



ÇAĞDAŞ SANATTA BEDENİN TERS YÜZÜ DENEME OLARAK BİR SERGİ

Mine BİCAN

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RESİM ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

EYLÜL 2016

Mine BİCAN tarafından hazırlanan “Çağdaş Sanatta Bedenin Ters Yüzü Deneme Olarak Bir Sergi” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Gazi Üniversitesi Resim Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Yrd. Doç. Lütfi ÖZDEN
Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

Başkan : Prof. Tansel TÜRKDOĞAN
Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

Üye : Prof. Necla RÜZGAR KAYIRAN
Resim Anasanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

Tez Savunma Tarihi:/...../.....

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Mine BİCAN

01.09/2016

ÇAĞDAŞ SANATTA BEDENİN TERS YÜZÜ DENEME OLARAK BİR SERGİ
(Yüksek Lisans Tezi)

Mine BİCAN

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Eylül 2016

ÖZET

Bu araştırma Gazi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda (GGSER) yapılmıştır. Araştırmanın konusu Bedenin 'Ters Yüzü' adlı kavram doğrultusunda üretilen işler, genel olarak postmodern dönem çalışma içeriğini kapsayan, bedenin normalde bir tuval üzerine işlenen görüntüsünden ziyade, bedenin doğrudan bilinç dahilinde kendisine yapılan protest tavrı yansıtmaktadır. Avangard'dan sıyrılarak bugünün sanatıyla doğrudan bir ters yüz tanımı, izleyiciye dayalı olarak yapılan performans sanatı gösterileri ya da sanatçıların bir şekilde bedenlerine yaptıkları müdahalelerin fotoğraf karesine bürünmüş hallerini, bedenlerini içine soktukları durumları yeni haliyle gözler önüne sermektedir. Tezin uygulama alanı yine aynı perspektifle bir sergi olarak deneyimlenmiştir. Sergiye dair amaçlanan küratöryal deneme ise; çalışmanın bölümlerinden birini oluşturan sanat yönetimi ve küratöryal yönetim dahilinde, 15. ve 16. yüzyıldan başlayarak postmodern döneme değin sanat yönetim pratiklerini gözetmiştir.

Bilim Kodu : 404
Anahtar Kelimeler : Beden, Sanat, Yönetim, Küratör
Sayfa Adedi : 136
Danışman : Yrd. Doç. Lutfi ÖZDEN

AN EXHIBITION AS A TRIAL REVERSE SIDE OF BODY IN CONTEMPORARY ART
(Master's Thesis)

Mine BİCAN

GAZI UNIVERSITY
FINE ARTS INSTITUTE

September 2016

ABSTRACT

This research has been performed in the Gazi Graduate School of Fine Arts Department of Art Painting (GGSER). The subject of the research is based on the concept named "Inversion of the Body", and artwork; which are mostly based on post-modern period artwork, which mostly reflect the protest attitude while projecting the image of the body directly on itself consciously, which is normally projected on a canvas. A direct inversion definition can be given as, diverting from the avant-garde, still-images and photographs of audience- oriented performance art shows or performances which are projected on their bodies by the artists or still-images and photographs of such performances. The execution area of the thesis was performed as a exhibition based on the same perspective. The curatorial target is based on art management practices starting from the 15th and 16th centuries, till the post-modern period, within art management and curatorial management, which is one of the parts of the research.

Science Code : 404
Key Words : Body, Art, Management Curator.
Number of Pages : 136
Counsellor : Assist.Prof. Lütfi ÖZDEN

TEŞEKKÜR

Bu tezin ortaya konulmasındaki asıl amaç, sanatın ontoloji içerisindeki bugünkü tutumunu bir yerde (bu aslında karşılaştırma niteliğinde) oluşumundaki ne'liği, oluşum sürecindeki ne'liği ve bugünkü ne'liği şeklindedir. Bu çalışma, bana kendi içimde bir dürtünün bu *durumun masumiyetini* sorgulatmasıyla, sanat yönetiminin ortaya çıkışı ve bugün geldiği nokta ki durumunun ne olduğunu yansıtmaktadır.

Tüm bunlar yaşanmadan önce Lisans ikinci sınıftayken Akdeniz Üniversitesi Öğr. Gör. Ebru Nalan SÜLÜN hocamdan bir araştırma konusu olarak aldığım “*Türkiye’de Küratörlük Bilinci*” adlı bu konu benim içimde bunu deneyimlemeyi arzulatmış ve bugün bu çalışmanın oluşumuna zemin hazırlamıştır.

Öncelikle tez konusunun belirlenmesinde ve bel kemiğinin oluşmasında, bu çalışmayı oluşturabilmek için konuyla ilgili bütün araştırmalarımda beni bıkmadan, yorulmadan destekleyip, çalışmama yön verdiği için tez danışmanım Yrd. Doç. Lütfi ÖZDEN’e, *Küratörlük* kavramıyla beni tanıştıran ve yine bu çalışmada beni büyük bir özveri ile desteklediği için Öğr. Gör. Ebru Nalan SÜLÜN’e, desteğini esirgemeyip bana yol gösteren sayın Doç. Dr. Zeynep YASA YAMAN hocama, çalışmanın uygulama kısmını oluşturan “*Bedenin Tersyüzü*” adlı sergi için eserlerini gönderen değerli sanatçılar Genco GÜLAN, İnsel İNAL, Mehmet YILMAZ, Murat GERMEN, Senem GÜMÜŞAY, Sergio Garcia PERAMATO’ya tezin gidişatına yön vermesi hususunda yaptığım röportajlarla bana katkı sağlayan ve her seferinde farklı pencerelerden bakmamı sağlayan değerli sanatçılara, küratörlere ve bu tezi yürütürken tüm süreçte gücünü ve azmini örnek olarak aldığım yol arkadaşım çok değerli Berrin GÜNGÖRDÜ’ye, tezin başlangıcından bitimine bana sağladığı kaynaklar ve maddi manevi desteğiyle tabii ki de her zaman olduğu gibi bu çalışmamda da benim yanımda olan ve devamlı olarak nazımı çeken aileme, arkadaşlarıma ve desteğini esirgemeyen herkese yürekten teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
ABSTRACT	vi
TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLERİN LİSTESİ.....	x
1. GİRİŞ	1
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE İLE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	9
2.1. Kendi Ontolojisi İçerisinde Canlı Bir Varlık Olan Bedene Bakış	9
2.1.1. Beden Kavramı	9
2.1.2. Bedenin Tarihi	10
2.1.3. Beden ve Sanat	10
2.1.3. Bedenin Ters Yüzü	11
2.2. Çağdaş Sanatta Bedenin Varolma Süreci	12
2.2.1. Kadın sanatçılarda beden tasavvuru	14
2.2.2. Erkek sanatçılarda beden tasavvuru	17
2.2.3. Transeksüel sanatçılarda beden tasavvuru.....	22
2.3. Sanatta Protest Tavrıyla Bedenin Acı Safhası	25
2.3.1. Acının ifade aracı olarak “dövme”	32
2.3.2. Acının kan ile metaformik anlatımı	37
2.3.3. Beden üzerinde kasten yara izi oluşturmak	45

3. BEDENİN TERS YÜZÜ BAĞLAMINDA DENEME OLARAK BİR SERGİ.....	49
3.1. Bedenin Ters Yüzü Sergisi Üzerine Genel Açıklamalar.....	49
3.1.1. Serginin kavramsal çerçevesi olarak “bedenin ters yüzü”.....	49
3.1.2. Bedenin ters yüzü sergisine katılan sanatçılar.....	50
3.2. Kırılma Noktaları Üzerinden Sanat Yönetimine Kısa Bir Bakış.....	53
3.3. 15. ve 16. Yüzyıl Floransa’da Sanat Yönetimi.....	57
3.4. Çağdaş Sanatta Yönetim	58
3.5. 1980’li Yıllar Sanat Ortamı ve Bienaller	59
3.6. Bienallerle Birlikte Küratörlük Olgusu.....	62
4. UYGULAMA.....	67
5. SONUÇ	83
KAYNAKLAR.....	85
EKLER	89
EK-1 Röportajlar	91
ÖZGEÇMİŞ.....	136

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 2.1. Şükran Moral, “Gezi”, Performans, Gezi Parkı İstanbul, Türkiye 2013.	14
Resim 2.2. Şükran Moral, “Sevmek”, Performans, Beyoğlu/ İstanbul, Türkiye 2010....	15
Resim 2.3. Marina Abramoviç, “Rythm O”, Performanstan bir görüntü, 1974.....	16
Resim 2.4. Piero Manzoni, “Sanatçının Dışkısı”, Konserve Kutuları, 48 x 65 x 65mm, Milano, 1961	17
Resim 2.5. Stelarc (Stelios Arcadiou), “Süper Adam(kulak ve kol Süspansiyonu)”, Scott Livesey Galleries, Melbourne’ dan Performansından bir görüntü, 8 Mart 2012.....	18
Resim 2.6. Bob Flanagan “Otoerotik SM”, Los Angeles’ ta Bir Performansından Görüntü, 1989	19
Resim 2.7. Michael Jackson “1977 ve 2006 Yılları İçerisindeki Değişiklik”	21
Resim 2.8. David Bowie “Yünden Yapılmış Kaplan Sukita”, Albüm Kapağı İçin Bir Görüntü, 1973.....	21
Resim 2.9. Solda Einar Wegener, ortada ve sağda değişen kimliği ile birlikte Lili Elbe	23
Resim 2.10. Tom Hooper, “Danimarkalı Kız”, (filminden bir kesit) 2015.....	24
Resim 2.11. Vito Acconci, “Dönüşümler, II.Bölüm”, Yaz, 1971.	24
Resim 2.12. Taner Ceylan “Ingres”, Paul Kasmin Galeri, 2015..	25
Resim 2.13. Afrika’nın Fula Kabile Üyeleri, Yetişkinliğe Adım Atan Gençler İçin “Kamçılama Yarışması” Görüntü.	26
Resim 2.14. Marina Abramovic, “Thomas’ın Dudakları” 1975	27
Resim 2.15. Caferiler, “Kutsal Törenlerde Kırbaçlama” ‘ dan Bir Görüntü.	27

Resim 2.16. Xiao Yu, “ <i>Bebek Martı Ruan</i> ”, 1999.....	30
Resim 2.17. Paşa İmrek, “ <i>Dek Örnekleri</i> ”, Belgesel Fotoğrafçısı, 2015.	32
Resim 2.18. Chris Rainier, “ <i>Eski Kelle Avcıları Kabilesi İban’ların Şeref Nişanları Simgesi</i> ”, Belgesel Fotoğrafçısı.....	34
Resim 2.19. Chris Rainier, “ <i>Bessoribe Kabilesi Geçiş Ritüeli İçin Deri Kazıtma</i> ”, Belgesel Fotoğrafçısı.	35
Resim 2.20. Baltimore, “ <i>Baltimore Dövme Müzesi</i> ”, Amerika.	35
Resim 2.21. Santiago Sierra, “ <i>Parası Ödenmiş 6 Kişi Üzerine 250 cm’lik Dövme Çizgisi</i> ”, 1999.....	36
Resim 2.22. Franko B, “ <i>Ah! Aşık Çocuk</i> ” Performans	37
Resim 2.23. Franko B, “ <i>Seni Özlerim</i> ” Performans.....	38
Resim 2.24. Giotto di Bondone, “ <i>Kutsal İzlerin Belirışı</i> ” 313 x 163cm, Tempera, 1297-1299. (Detay)	41
Resim 2.25. Rupert Wainwright, “ <i>Stigmata</i> ”, Film 1’37”, Amerika, 1999. (Film Afişi ve Filmden bir kare)	42
Resim 2.26. Hikari Kesho, “ <i>Küçük Gün Batımı</i> ”, 70 x 100cm Dijital Baskı, İtalya, 2008.....	44
Resim 2.27. Hikari Kesho, “ <i>Sınırsız</i> ”, Sergi Afişi, 2007.....	44
Resim 2.28. VitoAcconci, “ <i>Isırık İzlerini Mürekkeple Kağıdına Basmak</i> ” Performanstan Bill Beckley Tarafından Çekildi., Eylül, 1970.....	45
Resim 4.1. Bedenin Ters Yüzü Sergisi Sergi Afişi ve Davetiyesi, 2015.	67
Resim 4.2. Bedenin Ters Yüzü Sergisi Sergi İçin Oluşturulan QR CODE, 2015.	68
Resim 4.3. Bedenin Ters Yüzü Sergisi’nden Bir Kare, 2015.....	68
Resim 4.4. Bedenin Ters Yüzü Sergisi’nden Bir Kare, 2015.....	69

Resim 4.5. Bedenin Ters Yüzü Sergisi'nden Bir Kare, 2015.....	69
Resim 4.6. Bedenin Ters Yüzü Sergisi'nde Senem GÜMÜŞAY Tarafından Yapılan Performanstan Bir Kare, 2015.	70
Resim 4.7. Bedenin Ters Yüzü Sergisi'nden Bir Kare, 2015.....	70
Resim 4.8. Mine BİCAN, “ <i>Hissedilmeyen Acı</i> ” Tuval Üzerine Dijital Baskı, 110 x 50cm, 2015.	71
Resim 4.9. Mine BİCAN, 2015, “ <i>Biz Burada Sanat Konuşuyoruz</i> ” 3 Adet Heykel, her biri 35 x17 x13cm, 2015.....	72
Resim 4.10. Mine Bican “ <i>Yaşamsal/Kalıtısal Olan- İZ</i> ”(44adet her biri 14.8 x 21cm fotoblok üzerine dijital baskı fotoğraf kareleri) 2014.	73
Resim 4.11. Mine Bican “ <i>Topraktan Gelen</i> ” 50 x 35cm, Yerleştirme (8 adet topraklı priz) 2014.	74
Resim 4.12. Genco GÜLAN, “ <i>Orlando, Orlan'a referansla</i> ” Kompozit Üzerine Dijital Baskı, 75 x110cm, 2013.....	75
Resim 4.13. Genco GÜLAN, “ <i>Stelarc</i> ”, (Manipüle Edilmiş Fotoğraf) Kompozit Üzerine Dijital Baskı, 75 x110cm, 2013.....	75
Resim 4.14. İnel İNAL, “ <i>Mikroorganizmal Süreç 12 Eylül 1997 (17 yıl sonra)</i> ” Videodan bir kare. 6’43”, 1997.	76
Resim 4.15. Mehmet YILMAZ, “ <i>Memleket-Gurbet</i> ”, Tuval Üzerine Yağlıboya, iki tuval, her biri 140 x 120cm, 2007.	77
Resim 4.16. Murat GERMEN, “ <i>Corpuscapes Archival Pigment Print</i> ” 150 x 150cm, 2012, edisyon: 2/2 + 1 AP (1. edisyon İstanbul Modern gala gecesinde satıldı) 2015.	78

Resim 4.17. Senem GÜMÜŞAY, “ Bozulmalar Serisi” Dijital Düzenleme Üzerine Akrilik 60 x 60cm. 2014.	79
Resim 4.18. Senem GÜMÜŞAY, “ Bozulmalar Serisi”, Dijital Düzenleme Üzerine Akrilik, 60 x60cm. 2014.	79
Resim 4.19. Senem GÜMÜŞAY, “ Bozulmalar Serisi”, Dijital Düzenleme Üzerine Akrilik, 110 x 60cm. 2014.	80
Resim 4.20. Sergio Garcia Peramato, “Sanxon” Kompozit Üzerine Dijital Baskı, 200 x 133cm. 2015.	81



1. GİRİŞ

“Çağdaş Sanatta Bedenin Ters Yüzü Deneme Olarak Bir Sergi” şeklinde adlandırılan bu tezin konusu; araştırmaların bir bölümünü bedenin çağdaş sanatta bir ifade aracı olarak kimliklendirilmesi kapsamında ele alınmıştır. Ayrıca Bedenin Ters Yüzü başlığı adı altında oluşturulan sergi tezin uygulama alanını ve çalışmalarını kapsayan küratöryal çalışmayı örneklendiren ve deneyimleten bir çalışma olarak karşımızdadır. Tезin kuramsal kısmını genel olarak Türkiye’de sanat yönetiminin en çokta küratöryal deneyimin işleyişini yine Türkiye’den ve dünya çapında yapılan sergiler, bu sergide yer alan sanatçı ve eserler üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Fransız Devrimi’nden bugüne tarihsel süreç içinde birçok farklı tanımlamalarda kullanılan; fakat bugün ortak payda da hepimizin *küratör/küratörlük* olarak adlandırdığımız ve bugün gerek sanat gerekse sanatçı açısından etkin bir belirleyici unsur olarak karşımızda durmakta. Aslında kavramın Türkiye’de tam olarak benimsenmeye başladığı yıllar 1990’lı yıllara dayanmaktadır diyebiliriz. O yılların başında birçok fikir alışverişinde bulunmuş, sanat yöneticileri, sanatçılar, galericiler, sanat ortamında bulunan herkes literatüre giren bu yeni kavramı anlamaya çalışmışlardır. Zaman zaman birçok tartışma konusuna dönüşmüşse de, bugün artık eski hararetinden uzak gayet dingin ve sıradan karşılanır olan bu konu birçokları tarafından da yazılıp çizilmiştir. Buradaki amaç bu çalışma için yapılan birebir görüşmeleri içeren ve yönetimi biraz daha yapılan küratöryal çalışmalar üzerinden anlamaya çalışmak ve yine bu doğrultuda bir kavram üreterek bunu sanatçılarla ortak zeminde buluşup daha doğrusu sanatçıların *Bedenin Ters Yüzü* konusu bağlamında ürettikleri işler üzerine bir konsept belirleyip bunu sanatçılarla paylaşmakla ortaya çıkmış bir sergi oluşturmaktır ve o küratöryal çalışmalardaki bütün edinimlerin sonucunu bu çalışmaya aktarmaktır. Tезin bir bölümünde açıklamaya yer verdiğim ve aynı zamanda tezin uygulama çalışmalarını da oluşturacak olan küratöryal denemelerden biri olan “*Bedenin Ters Yüzü*” adı serginin kavramsal çerçevesini oluşturmuştur. Daha önce yapılan küratöryal çalışmalar ve tez süresince yapılmış olan sergiler ve bunlara ilişkin kimi zaman sanatçılarla yapılan kimi zaman da küratörler ile yapılan röportajlarla çalışmanın temeli atılmaya çalışılmıştır. Bir diğer taraftan ise; hem tezin uygulama kısmını oluşturacak hem de sergide yer alacak çalışmalar üretilmiştir.

Bedenin tersyüzü kavramı aslında düzenlenen serginin konsepti olup tez içerisinde de bölüm ve buna dair alt başlıklar halinde yerini alacaktır. Buradaki asıl mesele beden işlenişinin 1960'lardan sonra ifade tarzının nasıl değiştiği konusu olacaktır. Postmodern dönemde beden üzerindeki algının bundan önceki dönemden yani beden resim içerisinde figüratif bir öge olmaktan çok ötesine geçtiği anlayıştan, günümüze değin uğradığı değişimler, özellikle modern dönemde beden imgelemine tual üzerinde ifade edilmiş tarzının, postmodern dönemde daha özele incek olursak; performans sanatının ortaya çıkmasıyla birlikte beden tual üzerindeki imgeleminden, bu kez doğrudan bedeni bir tual gibi kullanmak, beden üzerinde sınırları keşfetmeye çalışmak, bilinçli olarak protest bir tavır içerisinde sergilenişini yapılan çalışmalar üzerinden değerlendirmeye çalışılacaktır. Ayrıca body art ve performans sanatçılarına kendilerine özgür ifade aracı olarak bedeni nasıl yeniden yarattıklarına değinilecektir. Tez, genel çerçevesi itibari ile beden üzerinden gerçekleştiren eylemlerin örneklendirilmesinin ardından, tezin uygulama alanına dair oluşturulan kavram doğrultusunda düzenlenen serginin *Çağdaş Sanatta Yönetim ve Küratöryel Yönetim* bağlamında irdelenecektir. Tezin tarihsel sınırında öncelikle 15. ve 16. yüzyıl Floransa'sında sanat yönetimine değinilecek sonrasında ise Fransız Devriminden sonra kurulan küratör okulu açıklanacak ardından günümüz sanat ortamındaki küratöryel yönetim açıklanacaktır. Aynı zamanda bu konteks tezin uygulama alanı olarak gerçekleştirilen serginin dayanağı niteliğine sahip olacaktır.

Problem Durumu/Konunun Tanımı

“Çağdaş Sanatta Bedenin Ters Yüzü Deneme Olarak Bir Sergi” isimli bu tezin konusu; ilk olarak geçmişe yapacağı değinmeleri ve ardından özellikle 1980'li yıllarda Türkiye'de temelleri atılan sanatsal yönetim anlayışı altında küratöryel yönetimi açıklayacaktır. Bedenin Tersyüzü adlı kavramsal çerçeveye ait bölüm, bizlere aslında modern dönemden bugüne değin gördüğümüz doğrudan tual üzerine işlenmiş beden imgelerinden farklı olarak, burada günümüz sanatında beden işlenişinin/ ele alınışının direkt beden üzerinden anlatıldığını gösterecektir. Bu olayın travmatik bir durumdan ziyade bilinçli olarak ele alınışını yansıtacaktır ve burada asıl yansıtılmak istenen normal bir beden algısının dışına çıkan, izleyiciyi şoke eden bir tavır olacaktır. Modernizm sonrası dönemde, sanatın kendi arayışını yine kendi

disiplini içinde, kafa kafaya farklılık gösteren bir tutumu izleyiciye aktarmak amaçlanmaktadır. Yurt dışından ve yurt içinden çeşitli sanatçıların, Bedenin Tersyüzü mantığından hareketle konuyla bağlantılı çalışmaları üzerinden örneklendirilerek kavram doğrultusunda kendi içindeki bağlama oturtulacaktır. Aynı zamanda uygulama çalışmaları da bu yaklaşım doğrultusunda şekillenecektir.

Araştırmanın Amacı

Bu tezin amacı özünde, sanatsal yönetim anlayışının özellikle de 1980'lerden önce yaşanan sosyolojik ve siyasi değişiklikler, global seviyeye ulaşabilme fikrinin yerleşik hale getirilmesi, internetin hızla yayılması ve içine girilen dijital anlatılar sanatın ifade şeklinin de değişmesine neden olan bir takım etkenlerdir. Bu doğrultuda tez, bedenin ifade şeklinin eylem üzerinden yürütülmesini örnekler üzerinden açıklamayı amaç edinmektedir. Bir yandan da uygulama çalışması kapsamında deneyimlenen sergi özünde, temel olarak küratöryal meseleyi çözümlenmeyi amaçlamaktadır. Her ne kadar araştırılsa ve bu konuyla ilgili savlar ortaya atılsa da hiçbir zaman olduğu noktada durabilecek bir konu olamamanın yanında her dönemde tekrar tekrar ele alınması gereken bir konudur. Çünkü değişen her hükümetin ardından yönetim anlayışı da değişiklik kaydetmiştir. Bu değişiklikler çağdaş sanatta bedenin var olma sürecine ilişkin ipuçları edinmeyi amaçlamaktadır.

Araştırmanın Önemi

I. ve II. Dünya Savaşı her olayda olduğu gibi sanatta da büyük bir kırılma noktası oluşmasına neden olmuştur. Sanatçıların toplumsal yapının içinde yaşanan bu gerginliği farklı tutumlarla sanatsal ifade dil oluşturma çabaları performatif işlerin doğmasına ortam hazırlamıştır. Performans net bir tanımlaya karşılık bulamasa dâhi yüksek sanat fikrine karşı bir duruş olarak nitelendirilebilir. Savaş sonrası dünyanın içinde bulunduğu buhranlı dönemlerde sanatçılar örneğin Dadaistler, doğrudan savaşa gönderme niteliğinde işler ürettiler ve bunlar zaman içinde eyleme dönüştü. Bu eylemler siyasal, toplumsal ve tarihsel eleştiriler içerdi aynı zamanda 1918 manifesto söylemleri bu doğrultudadır. Söylemi oldukça sert, ifadesi keskin bir anlayışı bulunmaktadır. Fütüristlerin şiir okuma akşamlarında özgürlük adına yapılan

sesler zamanlar eylemi içine dahil etti. Fütüristlere paralel olarak Dadaistler yapmış oldukları gösterilerle ki bunlar neredeyse sanatın edebiyattan müziğe tüm kollarını içine dahil etmişlerdi. Bunun ardından Almanyada Nazilerin tutumundan sanatsal ifadede politikaya sessiz bir tavır takınan Bauhaus Ekolü kapandığı güne kadar sadeliği sürdürmüştür. Bu yıllarda Amerika Avrupadan hızlı bir şekilde göç almaya başlamıştır. 1933 yılında Amerikada açılan Black Mountain, performans sanatı açısından büyük önem taşımaktadır. Burada disiplinlerarası ve deneysel birçok çalışma gerçekleştirilmiştir. John Cage, Robert Rauschenberg ve Merce Cunningham ilk eylemlerini burada gerçekleştirmiştir. 1940'larda Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun en önemli temsilcilerinde Jackson Pollock, tuval bezlerini yere sererek boya kutularından, boyayı tuval üzerine rastgele serpmesiyle Action Painting adı verilen performanslarını gerçekleştirmiştir. 1950'lerde happening sanatçılarının var olma ve yok olma gibi durumları sorgulamaları, gösteri sahnesinde her türden sanat performansları gerçekleştirmeleri her disiplini bir araya getiriyordu. Sahnede dans tiyatrosu aracılığıyla da performans gerçekleştiriliyordu. Bu performanslarda günlük yaşamdaki sıradan hareketlere odaklanılıyordu. Bunun amacı toplumsal gerilimin yaşanmasına sebep olan siyasi olayların karşısında, sanatın dilinin artık değişmesi gerektiği ve tepkiselliğin devamı nieliğinde tutum içine girme arzusudur. 1960'larda Fluxus; grup müzik ve dil, resim ve eylemler ile ilgilenen birçok sanatçıyı içermektedir. Bu grup içinde yer alan Joseph Beuys, en etkili performanslara imza atmıştır.

Bu doğrultuda Dünya ve Türkiye'den performans sanatının belli bir süreci deşifre edilmektedir. Verilen sanatçı örnekleri sanatçı havuzundan rastgele seçilen isimlerdir. Bunu yaparken değişik zaman aralıklarından seçilen sanatçılar üzerinden beden ve bedeninin gösterimi ve de bedeninin deşifre edilmesi, sanatçıların beden üzerinden ne tür ilişkiler kurduğunu göstermek araştırmanın önemini vurgulamaktadır.

Tezin bir diğer kuramsal içeriği çağdaş sanat yönetimi kapsamında hem kendi kendinin küratörlüğünü yapan hem de bedenini sanki ahşap bir malzeme üzerinde deneyler gerçekleştiriyormuşçasına ameliyatlara geçiren Orlan örneğinde olduğu gibi, radikal bir karar ve tamamen protest bir tavırla ameliyat masasında yüzünde köklü değişiklikler yapılırken bir yandan postmodern metin okumaları yapmaktadır. Burada

anlatılmak istene Orlan'ın yüzünde yapılacak değişikliten, okumak için seçtiği metine kadar kendi performansına küratörlük yapması açısından öneme sahiptir.

Performans aracılığıyla beden kullanımı yahut bedeni kullanmak için aracı olan eylemler dünyaya paralel olarak Türkiyede'de çoğu zaman toplumsal sorunlar, siyasal ve tarihsel eleştirilere dayalı olarak gerçekleştirilmiştir. Bu anlamda Türkiyedeki örneklere baktığımızda performansın ilk eylemlerini 1961-1966 yılları arasında türk sanat ortamında Adnan Çoker'in İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde çeşitli disiplinlerde çalışan öğrencilerine ait olduğunu görmekteyiz. Ayrıca bu gelişmelere ek olarak doğrudan performans sanatı olmasa da galericilerin arabuluculuğunu ortadan kaldıran ve halka yakınlaşmayı hedef alan, 1970-1980 yılları arasında açık hava sergileri açılmıştır. Bunlara örnek olarak, 1973 yılında Hale Sontaş ve İbrahim Örs'ün Ayasofya'nın önünde açtıkları sergi gösterilebilir. Yine bu dönemde seyirciyi çalışmalarına dâhil eden, müzik ve dans disiplinlerini kullanan, alternatif mekânlarda işlerini sergileyen deneysel tiyatro çalışmaları da yapılmıştır. Mesela 1978 yılında 'merhaba gösteri topluluğu' adındaki amatör tiyatro topluluğu Türkiye Yazarlar Sendikası'nın 5. yıl kutlama şenlikleri kapsamında taksim galerisinin içinde ve dışında türk ceza yasasının 141. ve 142. maddelerini protesto eden, şarkı ve danslı bir gösteri yapmışlardır. 1980'li yıllarda ise gittikçe artan işsizlik, ekonomik bunalım, yurt dışına göçün artması, gecekondulaşmanın yanı sıra özellikle de darbe sonrası değişimin ve dönüşümün yaşanması her alanda özgürlük kısıtlaması 12 yaratmıştır. Buna rağmen bu yıllarda çok sayıda performans gerçekleşmiştir. 1990'lar kuruculuğunu İnel İnal'ın yaptığı grup içerisinde ise; Genco Gülan, Nadi Güler, Halil Altındere, Alican Yaraş, Vahit Tuna, Didem Dayı gibi isimlerin yer aldığı Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği (DAGS) yaşamdakini, performanslar ile görünür kılmayı amaç edinerek 90'lı yılları önemli kılan bir dizi etkinlikler ortaya koymuşlardır. Bu gelişmelerin yanısıra Türkiye'de 2005 yılından itibaren düzenli olarak "kargar't performans günleri" düzenlenmektedir. İlk yılında Stephanie Parent, Aydan Türker, Aytuğ Civan, Su Güneş Mıhladız, Irmak Arkman'dan oluşan bağımsız sahne 16 sanatçılarının tiyatro, dans, performans, video gibi sahne işleriyle yer aldığı organizasyonda, ikinci yıl 'beden'in sınırları' konsepti altında performans ve dans sanatçılarının çalışmalarının yanı sıra atölye çalışmaları da yer almıştır. III. Kargar Performans Günleri ise farklı olarak yalnızca sahne çalışmalarını değil, 'beden'i obje olarak kullanarak üretilmiş

fotoğraf, video art, yerleştirme, ses tasarımı işlerini de kapsayan bir sergi içermiştir. Bir diğer kontes ise; Dünya’da ve Türkiye’de kültürel yönetim mantığının oluşması, bunun ise doğrudan sanatı ilgilendirmesi açısından önemlidir. Çalışma yöntemi itibariyle çok kollu bir teze dönüşmüştür. Hem küratörlerle hem de sanatçılarla bu konu hakkında birçok röportaj kaydedilmiştir. Bu doğrultuda küratöryel çalışmalar gerçekleştirilerek eylem deneyimlenebilmiştir. Ek olarak kavramsal çerçeveye ilişkin eserler üretilmiştir.

Varsayımlar/ Sayıtlar:

Tezin bir bölümünde yer verilen sanat yönetimi/küratöryel yönetim birçokları tarafından bugüne kadar açıklanmıştır. Bu kez yapılacak olan açıklama deneyimlenen bir sergi ile diyalektiği yakalamayı ümit etmektedir. Ayrıca sözünü ettiğim yönetim konusunda, bu çalışmada özellikle üstünde titizlikle durulan sanatsal yönetimin köklerini 15. ve 16. yüzyıl Floransa’sına dayandırmak ve bu varsayım üzerinden, bugünkü sanatsal yönetim anlayışı konusunun temeli oluşturulacaktır.

Sınırlılıklar

Tezin kapsamında ele alınacak konu aslında 1980’li yıllarda Türkiye’de başlayan bu yönetim olgusunun mantığına açıklık kazandırmak için geçmişten referanslar alarak bugün açıklanacaktır. Tez kapsamında yapılacak olan deneme sergisi ve üretilecek çalışmalar bu araştırmanın uygulama kısmında sınırlı kalacaktır.

Tanımlar

Kültür: Toplum üyelerinin veya toplumdaki grupların aile yaşamlarını, çalışma kalıplarını, giyimlerini, dinsel törenlerini ve boş zaman etkinliklerini inceleyen bir disiplindir. Kültürün genellikle zihindeki yüce şeylere (Sanat, edebiyat, müzik, resim gibi) eşdeğer olduğu düşünülse de bir toplumun üyelerinin ya da toplumdaki grupların yaşam biçimlerinin incelenmesidir. Toplulukların yaşadığı dönemler, koşullar, onların kültürlerinin oluşmasında belirleyici rol oynarlar. İnsanlık tarihinden bu yana kültür evrimini; ilkel topluluğun avcılık ve toplayıcılık

döneminde sihirsel düşünüş ve kültürü, üretici tarım toplumu- dinsel düşünüş ve kültürü, sanayi toplumu- bilimsel düşünüş ve kültürü şeklinde üç ana maddede özetlenebilir. Görüldüğü üzere insanın olmadığı yerde kültürden de bahsedilmediği gibi, insanların yaşayış biçimleri, üretim- tüketim biçimleri, inanç sistemleri ve içinde buldukları zaman, kültürlerini şekillendirmiştir. Kültürden söz eden, bilerek ya da bilmeyerek yönetimden söz ediyor demektir. Felsefe ve din, bilim ve sanat, yaşam tarzları ve töreler gibi birbirinden farklı bu kadar çok şeyin ve ayrıca bir çağın nesnel tininin tek bir 'kültür' sözcüğüyle özetlenişi, daha en baştan, tüm bunları yukarıdan bakarak bir araya toplayan, taksim eden, ölçüp biçen, organize eden bir idari bakışı ele veriyor. Bu özgül kullanılışı bakımından kültür sözcüğü Kant'tan öncesine gitmez; bu sözcüğün Almanya'daki en sevilen eşi 'uygarlık' sözcüğü ise ancak 19. Yüzyılda kendini kabul ettirebilmiştir. Diğer taraftan kültür için Burke ise; organik karmaşa, çok eski görenekler, yerleşiklik kazanmış duygu alışkanlıkları, kendiliğinden bağlılıklar, sarsılmaz biatlar, saygınlığını zamana karşı ayakta kalmaya borçlu kurumlar, içgüdüsel sevgi ve nefretler, geleneğin alttan alta zorlayıcı gücü, bir dilin hazinesi, atalara hürmet, ülke, doğa ve akraba sevgisi demektir (Adorno, 2013).

