir etkinlik var diye fuara gelmeyin.

Fuara giden kişi sayısı medya için önemli olsa da asıl önemli veri eser satışlarına dair olan. O rakam açıklanmıyor. Yani yıl boyu ne sergi ne de müze gezenler, sırf şehirde bir etkinlik var diye fuara gelmeyin ne olur! Yok illa gelecekseniz de orada görüntü alıp paylaşırken sanatçıların isimlerini yazmadan gitmeyin. Tabii burada iş yine fuar yönetimine düşüyor. İstanbul Contemporary, yer olarak Nişantaşı değil de merkeze bir saat uzaklıkta bir yerde olsaydı gerçek kitle daha net ortaya çıkmaz mıydı`` (Çapan, 2019).

Küratör verdiği röportajda, fuara katılan ve bunu deneyimlemesini istediğimiz kitle, eseri satın alabilecek kişilerdir ya da kurumlardır düşüncesini açıkça ifade etmiştir. Fuarı deneyimlemek isteyen kitleyi de geri planda tuttuğunu röportajında belirtmiştir.

İstanbul Contemporary'nin çağdaş sanat pratiklerine alan açmasıyla beraber yapıldığı kentin markalaşması ve Türkiye'deki güncel sanatın ülke sınırlarından dışarıya çıkmasını sağlamakta amaçları arasındadır. Özellikle sermaye ağını geniş tutma fikri ile hedefleri arasında; Türkiye'de ki sanat ortamını diğer Dünya ve Avrupa ülkelerine de tanıtmak olduğunu açıklamışlardır (Contemporary İstanbul, 2021).

İstanbul Contemporary'nin politik söyleminin etkileri ise 11. si düzenlenen fuarda Sanatçı Ali Elmacı'nın yaptığı heykel üzerinden tartışılmıştır.

Yapıt, kadın figürünün üzerindeki mayoya Sultan Abdülhamit'in portresinin resmedildiği bir heykeldir.



Şekil 7. Ali Elmacı, Heykel, 2014, (URL 7)

Millî Görüş Vakfı Üyesi olarak kendilerini tanıtan 23 kişi 2016 Contemporary açılışına gelmişlerdir ve Sanatçı Ali Elmacı'nın İstanbul Contemporary alanında sergilenen heykel çalışması üzerinden tartışmışlardır. Millî Görüş Vakfı Üyeleri Sultan Abdülhamit'in portresinin mayolu bir kadın üzerine resmedilmesinin milli duygularla alay ettiği hissi verdiği ve bu açıdan sanat eseri olmadığını ileri sürerek eserin alandan kaldırılmasını talep etmişlerdir. Ali Elmacı, Millî Görüş Vakfı Üyelerinin isteğini kabul etmiştir. Kendisi ve çalıştığı galerinin sahibi İsaabel Croxatto'nun da isteği ile eser alandan kaldırılmıştır.<sup>9</sup> Bu konu ile alakalı sanatçı, eserin neden fuardan kaldırdığını açıkladığı, 'muhalif olmak renkli olmaktır' başlığı ile bir röportaj vermiştir.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Bakınız <https://youtu.be/394IDyY6CG0>

<sup>10</sup> Bakınız <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/ali-elmaci-muhalif-olmak-renkli-olmayi-gerektirir-i-11275>

*Geçtiğimiz Contemporary İstanbul'da heykellerinden biri saldırıya uğradı ve daha sonra eseri kendi isteğiyle fuardan çekti. Bu süreçten bize biraz bahsedebilir misin?*

Kapanışa yarım saat kalmıştı, kapanıştan sonra birkaç resmi değiştirecektik, o nedenle orada bekliyordum. Normalde o saate kadar kalmıyordum aslında. Biraz da yorgundum ve oturuyordum, kafamı kaldırdığımda heykelin etrafını sardıklarını gördüm. Sonradan öğrendim, 23 kişilermiş. "Yetkili kim?" diye soruyorlardı, sordukları kız da yabancı olduğu için anlamıyor, beni gösterdi. Gittim yanlarına, buyurun dedim. Önce ne için geldiklerini kestirmek istedim. İçlerinden biri "Bu mankenin üzerinden dedemizin fotoğrafını kaldıracağını" dedi. "Dedeniz kim?" dedim, Abdülhamit'miş. Neden diye sorduğumda "Hakaret var, palyaço gibi yapmışsın" dedi. Böyle bir kitle işte, bilet alıp girmişler, çoğunun cebinde o bilet parası var mıydı ondan bile emin değilim. Birileri göndermiş, onlar da gelmişler. Bunu yapamayacağımı söyledim, sonra güvenlik geldi, medyaya yansıdı, zaten herkes cep telefonlarına çekip paylaştı. Eseri o an oradan kaldırmak istedim, çünkü başka bir sürü şey zarar görebilirdi. Saldırgan bir kitleydi. Kaldırdık, bazı eleştiriler aldım kaldırdığım için ama fuarın geleceği, diğer işlerin, galerilerin ve sanatçıların zarar görmemesi adına kaldırdım. O benim kişisel sergim değildi, fuarda yarım saatte bir bile bir iş gidip gelebilir. Orada ısrarla işimi tutmak biraz show'a yönelik bir şey olacaktı, bunu da istemiyordum. Ayrıca çalışmanın amacına ulaştığını düşünüyorum. Ertesi gün bu kişilerin Facebook sayfalarına baktığımda heykelin fotoğrafını paylaştıklarını gördüm. "Allah'a şükür putu oradan kaldırdık" yazıyor. Biri de altına "Kardeşim oradan kaldırıp buraya koymuşsunuz" yazmış. O zaman dedim ki tamam işte olmuş. Daha fazla ısrara gerek yok, kaldırmaya karar verdim. Bir taraftan da Türkiye'nin dört bir yanından tehdit mesajları almaya başlamıştım. Hepsi duruyor o mesajların. Belki bir kitapta veya sergide onlara yer vermeyi düşünüyorum. Gerçekten korkunçtu bu durum, nasıl bir kitleyle karşı karşıya olduğumun bir fotoğrafıydı o mesajlar. Biraz uzak durdum sonra, röportaj vermedim, kimseyle görüşmedim o süreçte. Televizyonlarda Ali Elmacı'nın eserini beğendiniz mi diye anket yaptılar, sabah programlarında bir sürü hakaret edildi. "Bu sanat değil" dediler, esere saldıranlar da öyle diyorlardı. Olaylar biraz soğusun istedim, biraz geri durdum. Zaten Türkiye'nin çok çalkantılı bir gündemi var, öyle geçti yani. Ben aslında orada eski Cumhuriyet üzerinden bir siyasal İslam eleştirisi yapmıştım fakat benim eleştirdiğim kesim eski Cumhuriyet'ti. Eğer kızacak olsalardı onların kızmasını beklerdim. Ama anlıyorum, ben siyasal İslamcılarının içinde yetiştim sayılır, tabii ki kızdıkları noktaların farkındayım (Röportaj, Ali Elmacı: "Muhalif Olmak Renkli Olmayı Gerektirir", 2017).

Bu olay, sanat yapılanmaları ve politikalarının yapıt ve sanatçı üzerindeki hâkimiyetini açıklık getirmektedir. Eserin fuardan kaldırılması, İstanbul Contemporary’de makro düzeyde politik söylemi olan yapıtların güncel sanat alanında kabul görmediğini açıklar niteliktedir. Bu bağlamda, sanatın politika ile olan ilişkisi esas ise, politik söylemlerin sanat alanında hâkim olan güçlerin taleplerini karşılayan bir söylem niteliği taşıması olarak açıklanmaktadır. Ali Elmacı’nın eserini fuar alanından kaldırması ise sanatçının oto sansüre yönlendirmesine alan açması olarak okunmaktadır.

### 2.3. Bienal Politikaları

Bienal, iki yılda bir organize edilen ve uluslararası düzenlenen sanatsal ve kültürel faaliyetleri ifade etmek için kullanılan bir terimdir (Oxford Dictionaries/ Biennale, 2021). Bienaller, büyük ölçekli ve uluslararası bir organizasyon olması sebebi ile bir önceki yıl diğer yılın hazırlığının yapılması için iki yılda bir yapılmaktadır. Bienal hazırlığında, öncelikle bir başlık belirlenmektedir, katılımcılara duyurulmaktadır, belirlenen başlık kapsamında sergi bünyesine dahil edilecek eserler bir araya getirilmektedir ve bu yapıtlar arasından seçimler yapılmaktadır. Bütün bunları organize eden küratörler, bienale hangi kuruluşların katılacağına, hangi temanın olacağına, hangi eserlerin yer alacağına ve bienalin nerede olacağını belirlemektedirler. Bienaller içerik kapsamında sadece sanat eserinden oluşmamaktadır. Yapıldığı zaman dilimi içerisinde; söyleşiler, atölye çalışmaları, sempozyumlar, konferanslarda yer almaktadır. Aynı zamanda bienaller, kentlerin uluslararası ilişkilerini geliştirmesini sağlayan ve bu kapsamda sermaye oluşturun büyük çaplı sanatsal organizasyonlardır.

Venedik Bienali, 1985 yılında yapılmış ilk bienaldir. Venedik Bienali çağdaş sanat pratiklerine alan açması ile önem kazanmıştır. Çağdaş sanat kapsamında yapılan bienallerin, büyük çaplı organizasyonlar olması sponsor ağının geniş olmasını da beraberinde getirmektedir.

Bienaller yapıldığı kentin uluslararası ölçekte görünür olmasını sağlamıştır. Bienallerle birlikte kentin sanat merkezi haline gelmesi, uluslararası düzeyde ekonomik ve siyasal bağları da kuvvetlendirmektedir (Stallabras, 2010, s:33). Böylelikle bienaller sanatsal faaliyetlerin gerçekleştiği bir alan olmakla birlikte ülkelere prestij sağlayan bir alanda olmuştur.

### **2.3.1. Uluslararası İstanbul Bienalleri**

Uluslararası İstanbul Bienal'lerinin ilki 1987 yılında İstanbul Kültür Sanat Vakfı aracılığıyla düzenlenmiştir. 1987 ve 1989 yıllarında Beral Madra genel koordinatör adıyla ilk iki bienali organize etmiştir. 1991 yılında ise Vasıf Kortun Üçüncü İstanbul Bienal'inin küratörlüğünü yapmıştır ve 1992 yılından sonra tek küratörlü sisteme geçilmiştir (Bienal İKSV Tarihçe, 2018).

1980'li yıllara kadar İstanbul kentinde, geniş çaplı sanatsal faaliyetlerin yapılacağı mekânlar oldukça kısıtlıdır. Sanat alanında geniş çaplı organizasyonlar Uluslararası İstanbul Bienalleri ile başlamıştır. Uluslararası İstanbul Bienallerden önceki dönemlerde, sergi mekânları olarak daha çok bankaların bu işler için ayırdıkları alanlar kullanılmaktadır. Bu oluşumlar hem sergi organize etmişlerdir hem de eserleri koleksiyonlarına katmışlardır. Uluslararası İstanbul Bienallerin, büyük fuarlar olması ve sergilerin banka mekânlarına veda etmesi ile birlikte sanat alanına büyük ölçüde katkı sağladığı gözlemlenmiştir. Uluslararası İstanbul Bienalleri aynı zamanda bir kentin markalaşma süreci olarak da görülmektedir. Fakat kenti görünür kılmak için yapılan bu etkinlikler, sanatın estetik ve teori yönünü geri planda bırakma meselesine neden olmaktadır (Yılmaz, 2015, s:143-145).

Çağdaş sanat alanında gerçekleşen Uluslararası İstanbul Bienallerin büyük bir sermaye ağına ihtiyaç duyması sonucunda birçok sponsorun bienallere dahil olmasına neden olmuştur. Uluslararası İstanbul Bienallerinde, sponsor ağının fazla olması neticesinde politik söylemi olan bir sanat anlayışının olmadığı yerine daha genel

söylemlerin olduğu bir sanat anlayışının olduğu gözlemlenmiştir. Bu kapsamda sanatçılar yapıtlarında, politik söylemler yerine daha genel söylemleri ön plana çıkaran işler üretmişlerdir. Özellikle ülke genelinde siyasal gerginliğe neden olabilecek işlerin bienaldeki yapıtlara yansımadağı gözlemlenmiştir. Bu durum İstanbul Bienal'lerinin içerik ve konu başlıkları ele alınarak açıklanmıştır.

1987'de başlayarak her iki yılda toplamda on altı bienal İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) tarafından yapılmaktadır. Diğer ülke bienalleri gibi İstanbul Bienali'de çağdaş sanat etkisi altındadır ve birçok ülkenin sanatçılarını davet ederek geniş bir yelpazede bu organizasyonu düzenlemektedir. İKSV, Uluslararası İstanbul Bienal'lerine farklı kültürden sanatçıları ve izleyicileri davet ederek bir etkileşim oluşturmayı hedefleri arasında olduğunu açıklamıştır. Bu çerçevede, Uluslararası İstanbul Bienali, ulusal sergilere alan açmıştır ve yabancı küratörler bienal başlıklarını belirlemiştir. Bienal temaları, bienallere davet edilen yabancı sanatçılara bırakılmıştır (Yardımcı, 2005).

Julian Stallabross,

``Türkiye hükümetinin, üyeliğın gerektirdiğı seküler ve neoliberal standartlara güçlü uyum sağladığı konusunda Avrupa Birliğı'ne güvence verme çabasının bir parçasıdır`` (Stallabross, 2010, s:33)

İKSV'nin İstanbul Bienal'lerini uluslararası düzeyde bir sanat ortamını oluşturmayı hedefleri arasına aldığını açıklamıştır.

Uluslararası İstanbul Bienalleri kapsamındaki işleri incelediğimizde klasik/geleneksel sanat olarak tanımladığımız sanat alanından bir kopuş söz konusudur. Uluslararası İstanbul Bienallerinde kavramsal sanat, güncel sanat ya da yerleştirme sanatı tercih edilmiştir. Bu durum çağdaş sanat pratiklerinin, bienaller gibi büyük ölçekli sanat yapılanmalarını etkisi altına almasından kaynaklanmaktadır. Neticede, sanatçılarda sanat piyasasında ve diğer ülkelerde görünür olmak için çağdaş sanat pratiklerine yönelmeyi tercih etmek zorunda kalmışlardır. Sanatçılar, geleneksel malzemeyi ret ederek, mesela

bir resim için boyadan ya da bir heykel için kilden vazgeçerek hazır nesnelere sanat eserini yapmak tercihleri arasında olmuştur.



**Şekil 8.** 1. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi, Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat, Genel Koordinatör: Beral Madra (Türkiye),1987 (URL8)

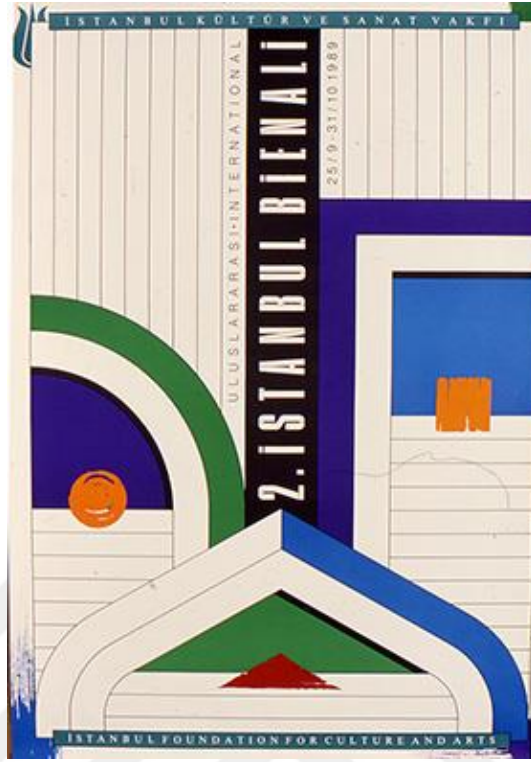
1987 yılında ‘Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat’ adıyla Beral Madra tarafından ilk bienal gerçekleştirilmiştir. Bu sergiler, bir Bizans mekânı olan Aya İrini, Mimar Sinan Hamamı ve Harbiye’deki Askeri Müzede yapılmıştır. Sergi mekanları olarak galeri mekânlarının dışındaki tarihi yerler seçilmiştir. Çünkü, galeri mekânlarının bienalleri kaldırabilecek kapasitede olmaması ve tarihi mekânlarında sanata hizmet etmesi açısından bu alanlarda bienaller yapılmıştır. Bundan sonraki bienaller içinde mekân seçimi bu yönde ilerlemiştir (1.Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, 2018).

“1987’den bu yana devam eden bienallerde, 1.Uluslararası İstanbul Bienali’nin düzenlenmesinde İKSV’nin desteği ile danışma kurulu üyesi olarak Beral Madra küratörlük görevini üstlenmiştir. Bu konu ile ilgili olarak Beral Madra şöyle der; ‘Ülkemizde gerçek ve kalıcı sanatın ne olduğu konusunda açık seçik yargılar yok; gerçek sanat ile alt sanat arasındaki sınır bile kesin değil. Gerçek sanata yapılması gereken yatırımlar, yanlış yönlendirme ve bilgilendirme sonucunda, ikincil sanata yapılıyor. Bütün parasal gücümüzle uluslararası ortama çıkış yapmamız gerekirken, biz hala doğa ve ölü doğa resimleri ile oyalanıyoruz. Başka bir yönden de İstanbul turistik ve çok uluslu şirketler açısından uluslararası bir nitelik taşıyan 5 yıldızlı oteller, plazalar, galeriler, iş merkezlerine inanılmaz boyutta yatırımlar yapılıyor. Biz kültür ve sanat açısından uluslararası olabilecek miyiz? Bu kentte ve bu kent için çeşitli ülkelerde sanatçılar, bir şeyler yaratıyorlar mı? Sorularını gündeme getiriyoruz. Ayrıca da sanatçılarımızı uluslararası sergi yapımcılarına tanıtmamızın gerekliliğini savunuyoruz” (Nivren, 2021).



**Şekil 9.** Şenol Yoroğlu, Mimar Sinan Hamam’ında sergisini düzenliyor,1987, (URL 9)

1.Uluslararası İstanbul Bienal’inde henüz küratör kelimesi kullanılmadığı için, küratör yerine genel koordinatör kullanılmıştır ve mekânı özgürce kullanmaları ve (şekil 8) sergileme düzenini yapmaları sanatçılara bırakılmıştır.



Şekil 10. 2. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi, Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat, Genel Koordinatör:  
Beral Madra (Türkiye),1989, (URL 10)

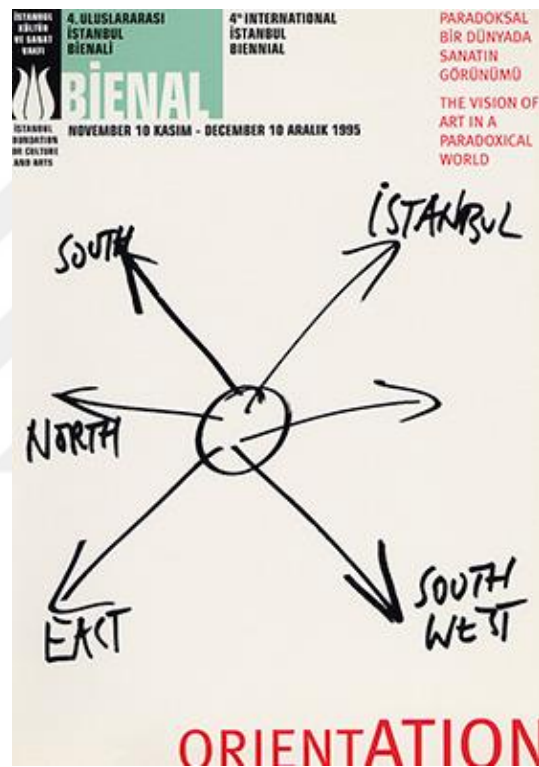
1989 yılında, 2. Uluslararası İstanbul Bienali Beral Madra tarafından, ‘Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat’ adıyla düzenlenmiştir, Aya İrini ve Süleymaniye Kültür Merkezi bienal mekânı olarak seçilmiştir (2. Uluslararası İstanbul Bienali, 2018).