Yönetim: genel anlamıyla; belirli birtakım amaçlara ulaşmak için başta insan olmak üzere, parasal kaynakları, araç- gereçleri, hammaddeleri ve zaman faktörünü birbiriyle uyumlu ve etkin kullanmaya olanak verecek kararlar alma ve bunları uygulatma süreçlerinin toplamıdır. Ayrıca yönetim artık, toplumsal kuvvetlerin alanından pirüpak uzakta, salt devletlerle ya da yerel idarelerle ilgili bir kurum değildir ve kendisinin de kendi payına düşen bir hakikati içerdiğini gizlememelidir. Günümüzün genel eğiliminin sonucunda, geleneksel olarak kültüre has kabul edilen alanların maddi üretime giderek daha da fazla yaklaştığını inkar etmek bundan böyle biraz zor olacaktır. Çünkü Arjantinli tarihçi Enrique Dussel'e göre modernlik; 1492 yılında, İspanya'nın Amerika'ya ayak basması ve Maya, İnka, Aztek gibi büyük, köklü kültürleri sömürgeleştirip, onları 'uygar' laştırmaya girişmesiyle başlar. Böylece İspanya, bilfiil işgal, bürokratik- politik örgütlenme, demografik varlık ve ekolojik dönüşüm yoluyla, Avrupalı bir kültürün, dilin ve dinin hegemonyasını kurarak evrensel bir merkeze dönüşür. Ve bunu rasyonel bir yönetim (management) rejimini geliştirerek başarır. Bu nedenle Dussel'in gözünde "modernlik, ilk dünya sisteminin kuruluşundaki merkeziliğin yönetimin meyvesidir." 15. yüzyılda

hümanizmle başlayan modernleşme süreci; 16. yüzyılda İspanya'nın yönetiminde kolonizasyona, daha sonra Hollanda'nın öncülüğünde kapitalizme, 17. yüzyılda Fransa'nın yönetiminde nasyonalizme, sonra da Britanya'nın elinde liberalizme doğru evrilir (Artun, 2013).

Küratör: “Müze, kütüphane, sergi, hayvanat bahçesi vb. yi yöneten ve etkinliklerini düzenleyen yetkili kimse.” (TDK). Küratör sözcüğü, Latince kökenlidir ve mülkiyet muhafızlığı anlamına gelmektedir. Sözcük Antik Latince'deki “curatus” ve Ortaçağ Latincesindeki “curatos”(rahip) ve “curation”(tedavi etme) sözcüklerinden türemiştir. Kür yapmak, kür uygulamak, iyileştirmek, durumu düzeltmek, organize etmek gibi bir anlam ifade etmektedir. Dolayısıyla küratör aslında bir sergiyi iyi hale getiren kişidir. Küratörlük, en basit anlamıyla sergi düzenleyicisine karşılık kullanılmaktadır.

Beden: “Canlı varlıkların maddi bölümü, vücut.” (TDK). Tezin beden perspektifi, canlı varlıkların maddi bölümünden ziyade bedeninin sanat nesnesi olarak kullanımı Rönesans dönemi, öncesi ve sonrasında tuval üzerinde figüratif bir unsur olarak var olmasıyla başlamıştır. Tarih boyunca tüm batı sanatı neredeyse beden üzerinedir. Ancak Aydınlanma dönemi ile girilen süreçte manzara kullanımına başlanmış ve beden resminin öncül figürü olmaktan çıkmıştır. Ardından gelen noktada değişen ideolojilerle birlikte beden ontolojisini yeniden sorgulatmış ve bir eylem olarak ifade aracına dönüşmüştür. Trans bir durum içerisinde beden, bir vücut olma ediminden ziyade bir anlatım dili olarak tanımlanmıştır.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. Kendi Ontolojisi İçerisinde Canlı Bir Varlık Olan Bedene Bakış

İnsan bedeni sadece kaslardan ve kemiklerden oluşan canlı bir bütün olmanın çok ötesinde, duygusal varoluşların, toplumsal baskı ve ideolojilerin ve sosyal statülerin gözle görülür olmasının bir aracıdır. Ancak bu üst bakışın kazanılması kolay olmamıştır. Bu süreçte her şeyden önce bedenin fiziksel işleyişi üzerine birtakım farkındalığın gelişmesi gerekmiş, bu da insanın, hayatın anlamı ve oluşumu üzerine kendine sorduğu sorularla gelişmiştir. İnsanoğlu bedensel işleyişin sırlarını, organların işlevini merak etmeye başlamış ve doğa kanunlarının formüle edilmesi, beden üzerinde daha doğru ve ayrıntılı çalışmalar yapılması sayesinde bu farkındalığı elde etmiştir. İnsan bedeninin evrimi sonunda ulaştığı dirlik, yerçekimine karşı kazanılan bir zafer haline gelmiştir. Ve tarih boyunca bedensel duruş, kişinin duygularını, sosyal statüsünü ve buna bağlı olarak alışkanlıklarını ortaya koyan bir gösterge olarak algılanmıştır. Böylece beden ayakta durarak, oturarak, diz çökerek ya da yatarak fizyolojinin, psikolojinin, inanç ve geleneklerin iç içe geçtiği toplumsal kalıpların ürettiği şekiller sayesinde farklı anlamlar üretmiştir.

2.1.1 Beden Kavramı

Beden eski dönemlerden buyana birçok farklı anlatış biçimiyle karşımıza çıkmaktadır. 20. yüzyılda sosyal bilimlerin bütün çelişkilerini ve derinliğini göz önüne serdiği bir zenginliği bulunmaktadır. Kaldı ki bu bilimler sonunda beden kavramının kendisini de alt üst etmiştir. Bu zar zor hissedilen ama belirleyici sarsıntıyı yaratan şey bilincin üstün kabul edildiği geleneksel anlayıştan vazgeçilmiş olmasıdır; eski metafizik düşünceleri, bunların bedenle zihni nasıl karşı karşıya getirdiğini bilmeyen, kişiyi sırf kendi iradesinin ürünü olarak tarif etmeyi reddeden sosyologlarla psikologlar da bu değişimi alabildiğine teşvik etmiştir. Tavırlar ve davranışlar bu noktada yepyeni bir anlam kazanmıştır; testler fiziksel gerilimler, farklı duruşlar, örneğin küçük belirtilerin ve anlamsız ifadelerin son derece önemsendiği psikanaliz için birer ipucu haline gelmiştir. Tutuk hareketler ve keyfi hareketler de inşa sürecindeki bir bilincin işaretlerine dönüşebilmiştir bu durumda.

Pratiklere ve hareketlere dayanan, böyle örülen ya da pekişen bir gelişme biçimidir bu ki, wallon gibi çocukluk dönemiyle ilgilenen psikologlar uzun süre önce bunu vurgulamışlardır; “ Hareket artık basit bir icra mekanizması olmaktan çıkmıştır. (...). Farklı kademelerde, kendini aşan uyum sağlama ve tepki gösterme yöntemlerine de zemin hazırlamaktadır” (Corbin, A. Courtine, J.J. Vigarello, G. 2008: 8, 9). Beden bilincin nesnesi haline gelmeden önce insanı bilince götüren şey de olabilir. Bu bedeni ve eylemlerini incelemek, bugüne kadarkinden çok başka türlü şeylere ışık tutabilir; örneğin hareketin, ”düşüncenin” bir ürünü sayıldığı klasik sürecin dışında, bir zekasının olduğunu kabul etmek, pratikleri başka türlü ele almak, eylem ve hissetme biçimlerine farklı yaklaşmak mümkün olabilir. Özet olarak bu, olduğu gibi görünmeyen bir yerde anlamlar üreten kaynaklar yakalamak demektir.

2.1.2. Bedenin Tarihi

Beden tarihi, insanlık tarihi kadar eski, derin ve detaylıdır. Burada önemli olan sanatın bir malzemesi hatta sanatsal yaratının bizzat kendisi olacak olan beden, geçirdiği düşünsel, duygusal ve bütün bunların sonucunda yaşadığı fiziksel evrimidir.

Beden, birçok bilim, sanat ve spor dalında önemli rollere bürünmüş ve böylelikle beden ilerleyen süreçte dönüm noktasına varmıştır. Ayrıca değişen alışkanlıkların, bilimin, gelenek ve kanunlarının da beden in şekillenişinde rol oynadığı görülmektedir. Dolayısıyla bunlar üzerinde kısaca durmak gerekir.

2.1.3. Beden ve Sanat

Beden in sanatta kullanılması yüzyıllardır süregelen bir eylem haline dönüşmüştür. Mağara duvar resimlerine bakacak olursak, beden resim yoluyla ifadeyi açığa çıkarma anlamında kullanılmış ve sanatın içine sızmıştır. Beden sanatın tüm alanlarında kullanılmakla birlikte resimsel ifade de tuval üzerinde bir imge olarak kullanılmıştır. Daha çok bir görüntü nesnesi olarak sanatçılar tarafından ele alınmıştır. Bu görüntü nesnesi zamanla fetişleşmeye başlayarak seyredilen bedene dönmüştür. Modernizmle birlikte bu ifade yavaş yavaş kırılmaya başlamış ve eylem gerçekleştirmek üzere yeniden beden kullanılmıştır. Demek istediğim, Mehmet

Yılmaz'ın da sözünü ettiği gibi; “Kaprow ve Beuys gibi sanatçılar beden aracılığıyla eylem anındaki varoluşa dikkat çekmişlerdir. Yves Klein, Hermann Nitsch, Gina Pane, Marina Abramoviç, Carolee Scheneemann, Chris Burden, Stelarc ve Orlan gibi sanatçılarsa araç ve amaç ilişkisini tersine çevirerek eylem aracılığıyla beden üzerine yoğunlaşmışlar.”

Performans sanatçıları, zihnindeki problemi açığa çıkarmak için eylemlerinde bedenlerini kullanırlar ve postmodern düşünceyle birlikte beden tuval üzerindeki bir imge olmaktan çıkar. Tuvalin kendisi beden olur, sınırları zorlanır ve tüm girişimlerinde beden şekilden şekle girer.

2.1.4. Bedenin Ters Yüzü

Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü* başlıklı kitabında *Bedenin Ters Yüzü*'ne dair Botticelli'nin 1486'da tamamlanan “Venüs ve Mars” isimli tablosunun kadın ve erkek bedeni üzerinden o güne değin uygulanan şaşırtmacayı açıklıyor; Botticelli'nin resminin erotizmi kesin bir ters yüz olmaya yaslanıyor; Çıplak erkek bir kadına ve hem kadının hem de bizim keskin bakışlarımıza tabi kınıyor.” şeklinde.

“Sonuçta resim, görsel anlamda denge bozucu bir heyecan, cazibe ve tepki harmanını ve –bir bu kadar önemlisi de- kültürün atfettiği cinsel kimlikleri ve cinsel rolleri ters yüz etmek yoluyla, tasvip edilen görme söylemlerinin bir alternatifini işliyor parlak bir yaklaşımla. Başka bir deyişle, Venüs ve Mars bir şeyleri farklı görerek alabileceğimiz fiziksel ve ruhsal hazları tahayyül etmeye çağırıyor bizleri” (Leppert, 2009:347).

Leppert, tuval üzerindeki beden imgesinin ters yüzü mantığını bu gibi örneklerle açıklarken postmodern dönemde bedenin tuvalin içinden çıkarak, normal algıyı yerle bir edip bedeni tuval gibi kullanmak ve aslında onu her türlü kullanmanın ortaya çıkardığı ters yüz de bu döneme atfedilen bir unsurdur.

2.2. Çağdaş Sanatta Bedenin Varolma Süreci

Çağdaş sanatın gerçek anlamda en önemli dönemeci avant-garde akımların ortaya çıkması olarak kabul edilir. Sanatın doğayı ve yaşamı tartışmasız yansıtma görevini sorgulayan bu akımlar, burjuva sınıfına, sanatın yaşamdan kopukluğuna, sanatın algılanış biçimine, mantığına ve her şeye karşı çıkarlar. 20. yüzyılın ikinci yarısında modern-sonrası olarak adlandırılan sanatta yinelemeler, kopukluk, mekânsal özgürlük, izleyici ile kurulan doğrudan iletişim, yaratının malzemesi olarak kullanılan nesnenin bizzat yaratının kendisine dönüşmesi gibi özellikler belirmiştir ve sanat yapıtındaki biçim-öz ilişkisinde, biçim ağırlık kazanmıştır. Arayışlar da biçimsel varoluşlar şeklinde gelişmiştir. 1933 yılında Bauhaus sanatçılarından bazılarının Amerika'ya yerleşerek "Black Mountain" kasabasında kurdukları bir sanat okulundan yankılanan "Sanatta aslolan biçimdir." Öğretisi hızla yayılmaya başlar. Öyle ki bu öğretisi resimden, müziğe, danstan rejiiye ve tüm sanatlara yansımıştır. 1960 sonlarından başlayarak görsellikle uzamın ağır bastığı ve sanatlar arasındaki sınırın ortadan kalktığı eserler baş gösterdi. Böylece sanatın her bir dalının kendini var etmek için yaptığı alternatif arayışların en kuvvetli malzemesi yine insan bedeni olur. Üstelik beden ilk kez sanatın sadece malzemesi değil bizzat kendisidir. Beden kimi zaman bir Body Art (vücut sanatı) gösterisinde toplumun baskıladığı saldırganlığı açığa vurmanın bir göstergesi olarak teşhir edildi, kimi zamansa Happening'in yaşamla sanat arasındaki çizginin özellikle bulanıklaştırılarak ve izleyiciyle arasındaki tüm sınırları kaldıran yeni anlayışın özgür anlatım yöntemi olarak kullanıldı. "Bu alternatif arayışların içerisinde Performance Art(gösteri sanatı) belki de sanat etkinliklerini görsel iletişime dönüştürmeyi hedeflemesi, bunu yaparken tiyatro, dans, müzik ve tüm görsel sanatlardan faydalanması ve etkinlik alanının sınırlanmaması nedeniyle çağdaş sanatın ilerleyişinde diğerlerinden daha etkili oldu. Elbette en temel malzemesi yine bedendi" (Erdenk, 2012). Buna ilişkin olarak, tam anlamıyla "Bedenin" bir sanat yapıtına dönüşmesi, bedenden oluşmuş bir yapıta kişisel müdahale 20. yüzyılın başlarında Duchamp ve bir grup sanatçı tarafından başlatılmış, fakat tam başlangıç 60'lı yıllarda olmuştur. Her daim vazgeçilmez sanatsal bir biçim olan beden formu, tarihin çeşitli dönemlerinde farklı şekillerde ele alınmış ve plastik sanatlarda değişik yansımalar bulmuştur. Sanatın amacının güzel olanı yansıtmak olduğu düşüncesinin hâkim olduğu dönemlerde bile,

çirkin/estetik dışı olarak nitelendirilebilecek sanatsal beden formlarına rastlanmıştır. Fakat Avangard hareketlerin etkisiyle özellikle Marcel Duchamp'la birlikte, sanatta estetik anlayış sorgulanmış, estetik olmayan nesnelerin de sanata konu olabileceği fikrine varılmıştır. Bu düşünceden hareketle anti-estetik olarak nitelendirilebilecek bedenlerin yanı sıra, bilinçli bir şekilde deforme edilmiş beden formları da sıklıkla plastik sanatlarda kullanılmaya başlanmıştır. Böylece estetik kaygısı etik kaygısının karşısında tamamen silinmiş, artık söz konusu olan, paradoksal da olsa, modernizmin normlarından sıyrılarak bir güzellik kültü oluşturmanın aksine gündelik yaşamın temellerini gerçekçi bir anlayış ve tavırla sorgulamak olmuştur. Açıkçası Body Art'ın ilk dönemlerindeki toplumsal çalkantılar, Batı toplumlarının kültürel temellerinde derin sarsıntılar yaratmıştır. Bazı sanatçıların mutsuz bilinci çok canlıdır ve bunun sonucunda radikal sanatsal ifade biçimleri doğar, sanatın eylem olarak biçimlenmesi, toplumsal, kültürel ya da siyasal hatta cinsel işleyişlerin doğrudan ve özel bir biçimde sahiplenilmesi aracılığıyla eleştirisidir. Performanslar dünya üstünde bir söylemdir. Aynı değerde olmasalar bile hiçbir biçimde pornografi, vahşet, mazoşizm, teşhircilik ya da zevk değildir. Bunlar doğaçlama biçimindedir ya da bireyin, kendisiyle ilgili fiziksel veya sembolik egzersizleri aracılığıyla, uzun düşüncelerinin sonuçlarıdır ve seyircilerin güvenliğini sarsarlar. Bunların altında ise şöyle bir sebep yatar; Cinsel kimliği, beden sınırlarını, fiziksel direnci, erkeklik ya da dişilik düşüncelerini, cinselliği, işeme ya da dışkılama, acı, ölüm, objelerle ilişki, mekan, kendini tehlikeye atma vb. yi sorgular. Beden dünyanın sorgulamadığı ışıltılı bir yerdir. Bu bağlamda amaç artık güzelin ifade edilmesi değil, tenin kışkırtılması, beden dönüştürülmesi, tiksinti ya da nefret duygusunun kabul ettirilmesi, içe atılan şeylerin spektaküler bir biçimde fıskırmasıdır. Beden madde olarak ve kimi zaman radikal bir biçimde sahneye çıkar. Organik maddelerin öne çıkarılması seyirciyi etkileyen ve ilgisini çeken bir durumu biçimlendirir. Seyirci bu durumdan etkilenir, sanatçının ıstıraplarına dolaylı olarak katılır.

Performans, davranışlarımızı ya da entelektüel körlüklerimizi eleştiren bir aynadır, dünyayla klasik bir ilişkiyi başka bir biçimde düşünmeye götürür. Öte yandan Body Art, anlamın, çağdaş imaj ve meta dünyasında, mikroplardan arındırılmış beden düşüncelerine karşı başkaldırısıdır. Medyaların ya da reklamların dilinden düşmeyen ama gerçek yaşam koşullarının sürekli yalanladıkları özgürlük ve refah söylemlerinin ikiyüzlülüğünü reddeder. Toplumsal anlaşmalar masasında patlayan bir yumruktur. Peri masallarının sürüp gitmesini kabul etmeyen protest bir tavır içindeki bir yumruk. Body Art performansları izleyen açısından bir ölçüde

eski katharsis¹ geleneğiyle örtüşür. Paradokslarından biri, hiç kuşkusuz, sanatçı narsisizminin öne çıkarılmasıyla toplumsal aynayı çatlatmasıdır. Yazar yazının aracılığından yararlanır. Müstehcen şeyler anlatsa bile sözcüklerden yararlanır. Ve köpek sözcüğü ısırılmaz. Sanatçı soyunur, orasını burasını yaralar bereler ya da masturbasyon yapar, çoğu zaman göbeğini gösterir, ruhsal durumunu anlatır, kendi bedeni olarak davranır (Breton, 2011:99).

2.2.1. Kadın sanatçılarda beden tasavvuru

Gösteri sanatına eğilimli kadın sanatçıların hemen hepsi, bir yandan erkek meslektaşları gibi şiddet ve acı sorununa eğilmişler; onlardan farklı olarak da cinsellik, cinsiyet, güç ilişkileri ve dişiliğin yapıbozumu gibi konuları sorgulamışlardır (Yılmaz, 2013:374).

Toplum, Gina Pane ya da Orlan gibi sanatçıların bedenlerine zarar vermelerine, bunu yapanlar sanki erkeklermiş gibi daha çok öfke duyar ve karşı çıkar. Daha çok kadınlar bu performanslara başvururlar, erkeklerde benzer oranda uygulamalar da bu sanatçılar bedenlerini ve kendilerini koşullarına hapseden toplumsal engellerin ve siyasal etkilerin analizini talep ederler.



Resim 2.1. Şükran Moral, “Gezi” 2013, Performans, Gezi Parkı İstanbul, Türkiye

¹ Sözcük anlamı “arınma, temizlenme” olan katharsis, Eski Yunan’da bir hekimlik terimi olarak kullanılmıştır. Bu dönemde “kötü ve zararlı ruhların bedenden dışarı atılması” anlamını taşıyan katharsisi, Aristoteles tragedyanın merkezine oturtmuştur. Böylece sanatı psikolojik olarak temellendirmiştir. Poetica adlı eserinde, tiyatronun insana kendisini dışardan gösterdiği için arzuların arınmasını sağladığını söylemektedir. Aristo, tragedyanın katastrofe ile sonlandığında arınmanın tamamen gerçekleşmediğini, arınmanın süreç olarak başladığını vurgular. Dolayısıyla seyirci oyun ile birlikte gerçek hayatta hataya düşmenin kötü sonuçlarını idrak eder.

Kendi bedenini sanat nesnesi olarak kullanan sanatçılardan Şükran Moral (1962, Samsun) İstanbul ve Roma’da dönüşümlü olarak yaşamakta ve çalışmaktadır. Sanatçının “Gezi” isimli performansında İstanbul Gezi Parkı’nda, Gezi Olayları esnasında bir kadın bedeni üzerinden, kan ve kesikler ile ten ile acı gerçekleri gösteren bir yaklaşımla ülkenin içinde bulunduğu kaotik ortamından barış özlemini uyandıran seslenişi bedeni üzerinde görsele çevirmiştir (Resim 2.1). Bundan bir yıl sonra ise; o süreçte oluşan *Gezi Ruhunu* ve yaşanan gerilimin unutulmamasını sağlamak amacıyla “Resist Gezi” adlı ikinci performansını gerçekleştirdi. Bu kez ilk performansında kullandığı beyaz kıyafetinin yerine kırmızı bir kıyafet tercih etmiştir.



Resim 2.2. Şükran Moral, “*Sevmek*” 2010, Performans, Beyoğlu/ İstanbul, Türkiye

Amemus, Latince’de “sevmek” anlamına gelen ve Şükran Moral tarafından gerçekleştirilmesiyle birçok sansasyon yaratan, galeri mekanında bir kadınla seviştiği performansın adıdır (Resim 2.2). Öyle ki, bu çalışma, sanatçının aldığı tehditler üzerine Amemus’un üretimini yarıda bırakarak o dönem Türkiye’den ayrılmasına sebep olmuştur. Amemus’un ev sahibi, İstanbul’da bulunan Casa Dell’Arte adlı galeri, 2 Aralık akşamı Moral’ın yeni performansına da ev sahipliği yaptı. Bu performansta Moral ve bir kadın oyuncu, bir yatakta yaklaşık 20 dakika boyunca seviştiler. Bu performans esnasında iki kamera ve bir fotoğraf makinesiyle çekim yapıldı. Amemus adı verilen performansın videosu ve fotoğrafları 9 Aralık 2010’da açılışı yapılmış olan sergi için hazırlandı. Ancak sergi, Moral’ın isteği üzerine iptal edildi. Amemus, performansın yapısı gereği bedenin ön planda olduğu bir sanat eseridir. Şükran Moral, kadının özellikle cinsel kimliği ve cinselliğini yaşayışıyla toplum tarafından kurgulanan yeri ve önemini sorgulayan, bunları alt üst etmeye

girişen sanat eserleri üretmiştir. Moral, Amemus'ta bedenini nesneleştirerek, toplumsal tüm nesneleştirmelere karşı durmuştur.

Aynı amaçla Yugoslav Sanatçı Marina Abramovic bir dizi performans gerçekleştirmiş, bu eylemlerini gerçekleştirirken de beden üzerinden hareketle aynı düşüncelerini harekete geçirirken, izleyeni işin içine dahil etmiştir.



Resim 2.3. Marina Abramoviç, “*Rythm O*” 1974, Performanstan Bir Görüntü

Sanatçının 1974 yılında yapmış olduğu Rhythm 0 adlı performansında (Resim 2.3) ise performansı yapan kişi ile seyirciler arasında bir ilişki kurmak istemiştir. İçlerinde gül, tüy, makas, tabanca ve mermi dahil olmak üzere 72 objeyi etrafa bırakan ve seyircilere, bu objelerle sanatçıya istedikleri her şeyi yapma özgürlüğü veren bu performansın başlangıcında, seyirciler oldukça tutuklaşmıştır. Zaman ilerledikçe tamamı ile hareketsiz bulunan sanatçıya davranışları değişen seyirciler, altı saatlik performans boyunca gittikçe artan şiddet eğilimi göstermişler. Bir seyirci Marina'nın elbiselerini keserken, bir diğeri karnına dikenli gülü batırmış, birisi kafasına silahı dayamış, bir diğeri ise onu durdurmuş. 6 saat sonunda sanatçı performansını bitirdiğinde, performans sırasında ona dokunan herkes göz göze gelmemek için kaçışmışlardır.

Beden ve gösteri sanatına ilişkin birçok sanatçı cüretkârlıklarıyla izleyenlerin karşısına çıkmaktadırlar. Kendi bedenleri yahut o an için kullandıkları insanların bedenlerine ve hem kendilerinin hem de izleyenlerin zihinlerine zarar vermektense çoğu zaman kaçınmazlar. Sanatçılar beden üzerinden anlatımlarını gerçekleştirirken, genellikle seyirciyi zor durumlara sokma eğilimindedirler.

2.2.2. Erkek sanatçılarda beden tasavvuru

Sanatçı anlatımı için her tür yolu seçebilir ve ortaya karşılıklı olarak tepkiler çıkabilir. Piero Manzoni örneğinde olduğu gibi sanatçı anlatmak istediğini bir kelime üzerinden, izleyene aktarım yapabilir ve bu kelime akla gelebilecek her şey olabilir. Sanatçının anlatmak istediğinin karşılığına bok yazabilir. “Burada anlatılan bok kokmaz ama sanatçının gerçek bokuna tepki gelir seyirciden” (Breton, 2011:99).



Resim 2.4. Piero Manzoni, “Sanatçının Dışkısı”, 1961, Konserve Kutuları, 48 x 65 x 65 mm, Milano

Piero Manzoni 1961 Mayıs ayında Milan’da yaşarken, 90 adet konserve kutusunu üretti. Her biri 001 den 090 a kadar numaralandırılan kutuların üzerinde İtalyanca, İngilizce, Fransızca ve Almanca birer etiket vardı. Kutu içeriği “Sanatçının Dışkısı, 30 gr net, 30 Mayıs 42 1961’de taze bir şekilde üretilmiş, korunmuş ve kutulanmıştır” şeklinde bir yazı ile belirtilmişti. Manzoni Aralık 1961’de Ben Vautier’e yazdığı mektubunda “Sanatçının Dışkısı” ile ilgili olarak “koleksiyoncular gerçekten sanatçıya ait çok özel bir şey istiyorlarsa burada sanatçının kendi dışkısı var” diyordu. Manzoni’nin sanatçı bedenini ve üretimlerini eleştirel ve metaforik biçimde nesneleştirilmesi ile, sanatçı personasını tüketilebilir bir nesne olarak anlama yolunu işaret etmiştir. “Merda d’artista”, sanatçının dışkısının “doğal olarak kurumuş, hiçbir koruyucu eklenmeden kutulanmış” olması sanatsal uğraşının doğası ile

ilgili mükemmel bir metafordur: sanat eseri tamamen ham materyalden oluşur ve ortaya çıkan şey ticari bir maldır. Manzoni yaratıcı çalışmayı, işleme, paketlenme, pazarlama, tüketme, yeniden işleme, paketlenme... şeklinde tekrarlayarak devam eden tüketim çemberinin bir parçası olarak görmekteydi (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-shit-t07667/text-summary> Erişim:18. 09. 2015).

Bu örnekteki çalışma Kavramsal yönden ayrı olarak düşünüldüğünde, sanatçı bedeninin bir parçası olan dışkıyı (Resim 2.4) izleyenle yüz yüze bırakarak hatta kavram yüklediği bu sanat nesnesini satışa sunarak izleyiciyi şoke etmeyi bilinçli olarak başarmıştır.

Performans sanatında ya da Body Art'ta bir öyküde, Body Art'ın mekanı, yapının birey dışındaki bir gereçle yabancılaştırılmasının reddedilmesine tanıklık eder. Amaç zamanla oynamak, performansları filme almak ya da fotoğraflarını çekmek gibi karmaşık bir işle birlikte geri döndürülmez olanı yaşamaktır. Birçok sanatçı soyunur, bedenini teşhir eder, süsler, tahrip eder, yırtar, yakar, keser, çiftleşir, başka şeyler ekler bedenine vb. işkencelere, değişikliklere adanmış bir gecede dönüştürür bedenini. Sanatçılar bu anlamda birçok dönüşümü yaşatmaktadır bedenlerine. Bedendeki bazı organların alınması yahut eklenmesi, hormonal değişiklikler ya da cinsel organ cerrahisi değişiklikleri, genetik değişiklikler, morphing (dönüştürme), enformatik vb.



Resim 2.5. Stelarc (Stelios Arcadiou), 2012, “*Süper Adam(kulak ve kol Süspansiyonu)*”, Scott Livesey Galleries, Melbourne’ dan Performansından Bir Görüntü

Avustralyalı sanatçı Stelarc, 1978’de ilkini gerçekleştirdiği Suspension isimli performansında, havada asılı kalmanın yanı sıra koluna eklediği diğer ikisinin

çalıştığı halde bir *Üçüncü Kulak* ve yine aynı durumda eklettiği *Üçüncü El* projesi'nde, aslında sanatçının beden sınırlarının çok ötesine geçebileceği düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Bedenin normalinin yani görüldüğünün aksine olasılıkları kendine baz alan sanatçı, vücut bütünlüğüne ilişkin kimlik bozuklukları yaşayan hastaların ki onlar; Stelarc'ın düşüncesinin tam aksine genellikle kol ve bacaklarının, onların düşüncesindeki ideal beden algısıyla fiziksel görünümün tamamen farklı bir durum oluşturmalarına ilişkin ampüte olarak fazlalıklardan kurtulmak isteme durumudur. Stelarc'ınki ise, vücudunda hali hazırda bulunan organların dışında ilave organları ekletmesi teknolojiyle birlikte evrimin ötesine geçme çabasıdır.

Body Art'ın ilk dönemleri beden kavramı, bireyin gerçekliğini, dünyadaki varlığını temsil ediyordu ama beden günümüzde tıp ya da enformatiğin sürekli tasarımına tabi olan değersiz bir şey, bir hile aracı haline gelmiştir. Daha önce kişisel kimliğin bir gereciyken bugün hammaddeden başka bir şey değildir. İnternet ya da uzay yolculukları çağında postmodern ya da posthuman sanatçılar, taş dönemi insanıyla aynı bedene sahip olma düşüncesini katlanılmaz buluyorlar Stelarc örneğinde olduğu gibi (Resim 2.5) bedeni en şaşmaz tekniklerin düzeyine yükseltmek ve tam bir egemenlik iradesine tabi kılmayı düşünüyorlar ve makinenin sökülebilir ve birleştirilip karıştırılabilir parçaları gibi algılıyorlar bedeni. Ya da tersine, bu aldatmacalara başkaldırıyorlar ve bedene ait olma talepleriyle ortaya çıkıyorlar. "Body Art'ta acının değeri yüceltilmez, acı kurtarıcı ya da erginleyici değildir. Sınır bile değildir, ilgisiz, kayıtsızdır, acıda durmak, kalmak, mümkün değildir" (Breton, 2011:98,99,100).



Resim 2.6. Bob Flanagan, 1989, "*Otoerotik SM*", Los Angeles'ta Bir Performansından Görüntü

Amerikalı Bob Flanagan (1952), komedyen, şair, müzisyen ve performans sanatçısı gibi kimliklere sahiptir. Sanatçı, bir genetik problem olan Kistik Fibrozis hastası olarak doğmuştur. Hastalığı, hayatı boyunca ölümcül ve acılar içinde geçmiştir.

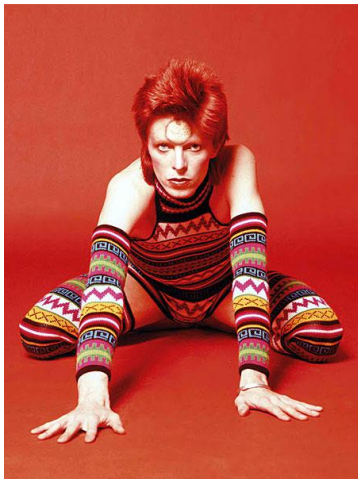
Bu sebeple ergenlik dönemlerinde madoşizmi keşfetmiştir ve bundan sonrası için hastalığının verdiği acıyı haz ile birleştirerek sanatla bütünleştirmiştir. O dönemlerde takıldığı sadomazoşist kulüplerden birinde sevgilisi Sheree Rose ile tanışmıştır. Rose'un sanata olan ilgisinden dolayı ikili performatif işler sergilemeye başlamışlardır. İkili arasında en başından beri tuhaf bir şekilde olan sahip- köle ilişkisi içerisinde olmuşlardır. Rose, neredeyse tüm performanslarında Bob'a özellikle de onun cinsel organına inanılmaz acılar çektirmiştir. Flanagan'ın hastalığı ikilinin cinsel hayatına engel olmakla birlikte sanatlarının dilini de oluşturmuştur. Erginliğin yok olmaya başlamasıyla sanatçının sürekli olarak cinsel organına ağır tahribatlar yaşatması bir yandan da fallus'u aşağıladığının göstergesidir. Sanatçının, 1989 yılında *Auto Erotic SM* isimli performansında penisini dikip sonrasında tahta üzerine çivilemesi izleyeni hem şok ediyor hem de o an oradaki seyirci kitlesine büyük bir haz veriyor (Warr, 2012:109). (Resim 2.6) Bu gibi performanslar öncesinde çoğunlukla sado-mazo kulüplerinde gösterildiği için izleyenlerin bir kısmı ne ile karşılaşacaklarından haberdar ve dolayısıyla bundan keyif almak için geliyor. Öte yandan bundan haberdar olmayanlar içinse tam bir tiksinti ve hayrete düşürücü bir olay. Jon Reiss'in yönettiği *Happiness In Slavery 1992* isimli klipte sanatçı, bir işkence masasına bağlanır ve işkence görmeye başlar. Sivri uçlu bir alet sanatçının karnını deşer, organlarını çıkarır vs. Sanatçının tüm bu performansları gerçekleştirirken her daim neşeli ve esprilidir, acı çeken bir beden görüntüsünden çok uzaktadır. Flanagan'ın hastalığını ve sanat hayatını konu alan *Sick* isimli filmde birçok sadomazoşist sahne görülmektedir. Filmin de konu ettiği gibi sanatçı, hastalığıyla çocuk yaşlarında mücadele etmeye başlar. Soğukta kalır, bedenine yapıştırıcı maddeler sürer, geceler boyu rahatsız konumlarda bırakır kendini, kırbaçlanır, vücudunda bir yerlerini keser ve deler. Acıya ve ölüme meydan okuyan tavırlarıyla ölümün karşısında ipleri kendi eline alır. Sanatçı, hastalığının verdiği acıya karşın inisiyatifini elinde tutar ve onu hazza dönüştürmeyi başarır. “ Genetik bir hastalıkla doğdum, 2 yılda, sonra 10 yılda, sonra 20 yılda vb. ölmem gerekiyordu ama hala hayattayım. Sadece hayatta kalmaya yönelik sürekli bir mücadele değil bu,

hastalığı geriletmeye, hafifletmeye yönelik bir mücadele aynı zamanda, ağrıya, acıya karşı ağrıyla acıyla mücadele etmek gerektiğini öğrendim” (Liotard’dan akt. Breton, David Le. 2013:108). Şeklindeki açıklamasıyla çalışmalarının esas nedenini açıklamış oluyor aynı zamanda.



Resim 2.7. Michael Jackson “1977 ve 2006 Yılları İçerisindeki Değişiklik”

Yine dünyaca ünlü hatta Pop’un Kralı olarak anılan ABD’li sanatçı Michael Jackson, siyahi biri olmasına karşın, vitiligo adında doğuştan gelen bir hastalığa sahipti ve önce belli başlı bölgelerde sonrasında ise vücudunun her yerinde beyazlaşmalar görmüştür. Bu durum birçok söylentiye de beraberinde getirmiştir. Jackson için kimileri kullandığı ilaçların vücudunda beyazlıklar oluşturduğunu söylerken, kimileri de ABD toplumun genel olarak siyahilere olan tutumunun bir tepkisi olduğunu söylemişlerdir.



Resim 2.8. David Bowie, 1973, “Yünden yapılmış kaplan Sukita”, Albüm Kapağı İçin Bir Görüntü

Beden üzerinde renklendirme ve farklı ifadelerle 1960'lı ve 1970'li yıllarda dikkatleri çokça üzerine çeken bir diğer isim David Bowie'dir (1947, Londra). Hayatını bir dolu şaşaaanın yanı sıra büyük bir trajedi içerisinde geçirmiştir. İngiliz sanatçı, gerek sahne performansı gerek müziğe getirdiği yeni stiller gerekse sahne makyajı ve kostümleri açısından ikonlaşmış bir isimdir. Bowie, bir şeyler anlatmak istediği zaman sadece sesiyle değil vücuduyla da birçok şey anlatma kabiliyetine sahipti. Sahnedeki teatral şovları ve yarattığı kurmaca karakterleri bunun kanıtı niteliğindedir. Her konserinde birbirinden farklı imajlarla insanları kendine hayran bırakmayı da başarabilmiştir. Marjinal görüntüsü ile hem erkeklerin hem de kadınların arzu nesnesi haline gelmiştir. Onun başarısının temelinde yatan, yarattığı Ziggy Stardust karakteri sanatçıyı daima ikircikli konumda bıraktı. Kendisi aslında bunun farkındaydı ve şöyle diyordu: "Tam olarak karar veremiyorum, acaba ben mi o karakteri yarattım yoksa o karakter mi beni? Yoksa aynı kişi miydik emin değilim." Belki korkuları ve farkındalığı onu deliliğin hep kıyısında bıraktı ama o, tek vücutta iki ayrı kimlik taşıyarak hem kadın hem de erkek gibi hissederek sıra dışı işlere imza attı.

2.2.3. Transeksüel sanatçılarda beden tasavvuru

Transeksüellik kavramı bir başka deyişle transeksüel sendromu, dünya çapında üniversite hastaneleri tarafından tedavi edilen, doğuştan olan tıbbi bir durumdur. Annenin dölyatağında şekillenen fiziksel (organik) bir durumu barındırır. Transeksüel doğmuş kişilerde yapılan otopsielerde beynin cinsiyetinin, doğduğundaki cinsiyeti ile aynı olmadığı görülmüştür. (Beynin bir bölümü erkeklerde ve dişilerde farklıdır.) Bilinci transeksüel gövdeye uygun hale getirmek tıbben mümkün değildir. Çözüm bedeni beyne/bilince uygun hale getirmektedir. Bu işleme cinsiyetin yeniden belirlenmesi ya da cinsiyet düzeltilmesi adı verilir. İşlem uzun yıllar alır (epilasyon, konuşma terapisi, hormon tedavisi gibi). Transeksüel, kadın olmak isteyen bir erkek veya erkek olmak isteyen bir kadın değildir. Kimlik belgesinde bir cinsiyetin üyesi olduğu yazmasına rağmen tedaviden önce kişi ne erkektir ne de kadındır, o transeksüeldir. Çünkü beynindeki/bilincindeki cinsiyet ile kimlik belgesindeki

cinsiyet arasında uyumsuzluk vardır. Sendromun cinsiyetin yeniden belirlenmesi işleminden başka bir yolla tedavisi mümkün değildir. Cinsiyetin yeniden belirlenmesi aşamasına kadar kişi tıbben transeksüel olarak kabul edilirse de işlemiden sonra artık o bir transeksüel değil basitçe bir kadın ya da bir erkektir.



Resim 2.9. Solda Einar Wegener, Ortada ve Sağda Değişen Kimliği İle Birlikte Lili Elbe, Danimarka

Bedenin çağdaş sanatta var olma sürecine ilişkin, zaman içerisinde bu bağlamda birçok sanatçı transeksüellik üzerinden anlatımlarını gerçekleştirmişlerdir ve devam etmektedirler. Tarihin, ilk olarak bilinen transeksüeli Danimarkalı ressam Einar Wegener'dir. (Resim 2.9) Cinsel kimliği tam olarak belirlendikten sonra adını Lili Elbe olarak değiştirmiştir. Yaşadığı olay roman ve filmlere konu olan ressam, erkek olarak gerçekleştirdiği evliliğini, bir kadın olarak sonlandırmıştır. Kendi bedeninde de zaman içerisinde bir takım değişiklikler hissetmesine sebep olan durumsa, bu süreçte yine kendisi gibi ressam olan ve akademide tanışıp, aşık olduğu eşi Gerda Gottlieb'in Einar'ı resimlerinde model olarak kullanmasıdır. Gerda, resimlerini yaparken eşi üzerinde birçok kez kadın kostümleri giydirerek, makyaj yaparak feminen bir görüntü yaratmıştır. Çoğu kez kadın kılığına girerek eşiyle lezbiyen bir ilişki de yaşamışlardır. Einar, günlük yaşamda da bu görünümüyle sokağa çıkmaya başlayınca bu durum Kopenhag'ta hoş karşılanmaz ve Paris'e gitmeye karar verirler. Einar, yaşanan tüm bu olaylar sırasında artık resim yeteneği olan kişi bedeninde ve ruhunda yaşamadığı için resim yapmayı da bırakır. Olay iyiden iyiye ayyuka çıkınca Einar, artık bedeninde ait hissettiği gerçek kimliği

taşımaya karar vererek, ilk ameliyatını Wagnus Hirschfeld'e yaptırır. Erkek cinsel organı vücudundan alınır ve böylelikle cinsel kimliği doğrulanır. Daha sonra bir kadından yumurtalık nakli yapılır. Sevgilisine çocuk yapmak duygularını bastıramayınca iki kez daha ameliyat olur fakat vücudu bu durumu kaldıramayarak dördüncü ameliyatının ardından kısa bir süre sonra hayatını kaybeder.



Resim 2.10. Tom Hooper, 2015, “*Danimarkal Kızı*”, (filminden bir kesit)



Resim 2.11. Vito Acconci, 1971 “*Dönüşümler. II. Bölüm*” Performans, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

Danimarkalı Kız adlı filmde Einar Wegener, filmin ilerleyen dakikalarında tek başına ayna karşısına geçip tamamen çıplak kalarak kendini bir süre seyretmesinin ardından erkek cinsel organını bacakları arasında sıkıştırıp bir vajina görüntüsü elde etmenin sonucu olarak sevinç duyduğu gibi sanatsal pratiklerde de bu durumun ifade biçimlerine örnek vermek mümkündür. İtalyan sanatçı Vito Acconci de 1971 yazında gerçekleştirmeye başladığı *Conversions* serisinin ikinci kısmında performans esnasında “çıplağım, yeni bedenimle pratik yapıyorum. Penisimi, bacaklarım arasında gizleyerek tutuyorum ve bedenim bir vajinaymış gibi görünüyor.” şeklinde

ifadelerde bulunmuştur. (Resim 2.11) Acconci'nin, transseksüel bir durumu yansıtan bu çalışması, kadın gibi hissetmek ve hazırda duran bedenın görüntüsünün olması gereken şeye dönüşmesi gerektiğinin ipuçlarını verir.



Resim 2.12. Taner Ceylan, 2015, "Ingres", Paul Kasmin Galeri

Taner Ceylan'ın 2015 yılı içerisinde üretmiş olduğu ve 'Ingres' adını verdiği çalışması, sanat tarihinde çok bilindik bir ikon olan Fransız sanatçı Dominique Ingres'nin "Portrait of Ines Moitessier(1851)" isimli yapıtının neredeyse bire bir kopyası gibidir. Ancak Ceylan, aynı portrede kendi yüzünü kullanmakla hem bugüne kadar bu kadar iyi tanınan bir portreyi yorumlamakla sanat tarihindeki kadın imgelerinin seyir konumunu sorgula(t)mış hem de kendi cinsel kimliğini gizlemeyerek, kadın giysileri içerisinde kendi vücudunu var etmiştir.

2.3. Sanatta Protest Tavrıyla Bedenin Acı Safhası

Beden, geçmişten günümüze bazen bilinçle yapılan bazen de tamamen bilinçsizliğe maruz bırakılarak acının başvuru noktası haline gelmiştir. Bilincin uğradığı acı

durumu yaşanan bu psikolojik acının fizyolojiye yansıtılmasıyla acı anında bedene başvurma durumu oluşmuştur. Kaldırılmayacağı düşünülen ve o an bize ölümü arzlatan ve ölü gibi yaşama durumu, anlık bir karar ile bedene uygulanan acıyla, yaşamı bedenimizde hissetmemize neden olabilir çoğu zaman. İnsan bunu yaşamının erken yaşlarında bilinçsiz olarak keşfeder aslında. Bu alanda yapılan çalışmalar ilk olarak çocukluk döneminde “Kendine saldırı” davranışlarının “Normalliğini” göstermektedir: çocuğun kendini ısırması, tırmalaması, çimdiklemesi, yara kabuklarını koparması, kan çıkıncaya kadar kaşınması, başını bir yerlere vurması, kendini yere atması. Bu davranışlar bir ilişki ağı içindedir. Çocuğun kendisini ve çevresini keşfetme isteklerinin tatmini olarak yansır ve kişisel bir gerilimden de korurlar. Aynı zamanda bu tip davranışlar Ben’in oluşmasına katkı sağlarlar. Bedene bilinçli olarak zarar verme konusundaki araştırma ve incelemeler ABD’de çok ileridir ve bu ülkede bu konuyla ilgili çok önemli çalışmalar bulunmaktadır. Her yaştan üç milyon Amerikalı kadının düzenli bir biçimde jilet, cam parçası, bıçakla bedenine zarar verdiği ya da bedeninde çizikler, yanıklar oluşturduğu saptanmıştır (Breton, 2011:13). Bazı toplumlar bu bağlamda işin bu boyutunu su götürmez bir algı boyutuyla tartışır ve tiksindir durumdayken (Avrupalılar) bazılarında ise (Eski kabile toplumlarında) geçiş ritlerine bağlı olarak beden izlerinin görüldüğü bir gerçektir. Fakat şu da bir gerçektir ki günümüzde artık bedene bilinçli olarak zarar vermek, eski kabile toplumlarının geçiş ritleri için bedene inanış uğruna zarar vermelerinden çok daha yaygın hale gelmiştir ve sanatın anlatım dili olmuştur.



Resim 2.13. Afrika'nın Fula Kabile Üyeleri, Yetişkinliğe Adım Atan Gençler İçin “Kamçılama Yarışması” Görüntü

Beden üzerinden performans gerçekleştiren çoğu sanatçı için eski kabile toplumlarında geçiş ritlerinin merak ve ilgi uyandıran konular olduğunu bilmekteyiz. Gerçek bir erkek olduğunu kanıtlamak isteyen Fulalı gençler (Resim 2.13), başka kabilelerden yaşlılarıyla kamçılama yarışmasına katılıyor. Temel kural şu: Çocuklar hiçbir şekilde korku belirtisi göstermemeli. Yarışmanın sonunda kimin kazandığına, dövüşü izleyen kabile üyeleri karar veriyor. Yerli kabile üyelerinin çoğunda bedene fiziksel acıyı yaşatarak, kişinin sınırlarını ölçmek, acıya dayanıklılığının ve bazen de gerçekleştirilecek eylemin kötü ruhları kovmak, bedeni kendi içinde arındırmak gibi düşünce savlarına da dayandırıldığını bilmekteyiz.



Resim 2.14. Marina Abramovic, 1975 "Tomas'ın Dudakları", Solomon R. Guggenheim Museum, New York



Resim 2.15. Caferiler, "Kutsal Törenlerde Kırbaçlama" 'dan Bir Görüntü

Kutsal Törenler, insanların tüm sanatlarının bir araya geldiği gösterilerdir. Dünyanın her yerinde, dinsel inanç ve geleneklerle bağlantılı ilginç törenlere rastlamak mümkündür. Dinsel amaçlarla düzenlenen bu gösterilerin biçimleri

sanatsaldır. Örneğin İslam kültüründe, toplu namazlara özellikle de zikir törenlerine katılanlar, ezgili ve ritimli dua ve yakarışlarla kendilerinden geçerler. Bazılarında bedensel şiddetin derecesi ileri düzeydedir. İran ve Türkiye'de Caferilerin gösterileri böyledir. Muharrem ayında yas doruğa çıkar ve imam Hüseyin'i ve yakınlarını anmak için siyah giysili insanlar, zincir ve benzeri araçlarla sırtlarını kanatıncaya kadar döverler. Bu, zulmün lanetlendiği bir şiddet gösterisidir. Amaç, imam Hüseyin ve yandaşlarının maruz kaldıkları acıları mümkün merteye kendi bedenlerinde deneyimlemek (Katharsis), öteden beri birçok kültürün yabancı olmadığı bir durumdur. Biçim değiştirmemiş olsa da bizimle yaşamaya devam ederler (Yılmaz, M. 2013: 364).

Bu bağlamda Marina'nın bu performansının aynı düşünce bazında gelişmesi dikkatimizi çeker.

Öte yandan bedenlerine bilinçli olarak zarar veren bireyler psikotik tipler değildirler. Aksine eylemlerinin başkalarını ne kadar üzdüğünün, sıktığının, allak bullak ettiğinin farkındadırlar. Ama acılarının dinmesinin bedeli bu yöntemdir. Bedenlerine saldırı eylemleri dışında kişisel yaşamları başkalarınınkinden hiç farklı değildir. Yaşamlarını sürdürebilmek, dertleriyle boğuşmak için başkalarının kesinlikle iyi bir gözle bakmadıkları bir çareye başvururlar ama onlara göre bundan başka çare yoktur. Bu davranışlar özellikle hapisanelerde daha sık görülür. Sebebi ise ortamda hissedilen duyguların boğuculuğuyla, aileden, yakınlardan ayrı olmanın getirdiği acıyla, adaletsizlik düşüncesiyle, zamanın oluşturduğu tahribatlarla, bedenin gizli tutulmasıyla mücadele etmekle açıklanabilir. Bu durum, acıya karşı mücadele olanakları sağlayan durum ve koşullara bağlı eylemler olduğundan, genelde mahkum özgürlüğüne kavuştuğunda biter.

Sanatçılar ise, bedenlerine zarar vererek bu iradelerini en uç noktaya kadar götürürlerken, içlerindeki bir yaratma gerekliliğinin peşinden giderler ve ödeyecekleri bedelin ne olduğunu da kesinlikle bilirler. Bu bağlamda genel olarak, söz gelimi “Body Art” performanslarını, özellikle de bedensel bozulmaların sergilendiği Flanagan, Pane, Stelarc, Abramovic, Ekici, Sierra, Acconci vb gibi isimlerin performansları, olayın özünü yansıtır niteliktedir. Burada “Çağdaş Batı toplumlarında ‘vizyon’ arayışıyla kendini çengellere asma gibi gözlere yabancı gelmeyen ritler icat edenlerin mantığı çözülmeye çalışırken aslında bunların hiçbirinin hasta olmadığını da biliyoruz, tersine herkes daha çok yaşamak

istemektedir. Çılgınca bir yaşama isteği, onları dünyadan ayıran bedeninin donukluğunu, saydamsızlığını yok etme gibi acı veren bir arzu içinde, insanlığın koşullarının sınırlarına götürmektedir” (Arthur Adamov’dan akt. Breton, David Le. 2011: 18). Tüm bunların sonucunda sanatçıların tüm bu düşünceler uğruna, bedenlerini ne denli dönüşümlere uğrattıklarını, hem izleyene hem de kendilerine ne gibi travmalar yaşattıkları öteden beri gözler önündedir.

Sosyolojik yaşantıda da bilinen o ki, bedene zarar verme erkeklerden daha sık olarak kadınlarda görülür. Kadın sıkıntılarını içselleştirir, daha çok kendisi için gerekli olan çekicilik ölçütleriyle at başı giden bir kırılma gösterir. Çoğunlukla da yaşanan sorunlara boyun eğmesi, kültürel düzlemi içinde yer alan bir olgudur. Ama kadın acısını (yaşamın içinde olan) kendi bedenine yönlendirirken kendisine sıkıntı veren ve görünüşünü varlığın en önemli ölçütü haline getiren çekicilik modelini de reddeder, buna karşılık erkek ise yaptığı işlere göre değerlendirilir. Kadın her zaman hassas olduğunu söyler ve kimi zaman bundan bıkararak öfkeli ve hırçın davranışlara dönüşür bu hassasiyeti. Şükran Moral, bu performansta sanatçı kendisinin sağ kulak ameliyatından yola çıkarak evrensel acıyı anlatmıştır. Sierra, çoğunun gözünde toplumdaki sömürü ilişkilerini sanat dünyasına dolaysızca aktaran bir sanatçıdır. Polonya’daki bir galerinin tarihini ezbere anlatması için işsiz bir Ukraynalıya para veren Sierra, göçmenlere yük taşıtmış, eroinmanlara dövme yaptırmış, otobüsleri ele geçirmiş ve zengin galeri sahiplerini Mexico-City’nin en yoksul mahallelerine götürüp bırakmıştı. Tüm bunlar toplumu eleştiren gerçekçi işler olarak kabul edilse de, Sierra kapitalizm eleştirisinin çok iyi pazarlanabildiğinin tamamen bilincindedir. Dikkat çekmek isteyen kurumların ona tam da bu nedenle sipariş verdiklerini söylüyor. Oysa 1960’larda siyasi sanatçılar bizzat tehlikeye atlamaktan çekinmiyorlardı. Örneğin Chris Burden, Amerika’nın insan hakları ihlallerine dikkat çekmek için kendini kolundan vurdurtmuştu. Bir başka performansında ise, bedeninin sınırlarına zorlamak adına vücudunun ne kadar dayanabileceğini öğrenmeye çalışması üzerine ölüm orucu tutmuştur.

Çinli sanatçı Xiao Yu heykellerinde gerçek ceset parçaları kullanmaktadır. 2005 yılında Bern’de bir martının gövdesi ile bir ceninin başından oluşan bir kombinasyon sergiledi. Sanatçının taze malzeme bulmak için bir kadını kürtaja zorladığı ve bunu

için ona para ödediği söyleniyor. Bir sergi esnasında Bern Müzesi'ne protesto ve tehdit mektupları gelince müze müdürü sanatçının işini mecbur kalarak sergiden kaldırmıştır. Fakat serginin küratörü eseri 'Gen manipülasyonu konusunda yepyeni bir katkı' olarak savunmuştur (Kittl ve Saehrendt Çev. Yılmaz A. Z, 2013:38).



Resim 2.16. Xiao Yu, 1999, “ *Bebek Martı Ruan*”Fransa

Çinli sanatçının Ruan (Resim 2.16) isimli yerleştirmesinde tıpkı Sierra'da olduğu gibi insanları kendi çalışmasında kullanmak adına zorladığı durumla neredeyse aynıdır. Hatta Yu, bir kadını kürtaj olmaya zorlaması şiddet içeren bir acıyı anımsatmakla birlikte hemen aklıma ünlü barok dönemi ressamlarından Carravacio'nun “Bakirenin Ölümü” adlı tablosu üzerine çıkan söylentileri aklıma getirmektedir. Söylentiye göre, sanatçı modelinin ölüm numarasını beğenmemesi üzerine, modelini öldürmesiyle, o dönemler dikkat ve korku uyandırmıştır. Hikaye gerçekte olsa yalan da olsa o resmi izleyeni her zaman ters duruma düşürecektir. Yine izleyicileri ters bir durumla karşı karşıya bırakmaktan keyif alan bir sanatçı da Teresa Margoles'tir (1963, Meksika). Margoles'in, tiksinti uyandırmayı hedefleyen aksiyonları özel bir ilgi görmekte aynı zamanda. Sanatçı, cenaze için yıkanan ölünün kirli suyunu hava nemlendirme cihazlarıyla sergi salonuna püskürtür ya da bu suyla yaptığı baloncukları ziyaretçilerin teninde patlatır. Margoles gibi sanatçıların izleyicilerden nefret etme olasılığı mümkün olabilir. Ölüm, şüphesiz ki yaşamın acı gerçeğini yansıtan bir kelimedir. Bir galeride ölü insanın yıkandığı suyla insanları bundan haberdar etmeden, onlara böyle müdahalede bulunmak, sanatçının içinde bulunda çaresiz acıyla kaplı olduğunu anımsatır. Bunu sonradan öğrenen seyircinin o anlık tiksinti durumu korkunç bir öfkeye dönüşerek, onlar üzerinde kuşkusuz

psikolojik hasarlara da yol açabilir. Bu gibi örnekler, bedene doğrudan müdahale ancak sanatçının kendi üzerinden bir anlatımın aksine izleyen üzerinden bir anlatıma örnek teşkil eder.

Bundan öncesinde tabii ki de hassas, kırılğan, yumuşak, yaşam dolu vb. nitelikleri taşıdığı kabul edilen kadın, dolayısıyla kanını akıtamaz ya da bedenine “zarar veremez”. Sorgulamanın gücü daha da şaşırtıcıdır. Bilinçli olarak bedenine zarar veren insanların düşüncelerinde, acı, kesik, kan şiddetli ve ezici bir ıstırap engeller. “Eylemsizliğin getirdiği uyuşukluk karşısında eyleme geçme bir yönelme çizgisi oluşturur, bireye yeniden yaşadığını hissettirir. Vahşi bir varoluş duygusu aracılığıyla bu olay ona, yaşadığını hatırlatır ve bunun işareti de deride açılan yara olur. Yaşanan zorluklardan dil aracılığıyla kurtulmanın olanaksızlığı gerilimin beden aracılığıyla yok edilmesi gerekliliğini doğurmuştur” (Breton, 2011:33).

Bedene zarar verme bir taraftan da yaşanan sıkıntılar yüzünden içsel olarak biriken acının başkaları tarafından da görülme arzusuyla gerçekleşebilmektedir.

Vietnam’da yaşayan bir adam günün sonunda bitmiş bir halde dönen ve eşi çocuk bekleyen kardeşinin daha iyi bir hayat yaşaması için çaba harcar. Ama kardeşi onun çabalarına ilgisiz kalır. Sorumluluk almak istemez, kolay bir yaşamı tercih eder ve sürekli hapse girer çıkar. Sert bir tartışma sırasında Joe öfke ve çaresizlik karışımı bir ruh haliyle kardeşini ikna etmek için son bir girişimde bulduktan sonra avucuna bıçak saplar, kardeşi şaşırır ve kaçır. Joe kardeşine onu ikna edememekten dolayı çektiği ıstırapı gösterirken bir yandan da topluma entegre olma tercihinin bir zaaf değil tercih olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır (Breton, 2011:54).

Yukarıdaki örnekte olduğu gibi aynı türde bir eylemi birkaç yıl önce arkadaşımın bir tartışma yaşadım ve sonrasında elimde bir bıçak alıp birkaç saniye içinde arkadaşımın gözleri önünde bıçağı avcumu sapladım. O anda bunu yaparken sonrasında hiç tahayyül etmedim. Çünkü o anda tek düşündüğüm, arkadaşımın bana yaşattığı psikolojik acıyı ne pahasına olursa olsun fiziksel acıya dönüştürme isteğimdi. Böylelikle o an problemin altından kalkamayacağımı düşünüyorum olmam beni birden bire, anlık bir kararla bedenime zarar vermeye itmiş oldu. Maruz bırakıldığım psikolojik ıstırap o anda yerini gerçek anlamda bir fizyolojik ıstırapa dönüştürmüş, elimden akan kanı görmeyen ruhsal acımı dindirdiğini hissetmiş olmam bana bu deneyimi yaşatmıştı.

Elbette ki, söz konusu olan acıyı travmatik bir şekilde birilerine yahut bir şeylere gönderme yapmak ya da böyle bir anlatım tercih ederek o anki rahatsızlığı dile getirmek sanatçıların genel anlamda protest tavırlarını içerir. Sanatçılar sadece bedenlerine zarar vermekle yetinmez hiç olmadık durumlarda da koyduğu bir nesneyle veya ettiği bir sözle meramını aktarmış olurlar.

2.3.1. Acının ifade aracı olarak “dövme”

Bazen de bedeni acıya maruz bırakmak, bedeni yaralama, kesme, tahrip oluşturma şeklinde değildir. Bunlar kimi zaman bedene işlenen bir işaret görevi gören dövmelerle yapılmaktadır. Dövme, eski çağlardan bugüne doğru bedene çizilen resimlerdir. Kökeni için tarihin derinliklerinden uzanan, sözsüz iletişim ve sanat formudur diyebiliriz. İşaretler, harflerden eski olduğu için arkaik dönem dilinde sembollerin okunması mümkün olmuştur. On bin yıl öncesinden kültür ve inançların izlerini taşır. Mısır Mumyaları, Antik Kavimler, Hunlar, Yunanlılar ve Amerika'nın birçok bölgesinde de görülmektedir. Acı, korku, sevinç, umut ve dileklerin izlerini taşıyan dövme Anadolu'da (Resim 2.17) özellikle de Mezopotamya'da mitolojinin ve efsanelerin sembolik dilini oluşturmuştur. Öyle ki, UNESCO Dünya Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi'nde dahi yer almaktadır. Ülkemizin doğu bölgesinde, Arap kültüründen gelme ve bugün hala sürdürülen dövme, dag ve neş kadınlarda çoğunlukla güzellik ve zarafet gibi unsurları temsil ederken, erkeklerde daha çekici görünme, kendini güçlü hissetme, dikkat çekme gibi unsurları barındırır.



Resim 2.17. Paşa İmrek, 2015, “ Dek Örnekleri”, Belgesel Fotoğrafçısı

Dövmenin yapılışı sırasında bedene verdiği acı, bireyde bağımlılığa dahi dönüşebiliyor. Buna, bizzat vücuduna yaptıran çoğu arkadaş çevremde de şahit oldum. Yaşadıkları sorunlarla mücadele edememekten ötürü duygusal acılarını dövme yaptırtarak fiziksel acıya dönüştürdüklerini itiraf etmişlerdi.

Bundan yaklaşık 50 yıl öncesinde özellikle Avrupa ve Amerika'da bedene bilinçli olarak yara açtırmak popülerlik kazanmış, sırf bu iş için atölyeler açılmaya başlamıştır. Bedende bilinçli olarak yaralar açtırmanın belki de en şaşırtıcı yönü bu işler için açılmış yapılan araştırmalara göre ABD'de 70'li yıllardan sonra açılan bedenlerini değiştirme atölyeleridir. Avrupa'da pek yaygın olmayan fakat Amerika'da sadomazoşist ya da gey toplantılarında başlayan bedeni delme, yakma, kesme, çizme, damgalama, dövme, piercing vb. gibi tahribatlar sokaklardan butik atölyelere taşınmıştır. Bunlar tümüyle benliğin pozitif dönüşümünü amaçlayan özel bir rit gibi yaşanmıştır. Bunu yapan kişi çoğu zaman Amerika yerlilerinin ya da Afrikalıların bu tür uygulamalarını hayal eder ve bu anı bir erginlenme gibi, eski bir kabile üyesiymiş gibi yaşar (Breton, 2011:79,80).

Dövme, Batı toplumlarında çoğu zaman tabu olarak görülse de çoğu eski dönem kabile toplumları için geçiş riti yahut ilham kaynağı olabiliyor. Yaratma tutkusu insanın en belirgin özelliklerinden biridir. Ancak yaratma tutkusu, tuvalerin en mahremine yani bedene uygulandığı zaman toplumsal alarmlar tetiklenebilir. Bu nedenle batılı toplumların yaşadığı iritasyon, ki bunun nedeni; çok uzun zamandır Batı'da Hells Angels suç çetesiyle ve dolayısıyla suçlularla ilişkilendiriliyor olmasıdır. Bunun aksine yerli kabile üyeleri için kimi zaman bir gurur ve başarı sembolü olabiliyor. Malezya Borneo'da Eski Kelle Avcıları Kabile üyelerinde (farklı kültür ve kabilelerde farklı anlamlar taşımaktadır.) olduğu gibi vücutlarına zerk ettikleri mürekkeple oluşan motifler ki bunların her birinin anlamları vardır, bunlar ya farklı kabileler arasındaki özellikleri tanıtmak, dostlarını düşmanlarından ayırt etmek, yahut yapılan savaşta galip gelmenin neticesinde motif yaptırmak ya da bireysel nitelikleri göstermek adına yapıldı ve bugün tüm bu ritüelleri atalarının anısına yaptırmaya devam etmektedirler.



Resim 2.18. Chris Rainier, “*Eski Kelle Avcıları Kabilesi İban'ların Şeref Nişanları Simgesi*”, Belgesel Fotoğrafçısı

Onların bu amacını sosyolojik olarak incelediğimiz zaman, “Ben buyum, ben bu kabile üyesiyim ve bu gibi özel hünelerim var” anlamını taşıyan motifleri dövme olarak vücutlarına işle(t)mektedirler (Resim 2.18). Bazı kültürlerde ise koyu ten rengi, dövmenin seçilmesini zorlaştırdığı görülüyor ama bu insanın kendi vücut sanatını geliştirmesini engel olamamaktadır. Batı Afrika Benin’de bulunan Bessoribe Kabilesi tenleri koyu renkte olduğu için deri kazıma ve kabartma yöntemini yüzyıllardır uygulamaktadırlar (Resim 2.19). Kabilenin en önemli aidiyet belirleme ritüelleri bu, deri çizme yöntemidir. Bu yöntemle oluşturulan motifler hem çok acı veren hem de çok kan kaybına neden olan eylemlerdir. Bu, onların ait oldukları etnik kültürün kimlik izleri anlamına gelmektedir. Dövmenin evrimi, uzun bir süre her ne kadar tabu olarak görülse de batıda, hatta kapalı bir toplum olarak görülen Norveç’in Oslo kentinde Ulusal Bayram kutlamalarına da denk getirilen ve Avrupa’nın birçok yerinden gelen *dövme buluşmaları/kongreler* düzenlenmektedir. Bugün artık görmeye çok alışık olduğumuz görüntüler beden üzerinden birer ifade araçlarına dönüşmüşlerdir. Kimileri için sadece görselden ibaret olsa da çoğu için çok özel ve önemli anlamlar barındırır hale gelmiştir.