Şekil 11. 3. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi, Kültürel Farklılık, Yönetici: Vasıf Kortun (Türkiye),1992, (URL 11)

3. Uluslararası İstanbul Bienali, Vasıf Kortun tarafından, ‘Kültürel Farklılık’ başlığı altında düzenlenmiştir. Bienal, 19. Yüzyılda inşa edilmiş tekstil fabrikası olan Feshane’de yapılmıştır. Diğer bienallerden farklı olarak 3. İstanbul Bienali tek bir mekânda yapılmıştır ve ülkeler pavyonu denilen bir modelle eserler sergilenmiştir. Vasıf Kortun sanatçı seçimlerini de ülkelerin küratörlerine vermiştir ve Türkiye’den Selim Birsell, Gülsün Karamustafa, Hale Tenger, Canan Tolon ve Hakan Onur gibi özellikle güncel sanat alanında eserler üreten sanatçılar bienale katılım göstermiştir. Bu sanatçıların enstalasyonlarının bienallerde yer alması ile yeni akımlarında Türkiye’de kabul gördüğünü göstermektedir. Çağdaş sanat alanında işler yapan bu sanatçılar, yurtdışı sergilere katılmalarıyla artık Türk sanatçılarındaki diğer ülkelerde tanınmasına olanak sağlamıştır (3. Uluslararası İstanbul Bienali, 2018).

``3. İstanbul Bienali aracılığıyla, Kortun'un merkez-çevre ilişkilerini, yerel ve küresel kimliklerin farklılıklarını gözler önüne sermeyi hedeflediği anlaşılmaktadır. Ona göre İstanbul, bir megapol olarak Kuzey ile Güney arasına oturan, Doğu ile Batıyı kesen bir eşiktir, 'olmayan bir yerdir'. Kesin sınırları yoktur; çevresini kendine ekler. Orada yaşayan her kimse hem İstanbullu değildir hem İstanbulludur. Bu kent, bellekleri silinmişlik üzerine kurulu modern kimlikler ile postmodern kimliklerin kendi varoluşlarını gerçekleştirdiği bir yerdir`` (Kortun, 1992, s:209).



**Şekil 12.** 4. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi, ORIENT-ATION – Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü, Küratör: René Block (Almanya), 1995, (URL 12)

1995 yılında 4. Uluslararası İstanbul Bienali, René Block tarafından organize edilmiştir. 4. İstanbul Bienali ile birlikte ülkeler pavyonu modelinden vazgeçilmiştir. Venedik Bienal'i modeli kullanılmıştır. Yeni sanatçı adayları ve sanat galerileri ile bağlantısı olmayan sanatçılarda 4. Uluslararası İstanbul Bienal'ine dahil edilmiştir. 4. Uluslararası İstanbul Bienal'i bir yabancı küratör tarafından organize edilmiştir. Küratör, 'Orientation' (Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü) kavramını başlık olarak

belirlemiştir ve bu kavramı ‘sanat olamayan yapıtlar yapılabilir mi?’ sorusuna yönelik cevabı küratör metninde açıklamıştır (4. Uluslararası İstanbul Bienali, 2018).

“Oryantasyon sözcüğünde ilgimi çeken, sözcüğün coğrafi bağlamıdır. ‘Oriente olmak – yönelmek’ pek çok Avrupa dilinde ‘Orient’(Doğu) kökünden türemiş olması bir rastlantı değildir. Batılı olduğumu sandığımız kültürün kökeninin ne kadarının ‘Orient – Doğudan gelmiş olduğuna dikkat çekmekten başka bir şey amaçlamadım. İşte bu kendi gelişmiş gelenekleri olan farklı çevreleri dikkate alıp, orada bulduklarımın Batı Sanatı olarak adlandırılan kavramdan geldiklerim arasında diyalogu sağlayacak bir temanın geliştirilmesi gerekiyor. Ülkelerin genç sanatçıları, diğer ülkelerinkilerle karşılaşmalıdırlar. Joseph Beuys 1971’de yaptığı gerek bienal gerekse ona eşlik eden Fluxus sergisinde izlenebilecek bir çalışmada politik partilerin diktatörlüğünün aşılmasını talep ediyorum. Erkeklerin yüzlerce yıllık, usandırıcı baskınlığı nihayet kırıldı. Fransız ve Rus devrimlerinden sonra üçüncü büyük devrimi yaşıyoruz” (Block, 1995).

4. Uluslararası İstanbul Bienal ile Türkiye’deki sanat etkinliklerinin ülke sınırlarından çıktığı gözlemlenmiştir. İstanbul’daki sergiler ve sanatçılarda artık diğer ülkelerde tanınır olmaya başlamıştır. Bu açıdan sanatçılar uluslararası platformda kendine tanıtma fırsatı yakalamışlardır ve bundan sonraki bienallerde bu durum daha yoğun bir şekilde devam etmiştir.

“Dünyanın çeşitli yerlerinde düzenlenen bienal etkinliklerinin en önemli özelliği irdelediği kavramlardır. Bu kavramlar genellikle tüm insanları ve topluları ilgilendiren ortak sorunsallardır. Türkiye de düzenlenen bienallerin irdeledikleri kavramlara bakıldığında Asya-Avrupa Bienalleri ortak bir kavram önermezken İstanbul Bienalleri farklı kavramsal sorunsallarla dikkat çekmiştir. 1.ve 2. İstanbul Bienalleri ‘Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat ve Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat’ kavramları ile çağdaş yorumların sergilenmesini mümkün kılmıştır. 3. İstanbul Bienali ‘Kültürel Farklılıkların Yeniden Üretimi’ sorunsalı irdelenirken 4. İstanbul Bienalinde ‘Orientation Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü’ kavramı masaya yatırılmıştır. Rene Block, bu kavram ile ilgili olarak ‘doğulu diye nitelediğimiz sanatçılar, kendi doğulu kültürleriyle yoğrulmuştur. Bu nedenle de doğal olarak bu gelenekten yararlanan sanatçılar, Uluslararası anlaşılır sanat dilinin estetiğinden yararlınsalar da bu gelenek eserlerinde hissedilir demıştır” (Okan, Türkiye’de Geleneksel Sanatın Dönüşümü ve İstanbul Bienalleri, 2012)



Şekil 13. 5. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi, Yaşam, Güzellik, Çeviriler / Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine, Küratör: Rosa Martinez (İspanya),1997, (URL 13)

5. Uluslararası İstanbul Bienalini Rosa Martinez düzenlemiştir. Bienal başlığı, ‘Yaşam, Güzellik, Çeviriler / Aktarımlar ve Diğer Güçlükler’ olarak belirlenmiştir. Bu başlık altında küratörün altını çizdiği sanat sadece estetik olmamalıdır. Bunun yanında sanat, politik sorunları da ele almalıdır ki bir bütünlük olabilsin vurgusunu yapmıştır. Diğer bienallerde olduğu gibi mekân olarak, Darphane-i Amire, Yerebatan Sarnıcı, Haydarpaşa Garı, Kız Kulesi ve Taksim Meydanı gibi yerler seçilmiştir. 5. Uluslararası İstanbul Bienal’inin en belirgin özelliği ise diğer bienallere oranla bu bienale kadın sanatçılar daha fazla katılım göstermişlerdir (5. Uluslararası İstanbul Bienali, 2018).



Şekil 14. Egle Rakauskaite, Cennetken Kovulma, 1997, (URL 14)

5. Uluslararası İstanbul Bienalinde kadın sanatçıların sayıca fazla olması performans sanatına da alan açmıştır. Performans sanatı, bedeni sanatın malzemesi olarak kullanan bir sanattır ve çoğunlukla kadın sanatçılar bu alanda işler ürettiği gözlemlenmiştir. Çağdaş sanat alanında gerçekleşen performans sanatı Marksçı anlayıştan beslenmektedir. Performans sanatı marksist anlayıştan temel almasına rağmen meta kültürü kapsamında değerlendirilmiştir. Neticede performans sanatı, baştan çıkarıcı bir özne olarak görülmüş ve bu durum seyirciyle arasında olumsuzluklar yaratmasına neden olmuştur (Peterson, 2012, s:209-303). Şükran Moral'ın 1997 yılında 5. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında 'İstanbul Spektrum' başlığı ile yaptığı performanslar bu olumsuzluğu açıklar niteliktedir.



Şekil 15. Şükran Moral, Hamam Performansından Fotoğraf, 1997, (URL 15)

Şükran Moral, 1997 yılında 5. Uluslararası İstanbul Bienali için performanslar gerçekleştirmiştir. Sanatçı bu performansları erkekler hamamı ve genelevde yapmıştır. Özellikle toplumda tabu olarak görülen birçok kavramı ele alan sanatçı ‘İstanbul Spektrum’ başlıklı ‘Hamam’ adlı performansı için Aya İrini’yi mekân olarak kullanmıştır (Okan, 2012).

‘Hamam’ adlı çalışma Türkiye’de yapıldığı zaman diliminde tepki toplayan bir performans olmuştur. Sanatçı verdiği röportajlarda, hamam ve geneleve giren ilk kadın sanatçı olarak oradaki kadınlarla empatik bir deneyim yaşadığını belirtmiştir (Okan, 2012).

Sanatçı, büyürken ruhumuza kazınan korkuların üzerine giderek bir anlamda kendi korkusunu ve kadınların ‘kötü yola düşme’ korkusunu gün yüzüne çıkarmak

arzusunda olduğu için bu alanları seçtiğini ifade etmiştir. Şükran Moral, korkulardan bahsederken aynı zamanda korkunun kendisi ile birebir yüzleştiğini ve bu korkuların toplumumuzda halen yaşandığına da açıklık getirmiştir. Sanatçı, halen bekâret ve kızlık zarının bir tabu olması aşılammıştır ve kadınların halen bu baskılarla ve korkularla büyümeye, yetişmeye devam ettiklerini açıklamıştır. Sadece hamam ve genelev değil akıl hastanesine de girerek oradakilerle empati yaptığını ifade etmiştir ve bu alanda da işler üretmiştir. Bu alandaki işleri hamam ve genelevde yaptığı performansı gibi kötü yola düşme saplantısına benzer bir korkudan kaynaklandığını dile getirmiştir (Okan, 2012).

Sanatçı, çocukluk dönemlerinde ailemizin onayladığı bir evlat rol modelini benimsemediğimiz sürece büyüklerimizin gözünde deli damgası yeme, dışlanma, evlatlıktan ret edilme hatta akıl hastanesine kapatılma tehditleri ile büyüdüğümüzü hissettiğim için bu alanda performanslar yaptığını dile getirmiştir. Bu durumun toplumda uyumlu olma istencinin aşılandığını dile getirmiş ve karşı çıkışlara elektroşok ile karşılık verilerek yapılan bir ehlîleştirme terapisi, ne derece insancıl ve kabul edilebilir bir yaklaşımdır sorusuna cevap aramıştır (Okan, 2012).



Şekil 16. 6. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi, Tutku ve Dalga, Küratör: Paolo Colombo (İtalya),1999, (URL 16)

‘Tutku ve Dalga’ başlığı adı altında Paola Colombo küratörlüğünde 1999 yılında 6. Uluslararası İstanbul Bienali yapılmıştır. Küratör Paola Colombo, neden bu başlığı seçtiğini küratör metninde açıklamıştır (6. Uluslararası İstanbul Bienali, 2018).

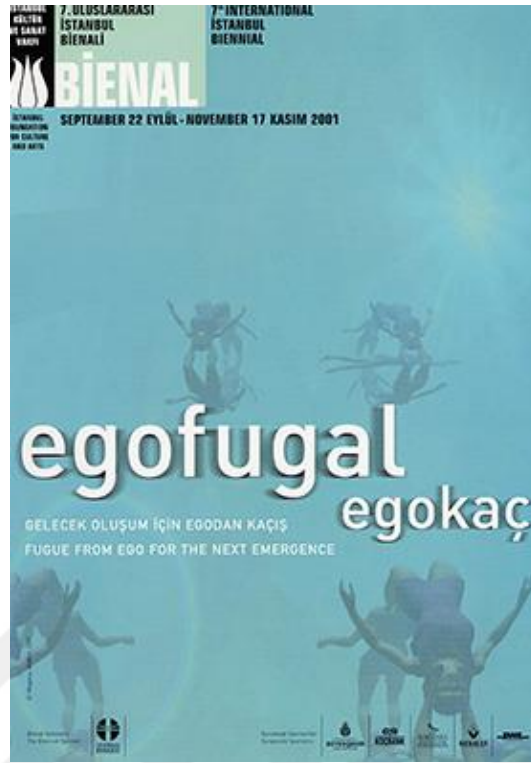
“Son yıllarda, sanatçılar kendi kişisel görüş açılarını dile getirmek için ‘küresel otoyoldan’ olduğu kadar geleneksel sanatsal yöntemlerden de yararlandılar. Bunu sonucu olarak, kitle iletişim araçları ile yeni teknolojilerin giderek ağır basan varlığı, birçok sanatçıyı imgenin önceliğine dönmeye yöneltti; resimsel bir gelenek içerisindeki düşüncelere işaret eden nostaljik bir vektör olarak değil, fakat kolaylıkla iletilebilen, okunabilen, geçtiğimiz on yılın yerleştirme sanatını belirleyen mekânsal zorlamalardan kurtulmuş görsel bir metin parçası olarak. Günümüz sanatçıları, ‘yüksek’ ve ‘alçak’ sanat arasındaki sınırları ve çeşitli sanat kategorileriyle türleri arasındaki hiyerarşileri yıkarak, psikolojik rahatsızlıklardan politik eylemciliğe kadar birbirinden çok farklı konuları tartışmak için verimli bir zemin hazırladılar. Ağırlığını duyuran bir ideolojinin olmayışı geniş bir tepki çeşitliliğine yol açtı, bunların hepsinin ortak niteliği içinde yaşadığımız zamanın ortaya attığı sorulara son derece kişisel

yorumlar getirmeleri. Bu çerçevede içinde, Tutku ve Dalga, çağdaş dünyada kişisel tarihlerin ve yaptığımız duygusal yatırımların ağırlığı sorusunu gündeme getirecek, çünkü giderek daha çok sanatçı bizlere politik ve toplumsal sorunlar için pragmatik çözümler yerine şiirsel katarsis önermektedir `` (Colombo, 1999).

6. Uluslararası İstanbul Bienalin yapılacağı tarihten bir ay önce 17 Ağustos Gölçük/ Kocaeli Marmara depremi <sup>11</sup> olmuştur ve 17.480 kişinin hayatını kaybetmesine rağmen bienal gerçekleşmiştir. İKSV' nin Yönetim Kurulu Başkanı Şakir Eczacıbaşı 'sanatın desteğine, duyuracağı kıvanca, gerçekleştireceği dayanışmaya her zamandan daha çok ihtiyaç vardır' şeklinde bir açıklama yapmıştır (İKSV Yayınları, 1999, s:5 ). Sanatın meselesinin sadece estetik olmamakla beraber toplumsal sorunları da ele almak açısından bütünleştirici olduğunu vurgulamıştır. Sanatın bütünleştirici etkisi ile beraber bienalin yapılmaması da getireceği maddi kazancı olumsuz etkilememesi de göz önünde bulundurularak bienal gerçekleşmiştir.

---

<sup>11</sup> 1999 Gölçük Depremi, İzmit Depremi, Marmara Depremi ya da 17 Ağustos 1999 depremi, 17 Ağustos 1999 sabahı, yerel saatle 03:02'de gerçekleşen Kocaeli/Gölçük, merkezli deprem Richter ölçeğine göre 7,5 büyüklüğünde gerçekleşen deprem, büyük çapta can ve mal kaybına neden olmuştur.17 Ağustos depremi tüm Marmara Bölge'sinde Ankara'dan İzmir' e kadar geniş bir alanda hissedilmiştir. Resmî raporlara göre 17.480 ölüm, 23.781 yaralanma olmuştur. 505 kişi sakat kalmıştır. 285.211 ev, 42.902 iş yeri hasar görmüştür. Resmî olmayan bilgilere göre ise yaklaşık 50.000 ölü, ağır-hafif 100.000'e yakın yaralı olmuştur. Ayrıca 133.683 çöken bina ile yaklaşık 600.000 kişi evsiz kalmıştır. Yaklaşık 16.000.000 insan, depremden değişik düzeylerde etkilenmiştir. Bu nedenle Türkiye'nin yakın tarihini derinden etkileyen en önemli olaylardan birisidir. Deprem gerek büyüklük gerek etkilediği alanın genişliği gerekse sebep olduğu maddî kayıplar açısından son yüzyılın en büyük depremlerendir. Depremin Türkiye'nin önemli bir sanayi bölgesi olan Marmara Bölgesi'nde meydana gelmiş ve çok geniş bir coğrafyayı etkilemiş olması, ülkede büyük sıkıntılara neden olmuştur (1999 Gölçük Depremi, 2021).

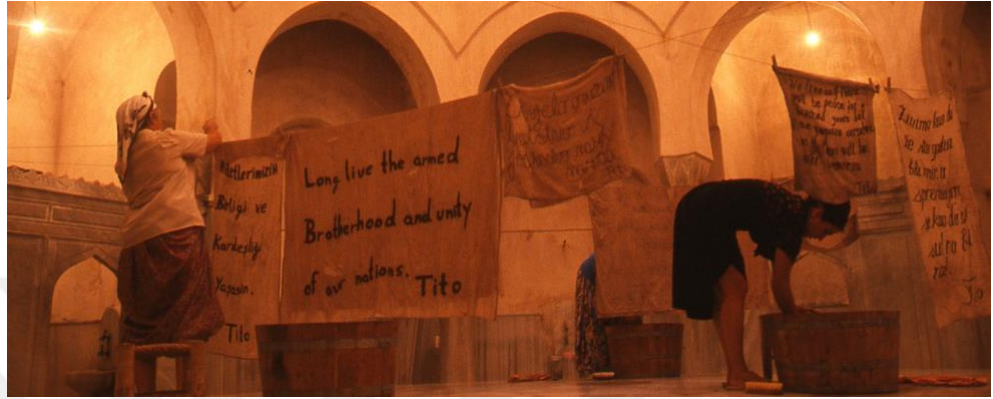


Şekil 17. 7. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi, Egokaç – Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış, Küratör: Yuko Hasegawa (Japonya),2001, (URL 17)

7. Uluslararası İstanbul Bienali 2001 yılında Küratör Yuko Hasegawa tarafından organize edilmiştir. Bienalin yapılacağı, 11 Eylül’de Dünya Ticaret Merkezi <sup>12</sup>saldırıya uğramıştır. Bu olay neticesinde 7. Uluslararası İstanbul Bienaline yurtdışından gelen sanatçıların katılımı azalmıştır. 31 ülke ve 63 sanatçı ile ‘Egokaç; Gelecek Oluşum İçin

<sup>12</sup> 11 Eylül günü, Amerika Birleşik Devletleri’nde iç sefer gerçekleştiren dört yolcu uçağı, el-Kaide üyesi 19 kişi tarafından kaçırılmıştır. American Airlines’ın 11 sefer sayılı uçuşu ile United Airlines’ın 175 sefer sayılı uçuşu, New York’ta bulunan Dünya Ticaret Merkezi’nin sırasıyla kuzey ve güney kulelerine çarpması ile iki saat içinde 110 katlı her iki bina da çökerken,7 dünya Ticaret Merkezi’nin de arasında bulunduğu çevresindeki bazı yapılar yıkılmıştır ve bazıları hasar görmüştür. Kaçırılan üçüncü uçak American Airlines’ın 77sefer sayılı uçuşu, Virginia eyaletine bağlı Arlington Country’de ye alan Amerika Birleşik Devletleri Savunma Bakanlığı karargâhı Pentagon’a çarpmıştır. Saldırı sonucunda binanın batı cephesinin bir kısmı yıkılmıştır. Kaçırılan dördüncü uçak olan United Airlines’ın 93 sefer sayılı uçuşu ve Washington, DC’yi hedef almıştır.Ancak yolcuların uçağı kaçırarlara yaptığı müdahale sonrasında uçak Pensilvanya eyaletindeki Shanksville yakınlarına düşmüştür. Uçaklardaki 19 hava korsanı ve 227 kişi de dahil olmak üzere saldırılar sonucunda 2.996 kişi hayatını kaybetmiştir (11 Eylül Saldırıları, 2021).

Egodan Kaçış' başlığı adı altında bienal gerçekleştirilmiştir (7. Uluslararası İstanbul Bienali, 2018).



Şekil 18. Maja Bajevic, Kadınlar İş Başında –Yıkama, 2001, (URL 18)

7. düzenlenen İstanbul Bienali de tarihi mekânlarda yapılmıştır. Tarih barındıran mekânların güncel sanat çatısı altında yeniden gün yüzüne çıkması aslında yeni ile eski ya da mekân ile eser arasındaki ilişkiye vurgu yapmak durumundan ileri gelmektedir. İlerleyen süreçlerde, bienallerde tarihi yerlerin mekân olarak kullanılması gelenek haline gelmiştir.



Şekil 19. 8. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi, Şiirsel Adalet, Küratör: Dan Cameron (ABD),2003  
(URL19)

8. Uluslararası İstanbul Bienal'inin Küratörü Dan Cameron'dur. 'Şiirsel Adalet' başlığı ile 2003 yılında düzenlenmiştir. Antrepo no4, Tophane-i Amire Kültür Merkezi, Ayasofya Müzesi, Yerebatan Sarnıcı, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Kamusal Alan Projeleri mekanlarında sergiler gerçekleştirilmiştir. Tarihi mekanlarla birlikte kamuya hizmet eden alanlarda sergi mekânı olarak kullanılmıştır ve bu kapsamda kamusal alan projeleri ile dikkat çeken bir bienal olmuştur. Özellikle, kamusal alan olarak Taksim Meydanı mekân olarak kullanılmıştır. Performans sanatı da bienaller kapsamında ivme kazanmıştır (8. Uluslararası İstanbul Bienali, 2018) Bedeni, mekânı ve izleyiciyi de sürece dahil ederek yapılan performans sanatı, bienallerle birlikte önemli sanat pratiklerinden biri haline gelmiştir.

Şükran Moral'ın Müslüman toplumlarda kadınların girmesinin uygun karşılanmadığı yerler olarak genelevde ve erkekler hamamında gerçekleştirdiği

performansların, sanatın geleneksellikten ayrılması ile güncel olan sanatın bienallerle birlikte sanat ortamına yerleşmesine işaret etmektedir.

Sanatçının yaptığı bu performanslar, kadınların yaşadığı baskıları gün yüzüne çıkarması esası ile sanatın meselesinin estetik olmasıyla beraber toplumsal olayları da ele alarak izleyiciyi de dahil ettiği bir anlayıştan ileri geldiği düşünülmektedir. Bu durum, bienallerin yapılış şekillerini dikkate alarak gerçekleştirmek isteyen sanatçıları da oldukça zorlamıştır. Sonuçta performanslar gerçekleşse de bienalleri deneyimleyenlerin yapısı irdelendiğinde meseleyi birebir yaşayan bu kesimde yeterince etki yaratamadığı gözlemlenmiştir. Çünkü her iki yılda yapılan bienallerin mekanlarının, galerilerde olduğu gibi, birçok beyaz küpün bir araya gelerek daha kapsamlı kutsal mekânlar oluşturmasından ileri geldiği düşünülmektedir.



Şekil 20. 9. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi, İstanbul, Küratör: Charles Esche (İngiltere) ve Vasıf Kortun (Türkiye), 2005, (URL 20)

9. Uluslararası İstanbul Bienali, 'İstanbul' başlığı altında Charles Esche ve Vasıf Kortun tarafından organize edilmiştir. Sergiler, tarihi yarımada ile birlikte şehir merkezindeki mekânlarda da yapılmıştır. Bienalin başlığının İstanbul olarak seçilmesi de bu durumu desteklemektedir. İstanbul merkezde olan 5. Antrepo, Deniz Palas Apartmanı, Platform Güncel Sanat Merkezi, Garanti Bankası Binası, Garibadi Binası, Tütün Deposu gibi mekanlar seçilmiştir. Bienalin kent merkezine taşınması, bienal sanatçılarının konuşma yapmalarına olanak sağlamıştır ve bu konuşmalar halka açık yapılmıştır (9. Uluslararası İstanbul Bienali, 2018). Bu etkinlikler, bienallerde belirlenen konu başlıklarının içeriği desteklemesi kapsamında sürece halkın da katılması açısından önemli bir adım olmuştur.

9.İstanbul Bienali kapsamında, 5. Antrepoda ayrıca Misafirperverlik Alanı adı altında, küratörlüğünü Halil Altındere'nin yaptığı Serbest Vuruş adlı bir sergi düzenlenmiştir. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden sanat öğrencilerinin katıldığı bu sergide, bir takım siyasal kimlikler yan yana getirilmiştir, bir karşılaşma ortamına dönüştürülmüştür. Misafirperverlik Alanına Hafriyat Grubu gibi başka sanatçılarda katılmıştır. Bu bienale yabancı basının ilgisi de artmıştır. Başta Almaya, İtalya, Hollanda, Avrupa ve İsveç'ten olmak üzere yüzlerce gazeteci ve yazar gelip gözlem yapmıştır. Bunlarının büyük çoğunluğunun bienali değerlendirirken Türkiye'nin Avrupa Birliğine girme süreci ile bağlantı kurmuşlar; örneğin Christina Tilmann ve Igno Arend, Burak Delier'in Avrupa Birliği bayrağını çarşaf olarak kullanan kadın imgesine göndermede bulunmuşlardır` (Pelvanoğlu, 1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler. MSGSÜ , Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilimdalı, Doktora Tezi ).

Halil Altındere, Serbest Vuruş adlı sergiyle bienalin uluslararası platformda ses getirmesi için gerçekleştirdiğini açıklamıştır. Sanatçılar, bu sergiyle 9. Uluslararası İstanbul Bienal'inin uluslararası platformda yer aldığını ve olumlu yönde ilerlediğini açıklamışlardır.



Şekil 21. 10. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi, İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında

İyimserlik, Küratör: Hou Hanru (Çin/Fransa), 2007, (URL 21)

10. Uluslararası İstanbul Bienali, ‘İmkânsız Değil Üstelik Gerekli- Küresel Savaş Çağında İyimserlik’ başlığı altında toplamda 96 sanatçının yer aldığı bir bienaldir. Küratörlüğünü ise, Hou Hanru yapmıştır (10. Uluslararası İstanbul Bienali, 2018).

“2007’de düzenlenen bu bienal yine küreselleşmeyle bağlantılı olarak siyasal, toplumsal, kültürel ve coğrafi açıdan İstanbul’un güncel durumuna yoğunlaşmıştır. Bu açıdan, bir öncekinin devamı niteliğinde bir model sunduğ  söylenbilir. Bienal kapsamı da Atatürk Kültür Merkez’inde binanın tartışmalı konumundan ilhamla Yakmalı mı Yıkmalı mı? Manifaturacılar arşı’sında modernleşmeye gönderme yapan Dünya Fabrikası; 3. Antrepo’ da ulus-aşırı g ç, iletişim ve sınırlar hakkında Entre-polis alt başlığında sergiler düzenlenmiştir. Bunların yanı sıra, Türkiye’deki bazı sanatsal inisiyatifler için İstanbul Bilgi  niversitesi’ne bağlı Santralistanbul’un çeşitli mekanlarında seminerler, atölye çalışmaları ve forumlar düzenlenmiştir. Anadolu yakasındaki Kadıköy Halk Eğitim Merkez’indeki etkinlikler yine bir önceki gibi, 10.İstanbul Bienal’in kentin tarihsel ve turistik dokusunun dışında konumlanmaya çalıştığının göstergelerindedir. Kentle bütünleşme amacıyla ayrıca bienalin, akşam kapanış saatinden sonra, Gezegenler adlı herkese açık bir proje hazırlanmıştır” (Hanru, 2007).

10. İstanbul Bienal’inde Santralistanbul’un atölye çalışmaları yapması sanatçı inisiyatiflerinin bienallerde yer aldığına işaret etmektedir. İniyatiflerin bienallerde yer alması, bienalin yapısı açısından değerlendirildiğine sanat ortamında dikkat çeken bir duruma işaret etmektedir.

şakir Eczacıbaşı 10. Uluslararası İstanbul Bienali için yazdığı yazı da İstanbul kentinin küreselleşme olgusu içerisinde olmasını savunurken bunun ancak gerçek karşısında modernizmin ve idealizmin yaratacağı yeni görüşler, yeni girişimler ile olabileceğini açıklamıştır.

“20.yüzyıl sonlarında beliren küreselleşme olgusu, kendini önce dünya ekonomisinde gösteriyor, öte yandan bu olgunun giderek toplumsal, kültürel, sanatsal ve mimari alanlarda büyük değişimler yaratması kaçınılmaz oluyordu. Dünya’daki bu olağanüstü dönüşüme, güçlü ülkelerin güçlü paraları ve engin teknolojileriyle, öteki toplumlar üzerindeki hegemonyalarını arttırması doğal

değil midir? 10. Uluslararası İstanbul Bienali küratörü Hou Hanru, bu gerçek karşısında modernleşmenin dinamizmi ve belli bir ütopyacı idealizmin yaratacağı yeni görüşlere yeni girişimlere gereksinim olduğunu söylüyor ve 'Böyle bir çaba imkânsız değil üstelik gerekli' diyor, bu savı da Bienal'in konusu olarak seçmiş bulunuyor` (Eczacıbaşı, 2007 ).



Şekil 22. 11. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi, İnsan Neyle Yaşar, Küratör: What, How & for Whom / WHW (Hırvatistan),2009, (URL 22)

10.Uluslararası İstanbul Bienal'inde sanatçı inisiyatifleri bienallere dahil olmaya başlamışlardır ve 11. Uluslararası İstanbul Bienal'inin küratörlüğünü yapmışlardır. 11. İstanbul Bienal'inin küratörü What, How For Whom (WHW)<sup>13</sup> inisiyatifi olmuştur. WHM İniyatifi, sanat icra ederken kâr amacı gütmediklerini ifade etmişlerdir (11. Uluslararası İstanbul Bienali, 2018).

<sup>13</sup> What, How& for Whom (WHM) ismiyle, Hırvatistan'daki Nova Galeri kolektifi olan kâr amacı gütmeyen bir oluşumdur. Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić ve Sabina Sabolović kurucularındandır (What, How & for Whom/WHW, 2001).

Küratörler, bienalin başlığını 1928 yılında Bertolt Brecht, Elisabeth Hauptmann ve Kurt Weill'un ile birlikte yazdığı 'Üç Kuruşluk Opera' adlı oyunun ikinci perdesinin kapanış parçası olan ve Türkçeye çevrilmiş 'İnsan Neyle Yaşar' şarkısından (Denn wovon lebt der Mensch<sup>14</sup>) esinlendiklerini açıklamışlardır (Bienal Marksizm'i Evcilleştiriliyor, 2009).

11. Uluslararası İstanbul Bienalinin mekânları 3. Antrepo, Feriköy Rum Okulu ve Tophane gibi kültür ve sanat etkinliklerinin yapıldığı merkezi yerler olmuştur. Bu alanlar, bienalin yapılmasına sağladığı olanaklardan dolayı tercih edilmiştir. Şekil 23'te 11. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi'nin fotoğrafında, bienalin ana sponsoru olan Koç Holding'in logosu eklenmemiştir. Küratörler bunun nedenini sanatın her koşulda serbest piyasanın içinde olduğunu aslı olanın verilen mesaj ve bu anlamda gösterilen çaba olarak ifade etmişlerdir (Bienal Marksizm'i Evcilleştiriliyor, 2009).

10. Uluslararası İstanbul Bienali'nin Küratörü, 'Küresel Savaş Çağında İyimserlik' başlığı adı altında, savaş çağında (Amerika Birleşik Devleti'nin (ABD) Irak'ı işgal etmesi) olmamıza rağmen sanatçılara bu şartlar altında iyimser olmalarını önermiş ve çoğunlukla bu kapsamda işler bienale dahil edilmiştir. Fakat, 11. Uluslararası İstanbul Bienal'inde sanatçılar sert bir dönüş yapmıştır. Bienallerdeki işlerin sol bir söylem olarak Marksist düşünceden temellendiği gözlemlenmiştir. (Bienal Marksizm'i Evcilleştiriliyor, 2009) Bunun nedeni olarak 10. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü bir sanatçı inisiyatifinin yapmasından ileri geldiği düşünülmektedir.

---

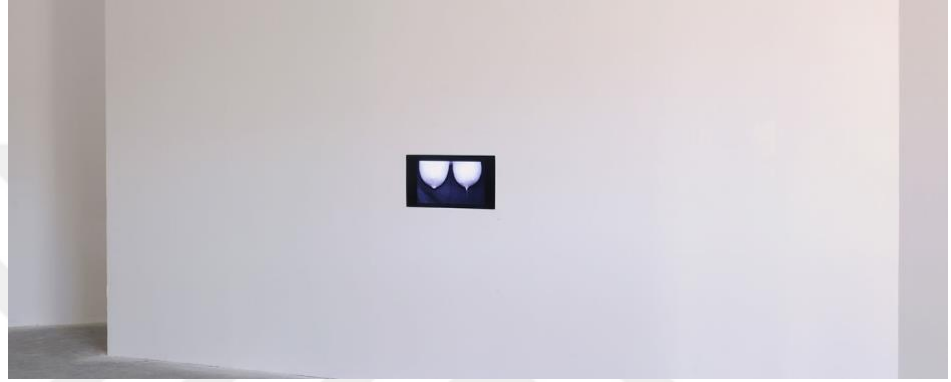
<sup>14</sup> Bertolt Brecht, Kurt Weill ve Elisabeth Hauptmann 'Üç Kuruşluk Opera' oyununun ikinci perdesinde seslendirilmiş şarkısıdır. Bu oyun birçok tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Oyun, ütopyik Marksist bir üslupla piyasa ekonomisi işgalinin yarattığı toplumsal değişimi betimlemeye çalışırken, sınıfsal eleştirileri tiyatro sahnesinde dillendirmiştir. Sanayi Devrimi ile birlikte olgunlaşma dönemine giren küresel kapitalist sistemin iki yüzlü mülkiyet anlayışı bu eleştirinin temelinde yer almıştır. Sanayi kapitalizminin, mülkiyet sisteminin sonuçlarını ve ekonomik ilerlemenin bedellerini doğal süreçlermişçesine gösterme çabaları ve bu fenomenlerin mistik bir biçimde sorgusuz sualsiz kabullenilmesi, Brecht tarafından dolaylı olarak eleştirmiştir. Brecht bu operayı Hitlerin iktidara gelmesinden hemen önce yazmıştır (Üç Kuruşluk Opera, 2021).

``Marksizm'in öldüğüne ve onun bir parçası sayılan toplumcu estetiğin eskidiğine ilişkin algının egemen kılınmaya çalışıldığı günümüz kapitalizm koşullarında, Brecht'in tekrar gündeme getirme isteği, onu yeniden keşfetmekten ziyade, sanatsal uğraşın rolü hakkında günlük pratiklerimizi, değer sistemlerimizi ve eylem biçimlerimizi yeniden değerlendirme ve güncelleme önerisi olarak düşünülmelidir. WHW'a göre, Brecht'in Marksizm'i ile ütopya, ütopyacı potansiyel ve sanatın siyasete açıkça müdahil olması gerektiğine dair inancı, günümüzde ki egemen bakış açılarından, değerlendirildiğinde, biraz modası geçmiş, tarihsel açıdan yersiz ve kurumsal solun çöküşüyle neoliberal hegemonyanın yükselişine tanık olduğumuz bu dönemle uyumsuz görünüyor gibi gelebilir. Ancak asıl soru, bu durumun yaşadığımız dönem özgü bir belirti olup olmadığıdır. Brecht'in bizim bugün sanatçılar, yazarlar ve küratörler olarak tekrar edebileceğimiz jestleri, yaklaşımları ve teknikleri var mıdır, varsa nelerdir? Bunun ne yararı olabilir? Kolektif yaratıcılık, epik tiyatro, yabancılaştırma efekti, bir popüler eğitim ve siyasal kışkırtma aracı olarak sanat... Bugün perspektifinden bakıldığında, Brecht'in bir çözüm veya doğrudan bugüne tercüme edilebilecek unutulmuş bir yöntem önerildiği sanılmasın; hatta tam aksidir. Asıl mesele, şimdinin sorularını doğru formüle edebilmek için bizi harekete geçirecek bir siyasal estetik boz-yap yaratabilmektedir`` (What, How for Whom Küratör Kolektifi/ Küratör Metni, 2009).

WHW İnisiyatifi, bienalin içeriğine nispeten müdahil olarak diğer bienallere oranla daha fazla politik söylemleri ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Ama bienalin kendi ruhu ve oluşum şekli itibari ile bu etkiyi tam anlamı ile yaratamadığı gözlemlenmiştir. Bu durum bienalin sanat ortamında global ekonominin malzemesi ve görünen yüzü olmasını engelleyememiştir. 11. Uluslararası İstanbul Bienal Küratörlerinden, Nataša Ilić yaptığı röportajda 'para kirlidir, para bizimdir' ifadesi ile bu duruma açıklık getirmiştir.

``İnsanlar ne düşünürlerse düşünsünler gösterilen çabanın değerli olduğuna inanıyorum. Dünya çapında itibar gören sergi organizasyonlarının da bu şartlar altında çalıştığını ifade etmiştir. Tüm bu koşullar altında mevcut farklı kanallardan sesimizi duyurmak ve mesajımızı vermek, kültürün siyasileştirilmesi, adil, eşit ve dayanışmacı bir dünya ve özgürlük fikri içinde bulunduğumuz, kendimizi ayrı tutamayacağımız sistem içinde takdire değer bir çabadır. Bu çelişkiden ötürü insanların bienal sergilerine ve sanat işlerine bir şans tanımamasını doğru bulmuyorum. Büyük şirketlerle çalışmak karşısında sivil toplum kuruluşlarını tercih etmek bu çelişkiyi aşmamaktadır. Bu şekilde de yine serbest piyasanın içindedirizdir, tek farkı daha farklı koşullar altında çalışıyor oluşunuzdur. Birinde tamamen doğrudan kapitalist kurumlarla irtibat halindedirizdir, ancak aynı zamanda farklı örgütlerle de irtibat halinde olmak zorundasınızdır. Bunun iki yolundan bahsetmiştir; İlki, vermek istediğimiz mesaj

tehlike altına girmedikçe kurduğumuz irtibatı koparmamak ve diğeri, ünlü bir sanatçının söylediği gibi ‘all the money is dirty, all the money is ours’ (Bütün para kirlidir, bütün para bizindir) bir değişim gerektiğine işaret etmiştir. Çünkü sanat bize yeni bilgi kazandırır ve yeni yollar gösterir. Bu bağlamda sanata ve sanatçılara bir şans verilmesi gerektiğini düşünüyoruz’’ (Bienal Marksizm’i Evcilleştiriliyor, 2009).



Şekil 23. Canan Şenol, Çeşme, Video, 2000, (URL 23)

Canan Şenol’un 11. İstanbul Bienali için yaptığı ‘Çeşme’ isimli video çalışmasında, arka fonda siyah bir örtü ve onun hemen önünde aşağıya doğru sallanan iri boyutlarda ve nispeten deforme olmuş bir çift memedir. Bu videoda memelerden sürekli süt akmaktadır ve akan bu sütün sesine izleyicide tanık olmaktadır. Sanatçı, ‘kişisel olan politiktir’ söylemi ile sanatını hangi temelde şekillendirdiğini açıklamıştır. Sanatçının kişisel olan politiktir söylemi ile ürettiği ‘Çeşme’ adlı bu video çalışması, 11. Uluslararası İstanbul Bienalindeki işlerin diğer bienallere oranla başlık ve içerik olarak birbirini tamamlar nitelikte olduğuna işaret etmektedir.



yapıtlara odaklanıyor. Bunu yaparken sergi, İstanbul Bienali'nin tarihçesi boyunca süregelen belirli bir küratör anlayışı hattını (sanatı, çevremizdeki dünyanın güncel gerçekleriyle birleştirme arzusunu) izlemekle kalmıyor, aynı zamanda tüm dünyada son yirmi yıldır düzenlenen ve estetik kaygılardan ziyade çağımızın acil siyasi meselelerine eğilen, son derece siyasal bir dizi bienal ile diyaloga da giriyor. Karma sergilerin her birinin kendi mekânı var ve bireysel sunumlardan gri duvarlarla ayrılıyorlar çok sayıda sanatçının yapıtlarını, belirli bir tema etrafında bir araya getiriyor. Tema başlıkları, İsimless (Soyutlama), İsimless (Ross), İsimless (Pasaport), İsimless (Tarih) ve İsimless (Ateşli Silahla Ölüm), Gonzalez-Torres'in yapıtlarına gönderme yapıyor `` (Jens Hoffman, 2011).



Şekil 25. Felix Gonzalez- Torres, İsimless (Ross), 2011, (URL 25)

Sanatçı Gonzalez Torres'in 1991 yılında ölen sevgilisi Ross Laycock için 1994 yılında 'Kan Tahlili-Sürekli Düşüş' adlı eseri 79,4 kilo olan şekerler ile bir yığın yaptığı yerleştirmedir. Bu rakam Ross Laycock'un öldüğü andaki kilosunu temsil etmektedir. Sanatçı, izleyiciyi de dahil etmek için bu şekerlerden alınmasını istemiştir ve Ross Laycock'un bedeninin diğer bedenlerde sirayet etmesine gönderme yapmıştır (12. İstanbul Bienali Sergi Kataloğu, 2011).



açıkça ifade edilmiştir (Şekil 26). Sanatçı kendine ait olan bu resmî belge yaptığı çalışmasında, kişisel olanın politik göndermesi olduğunu vurgulamıştır.