Resim 2.19. Chris Rainier, “*Bessoribe Kabilesi Geçiş Ritüeli İçin Deri Kazıtma*”, Belgesel Fotoğrafçısı



Resim 2.20. Baltimore, “*Baltimore Dövme Müzesi*”, Amerika

Amerika, Baltimore Batı Caddesi 1534. Sokakta yer alan bu dövme dükkanı (Resim 2.20), zaman içinde yaptıkları dövmeleri, onların motiflerini, kullandıkları malzeme ve materyalleri sergiledikleri bir müze ile ziyaretçilerini karşılamaktadır. Hatta müzenin bir de ziyaretçilerin hatıra olarak saklamak istedikleri ürünleri satışa sunan bir de mağazası bulunmaktadır. Alternatif dövme sanatçı kadrosuyla dövme tutkunlarının, bugün de hizmetine açıktır.

Ayrıca dövme beden üstünde acı veren bir uygulama, kimi zaman, çok önemli görülen duygusal bir ilişkiyi “gösterme” isteği üzerine yapılır. Bir anlamda genelde

görüldüğü üzere adı ya da soyadının baş harfleri hatta aşk konusunda bir ithaf yazısıyla içindeki bir kadın ya da erkekle birleşme isteğidir (Breton, 2011:61).



Resim 2.21. Santiago Sierra, 1999, “Parası Ödenmiş 6 Kişi Üzerine 250 cm’lik Dövme Çizgisi” Performans, Havana

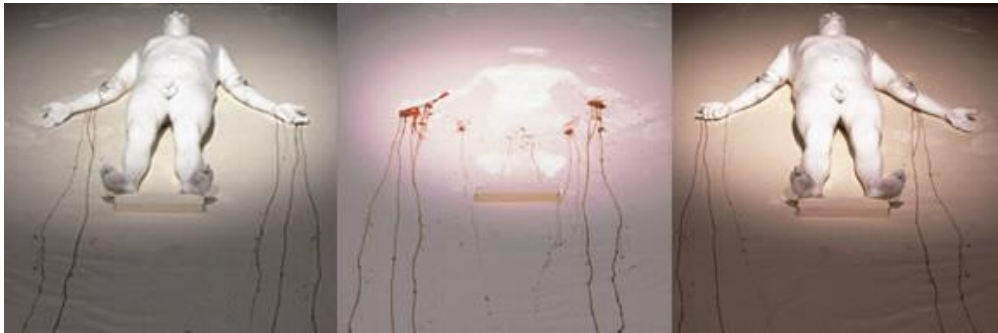
Öte yandan bedene müdahale, farklı kavram arayışlarının her ne şekilde olursa olsun somutlaşmasına neden olmaktadır. Bir başka dikkat çeken ve çoğu zaman sansasyon yaratan performanslarıyla bilinen İspanyol sanatçı (1966, İspanya) Santiago Sierra’nın, asıl işaret etmek istediği mesele, emperyal devletlerin sömürsü altında bulunan ülkelerde yaşayan insanlara ve her fırsatta çok ağır iş gücü karşılığında çok hafif ücretler ödenen işçilerin yaşadığı durumdu (Resim 2.21). Fakat, yine az miktarda ücret ödeyerek onlara dövme yaptırtması, büyük tepkiler almasına neden olmuştur. Eleştirmek istediği noktada eleştirilere maruz kalan Sierra için, halihazırda fiziksel ve psikolojik acılara maruz bırakılan işçileri, bu kez bizzat kendisi hem de işçilerin kendilerine ne çeşit bir dövme dahi yapıldığını bilmedikleri halde, onların vücutlarına kendi propagandası için kalıcı dövme yaptırtarak yine onları fiziksel ve psikolojik acıya maruz bırakmıştır.

Ürettiği birbirinden farklı sansasyonel işleriyle bilinen Madrid doğumlu sanatçı ve aynı zamanda provakatif isimlerden olan Santiago Sierra için tam olarak şöyle demek yerinde olacaktır. Kapitalizmin parasını yine kapitalizmi eleştirme bazense çanak tutma şeklinde kullanıyor olmasından kaynaklı. Sanatçının bir performansında uyuşturucu kullananlara veya fahişelere para değil, ama onların sırtlarına çizdiği dövmeler karşılığında mal vermekten geçiyor; seks muamelelerinin karşılığı olan

bedeli Sierra, seksle değil, dövme çizmekle ödüyor. Kapitalist ekonominin eleştirisi olarak başlayan bu çalışmanın şeytani yanı kendi eleştirel mantığını aşmakta; çünkü bir yandan onların hayat şartlarına dikkat çekmekte; ama diğer yandan Marquis de Sade'in Fransa'daki aristokratik ve ruhban cinsel şiddetini eleştirirken aynı şiddeti zavallılar üzerinden göstermesine benziyor (Akay, 2001).

2.3.2. Acının kan ile metaformik anlatımı

Acı çekmek için kan akıtmak, öteden beri hem ritüalistik atflarda hem de psikolojik buhrandan kopmak adına gerçekleştirilen bir eylem olagelmiştir. Psikolojik ve patolojik boyutuyla ele alındığında, insanın çektiği acılar sonucunda bedeninden kan aktığını görmek onun rahatlamasına sebep olmuştur. Çoğu kez rahatsızlık duyulan konularda, acıyla baş etme de bir rahatlatıcı unsur olarak görülmüştür. Kanın bedeninden içinden gelmesi, çoğu zaman ruhla özdeşleştirilir, tam anlamıyla içselliği temsil eder. Bedenin eşiğini atlaması kabul edilemez bir tecavüz anlamına da gelir, kan bir zaman sonra artık yerinde değildir. Aynı zamanda bu, metaformik anlamda ölümle yüz yüze gelmedir, kanı görme arzusu karşılığında beden ciddi anlamda zarar görür. Kan, bedeninin bilinçli bir biçimde kesilmesi sonucu akarsa, o zaman kişiye özgü bir kutsalın özgürleştirilmesine katkıda bulunur. İnsan büyüleyici bir biçimde akan kanı sessizce seyrederek ve aynı zamanda başka bir dünyada yaşar. İnsan o zaman kendi bedeninde açtığı yaraların sanatkarıdır. İstirap, varoluşun ve bireyin karşısında aciz kaldığı bir şiddetle alınıp götürüldüğü duygusu içinde eylemden önce gelir. Kan dökme eylemi bedeninin iç ve dış bölümleri arasındaki bir engelin aşılması bağlamında en güçlü, en etkileyici örnektir belki de (Breton, 2011:67). Ama akan kan aynı zamanda yaşamın ve ölümün iç içeliğinin çarpıcı bir örneğidir.



Resim 2.22. Franko B, “Ah! Aşık Çocuk” 2001, Performans, Danimarka

İtalya doğumlu performans sanatçısı Franko B, hemen hemen bütün ritüalistik performanslarında kan akıtan bir unsur kullanır. Hayalinde canlandırdığı eski konuları; kontrol, tüketim, cinsellik ve dini törenleri önemser ve onlara modern bir bağlam sağlar.

“Oh Lover Boy” (Resim 2.22) isimli performansında, “tıbbi yardımcılar” olarak görev yapan (fiilen eğitilmiş vücut deliciler) ki bu onun kollarını bir ustura ile deler ve damarlarının içine kanüller sokar. Franko B, eğimli beyaz tuval üzerinde yatarken, kanı yavaş yavaş dere gibi aşağı doğru akar ve sonunda performans bittiği zaman onun vücudunun tuval üzerinde oluşturduğu bir iz, arda kalan tek kalıntı olarak tuval üzerinde yer alır.



Resim 2.23. Franko B, “*Seni Özlerim*” 2003, Performans, Tate Modern Galeri, Londra

“I miss you” (Resim 2.23) olarak adlandırılan performans serisinde, alttaki platform üstüne onun beyaz vücudundan aşağı doğru kanı damlarken, izleyiciler onu seyredip sürekli fotoğraflarını çekerken, o, gerilmiş kumaş veya tuvalden oluşan podyumda yürür ve kanı alttaki platform üzerine akar. Performansın süresi ve bitişi, sanatçının tahammül gücüne bağlı olarak değişir. Performans, kan kaybı nedeniyle, sanatçı bilincini kaybettiği zaman biter.

Franko B'nin, özellikle performanslarında bir ressam olarak odak noktası, bedeninin görsel sunumundaki vurgusu açısından da belirgindir. Böylelikle o, bedeni çıplak beyaz bir şekilde sunar. Sahne mizansenin psikolojik etkileri, kırmızı ve beyazın keskin tezat bir şekilde kullanılmasıyla elde edilir. Aynı temel tonların karşıt olarak kullanma, sık sık Rubens'in ten rengi için hazırladığı paletinde de görülür. Yine aynı vücut tonları Katolik resimlerinde de saflığı sembolleştirmek için kullanılır. Mecazi olarak, kanın ve makyajın boya olarak kullanımı Willem de Kooning'in, boyayı beden olarak görmesi gibidir. "Vücut, yağlı boyanın icat edilmesinin nedeniydi." Daha da önemlisi, fiziksel eylemi kırmızı kan lekesini, steril beyaz tuvalde beden üzerine akıtması Franko'nun kaygılarını ifade eder. Pollock'un akıtma resimleri ve Yves Klein'in "Antropometri" geleneksel el hareketleriyle soyutlamalarına göndermede bulunur.

Performanslarında değerlendirilen sahne donanımları, bondage aletlerini (örneğin; hasır ip ve kafesler) ve bir dizi- sedyeler, tekerlekli sandalyeler, damla sehpa, enjektörler, elastik bandajlar, askı ve borular gibi tıbbi alet edevatlarını içerir. Bu donanımlar, biyografik olarak Kızıl Haç içinde geçirdiği çocukluğuna atıfta bulunur, aynı zamanda da onun, beden sağlığının teknolojik meditasyonundaki ilgisini ve bedenin biyolojik bir yer olarak korunmasızlığına işaret eder. Bu tıbbi aygıtlar, bakımın hassaslıklarını aynı zamanda da emniyet için sınırlama ve kontrolü hatırlatır. (Beuys'un, keçe içine sarılan materyallerin ve sedyelerin kullanımının altındaki ikili anlamı iyi hatırlıyorum.) Bedenin en korunmasız durumunda bedene tanık olma, izleyenleri aciz hissettirir. Franko'nun performansları, izleyicilerdeki gözlem yapan duyguları tetikleme amaçlar ki bu, kanı ve bununla ölümü göstermesi, bizim sigmatik kültürel rahatsızlığımıza karşı dikkati çeker. Bu kanın korkusu, bizim psikolojimizde daha fazla yerleşmiş bir şeye işaret eder.- "Aslına bakacak olursan, ilkelik denizini arkada bırakmamışsın. Hala, kan dolaşımında olduğu gibi ilkelciliği kanında taşıyorsun. Senin bütün yapmak istediğin şey, ondan kaçmak için başka bir yere sığındın."- J. G. Ballard, *Manhole 69* (1957). Fakat, bir kere bu kabuğu kırıp içine sızarsan, içindeki gizli sıvı anında beyne ikaz sinyalleri verir. Bu, diğer çevresel olanı döker ve beyine çabucak bir uyarı işareti gönderir.

Sıvı dramaturji terimi, bedenın dramatik bir medyum olarak kullanıldığı yer olan dramaturjinin, sürekli değişen şeklini tanımlamak için kullanılır. Bu yol, sunulan görüntüler sahnelenen mekanın hangisinde şekillenebildiğini tanımlamada yararlıdır. Bedenler ve akışkanlar, özellikle bedensel akışkanlar, onların kendi hikâyesinin anlamını taşıır. Biz sadece kültürel isteksizliğe gömülü değiliz, biz aynı zamanda bedensel ürünleri hasara uğratmak için, onunla temas ettiğimiz zaman içgüdüsel reaksiyonları da içimizde barındırırız. Onlar bizim yaşamımızda o kadar önemli bir rol oynarlar ki, onları klinik konularında konuşmalarımızda sınırlayamayız, bundan ziyade günlük konuşmalarda onlara her gün değiniriz, arkadaşlarımızı küçümsediğimiz zaman, ‘sıçmak’, arkadaşlarımızı suçlamak ‘işemek’ gibi deyimlerimizin kendi renk ve saldırgan tarihi vardır. Üstelik bu sıvılar, izleyiciye atfedildiği zaman, saldırgan ilişkiler dökülmeye başlar. Hatta o kadar ki, Andres Serrano, Karen Finley, Holly Hughes ve Robert Mapplethorpe kongrenin hedefleri oldular. –“ Stephen di Benedetto, *Dramaturjinin Akışı Olarak Beden: Yaşam Sanatı, Bedensellik ve Algılama* (2002). Çoğu performanslarında aynı zamanda dinsel imgeler kullanır. Eleştirmenler ayınle ilgili olarak bir eylemin, izleyicilerin tüketmesi için birinin bedenini öne sürüyor tıpkı; *Son Akşam Yemeğindeki İsa’nın* tarzını deklare etmiş olduğu gibi “Bu benim bedenimdir; Bu benim kanımdır.” gösterilmişti.

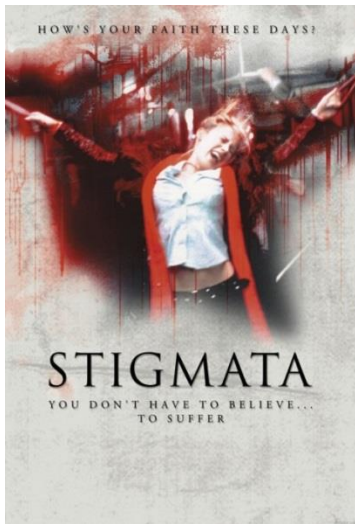
“Oh Lover Boy”, adlı performansı da bunun gibi, bedenın sunuluşunun bir parçası olacaktır. Beden, senin alıp götürmen için orada masanın üzerindedir ve bir bakıma; ya bakmak ya da çizmek için orada olacaktır. Neredeyse bir hayat sınıfı çizmek gibi olacaktır. Aynı zamanda da klinik bir durum vardır ki orada, bir vücut seyretmeye benzer. Fakat, bu olumlu bir durum değildir, ölü bir beden değildir, bir bakıma kanama yoluyla hayat verir. Ve o size bakmaktadır” – (Watson, Akt. Wason,2000). Derinde bir kasvetli mekanda, çıplak bir adam olarak size bakmaktadır. Franko’nun kendisi, bir spot ışığına doğru yönelir. İzleyenler de onun kollarının her ikisinin de kanadığının farkına varır ve bu güçlü reaksiyonların çok yoğun ve baskılı bir karışımıdır. Tiksindirme ve Acıma görünmektedir. Fakat her şeyden önemlisi güçsüzlük ve yetersizlik gibi bir kaçınılmaz olan ani ölümü önlemektir. Her iki tarafından cansız bir şekilde sallanan kollar ve ayağında oluşmaya başlayan kan havuzları ile Franko, batının dini sanatında olduğu gibi basmakalıp bir poz oluşturur.

Avuç içlerini yukarıya kaldırılmasıyla Yeni Ahit'teki yükselen İsa'nın tanınan bir pozunu taklit eder gibi görünmektedir. Eserin sonu geldiğinde, diz çökmüş bir durumda avuçları kaldırılmış şekilde yere çökmüştür ve bu arada onun silüetini duman flulaştırmaktadır. Yerdeki kuru boyayı kanla birleştirip Ortodoks resim yapma tekniklerinde beklenmedik bir parodisini yapar. Metaforlar, daha hızlı ve daha hızlı meydana geliyor... Hızlı bir şekilde kan kaybetmektedir, elleri ve dizlerinden kan gelir, sahnede baş üstü düşmeden önce mesajını vermeden önce son bir sinyal verir. Ölü gibi görünerek, o sahneden yardımcıları tarafından sürüklenerek götürülür ve bu hareketle olay sona erer. Müzik kreşondaya vardıktan sonra seyirciler neye şahit olduklarını düşünerek sessizlik içinde dağılırlar. Franko'nun amaçladığı stigmatik kültürel rahatsızlığı izleyenlerle burun buruna getirme istemi, onun var olan inancı ve sürdürdüğü dini ritüeller ile doğru orantılıdır. Gerçekleştirdiği bu gibi eylemlerinde acı eşliğinde kan akıtması öncesinde İsa'nın çektiği acılara ve sonrasında da stigmatik rahatsızlığı vücutlarında barından Aziz ve Azizelerin yaşadıklarına işaret eder. *Stigmata*, İsa'nın çarmıha gerilişi sırasında vücudunda oluşan yara ve lekelerin ve de acının verdiği duyarlılığın ismidir. Terimin kökeni Pavlus'un Galatlar'a yazdığı bir mektuba dayanır. Bu mektupta Pavlus: "Bedenimde İsa'nın sahip olduğu yaraları taşıyorum." der. *Stigmata*, Yunanca stigma kelimesinin çoğuludur. Stigma, bu yaşanmışlık hissini taşıyan insanların bedenlerinde bir işaret olarak görülmekle birlikte, bilimsel olarak da hastalık olarak öteden beri araştırılmaktadır. Bunun yanı sıra Vatikan'ın da bu konu hakkında araştırma yaptığı bilinmektedir. Bedeninde stigma taşıyan insanlar ise "Stigmatik" olarak adlandırılır. *Stigmata*, Roma Katolik inancıyla yakından ilişkilidir. "Stigmatik"lerin çoğunlukla katolik ve kadın oldukları bilinmektedir.



Resim 2.24. Giotto di Bondone, 1297-1299. (Detay) "Kutsal İzlerin Belirisi" Tempera, 313 x 163cm, Padova, İtalya

Bilinen bir sürü stigmatik bulunmaktadır, bunların başınsa Assisili Aziz Francesco gelmektedir. Giotto'nun Assisi Aziz Francesco Kilisesi duvar resimlerinden biri olan “Kutsal İzlerin Belirışı” (Resim 2.24) isimli resim aynı zamandan Yeni Ahit'ten alınmış bir sahnenin betimlenmesidir. Buna göre, Aziz Francesco asi bir gençken bir gün rüyasında İsa'nın yanında çarmıha gerilmiş olarak kendini görür ve uyandığında elleri ve ayaklarında kanlar görmeye başlar ve bunun tanrı tarafından gönderilmiş bir işaret olduğunu düşünür. Bundan sonrası içinse kendini tamamen tanrının yolunda adayacağına söz verir ve ölene kadar münzevi bir hayat sürdürür.



Resim 2.25. Rupert Wainwright, “*Stigmata*”, Film 1’37”, Amerika, 1999. (Film Afışı ve Filmden bir kare)

1999 yılında Amerika’da bu konu hakkına yine aynı isimle yönetmenliğini Rupert Wainwright’ın yaptığı, senaryosu Tom Lazarus’a ait olan bir film (Resim 2.25) de çekilmişti. Filmde, genel olarak stigmata’nın koyu inançlılarda görülmesinin aksine, inancı olmayan bir kişide görülmesi konu olarak alınmıştı. Bu arada şaşırtıcı olansa, beden ve ters yüzü mantığı ile doğrudan ilişki içerisinde değerlendirilecek olmasıdır. Üstelik bu, tartışmalara da açık olan bir konu; yaratılış ve evrimsel olarak kafa kafaya tezatlık oluşturulabilecek bir konudur. Evrimsel perspektiften bakıldığı zaman imkansız gibi görünen mesele, tıp dünyasınca kabul edilmiş ve hastalık olarak da görülmektedir. Bazı kesimlerce yaşadığına dahi inanılmayan Mesih İsa’dan bir takım

izleri taşıdığını ve aynı acıyı duyumsadığını savunan insanlar arasında güçlü anlaşmazlıklar olduğunu da düşünmeden edemiyorum. Böyle olmasına karşın bu durumu ilk kez 13. Yüzyılda yaşadığına inanılan Aziz Francesco ve adına birçok kez kilise adanan ünlü Aziz ve Azizelerin de yaşadığına inanılmaktadır. Bilinen ünlü stigmatikler ise; St. Francis of Assisi (1186-1226); nails appeared in his wounds, St. Lutgarde (1182-1246), a Cistercian, St. Margaret of Cortona (1247-97), St. Gertrude (1256-1302), a Benedictine, St. Clare of Montefalco (1268-1308), an Augustinian, St. Angela of Foligno (d. 1309), Franciscan tertiary, St. Catherine of Siena (1347-80), Dominican tertiary, St. Lidwine (1380-1433), St. Frances of Rome (1384-1440), St. Colette (1380-1447), Franciscan, St. Rita of Cassia (1386-1456), Augustinian, Bl. Osanna of Mantua (1499-1505), Dominican tertiary, St. Catherine of Genoa (1447-1510), Franciscan tertiary, Bl. Baptista Varani (1458-1524), Poor Clare, Bl. Lucy of Narni or Blessed Lucy Brocadelli (1476-1547), Dominican tertiary, Bl. Catherine of Racconigi (1486-1547), Dominican, St. John of God (1495-1550), founder of the Order of Charity, St. Catherine de' Ricci (1522-89), Dominican, St. Mary Magdalene de' Pazzi (1566-1607), Carmelite, Bl. Marie de l'Incarnation (1566-1618), Carmelite, Bl. Mary Anne of Jesus (1557-1620), Franciscan tertiary, Bl. Carlo of Sezze (d. 1670), Franciscan, Blessed Margaret Mary Alacoque (1647-90), Visitandine (who had only the crown of thorns), St. Veronica Giuliani (1600-1727), Capuchiness, St. Mary Frances of the Five Wounds (1715-91), Franciscan tertiary, Bl. Anna Catherine Emmerich (1774-1824), Augustinian Elizabeth Canori Mora (1774-1825), Trinitarian tertiary, Anna Maria Taigi (1769-1837), Maria Dominica Lazzari (1815-48), Louise Lateau (1850-83), Franciscan tertiaries, St. Rose of Lima (1586 – 1617), Saint Maria Faustina Kowalska (1905 - 1938), Apostle of Divine Mercy Catherine Emmerich (1774-1824), Elizabeth Canori Mora (1774-1825), Anna Maria Taigi (1769-1837) ,Marie de Moerl (1812-68) şeklinde sıralanmaktadır (<http://www.reu.org/public/soufan/damas.htm>. Erişim Tarihi: 03.08.2016).



Resim 2.26. Hikari Kesho, 2008, “Küçük Gün Batımı”, 70cm x 100cm Dijital Baskı, İtalya



Resim 2.27. Hikari Kesho, 2007, “Sınırsız”, Performans Sergi Afişi, İtalya

Franco'nun performanslarında yararlandığı *Bondage*'ın aletleri ve felsefesinden söz etmişken; *Bondage Art*, kelime olarak Japon bağlama teknikleri ve sanatından gelmektedir. *Bondage*'ı yapan ve yaptıran kişiler bunun eğitimi alan, bu işe hem mental hem de fiziken hazırlıklı olan kişilerdir. Ciddi anlamda meditasyona dayalı olan bu beden/performans sanatı bugün dünyanın birçok yerinde gösteri merkezleri ve galerilerde sergilenmektedir. Bu tür bağlama performanslarını gerçekleştiren ve onları fotoğraflayan en bilindik isimlerden olan Hikari Kesho (1958, İtalya)'dur. Sanatçı bir yandan modelleri üzerinde bağlama eylemini gerçekleştirmekte bir yandan da onları fotoğraflayarak sergilemektedir. Bu performanslar çok fazla tehlike barındırmasının yanı sıra fiziksel mücadele ve o an ki meditasyonla sağlanan durağanlık, zihin gücünün fiziksel gücü nasıl dizginlediğini göstermektedir.

2.3.3. Beden üzerinde kasten yara izi oluşturmak

Toplum tarafından algılanan fakat altında yatan sebepler araştırıldığında ya da tartışıldığında ciddi anlamda patolojik sorunlar barındıran bir diğer durum ise bedene ilintili olarak vücutta oluşan/oluşturulan yara izleridir. Özellikle halk kesiminden erkek çocuklarda görülen kaza, saldırı, fiziksel ya da sportif deneyler sonucu oluşmuş yara izleri çoğu zaman kimliksel simgeler, tartışılmaz bir erkekliğin somut izleri gibi yaşanmıştır. Güçlü bir bedene sahip olmak başkalarının gözünde bir statü ve en azından kendine saygı sağlar. Bu amaçlar ve niyetler çok uzak yerlere bağlantılıdır ve söz gelimi 60'lı yıllarda Bloch ve Niederhoffer tarafından incelenmiştir; “Siyahların ve Porto Rikoluların oluşturdukları çetelerde birçok erkek çocuk bedenlerindeki bıçak yaralarını gururla gösterirler, bu yaraları çete savaşları sırasında kendileri istemeden almış olmaları bir şeyi değiştirmez. Daha sonraki yıllarda yara izleri genellikle yetişkinler tarafından güçlerini kanıtlamak amacıyla teşhir edilmiştir” (Breton, 2013:69).



Resim 2.28. Vito Acconci, 1970, “Isırık İzleri, Mürekkeple fotoğrafa baskı alma” Bill Beckley tarafından fotoğraflandı. Performans, Eylül, SFMOMA Koleksiyonu

Bedenine kasten yara izleri oluşturarak bunu bir performans sanatına dönüştüren Vito Acconci “Trademarks, Photographed activity/Ink Prints Photos” adlı eylemiyle ilgili yapılan bir röportajında; vücudunu ısırarak diş izleri oluşturduğunu sonrasında bu oluşan izlere mürekkep dökerek izleri doğrudan duvar ya da kağıt üzerine aktardığını anlatmıştır. Sanatçı aynı zamanda bu baskıları o an gösteride yer alan izleyicilerin vücuduna da aktarmıştır. Acconci kendi bedenini bir baskı makinesi olarak kullanmakta ve bu sayede hem izleyenlere hem de kağıt üzerine kendi

bedenin, doğrudan baskı yoluyla başka bir beden de izler oluşturmuştur (Warr, 2012:119).

Yara izi bedenlerinde derin yaralar açarlarda bir anlamda acının iyice derinleşmesidir. İstirabın denetlenmesinin anısını, kendine egemen olmayı yerleştirir. Birey yaraya bakarken kimi zaman rahatladığını hisseder, zor dönemlerin aşılmış olduğu duygusudur bu. Simgesel ameliyat izi olası bir iyileşme işaretidir. Olayları her zaman gözden geçirebilecek kişisel bir öykünün dolambaçları arasında yer alır, acılı bir dönemden geçişi ya da hoş olmayan eski bir olayı hatırlatır. Duruma göre bir leke ya da bir şeref motifi olarak algılanır. Kimi zaman kişisel kimliğin bir unsuru, kimi zaman bir gurur motifi olması istenir.

Bu duruma örnek teşkil edecek olansa, bir yıldan fazla bir süre önce kendi yaşamış olduğum olaydır. Bana verilen” iz” kavramı üzerine bir proje düşünmekte olduğum esnada tanıdığım birinin kolunda yara izi görmemle, “keşke bu iz senin kolunda değil de, benim kolumda olsaydı.” Gibi bir cümle kurmuş olmamdı. Dolayısıyla bunu, kafamdaki projeye dönüştürebilirdim. O an bedenim üzerinde kendi istediğim ve bilincim doğrultusunda bir iz oluşturamadım. Fakat yaklaşık bir hafta sonra kaza sonucunda kolumu yaktım ve bir yanık/yara izi oluşmaya başladı. Oluşan ve giderek değişen bu izin, her gün fotoğraflarını çektim. Bunun yanı sıra çocukluğumdan beri bedenimde bir “iz” olarak gördüğüm doğum lekem bulunmaktadır. Bu bir işaret diye düşündüm yıllarca herkeste olmayan sadece insanların bir kısmında bulunan bir iz. Öyle ki, en basiti ailemde benden başka kimsede böyle bir leke/iz bulunmamaktadır. Ama öte yandan bu izin bana verdiği herhangi bir acı yahut bir hatırlatma ya da tecrübe gibi herhangi bir şey yok. Fakat olayın sonrasında kolumda oluşan o iz, istediğim fakat bilinç ve istem dışı sonucu oluştu. Bu iz, geçici yıllar içinde kaybolup gidecek, hangisi daha önemli bilemiyorum. Tıpkı hayatın yaşadığımız ve önemsedığımız tüm unsurları gibi ikiye ayırdı; yaşamsal ve kalıtsal olan şeklinde.

Bu bağlamda oluşturulan çalışma, vücudumun sağ üst bölümünde yer alan bazen gariptediğim, bazen de gerçekte olduğu gibi yaşamın bir bütünü olarak gördüğüm, halk arasında “doğum lekesi” olarak adlandırılan doğumumdan kalan bir hatıra olarak nitelendirdiğim bu iz bulunmaktadır. Hayat, mecazen de insanların üzerinde

gerçekten hiçbir zaman silinmeyecek izler bırakmaktadır. Bu izler, çoğu zaman fiziki ve ruhsal kalıntıları temsil ederler. Belli bir süre her gün bacağımda yer alan doğum lekesini ve kolumda edinsel olarak oluşan yanık izinin anlık fotoğraflarını çektim. Zamanla kolumdaki yanık izinin görüntüsü azalarak kaybolmaya yüz tuttu. Fakat aynı gün aynı anda fotoğrafladığım doğum lekesinin izi ilk gün olduğu gibi hala benimle. Bu ise, bu haliyle hayatta silinmeyecek, fakat somut olarak göremeyeceğimiz izlere en direkt gönderme olacaktır.

Bir önceki bağlama dönecek olursak, olay bütünlüğü içinde ele alındığında yara izine bağlılık çok açık ve kesindir. Yara izi bedene kişisel bir öykünün çok yoğun bir anını çizer ve bu izi yok etmek bir anlamda kendini inkar etmektir. Bernard çok anlamlı bir biçimde bu işaretleri taşımaktan mutlu olduğunu söylüyor; Biraz aptalca bir şey ama sözgelimi kazalarla oluşan yara izleri değil bunlar. Benim kendi yara izlerim, kendi kendime yaptığım yaraların izleri. Bunlar bir anlam taşıyorlar çünkü sen belli bir dönemde yaptın o yaraları, mahrem bir şey. Şeklinde açıklıyor (Breton, 2013:70).



3. BEDENİN TERS YÜZÜ BAĞLAMINDA DENEME OLARAK BİR SERGİ

3.1. Bedenin Ters Yüzü Sergisi Üzerine Genel Açıklamalar

Bedenin Ters Yüzü, genel olarak tezin uygulaması kapsamında oluşturulan serginin konseptini açıklayan bir kavramdır. Açılan bir sergi, tezin uygulama içeriğinde yer alması ilk kez olduğu için de tezin bu anlamda özgünlüğünü yansıtmaktadır. Bedenle ilgili bir meselenin teoride ve pratikte ters yüz edilmesinin ifade biçimidir. Kendim de dahil olmak üzere toplamda yedi sanatçının ürettiği işler bedenin ters yüzü kavramında tek bir bağlama oturtularak bir araya getirilmiştir.

Sergi, bir konsept doğrultusunda hazırlandığı için küratöryal bir çalışma olmasını gerekli kılmış ve bana bu anlamda küratörlüğü deneyimletme fırsatı sunmuştur. Bu sebeple, kendi küratöryal çalışmamın bu bölüm başlığı altında yer alan alt başlıklarda küratörlük meselesini ve tarihsel anlamda biraz geriye götürerek sanat yönetimi ve bugünden bakarak çağdaş sanat yönetimine değindim.

3.1.1. Serginin kavramsal çerçevesi olarak “bedenin ters yüzü”

Tezin uygulama alanına dair yapılacak olan serginin konsepti “Bedenin Ters Yüzü”² ismini almış olup, bu bölüm ile alakalı kavramsal çerçeve aslında modern dönemde doğrudan tual üzerine işlemiş beden imgelerinden farklı olarak, burada günümüz sanatında bedeninin işlenişinin/ ele alınışının direkt beden üzerinden anlatıldığını göstermek esas olacaktır. Bu olayın travmatik bir durumdan ziyade bilinçli olarak ele alınışını bedenin tersyüzü olarak tanımlamak mümkün olacaktır.

Burada yansıtılmak istenen normal bir beden algısının dışına çıkan, izleyiciyi şoke eden bir tavır olacaktır. Modernizm sonrası dönemde, sanatın kendi arayışını yine

² Tezin uygulama alanına dair oluşturulan sergi kavramının “Bedenin Ters Yüzü” olarak belirlenmesi özellikle çağdaş sanatta beden kavramının bir kavram olarak ele alınmasıyla ilişkilidir. Yani önceki dönemlere ait bedenin figür olarak kullanılmasının ötesinde eylem aracılığı ile bedenin kullanım ve anlatılmak istenenin bu doğrultuda ifade edilmiş biçimiyle alakalıdır.

kendi disiplini içinde, kafa kafaya farklılık gösteren bir tutumu izleyiciye aktarmak amaçlanmaktadır.

Modernizm öncesi ve modernizm döneminde tual üzerinde bir imge aracı olarak kullanılan beden, bulunduğumuz dönemde yani günümüz sanatında kullanılan aynı imge bu kez aykırılıkları doğrudan bedenın üzerine çeken algılarla oluşturulmaktadır. Aslında deforme edilen beden görüntülerinden bahsedilir. Bu yaklaşım tamamiyle bilinçli olarak yapılmış protest bir tavidir ve bedenın tersyüz tanımının doğrudan göstergesidir. Bir taraftan bunu yaparken de aslında doğrudan kavramsal tanımdan yola çıkılmış olduğunu belirtmek gerekir.

Avangard'dan sıyrılarak bugünün sanatıyla doğrudan bir tersyüz tanımı, izleyiciye dayalı olarak yapılan performans sanatı gösterileri ya da sanatçıların bir şekilde bedenlerine yaptıkları müdahalelerin fotoğraf karesine bürünmüş hallerini, bedenlerini içine soktukları durumları yeni haliyle gözler önüne sermektir.

3.1.2. Bedenin ters yüzü sergisine katılan sanatçılar

Oluşturulan konsept doğrultusunda sanatçılarla³ yapılan görüşmeler doğrultusunda altı sanatçıdan yapıtları⁴ talep edilmiştir.

Genco GÜLAN, kavramsal sanat ve yeni medya alanlarında çalışan bir sanatçı ve teorisyendir. Disiplinler arası çalışmalarını topluca “fikir sanatı” olarak adlandırır. Boğaziçi Üniversitesi'nde Siyaset ve Sanat okumuş daha sonra New York'ta New School Üniversitesi'nde Medya alanında Yüksek Lisans yapmıştır. Gülan İstanbul, Ankara, New York, Berlin, Seul, Zagreb gibi bir çok şehirde solo sergiler yapmış, BP, New School, Lions, Refresh! ve E.M.A.F.'tan ödüller almıştır. Sanatçı'nın işleri bir çok önemli müzede gösterilmiştir, örneğin; Centre Pompidou, Pera, ZKM, MAM Rio de Janeiro ve Triennale di Milano gibi. Sanatçı; Steirishes Herbst, Ars Electronica, Mediaterra, prog:me, Biennale Bonn, Balkan Art, Accente, Wunderbar ve İstanbul Festivali gibi bir çok etkinliğe katılmıştır. Sanatçının İnternet yapıtları

³ Sergi için isimlerini belirlediğim sanatçılar, bugüne kadar çoğunlukla ürettiği işleri takip ettiğim sanatçılardır. Birlikte çalıştığım sanatçılar aynı zamanda bizzat tanıdığım isimlerdir. Ürettikleri yapıtları konseptte uygun bulduğum için yani sergi kavramını karşılayan yapıtlar olarak gördüğüm için seçtim.

⁴ Sanatçılardan seçilen işler ve işler hakkında bir takım bilgileri 4. Bölümde Uygulama Örnekleri başlığı adı altında açıklanmıştır.

irishmuseumofmodernart.org, rhizome.org at the New Museum ve kanonmedia.com'da sergilenmiş, City University, New York, Rice University, Houston ve U.C. Santa Barbara'da müfredata girmiştir. Yale, School of Visual Arts, Köln ve New York Institute of Technology gibi Üniversitelerde seminerler vermiş olan sanatçıya ilişkin atıflar Newsweek, Herald Tribune, NY Arts, Art in America, Art News, Das Kunst, Beaux Arts, Me Naiset ve Idomeneé gibi yayınlarda yer almıştır. Sanat tarihçi Dr. Marcus Graf'ın editörlüğünü yaptığı monografisi "Genco Gülan: Kavramsal Renkler" başlığı ile yayınlanmıştır. "Dijital Devrimin Yeniden Kodlanması" başlığı ile İngilizce olarak LAP yayınevinden çıkan kitabı amazon.com/ adresinde satılmaktadır. Sanatçının yapıtları Abraham Lubelski New York, Marie-Laure Novak, Paris ve Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, İstanbul gibi önemli koleksiyonlarında yer almaktadır. Gülan, Cosmopolis Selanik Balkan Bienalinin danışma kurulunda, ISEA Singapur'un uluslararası program komitesinde, Melbourne Second Nature dergisinin yayın kurulunda yer almıştır. İstanbul Çağdaş Sanat Müzesi, iS.CaM'in kurucusu, Web Bienali'nin sanat direktörü olan Genco Gülan halen Mimar Sinan ve Boğaziçi Üniversite'lerinin aralarında bulunduğu birçok kurumda ders vermektedir.

İnsel İNAL, 1969 Avustralya doğumlu, 1993 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Seramik Bölümü'nde lisans eğitimini aldı. 1996'da "Fluxus Sanat Akımı" yüksek lisans teziyle, 2002'de "Çağdaş Türkiye Sanatı'nda Üretim Tüketim İlişkileri Ve Bu İlişkilerde Aksamalar" sanatta yeterlik teziyle, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nden mezun oldu. Bir dönem 'Performans Günleri' ile interdisipliner organizasyonlar ve paneller düzenleyen İnal, "DAGS Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği"nin başkanlığını yaptı. Yurtdışı ve yurtiçi birçok karma ve kişisel sergiye katılan İnal'ın ayrıca birçok mimari uygulamalar dışında, İstanbul Resim Heykel Müzesi, Ezcacıbaşı Koleksiyonu ile çeşitli özel koleksiyonlarda eserleri bulunmaktadır.

Seramik malzemesinin olanakları, gösterge ve bağlamları ile birlikte güncel sanatta yeni ifade arayışlarının peşinde araştırmalar yapan sanatçı, malzeme ve disiplin arasındaki (olması gerekmeyen) ilişkileri sorgulamaktadır. Eleştirel bakışla diyalog kurarak müdahil olan, kendi mualif yapısıyla varolan, yaşamın içinden yaşama

tekrar bakan veya yaşamı gösteren sorgulayan, merkezin dışında kalarak, disiplinlerarası kurgular ile güncel ve yerel odaklı projeler oluşturan İnal, seramik dışında fotoğraf, video, pentür gibi mecralarla da düzenlemeler oluşturmakta, katılımcı ve paylaşımcı bütüncül kurgularla tuttuğu kayıtları sergilemekte, kamusal alanlarda çeşitli projeler uygulamaktadır. Uluslararası birçok sergide yer alan İnal, en son Sinop ve Çanakkale Bienallerine davetli sanatçı olarak katılmıştır. Ayrıca İnal, yaşadığımız coğrafyanın sosyolojik, mimari, siyasi ve kültürel yapısıyla beslenmesi gereken sanat için, bağımsız sanat eğitim modelleriyle ilgili araştırmalar yapmakta, bugünün teknolojisi, algısı ve hızıyla kendini varolan yapı için üniversitelerdeki eğitimin güncellenmesi ve iyileştirilmesi konularında, çeşitli projeler dahilinde konferanslar vermekte, atelye çalışmalarına katılmaktadır. Halen Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölüm Başkanı olan İnal, İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde de çeşitli lisans ve doktora düzeyinde kuramsal dersler vermektedir. İngilizce bilen İnel İnal evli ve iki çocuk babasıdır.

Mehmet YILMAZ, 1963'te Mersin/Mut'ta doğdu. 1987'de Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümünden mezun oldu. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalında Yüksek Lisans (1989) ve Sanatta Yeterlik dereceleri aldı (1993). 1990-2003 arasında ODTÜ Güzel Sanatlar ve Müzik Bölümü'nde Resim, Heykel ve Çağdaş Sanat dersleri verdi. 2003'te Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'ne atandı, 2004'te Profesör oldu. 2006'da Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde çalışmaya başladı. 1981-98 arasında yurt içindeki resim yarışmalarında 14 kez ödüllendirildi. 1980'lerden 2000'lerin başlarına kadar Yeni Dünya Düzeninden Görüntüler, Belleğimdeki Parçalar, Pencere ve Bir Yanım İçerde gibi adlar altında siyasal içerikli diziler yaptı. Sonrasında, biçim ve kavramların karşılıklı çağrışımları üzerine yoğunlaştığı, özyaşamsal nitelikli İçine Yabancı Dış ve Cin.s.el Şeyler gibi dizilere yöneldi. 2006-2011 arasında Sakıncalı Çünkü Edepsiz adlı resim ve videolar yaptı. 2011-13 arasında resmin neliğini sorguladığı İkizler adlı bir dizi gerçekleştirdi. 2014'te Arkadaşlar dizisi üzerinde çalışmaya başladı. Modern ve postmodern sanat konularında kitaplar yazdı ve derledi. Halen Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar

Fakültesinde öğretim üyesi olarak çalışmakta ve yarı zamanlı olarak ODTÜ Güzel Sanatlar ve Müzik Bölümünde ders vermektedir.

Mine BİCAN, 1989 yılında Ankara’da doğdu. 2003 yılında Ankara Mecidiye İlköğretim okulundan, 2007 yılında ise Ankara Anadolu Otelcilik ve Turizm Meslek Lisesi’nden mezun oldu. 2009 yılında Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünü Kazandı. Aynı yıl aday olduğu Öğrenci Temsilciliğini kazanarak Güzel Sanatlar Fakültesi Öğrenci Temsilcisi olmuştur. İki dönemlik eğitimini orada tamamlayıp ardından 2010 yılında Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümüne yatay geçiş yapmıştır. Lisans öğrenimini 2013 yılında Nevin Yavuz AZERİ atölyesinde tamamlamıştır. 2013 yılında Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü’nün Yüksek Lisans Programını kazanarak Resim Anasanat Dalı’nda Lisans Üstü Eğitim tez dönemine “*Çağdaş Sanatta Bedenin Tersyüzü*” adlı tezinde sanat tarihinde süregelen sanat yönetimi araştırmaları ve düzenlediği sergileri konu edinerek devam etmektedir. Aynı zamanda 2014 yılında Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı’nı kazanmış ve Lisans Üstü eğitimine orada da devam etmektedir. Almış olduğu eğitimin yanı sıra her daim okuyan ve bunun yanında bireysel olarak araştırmalarını sürdüren, sanatçı ve atölye ziyaretleri, çeşitli konferanslar, yurtiçi ve yurtdışı sergileri, dönemsel olarak konsept doğrultusunda düzenlediği sergiler gibi birçok faaliyet göstermektedir. Sanat tarihçi akademisyen kimliğine sahip olmak için çalışmalarını sürdürmeye devam etmektedir.

Murat GERMEN, fotoğrafı bir ifade/ araştırma aracı olarak kullanan bir sanatçı. Fulbright burslusu olarak gittiği Massachusetts Institute of Technology’den (MIT) Mimarlık yüksek lisans derecesini Amerikan Mimarlar Birliği (AIA) Altın Madalyası ile aldı. Sabancı Üniversitesi Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi’nde fotoğraf, sanat ve yeni medya dersleri vermekte. Fotoğraf, mimarlık, multimedya tasarımı, kent planlaması, sanat ve bilgisayar destekli tasarım konularında birçok basılı/ çevrimiçi yayını olan Germen, aynı konular üzerinde üniversitelerde ve SIGGRAPH, ISEA, Towards a Science of Consciousness, CAe, CAC2, EVA-London, eCAADe, ASCAAD gibi sempozyum/ konferanslarda çalışmalarını sundu. Türkiye, Amerika, İtalya, Almanya, İngiltere, Meksika, Portekiz, Özbekistan, Yunanistan, Japonya, Rusya, İran, Hindistan, Fransa, Kanada, Bahreyn, Kore, Dubai, Çin, İsveç, İsviçre,

Mısır gibi ülkeler olmak üzere yetmişin üzerinde kişisel/ karma sergiye katkıda bulundu. Sanatçı ve eserleri Türkiye’de artON İstanbul, Hollanda-Belçika’da ARTITLEDcontemporary ve San Francisco’da Rosier Gallery tarafından temsil edilmekte. Sanatçının farklı eserlerine ait üçyüzün üzerinde edisyon, yurtiçi / yurtdışındaki kişisel koleksiyonlara ve İstanbul Modern ile Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi’nin koleksiyonlarına dahil edildi.

Senem GÜMÜŞAY, 1991 yılında Ankara’da doğdu. İlk ve orta öğretimini burada tamamladı. 2013 yılında Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nden mezun oldu. 2014 yılında Hacettepe Üniversitesi’nde Yüksek Lisans eğitimine başladı. 2012-2013 yılları arasında Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde asistan öğrenci olarak görev aldı. 8 kez karma sergiye katıldı. 3 performans yaptı. 6 ödül aldı.

Sergio Garcia PERAMATO, 1985 yılında Albacete’de doğmuştur. Sanatla ilk Castilla la Mancha Üniversitesi ardından Akdeniz Üniversitesi’nde (Türkiye) tanışmış ve Valensiya Üniversitesi Sanat Fen Bölümü’nden mezun olmuştur. Özellikle görsel-ışitsel, ses sanatı, fotoğrafçılık ve yerleştirme sanatı alanlarında bilimler arası branşlaşma olarak değerlendirilen orta düzeyde bir sanatçıdır. Bilişsel süreçte görüntü ve sesle ilgilenir. İçgüdüsel bir görüşle beraber toplumun felsefi analizini temel alan görsel ve işitsel parçaları destekler. Hiçbir şeyden etkilenmeden bağımsız olarak oluşturduğu deneysel çalışmalarından 15. Bancaja UPV ödülü kazanmıştır.

3.2. Kırılma Noktaları Üzerinden Sanat Yönetimine Kısa Bir Bakış

Sanat ontolojisi itibariyle, belli bir döneme gelene kadar her daim huşu içinde seyredilmiş, muazzam ve muntazam bir semantikle en olası yeri arş’ a nakledilmiştir. Postmodern çağa gelinceye değin sanat pamuklara sarmalanmış bir şekilde lanse edilmiştir. Ancak değişen ideolojilerle birlikte, özellikle sanatın her yerde ve herkes için olduğu anlayışı sanat yönetiminin de içine dahil olmuştur. Geline bu noktaya kadar, kırılma dönemlerine baktığımızda Aydınlanma ve Sanayi Devrimi’nin ardından oluşan burjuvazi sınıfı derken modernleşme sürecine dair atılan adımlar, sanatın kilise ve sarayın yönetiminden çıkması sanatçıları bu anlamda özgür kılarken,

sanat yönetimini de burjuvazinin eline bırakmıştır. Aristokratların kültürü dolayısıyla sanatı yönetim altına alma girişimleri piyasa ekonomisinin gidişatına da yön vermiştir.

Özellikle 1980’li yılların önemli bir kırılma noktası olduğunu görüyoruz. Amerika Birleşik Devletleri, Avrupa’da özellikle İngiltere’nin liberal politikaları, piyasa ekonomileri ve Yeni Dünya Düzeni derken 80’lerin sonunda Berlin Duvarı’nın yıkılması(1989) kırılma noktasını özetleyen olaylardır.

Burjuva sınıfının liberal ve küreselleşme adı altında sermaye dolaşımı, kan akışını hızlandırmış ve kültürün de özelleştirilmesiyle sanat, koca koca şirketlerin vitrini haline gelmiştir. “ Aslında bu, pratikten çok teoriye ilişkin bir sorundu. Sanat her zaman çoğuldu ve başkalaşımı kesintisiz bir şekilde sürmekteydi. Bu süreçte elbette patlamalar, ani değişiklikler, buluşlar olmuştu; ama eski ve yeni dönem arasında kesin bir kopuştan söz edilemezdi” (Yılmaz, 2013: 413).

Çok büyük farklılıklar olmamakla beraber bu düzeni 15. ve 16. Yüzyıllarda Floransa’da aynı politikayı güden ünlü Medici Ailesi’ne baktığımızda tablonun üç aşağı beş yukarı aynı olduğunu görebilmekteyiz.

Günümüz sanat dinamikleri açısından incelenen bu anlam perspektifi, bu bağlamda oluşan ideolojik, sosyolojik, ekonomik ve siyasal gelişim ve de değişimlerin sanatsal yönetime, yönetimin kültürleştirilmesine, kültürün yönetimleştirilmesine katkıda bulunmaktadır.

Çokkültürlülüğün örgütlendiği, sanatla kültüralizmin birbirine kaydığı karmaşık ağlar dev bir küresel ‘makine’ oluşturur; entelektüel ve bedensel enerjileri birbirlerine eklemleyerek, bununla biteviye semboller üreten sınırsız bir teknoloji... Bu teknoloji neoliberal “yönetişim” aygıtı tarafından işletilir; hükümetlerin, onların dışında kalan örgütlerin ve şirketlerin işbirliğinin oluşturduğu iktidar bloku. Toplumsal değişimin yönetilmesiyle ilgili kültürel politikalar ve programlar, bu blokun sinir sistemini oluşturan ve sürekli devinim içinde bulunan karmaşık ağ bünyesinde tasarlanır. Devlet bürokratlarından, diplomatlardan, şirketlerin iletişim tasarımcılarına; sanat yöneticisi artokratlardan, sanat işletmecilerinden, bunları yetiştiren akademyaya; vakıf müdürlerinden, fuar direktörlerine, küratörlere, medyatörlere, müzeci ve müzayedecilere; hatta kültüralizm çağında “etnik ve

dinsel ihtilaflara” da müdahale etme hakkını kendinde gören NATO komutanlarına; bir bienal güvenlikçisine; ve tabii son olarak, bir sanatçılara varana kadar sınırsız, global bir cemaat (Artun, 2013:42-43).

Ali Artun’ un sözünü ettiği bir global cemaat olarak addettiği bu kesim, kültürel yönetimin birer dışlisi, sanatın sermaye piyasasındaki konumunun belirleyicisidirler. Konuya bu perspektif doğrultusunda yaklaşıldığında, sanatın siyasileştirilmesi, sanatın finansallaştırılması, müzayedeleştirilmesi, pazarlaştırılması gibi bir takım unsurlarla karşı karşıya kalınmaktadır. Burada devreye giren sanat yönetim stratejileri gerçekliği açığa çıkarmaktadır. “Sanat, ancak müzayede salonunda heyecan verdiği bir toplumla ölümüne bir uzlaşmaya girmiştir. Bu topluma özgü soyut mantık, dünyası duyusallığından soyar. Sanat ayrıca, hakikatin hiçbir işe yaramadığı ve değerini satmak anlamına geldiği bir toplumsal düzen tarafından kirletilmiştir” (Eagleton, 2000:18-19).

Terry Eagleton’ ın da sözünü ettiği gibi sanat, hakikatin hiçbir işe yaramadığını ve değerini satmak anlamına geldiği bir toplumsal düzen tarafından kirletilmiştir. Hakikaten sanatın değerinin parasal karşılığı konuşulmaya başlandığı anda gerçeklik algısı ve inancı da yok olmaya mahkum kılınmıştır.

Bu konuyu somut bir örnek üzerinden değerlendirecek olursak;

Kendi yönetiminin rasyonalitesine olan bağımlılığı yoğunlaştıkça, sanat, piyasa yönetiminin ve onun başat dalı olan finans yönetiminin egemenliğine giriyor. Avrupa Kültür Vakfı (ECF) yayınladığı sarsıntılı zamanlarda Sanat Yönetimi Kılavuzu’nda “kültürel politikanın kilit modelleri” başlığı altında “kültür merkantilizm” en çağdaş model olarak öne çıkıyor. Bu modele göre, “sanat ürünü başka herhangi bir üründen farklı değil; dolayısıyla, başarısı da ancak piyasadaki başarısıyla ölçülebilir (örneğin) görsel sanatlardan bir ürünün değerini, onun müzayede değeri veya başka şekildeki satış değeri belirler (Artun, 2013:48).

Sanatın değerinin piyasa ekonomisine bağlı olduğu gerçeği ile birlikte sanat yönetiminde küreselleşme ve globalizmin ne kadar önemli olduğunu görebilmekteyiz.

3.3. 15. ve 16. Yüzyıl Floransa'da Sanat Yönetimi

Sanat, bugün olduğu gibi öteden beri finanse edilmiş ve dönemlere ait bir takım kültür yönetme vasfını elinde bulundurmaya hevesli isimler tarafından vitrin oluşturma fikrini destekleyen aileler ve/veya kurumlar tarafından yönetilmiştir. Teleskopun ucunu 15. ve 16. yüzyıla çevirdiğimizde de tablonun bugünden çokta farklı olmadığını görebiliriz. Söz konusu, o dönemde yaşayan ve aslında soylu bir kökleri olmamasına karşın neredeyse bütün İtalya ve Avrupa'da sanat üzerinde etkin olmuş Medici Ailesi'dir. Gombrich'e göre; bu saltanat sanat sayesinde kuruluyor. Ali Artun'a göre ise; Mediciler, soylu olmamalarının açığını modern müze ve koleksiyon çığırını açan girişimleriyle kapatmaktadırlar.

Mediciler, Avrupa'da önemli ve etkili mevkilere varmışlardır. Öyle ki, diğer saraylara girmeleri ve buradan iki kraliçe çıkarmaları Lourve ve Luxembourg Çağdaş Sanat Müzelerinin açılmasında etkili olmuştur. Daha sonra da bu hanedan bir de papa çıkarmış ve bu sayede kilise dünyası ve Vatikan'ı da denetim altına almıştır. Ardından Avrupa'nın ilk modern sanat müzesi olan Palazzo Medici kurulmuştur ve Medici'ler koleksiyonlarını burada oluşturmaya başlamışlardır.

“Tarihçiler, Palazzo Medici'yi Rönesans Uygurluğunun Evi olarak tanımlarlar. 16. yüzyılda Medici Koleksiyonları, Galleria degli Uffizi'ye taşınır. Müzeler, galeri tarzı teşhir düzenine Uffizi'de kavuşurlar. İlk bir yönetim yapısı olarak tasarlanan ve bu nedenle 'ofisler' anlamına gelen Uffizi'nin mimari Vasari'dir” (Artun, 2013:9).

Vasari, ilk sanat tarihçisi olarak görülür. Bu anlamda, Mediciler'in yükselişinde önemli bir rol oynamaktadır. Bazı tarihçi ve düşünürler içinse; ilk sanat tarihi kitabı olarak görülen, *Cimabue'den Zamanımıza En Mükemmel İtalyan Mimarlarının, Ressamlarının ve Heykeltıraşlarının Hayatları* adlı eserin yazarı olması sebebiyle sanat tarihinin babası olarak kabul edilmektedir. Sanat tarihinin babası mıdır? değil midir? bilemem ama bir gerçek var ki, yönetim politikalarına ilişkin çevik bir zekaya sahip olması gibi. Tıpkı bugün yönetim politikalarına yönelik kurgulanan stratejik oyunlar nasıl ki kimi sanatçı ve onları destekleyen hamileri yüceltirken, o dönemde de Vasari aynı stratejiyi göstermiş gibi görünmekten öteye gidemiyor. Vasari aynı

zamanda Medici Koleksiyonlarının K rat r d r diyebiliriz. Yani 15. ve 16. yüzyılın sanat yönetmenidir.

Antik eserler yerine ağdaş sanata öncelik veren koleksiyon rejimi, ilk kez Mediciler'in himayesinde başlar. Bu sayede, modern anlamıyla bir 'sanat piyasası' doğar. Bu piyasa, 17. yüzyılda özellikle Hollanda'da iyice yayılacak ve 19. yüzyıla gelindiğinde, galerilerin kurulmasına yol açarak, sanatın saray ile kilisenin ve akademinin denetiminden çıkararak  zerkleşmesinin  n n  açacaktır. Sanatın, siparişe bağlı zanaat ortamından kurtulmasına yardımcı olacaktır (Artun, 2013:10).

Modern sanat piyasasının oluşması, sergilerin düzenlenmesini de beraberinde getirmiştir. Francis Haskell; dinsel festivallere eşlik eden ve akademinin yönetimi altında düzenlenen bu sergilere ilk kez 'gezici müze' adını takmıştır. Sonrası için uzunca bir süre Avrupa'nın mabedi olarak görülen ve modernliğin örgütlendiği Lourve Müzesi'nde koleksiyonlar, devrimi, evrenselliği, ulusallığı, bireyselliği ve devleti temsil etmeye başlamıştır.

3.4. Çağdaş Sanatta Yönetim

Sanatta yönetim modern anlayıştaki temellerini 19. yüzyılda atmaya başlar. Yönetim beraberinde sanat piyasasının oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Bu perspektiften, perdeye yansıyan bir söz akla geliyor; 1975 yılında Andy Warhol'un "para yapmak sanattır" deyişi. Ve yine Warhol; "En müthiş sanat ticarettir" şeklinde ekliyor. Tam da bu zamanlarda sanat yönetimi gündeme geliyor ve bu da bize sanatçının parayla sanatı özdeşleştirmeye başladığını düşündürmektedir. A. Artun, iş alemi ile sanat aleminin kaynaştırılma çabalarının giderek örgütlenen bir eğitim dalına dönüştüğüne dikkat çekiyor. Ve 1976'da Britanya'da kurulan "sanat ve yönetim" şirketinin aradan geçen zamanla "yönetim olarak sanat" stratejisini benimsediğini açıklıyor.

Bir yandan da piyasanın kültürel hegemonyasını kırabilmesi aslında önemli ölçüde sanatın seferber edilmesiyle alakalıdır. Fakat bunun için bilginin enformasyona dönüştürüldüğü gibi sanatın da iletişim diline dönüştürülmesi gerekmektedir. Bunun içinde reklam ve markalar devreye sokulmaktadır. Reklam avantajının yanında, sanat işletmeleri de sanatçıların yaratıcılıklarına ihtiyaç duymaksızın idari becerileri ve

networklerine bakarlar. Bunun için Ali Artun küratörler için; “ ağdaş jeo-kültür ortamında artık bir sosyal hizmet uzmanıdır, kültür operatörüdür, etnograftır. Yani resmi bir ‘iradenin’ resmi bir görevlisidir, memurudur.” yorumunu yapmaktadır.

Sanatçıları bu bağlama sokan asıl mesele, sanatın finansallaştırılmasında yatıyor gibi görünmektedir. Sanat zamanla özerkliğini kaybetmiştir ve para, sanatın en başta gelen hedefi haline gelmiştir. Buna zemin hazırlayan unsurlar ise, sanatın müze, müzayede, galeri vb. kurumlardan, bienal, fuar, korporasyonlar ve finans piyasalarına açılmasıyla olmuştur.

Sanatın Ticari bir sektör haline gelen çeşitli korporasyonların özerkleşme iddiaları kuşkuyla karşılanabilir. Dünya çapında düzenlenen bienaller ve fuarlar, dünyaca ünlü köklü müze ve galerilerin, farklı coğrafyalarda açtığı şubeleriyle bu özerkliğe meşruluk kazandırmakla beraber çok uluslu müzeler anlayışını ortaya çıkarmıştır.

Sanatın finansallaştırılması ve giderek etkin spekulatif bir araca dönüşmesi, müzayede evlerini  ağdaş zamanların en baskın ortama dönüştürdü ve bu sayede sanat örgütlendi. “Yüzyıllardır oluşan estetik kanonun ve güzellik normlarının yerini müzayede rekorları almaya başladı. Çağdaş ‘akademi’ bugün artık Christie’s veya Sotheby’s akademileridir. Günümüzde ‘uluslararası sanat dünyasında kariyer sahibi olmanın yolu Sotheby’s’den geçmektedir” (Artun, 2013:170). A. Artun bu şekilde bir ifade kullanırken aslında müzayede evlerinin nasıl da tam bir sanatın örgüt noktaları haline dönüştüğünü açık etmektedir.

3.5. 1980’li Yıllar Sanat Ortamı ve Bienaller

1980’li yıllar dünya ve Türkiye’de sanat anlamında kırılma noktasının yaşandığı bir dönem olmakla beraber siyasal ve toplumsal gelişmelerin yaşandığı zamanlardır aynı zamanda. Türkiye’de, tarihinin en önemli dönüm noktası olması açısından 12 Eylül 1980 askeri darbesi ve sonrasında getirdiği askeri rejim ve baskıcı politikaları yeniden oluşturarak tüm topluma dayatılmaya çalışılan bir sistem haline gelmeye başlamıştır.

Öte yandan dünyada, Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere'nin öncülük ettiği liberal politikalar gündeme gelmeye başlamıştır. Devlette özelleştirilmeye gidilmiş ve devletin rolü iyiden iyiye azalma göstermiştir. Sovyet Sosyalist Cumhuriyet rejiminin Amerika ile yarışı kapitalist sistemi benimsemeye başladığı konusunda ipuçları vermiştir. Daha sonra 1989 yılında Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla beraber siyasal anlamda yaşanan tüm bu olaylar elbette ki sanatı da yakından etkilemiştir.

Türkiye'de, sanatta küreselleşme çabaları 1980'lerden itibaren öne çıkmıştır. Turgut Özal Hükümetinin dışa açılma politikalarının sonucunda ekonominin yanında kültürle de bu küresel camiaya uyum sağlamaya yönelik girişimlerde bulunmuştur.

Küreselleşmeyle beraber teknolojinin yakından takibi her alanda olduğu gibi sanatta da birçok anlamda yenilikler yaşanmasına neden olmuştur. Dünyayla, bir hareket etme eğilimi sanatta çoğulculuğu beraberinde getirmiştir. Bilgisayarların hayatımıza girmesiyle beraber yapay-sanal gerçeklikler söz konusu hale gelmiştir. Küreselleşmeyi bu kadar etkin hale getiren unsurlar arasında iletişim ağının gelişmesi ve o dönemlere ait bir yenilik olarak cep telefonu ve internet ağlarının hayatın her alanında haberleşmeyi olanaklı kılmasının yanında enformasyonun kullanımını sonsuza değin ulaşabilme kolaylığı sağlamasıyla olmuştur.

Yaşanan tüm bu gelişmelerin ardından sanat eşittir hayat anlayışı, sanat ile hayatı arasında öteden beri bir görünüp bir yok olan bordürün artık tamamen eridiğine işaret eden bir hale bürünmüştür. Sanatçılar, bu sözgelimi çoğulculuktan yararlanarak çalışmalarında bunları birer ifade aracı ve kaynağına dönüştürmüşlerdir. Sanatçılar aynı zamanda, çalışmalarında teori ve eleştirel yorumlamalardan yararlanmışlardır. Ve doğal olarak 1980'lerin sanat içeriklerini belirleyen konular siyasal, felsefi ve sosyal eleştiri içerikli konular olmuştur.

Sanat yönetimi sanat etkinliklerinin veya kurumlarının idaresine indirgenemez. Sanat yönetimi, sanatın korporasyonlara özgü yönetim dokusuna eklenmesi, esnek işletme sistemlerine emilmesi veya başka terimlerle post-Fordist sevk ve idare disiplinine soğurulmasıdır. Kültürün özelleştirilmesi süreciyle birlikte bütün sanat kurumları işletmeleşmeye başlar; ancak bu dönüşümün en çağdaş, en belirgin ortamları, bienallerdir (Artun, 2013:126).

Yaşanan bu küreselleşmeyle beraber kültürel ağ ile dolaşımda olmak isteyen yöneticiler sanatçıları, sanatın ihale edildiği metropoller arası bir ağ olan bienallere dönüşmüşlerdir. A. Artun, bu anşamda sanatçılar için; “bienaller küresel bir sanat ve sanatçı havuzundan yararlanır. Yeryüzünün bütün sanatçıları, hatta sanatçı adayları, potansiyel olarak bienaller için çalışmaya hazır, üstelik bunun için can atan, bir marifet pazarıdır.” şeklinde açıklar. Bu ortamda sanatçıların, göçebelik, yersiz-yurtsuzluk, melezlik vb. gibi kavramların etrafında dolaşmaya itildiğine dikkat çeker.

Bu anlamda sanatçıların çalışma konuları esneklik kazanır ve bunun kaynağı esnek yönetim stratejileridir. Bunlarla beraber binlerce sanatçıyı yarıştırır. Sanatçının kabiliyetleri burada da sorgulanmaz sadece size verilen bu konulara ve yönetim stratejilerine ne derece uyumluluk gösterdiğinizize bakılır. Bu anlamda sanatçının, sanatını ve sanat hayatını yönetme yetisi elinden alınarak yine 80’li yılların sanat adına özellikle Türkiye’de birçok tartışmaya yol açmış olan küratöre devredilmiştir. Çünkü bienal yönetimi büyük ölçüde küratörde yoğunlaşmaktadır. Ve böylelikle sanat, sanatçının tekeline devrolur. “Bütün dünyada bir avuç sanat seçkininden oluşan bienal küratörleri, kültür endüstrisini yöneten artokrazi’nin en güçlü, en otokrat kesimidir” (Artun, 2013: 127). Bienallerin kökleri 19. yüzyılda Avrupa’da ve Amerika’da düzenlenen ve kolonyalist kültürün meşrulaştırılarak evrensel bir geçerlik kazandığı, büyük uluslararası dünya sergileri veya evrensel sergilere dayanır der Ali Artun ve aynı zamanda, bu küresel bienal camiasını yaptılar, işin içeriği bakımından onların birer kültürel cemaat yapısı altında teşkilatlandığını dile getirir. Baktığımız zaman bienallerin yapısında V.I.P tarzında kendilerine has kullandıkları jargonları, sergi açılış sırasındaki ritüelleri ve sergiledikleri seremoni edası sanatı bu durum içinde iteleyerek “ötekileştiriyor”. “Bu tanımları gereği bienaller, müzelere karşıt bir anlayışla sanatın tarihselleştirilmesine değil de güncelleştirilmesine, tarihin şimdiki zamana indirgenmesine hizmet ederler (...) ve giderek müzeolojiyi de kuşatıp, müzelerin de tarihsizleştirilmesinde etkili olurlar” (Artun, 2013:130).