Şekil 27. 13. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi, Anne, ben barbar mıyım? Küratör: Fulya Erdemci, 2013, (URL 27)

2013 yılında 13. İstanbul Bienali 3. Antrepo, Galata Özel Rum İlköğretim Okulunda düzenlenmiştir. Sanatçı inisiyatiflerinin yoğun bir şekilde 13. İstanbul Bienaline katıldıkları gözlemlenmiştir. Bienalde, meydan kavramı etrafında kentsel dönüşüm göndermesi olan işler yer almıştır. Vasıf Kortun ve Beral Madra'dan sonra Fulde Erdemci 'Anne ben barbar mıyım?' başlığı altında bienalin küratörlüğünü yapmıştır. Küratör, bu başlığı, Lale Müldür'ün kitabının isminden esinlendiğini ve

'barbar'<sup>15</sup> sözcüğünü medenileşmemiş anlamından dolayı tercih ettiğini ifade etmiştir ve bienalin ana kavramını politik bir söylem üzerinde oturtmaya çalışmıştır. Barbar kelimesi birçok anlama geldiği gibi Yunancada yabancı anlamında kullanılan barbaros teriminden gelmektedir. Kelimenin anlamı Yunanlı olmayan bizden değildir. Kelime zaman içerisinde evrilerek ilkel, medeni olmayan ve belirli bir kültüre sahip olmayanlar için kullanılmıştır. Küratör barbar kavramının anlamından yola çıkarak İstanbul Şehri'nin sürekli göçe maruz kalması ile kozmopolit bir yapı oluşturması durumuna gönderme yaptığından bienal teması olarak belirlediğini ifade etmiştir (13. İstanbul Bienali, 2018).

''Bugün, İstanbul da iyi vatandaş olmak ne demektir? Süregelen kentsel dönüşümlerin, bu savaş meydanının ortasında, vatandaş olmak statüko<sup>16</sup>ya uymak mıdır, yoksa sivil itaatsizlik eylemlerine katılmak mı? Neo-liberal kentsel politikalar sosyoekonomik Darwinizm'e yol açan serbest piyasa parametrelerinin uygulanmasını savunur; bu ise güçlünün zayıfı ezdiği vahşi bir ortam oluşturur. Vatandaşların birbirine karşı, özellikle en zayıf ve en dışlanmış olanlarda dahil olmak üzere, sorumluluk hissettikleri yeni bir toplumsal sözleşme hayal edemez miyiz? Güncel anlamda barbar olmak ne anlama gelir? Ne de olsa barbar, uygar olanın sınırlarını daha da keskinleştirerek toplumdaki mutlak ötekiyi yansıtmakta, kimlik politikalarının ve çok kültürlülük söylemlerinin sınırında gezinmektedir.

<sup>15</sup> Barbar sözcüğü medenileşmemiş veya ilkel olarak algılanan bir insandır. Tanımlama genellikle popüler stereotipe dayalı bir genelleme olarak uygulanır; barbarlar, bazıları tarafından daha az uygar ya da düzenli (kabile toplumu gibi) olarak değerlendirilen herhangi bir ulusun üyesi olabilirler, fakat aynı zamanda kendi ulusunun içinde ve dışında belirli bir "ilkel" kültürün grubun (örneğin göçebeler) ya da sosyal bir parçası olabilirler. Deneyimsel veya mecazi kullanımda, bir "barbar" aynı zamanda acımasız, savaşçı ve duyarsız bir kişiye bireysel bir referans olabilir (Barbar, 2021).

<sup>16</sup> Çeşitli tanımlar yapılabilmekle beraber; ekseriyetle 'kalıplaşmış', 'sorgulanmayan', 'bağnaz' düşünüş biçimi olduğu üzerinde uzlaşılır. Bu kavram, siyasi mecraya genel itibarıyla olumsuz bir terim olarak tezahür eder. Statükocu kelimesinin atfedildiği kişilere, bu sıfat yakıştırılarak; eleştiri amacı güdülür. Ancak, önemli olan bu kavram ile ilgili popüler yaklaşım ve yakıştırmalardan ziyade; onun toplum psikolojisine ve bireyin bilinçaltına ne gibi etkiler yaptığıdır. İlk olarak şunu belirtmek gerekir ki; statüko kavramının, net olarak olumlu veya olumsuz bir niteliği yoktur. Bu nitelik, değişkendir ve olaylara göre farklılıklar arz eder. Örnek olarak, Türkiye'de yaşayan insanlar arasında Türkiye'nin dininin değişmeyeceği yönünde bir statüko oluşmuştur ve bu konunun tartışılmasına bile kesinlikle izin verilmez. Bu örnekte oluşan statükoya kimse karşı çıkmaz ve bu örnek bize, statükocu yaklaşımın bütün toplum tarafından olumlu karşılanabileceğini gösterir. Bunun tersi bir örnek vermek gerekirse, bilimsel yeniliklere karşı direnenler de geçmişten günümüze kadar var olan sistemleri ve olguları savunur. Bu bağlamda bakıldığında, toplum hayatında çeşitli sapmalar ve kutuplaşmalar meydana gelir. Dolayısıyla, uzun soluklu ve bağnaz bir statükocu yaklaşım, uzun vadede salt bir gelenekselciliğe dönüşür (Statükocu Yaklaşım, 2020).

Peki, bugün barbarlığı bir kavram olarak tekrar gündeme getirmek neyi ortaya çıkarıyor? Bu, elimizdeki mevcut formüllerin ötesine geçme isteği, bilinmeyene açılma isteğinden mi kaynaklanıyor`` (Erdemci, 2013).

Küratör, barbarın kelime anlamından yola çıkarak her seviyeden ekonomik yapıya sahip kitlenin barındığı İstanbul kentinin sürekli göçe maruz kalması ile ortaya çıkan meseleleri gündeme getiren işleri bienale dahil etmiştir. Aynı zamanda, sanatçılar mekânı da proje içine dahil edilerek kentsel dönüşüm için boş bırakılan alanları bienal mekânı olarak kullanmışlardır. Ayşe Erkmen'in (Şekil 28) yaptığı ``Kütüküt' kentsel dönüşüm için boş bırakılmış bir mekânda yaptığı çalışması buna bir örnektir.



**Şekil 28.** Ayşe Erkmen, Kütüküt, 2013, (URL 28)



Şekil 29. Thomas Hirschhorn, Zaman Çizelgesi: Kamusal Alanda Yapıt, 2013, (URL 29)

Sanatçılar, bienallerin yapısından, sponsor ağından ve mekânı istedikleri gibi kullanamamaktan kaynaklı kendilerine özgür bir alan yaratamadıklarını ifade etmişlerdir. Bu durumlar, 13.İstanbul Bienalinden önceki aylarda 28 Mayıs 2013'te Gezi Parkı Eylemi<sup>17</sup> ile açıklanmıştır. Gezi Parkı Eylemi, demokratikleşme, kadın hakları, laiklik, düşünce özgürlüğü, hükümetin politik duruşu, kimlik tartışmaları ve göç gibi esasında bienallerin mesele ettiği söylemler temelinde mekânsız, küratörsüz ve büyük bir kitle ile gerek dijital gerekse reel olarak bir ruh ile bir gerçekleşmiştir. Küratörler, bienallerin içeriklerinin politik söylemleri olduğunu ifade etmelerine rağmen Gezi Parkı Eyleminin söylemleri kadar etkili olmadığı gözlemlenmiştir.

Güney Afrikalı sanatçı Kendell Geers'in 'Cennetten Ateşi Çalmak' isimli sergisi için İstanbul'a geldiği 2013 yılında Gezi Parkı Olaylarına tanık olmuştur ve sanatçı 'gezi en büyük enstalasyon' ifadesi ile 13. İstanbul Bienal'ini içerik ve başlık açısından eleştirmiştir.

<sup>17</sup> Gezi Parkı Eylemi, 61. Türkiye Cumhuriyeti Hükümet'inin, İstanbul Beyoğlu ilçesinde bulunan ve sadece umumi hizmette kullanılmak koşulu ile tapuda İstanbul Büyükşehir Belediyesi'ne tahsis edilmiş olan Taksim Gezi Parkı'na İstanbul 6. İdare Mahkemesi ve 2 Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu kararı olduğu halde Topçu Kışlası'nı Taksim Yayalaştırma Projesi çerçevesinde imar izni olmadan yeniden inşa etmesini engelleme eylemi olarak başlamıştır (Gezi Parkı Olayları, 2021).

“İstanbul Bienali’nin ‘Anne ben barbar mıyım?’ sorusundan hareketle kent ve kamusal mekân temasını ele alacağını biliyorum. Ama Gezi Parkı’na bakınca bu bienalin iptal edilmesi gerektiğini düşünüyorum. Çünkü orada, halkın mekân üzerinde çok spontane enerjik bir şekilde tekrar hak iddia etmelerinin bir örneği var. Sadece politik bir hak iddiası değil aynı zamanda sosyal de bir hak iddiasıdır. İnsanlar “Bu park bize ait, politikacılara ya da alışveriş merkezlerine değil, burası bir kamusal alan” diyor. Ve inanılmaz bir cömertlik, yardımlaşma söz konusu. Resmi bir yardım alınmadan denge kuruluyor, AKM böyle kontrol ediliyor. Bu şimdiye kadar gerçekleştirilmiş en büyük enstalasyon, en büyük bienal. Bir küratöre veya idareciye, yani insanlara ne yapmaları gerektiğini söyleyecek birilerine de ihtiyacı yok. Çünkü zaten taban hareketiyle gerçekleşen bir oluşum” (En Büyük Bienal Gezi Parkı’nda, 2013).



Şekil 30. 14. Uluslararası İstanbul Bienali Afışı, Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori Küratör:

Carolyn Christov-Bakargiev, 2015, (URL 30)

14. Uluslararası İstanbul Bienali, Küratör Carolyn Christov Bakargiev tarafından, ‘Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri  zerine Bir Teori’ başlığı altında, 2015 yılında gerçekleşmiştir. 14. Uluslararası İstanbul Bienali, 50’den fazla sanatçının yer aldığı ve denizbilimci, n robilimcilerin de katıldığı disiplinlerarası bir bienal niteliğindedir (14. İstanbul Bienali, 2018)

Küratör, kavramsal açıdan tuzlu su başlığını seçmiştir sergilenen işleri de bu başlıkta toplamıştır. Carolyn Christov Bakargiev, tuzun ihtiva ettiği bir deniz ya da büyük bir su birikintisini temel alarak bu durumu iki şekilde sunmuştur; birincisi denizin üstte kalan kısmı, ikincisi ise altta derinlerde olan kısmıdır. Küratör, kavramsal olarak üstteki yüzey d zken daha dikkatli olmak gerektiğini fakat derinlere inildiğinde katmanların olduğu daha özde olma halini tartışmaya açmıştır. Bienal hem şehir merkezindeki mekânlarda sergilenirken hem de adalar sergi mekânı olarak seçilmiştir.

Bienalin bir bölümünün adalarda yapılması toplumun sanata ulaşılabilirlik meselesini gerçek anlamda tezahür etmesini aklar niteliktedir. Çünkü, kavramsal anlamda bienalin topluma ulaşılabilirliği tartışılırken mekân açısından ulaşmakta bir hayli çaba isteyen durum haline gelmiştir.



şekil 31. Fus n Onur, Deniz, Yenkenli Tekne ve Ses Enstalasyonundan Fotoğraf, 2015, (URL 31)

“Hayatla sanat arasında çarpışmalar, ikisini birbirine bağlayan düğümler vardır. Bazen sanat yapıtları gibi simgesel düzene ait yapıtların; hikâyeler, tarih ve söylenceler aracılığıyla imgesel sistemlerimize girmiş olayların meydana geldiği yerlere yerleştirilmesi bile sanat yapıtlarını dönüştürmeye yeter; söz konusu yapıtlar ayinsel ve büyülü bir hayata kavuşur. Bağlamları, bizim eksiklik/mevcudiyet, gerçek/imgesel veya şimdi/geçmiş gibi huzurlu kategori ve ayrımlarımızı sarsan bir kısa devreye yol açar. Böyle bir sarsıntı sanat yapıtlarının iş görme, fail olma ve dünyayı dönüşüme gibi kabiliyetlerinin önünü açar. Antropolog Marilyn Strathern’e ilham borcunu kabul eden Donna Haraway (ki bende ona olan borcumu kabul ediyorum) şöyle yazar: “Başka meseleleri düşünmek için hangi meseleleri kullandığımız önemlidir; başka hikâyeleri anlatmak için hangi hikâyeleri anladığımız önemlidir; düğümleri hangi düğümlerin düğümlendiği, düşünceleri hangi düşüncelerin düşündüğünü, bağları hangi bağların bağladığı önemlidir. Bazı hikâyeler hikâye anlatmaya son verir, hayal gücünü köstekler, herhangi bir dönüşüme neden olmaz, herhangi bir dünya geliştirmezler. O halde, bir ağacın dalları misali, başka hikâyeler anlatılabilmesi için birbirimize ne gibi hikâyeler anlatabiliriz? (Christov-Bakargiev, 2015).



Şekil 32. 15. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi, İyi Bir Komşu, Küratörler: Elmgreen - Dragset,

(Danimarka), 2017, (URL 32)

15. Uluslararası İstanbul Bienal'inin küratörlüğünü Elmgreen Dragset yapmıştır. Bienal 'İyi Bir Komşu' başlığı altında, Galata Rum İlkokulu, İstanbul Modern, Pera Müzesi, Yoğunluk Atölyesi, Küçük Mustafa Paşa Hamamı gibi mekanlarda gerçekleşmiştir (15. İstanbul Bienali, 2018).

``Komşunuz sizden oldukça farklı yaşayan biri olabilir. Ancak umuyoruz ki siz, son dönemde dünyadaki pek çok politikacının aksine 'öteki' korkunuzla etrafınıza çitler örerek baş etmiyorsunuzdur. 15. İstanbul Bienali'ndeki sanatçılar ev, mahalle, aidiyet ve müşterek yaşam hakkındaki fikirleri çeşitli perspektiflerden tartışmaya açıyor. İşlerden bazıları ev yaşamımızdaki hâl ve koşulların nasıl değiştiğini ve mahallelerimizin geçirdiği dönüşümü incelerken bazıları da günümüzün jeopolitik sorunlarının nasıl üstesinden geldiğimizi mikro ölçekte ele alıyor. Bienal sergiye davet edilen sanatçıların kişisel veya analitik ifadeleriyle biçimlenerek umutlarla hayallerin, hüznle öfkenin, geçmişle bugünün birbirine karıştığı alanlar yaratıyor`` (Dragset, 15. Uluslararası İstanbul Bienali Küratör Metninden, 2017).

Küratör, kimlik kavramından yola çıkarak kimliğimizi, evimizin içindeki koruduğumuz alanlar olarak tanımlamıştır. Evde yaşamayı, sadece barınma meselesi değil yan yana yaşamının getirdikleri ile alakalı durumlardan kaynaklandığını ve ait olma düşüncesi insan olarak herkesin yaşadığı bir duygudur şeklinde ifade etmiştir. Aidiyet kavramı sadece dört duvar olan ev için kullanılmadığı, evde olma halinden buraya ait olmaya vurgu yapmıştır bu alanı kendiliğimiz ve kendimize kaldığımız aralık olarak açıklamıştır.

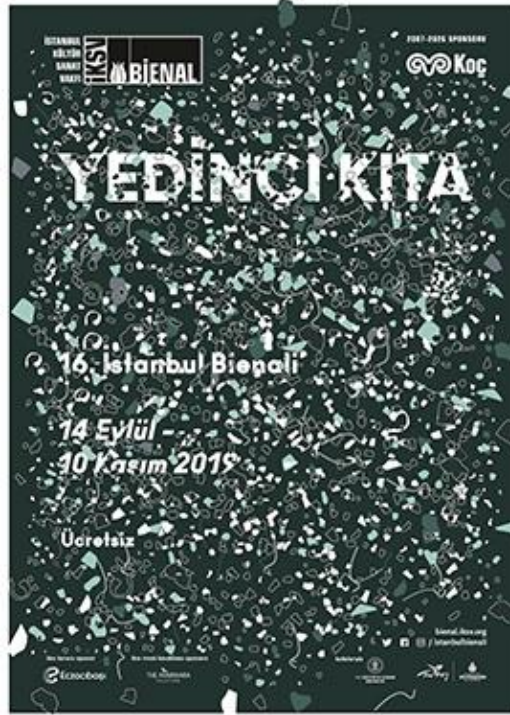
``Yatağımın kuytularında kim bilir kaç seyahate çıkmışım`` (Perec, 2016). G. Perec kendiyi olma halindeyken insanın ne kadar özgür olduğunu ifade etmiştir. Küratör bu kapsamda 15. Uluslararası İstanbul Bienal'inin kavramını evsizlik, mekânsızlık üzerine kurulduğunu vurgulamıştır. 15. İstanbul Bienali kapsamında, Erkan Özgen'in 'Harikalar Diyarı' adlı çalışması bu duruma açıklamaktadır.



Şekil 33. Erkan Özgen, Harikalar Diyarı, Videodan Fotoğraf, 2017, (URL 33)

Şekil 34, Erkan Özgen'nin 'Harikalar Diyarı'<sup>18</sup> isimli video çalışmasıdır. Suriye'deki savaştan kaçıp Türkiye'ye gelen bir çocuk, sadece mimikleri ya da el hareketleri ile yaşadıklarını bu yeni evindeki halının üzerinde anlatmaya çalışmıştır. Sanatçı, bu video ile göçmen meselesini gerçek hayatta yaşayan bir çocuğun mimikleriyle ve hareketleriyle izleyiciye vermeye çalışmıştır.

<sup>18</sup> Bakınız <https://youtu.be/IDYhYdgNsSs>



Şekil 34. 16. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi, Yedinci Kıta, Küratör: Nicolas Bourriaud, 2019,

(URL 3)

16. Uluslararası İstanbul Bienali, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (MSGSÜ), İstanbul Resim Heykel Müzesi, Pera Müzesi ve 13. İstanbul Bienal’inde olduğu gibi Büyükkada mekânlarında yapılmıştır. Küratörlüğünü, Nicolas Bourriaud yapmıştır. Bienalin başlığı ‘Yedinci Kıta’ olarak belirlenmiştir ve ekolojik dengenin bozulduğu küresel bir sorunu ele almıştır (16. İstanbul Bienali, 2018).

“Bugünün dünyasında sanatın amacını düşündüğümde Antropolog Tim Ingold’un “antropoloji içinde insanlar olan felsefedir” deyişi geliyor aklıma. Artık izleyiciyi de içeren bir antropoloji olarak sanatın, alternatif veya geçici toplulukları, hatta tek kişilik kabileleri kucakladığı söylenebilir. Konu geçmiş olduğunda ise sanat, Walter Benjamin’in sözleriyle “yitirilmiş” veya alternatif tarihlerin bir arkeolojisi halini alır. Dünya giderek moleküllerine ayrılırken antropoloji ile sanat artık eskide kalmış sosyolojik, etnik, cinsel veya politik kitle sistemlerinin uğradığı tahribatı gözler önüne seriyor. Bütün ulus-devletler sürekli bir yeniden yapılanmaya yol açacak şekilde içlerinde alt kültürleri, mikro-

kültürleri, dışarıdan gelen akışkan tekillikleri, göçleri ve kültürel yeniden tanımlamaları barındırıyor` (16.Uluslararası İstanbul Bienali Küratör Metninden, 2019).



Şekil 35. Charles Avery, İsimsiz Serisi, 2019, (URL 35)

16. İstanbul Bienalinde, sanatçılar bienal süresinde işler üretmişlerdir. Charles Avery'nin enstalasyonu bienal kapsamında üretilen bir çalışmadır. Sanatçılar bienal ekibi ile beraber deneysel bir alan oluşturmak fikrini savunmuşlardır.

#### 2.4. Günümüz Türkiye'sinde Sanat Galerileri ve Politikaları

Sanat galerileri, kısaca sanat eserlerinin sergilendiği mekânlardır. Aynı zamanda sanat galerileri eserlerin satışını da gerçekleştirerek hem kendi bünyesine hem de sanatçıya maddi kazanç getiren oluşumlardır. Bu açıdan sanat galerileri sanat ortamında önemli bir konumda olmuşlardır. Sanat galerilerinin ticari kaygılarından dolayı koleksiyonerlere dönük bir yapıda oldukları gözlemlenmiştir. Fakat, bienal ve contemporarylerin sanat alanında yükselişi ile birlikte sanat galerileri sayısal olarak

azalmaya başlamışlardır. Bunun sonucunda sanat sektöründeki aktörler yön değiştirmiştir.