3.6. Bienallerle Birlikte Küratörlük Olgusu

Küratörlük kavramının tarihine global çerçevede baktığımız zaman 1789 Fransız İhtilali sonrası yaşanan olaylar ve sosyo-kültürel karşılığında müzelerin, ulusal kimliğı açığa çıkarma uygulamalarına ek olarak yine müze i i bir takım faaliyetler; kronoloji oluşturma, eser biriktirme ve saklama, yeri geldiğinde eserleri sergileme gibi. Tabii bu görevler yapılırken ilk başta küratörlük ayrı bir meslek olmadığı gibi çoğunlukla müzenin idarecisi ve kütüphane görevlisi bu işi üstlenmekteydi.

Devrim döneminde müzelerin kurulmasıyla birlikte küratörlük konumunun kurumsallaştırılma ve küratör sayısındaki artış;1882’de Ecole du Louvre’un açılmasıyla birlikte küratörlüğe kabul koşullarına ve ehliyet  l tlerine resmiyet ve tekbi imlilik kazandırılması ve buna bağlı olarak, “Fransa Müzeleri K rat rleri Birliği”nin (yarışma yoluyla seçilen)  yelerine (şu anda bunların sayıları 200’ n biraz üzerindedir) küratör unvanının verilmesi, mesleki ehliyeti düzenleyen bir de ontoloji kanonuyla resmileştirilen etik yönetmelikler; (1992’de kurulan Fransa Kamu Koleksiyonları Koruyucuları Genel Derneği gibi) (...) gibi kurumlar yoluyla özdenetim sağlanması(Heinich ve Pollak, 2001:107.)

“(...)” k rat r⁵ kavramı sanat dünyasında yeni değil, yakın zamanlara dek, batı ülkelerinde küratör, plastik sanatlar alanında etkinlik gösteren müzelerin, galerilerin yönetim kadrosunda üst düzeyden ve alanında uzmanlaşmış bir görevliydi” (Rifat, 2001:97).

Küratörler yaklaşık bu gibi görevlerde bulunmakla tanımlanmıştır. O günlerden bu günlere değin sergileme etkinliklerini s rd rmuşlerdir. Türkiye’deki bu sürece dönük olarak devlet destekli kurumsal-akademik ve yarışmalı sergi etkinlikleri ve sonrasında 1980’lerde grup sergileri, bienaller ve küratör eşliğinde galeri sergilerinin düzenlendiğini görülebilmektedir.

Çağdaş Türk Sanatında  okuluslulukla diyalog içerisinde bulunan ilk bienal olma özelliğini 1986-1992 yılları arasında Ankara’da düzenlenen Asya-Avrupa Bienalleri taşımaktadır. Bunu takip eden ise; 1987 yılında İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından Uluslararası  ağdaş Sanat Sergileri’nin düzenlenmesidir. Türkiye’de küratörlük kavramı bienaller vasıtasıyla tanınır. Sonrasında düzenlenen kavramlı

⁵ Detaylı bilgi için bkz. Mehmet Yılmaz “Moderninden Postmoderne Sanat” 2013.

sergiler küratörlük kavramının hararetili bir biçimde tartişilmesine neden olmuştur. Türkiye’de 1990’lardan itibaren yerli ve yabancı k rat rlerin düzenlediği sergilerde izleyiciyle buluşmuş, sanat lar uluslararası camiada kendilerini tanıtma imkanları bulmuşlardır. 1992 yılında Beral Madra tarafından düzenlenen “Sanat Texhn”, Vasıf Kortun tarafından 1991-1992 yılında “Anı Bellek” , yine Beral Madra tarafından 1993 yılında düzenlenen “Buluşma Sanat” sergisi ilk küratörlü sergilerdir. Sanat lar bu sayede yurtdişında sergi katılımı, küratörlerle iletişim imkanlarına sahip olmuşlardır. Çeşitli bienallere (Venedik, Havana gibi) ve Avrupa’da  ağdaş sanat müze ve galerilerine de katılma gibi fırsatlar elde etmişleridir.

Yaşanan bu yeni gelişmeler dünya ile paralel olarak Türkiye’de de sanat ların ilgisini çekmiştir. O dönemlerde hali hazırda sıcağı sıcağına epeyce tartişmalar yaşanmıştır. Sanat ların çoğu uluslararası platformda kendi yerlerini oluşurmaya çalışırken, kimi sanat larda ellerinde tuttıkları iktidarı küratöre devretmenin deyim yerindeyse şaşkınlığı ve itirazı içerisine girmişlerdir. Küreselleşmenin bir getirisi olarak kültürel değişim ve gelişmeler sergileme yöntemlerinde de değişimi beraberinde getirmiştir. Farklı kavramlar etrafında toplanan sanat lar dünyaya eklemlenmiş ve onların görünürlük kazanmasında bu önemli adımı atan küratör dolayısıyla vazgeçilmez bir konuma yükselmiştir. Bu durum takım oyunculuğunu da beraberinde getiriyor. Bizde de artık küratörlü sergiler yapılmaya başlandı, dolayısıyla bu takımları belirlemek g   değil. İrdelenecek kavrama açılımlar getirebilecek farklı farklı sanat lar seçmek yerine, takımındaki sanat ya sipariş veriyor sanki bu bana ters geliyor (Antmen, 2001:67).

A. Antmen’in sözünü ettiği uzun süredir küratörlü sergilerde yapılanma “sen, ben, bizim oğlan” tartişması aslında. Küratörün sanat  havuzundan d n dolaş çıkarttığı aynı isimlerin bir araya gelmesiyle oluşan sergiler öteden beri tartişılmaktadır. Aslına bakılırsa başka sanat larında görünürlük kazanma fırsatını elinden almamak adına tabii ki de farklı isimlerle yeni etkinlikler düzenlemek gerekir. Fakat küratörlük yapma edimi çok fazla koordine olmayı gerektiren bir iş-organizasyondur. Sergi planlaması yaparken hakikaten belli bir mesainiz yok ve organizasyonun sağlıklı bir biçimde yürümesi için her tür iletişime, Pr’dan tutunda, ses teknisyenine, basından galericiye, sponsordan grafik tasarımcısına vb. geçmek zorunda kalıyorsunuz. Bir

yandan küratörün zaman zaman gerçekleştirdiği atölye ziyaretleri ve gezdiği sergiler, bu esnada sanatçılarla olan iletişiminin g u lenmesi, yahut kendisinin zaman içinde oluşturduğu sanatçı çevresi ki buna aynı zamanda sanatçı olupta küratörlü sergi düzenleyenler bir aradayken bir ortak proje yürütme fikriyle birlikte, ortaklaşa iş üretimi sonucunda sergilemeyle sonlanabilir. Dolayısıyla bunda belli başlı kalıplar aramak bu örnek için doğru olmayabilir.

Kalıptan söz etmişken belki de küratörlük nedir? Ne değildir? Sorusu  zerine, k rat rde bulunması gereken kalıplardan söz etmek mümkün olabilir. Genel tabirle küratör, belli bir estetik anlayışa ve entelektüel birikime sahip, sanat tarihi disiplinine hakim, yazını g u l , organizasyon kabiliyeti yüksek, galeri vb. kurumlarla devamlı iletişim içinde olan, sanatçılarla diyalogu olan, sonucun az buçuk ne olabileceğini  ng ren ve tabii ki de bu iş çok kollu bir yapıya sahip olduğu için birazda gönüllülük esası ve bunun yanı sıra son derece sabırlı ve özverili olmalıdır diyebiliriz. Fakat günümüzde kurumların bünyesinde çalışan küratörler de iş biraz daha farklılık gösterir özellikle de küratör, uluslararası ve büyük ölçekli bienal, fuar gibi organizasyonlarda yer alanlar hali hazırda bir ekip ile çalıştıkları için ve maddi açıdan g u l  sponsorluklara sahip olduklarından dolayı daha rahat çalışma koşulları ve ortamlarına sahiptirler.

Tez yazımı aşamasında küratör ve sanatçılarla küratörlük üzerine röportajlar kaydettim. Mehmet Yılmaz ile yapmış olduğum bir röportajı anımsıyorum. Yılmaz, küratörün aslında sanatçının işini kolaylaştırdığını söylemişti. Sanatçı hem atölyesinde iş üretilip hem bunun bütünüyle sergileme organizasyonunu gerçekleştirmesini fazla uğraştırıcı olabileceğini düşünüyordu. Sanatçı zaten üretiyor, mademki bu işi yani sergileme organizasyonunu üstlenen birileri var o halde onlar bu işi yaparak sanatçının yükünü hafifletebilir diyordu. Aslına bakarsak haklı bir görüş ortaya atmıştı. Sanatçının  retken kimliğini sürdürmesi açısından bu hengameli işi küratöre bırakması sanatçının daha fazla üretmesine katkı sağlayacaktır. Ayrıca sanatçının o anlamda iletişim ağı zayıf olabilir, küratör g u l  iletişimi ve bağlantısını kullanarak organizasyonu gerçekleştirebilirler.

Küratörler elini taşın altına sokan oyunculardır. Örneğin İsviçreli Harald Szeemann (1933-2005),  ağdaş sanat camiasının en saygın küratörü olarak

gösterilmektedir. Sanat tarihi, arkeoloji ve gazetecilik alanında okudu, doktora yaptı Szeemann. (...) Serbest küratör olarak 1969'da düzenlediği 'Davranışlar Biçim Olunca: Özgürce Yaşa' ve 1972'deki 'Documenta 5' sergileriyle iyice ünlendi (Yılmaz, 2013:475-476).

Szeemann bu anlamda duayen sayılmaktadır ve onun uygulamış olduğu kendi bakış açısını yansıtan etkinlikleri küratörlük konusunda da dönüm noktası yaşatmış sıradan sergileme yöntemlerine boyut kazandırmıştır. Sanatçının iktidarını elinden alacak yaklaşımda bulunmayarak, sanatçılara görünürlük sağlamıştır. Szeemann örneği ile Zeynep Yasa Yaman ve Burcu Pelvanoğlu'yla yapmış olduğum röportajları⁶ hatırlıyorum. Dünyaca ünlü küratörler hakkında konuşurken her ikisinin de verdiği isim Rene Block'tu. Block'un, Füsun Onur, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa gibi sanatçıları Berlin'deki, Münih'teki, Stuttgart'taki IFA galerilerine davet etmesiyle birlikte Türkiye'deki sanatçıları uluslararası anlamda görünürlük kazandırmış olması belki kolay bir yurtdışı ilişkisi kuramayacakları örneğini vermişlerdi.

⁶ Bkz. Burcu PELVANOĞLU ve Zeynep YASA YAMAN İle Küratörlük Üzerine Söyleşiler. Ek-1, Sayfa:90-129.



4. UYGULAMA ÖRNEKLERİ

Tezin uygulama örneklerini, hem kendi üretmiş olduğum çalışmalar hem de bu alana ilişkin kurguladığım sergi oluşturmaktadır. Yapmış olduğum serginin geri dönüşünü olumlu anlamda bulduğumu rahatlıkla söyleyebilirim. İzleyenlerden gelen tepkiler kavram etrafında toplanan işlerin hem biraraya getirilişi hem de sergileme yöntemi açısından bütünlük yakaladığı yönündeydi. Sergi üzerine yapılan söyleşi ise bu durumu çözümleme ve pekiştirme açısından hem benim hem de izleyenler açısından soru işaretlerini gidermemizi sağladı. Ankara’da düzenlenen bir sergide ilk defa olarak kullanılan QR CODE⁷’lerin dağılmış olmasından da hoşlandıklarına dair geri dönüş alındı izleyenlerden.



Resim 4.1. Bedenin Ters Yüzü Sergisi Sergi Afışı ve Davetiyesi, 2015

⁷ QR CODE’lar, Android İşlemciye sahip olunan telefonlara QR CODE okuyucu program indirilmesiyle rahatlıkla içinen yüklenen sanatçı ve küratörlerle yapılan görüşmeleri davetlilerin ve isteyen herkesin ulaşabilmesi için oluşturulmuştur.



Resim 4.2. Bedenin Ters Yüzü Sergisi Sergi İçin Oluşturulan QR CODE, 2015



Resim 4.3. Bedenin Ters Yüzü Sergisi'nden Bir Kare, 2015



Resim 4.4. Bedenin Ters Yüzü Sergisi'nden Bir Kare, 2015



Resim 4.5. Bedenin Ters Yüzü Sergisi'nden Bir Kare, 2015



Resim 4.6. Bedenin Ters Yüzü Sergisi'nde Senem GÜMÜŞAY Tarafından Yapılan Performanstan Bir Kare, 2015



Resim 4.7. Bedenin Ters Yüzü Sergisi'nden Bir Kare, 2015



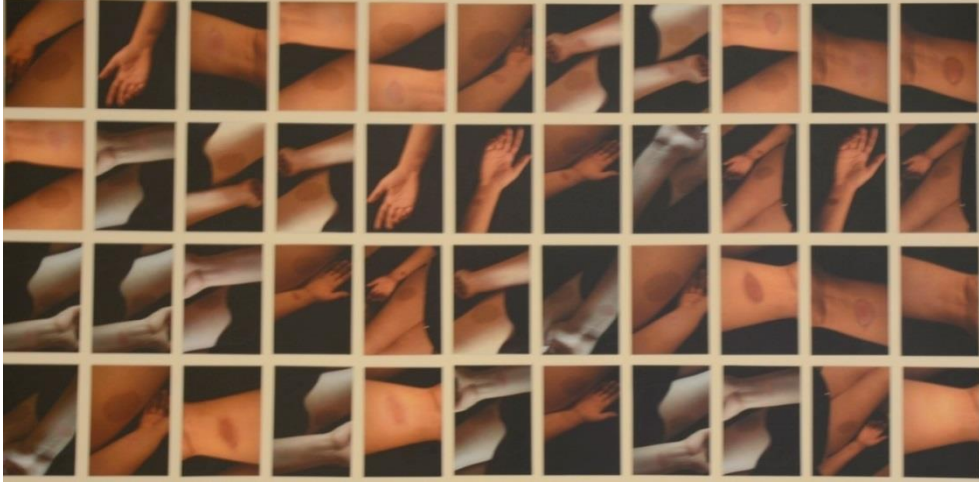
Resim 4.8. Mine BİCAN, 2015, “*Hissedilmeyen Acı*” Tuval Üzerine Dijital Baskı 110 x 50cm

Bu, tuvale yansıtılan beden imgesi, tarihsel süreçte tuval üzerine belirli bir konu dahilinde işlenmiş beden imgesi sunmakla birlikte, aslında bu duruma tam olarak zıt bir görüşü ifade etmeye yönelik kurgu içinde yerini almıştır. Zıtlığı oluşturmanın altında yatan sebep ise; günümüz sanatı içinde yerini alan *Performans ya da Body Art*, işlenen temaları beden üzerinden anlatıma sunan sanatçıların yapmış olduğu ifade biçimleridir. Beden kullanımını tarihsel süreçte iki temel noktadan durup baktığımızda ya doğrudan tuval üzerine betimlenmiş olarak ya da direkt beden üzerinden bir anlatım görüyoruz. Burada ise; doğrudan tuvale dijital ortamda beden imgesini yansıtıp bunun üzerinden bedene müdahale edilmiş kurgusunu görmekteyiz. Mesele buradaki diyalektiği yakalayıp ortaya çıkarmaktır. Normalde *Acı* hissedilebilen bir olgudur. Fakat, bedene müdahale, malzeme üzerinden yapıldığı için acı hissizleştirilmiştir.



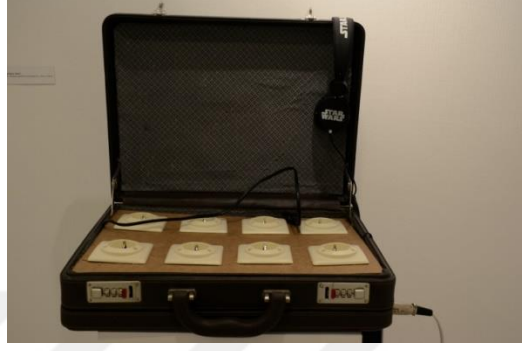
Resim 4.9. Mine BİCAN, 2015, “ *Biz Burada Sanat Konuşuyoruz* ” 3 Adet Heykel, her biri 35 x 17 x 13cm

Sanatçılar her dönemde yaptıkları işi bir ifade aracı olarak kullanmışlardır – cümlesinden hareketle oluşturulan çalışmalar tabii ki de ‘yaşanılanın’ tepkisel bir ifade niteliğini taşımaktadır. Aslında çalışmalar şematik olarak doğrudan anlatımı şiddetle barındırır. Kullanılan neon renklere dolayısıyla öge yabancılaştırılmış ve farklı bir bağlamda yerini almıştır. Aslında çok ciddi bir meselenin göstermelik hale getirilmesi, çok fazla yapay hale dönüştürülmesiyle alakalıdır. Bizzat deneyime maruz bırakılan aldatmacayı, neon renkler parlaklıklarıyla yansıtırlar. Tüm göz alıcılığı, kendine çekiş gücü, karşısındaki zihnin yapısını alt üst etme çabası ve kandırmacı ikna söylemleri, farklı zamanlarda ve de mekanlarda karşısında belirip ikna olmamı bekleyen betimlemeyi oluşturur.



Resim 4.10. Mine Bican, 2014, “Yaşamsal/Kalitsal Olan- İZ”(44 adet her biri 14.8 x 21 cm Fotoblok üzerine dijital baskı fotoğraf kareleri)

Vücudumun sağ üst bölümünde yer alan bazen garipsediğim, bazen de gerçekte olduğu gibi yaşamın bir bütünü olarak gördüğüm, halk arasında “doğum lekesi” olarak adlandırılan doğumumdan kalan bir hatıra olarak nitelendirdiğim bu iz bulunmaktadır. Hayat, mecazen de insanların üzerinde gerçekten hiçbir zaman silinmeyecek izler bırakmaktadır. Bu izler, çoğu zaman fiziki ve ruhsal kalıntıları temsil ederler. Belli bir süre her gün bacağımda yer alan doğum lekesini ve kolumda edinsel olarak oluşan yanık izinin anlık fotoğraflarını çektim. Zamanla kolumdaki yanık izinin görüntüsü azalarak kaybolmaya yüz tuttu. Fakat aynı gün aynı anda fotoğrafladığım doğum lekesinin izi ilk gün olduğu gibi hala benimle. Bu ise, bu haliyle hayatta silinmeyecek, fakat somut olarak göremeyeceğimiz izlere en direkt gönderme olacaktır.

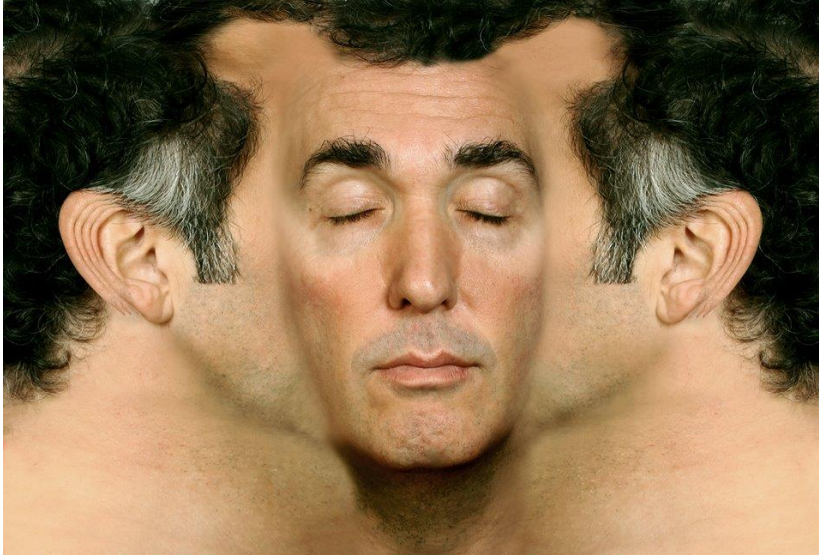


Resim 4.11. Mine Bican, 2014, “*Topraktan Gelen*” 50 x 35cm, Yerleştirme (8 adet topraklı priz)

50 x 35cm bir kontraplak üzerine krem renkli prizler birbirine yaklaşık şekilde yerleştirilmiş prizlerin yedisi boş ve bir tanesi doludur. Düzenek iki adet fiş yardımıyla çalışmaktadır. Fişin biri düzeneği çalıştırmak için mekan içinde bir prize takılacak, diğer fiş ise düzenekte yer alacak prizleri çalıştırmak için kullanılacak. Düzeneğin alt kısmına bir ses sistemi konuşlandırılmıştır. İzleyici düzeneği çalıştırdığı andan itibaren “Kalp Ritmi Efektı” kulaklık yardımıyla duyulabilecek. Yerleştirilmiş olan ses düzeneği efektin sürekli olarak, durmadan çalışmasıyla sergilenecek. Bu efekt, yüzey üzerinde tek bir prize aittir. Fişi, her seferinde prize takıp çıkarttığımızda tek bir ses, izleyen tarafından duyulabilecek. “Topraktan Geldik” söylemine gönderme amacı güden çalışmada, toprak priz vasıtasıyla duyulan sesin, kalp ritmi olmasının sebebi açıklanmaktadır. Düzenek, sergi salonunda bir kaide üzerinde ve paravan arkasında, çantasıyla birlikte sergilenmiştir.



Resim 4.12. Genco GÜLAN, 2013, “Orlando, Orlan'a referansla” Kompozit Üzerine Dijital Baskı, 110 x 75cm



Resim 4.13. Genco GÜLAN, 2013, “Stelarc”, (Manipüle Edilmiş Fotoğraf) Kompozit Üzerine Dijital Baskı, 110 x 75cm



Resim 4.14. İnel İNAL, 1997, “*Mikroorganizmal Süreç 12 Eylül 1997 (17 yıl sonra)*” videodan bir kare, 6’43”

*Mikroorganizmal Süreç*⁸ adında da yer aldığı gibi 12 Eylül 1997 yılının siyasal anlamda ele alınmıştır. İnel İnal, İstanbul’un tarihi Darphane binası bahçesinde gerçekleştirdiği performansında kolundan aldırıldığı tüpler dolusu kanı yine Darphane binasının duvara bantlarla yapıştırıp beklemeye bırakmıştır. Aslında söylenmek istenen bir şeyi bir durumun içerisinden çıkarmak isteyebilir ve çıkardığını da sanabilirsin. Fakat tam da bu noktada söküp çıkarttığın şey başka bir süreci doğurur. Yaşanan metastazla birlikte Türkiye’nin o an için içinde bulunduğu durum bu şekilde anlatılmak istenmiştir. Bana göre bu bağlam aynı zamanda bedenin içinde bulunduğu ters yüz olma durumunu yansıtmaktadır. Vücuttan alınan kan aracılığıyla mikroorganizmal bir çoğaltma durumu, bedeni yine kendi içinden çıkan mikroorganizmalar ile ters yüz edilmiş bir hale getirmenin eylemidir.

⁸ Detaylı bilgi için bkz. RaifePOLAT, (1997) “Performans Günleri” Milliyet Sanat, Sayı:417, Sf.54



Resim 4.15. Mehmet YILMAZ, 2007, “Memleket-Gurbet”, Tuval Üzerine Yağlıboya, iki tuval, her biri 140 x 120 cm

*Memleket- Gurbet*⁹ adlı resme baktığımızda; iki tuvalden oluşan bir kompozisyon görülmektedir. Doğrudan bir anlatım yerine, dolaylı bir anlatım tercih edilmiştir. Yani burada konu olarak memleket ve gurbeti doğrudan akla getirmekten uzak bir resim var. Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, İstanbul’da *Gurbet* temalı bir sergi düzenlemiş, üyeleri de davet etmişti. O sıra yüzlerle uğraştığımdan katılıp katılmama konusunda kararsız kalmıştım. Sonra ne olduysa oldu, gurbeti düşünürken memleket geldi aklıma. Memleket, içine fırlatıldığımız, doğup büyüdüğümüz mekandı. Oradan daha geriye, ilk mekanımıza gittim –bu, rahimdi. Böylece; ‘memleket olarak ana rahmi’ düşüncesine ulaştım. Soldaki tuval, *Memleket* öyle çıktı. Üzerindeki yazılar ise; çoğu, doğup büyüdüğüm Mut ilçesindeki bazı yerleşim birimlerinin isimleri. Aralara da bir hücreyi oluşturan bazı alt birimlerinin isimlerini serpiştirdim. Bu durumda soldaki tuvalinde *Gurbet* niyetiyle yapıldığı ortaya çıkıyor. Anlamı, ilk görüldüğünde kapalı gelebilir. “Fakirin memleketi doğduğu değil, doyduğu yerdir.” Diye bir söz var halk arasında. *İlk Mekan* düşüncesinin yanı sıra, sanırım bu *doğmak* ve *doymak* kavramları da ilham vermişti bana. Dokuz ay boyunca *ilk mekanımız* olan ana rahminde beslenir, büyür, sonra dışarı fırlatılırız. Oraya dönüş artık olanaksızdır. İlk memleketimiz bizi artık, ne barındırabilir ne besleyebilir. O ilk mekan yasaklanmıştır bize. Bu yüzden rızığımızı *başka mekanlarda*, gurbet ellerinde aramak zorundayız.

⁹ Detaylı Bilgi için bkz. Mehmet Yılmaz “Sakıncalı Çünkü Edepsiz”, (Yılmaz, 2011:59)



Resim 4.16. Murat GERMEN, 2015, “Corpuscapes Archival Pigment Print”
150 x 150cm, 2012 edisyon: 2/2 + 1 AP (1. edisyon İstanbul Modern gala gecesinde satıldı)

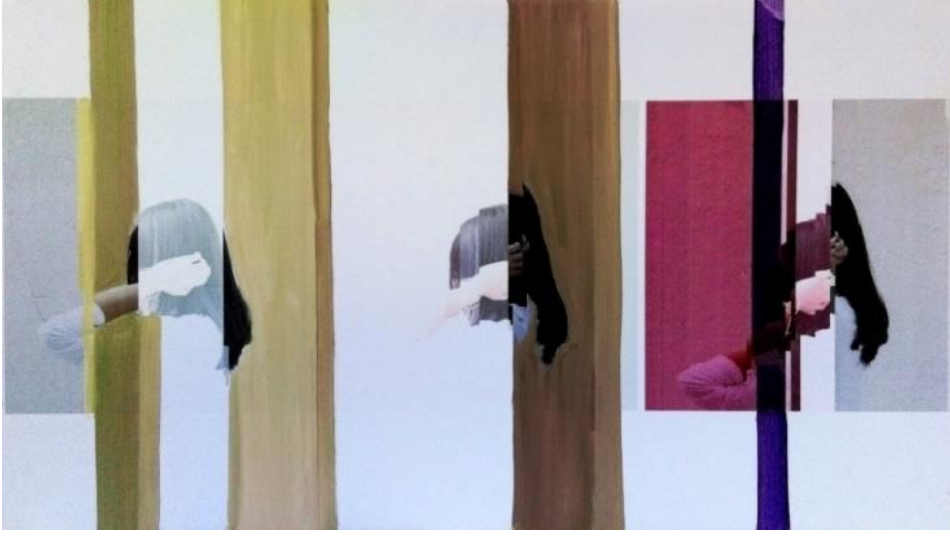
Bu eserde yer alan 25 adet foto, özel erişimli kapalı internet platformlarına anonim olarak yüklenen erotik fotoğrafların bilgisayar ekranında görüntülenmesi sonrasında, cep telefonu ile direkt ekrandan çekilmiştir. Cep telefonu kullanımı mahremiyetin ihlaline dikkat çekerken, kısmi bedensel çıplaklıklar teşhirciliğin farklı seviyelerine gönderme yapıyor.



Resim 4.17. Senem GÜMÜŞAY, 2014, “ Bozulmalar Serisi” Dijital Düzenleme Üzerine Akrilik, 60 x 60cm



Resim 4.18. Senem GÜMÜŞAY, 2014, “ Bozulmalar Serisi”, Dijital Düzenleme Üzerine Akrilik, 60 x 60cm



Resim 4.19. Senem GÜMÜŞAY, 2014, “ Bozulmalar Serisi”, Dijital Düzenleme Üzerine Akrilik, 110 x 60cm

Tüketim toplumunun metası haline gelen beden, inşa sürecini her zaman var ediyor. Bu süreçte bedenin doğayla olan ilişkisi sekteye uğramış ve bu durumun yansımaları insanlar açısından olumsuz olmuştur. Gözlemlerime göre artan bu betonlaşma ve hız isteği psikolojik olarak bizleri yalnızlaştırmakta ve dış dünyaya kapatmaktadır. İnsanlardaki ruh halini bir yazılım bozulmasına benzetiyorum. Temelde bir bozukluk oluştuktan sonra üzerine koyulan her şeyin yapay olacağı gerçeği bana göre kaçınılmazdır. Performanslarımda bedenin kırılmalarını ve kentin yaşatmış olduğu psikolojiyi yansıtıyorum. Kendi bedenimi boyayarak kamufle oluşturuyorum öncelikle. Bedende yansıttığım kırılmalar yazılımsal bir bozulmaya işaret ediyor. Sonrasında bir öz-farkındalık savaşı veriyor beden. Hapsoldüğü bu beton dünyayla kendi arasında...(Performans Yaklaşık 10 Dakika Sürmüştür.)



Resim 4.20. Sergio Garcia Peramato, 2015, “Sanxon” Kompozit Üzerine Dijital Baskı, 200 x133cm

Bedene yapılan yatırımın kendisi bir yoldur. Kendi hareketlerinin geri dönüş yaptığı bir yol. Beden manzarayı dönüştürür ve manzara bedenın ihtiyaçlarına dönüşür. Bu dönüşüm sırasıyla çevreye etki eder, artık beden algılarımızla ile genişleyen bir uzay, elektriğin etkilediği bedenimizin yeni alanlarının ve ihtiyaçlarının bilgisi iken beden kavramının bir yeniden düzenlenmeyi mesken edindiği ihtiyaçların dile getirildiği diyaloglardan ve farkındalık eleştirilerinden yansımaktadır. Yüksek gerilim kabloları ne nereye gittiklerini, ne nereden geldiklerini bilen bir güç şebekesi gibi karotik bir şekilde hareket eden ve ihtiyaç duyduğu enerjiyi bedenlerimize ileten insanımsı bazı çizgileri destekler görünüyorlar. Tıpkı Zeus zaman içerisinde hayatta kalmayı başarmış da yukarıdan biz ölümlülerin hayatlarını gözetliyormuşçasına, sessiz dev tanrılar varlığımızı görmezden geliyor ve görünmez enerjimizin kökünü kazıyarak cenneti şimşeklerle ovalıyor. Modern hayatın ihtiyaçları ile doldurdu demir, parçalayarak en konuk sevmez bölgeleri. Manzaralar bedenlerimizin ve hayatlarımızın, bütün ile doğrudan bir etkileşim ile yaşadığımız ve evrimimizi engelleyen tasvirlerine dönüştü. Bizi çevreleyen mükemmellik kendisinden önce bir kimsesizlik ve özel ihtiyaçlarımızla yüzleşmenin, bir bireyin zorlukla hareket edebildiği fakat bir beden kütlesi olarak dümeni ele alarak bilinmezlikte hızla

ilerlediği fakat gerektiğinde bedeninin ihtiyaçlarını karşılamak için etik bir refleksten yoksun konuları içeren bir görüntüsü haline geldi. Bizler bir tavır ve rehberlik belirlemeye değer olabilmek için bilincimizin gözünde, yeni bedenler ve yaşam alanları ile bahşedildik ve geçmiş zamanların entelektüel, kültürel ve sosyal getirilerine bireysel olarak müdahale ettik ve bizlere hala bilinmez olan yeni zamanların, yeni yaşam alanlarının ve yeni bedenlerin getirdiği yeni sorumluluk ihtiyaçları uydurarak yenildik. Zaten burada olan dünyaya meraklı ve şaşkın bir biçimde bakarak ve kendimizi birey sayarak ve dinleyicilerin ilgisine ve sessizliğine sessiz bir diyalog sunarak, aslında değişmedik.