1980 öncesi dönemde sanatsal faaliyetlerin geneli devlet tarafından yürütülürken bu dönemden sonra bu işleri sanat galeri üstlenmiştir. Bu yıllar devlet tarafından burjuva sınıfının kültür ve sanat alanına dahil edildiği ve ekonomi temelli bir sanat anlayışının olduğu dönemlerdir. 80'lerde Turgut Özal'ın uyguladığı ekonomi siyasetinden kaynaklı burjuva sınıfının sanata yatırımları sanat piyasasını hareketlendirmiştir (Yılmaz, 2015, s:148-149).

Sanat eserlerinin maddi bir değere dönüşmesi sanatçıya belirli bir kazanç sağlarken, ticari bir meta olması da birçok problemi beraberinde getirmiştir (Yılmaz, Türkiye'de Sanat Siyaset, 2015, s:147-149). Bu problemler tezin kapsamında olan Sanat ve Sermaye İlişkisi bölümünde ele alınmıştır.

Brain O'Doherty 'Beyaz Küpün' İçinde kitabında, galeri mekânlarını ticaret alanı dönüşmesini yönelik eleştirisini şu şekilde ifade etmektedir.

``Çoğumuz için sanat galerisi, içinde dolaşmaya başladığımızda olumsuz titreşimler yaratan bir mekandır. Estetik bir tür sosyal elitizme dönüştürülmüştür. Galeri mekânı ayrıcalıklı bir yerdir. Mekânın çeşitli alanlarına yerleştirilmiş olan nesnelere, nadir bulunan değerli eşyalar, mücevher gibidir, gümüş gibidir. Estetiğin ticarete dönüştürüldüğü galeri mekânı pahalı bir yerdir. İçinde sergilenenlerse, kulübün üyesi değilseniz eğer, resmen anlaşılmazdır. Sanat zor bir şeydir`` (O'Doherty B. , 2013, s:97).

Donald Kuspit, sanat galerilerini sanatın ticarete dönüştüğü mekânlar olarak tanımlamıştır ve günümüz sanatının ekonomi ile zorunlu bir ilişkisi olduğunu ifade etmiştir.

``Sanat, topluma mal edilerek gizlice zehirlenmiştir; başka bir deyişle, ticari değerine yapılan vurgu ve üst sınıfların eğlence aracı olarak görülmesi sanatı bir tür toplumsal sermayeye dönüştürmüştür. Sanat sıradan olmanın içine girerek benzersizliğini yitirmiştir `` (Kuspit, 2014, s:24).

Sanat galerilerinin koleksiyonerlerin taleplerine yönelik bir yapıda olduğu gözlemlenmiştir. Bu durum sanatın sermaye ile yakın ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Bunun sonucunda sanatçıların sermayenin gölgesinde eserler üretmesine neden olmuştur.

Sanat galerileri alıcı profili oluşturmak amacıyla kendi yapılarına uygun sanatçıları bünyelerine dahil etmişlerdir. Galerilerin, sanat eserlerini kategorize ederek satışa sunma fikri ticari kaygılarından kaynaklanmaktadır. Çünkü sanat galerileri, koleksiyonerlerin taleplerine hitap eden bir sanat anlayışındadırlar (Yılmaz, 2015, s:148-149).

Sanatçılar, sanat galerinin hızla çoğalmasını olumlu karşılamalarına rağmen sanatın sermaye ile olan yakın ilişkisini olumlu karşılamamaktadırlar. Çünkü, sanat galerileri tarafından eserlerin değerlerinin para ile ölçüldüğü gözlemlenmiştir. Bu bağlamda sanat galerileri de kendi aralarında sınıflara ayrılmıştır. Bunlar; bilindik sanatçıların çalışmalarını sergileyen ve satan üst segment sanat galerileri, daha az bilindik sanatçılarla çalışan satış oranlarının daha az olduğu orta segment sanat galerileri ve piyasaya yeni girmiş sanatçılar ile çalışan hatta satış bile yapamayan alt segment sanat galerileri olarak kategorize edilmektedir (Yılmaz, 2015, s:148-149).

Sanat galerileri sergileri düzenlerken mekânı sanatçının isteğinden ziyade mekânın sundukları çerçevesinde imkân vermektedirler. Bu durum farklı alanlarda üreten sanatçıların aynı mekânda ya da galeride olmasını engellemektedir (Yılmaz, 2015, s:148-149).

İrlandalı sanatçı/ eleştirmen Brian O'Doherty sanat galerilerinin fiziki yapısını eleştirmiş ve bu eleştiriyi galerileri beyaz küpe benzeterek yapmıştır.

“1970’ler de tartışmaya açtığı ‘beyaz küp’ olgusu, zaman içerisinde çağdaş sanat içerisinde en çok rastladığımız kavramlardan biri olarak kaynağını bile unutturacak kadar yaygınlaşan bir terim haline gelmiştir. Her modern sanat galerisi beyaz bir küp görünümünde olmasa da ‘beyaz küp’ günümüzde, çağımızın kendine özgü teşhir biçimlerinden biri olan modern sanat galerisinin başlıca

simgesidir. O'Doherty'nin işaret ettiği gibi, biraz kilise kutsiyatı, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle şık bir tasarımı buluşturan 'modern sanat galerisi' benzersiz estetik bir mekân olarak 20. Yüzyıl sanatının kendisine has kabuğudur`` (O'Doherty B. , 2013, s:97).

Sanat galerilerinin fiziki yapısı incelendiğinde; genellikle pencereler galeri mekânında bulunmaz ve duvarları beyazdır. Ana ışık kaynağı tavadır. Zemin genellikle ahşap parke şeklinde, cilalıdır ya da halı kaplıdır. Sanat galerilerinde görebileceğimiz tek eşya belki bir masadır. Galeri mekânında bir kül tablası bile kutsal bir nesne algısı verebilir. Örneğin, modern bir müzede yangın söndürme cihazına sanat eseri statüsü verilmesiyle o nesne estetik algı yaratabilir. Brain O'Doherty, beyaz küp hissiyatı veren sanat galerinin, yaşamı biçimsel değerlere dönüştüren algısı başarıya ulaşmıştır ve bu durumu galerilerin sanata açtığı büyük bir yaradır ifadesi ile açıklamıştır (O'Doherty B. , 2013, s:31).

## **2.5. Günümüz Türkiye'sinde Özel Sanat Müzeleri ve Politikaları**

Türkiye'de çağdaş sanat alanında etkin olan özel sanat müzeleri, kamu kurum ve kuruluşlarının dışında özel kuruluşlar veya vakıflar tarafından açılan, sabit bir koleksiyona sahip olan, genellikle görsel sanatlar başta olmak üzere sanat sergilerinin ve etkinliklerinin yapıldığı mekanlar olarak faaliyet göstermektedirler. İlk özel sanat müzeleri, Türkiye'de 2000'li yıllardan itibaren kurulmuşlardır. Liberal ekonomik politikalar ve dışa açık büyüme modelinin uygulanması özel sanat müzelerinin oluşumunda etkili olmuştur. Beral Madra; özel sanat müzelerinin İstanbul şehrine yapılan göçlerin, yaşanan toplumsal, siyasal ve kültür değişimlerin sanat ortamında estetik algının yön değiştirmesine neden olduğunu ve popüler kültürü, tüketimi ve günlük yaşam şeklini etkilediğini ifade etmiştir (Madra, 2008, s:64).

Özel sanat müzelerinin ekonomik bir pazar oluşturmak için İstanbul şehrine yöneldiği ve bu kapsamda kentte sanatsal faaliyetler yaptığı gözlemlenmiştir .Yapılan bu faaliyetler ile İstanbul kenti metaya dönüşürken , sanatsal faaliyetlerde bu metanın

pazarlanmasına hizmet etmektedir. Bu bağlamda özel kurumlar, sanatın gösteri aracı olarak medyayı kullanmasına alan açarken, medyada sanatı spekülasyon kaynağı olarak görmektedir ve bu alanda kullanmaya yönelmektedir (Karahan, 2008).

“Özel müzelerin kurulmasına dair ihtiyacın ortaya çıkmasıyla, doğal olarak sanat yapıtı için vergi talebi muafiyeti gündeme gelmiştir. Koleksiyoncular, vergi indiriminin daha çok yapıt satın almalarını sağlayacağını belirtirken, sanat ve sanatçıya desteğin altında holdingleri için farklı hedefleri olduğunu da belli etmişlerdir” (Yılmaz, 2015, s. 209).

Çağdaş sanat müzeleri, 2000 yıllardan sonra koleksiyoncuların sayıca artması ve çağdaş sanatın hareketlenmesi ile görünür olmaya başlamışlardır. Bu kapsamda çağdaş sanat alanında faaliyet gösteren başlıca özel sanat müzeleri; Proje4L Elgiz Güncel Sanat Müzesi, İstanbul Modern Sanat Müzesi, Sabancı Müzesi, Odun Pazarı Modern Sanat Müzesi ve Arter Sanat Galerileridir.

2001 yılında Proje4L Elgiz adı ile açılan ilk modern sanat müzesi olarak bilinmesine rağmen çağdaş sanat alanında hayata geçirilen ilk projedir. Proje4L Elgiz’in mekânı ilk planında müze olarak tasarlandığı için oldukça geniş bir alana sahiptir. Çağdaş sanat alanında faaliyetlerine halen devam etmektedir. (Elgiz Museum / Hakkımızda , 2021). Müze sahipleri, kendi koleksiyonlarında bulunan eserleri 2005 tarihinden itibaren sürekli olarak müzede tutma kararı almışlardır. Çağdaş sanat alanında, genç sanatçıları desteklemek ve onları yurtdışına taşımak için müze içerisinde, Açık Arşiv Odası ve Proje Odaları gibi alanlar açmışlardır. Bu alanlarda sergiler düzenlenmiştir ve ilk sergi Vasıf Kortun tarafından ‘Yerleşmek’ başlığı ile yapılmıştır. Vasıf Kortun, müzenin küratörlüğünü yaptığı üç yıllık sürede özellikle genç sanatçılara yurtdışında sergilere katılmaları açısından destekte bulunmuştur.

Vasıf Kortun’dan sonra müzenin yönetimine Funda Erdemci gelmiştir. Müzenin 2005 yılında isminde ve nispeten faaliyetlerinde değişiklikler olmuştur. İsmi Proje Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi olurken ağırlıklı olarak koleksiyonlardan oluşan sergiler düzenlenmiştir (Yılmaz, 2015, s:226).

İstanbul Modern Sanat Müzesi, çağdaş sanat alanında 2004 yılında açılan ülkenin ilk modern sanat müzesi niteliğindedir. İlk açıldığı yıllardan itibaren birçok sergi düzenlenmiştir. Bu kapsamda müze yurtdışından gelen sanatçılara da alan açmıştır. İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından Eczacıbaşı ailesinin öncülüğünde kurulmuştur. Bu müze Karaköy Liman'ında, Türkiye Cumhuriyeti Denizcilik İşletmeleri için depo olarak inşa edilen 4 nolu antreponun müzeye dönüştürüldüğü bir mekân olarak faaliyetlerini sürdürmeye devam etmektedir. Bu alan 8. Uluslararası İstanbul Bienali ve sonrasındaki bienallerin yapılmasında kullanılmıştır (İstanbul Modern , 2017). İstanbul Modern'in yönetim kurulu başkanı olan Oya Eczacıbaşı 2004 yılında kurulan müzenin esasında 1987 İstanbul Bienallerinin başladığı tarihte fikrinin ortaya çıktığını ifade etmiştir (Özder,2005, s:33).

İstanbul Modern'nin kurucusu Şakir Eczacıbaşı; ``özel sektör, kamu yönetimi ve yerel yönetimin desteklediği eşsiz ve yepyeni bir sinerji yaratıldığını ``açıklaması ile bu alanda yapılacak olan tüm sanatsal ve kültürel faaliyetleri desteklediklerini ve sponsor olacaklarını dile getirmiştir.<sup>19</sup> İstanbul Modern 'nin toplumun sanat ile buluşmasına öncülük ettiklerini, ülke sınırları dışında tanıttıklarını ve bu kapsamda faaliyetler düzenlemeyi hedeflediklerini belirtmişlerdir (Pelvanoğlu, Koleksiyonları ve Sorunlarıyla İstanbul Müzeleri, 2008, s:68). İstanbul Modernin düzenledikleri sergiler, bu sergilere gelen ziyaretçi sayısının artması, basında yayınlanması, müze yapısında olması ve devletinde desteği ile sürekli bir kurumsallaşma çizgisi izlemiştir (Rastgeldi, 2019).

Sakıp Sabancı Müzesinin mekânı 1927'de villa amaçlı yapılmıştır. Ömer Sabancı tarafından alınan ve vefatı üzerine Sakıp Sabancı'ya devredilen villa, ilk başlarda konut

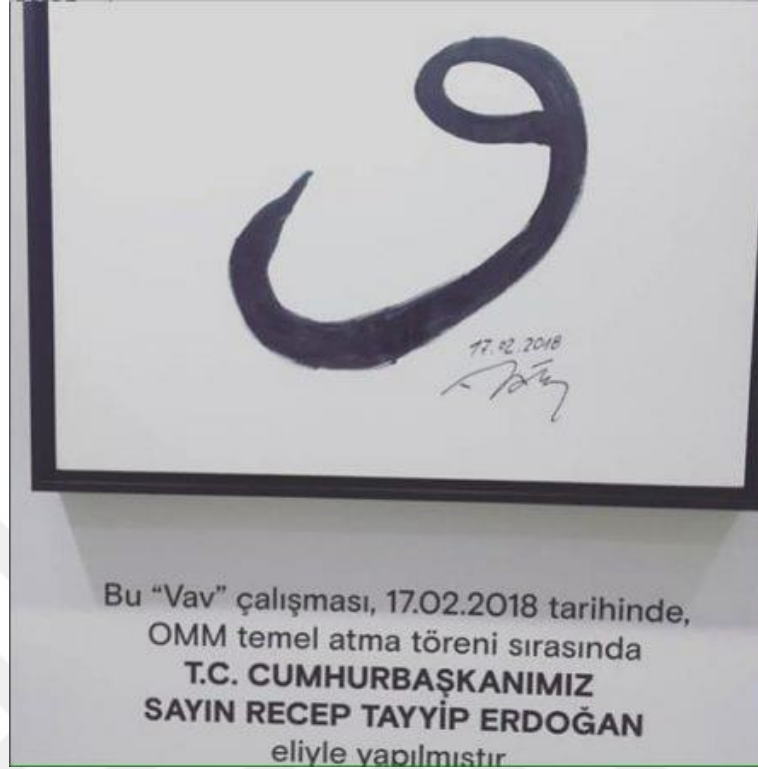
---

<sup>19</sup> Başbakan Recep Tayyip Erdoğan'ın talimatıyla, İstanbul Modern Sanat Müzesi'nin açılışının, Türkiye'nin AB müzakerelerinin başlayacağı 17 Aralık 2004'den önce yapılması istenmiş ve müze henüz hazırlıklar tamamlanmamış olmasına rağmen 11 Aralık 2004'de Başbakan Recep Tayyip Erdoğan tarafından açılmıştır (Oral, 2004).

olarak kullanılmıştır. Bahçesindeki at heykelinden ötürü ‘Atlı Köşk’ olarak da bilinmektedir. Atlı Köşk, Sakıp Sabancı’nın koleksiyoner olması nedeniyle 1998 yıllarında Sabancı Üniversitesinin katkıları ile müze haline getirilmiştir (Sakıp Sabancı Müzesi / Hakkımızda , 2021). Sakıp Sabancı Müzesi, Türkiye’de iş adamlarının sanata yatırımlarının ve koleksiyonlarının kurumsallaştığı ilk müzelerden bir olarak 2002 yılında kurulmuştur. Müze, bünyesine modern bir sanat galerisi de ekleyerek sergiler yapmıştır. 2005 yılında artık uluslararası tanınan müze niteliğinde bir mekân olmuştur (Rastgeldi, 2019). ProjeL4 Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi gibi, Sabancı ailesinin koleksiyonları müzede yer almaktadır. Müze oldukça fazla bir koleksiyona sahiptir ve 2006 yılından itibaren yurtdışı koleksiyon sergilerini kapsamlı bir şekilde düzenlemeye devam etmektedir.

Odun Pazarı Modern Sanat Müzesi Eskişehir ilinde koleksiyoner Erol Tabanca tarafından 2019 yılında açılmıştır. Müzenin amacı; kültür ve sanatın toplumda yaygınlaştırılmasının sağlanması, sanat eğitiminin geliştirilmesi, sanatsal ve kültürel üretimlerin desteklenmesi ve kültür değerlerinin gelecek kuşaklara aktarılması ekseninde gerçekleştirilecek faaliyetlerle toplumun kültürel, sosyal ve sanatsal hayatının gelişimine katkıda bulunulmasıdır (Odunpazarı Modern Sanat Vakfı/ Hakkımızda , 2019).

Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan müzenin temel atma törene katılmıştır. Kendisi açılıшта “vav” harfini yazmıştır ve bu yazı müzede diğer sanatçıların eserleri ile birlikte sergilenmiştir (Odunpazarı Modern Müze, Erdoğan’ın ‘vav’ının Gölgesinde Açıldı, 2019).



**Şekil 36.** Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan, El Yazısı, Odun Pazarı Modern Müze, 2018, (URL 36)

Arter Sanat Galerisi, 2010- 2018 yıllarında bir galeri olarak faaliyet göstermiş, 2019 yılında mekân değişikli yapılarak ve büyük sergilerin düzenlendiği bir galeri haline gelmiştir. Vehbi Koç Vakfı kuruluşu olarak çağdaş sanat kapsamında olan ve disiplinlerarası etkinliklerin düzenlendiği bir yapı niteliğindedir (Arter/ Hakkımızda , 2021).

Vehbi Koç Vakfı Arter'in sergi düzenlemelerine ek olarak performans alanları, öğrenme alanları, konferans/toplantı/etkinlik alanları, kitaplık, sanat yayınlarının olduğu bir kitabevi gibi alanlarında bulunduğu büyük bir mekânda faaliyet düzenlediklerini belirtmiştir. Bununla beraber, müze koleksiyonunda Vehbi Koç Vakfı'nın ve Ömer Koç'un koleksiyonlarından oluşan sergilerde yer almaktadır (Rastgeldi, 2019).

### **3. BÖLÜM**

## **SANAT POLİTİKALARINA KARŞI MUHALİF OLUŞUMLAR**

### 3. BÖLÜM

#### SANAT POLİTİKALARINA KARŞI MUHALİF OLUŞUMLAR

##### 3.1. Dünyada Muhalif Bir Duruş Olarak Kare Filmi

``Kare, güven ve ilginin sığınağıdır. Onun sınırları içinde hepimiz eşit hak ve sorumlulukları paylaşıyoruz`` (Östlund, Kare (The Square) Filmi, 2017).



Şekil 37. Kare (The Square) Filmi Afişi, 2017, (URL 37)

``Kare, yönetmenliğini ve senaristliğini Ruben Östlund'un gerçekleştirdiği, 2017 çıkışlı İsveç yapımı bir filmidir. Başrollerinde Claes Bang, Elisabeth Moss, Dominic West ve Terry Noter'in yer aldığı film 2017 Cannes Film Festival'inde altın palmiye ödülünü kazanmıştır (Östlund, Kare (The Square) Filmi, 2017).

Ruben Östlund'un yönettiği ve senaristliğini yaptığı 'Kare (The Square)'<sup>20</sup> 2017 yapımı bir filmidir. Filmin adı olan 'Kare (The Square)' Ruben Östlund ve Kalle Boman birlikte yaptığı enstalasyondan alınmıştır (Töle, 2018). Kare Filminin konusu, günümüz sanat anlayış olan çağdaş sanat pratiklerinin eleştirilmesi ile ortaya çıkan tartışmalardır. Bu kapsamda sanatçı, güven kavramı üzerinden çağdaş sanata yapılan tartışmaları bir enstalasyon çalışması ile ifade etmiştir. Ruben Östlund, kare isimli enstalasyona eleştirel bir bakış açısı ile elit tabaka üzerindeki etkilerini de incelenmiştir. Yönetmen, güven kavramı temelinde yapılan enstalasyon çalışmasının elit kesimde gerçek anlamda karşılık bulmadığını ve bu kavramı sadece kendi güvenli alanlarında yaşadıklarına vurgu yapmıştır (Töle, 2018).

'Kare (The Square)' adlı enstalasyon, etrafı taşlarla çevrili, sınırları olan bir kare görüntüsünün, X Royal Müzesi'nin önünde yapıldığı bir yerleştirmedir. X Royal Müzesi ise tarihi bir yapı olan ve monarşi döneminde saray olarak kullanılan bir binaya kurulmuştur. 'Halkın sevgisi benim ödülüm' yazısının yer aldığı Karl XIV. Johan (1763-1844) Anıt Heykeli kaldırılmış ve yerine Kare çalışması yerleştirilmiştir. Bu sahne monarşinin bitişi olarak yorumlanmaktadır. Saray yerine çağdaş sanat müzesinin, Anıt Heykel yerine de yerleştirme sanatının konumlanması ile yeni toplumsal düzenin değerleri olarak çağdaş sanat anlayışının hâkim olduğu şeklinde okunmaktadır (Töle, 2018).

---

<sup>20</sup> Bakınız <https://srv88.filmmodu.xyz/tt4995790/1080p.tr.m3u8>



Şekil 38. Kare Filmi, Fotoğraf, 2017, (URL 38)

İlk sahne, bir aktivistin açık alanda küratöre ``Bugün bir hayat kurtarmak ister misiniz?`` (Östlund, Kare (The Square) Filmi, 2017) sorusu ile başlamıştır. Soruya cevap vermek isteyen küratör o esnada yardım talep eden bir kadının çılgınlığını duymuştur ve kişiye yardım etmiştir. Küratör, büyük bir iş başarmanın hazzını yaşayıp bunu içselleştirmesi ile beraber cüzdanının, kol düğmelerinin ve telefonun çalındığını fark etmiştir. Yönetmen bu olay ile sosyal bir eleştiri vurgusu yapmıştır. Çünkü, Küratör eşyalarını bulma çabasıyla hakkını aramak için suçlar nitelikte tehdit amaçlı yazılar yazmıştır ve çalan kişinin bulunduğu apartmandaki herkese dağıtmıştır. Sonunda bir mülteci çocuk eşyaları çaldığını kabul etmiştir ve eşyaları istenilen yere getirmiştir. Küratör Kare (The Square)' isimli çalışmasının tanıtım kampanyası için yazılan yazıyı bu olayı çok içselleştirdiği için okumadan imzalamıştır.

Tanıtım kampanyası yazısına ``Sizin rekabetiniz diğer müzeler değil, doğal afetler, terörizm ve aşırı sağcı politikacıların tartışmalı hamleleri`` (Östlund, Kare(The Square) Filmi, 2017) yazılmıştır. Ayrıca çalışmanın tanıtımını üstlenen kişiler, Kare (The Square) enstalasyonunun hızlı yayılması amacıyla, evsiz, ama sarışın bir kız çocuğunun havaya uçurulduğu video çekerek bir tanıtım filmi de hazırlamışlardır.

Sanat yapıtları için yapılan tanıtım filmleri, spekülasyon yaratmak ve tüketim toplumlarında izleyicinin daha uzun süre ilgisini çekmek için yapılmaktadır. Filmde hazırlanan tanıtım filmi, insanların sanat eserine ilgisini çekmek böylelikle pazarlama stratejilerini belirleyerek ekonomik kaynak elde etmek için yapılmıştır. Çünkü, müzenin işleyişinin devamlılığı için ekonomik kaynak gerekmektedir. Müze Yöneticisi, pazarlama stratejileri kapsamında, Kare Enstalasyonunun görünür olması için reklam ajansı ile bir anlaşma imzalamıştır. Bu durum, sanatın görünür olması için yapılan afişlerin, panoların ve pankartların yetersiz kaldığını daha çok dikkat çekecek bir reklamın sosyal medya aracılığı ile yapılmasının etkili olacağını ifade etmiştir (Töle, 2018).

Galeri, sanatçının orijinal çalışmasına müdahale ederek yaptırdığı tanıtım filmi ile sergiyi öne çıkarmak istemiştir. Tanıtım filmini medya aracılığı ile yaygınlaştırmak istemiştir. Medyanın amacı ise salt spekülasyon yaratmaktır. Medya reklamı, gündemin olayları etrafında toplayıp bir bağ kurarak yapmaktadır. Medya tanıtım filminde, terör olaylarının yoğun yaşandığı dönem olarak küçük bir kız çocuğunu intihar bombacısı gibi patlatarak göstermiştir. Galerinin amacı ise eser üzerinden yapılan spekülasyonlar, tartışma ortamı yaratırlarsa tepki alabilirler eğer yeterince ses getiren bir olay yoksa sergi panolarında mahkûm kalır fikrini savunmuştur. Sonuçta çalışmanın anlamı hiçe sayılarak sadece çağdaş sanat yapıtlarının görsellerini tanıtmak için medya kanalı ile gündemi meşgul etmek istemiştir. Tanıtım filmi kısa sürede yaygın hale gelmiştir fakat güvenli alan kavramına kare üzerinden atıfta bulunarak küçük bir kız çocuğunun burada patlatılması düşüncesi istenilen boyutta tepki almamıştır.



Şekil 39. Kare Filmi, Fotoğraf, 2017, (URL 39)

``Dünya âlemin bildiği üzere, Hirst 15-16 Ekim 2008 tarihlerinde, anlaşmalı olduğu her iki galeriyi de (White Cube ve Gagosian) devre dışı bırakarak yeni yaptığı 223 eseri Sotheby's müzayede evinde satışa çıkarmıştır. 200,7 milyon dolarlık eser satışıyla Hirst, 1993'te Pablo Picasso müzayedesindeki satış rakamını 10'a katlayarak tek bir sanatçı adına elde edilen en yüksek müzayede rekorunu kırmıştır. Hirst gerçekten de tekil bir fenomen midir? Bu soruyu sorarken aklımda bahsi geçen müzayededeki çok, bir kariyerin tamamı var: şok, skandal ve mecrası bilfiil medya ve piyasa etkinliklerinden mürekkep olan bir yığın işle ayakta tutulan koskoca bir kariyer`` (Foster, 2015).

Küratörün okumadan imzaladığı tanıtım filmi yazısının eserini olumsuz etkilemesi ve yaşadığı hırsızlık olayı ile güvensizlik hissettiği filmde vurgulanmıştır. Yapacağı Kare (The Square) çalışmasını bu yaşadıklarından yola çıkarak bir kez daha sorgulamaya başlamıştır. Küratör, insanların birbirine güven duymaları gerekirken bu kavramdan bu kadar uzak yaşamaları, aynı topraklarda yaşasalar dahi arada büyük farkların olduğunu, çağdaş sanat aracılığıyla güven kavramını bir enstalasyon ile ifade edemeyeceğini sorgulamıştır.

Filmde küratörlerin davranışlarının nasıl olması gerektiği de eleştirilmiştir. Bu eleştiri, küratörün bir gazeteci ile arasında geçen diyalogdan anlaşılmaktadır. Gazeteci küratöre ``Devasa sergilerin kalabalık anlarında sergileme ile sergilememenin ögesi nedir? `` ( stlund, Kare (The Square) Filmi, 2017) sorusunu sormaktadır ve küratörün daha önce yazdığı bu paragrafı anlamadığını ve bunu açmasını talep etmiştir. Esasında k rat rde yazıyı ne için yazdığını ve ne demek istediğini anlamadığını belli ederek başka anlaşılmayan bir davranış göstererek, küratörlerin entelektüel baskıdan etkilendiği filmde bu sahne ile vurgulanmıştır.

Küratörler yaşadıkları bu entelektüel baskıdan kaynaklı iyi giyinen, iyi konuşan ve ilişkilerinde ciddi olan davranışları yaşam tarzı haline getirmişlerdir. Filmde, küratörün gazeteci ile yaşadığı seks sahnesi bu duruma aklamaktadır. Bu sahenin duygudan yoksun hayvani dürtülerle yapıldığına vurgu yapmak içinde aynı mekânda bir maymunun resim yapma sahnesi bu durumu sarkastik bir şekilde göstermektedir.

Film, ağdaş sanatın malzemesi üzerinden de bir eleştiri sunmaktadır. Taş ve kumlardan oluşan ve ‘You have nothing’ yazan bir yerleştirmenin galeriyi temizleyen bir işçi tarafından süpürüldüğü sahnedir. Kum ve taş gibi günlük yaşamdan alınmış bir malzemenin galeri mekânında sergilenmesi ile toplum alt tabakasında eser olarak kabul görmemesi düşüncesine gönderme yapmıştır. Küratör, temizlikçi tarafından süpürülen yerleştirmeyi tekrar eski haline getirerek değişime uğratmıştır ve bu durum eserin kendini yok etmesi şeklinde okunmaktadır.



Şekil 40. Kare Filmi, Fotoğraf, 2017, (URL 40)

Jean Baudrillard 'Sanat Komplosu' kitabında çağdaş sanatın malzemesinin hükümsüzlüğünden ve hiç olduğundan bahsetmektedir. Çağdaş sanat malzemesinin anlamsızlaşırken beraberinde hükümsüzlüğünü de ilan ettiğinden bahsetmektedir ve bu haliyle hiç tanımına karşılık geldiğini ifade etmektedir. Hükümsüz kelimesinin iltifat olmadığını belirterek sözlük anlamının 'günü geçmiş, var olmayan, değersiz, etkisi veya kıymeti olmayan' şeklinde açıklamaktadır (Baudrillard, Sanat Komplosu, 2012).

Filmde, burjuva kesimin sanata bakış açılarını da eleştirmektedir. Müzeye izleyici olarak gelen burjuva kesim, yemek şefinin menüyü açıklamasıyla koşuşturmaya başladıkları sahnedir. Yaşanılan bu karmaşa ile yönetmen, burjuva kesimin sanat için değil sanat piyasasında görünür olmanın daha ön planda olduğuna vurgulayarak eleştirmiştir. Sosyal olaylara bir gönderme yapmak amacıyla müzede konuşma yapan bir sanatçının tourette sendromlu <sup>21</sup> bir kişinin hastalığından dolayı ses çıkarması ile sürekli konuşması kesilmiştir. Dinleyicilerin bu durum karşısında şaşkınlıkları gösterilmiştir.

<sup>21</sup> Tourette Sendromu: Aynı şekilde kısa aralıklarla meydana gelen istemsiz, hızlı, ani bedensel tikler ve ses tiklerinin oluşturduğu nörolojik veya nörokimyasal kalıtsal bir rahatsızlıktır (Tourette Sendromu, 2021).

Sanat ortamında yapılan bir konuşma bile olsa yaşamla ilgili gerçekliğin devam ettiği şeklinde okunmaktadır.

Filmde Oleg Kulik'in müze bağışçıları için hazırlanan yemekte gerçekleştirdiği performans sahnesi beden sanatına eleştirel bir bakış açısı ile ele alınmıştır (Töle, 2018). Yemek salonunda sandalyelerde oturan kitlenin içine yarı çıplak goril görünümü ve kaba sesler çıkaran birinin gelerek gerçekleştirdiği performanstır. Performansı yapan kişi, masaların etrafında dolaşarak insanlara yaklaşmaktadır ve insanların hareketlerine göre tepkiler vermektedir. İnsanlar performansı yapan kişiyle karşı karşıya gelip bedensel iletişime geçtikleri anda kendinden olan bu topluluğa sığınarak güvenli bir ortam yaratmaya çalıştıkları gözlemlenmiştir. Çünkü, kendinden olan bu topluluğun oluşturduğu alanda zarar görmeyeceğini farkına vardıklarının hissi verilmek istenmiştir. Bir kadın, goril görünümü kişinin yaklaşması ile çığlık atmıştır bu sınırlar içerisinde güvende olduğunu fark etmiştir. Kadınının bir anlığına çığlık atarak tepki vermesi güvenli olduğu bir ortamda olsa bile insani iç güdülerin göz ardı edilemeyeceği şeklinde okunmaktadır.



Şekil 41. Kare Filmi, Fotoğraf, 2017, (URL 41)

Jean Baudrillard'ın, 'Simülarklar ve Simülasyon' kitabında modern toplumlarda kişilerin kendi ile hesaplaşmanın sorunlu bir hal aldığı dile getirmiştir.

``Çünkü modern toplumlar günümüzde ulaştıkları aşamada tıkanıp kalmış durumdadırlar. Bu aşamada üretilen metinler ise bildik konuları giderek daha karmaşık (sofistike denilebilecek) bir hale getirerek açıkla(yama) manın ötesine geçememektedirler. Bu durumda gelişmesini (önemli yanlışlar yaparak geciktirse bile yine de) 'göreceli' bir hızla sürdüren Türkiye gibi ülkenin artık tarihsel ve toplumsal açıdan kesinlikle bir duraksama dönemine girmiş bulunan modern toplumlara yabancılaşması kendinden kaçılması olanaksız bir süreçtir`` (Baudrillard, Simülakrlar ve Simülasyon, 2014).

Bu kapsamda küratör filmin sonlarında sürekli olarak vicdanını sorguya çekmiştir. Güven kavramı üzerinden şekillendirdiği enstalasyonu artık bambaşka bir hal almıştır ve kendi kavramının dışına çıkmıştır. Güvenli alan olarak kareye girdiği anda kendinden olmayan bir toplumunda olduğunu fark etmesiyle bulunduğu statüden çıkmak istemiştir ve küratörü olduğu galeriden ayrılmıştır. Küratör; suçladığı çocukla ve kendi vicdanı ile yüzleşmek için çocuğu ve ailesini bulmaya gitmiştir.

### 3.2. Türkiye'de Muhalif Bir Duruş Olarak Sanatçı İnisiyatifleri

Sanatçı inisiyatiflerinin günümüz Türkiye'sinde sanat yapılanmalarının yaygınlaşmasına paralel açıldıkları gözlemlenmiştir. Sanatçı inisiyatifleri kendilerini; bir küratöre, bir mekâna, herhangi bir ekonomiye bağlı olmadan kendi içkinlikleri ile sanatlarını icra edenler olarak tanımlamışlardır. İnisiyatifler amaçlarını sanatı yaygınlaştırmak için sanatçılara araştırma yapılabilecek alanlar yaratmak olduğunu açıklamışlardır. Bütün bunları herhangi bir kâr amacı gütmeyen genellikle kendi ekonomik imkanlarını zorlayarak oluşturmaktadırlar. Bu kapsamda inisiyatifler kendilerini sanatçı toplulukları, birliktelikleri olarak tanımlamaktadırlar. Türkiye'de 2000'li yıllardan sonra birçok sanatçı inisiyatifi açılmıştır. Fakat, sanatın sermaye ile ilişkisinin bağlı olduğu bir sanat ortamında sanatçı inisiyatiflerinin eldeki imkanlar ile

alternatif bir duruş sergileyerek devamlılıklarını sürdürmedikleri gözlemlenmiştir. Bu oluşumların birçoğu dostluk ilişkileri ve ortak dili konuşan kişilerin bir araya gelerek oluşturdukları topluluklardır. Bu kapsamda Türkiye'deki birkaç sanatçı inisiyatifinin yapısal özellikleri ele alınarak incelenmiştir.

Hafriyat Grubu, sanatçı inisiyatiflerinin arasında en eskisidir. 1996 yılında kurulan bu inisiyatif birçok sanatçının ayrılıp, yeni sanatçıların girmesi yani üyelerin sürekli değişmesiyle sayıca fazla olan bir inisiyatiftir. Hafriyat Grubu sokak ve günlük yaşamdan aldıklarını mesele ederek kavramlarını oluşturmuşlardır. Hafriyat Grubu, devamlılık gösterememiş ve 2011 yılında kapanmıştır.

``Modern mimariye dair bir ütopyası olmayan Türkiye gibi ülkelerde modern sanat yapmak sıkıntılı bir durumdur. Oysa bu ikisi birlikte inşa edilmelidir. Bir diğer sıkıntı sanat okullarından mezun olan gençlerin ortada kalmasıdır. Çünkü, kent hem yapısal hem zihinsel anlamda, sanatçı istihdam edecek şekilde tasarlanmamıştır. İnsanlar ne geleneksel ne modern olabilmişlerdir. Bu, çelişmesini içinde taşıyan bir çeşit melezliğe yol açmıştır; dolayısıyla melezlikte de Hafriyatın belkemiğini, özünü oluşturmuştur. Zaten sözcük anlamına bakıldığında hafriyat, bir yandan kenarda durma, kazılıp karışık vaziyette kenara konma ve eskimişlik gibi anlamları barındırırken, bir yanda da yeni bir şeyin (sivil durumun, uygarlığın, kentin) yapımına işaret etmektedir. Hafriyat bir grup olarak yola çıkmakla birlikte artık bir inisiyatif haline gelmiştir`` (Pelvanoğlu, 1980 Sonrası Türkiyede Sanat: Dönüşümler.MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi , 2009).

Apartman Projesi bir sanatçı inisiyatifidir. Bu inisiyatif, 1999 yılında Selda Asal tarafından İstanbul tünel civarında bir apartmanın giriş katında küçük bir mekânda açılmıştır. Mekânın sokak içeresinde olması oluşumun fikrine hizmet eder niteliktedir. Yapılan projeler mekânın sokağa açılan pencere kenarlarına yerleştirilerek mekân açık olmasa dahi dışardan geçenler içinde her daim açık bir sergi niteliği taşımaktadır. Böylelikle sokağın yaşayanlarının sergiyi deneyimlemelerini sağlamak ve fuarlara ödenen bilet paraları gibi bir ücret tahsili olmadan sadece hedef kitlenin alıcı olmadığı bir sergi mekânı yaratmak hedeflenmiştir. Böylelikle sanatın sadece bir zümre için yapılmadığı fikrine eleştirel bir bakış açısı getirmiştir. Hafriyatın kapanmasına karşılık Apartman Projesi halen Almanya'da (Berlin kentinde) devam etmektedir.

1 Eylül 2012'den itibaren projelerine Berlin'de sürdürmeye başlayan Apartman Projesi, farklı komünal yaşam ve kolektif üretim modelleri öneren, süreç odaklı, misafir sanatçı programı ve sergi projelerinin yanı sıra bulunduğu bölge olan Neukölln'de kolektif ortamlar oluşturarak, karşılıklı ilişkisellik, iş birliği ve farklı üretim olanaklarını öne çıkartmayı hedeflemiştir (berlin.apartmentproject.org, 2021).

Hangar Sanatçı İnisiyatifi 1992 yılında Ankara'da kurulmuştur. Kendilerini tanıtmak ve Ankara şehrinde inisiyatif oluşumunu görünür hale getirmek için büyük bir mekân kiralayan üyeler ilk sergilerini 1993 yılında gerçekleştirmişlerdir. Yapılan sergi ve etkinliklerden temel olarak 'Hangar Sanat Defteri' adı ile bir yayın oluşturulmuştur ve bu yayın manifesto niteliği taşımaktadır. 1995 yılında kapanmış olan inisiyatif 1996 yılında Ankara Hipodrom'daki at ahırında 'Herkes Kendi Uçurumuna Bakar' adlı bir etkinlik düzenlemiştir. Üç yıl sonra tekrar kapanmıştır. Hangar'ın temel kadrosu 2008 yılında yeniden bir araya gelmiştir inisiyatifin adını Hangar +/- şeklinde değiştirerek devam etmişlerdir (Yılmaz, 2015, s:240-241). Hangar'ın öncülük ettiği atölye çalışmaları ile daha sonra oluşan inisiyatifler içinde bir başlangıç olmuştur. İnisiyatif, bu çerçevede henüz tartışılması mesele olan güncellik, sanatsal ve siyasal olan, sanat tarihi ve bu tarihin yazılması gibi konular kapsamında sanatsal etkinlikler düzenlemişlerdir (Acar, 2009, s:15-47).

K2 Güncel Sanat Merkezi, 2003 senesinde İzmir'de Kardıçalı Han'ında Ayşegül Kurtel'in maddi desteği ile kurulmuştur. Merkezde, sanatçılara ait küçük boyutta atölyeler, sergilerin düzenlendiği bir galeri ve kütüphane vardır. Sanatçıların atölye kiralayıp üretimlerine devam ettikleri bir oluşumdur. İlk başlarda güncel sanat merkezi olması hedeflenmiştir fakat sanatçıların atölye çalışmalarını buraya taşıması ve Güzel Sanatlar Fakültelerine öğrenci yetiştirmek gibi faaliyetlerde bulunmaları ve ekonomiyi bu kanaldan elde etmeleri neticesinde inisiyatif olarak devam etmiştir.

Masa, Vahit Tuna ve Sinem Kurultay'ın ortak olarak, Vahit Tuna'nın atölyesinin bir bölümünün de 150x110 ebatlarında bir masa düzlemini mekân olarak kullandıkları bir projedir. Erinç Seymen'in 'İsimsiz' adlı çalışması ile açılmıştır. Masa Projesi, büyük

galerilerde düzenlenen sergilere karşı küçük bir alanda ve sanatçının mekânı dilediği gibi kullanmasına imkân tanıyan bir proje niteliği taşımaktadır. Hem mekânın kendisi bir alternatif duruş sergilerken hem de sergilenen yapılarda masa üzerine taşınarak disiplinlerarası bir ortama zemin oluşturmuştur.