6. SONUÇ

Tezin kavramsal çerçeveye ilişkin açıklamalar kısmında, *beden* kavramı konusunu *çağdaş sanatta* ele alan sanatçılar üzerinden vermiş olduğum örnekler ve üçüncü bölümde yer alan *yönetim* ve bununla birlikte *küratörlük* olgusu ile ilgili açıklamalar, tezin uygulama örneklerini açıklamama yardım eden kuramsal bir dayanak niteliğini taşımaktadır. *Beden*, dönemler boyu sanatta kullanılan bir kavram, figüratif bir imge ve bir eylem halinde kullanılmıştır. Burada vurgulanmak istenen bedenin erotik bir gösterim şekli değil, bedeni bir kavram olarak kullanma sıklığıdır. *Bedenin*, ifade aracına dönüşmesinin göstergeleridir. Yani *beden* kavramının işlenişi bugünle ilgili bir meseledir. Aslında bağlam olarak bir trans yaşanmıştır. İkinci Bölüme dair vermiş olduğum bölüm alt başlıklarında *kadın*, *erkek*, *transseksüel* sanatçılar üzerinden yapmış olduğum örneklendirmeler sanatçıların cinsiyetleri ile ilgili olmayıp, üretmiş oldukları yapıtların cinsel kimlik bağlamında ele alınmış olmasıyla alakalıdır. Marina Abramovic'in yapmış olduğu çoğu eylemlerinde bir erkeğin yapacağından çok daha kadın cinsiyetine sahip olmanın getirdiği sorunları ifade etmesiyle alakalıdır keza benim ürettiğim *biz burada sanat konuşuyoruz* isimli çalışma da aynı paralellik doğrultusunda oluşturulmuştur. Kadın olarak erkek cinsiyetiyle rahatsız bir durumda karşı karşıya gelmiş olmanın ve o ortamda yaşanan ters yüz olma durumunu ifade ediliş tarzıdır. Vermiş olduğum örneklerde, bedenin ters yüzü kavramına ilişkin üzerinde durduğum protest tavırla bedeni klasiizmde olduğundan çok öteye gidip yani bedeni figür formatından çıkarıp bir kavram doğrultusunda ifade etmek istedikleri söylemin rahatsız edici boyutuyla ilgilenmişim ve bu anlamda kavram kendini desteklemektedir. Bedeni tekrar tekrar ele almak mümkün fakat bunu bir kavrama dönüştürmek ve kavramı, kavramsal çerçeve dahilinde irdeleyerek sanatçılarla paylaşmak ve neticesinde tarafımdan küratöryal bir çalışma olarak ortak çalışmamızı bir sergiyle izleyenlerle buluşturmak uygulama alanına dair yapılan bir iş olma niteliğini taşımaktadır. Tezin uygulama içeriğine dair üretmiş olduğum çalışmalarım, yaşamım sürecine ilişkin hikayelerimi kapsayan işler olmuştur. Normal olarak yaşadığımız yahut dış etkenler tarafından bizlere yaşatılan olaylar bağlamında benim ters yüz olduğum ve/veya edildiğim bir sonuç doğrultusunda işlerimi üretmeme neden olmuştur.

Bu ters yüz etme/olma durumuna uygun olacak bir şekilde uzunca bir süre araştırdıktan sonra bununla ilgili bir sergi dñzenlemeye karar verdim. Bu doğrultuda iş ùreten sanatçılardan işler istemeye başladım ki, birlikte ùrettiđimiz işleri sergileyebilelim. Tıpkı Orlan'da olduğu gibi ameliyat masasında çeşitli operasyonlar geçiren ve bedeninin bir bñlñmñ hem pratik olarak hem de teorik olarak ters yüz bir durumda bırakarak (tek bir farkla) sergide yer alan Genco Gñlan'ın *Orlando, Orlan'a Referansla* isimli çalışmasında olduğu gibi bedenin uğramış olduğu ve aynı zamanda izleyenin uğramış olduğu bir ters yüz durumu bulunmaktadır.

Küratöryal yönetim deneyimlendi deneyimlenmesine ama biraz da işin mutfağını görmek, derinlemesine incelemek, ortak ilişki ağlarını güçlendirmek adına da yerinde bir tecrübe olmuştur. Sergi için başka sanatçılardan yapıtlarını paylaşmasını istemiştim fakat ortak payda da buluşamadık. Eğer bu mümkün olsaydı bedenin ters yüzñ kavramını destekleyeceğini düşünüyordum. Sergi ve dolayısıyla konsepti ilk bakışta anlamını karşılamıyor gibi görünebilir kaygısıyla sergiye eşlik olarak sonraki günlerde hem bu karmaşayı açmak hem de yapıtlar ùzerinden bir değerlendirme yapmak amaçlı sergide yer alan sanatçılardan da bir kısmının katılımıyla birlikte söyleşi gerçekteştirildi ve bu serginin yazmış olduğum tezin pratik yani uygulama alanı olduğunu hem de işler ùzerinden yapılan konuşmalarla istenilen kritik yapılmış oldu.

Sonuç olarak, bu süreçte birçok kişi ile bağlantıya geçildi, tezin kuramsal açıklamaları için birçok veri tarandı, sanatçılar ve küratörlerle görüşmeler yapılarak fikirleri alındı. Burada ciddi anlamda değerli görüşler de tezin kuramsalını destekledi. Hem de küratörlük ile ilgili merak ettiğim tüm hususlara aydınlık kazandırdı. Yapmış olduğum uygulama ile sergi mekan bakımından da isteklerimi karşıladı. Sadece bu sergide birkaç isimle daha çalışmak sergi konsepti bñtñnlüđü açaisından avantaj olabilirdi diye düşünmekteyim.

KAYNAKLAR

- Adorno W. T. (2013). Kùltür Endüstrisi/ Kùltür Yönetimi, (çev. N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen), (8.basım), İstanbul, İletişim Yayınları, 47.
- Antmen, A. (2001). “Küratörün Ne Olduğunu Neden Tartışıyoruz?”, Sanat Dünyamız, 81, Sf, 101-106.
- Artun A. (2012). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi/ Estetik Modernizmin Tasfiyesi, (2.basım), İstanbul, İletişim Yayınları, 103.
- Artun A. (2013). Çağdaş Sanat ve Kültüralizm/ Kimlik ve Estetik, (1.basım), İstanbul, İletişim Yayınları, 46.
- Aysun A.E.(2014). Sanat Yönetimi Üzerine Konuşmalar, (1.basım), İstanbul, YKY, 44.
- Batur, E. (2001). “Küratörün Sınırında”. Sanat Dünyamız, 81, Sf, 94-96.
- Boyacı, M. (2009). Çağdaş Türk Sanatında Küratörlük Olgusu: Beral Madra, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Breton L.D. (2010). Acımın Antropolojisi, (çev. İ.Yerguz), (2.basım), İstanbul, Sel Yayıncılık, 19.
- Breton L.D. (2011). Ten ve İz / İnsanın Kendini Yaralaması Üzerine, (çev. İ. Yerguz), (1.basım), İstanbul, Sel Yayıncılık, 20.
- Corbin A., Courtine J.J., Vigarello G. (2011). Bedenin Tarihi II, (çev. O. Türkay), (1. basım), İstanbul, YKY, 18.
- Cömert B. (2007). Giotto'nun Sanatı, (1.basım), Ankara, DeKi Basım ve Yayım, 39.
- Eagleton, T (2014). Tanrı'nın Ölümü ve Kùltür, (çev. S. Dingiloğlu), (1.basım), İstanbul, Yordam Kitap Basım, 240.
- Erdenk, S.(2012). Dünden bugüne tiyatro anlayışında değişen beden algısı. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Sayı:12, 86-87.
- Gombrich, E.H. (2009). Sanatın Öyküsü, (çev. E.Erduran - Ö.Erduran), (6. basım), İstanbul, Remzi Kitabevi, 55.
- Heinrich, N. , Pollack, M. , (2001). Müze küratöründen sergi auteur'üne özgün bir konum icat etmek. Sanat Dünyamız, Sayı:81, YKY, Sf,107-119.
- Leppert R. (2009). Sanatta Anlamın Görüntüsü/ İmgelerin Toplumsal İşlevi, (çev. İ. Türkmen), (2.basım), İstanbul, Ayrıntı Yayıncılık, 344.

Saehrendt C. Kitti T. S. (2014). *Bunu Ben de Yaparım! Modern Sanat Kullanma Klavuzu*, (2.basım), İstanbul, Ayrıntı Yayıncılık, 36-80-184-187.

Polat, R. (1997). *Performans Günleri*, Milliyet Sanat, 417, Sf, 54.

Rifat, S. (2001). “Nedir, neyin nesidir Küratör ya da Senaryo Yazarı Yönetmenliğe Soyunmalı mı?”, *Sanat Dünyamız*, 81, Sf, 97-100.

Thornton S. (2012). *Sanat Dünyasında Yedi Gün*, (çev. M. Haydaroğlu), (1.basım), İstanbul, YKY.

Yılmaz M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*, (2.basım), Ankara, Ütopya Yayınevi, 354-362-463-464.

Yılmaz M. (2011). *Sakıncalı Çünkü Edepsiz*, (1.basım), Ankara, Ütopya Yayınevi, 59.

Wu T.C. (2005). *Kültürün Özelleştirilmesi/ 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, (çev. E. Soğancılar), (1.basım), İstanbul, İletişim Yayınları, 441.

İnternet: Tez Mehmet. David Bowie’nin gerçek hikayesi.

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fhafifmuzik.org%2Fhaber%2Fdavid-bowienin-gercek-hikayesi%2F&date=2016-07-11> “Son Erişim Tarihi: 11-07-2016”

İnternet: STİGMATA AND STİGMATIST.

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fsaintscatholic.blogspot.com.tr%2Fp%2Fstigmata-and-stigmatist.html&date=2016-07-11> “Son Erişim Tarihi: 11-07-2016”

İnternet: Kiraze Nazo. Tarihin ilk transeksüeli: Lili Elbe.

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fhafif.org%2Fyazi%2Ftarihi-n-ilk-transeksueli-lili-elbe%2F&date=2016-07-11> “Son Erişim Tarihi: 11-07-2016”

İnternet: Hikari Kesho.

http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.hikarikesho.com%2Fita%2Fpage%2Fevents_verona.php&date=2016-07-11 “Son Erişim Tarihi: 11-07-2016”

İnternet: Çoruhlu Yaşar. Dövme: Tendeki Desen.

http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.nationalgeographic.com.tr%2Fmakale%2Fsubat_2015%2Fdovme-tendeki-desen%2F2391&date=2016-07-11 “Son Erişim Tarihi: 11-07-2016”

İnternet: Mezopotamya'nın simgesel dili: Daq / Nexş / Dövme.
<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.mardinlife.com%2FMezopotamyanin-simgesel-dili-Daq--Nexs--Dovme-haberi-9845&date=2016-07-11>
“Son Erişim Tarihi: 11-07-2016”

İnternet: AKAY ALİ. Sanat Platosu Venedik.
<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.radikal.com.tr%2Fkulturne%2Fsanat-platosu-venedik-601250%2F&date=2016-07-11>









EK-1 Röportajlar/Sanatçı ve Küratörler İle Yapılan Söyleşiler

Ali AKAY İle Küratöryal Yönetim Üzerine...

Mine Bican: Küratör tanımı üzerine neler söylemek istersiniz? **Ali Akay:** Bu genel bir soru . Cevabı burada kısa olarak verilemez. **M.B:** Türkiye’de küratörlüğün 1980’li yıllarda oluşmaya başladığını kabul edersek, o günden bugüne ne tür gelişmeler kaydedilmiştir? **A.A:** 1990’ların başında daha küratör kelimesi bilinmiyordu.1980’lerde ise hiç yoktu Türkiye’de. **M.B:** Küratörlük bir meslek midir? **A.A:** Evet. **M.B:** Sürekli olarak bir tartışma konusuna dönüşen “ Sanatçının, küratöre ihtiyacı var mıdır?” sorusuna bakış açınız nasıldır? **A.A:** Her zaman şart değildir, ama yardımcı olabilirler. **M.B:** Özel sektör kurumlarında çalışan küratörler ve bağımsız olarak (çalışmaya) çalışan küratörler hakkındaki görüşleriniz neler? **A.A:** İkisi de istediğini yapabiliyorsa büyük farklar çıkmaz, ama kurum söylemine takılıp kalınıyorsa o zaman değersizleşmektedirler bence. **M.B:** Küratörlüğe sanat yönetimi ve bu yönetimin piyasasına baktığımızda, işin masumiyetini sorgulayacak olursak; sonuçta bu işi belirli kurumların himayesinde yürüten küratörler de var, bağımsız olarak küratörlük yapan isimler de mevcut. Neler söylemek istersiniz? **A.A:** Ben her zaman bağımsız oldum. Danışmanlık yaptığım kurumlardan hiç maaş almadım. Bu bir bağımsızlıktır, çünkü bu tip çalışmalarda insan kendi kendisinin patronudur. **M.B:** Küratörlü bir sergide kavramsal çerçevenin sanatçıyı sınırlandırdığını düşünüyor musunuz? Yoksa sanatçıya sunduğunuz kavramın sanatçıların çalışmalarına farklı bir yön belirlediğini mi düşünüyorsunuz? **A.A:** Küratörün tavrına bağlıdır. Benim için iyi küratör sanatçıların işlerinden yola çıkarak kavramsallaştırandır. **M.B:** Size göre; küratörlük yapacak yahut halihazırda küratörlük yapan birisinin ne tür donanımlara sahip olması gerekiyor? **A.A:** Sanat tarihi, sosyal teori, felsefe ve çağdaş sanat takip etme tecrübesi ve eğitiminin olması gerekir benim acımdan bakıldığında. **M.B:** Öncelikle dünya çapında küratöryel bazda beğendiğiniz/önemsediğiniz çalışma/isim, sonrasında ise Türkiye’den örnek verebilir misiniz? **A.A:** Harald Szeemann ‘ı aşan biri çıkmadı gibime gelmekte. **M.B:** Sizin için sergilemenin önemi nedir? **A.A:** Bir sanat düşüncesinin sunulmasıdır. Bu sanatsal açıdan politik, sosyolojik, refleksif ve estetikdir. **M.B:** Keşke bu çalışmada ben de yer alsaydım dediğiniz küratöryel bir çalışma var mı? **A.A:** ? **M.B:** Sanatçının üretken/yaratıcı kimliğinin göz önünde bulundurursak, sanatçılar galerici,

sponsor, koleksiyoncu ve fuar şirketleri ile doğrudan ilişkide mi olmalı? Yoksa alternatif olarak işi küratöre mi bırakmalı? **A.A:** Bu beni ilgilendiren bir soru değil!. **M.B:** Küratörlüğünü üstlenmiş olduğunuz sergiler hakkında neler söylemek istersiniz? **A.A:** İnsanların gezmesini ve eski sergileri de okumalarını. **M.B:** Son olarak eklemek istedikleriniz var mı? **A.A:** Hayır

Burcu PELVANOĞLU İle Küratöryal Yönetim Üzerine...

Mine Bican: Küratör tanımı üzerine neler söylemek istersiniz? **Burcu Pelvanoğlu:** Küratör sözcüğü, Latince kökenlidir ve mülkiyet muhafızlığı anlamına gelmektedir. Sözcük Antik Latince'deki "curatus" ve Ortaçağ Latincesindeki "curatos"(rahip) ve "curation"(tedavi etme) sözcüklerinden türemiştir. Kür yapmak, kür uygulamak, iyileştirmek, durumu düzeltmek, organize etmek gibi. Dolayısıyla küratör aslında bir sergiyi iyi hale getiren kişidir. Küratörlük, en basit anlamıyla sergi düzenleyicisine karşılık kullanılmaktadır. Her kurumun bir küratör ekibinin bulunması gerekir. Bizde kurumlar çok geç ortaya çıktığı için küratör de sanatçıları şekle sokan biriymiş gibi algılandı. Aslında hiç öyle bir durum yok. **M.B:** Türkiye'de küratörlüğün 1980'li yıllarda oluşmaya başladığını kabul edersek, o günden bugüne ne tür gelişmeler kaydedilmiştir? **B.P:** Türkiye'de küratörlük 1980'lerden çok önce başladı. Cumhuriyet döneminde bizdeki sanatçıların çoğu Fransa'da eğitim aldığı için, eskiden Fransa'da küratör yerine kullanılan komiser sözcüğünü tercih ediyorlardı. Dolayısıyla bizde de komiserlik yaygın olan bir şeydi. Hatta en bilineni Nurullah Berk'tir. 1950'lerde ve 1960'larda iki parti şeklinde, önce modern Türk Resmi sonra Çağdaş Türk Resmi adıyla Paris'te, Londra'da, Brüksel'de Türk Resmi sergileri yapılmış ve sergi komiseri olarak da Nurullah Berk görev almıştır. Sadece bir sözcük değişimi aslında yani dolayısıyla Türkiye'de küratörlüğün tarihini biz 1940'lara kadar çekebiliriz. Dünya'da ise Salon Jürisini küratörlüğe örnek olarak verebiliriz, onlar da komiser olarak geçiyorlar. Salon sergilerinin jürisi, eserleri seçen jüri ve onların sergilenmesine karar veren ekip bu işi yapıyor demek ki 1800'leri alabiliriz bu kapsama. Hatta ilk başlangıç olarak 1790'ları alabiliriz. **M.B:** Küratörlük bir meslek midir? **B.P:** Tabii ki. **M.B:** Sürekli olarak bir tartışma konusuna dönüşen "Sanatçının, küratöre ihtiyacı var mıdır?" sorusuna bakış açınız nasıldır? **B.P:** Sanatçıya göre değişebilir. Yani kimi sanatçı sergisini bütünlüklü düşünür. Mekâna göre yerleştirme düşünen çoğu sanatçı için

bir küratörle çalışmak gerekebilir. Çünkü bir fikir teatisinde bulunulur. Bazı sanatçılar da mesela galeride kişisel bir sergi yapacaksa ve kendisi galerinin olanaklarına yönelik sergiyi ayarladıysa o zaman gerek kalmayabilir. O durum, neyi nerede ve nasıl sergileyeceğimizin sorusu bizi küratöre yönlendiriyor. **M.B:**  zel sektör kurumlarında çalışan küratörler ve bağımsız olarak (alışmaya) alışan küratörler hakkındaki görüşleriniz neler? **B.P:** Bağımsız çalışmak diye bir Şey aslında günümüz koşullarında pek söz konusu değil. Sadece bir yerle sözleşmesi olup, o yerin daimi kadrosunda bulunanlar var ya da bir yer için dışarıdan iş yapanlar var ama o yer aynı aslında, dolayısıyla bağımsız sözcüğü bana biraz tuhaf geliyor. Çünkü aslında dediğim gibi galeriler, sergilenen mek n tüm Şartları belirliyor. Örneğin diyelim ki, Salt'ta bir sergi yapacaksınız Salt'ın kurumsal dirençleri, kurumsal özellikleri o sergiyi Őekillendirirken belirleyen özellikleri oluyor. Aynı Şekilde bir Belediyenin Kültür Merkezinde sergi yapacaksanız bu sefer de bürokrasi belirliyor. Bu nedenle pek bağımsızlık olduğunu düşünmüyorum maalesef. **M.B:** Küratörlüğe sanat yönetimi ve bu yönetimin piyasasına baktığımızda, işin masumiyetini sorgulayacak olursak; sonuçta bu işi belirli kurumların himayesinde yürüten küratörler de var, bağımsız olarak küratörlük yapan isimler de mevcut. Neler söylemek istersiniz? **B.P:** :Rene Block üzerinden cevaplarsak bu soruyu, iyi bir örnek kendisi çünkü. Bir görünürlük sağlama platformu sanat yönetimi dediğimiz Şey. Küratör de hem sanatçıyı hem kendini hem de kurumu bu anlamda görünür kılıyor. Neresiyle ilişki içindeyse aslında çağımız da böyle bir ağ, sanatın bunun gerisinde durması imkansız kalıyor. Dolayısıyla bir görünürlüğe ulaştırmak, daha çok kitleye ulaştırmak gibi hedefler  ne geçiyor tabi. Rene Block örneğine dönersek, Block hakikaten Füsun Onur'u, Ayşe Erkmen'i, Gülsün Karamustafa'yı Berlin'deki, Münih'teki, Stuttgart'daki IFA galerilerine davet etmeseydi belki kolay bir yurt dışı ilişkisini hemen kuramayacaktık. **M.B:** K rat rl  bir sergide kavramsal çerçevenin sanatçıyı sınırlandırdığını düşünüyor musunuz? Yoksa sanatçıya sunduğunuz kavramın sanatçıların çalışmalarına farklı bir yön belirlediğini mi düşünüyorsunuz? **B.P:** Aslında bir küratörün bir sanatçıya kavram vermesi ve bu kavramlar üzerine işler üretin demesi kadar saçma bir Şey yok. Olmaması lazım ama bizde olduğu oldu. Küratörün işi var olan mevcut üretimi bir araya getirebilecek kavramları kullanmak yani ortak bir dil oluştırmaktır. Sanatçılar halihazırda üretmiştir ya da halihazırda o kavrama dayalı üretim yapıyordur. Ya üretilmiş işi seçersiniz ya da sanatçı zaten o çerçevede geziniyorsa üretiminde ona dersiniz ki bir küratör olarak, kafamda bu tarzda bir sergi var buna yönelik benim Şu işini istiyorum, karşılığında o da diyebilir ki, ben

böyle bir iş üretmek isterim şeklinde diyebilir. Ama doğrusu bu, yoksa işte bizim kavramımız bu, kavram doğrultusunda hadi bakalım bunun için bir şey üretin demek biraz saçma bir şey. **M.B:** Size göre; küratörlük yapacak yahut halihazırda küratörlük yapan birisinin ne tür donanımlara sahip olması gerekiyor? **B.P:** Sosyal Bilimler alanında ve özellikle sanat alanında, bizde şöyle bir şey oluştu son zamanlarda; küratörün kavram bilmesi yeterlidir gibi. Hayır. Yani hem Sosyal Bilimler alanında donanımlı olması gerekir ama o donanım her zaman edinilebilir çünkü okumanın zamanı ve sınırı yok. Sanatçı tanınması gerekir, iş bilmesi gerekir, sanat tarihini bilmesi gerekir. Sanatçılarla arkadaş olmayandan, atölye atölye gezmeyenden küratör olmaz. **M.B:** Öncelikle dünya çapında küratöryel bazda beğendiğiniz/önemsediğiniz çalışma/isim, sonrasında ise Türkiye’den örnek verebilir misiniz? **B.P:** Harald Szeeman gelmiş geçmiş en iyi küratörlerden birisi diyebilirim. Çünkü her sergisi bir devrim gibi. Türkiye’de ise bence bu işi layıkıyla yerine getiren Ali Akay’dır. **M.B:** Sizin için sergilemenin önemi nedir? **B.P:** Ben üç kez küratöryel bir çalışmada buldum. Yönetim meseleleri mesela benim pek işime gelen şeyler değildir ve bir işin bütçesini düşünürsem ben oradan kaçırım. Eğer o tür işleri yapan bir ekip varsa o zaman bende bir Sanat Tarihcisi yönüyle küratöryel seçime destek olabilirim. İlki mesela Proje4L’de yaptığım bir sergiydi aslında yine Sanat Tarihsel bir bakışı vardı ve aslında Güncel Sanat’ın artık bir tarihinin oluştuğunu göstermek için yaptığım bir sergiydi. Yani güncelin her zaman güncel kalamayacağını her olayın bir tarihe geçme potansiyelinin olduğunu göstermek istediğim bir sergiydi. Sonrasında İstanbul Resim Heykel Müzesinin yeniden açılış sergisini yapan ekibin içerisindeydim. Bir küçük bölümünde restorasyon sonrasında yeniden açılmıştı bina elimizden alınmadan önce. Bu da 1937’deki serginin tekrarıydı, “Serginin Sergisi” yani daha çok ben Sanat Tarihsel bakışta yer aldım. Diğerleri İstanbul Modern’deki kadın sergisiydi, “Hayal ve Hakikat” orada da başlangıcından bugüne kadın sanatçıların bir konseptte toplanması söz konusuydu. **M.B:** Keşke bu çalışmada ben de yer alsaydım dediğiniz küratöryel bir çalışma var mı? **B.P:** Yok. **M.B:** Küratörlü bir sergiyi diğerlerinden ayıran sizce nedir? **B.P:** Küratöre ihtiyacı olup da küratörsüz düzenlenen sergi, paçavraya benzer. Örneklerini bolca görüyoruz. **M.B:** Sanatçının üretken/yaratıcı kimliğinin göz önünde bulundurursak, sanatçılar galerici, sponsor, koleksiyoncu ve fuar şirketleri ile doğrudan ilişkide mi olmalı? Yoksa alternatif olarak işi küratöre mi bırakmalı? **B.P:** Bu iş küratörün de değil bu iş galericinin işi, bizde galericiler işe bakkal dükkanı gibi bakıyor, hepsi değil tabii ki hepsi diyemem çünkü çok iyi galeristlerimiz de var ama çoğunlukla genel pencereden bakarsak

genel olarak bu işe bakkal dükkanı gibi bakıyorlar ve sanatçıyı yalnız bırakıyorlar aslında. Sanatçının küratörle olan ilişkisi de, sanatçının koleksiyoncu ile olan ilişkisini de ayarlayacak kişi yani sanatçının menajeri olacak kişi galericidir. Dolayısıyla bir küratör ile çalışmak istiyorsa, o küratör ile sanatçıyı buluşturacak kişi de galericidir. Ama kaç sanatçı bunu yapan ve hakkını veren galerilerle çalışabiliyor o ayrı bir konu tabi. **M.B:** Küratörlüğünü üstlenmiş olduğunuz sergiler hakkında neler söylemek istersiniz? **B.P:** İstanbul Modern’de gerçekleştirmiş olduğumuz “Hayal ve Hakikat” sergisinde düşündüğümüz şeyi yapabildik ama bir şeyi yapamadık. Bu konuda sorguladığımız şey; bu sergiyi kronolojik olarak sergilemek yerine tematik bir sergi yapabilir miydik? Diye düşündük fakat 1950’ye kadar kadın sanatçı sayısı o kadar az ki, bir tek mesela Mihri Müşfik ve Canan Beykal’ı yan yana getirebilirdik farklı dönemlerden iki kadın gibi. Diğerlerinin mümkün olmadığı yan yana gelmesi onun için tematik yerine kronolojik bir sergi oldu. Ülkenin koşullarının verdiği özelliklerinin de aslında sergileme biçimini de haliyle etkiliyor tabi. Onun dışında mesela Proje 4L’deki sergide Elgiz Ailesi çok destek oldu, istediğimiz hiçbir şeyi eksik etmedi. O yüzden mekanın uzaklığı, sergi alanının daha ufak olması sebebiyle, çok istediğimi yapamadım orada. Yani tam bir panorama çıkarmak mümkün olmadı. **M.B:** Dünyada küratörlüğün başlangıcı hakkında neler söylemek istersiniz? **B.P:** Dünya’da ise Salon Jürisini küratörlüğe örnek olarak verebiliriz, onlarda komiser olarak geçiyorlar. Salon sergilerin jürisi, eserleri seçen jüri ve onların sergilenmesine karar veren ekip bu işi yapıyor demek ki 1800’leri alabiliriz bu kapsama. Hatta ilk başlangıç olarak 1790’ları alabiliriz. **M.B:** Son olarak eklemek istedikleriniz var mıdır? **B.P:** Her alanda olduğu gibi sanat ve küratöryel alanda da sanatçı açısından baktığımızda da sanatçının kendi içinde de işlerin doğru yürütülebilmesi açısından net bir etik tavrın gösterilmesi lazım. Burada ona çok ihtiyaç var gibi duruyor. Özellikle kurumsal stratejiler açısından bakarsak. Çünkü kurumlar sanatçının da, küratörün de önüne geçme çabalarında. Bu pek iyi bir şey değil mesela. Etik kodların acilen oluşması gerekir.

Döne OTYAM ile Küratöryal Yönetim Üzerine...

Mine Bican: Küratör tanımı üzerine neler söylemek istersiniz? **Döne Otyam:** Ben kendimi küratör olarak tanımlamıyorum. Profesyonel serüvenimde küratörlüğü içeren işler yaptığım oldu, ama ben kendimi daha çok sanat yöneticisi kimliğine yakın görüyorum. Bu,

içerisinde kendimi daha rahat hissettiğim, daha iyi ifade edebildiğim bir alan. Bunu, röportajımızın en başında açıklamam faydalı ve sağlıklı olacaktır. Küratör, özellikle Türkiye’deki pratiklere baktığımızda, sergi konsepti oluşturmaktan sanatçı seçimine, bir kurumun sanatsal vizyonunu inşa etmekten bunu sürdürmeye, sanatçı ile yol alıp bir sergi fikrini hayata geçirmekten, sergi mekanındaki fiziksel koşullarla ilgilenmeye giden, pek çok majör ve minör adımı kapsayabilir. **M.B:** Küratörlük bir meslek midir? **D.O:** Neden olmasın ki? Hem bağımsız hem de kurumsal olarak bu işi yapan, ya da kendini böyle tanımlayan profesyoneller Türkiye’de ve dünyada mevcut. Ama söz gelimi, ben galeriye bir sergi yapmak, bir konsept oluşturmak üzere bir yazarla da iş birliği yapabilir ve onu küratörlük yapmak üzere davet edebilirim. Küratörlük bu anlamda sınırları farklı deneyimlerle değişebilen, zenginleştirici bir üretim alanı. Kesin sınırlara çok da takılı kalmamak, ufuk açıcı deneyimlere kapalı olmamak gerekir. **M.B:** Sürekli olarak bir tartışma konusuna dönüşen “ Sanatçının, küratöre ihtiyacı var mıdır?” sorusuna bakış açınız nasıldır? **D.O:** Olabilir ya da olmayabilir. Bu hem sanatçıya, onun küratörlüğe yönelik bakış açısı ya da tavrına, küratörlerle ilişkilerine, hem de sanatçının işlerini sergileyeceği kuruma ya da etkinliğe bağlı olarak değişebilecek bir durum. Nihayetinde küratör, bir kurum ya da bienaller gibi lokal ya da uluslararası etkinliklerin yönetimi ile sanatçılar arasında bir köprü işlevini de üstlenir. Bu anlamda sanatçıyı ya da her iki tarafı da rahatlatan ve projenin iyi anlaşılıp, etkin biçimde sonuçlanmasını sağlayan bir profesyoneldir. Bu meseleye de çok katı sınırlar içinden bakmamak gerekir. **M.B:** Küratörlüğe sanat yönetimi ve bu yönetimin piyasasına baktığımızda, işin masumiyetini sorgulayacak olursak; sonuçta bu işi belirli kurumların himayesinde yürüten küratörler de var, bağımsız olarak küratörlük yapan isimler de mevcut. Neler söylemek istersiniz? **D.O:** İşin masumiyetini sorgulamak sadece küratör değil, içinde sanatçıyı, sanat yazarlarını, galeri yöneticilerini ve sanat ortamındaki daha pek profesyoneli de sorgulamayı gerektirir. Söz konusu sermaye olduğunda bağımsız olmak bir küratörü her zaman masum kılmayacaktır. Bir kuruma bağlı çalışmak da bir küratörü suçlu yapmaz. **M.B:** Küratörlü bir sergide kavramsal çerçevenin sanatçıyı sınırlandırdığını düşünüyor musunuz? Yoksa sanatçıya sunduğunuz kavramın sanatçıların çalışmalarına farklı bir yön belirlediğini mi düşünüyorsunuz? **D.O:** Önceki sorularınıza verdiğim yanıtların bu sorunun yanıtını kapsadığını düşünüyorum.

Emre ZEYTİNOĞLU İle Küratöryal Yönetim  zerine...