Darağaç Sanatçı İnisyatifi, 2019 yılında, İzmir ilinde özellikle genç sanatçıların bir araya gelerek oluşturdukları bir oluşumdur. Adını, Umurbey mahallesi olarak bilinen bu bölgenin eski adı olan Darağaç'tan almaktadır. Burası, geçmişte endüstri bölgesi iken şu anda küçük sanayilerin olduğu ve sanatçıları orada yaşayanları da işlerine dahil ederek sergiler düzenledikleri alandır. İnisyatif üyeleri, sanatçılara üretim yapabilecekleri özgür bir alan yaratmayı hedeflediklerini açıklamışlardır.

Sanatçı İnisyatifleri ortak hedeflerinin herhangi bir kâr elde etmeden sanat icra etmek olduğunu açıklamışlardır. Birçok sanatçı inisyatifi, sermayenin günümüz sanatına hâkim olması ve bu oluşumların devlet tarafından istenilen ölçüde desteklenmemesi neticesinde varlıklarını sürdürmemişlerdir ve kapanmışlardır.

## SONUÇ

Postmodernizm, günümüz Türkiye'si sanat anlayışında etkilerini göstermektedir. Postmodernist sanat anlayışı hem modernizmin devamı olarak tanımlanmış hem de bu anlayışa karşıt olduğu açıklanmıştır. Postmodernizm sanat anlayışı çağdaş sanat pratiklerine alan açmıştır ve bu kapsamda sanatın politik söylemleri yön değişmiştir. Sanatın politikayla olan ilişkisi kapsamında, sanatta modernizmin etkin olduğu dönemlerde Türkiye'de politik meselelerin sanat yoluyla ifade biçimi makro düzeyde, direkt bir söylem iken postmodernist sanat anlayışının hâkim olduğu dönemlerdeki politik söylemlerin endirekt olduğu açıklanmıştır.

Çağdaş sanat pratikleri ile birlikte sanat eseri yapısal olarak değişmiştir ve sanatın da kendi kendini yok etmesi olgusu post truht kavramı üzerinden sanatta anlam bulmuştur. Bu kapsamda Banksy'nin 'Kırmızı Balonlu Kız' yapıtının bir müzayede de satıldığı anda kendini parçalayarak bir performans sanatına dönüşmesi post truht kavramı üzerinden okunmuştur. Çağdaş sanatın düşüncenin de sanatı olduğu fikri, Marcel Duchamp'ın yaptığı 'Çeşme' adlı çalışması örneği incelenerek çağdaş sanatta yapıtın malzemesi hazır nesnedir sonucuna varılmıştır. Hazır nesnelerin sanat malzemesi olması ile sanatta estetik kaygının geri plana atıldığı gözlemlenmiştir. Toplumun genelinde sanat malzemesi olarak hazır nesnelerin kullanılmasının yarattığı algı incelenmiştir. Neticede hazır nesnelere toplum tarafından gündelik yaşamda kullanılan ve işlevinin olduğu nesnelere dönüşmüştür. Bunun sonucunda çağdaş sanatın belirli bir kesime hitap ettiği açıklanmıştır. Bu kapsamda seçkinlik duygusu yaratan çağdaş sanat anlayışının sermaye ile kurduğu ilişki incelenmiştir. Özel sektörler günümüz sanatının sermayesini sağlayan önemli aktörlerdir. Özel sektörler sanattın sermayesini büyük orandan karşıladığı için sanatsal alanda hâkim güç olmuşlardır. Türkiye'de 1980'li yıllardan sonra neoliberal politikaların uygulanması ile birlikte devlet kültürel ve sanatsal alanları özel sektörlere devrettiği ve bu sektörleri sanat alanında yatırım yapmaları konusunda desteklediği gözlemlenmiştir. Devletin verdiği bu destek, sermaye sahiplerinin yararına olmuştur. Çünkü sermaye, sahipleri sanatı vergi ödemediği yatırım yapacakları ve kendi prestijlerini arttıracakları bir alan olarak görmüştür bu alanda sanatsal ve kültürel

faaliyetlere yatırım yapmışlardır. Bu kapsamda Türkiye'deki sanat yapılanmaları ve politikaları adı altında küratörler, bienaller, contemporary, sanat galerileri ve özel sanat müzelerinin sanat alanında hâkim oldukları gözlemlenmiştir.

Bu yapılanmalardan olan küratörlük sanat ortamında oldukça etkili olmuştur. Küratörlük mesleğinin ilk çıkışı kamu müzelerinde kurumsal olarak çalışan küratörlerdir. Postmodernizmin sanat ortamına hâkim olduğu dönemlere paralel kurumsal olan küratörler yerini bağımsız küratörlere bırakmıştır. Bağımsız küratörler, günümüz sanatının sermaye ile olan yakın ilişkisi ve bu sanat alanının politik söylemlerindeki değişimle, sanat yapılanmalarında iktidar olmuşlardır.

Uluslararası İstanbul Bienallerinde belirlenen konu başlıkları ve oluşum hedefleri arasında Türkiye'deki sanatın kendi kabuğundan çıkıp dışarıya açılması ve bienallerin şehri markalaştırma istenci yer almıştır. Bu bağlamda, Uluslararası İstanbul Bienallerine katılan galerinin yurtdışı ağırlıklı olduğu ve küratörlerinin ise, bugüne kadar on altı bienal düzenlenmesine rağmen sadece dört bienalin Türkiye'de yetişmiş küratörler olması Uluslararası İstanbul Bienallerinin kültürlere ait bir sergilemeden uzak olduğuna işaret etmektedir. Bienallere katılan sanatçıların sunduğu yapıtlar ele alındığında yapıtın kendi içselliğinden çıkıp sanat yapılanmalarının kendi istekleri doğrultusunda yapıldığı gözlenmiştir. Bu kapsamda, sanatçılar sanatsal kavramların politikadan beslendiği esasını göz ardı etmişlerdir. Bu çerçevede sanatçılar siyasal gerginlik yaratacağı düşüncesi ile bienale yansımaya eserler ortaya çıkarmışlardır. Bienalleri organize edenlerin amacı ise koleksiyonerleri memnun etmek, sanatçının eserini satmak ve bunlardan kâr elde etmek olduğu gözlemlenmiştir.

Kavramsal sanat, video art, enstalasyon ve performans sanatı çağdaş sanat pratiklerinin çoğunluğunu oluşturmaktadır. İstanbul Contemporarylerin bu kapsamdaki işlere alan açtığı açıklanmıştır. İstanbul Contemporary'lerde, orta sınıf olarak tabir edilen alıcı kitlesini tercih etmemiştir. 14.cüsü yapılan Contemporary İstanbul Küratörü Anissa Touati 'nin sarf ettiği sözler 'instagramda fotoğraf koyacaklar buraya gelmesinler, alıcı olanlar gelsin' söyleminden yola çıkarak etkinliği sadece deneyimlemek isteyen kitleyi

dışarda bırakmak istemesi koleksiyoner etrafında dönen bir fuar olduğunu açıklamaktadır. İstanbul Contemporary hedefleri arasında politik söylemi olan sergiler organize edeceklerini açıklamışlardır. Fakat fuarın düzenlendiği mekândan, bu organizasyonu üstlenenlerden ve koleksiyoner yapısından kaynaklı hedeflerinin sadece söylemde kaldığı gözlemlenmiştir.

Özel sanat galerinin bienallerin ve contemporarylerin hareketlenmesi ile yapısının değişikliğe uğradığı açıklanmıştır. 1980 yıllarda sanat galerilerin daha pentür ağırlıklı işleri sergiledikleri ve alıcı kitlesinin bu yönde olduğu açıklanmıştır. Fakat günümüze geldiğimizde sanat fuarına girebilecek, daha çok kavrama yönelik işler üreten sanatçılarla çalışmayı tercih ettikleri gözlemlenmiştir. Bu durum, sanat yapılanmaların önemli aktörlerinden olan galerilerin sanatçı seçimi yaparak yapısını bu temel üzerinden kurduğu açıklanmıştır.

Türkiye'deki özel sanat müzelerinin kurucularının; ProjeL4 Can Elgiz ve Sevda Elgiz 'in büyük bir inşaat firmasına sahip kişiler, İstanbul Modern Sanat Müzesi'nin Eczacıbaşı Ailesinin, Sakıp Sabancı Müzesinin Sabancı Ailesinin, Odun Pazarı Müzesinin Mimar ve Koleksiyoner olan Erol Tabancının ve Arter Sanat Merkezinin Vehbi Koç Vakfı'nın olduğu açıklanmıştır. Geniş bir koleksiyona sahip olan bu özel sanat müze sahipleri hedefleri arasında sanatsal ve kültürel faaliyetleri ekonomik anlamda destek vereceklerini ifade etmektedirler. Bu müzelerin devlet tarafından desteklendikleri açıklanmıştır.

Kare (The Square) Filmi sanat yapılanmaları ve politikalarına eleştirel bir bakışı getirdiği için bu kapsamda incelenmiştir. Film, güven kavramının insanlar arasındaki güvensizliğin yoğunlukta olduğu bir ortamda çağdaş sanatın güven olgusunu kendine mesele ederek sanat aracılığı ifade edilemeyeceği konusunu ele almıştır. Bu kapsamda, sanat galerisine giren güven temelli bir enstalasyonun, sanat ortamında hayranlıkla karşılarken gerçek yaşantıyı görmezden gelerek çağdaş sanatın politik söyleminin toplumdaki karşılığı açıklanmıştır. Film, performans sanatına eleştirel bir bakış açısı getirmiştir. Burjuva kesimin bulunduğu bir ortamda kişiyi kendi iç dürtülerini

sorgulatmak istercesine yapılan performansın kendi ortamlarında güvenli olduklarını vurgularken eşitsizliğin, kapital gücün egemenliğinin ve yabancılaşmanın olduğunu vurgulayarak ifade etmiştir. Film, sanat eserinin, medya tarafından popüler olması amacı ile esere müdahale ederek kavramını yok etmesi çağdaş sanat alanında sanat ve medya ilişkisinin sorunlu olma haline açıklık getirmiştir.

Sanatçıların sermayenin gücünü ret ederek oluşturdukları sanatçı inisiyatifleri, sanat yapılanmaları ve politikalarına muhalif olarak kurulmuştur. Çağdaş sanat alanında ortaya çıkan sanatçı inisiyatifleri, çıkışları itibari ile çok heyecanlı olsa da devamlılığı çok da yıllarla ifade edilmemektedir. Bunun en temelinde sermayenin sanata hâkimiyetinden kaynaklı sermayesiz günümüz sanatının icra edilemeyeceği sonucuna varılmıştır. Türkiye koşullarında ekonomik kaynağı kendi imkanları ile sağlayan sanatçıların bir araya gelerek örneğin atölye kirasının ödenmesinden ya da yaşam için gerekli paranın kazanılması hatta bunun için emek ve zaman harcamak problemlerinden dolayı birçok sanatçı inisiyatifleri egemen gücün karşısında ekonomik olarak desteklenmedikleri için devamlılık sağlayamamışlardır.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar:

ANTMEN, Ahu (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayınları.

BAUDRİLLARD, Jean (2012). *Sanat Komplosu* (A. ARTUN, Dü.), İstanbul: İletişim Yayınları.

BAUDRİLLARD, Jean (2002). *İlüzyon, Yitirilen İlüzyon ve Estetik*, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

BAUDRİLLARD, Jean (2014). *Simülakrlar ve Simülasyon* (O. ADANIR, Dü.), Ankara: Doğu Batı Yayınları.

CHARLES, Harrison / WOOD, Paul (2015). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, İstanbul: Küre Yayınları.

DEBORD, Guy (2012). *Gösteri Toplumu*, İstanbul: Ayrıntı

DOUGLAS, Kellner / RYAN, Michael (2011). *Politik Kamera*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FRANCİS, Fukuyama (1993). *Tarihin Sonu mu?* (Y. KAPLAN, Dü.), Kayseri: Rey Yayınları.

FİSHER, Ernst (2003). *Sanatın Gerekliği*, İstanbul: V Yayınları.

KORUR, A.Feyzi (2020). *Sanat Teori Eleştiri/ Sanatsal Dönüştürme*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

KREFT, Lev (2011). *Sanat Siyaset*, İstanbul: İletişim Yayınları.

MADRA, Beral (2008). *Küresel Sanatın Sıcak Noktası* (G. BAL, Dü.), İstanbul: Kitap Yayıncılık.

MORAN, Berna (2013). *Edebiyat Kurumları Eleştirisi*, İstanbul: İletişim Yayınları.

MURPHY, W. John (1995). *Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri* (H. ASLAN, Dü.), İstanbul: Eti Yayınları.

PETERSON, T. Gouma (2012). *Sanat Siyaset / Özneyi Sahnelemek* (A. ANTMEN, Dü.), İstanbul: İletişim Yayınları.

PEREC, Georges (2016). *Mekân Feşmekan*, İstanbul: Everest Yayınları.

RAJCHMAN, John (2013). *Çağdaş Sanat Nedir? Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi?* (N. ÖRGE / A. ARTUN, Dü.), İstanbul: İletişim Yayınları.

SARUP, Madan (1995). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm* (A. GÜÇLÜ, Dü.), Ankara: Ark Yayınları.

YILMAZ, A. Nahide (2020). *Sanat Tarih Estetik Modern, Çağdaş, Güncel, Postmodern*, Ankara: Ütopya Yayınları.

ZEYTİNOĞLU, Emre (Paylaşımlar ve Tanıklıklar) (2019). *Çağdaş Sanat Nasıl Oluyor Yani?* (N. YÜKSEL, Dü.), İstanbul: Doğa Basım Yayınları.

WU, C. Tao (2005). *Kültürün Özelleştirilmesi* (E. SOĞANCILAR, Dü.), İstanbul: İletişim Yayınları.

ÖZBUDUN, Sibel (2014). *Antropoloji Gözüyle Sınıf, Kültür, Kimlik*, Ankara: Ütopya Yayınları.

### **Kitap İçi Bölümler:**

KUSPİT, Donald (2014). ``Sanatta Nöbet Değişimi``, ``Estetiğin Kötülenişi``, *Sanatın Sonu*. (Yasemin TEZGİDEN,Dü.), İstanbul: Metis Yayınları, ss. Giriş Bölümü, 24-38

O'DOHERTY, Brian (2013). ``Galeri Mekânı Üzerine Notlar``, ``Göz ve İzleyici``, ``İçerik Olarak Bağlam``, *Beyaz Küpün İçinde* (A. ANTMEN, Dü.), İstanbul: Sel Yayınları, ss. 31- 107

STALLABRAS, Julian (2010). ``Serbest Bölge mi?``, Yeni Dünya Düzeni``, ``İsraf Kültürü``, ``Sanatın Kullanımı ve Fiyatları``, *Çağdaş Sanat ve Bienaller* (A. ARTUN, Dü.), İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 33- 133

YILMAZ, A. Nahide (2015). ``Sergiler ve Toplantılar``, ``Galeriler, Koleksiyonlar ve Sanat Piyasası``, ``1990 Sonrası Türkiye'de Siyasal Süreç``, ``1990 Sonrası Sanatsal Ortam ve Tartışmalar``, ``Sanatta Siyasetin Görüntüsü``, *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat ve Siyaset*, Ankara: Ütopya Yayınları, ss.143-304

### **Dergi ve Makaleler:**

ACAR, Barış (2009). ``Hangar'da Saklı Olan ya da Sanat Tarihinin Faili Sanattır``, *Hangar +/- Saklı Sergisi Kataloğu*, ss. 15- 47.

AKAY, Ali (2002). ``Küratörlük Bugün Bir Meslek Olarak Duruyor Karşımızda``, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı 82, ss.81.

AKSOY, Mehmet (2003). ``Sanatçı Kırımına Artık Son Verilmeli``, *Cumhuriyet Gazetesi*, Kasım 23, ss. 15.

ANTMEN, Ahu (2001). ``Küratörün Ne Olduğunu Neden Tartışıyoruz? `` *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı 81, ss. 101-105.

BATUR, Enis (2002). ``Hariçten Bir 'Küratör' Gazeli``, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı 82, ss. 69-71.

ECZACIBAŞI, Şakir (2007). *10. Uluslararası İstanbul Bienali Sergi Kataloğu*, Eylül 2007, İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Yayınları.

EDSON, Gary (1995). *International Directory of Museum Training: Programs and Practices*, London: Routledge Yayınları, ss.369.

ER, İkbal / KÖSEMEN, Begüm (2012). ``Türkiye'de Özel Sektörün Kültür ve Sanat Alanında Artan Görünürlüğü``, *Marmara Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Sayı 2, ss. 145-172.

KAYA OKAN, Berna 2012. ``Türkiye'de Geleneksel Sanatın Dönüşümü ve İstanbul Bienalleri``, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 33, ss. 23-36.

KORTUN, Vasıf (1992). `` Mekân Ruhu Olarak İstanbul``, *3. İstanbul Bienali Sergi Kataloğu*, ss. 209.

KORTUN, Vasıf (2002). ``Küratörün Sergiye Getirebileceği Tek Şey Bir İklimdir``, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı 82, ss. 73-80.

MARTİN, J. Hubert (2010). *Independed Curator. Cautionary Tales: Critical Curating*, New York.

ORAL, Zeynep (2004). ``İstanbul Modern``, *Cumhuriyet Gazetesi*, 4 Şubat.

PELVANOĞLU, Burcu (2008). ``Koleksiyonları ve Sorunlarıyla İstanbul Müzeleri``, *Arredamento Mimarlık Dergisi*, Sayı 216, ss. 62-68.

RIFAT, Samih (2001). ``Nedir, Neyin Nesidir Küratör? ya da Senaryo Yazarı Yönetmenliğine Soyunmalı mı?``, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı 81, ss. 97-100.

S ZEN, H. Nilüfer (2010). ``Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan  rneklemi``, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 6, ss. 147.

YILDIRIM, Esra (2019). ``Banksy, Otorite ve Sanat``, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Sayı 54, ss. 175-179.

YELİZ Selvi / KOCA, Binnaz (2016). ``Banksy' i Anlamak`` *Art-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Sayı 9, ss. 281- 284.

#### **Basılmamış Kaynaklar:**

BELDAN YALÇIN, Nevin (2017). *Çağdaş Türk Sanatında Küratörlük Olgusu ve  ne çıkan Küratörler*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi.

KARAHAN, Jülide (2008). *Türkiye'de Medya ve Sanat İlişkisi Plastik Sanatlar  zerine Bir İnceleme*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletifim Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

PELVANOĞLU, Burcu (2009). *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler*, İstanbul: MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi.

RASTGELDİ, G. Gamze (2019). *Türkiye'de Çağdaş Sanat Piyasasının Gelişimi: 2001 Krizi ve İktisat Bankası Koleksiyonunun Satılışı*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

**Film:**

ÖSTLUND, Ruben. (Yöneten). (2017). *Kare (The Square) Filmi*, [Sinema Filmi].

**İnternet Kaynakları:**

ÇAPAN, Gülben (2019). Contemporary İstanbul direktörü: Dırdırı, Kıskançlığı Dedikoduyu Bırakıp Çalışmalar.

<http://www.diken.com.tr/contemporary-istanbul-direktoru-dirdiri-kiskancligi-dedikoduyu-birakip-calissinlar> [Ağustos 2019].

ÖZCAN, Mesut (2018). Öznenin Ölümü: Post- Truht Çağında Güvenlik ve Türkiye.

[https://insamer.com/tr/oznenin-olumu-post-truth-caginda-guvenlik-ve-turkiye\\_1191.html](https://insamer.com/tr/oznenin-olumu-post-truth-caginda-guvenlik-ve-turkiye_1191.html) [Ocak 2018].

ÖZTÜRK, Yıldız (2019). Türkiye’de Küratörlük Tartışmaları.

<https://sanathayatsanat.wordpress.com/2019/03/03/turkiyede-kuratorluk-tartismalari%EF%BB%BF/> [Mart 2019].

1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri (1987). bienal.iksv.org:

<https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/1-uluslararasi-istanbul-cagdas-sanat-sergileri> [2018].

10. Uluslararası İstanbul Bienali (2007). bienal.iksv.org:

<https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/10-uluslararasi-istanbul-bienali> [2018].

11 Eylül Saldırıları. tr.wikipedia.org:

[https://tr.wikipedia.org/wiki/11\\_Eylül\\_saldırıları](https://tr.wikipedia.org/wiki/11_Eylül_saldırıları) [Nisan 2021].

11. Uluslararası İstanbul Bienali (2009). bienal.iksv.org:

<https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/11-uluslararasi-istanbul-bienali> [2018].

12. İstanbul Bienali. (2011). bienal.iksv.org:

<https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/12-istanbul-bienali> [2018].

13. İstanbul Bienali. (2013). bienal.iksv.org:

<https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/13-istanbul-bienali> [2018].

14. İstanbul Bienali. (2015). bienal.iksv.org:

<https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/14-istanbul-bienali> [2018].

15. İstanbul Bienali. (2017). bienal.iksv.org:

<https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/15-istanbul-bienali> [2018].

16. İstanbul Bienali. (2019). bienal.iksv.org:

<https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/16-istanbul-bienali> [2019].

16. Uluslararası İstanbul Bienali K rator Metninden. (2019). bienal.iksv.org:

<https://bienal.iksv.org/tr/16-istanbul-bienali/kuratorun-metni> [2019].

1999 Gölcük Depremi. (1999). tr.wikipedia.org:

[https://tr.wikipedia.org/wiki/1999\\_G lc k\\_depremi](https://tr.wikipedia.org/wiki/1999_G lc k_depremi) [Nisan 2021].

2. Uluslararası İstanbul Bienali. (1989). bienal.iksv.org:

<https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/2-uluslararasi-istanbul-bienali> [2018].

Apartman Projesi. (2012). berlin.apartmentproject.org:

<http://berlin.apartmentproject.org/projects/apartman-projesi/> [2021].

3. Uluslararası İstanbul Bienali. (1992). bienal.iksv.org:

<https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/3-uluslararasi-istanbul-bienali> [2018].

4. Uluslararası İstanbul Bienali. (1995). bienal.iksv.org:  
<https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/4-uluslararasi-istanbul-bienali> [2018].

5. Uluslararası İstanbul Bienali. (1997). bienal.iksv.org:  
<https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/5-uluslararasi-istanbul-bienali> [2018].

6. Uluslararası İstanbul Bienali. (1999). bienal.iksv.org:  
<https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/6-uluslararasi-istanbul-bienali> [2018].

7. Uluslararası İstanbul Bienali. (2001). bienal.iksv.org:  
<https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/7-uluslararasi-istanbul-bienali> [2018].

8. Uluslararası İstanbul Bienali. (2003). bienal.iksv.org:  
<https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/8-uluslararasi-istanbul-bienali> [2018].

9. Uluslararası İstanbul Bienali. (2005). bienal.iksv.org:  
<https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/9-uluslararasi-istanbul-bienali> [2018].

Arter/ Hakkımızda. (2019). arter.org.tr:  
<https://www.arter.org.tr/hakkimizda> [2021].

AYDOĞDU, Doğan (2019). Hakikat Yitimi Koşullarında Sanat ve Sinema:  
Simülasyon, Post-Truht ve Gerçekçilik, dergipark.org.tr:  
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1149452> [Aralık 2019].

Barbar. tr.wikipedia.org:  
<https://tr.wikipedia.org/wiki/Barbar> [Şubat 2021].

Bienal İKSV Tarihçe. bienal.iksv.org:  
<https://bienal.iksv.org/tr/bienal/tarihce> [2018].

Bienal Marksizm'i Evcilleştiriliyor. (2009). evrensel.net:

<https://www.evrensel.net/haber/199116/bienal-marksizm-i-evcillestiriliyor> [Eylül 2009].

Bienal'e damgasını vuran sağlık raporu. (2011). milliyet.com.tr:

<https://www.milliyet.com.tr/gundem/bienale-damgasini-vuran-saglik-raporu-1440806>

[Eylül 2011].

Birleşik Krallığın Avrupa Birliği'nden Ayrılması. tr.wikipedia.org:

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Birleşik\\_Krallık%27ın\\_Avrupa\\_Birliği%27nden\\_ayrılması](https://tr.wikipedia.org/wiki/Birleşik_Krallık%27ın_Avrupa_Birliği%27nden_ayrılması)

[Mart 2021].

BLOCK, Rene (1995). 4. Uluslararası İstanbul Bienali ORIENT/ATION–Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü. Küratör Metni. bienal.iksv.org:

[https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/4b\\_rene-block.pdf](https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/4b_rene-block.pdf) [2018].

CHRİSTOV BAKARGİEV, Carolyn (2015). Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori. Küratör Metni. bienal.iksv.org:

[https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/14B\\_CAROLYN-CHRISTOV-BAKARGIEV.pdf](https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/14B_CAROLYN-CHRISTOV-BAKARGIEV.pdf) [2018].

COLOMBO, Paolo (1999). 6. İstanbul Bienali. Küratör Metni. bienal.iksv.org:

[https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/6B\\_PAOLO-COLOMBO\\_TR.pdf](https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/6B_PAOLO-COLOMBO_TR.pdf) [2018].

Contemporary İstanbul. akbanksanat.com:

<https://www.akbanksanat.com/contemporary-istanbul> [2021].

Contemporary İstanbul'da Çağdaş Sanat. (2006). cnnturk.com:

<https://www.cnnturk.com/fotogaleri/kultur.sanat/diger/2006/12/21/contemporary.istanbulda.cagdas.sanat/784/index.html?page=1> [Aralık 2006].

Dünyayı Türkiye'ye Taşımak İçin. akbank.com:

<https://www.akbank.com/tr-tr/Yatirimci-iliskileri/Sayfalar/Dunyayi-Turkiyeye-Tasimak-Icin.aspx> [2021].

DRAGSET, Elmgreen (2017). 15. Uluslararası İstanbul Bienali Küratör Metni.

bienal.iksv.org:

[https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/15B\\_ELMGREEN-DRAGSET\\_TR.pdf](https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/15B_ELMGREEN-DRAGSET_TR.pdf) [2018].

DURMAZ, Nurdan (2015). Sanatın Özelleştirilmesi ya da Sermayenin Meşruiyet Alanı.

tr.boell.org:

<https://tr.boell.org/tr/2015/05/28/sanatin-ozellestirilmesi-ya-da-sermayenin-mesruiyet-alani> [Mayıs 2015].

Elgiz Museum / Hakkımızda. proje41.org:

<http://www.proje41.org/tr/> [2021].

En Büyük Bienal Gezi Parkı'nda. (2013). radikal.com.tr:

<http://www.radikal.com.tr/hayat/en-buyuk-bienal-gezi-parkinda-1136916/> [Haziran 2013].

ERDEMÇİ, Funda (2013). Anne Ben Barbarmıyım? Küratör Metni. bienal.iksv.org:

[https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/13B\\_FULYA-ERDEMCI.pdf](https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/13B_FULYA-ERDEMCI.pdf) [2018].

FOSTER, Hal (2015). Çağdaş Sanatın Mecrası: Piyasa. (BOREN, Ayşe Dü). e-skop.com:

<https://www.e-skop.com/skopdergi/cagdas-sanatin-mecrasi-piyasa/2607> [Eylül 2015].

Gezi Parkı Olayları. (2013). tr.wikipedia.org:

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Gezi\\_Parkı\\_olayları](https://tr.wikipedia.org/wiki/Gezi_Parkı_olayları) [Nisan 2021].

Üç Kuruşluk Opera. tr.wikipedia.org:

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Üç\\_Kuruşluk\\_Opera](https://tr.wikipedia.org/wiki/Üç_Kuruşluk_Opera) [Şubat 2021].

HANRU, Hou (2007). 10. Uluslararası İstanbul Bienali. Küratör Metni. bienal.iksv.org:

Küratör Metni. bienal.iksv.org:

[https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/10B\\_HOU-HANRU\\_TR.pdf](https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/10B_HOU-HANRU_TR.pdf) [2018].

İstanbul Modern. tr.wikipedia.org:

[https://tr.wikipedia.org/wiki/İstanbul\\_Modern](https://tr.wikipedia.org/wiki/İstanbul_Modern) [Mart 2021].

HOFFMAN, Jens / PEDROSA Andriano (2011). 12. İstanbul Bienali. Küratör Metni.

bienal.iksv.org:

[https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/12B\\_JENS-HOFFMAN-ADRIANO-PEDROSA.pdf](https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/12B_JENS-HOFFMAN-ADRIANO-PEDROSA.pdf) [2018].

Kapitalizm. tr.wikepeida.org:

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Kapitalizm> [Mart 2021].

Kare (The Square) Filmi. (2017). tr.wikipedia.org:

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Kare\\_\(film\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kare_(film)) [Ocak 2021].

MADRA, Beral. (2001). Küratörlüğün Sınırı Nedir? Radikal Gazetesi. radikal.com.tr:

[http://www.radikal.com.tr/kultur/kuratorlugun\\_siniri\\_nedir-604401](http://www.radikal.com.tr/kultur/kuratorlugun_siniri_nedir-604401) [Temmuz 2001].

Neoliberalizm. tr.wikipedia.org:

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Neoliberalizm> [Nisan 2021].

Odunpazarı Modern Müze, Erdoğan'ın 'vav'ının Gölgesinde Açıldı. (2019).

kulturservisi.com:

<https://www.kulturservisi.com/p/odunpazari-modern-muze-erdoganin-vavinin-golgesinde-acildi/> [2018].

Odunpazarı Modern Sanat Vakfı/ Hakkımızda. omm.art:  
<https://omm.art/tr/detay/omm-vakfi> [2018].

OKAN KAYA, Berna (2012). Türkiyede Geleneksel Sanatın Dönüşümü ve İstanbul Bienalleri. dergipark.org.tr:  
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/219614> [Kasım 2012].

Oxford Dictionaries/ Biennale. oxfordreference.com:  
<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199532940.001.0001/acref-9780199532940-e-274> [2021].

ŞENLİLER, Deniz. (2017). Röportaj: Ali Elmacı. Muhalif Olmak Renkli Olmayı Gerektirir. artfulliving.com.tr:  
<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/ali-elmaci-muhalif-olmak-renkli-olmayi-gerektirir-i-11275> [Mart 2017].

Ronald REAGEN (2021). tr.wikipedia.org:  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Ronald\\_Reagan](https://tr.wikipedia.org/wiki/Ronald_Reagan) [Nisan 2021].

Sakıp Sabancı Müzesi / Hakkımızda. sakipsabancimuzesi.org:  
<https://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/muze-tarihi> [2021].

Statükocu Yaklaşım. tr.wikipedia.org:  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Statükocu\\_Yaklaşım](https://tr.wikipedia.org/wiki/Statükocu_Yaklaşım) [Eylül 2021].

TÖLE, H. Mustafa (2018). Çağdaş Sanat Tartışmaları Bağlamında “Kare” Filmi Üzerine Bir İnceleme. idildergisi.com:  
<https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1528714279.pdf> [Temmuz 2018].

Tourette Sendromu. tr.wikipedia.org:

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Tourette\\_sendromu](https://tr.wikipedia.org/wiki/Tourette_sendromu) [Mart 2021].

Turgut ÖZAL. tr.wikipedia.org:

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Turgut\\_Özal](https://tr.wikipedia.org/wiki/Turgut_Özal) [Nisan 2021]

What, How & for Whom/WHW. annalindhoundation.org:

<https://www.annalindhoundation.org> [2021].

What, How for Whom Küratör Kolektifi (2009). Küratör Metni. bienal.iksv.org:

<https://bienal.iksv.org/tr/16-istanbul-bienali/kuratorun-metni> [2018].

World of the Year 2016? (2016). languages.oup.com:

<https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/> [2021].

### URL Şekiller

URL1:[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0c/Banksy\\_Girl\\_and\\_Heart\\_Balloon\\_%282840632113%29.jpg/300pxBanksy\\_Girl\\_and\\_Heart\\_Balloon\\_%282840632113%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0c/Banksy_Girl_and_Heart_Balloon_%282840632113%29.jpg/300pxBanksy_Girl_and_Heart_Balloon_%282840632113%29.jpg)

URL2: <https://www.keblog.it/wp-content/uploads/2018/10/banksy-opera-si-autodistrugge-dopo-asta-2.jpg>

URL3:[https://artslife.com/wpcontent/uploads/2018/10/43879429\\_1876171872468981\\_8025090098439651328\\_n.jpg](https://artslife.com/wpcontent/uploads/2018/10/43879429_1876171872468981_8025090098439651328_n.jpg)

URL 4: [https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07573\\_10.jpg](https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07573_10.jpg)

URL5:<https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjEwODA2MSJdLFsicCIsmNvbnZlcnQiLCItcXVhbG10eSA5MCAtcnVzaXplIDIwMDB4MTQ0MFx1MDAzZSjdXQ.jpg?sha=93be25194afb227a>

URL 6: <https://pbs.twimg.com/media/EEPhTGXXUAU8fBa.jpg>

URL 7: <https://i4.hurimg.com/i/hurriyet/75/770x0/581b9a1d67b0a917e8a932f2>

URL 8: [https://bienal.iksv.org/i/content/4233\\_1\\_1-Bienal-1987.jpg](https://bienal.iksv.org/i/content/4233_1_1-Bienal-1987.jpg)

URL 9: <https://galeri3.arkitera.com/var/albums/Haber-02/2017/09/12/Mimar-Sinan-Ayasofya-Hamam%27ndaki-sergiyi-gezseydi-2.jpg.jpeg>

URL 10: [https://bienal.iksv.org/i/content/4243\\_1\\_2-Bienal-1989.jpg](https://bienal.iksv.org/i/content/4243_1_2-Bienal-1989.jpg)

URL 11: [https://bienal.iksv.org/i/content/4246\\_1\\_3-Bienal-1992.jpg](https://bienal.iksv.org/i/content/4246_1_3-Bienal-1992.jpg)

URL 12: [https://bienal.iksv.org/i/content/4254\\_1\\_4-Bienal-1995.jpg](https://bienal.iksv.org/i/content/4254_1_4-Bienal-1995.jpg)

URL 13: [https://bienal.iksv.org/i/content/4259\\_1\\_5-Bienal-1997.jpg](https://bienal.iksv.org/i/content/4259_1_5-Bienal-1997.jpg)

URL 14: [https://bienal.iksv.org/i/content/4259\\_2\\_5B\\_EGLE-RAKAUSKAITE\\_2.jpg](https://bienal.iksv.org/i/content/4259_2_5B_EGLE-RAKAUSKAITE_2.jpg)

URL15:[https://www.artfulliving.com.tr/image\\_data/content/7c30dac3dc1d1beffcaaea0ee40245f.jpg](https://www.artfulliving.com.tr/image_data/content/7c30dac3dc1d1beffcaaea0ee40245f.jpg)

URL 16: [https://bienal.iksv.org/i/content/4263\\_1\\_6-Bienal-1999.jpg](https://bienal.iksv.org/i/content/4263_1_6-Bienal-1999.jpg)

URL 17: [https://bienal.iksv.org/i/content/4265\\_1\\_7-Bienal-2001.jpg](https://bienal.iksv.org/i/content/4265_1_7-Bienal-2001.jpg)

- URL 18: [https://bienal.iksv.org/i/content/4265\\_1\\_7B\\_MAJA-BAJEVIC\\_KADINLAR-IS-BASINDA-3-YIKAMA.jpg](https://bienal.iksv.org/i/content/4265_1_7B_MAJA-BAJEVIC_KADINLAR-IS-BASINDA-3-YIKAMA.jpg)
- URL 19: [https://bienal.iksv.org/i/content/4271\\_1\\_8-Bienal-2003.jpg](https://bienal.iksv.org/i/content/4271_1_8-Bienal-2003.jpg)
- URL 20: [https://bienal.iksv.org/i/content/4269\\_1\\_9-Bienal-2005.jpg](https://bienal.iksv.org/i/content/4269_1_9-Bienal-2005.jpg)
- URL 21: [https://bienal.iksv.org/i/content/4267\\_1\\_10-Bienal-2007.jpg](https://bienal.iksv.org/i/content/4267_1_10-Bienal-2007.jpg)
- URL 22: [https://bienal.iksv.org/i/content/4261\\_1\\_11-Bienal-2009.jpg](https://bienal.iksv.org/i/content/4261_1_11-Bienal-2009.jpg)
- URL 23: [https://bienal.iksv.org/i/content/4261\\_1\\_canan-senol-cesme.jpg](https://bienal.iksv.org/i/content/4261_1_canan-senol-cesme.jpg)
- URL 24: [https://bienal.iksv.org/i/content/4257\\_1\\_12-Bienal-2011.jpg](https://bienal.iksv.org/i/content/4257_1_12-Bienal-2011.jpg)
- URL25: [http://idora.milliyet.com.tr/MilliyetSanat640x412/2015/09/09/fft243\\_mf11048085.Jpeg](http://idora.milliyet.com.tr/MilliyetSanat640x412/2015/09/09/fft243_mf11048085.Jpeg)
- URL 26: <https://isbh.tmgrup.com.tr/sbh/2011/09/20/352977362266.jpg>
- URL 27: [https://bienal.iksv.org/i/content/4255\\_1\\_13.Bienal\\_2013.jpg](https://bienal.iksv.org/i/content/4255_1_13.Bienal_2013.jpg)
- URL 28: [https://bienal.iksv.org/i/content/4255\\_2\\_ayse-erkmen-new.jpg](https://bienal.iksv.org/i/content/4255_2_ayse-erkmen-new.jpg)
- URL 29: [https://bienal.iksv.org/i/content/4255\\_2\\_thomas.jpg](https://bienal.iksv.org/i/content/4255_2_thomas.jpg)
- URL 30: [https://bienal.iksv.org/i/content/4245\\_1\\_14.Bienal\\_2015.jpg](https://bienal.iksv.org/i/content/4245_1_14.Bienal_2015.jpg)
- URL31: [http://14b.iksv.org/images/works/86\\_4.jpg](http://14b.iksv.org/images/works/86_4.jpg)
- URL 32: [https://bienal.iksv.org/i/content/4106\\_1\\_15-İstanbul-Bienali.jpg](https://bienal.iksv.org/i/content/4106_1_15-İstanbul-Bienali.jpg)

URL 33: <https://i.ytimg.com/vi/4y52cVGOFQo/maxresdefault.jpg>

URL 34: [https://bienal.iksv.org/i/content/12960\\_1\\_16-istanbul-bienali-2019.jpg](https://bienal.iksv.org/i/content/12960_1_16-istanbul-bienali-2019.jpg)

URL 35: [https://bienal.iksv.org/i/content/12960\\_2\\_16-B-923-charles-avery-sahir-ugur-eren-new.jpg](https://bienal.iksv.org/i/content/12960_2_16-B-923-charles-avery-sahir-ugur-eren-new.jpg)

URL 36: <http://www.kulturservisi.com/wp-content/uploads/2019/09/erdo4-444x450.jpg>

URL 37: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/a/a3/Kare\\_%28film%29.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/a/a3/Kare_%28film%29.png)

URL 38: [http://sanatdefteri.net/wp-content/uploads/2018/06/the\\_square.jpg](http://sanatdefteri.net/wp-content/uploads/2018/06/the_square.jpg)

URL39: [https://miro.medium.com/max/1400/1\\*xrJRRXA--hz6\\_tIH0AgS0g.jpeg](https://miro.medium.com/max/1400/1*xrJRRXA--hz6_tIH0AgS0g.jpeg)

URL40: [http://sinemakolektifi.com/wp-content/uploads/2017/11/Kare\\_Manset-750x400.jpeg](http://sinemakolektifi.com/wp-content/uploads/2017/11/Kare_Manset-750x400.jpeg)

URL 41: [https://miro.medium.com/max/3554/1\\*o-qAm\\_8SbUjrbOoQ60TZvw.jpeg](https://miro.medium.com/max/3554/1*o-qAm_8SbUjrbOoQ60TZvw.jpeg)

## ÖZGEÇMİŞ

**Gül KAYA**

### EĞİTİM

2014 / -

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım, Yüksek Lisans

2010 / 2014

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

2009 / 2010

Ege Üniversitesi, Seramik Cam ve Çinicilik Bölümü

2001 / 2006

Ege Üniversitesi, Hemşirelik Fakültesi, Hemşirelik Bölümü

### SERGİLER

2017

Karma Sergi, Mamut Art, Project, İstanbul

2016

Kişisel Sergi, Çiğli Eğitim Araştırma Hastanesi Sergi Salonu, İzmir

Karma Sergi, DOXA, Koridor Galeri, DEU, İzmir

Kişisel Sergi, Amnezi, 3. Dalga Sanat İnisiyatifi

Karma Sergi, Eğer Burda Olsaydım, DEU, İzmir

Karma Sergi, Somnium, Çeşme Ayios Haralambos Kilisesi, İzmir

2014

Karma Sergi, Döngünün İçinde, Koridor Galeri, DEU, İzmir

2013

Karma Sergi, DEU Genç Sanatçı Adayları Öğrenci Sergisi, Dr. Selahattin Akçiçek Eşrefpaşa Kültür Merkezi