Mine BİCAN: Küratör kavramı üzerine neler söylemek istersiniz? **Emre ZEYTİNOĞLU:** Küratör, yabancı kökenli bir sözcük. Türkçede “vasi” ya da “veli” sözcüklerine karşılık geliyor. Bu sözcüğü sanat alanında d ş n rs k, bir sergideki, bir müzedeki ya da bir organizasyondaki sanatçılardan ve onların yapıtlarından sorumlu olan kişi... Yani galeri olsun, müze olsun ya da bir organizasyon, oradaki sanatçıları ve onların yapıtlarını seçen kişi... Ayrıca genellikle, sanata adapte edilebilecek gündem konularını da saptayan kişi... Sanat ortamının önemli bir bölümü için antipatik bulunan, ama diğer yandan da eleştirmenlerin yazılarına iyi ya da kötü anlamda sürekli malzeme sağlayan kişi... Voltaire, “tanrı” için şöyle demişti: “Eğer tanrı olmasaydı, insanların onu icat etmesi gerekecekti.” Eduardo Galeano bu tümceyi futbolda “hakem” için kullanmıştı: “Eğer hakem olmasaydı, taraftarların onu icat etmesi gerekecekti.” Aynı tümceyi küratöre d n şt r rs k şunu söyleyebiliriz: “Eğer küratör olmasaydı, eleştirmenlerin onu icat etmesi gerekecekti.” Yazılarını daha çarpıcı hale getirebilmeleri ve bir sanat sergisine ya da organizasyonuna daha siyasi anlamlar y kleyebilmeleri için... **M.B:** Türkiye’de küratörlüğün 1980’li yıllarda oluşmaya başladığını kabul edersek, o günden bu yana ne tür değişimler/gelişimler kaydedilmiştir? **E.Z:** Bugün küratörlük, sanat kurumlarını temsil ediyor. Aynı zamanda da sanatla ilgilenen finans kurumlarını temsil ediyor. Küratörler, sanatçılara hükmeden, onları yönlendiren figürler haline geldiler ve sanatçıların galerilere, müzelere ya da organizasyonlara girebilmesinde en belirleyici etken oldular. Bu durum kimi sanatçılar tarafından eleştiri konusu yapılırsa da kimi sanatçılar tarafından ise kabullenildi. Hatta çoğu sanatçı tarafından kabullenildi. Küratörler artık kurumlarla birlikte dünya sanat piyasasının değişmez g  leri halinde, işin gerçeği bu... Ayrıca yukarıda da belirttiğim gibi, küratörün siyasi bir yanı elbette var,  nk  mevcut egemen sistemin sanata olan müdahalesinin, piyasa tasarımının göstergesi... **M.B:** Küratörlük bir meslek midir? **E.Z:** Elbette bir meslektir,  nk  küratörler bir ya da birkaç kurum ile birlikte çalışan profesyonellerdir. Bunların görevi, yalnızca sanatçıları ve onların yapıtlarını belli bir konsept çerçevesinde bir araya getirmek değildir. Hatta bu, bir profesyonel küratörün ikincil görevidir. Onun asıl görevi, bu egemen sistemin piyasa tasarımı doğrultusunda bir sanat organizasyonunu gerçekleştirmek ve onun için gerekli olan finansı da sağlamaktır. şöyle de söylenebilir: Bir küratör, bir finans kurumunun ilgilendiği ve hatta ele geçirdiği sanat alanını denetler. Bu yüzden profesyonel küratörler, kurumlar ile birlikte çalışmak

zorundadırlar. Ancak küratör s zc g , eski bir anlayışla profesyonelliğin dışında bir anlamda da kullanılıyor. Örneğin bağımsız, herhangi bir kurumun elemanı durumunda olmayan biri de eğer bir sergi d zenliyorsa, ona da küratör deniliyor. Bu da ilk bakışta doğru bir tabirdir, ama bunlar profesyonellerin işlevlerini  stlenmezler, yani ille de egemen sistemin piyasa koşulları içinde  alışmayabilirler. Bu yüzden belki bunlara başka bir ad vermenin zamanı gelmiştir. Bu tip küratörler 1990'lı yıllara kadar sanat ortamında sıklıkla görülebilirdi. Profesyonel olmayan küratörler, bir sanatçı gibi hareket edip serginin kuramsal yanını üstlenebilir, sanatçılarla birlikte aynı sürece ortak olabilir. Ama dediğim gibi, bunlarla profesyoneller arasında fark vardır. **M.B:** Sürekli olarak bir tartışma konusuna dönüşen “sanatçının küratöre ihtiya ı var mıdır?” sorusuna bakış açınız nasıldır? **E.Z:** Küratöre ihtiyaç meselesi, sanatçının hedefine göre değişir elbette. Eğer sanatçı uluslararası organizasyonlar peşinde koşmaktaysa, bunun en kısa yolu bir küratörün ilgi alanına girmesi olacaktır. Bu dolaylı ya da dolaysız olur; ama kesinlikle böyle olur.  nk n  nk n artık bugün hiçbir uluslararası organizasyon, kendi k rat r nden vizesi olmayan sanatçıyı kabul etmiyor. Ya da bazı k c k ve değerersiz organizasyonlara, sanatçı cebinden para verip katılabiliyor. Oysa yine de bunun alternatifi yok değerdir. Örneğin sanatçıların kendi aralarında oluşturdukları ulusal ya da uluslararası inisiyatifler, sınır-ötesi sergiler düzenleyebiliyor. Bununla birlikte onların da bir biçimde bir yerlerden finans sağlaması zorunlu oluyor doğallıkla. **M.B:**  zel sektör kurumlarında çalışan küratörler ve bağımsız olarak çalışan küratörler hakkındaki görüşleriniz nelerdir? **E.Z:** Daha  nceki bölümlerde verdiğim yanıt, burada da geçerli. Yani sanatçı ya kendi yapıtlarını profesyonel bir küratöre sunacak ve ondan bir onay alacak ya da bağımsız bir küratör ile birlikte bir süreci yaşayacak. Bağımsız küratörler eğer yalnızca finans, mek n vb. konuları halletmekle yetinecekler ve bir de katalog yazısı yazmaktan ibaret iş g recekleirse, sonuç pek de değerismeyecek, yani onlar da profesyonellerin işlevini yüklenmek zorunda kalacak. Ama olabilirse, sanatçıların ve bağımsız küratörün birlikte çalışması ve uzun süreli bir düşünce paylaşımında bulunması, serginin niteliğini değeriftirecektir. Bağımsız bir küratörle çalışmak söz konusu olmuşsa, bu “haydi gel bir sergi yapalım” kalıbında bir çalışmanın ötesine geçmelidir; sanatçıların ve küratörün zaten çoktandır bir arada bulunduğu, zaten çoktandır sanatsal ve kuramsal alanlarda birlikte hareket ettiği ortamlardan kendiliğinden bir sergi çıkabiliyorsa, verimli sonuç bu olur. Burada finans meselesi yalnızca küratöre bırakılmaz, sanatçılar da bazı giderleri karşılayabilmek için araştırmalara girer, böylece gereksinimleri karşılamaya yönelik topyek n bir çabayla, piyasadan biraz daha bağımsız bir sergi

yapılabilir. Bu pekâlâ mümkündür. **M.B:** K rat rl ge sanat yönetimi ve bu yönetimin piyasasına baktığımızda, işin masumiyetini sorgulayacak olursak; sonuçta bu işi belirli kurumların himayesinde yürüten küratörler de var, bağımsız olarak küratörlük yapan isimlerde mevcut. Bu konu hakkında neler söylemek istersiniz? **E.Z:** Ben bu konuya masumiyet ya da suçluluk açısından bakmıyorum. Kapitalist sanat piyasaları ile sanatın  zerkliğı arasında çapraşık, pek kolay çözümlenemeyecek, bulanık bir ilişki vardır. Her ne kadar sanatın özerkliğinin canına okuyan Şeyin, sanat piyasası olduğu düşünülse de aslında bu tam da böyle değildir. Demem o ki sanat piyasası ayrı bir kutupta, sanatın  zerkliğı ayrı bir kutupta olmamıştır. Çok kabaca bir hik ye anlatayım: Yüzyıllar boyu sanat, tam bir özerklikten konu açmadı. Sanat ya geleneksellikler ile uėraŐtı ya da aristokratların ve devletlerin güdümünde kaldı. Ufak tefek ayrıntıları saymazsak, genellikle böyle oldu. Bunu pek çok kişi bilir. Bir  rnek: Paris’te, 1648 yılından itibaren Salon Sergileri açılmaya baŐlandı. Bu salonlar İmparatorluğun denetiminde, onun siyasi anlayıŐına göre seçilmiŐ sanatçılarla ve onların yapıtlarıyla dolduruluyordu. Saray çevresinden seçilmiŐ bir jüri karar veriyor ve bu jürinin onayını alan sanatçılar, her yıl salonlarda yapıtlarını sergiliyordu. Salonlara giremeyen sanatçı, Fransa’da sanatçı sayılmazdı. Galiba Şimdi Türkiye’de bienallere katılamayan sanatçının, sanatçı sayılmadığı gibi bir Şey... Yani bir kanıtlanma alanıydı bu salonlar. Ama dediğim gibi, oralara girmek için de sarayın onayından, yani vesayetinden geçilmesi gerekiyordu. Giderek bu sergiler daha da önem kazanmaya başladı ve 1725 yılında Louvre Sarayı’na taŐındı. Bu sergilere girmek için tek kural, aykırılıklara, yeniliklere, farklı ve tuhaf fikirlere asla sahip olmamaktı. Tam anlamıyla, sürüden ayrılan sanatçılar salon dışına atılıyordu. Demek ki her sanatçı, devlet anlayışının vesayetini onaylamak zorundaydı ki sanatçı sayılabilsin. Ama bu durum 1763 yılına kadar sürdü. O yıl salon dışına atılan, yani jüri tarafından elenen çok sayıda sanatçı bu durumu protesto etti. Bu protestolar  zerine III. Napolyon, reddedilenler için bir salon açtı ve onları o salona topladı. Buna Reddedilenler Salonu denildi. Aslında Napolyon’un amacının, bu elenmiŐ protestocu sanatçıları halka teşhir etmek ve onlarla alay edilmesini sağlamak olduğu söylenir. Ama hiç de öyle olmadı. O Reddedilenler Salonu’na geç sanatçılar ve  zg r düŐünceli izleyiciler daha fazla ilgi gösterdiler. Böylece devletin resmi galerisinden atılmıŐ olan sanatçılar, Paris’te açılmakta olan küçük ve özel galerilerde boy göstermeye başladılar. İŞte sanat piyasasının kuruluşunun nedenleri arasında en önemli nokta budur. Elbette o özel galerilerdeki sanatçılar, resmi salonlardakilere göre daha özgürdü ve sanatları daha özerk nitelikteydi. Çünkü yaptıklarını burjuvalara satabildikleri

müddetçe, her istediklerini yapıtlarına yansıtabiliyorlardı ve özerk bir nitelikle ayakta kalmayı başarabiliyorlardı. Böylece kapitalist sanat piyasası ile özerk sanat arasında bir bağ oluştu. Sonuçta özerk sanat ile kapitalist piyasalar arasında, her zaman bir suç ortaklığı mevcuttur. Bu durum, sanatın aynı zamanda da popülerleşmesine neden oldu ki o zaman sanat yeniden başka bir vesayetın altına girdi: Kapitalist kültür ve sanat endüstrisinin vesayeti... Dedim ya çapraşık bir ilişkidir bu... Bunu temel metin olarak, Theodor Adorno ve Max Horkheimer'in yazdığı "Aydınlanmanın Diyalektiği" kitabında yer alan "Kültür Endüstrisi" bölümünden okumak gerekir. Dolayısıyla profesyonel küratörler ve onların finans kurumları ile çalışmak, günümüzde sanatçının rahatsızlık duyduğu bir durum yaratabilir. Ama bunun dışına kaçabilen bir sanatçıyı da ben tarihte anımsayamıyorum. Marx'ın ve Engels'in yazdıklarına da bakacak olursak, onlar da "sanat yapıtının piyasada kaçınılmaz olarak, bir fabrika malı gibi alınır-satılır olduğunu, ama sanatçının bunu düşünmeden, özerkliğini koruyarak yapıt üretmesi gerektiğini" söylerler. Bugün bir sergide bağımsız bir küratörün sanki bir profesyonel gibi çalışması da pek bir farklılık yaratmaz. O da bu kez serginin finansını sağlamak için tek başına hareket edecektir. Bu ille de bir yerlerden para bulabilme anlamında değildir; en azından bir mekân, birtakım malzemeler, basılı dokümanlar (katalog, broşür vb.), medya ilişkileri, sigorta giderleri, onun da halletmesi gereken sorunlar arasındadır. Bunların her birini bir ya da birkaç kurumdan istemekle, para bulabilmek arasında bir fark yoktur. Sonuçta bağımsız küratörle sanatçıların uzun işbirlikleri söz konusu değilse (ki bunun yukarıda belirttim), bağımlı ile bağımsız aynı yerde birleşir. **M.B:** Sizce küratörlü bir sergide kavramsal çerçeve üretim açısından sanatçıyı sınırlandırır mı? Yoksa sanatçılara sunulan kavramın, onların çalışmalarına farklı bir yön mü belirler? **E.Z:** Sanatçı her zaman bağımsız ve sınırlanmamış olmayı seçer, onu yitirince de rahatsız olur, burası doğru. Bir küratörün, sanatçıya neyi nasıl yapması gerektiğini söylemesi ya da o sanatçıyı piyasa kriterlerine göre değerlendirmesi, sanatçılar için zor koşullar ortaya çıkartır, burası da doğru. Fakat sanatçı ve küratör, yine daha önce belirttiğim uzun süreli o düşünsel işbirliğini bir biçimde kurabilmişlerse (mesleki yakınlaşmalar, birbirlerinin işlerini biliyor olmaları, okunulan metinler ile ortaya konulan yapıtlar arasında kuramsal yakınlıklar, dil birliği vb.), burada tahakkümde bulunacak kişi ortadan kalkar. Düşünsel bakımdan sanatçının küratörü, küratörün de sanatçıyı yönlendirebilme sürecidir bu. Aynen bir bilgi paylaşımından ve özgür bir tartışma ortamından söz ediyorum. Sonuç olarak bu süreçte küratörün işlevi, bir sergiye metinler ve kuramlar bağlamında katılması olacaktır. Sanatçılar da küratör de o

yapılan sergiden çıkarken, o etkileşim sonucu değişmişlerse, sergi amacına ulaşmış demektir; mesele budur, birlikte çalışmanın anlamı budur. Bunun örnekleri vardır, ütopyik bir beklenti değildir. Fakat tekrarlayalım: Böyle bir küratör tanımının, profesyonel küratör tanımıyla hiçbir ilgisi yoktur. **M.B:** Size göre; küratörlük yapacak yahut halihazırda küratörlük yapan birisinin ne tür donanımlara sahip olması gerekiyor? **E.Z:** Bence yine küratör tanımlarını ikiye ayırmak gerekecek. Profesyonel bir küratörün, yani kurumlar, geçerli siyasi eğilimler, finansal hareketler, piyasa koşulları ve sanat arasında hareket eden bir küratörün hangi donanımlara sahip olması gerektiğini tam olarak bilmiyorum, bu işin inceliklerini kavrayabilecek kadar bir zamanım ve bir isteğim olmadı. Öte yandan hiçbiriyle bir iş ilişkim de olmadı. Bunu birtakım üniversiteler “Sanat Yönetimi” bölümlerinde öğretiyorlar. Ama ikinci tip bir küratörün (yani sergi sürecine bizzat ortak olan, profesyonel olmayan bir küratörün) hangi niteliklere sahip olması konusunda bir-iki şey söyleyebilirim: Eğer bir küratör sanatçılar ile birlikte bir süreci paylaşacak ve onlarla sanatsal ve kuramsal olan arasında bir köprü yaratacaksa, sanatçıların onu önceden tanınması gerekir; yani kişi olarak olmasa da yazdıklarını, kuramsal konuşmalarını, sanat ile kurabildiği bağı, dünya görüşünü vb. bilmeleri gerekir. Küratör de kendi kuramsal yaklaşımını bir temele oturtmuş olmalıdır ve bunların sanatçılar tarafından özgürce tartışılmasına katlanması gerekir. Bu demek oluyor ki yalnızca sanat merakı, yalnızca siyasi görüşler, yalnızca bazı küçük fikirler (bunlar ilginç olsa bile) bir işe yaramaz. Sanırım bir küratörün kuramsal yönü kadar, sanata yatkınlığı da önemli bir etken... **M.B:** Öncelikle dünya çapında küratöryel bazda beğendiğiniz/önemsediğiniz çalışma/isim, sonrasında Türkiye’den örnek verebilir misiniz? **E.Z:** Beğendiklerim, önemsediklerim var elbette. Ama bunun nedeni küratörün niteliğinden mi kaynaklanıyor, sergideki yapıtlardan mı kaynaklanıyor, mekânın etkisinden mi kaynaklanıyor, tam yerinde ve zamanında açılmış olmasından mı kaynaklanıyor, yoksa o andaki ruh durumumdan mı kaynaklanıyor, ona karar veremiyorum. Aslında bu konuya şöyle bakıyorum: Öyle sergiler ya da sanat organizasyonları olmuştur ki çok beğendiğim halde, şimdiye kadar hiçbir yazımda konu edilmemiştir ya da çok az edilmiştir. Oysa hiç beğenmediklerimin, yazılarım için zaman zaman iyi birer konu yaratabildiğini fark edebiliyorum. Demek ki bu beğenip beğenmemek ya da önemseyip önemsememek çok muallak bir durum. İnsan böyle bir yargıyı hemen oluşturamıyor, aradan uzun zaman geçmesi gerekiyor; hatta belki 10-15-20 yıl kadar. **M.B:** Sizin için sergilemenin önemi nedir? **E.Z:** Hiçbir hedef ve hiçbir yarar gözetmeden yapılan ve keyif almaktan başka bir amacı olmayan ciddi ve inandırıcı bir çalışmanın, zamanı

geldiğinde kamuya açılması... Bunu en iyi biçimde sunabilmek için de yalnızca eldeki olanaklarla yetinerek, çok net bir ortam oluşturmak. Bu mümkündür. **M.B:** Keşke bu projede ben de yer alsaydım dediğiniz küratöryel bir çalışma var mı? **E.Z:** Küratörlük mesleği ile ilgili hiçbir isteğim, hiçbir hedefim olmadı. Diğer yandan, sanatçı-kuramcı ilişkisinin çok sıkı bir biçimde sürdüğü bir ortamla da bugün karşılaşmıyorum (belki bir yerlerde vardır, ama ben görmedim). Bu yüzden “keşke olsaydım” diyebileceğim bir organizasyon yok. **M.B:** Sanatçının üretken/yaratıcı kimliğini göz önünde bulundurursak, sanatçılar galerici, sponsor, koleksiyoner ve fuar şirketleri ile doğrudan ilişki de mi olmalı? Yoksa alternatif olarak işi küratöre mi bırakmalı? **E.Z:** İkisi de aynı şeydir. Bir sanatçı ister tek tek kimi yerlerle bağlantı kursun, ister profesyonel küratörle bağlantı kursun, sonuç değişmez. Çünkü o profesyonel küratör, zaten tüm o yerlerin temsilcisidir. Ayrıca kişisel düşüncemi söylemem gerekirse, sanatçının üretken/yaratıcı kimliğinin, profesyonel küratör ile çalışması sırasında köreleceğini düşünmüyorum. Sanatçının her zaman bir “taktik siyaset” yeteneği mevcuttur (ya da mevcut olması gerekir). Gene de bu durumun olumlu ve olumsuz taraflarını açıklamaya çalışayım: Kurumları temsil eden, profesyonel küratöre bağımlı sanatçıların durumu, sanatı ve sanatçıyı kısıtlayan, körelten bir durum, evet, buna kuşku yok. Eğer kurumlar, bugünün piyasasının ve siyasi koşullarının birer parçasıysa, egemen sistemin niyetlerinden uzak, çok fazla uç noktalardan konuşan sanatçıları pek sevmezler ve kabullenmezler. Çünkü uç noktalarda, yani radikal yaklaşımlarda gezinen bir serginin sponsor bulabilmesi ya da kurumlara bağlı mevcut küratörün bu sanatçılarla çalışabilmesi kesinlikle olanaksızdır. İki kere iki dört kadar açıktır bu... Bilinmeli ki bir sponsor firma, yalnızca ticari ve yalnızca sanat aşığı bir kurum değildir; aynı zamanda mevcut sistemi de destekleyen bir üretim içinde olmalı ve yine mevcut siyasete uygun davranmalıdır. Aksi halde ayakta kalamaz. Bu böyle olunca, sanatçının kurumlara ve sponsor firmalara olan bağımlılığı, onun özerkliğini yok eder. Ama yine de sanatçılar, söyleyebilecekleri bir şeyler varsa, onları farklı dil kullanımlarıyla ve ironilerle ortaya koyabiliyorlar. Böyle örnekler de azımsanmayacak sayıda. Günümüz sanatında ironiye duyulan yakınlık da buradan kaynaklanıyor. Zaten bugün siyaset de ideolojiler bağlamında yapılmıyor. Bu yüzden sanatçıların yaklaşımları da ideolojilerin dilinden değil, hep popülerleşmiş siyasi bir dilden oluyor ve estetik bağlamdan kopup, birer basit bildiri haline dönüşüyor. Aslında bu, dış görünüş olarak böyle; çünkü çağdaş sanata ve felsefeye şöyle bir göz atacak olursak, şaşırtıcı taktiklerle kendisine büyük özgürlük alanları açabilen bir özne tipi ile karşılaşırız. Bu yeni özne tipi, yeni bir siyaset biçimi doğurur ve her zaman

egemen sistemin kavrayamayacağı alışılmamış tepkileri ortaya koyabilir (Atina ve Gezi eylemlerini anımsayalım). Öznenin mevcut siyasi durum içinde bir zorunluluğudur bu. İşte sanatçı, bu popüler dilin arasına bir takım nifaklar sokma becerisine sahipse, o zaman iyi bir iş yapmış oluyor. Bunun tersine, aykırı sanat dediğiniz şey, pek çok zaman denendi. Bunun en önemli örnekleri, 20. yüzyılın başından itibaren gördüğümüz avangard akımlardır. Bunlar hep mevcut siyasete ve sanat piyasasına karşı duran akımlardı. Örneğin Dadacıları ve Sürrealistleri untabilmek mümkün değil. Ama kapitalizmin gücü o kadar fazlaydı ki bu akımların tümünü ehlileştirdi, yumuşattı ve müzelere soktu. Bir aykırı durum eğer müzeye girmişse, tam tabiriyle müzeliğe olmuş demektir. Yani onun işi bitmiş demektir. Bu hep böyle oldu. Şimdi de aynı şeyleri denemenin, aynı yollardan geçmeye çalışmanın bir anlamının olduğunu sanmıyorum. Oysa şimdi sanatçılar, yeni tip öznel olarak doğrudan doğruya kurumların içinden konuşmayı ve muhalefetlerini oralardan yapmayı deniyorlar, başka çareleri de yok. Üstelik bu bence iyi bir yol. Dolayısıyla oralarda kullanacakları muhalefet dilini de keşfetmeleri gerekiyor. **M.B:** Proje başlangıcında kavramsal çerçeveyi oluşturma sürecini açıklayabilir misiniz? **E.Z:** Bu, yukarıda da belirttiği üzere kolay bir şeydir. Yani sanatçılar ile küratör (burada kast edilen profesyonel küratör değildir) arasında çoktandır düşünsel bir ilişki varsa, küratör kendi kuramlarıyla sergiye dâhil olmuşsa, bir serginin kavramsal çerçevesi de hazır demektir. Sanatçılarla sürekli paylaştığınız fikirler arasından bazılarını ele alıp bunları anlamlı bir biçimde bütünleştirdiğinizde, zamanı gelince bir sergi ortaya çıkartabilirsiniz. Belirli aralıklarla toplanır, metni birlikte oluşturursunuz. Küratör de bu ortak metni temize çeker ve başına da kendi adını yazar. Küratörün buna hakkı vardır, dağınık düşünceleri bütünleştiren odur çünkü... Sanatçılar da ortak metin çerçevesinde yapıtlarını gerçekleştirmeye soyunur; bu sürece küratör de düşünceleriyle katılır. Ama bunun dışında profesyonel bir küratör, kavramsal çerçeveyi nasıl oluşturur onu bilemiyorum. Tahminin şu: Finansı sağlayan, sanat piyasasında etkinlik gösteren kurumların, mevcut siyasi koşullara uyum sağlayabileceği ve kendi yerini bu yolla sağlamlaştırabileceği konuları vardır. Küratörler bunlardan birini seçtiğinde, başka sponsorluklar elde etmeleri de kolaylaşır. Ulusal ya da uluslararası bazı vakıfların, bazı uluslararası kültürel fonların, siyasi derneklerin ya da partilerin vb. desteklerini alabilirler. Bu anlamda profesyonel küratörlerin de konu bulmak adına fazla bir seçenekleri ya da yaratıcılık alanları yoktur. **M.B:** 1980'li yıllardan bu yana sanatçı- küratör ilişkisini nasıl değerlendiriyorsunuz? **E.Z:** Bunu bilmiyorum. Ben 1980'lerin sonundan itibaren birkaç küratörlü sergide sanatçı

olarak yer aldım. Tüm bunlar, küratörün çalışma sürecine katıldığı sergilerdi. Ama profesyonel küratörlük de 1980'lerden beri başka bir yoldan, başka bir sistem içinde ilerledi. O ilerleyişin, sanatçı-küratör açısından hangi durumları, hangi ilişkileri ortaya çıkarttığı sorusuyla ilgilenmedim. **M.B:** Sergi oluşumu aşamasında ne gibi sorunlarla karşılaştınız? **E.Z:** İster küratörlük yapın, ister sanatçı olun, eğer sergi sürecini birlikte yürütmüşseniz, hiçbir sorunla karşılaşmazsınız. Ben de karşılaşmadım. Sizin tek başınıza ya da sergi ekibi olarak karşılayamayacağımız, gücünüzün yetmediği mekân, malzeme, katalog, medya vb. durumlarını halletmek gibi çabaları saymazsanız pek bir zorluktan söz edilemez. Buna karşın bu gereksinimleri minimumda tutmayı ve eldeki olanakları en verimli biçimde kullanmayı da öğrenmiş bir kuşaktık biz... Bu konuda en az sergide olabildiği kadar yaratıcılığımızı ortaya koyuyorduk. **M.B:** Küratörlüğünü üstlendiğiniz sergiler için neler söylemek istersiniz? **E.Z:** Bazı sergilerde adım küratör olarak geçti, bu doğru. Ama bu küratörlük meselesi üzerinde bir kez daha duracağım: Küratörlük profesyonel bir meslektir; hareket alanı, çalışma biçimi, tanımı artık çok belirgin çizgilerle işaretlenmiştir. Benim yaptığım şey küratörlük değildi, sergilere düşünce boyutunda ve bir metin kapsamında katılmaktı. Sergiye katılan sanatçıların onayı olmadan gruba ne bir sanatçı ekledim, ne tek başıma bir konu ve metin dayattım, ne finans meseleleriyle ilgilendim, ne de başka bir şey... Üstelik çalışma sürecinde hep sanatçıların önerileri geçerli olmuştur. Yine de tüm bu sergilerde adımın karşısına küratör yazıldı. Belki başka çare yoktu, öyle ya, başka yazacak bir şey bulamadılar... Fakat bu durumun dışında, farklı bir çalışmaya girmek zorunda kaldığım sergiler de oldu. Örneğin bazı galeriler, daha önce yayınladığım makaleleri ya da kitaplarımdaki bazı bölümleri, sergi konusu yapmak istediler. Onları kabul ettim ve tanıdığım, yani o konular çerçevesinde yapıt ürettiğini bildiğim sanatçılar ile bağlantı kurdum. Bu tür çalışmalarım da oldu. Yine de küratör olarak anılmaktan rahatsızlık duyduğumu söylemeliyim. Çünkü açıkçası ben küratör değilim, küratörün yapması gerektiği işleri yapmıyorum, onun işlevlerini üstlenmiyorum; benimki başka bir şey. Artık eleştirmenlerin, bu çalışma biçimine bir ad icat etmelerini beklemekten başka yapabileceğim bir şey yok. **M.B:** Küratörlü bir sergiyi, diğer sergilerden ayıran noktalar neler olabilir? **E.Z:** Aslında bu da o organizasyondaki küratörün hangi türde olduğu ile ilgili bir durum. Eğer sanatçılar, kendi kavramsal çerçevelerini kendileri çizmişler ve süreci böyle yürütmüşlerse, küratöre gerek kalmıyor. Ama sanatçılar, kendi aralarına kuramla ilgilenen birini almışlar, onunla birlikte çalışmalar yapmışlar ve sonuçta da ona küratör adını takmışlarsa, o kendi bilecekleri bir şey, arada bir

fark yok. Öte yandan bir sanatçı, kendisine önerilen bir metne bağımlı kalmayı, bazı kurumsal ilişkiler içinde yer almayı tercih ediyor ve bundan da yararlanmayı düşünüyorsa, profesyonel bir küratör eşliğinde daha farklı bir çalışma ortamına ve daha farklı ilişkiler ağına giriyor demektir. Öyle bir ortamın nasıl bir şey olduğundan ise haberim yok.

Genco GÜLAN İle Küratöryal Yönetim Üzerine...

Mine Bican: Küratör tanımı üzerine neler söylemek istersiniz? **Genco GÜLAN:** Çevrim içi çeviri makinesi translate.google.com/ İngilizce küratör kelimesini ‘veli’ olarak Türkçeye çeviriyor; ve ekliyor: *guardian, conservator, custodian*; yani gardiyan, korumacı, komiser vb ama dikkat! patron değil. Arada bir iş; Ali Şimşek’in tabiri ile orta sınıf yönetici. Sanatçılar ve sanat için bazen çok faydalı bazen de tamamen gereksiz bir iş. Fakat küratörlerin sıkça unuttukları bir konu var; İş tanımı itibarı ile küratör sanatçı değildir ve olamaz. **M.B:** Türkiye’de küratörlüğün 1980’li yıllarda oluşmaya başladığını kabul edersek, o günden bugüne ne tür gelişmeler kaydedilmiştir? **G.G:** Gelişme kaydettik mi? Siz buna gelişme mi diyorsunuz? **M.B:** Küratörlük bir meslek midir? **G.G:** Yarı zamanlı (part time) yapılan bir meslek yan-dalı diyebiliriz. **M.B:** Sürekli olarak bir tartışma konusuna dönüşen “ Sanatçının, küratöre ihtiyacı var mıdır?” sorusuna bakış açınız nasıldır? **G.G:** Meseleye şuradan da bakabiliriz küratöre ihtiyacı olan sanatçı vardır olmayan sanatçı vardır. Ve/veya küratöre ihtiyacı olan proje vardır olmayan proje vardır. Çağdaş sanat’ta yapıt gövdesini (malzemesini) yitirdikçe, gösterilmeye ihtiyaç duyar: “bakın, bu bir sanat yapıtıdır” diye...işte bu işlevi bazen Müze, bazen etkinlik (festival, bienal) ve bazen de sanat kuruluşu (galeri, fuar) tek başına yapmıyor, yapamıyor ise bir küratöre ihtiyaç vardır. Bir anlamda sihirbazın yanında dolaşıp seyircilere tavşanın gerçek olduğunu gösteren yamak gibi: “Dokunun bakın gerçek...” Yamak sihir yapmaz, şapkayı taşır ve içine girmez. **M.B:** Özel sektör kurumlarında çalışan küratörler ve bağımsız olarak (çalışmaya) çalışan küratörler hakkındaki görüşleriniz neler? **G.G:** Size yanıt olarak; yağmurda karşılaşmış soğukta titreyen bir sokak köpeği ile süs köpeğinin aşk hikayesini yazardım ama terbiye ve sabır sınırlarını çok da zorlamak istemiyorum. **M.B:** Küratörlüğe sanat yönetimi ve bu yönetimin piyasasına baktığımızda, işin masumiyetini sorgulayacak olursak; sonuçta bu işi belirli kurumların himayesinde yürüten küratörler de var, bağımsız olarak küratörlük yapan isimler de mevcut. Neler söylemek istersiniz? **G.G:** Piyasa ve

masumiyeti aynı cümlede kullanmamak lazım. İkisi tamamen ayrı şeyler. **M.B:** Siz üreten bir sanatçı olarak küratörlü bir sergide kavramsal çerçevenin sizi sınırlandırdığını mı? Yoksa size sunulan kavramın çalışmalarınıza farklı bir yön belirlediğini mi düşünüyorsunuz? **G.G:** Bazen kavramsal çerçeve size çok iyi bir pas gibi tam vaktinde gelir, yükselir smaç vurursunuz. Bazen de üstünüze karabasan gibi çözer ve çıkış deliği ararken boğulursunuz. Ve yine açmalıyım, kavramsal çerçeve bazen de çerçevesizlik olabilir. Yani sanatçı spesifikleşmeye çalışırken (bazen gizlenen, gizli) küratör sergiyi açılmaya/ dağılmaya zorlayabilir. **M.B:** Size göre; küratörlük yapacak yahut halihazırda küratörlük yapan birisinin ne tür donanımlara sahip olması gerekiyor? **G.G:** Sanattan anlaması gerekiyor. **M.B:** Öncelikle dünya çapında küratöryel bazda beğendiğiniz/önemsediğiniz çalışma/isim, sonrasında ise Türkiye’den örnek verebilir misiniz? **G.G:** Dünya çapında ve yurt bazında ayırımı daha muğlaklaştı diye düşünüyorum. Marcus Graf, Emre Zeytinoğlu, Ali Şimşek, Derya Yücel, Burcu Pelvanoğlu, Ahu Antmen ve Fırat Arapoğlu ve daha başka bir çok arkadaşım ile çalışmaktan gayet memnunum. **M.B:** Sizin için sergilemenin önemi nedir? Sizin sergilerinizi müze veya galeri mekanlarından taşan, gündelik hayatın için de görmek pek mümkün. Bazen İstiklal’de bir kitabevinde bazen de İstanbul’un en popüler restoranlarının birinde. Sonuç olarak bu da bir sergileme tekniği, algıyı bozan bir durum bu. Çünkü yemek yerken sanat eserinin karşısında oturuyorsun burada amaç nedir? **G.G:** Sergileme meselesini, ilişkilerini, tekniklerini gayet önemsiyorum. Sanatçı zaten ürettiğini paylaşmalı. Bence taze taze...Kamusal alan çalışmalarını ikiye ayırıyorum. Birincisi seyircinin ayağına gitmek. Hemen, aç parantez, seyirciyi de önemsiyorum, kapa parantez. İkincisi de mekana özgü işler (site specific) üretmek, ki sanıyorum Türkiye’de bu alanda çalışan, iki elin sayısı kadar sanatçıdan bir tanesiyim. Risk aldığınız zaman kazandığınız ve kaybettiğiniz şeyler olur. Bunların gayet bilincindeyim ama risk bizim işimiz. **M.B:** Keşke bu çalışmada ben de yer alsaydım dediğiniz küratöryel bir çalışma var mı? **G.G:** Rene Block ile çalışmak isterdim, tanıştık ama henüz çalışmak kısmet olmadı. **M.B:** Sanatçının üretken/yaratıcı kimliğinin göz önünde bulundursak, sanatçılar galerici, sponsor, koleksiyoncu ve fuar şirketleri ile doğrudan ilişkide mi olmalı? Yoksa alternatif olarak işi küratöre mi bırakmalı? **G.G:** Sanatçının işleri kendi başına yapmaması bir beyaz atlı prens masalıdır. Türkiye’de sanatçı gerekirse hamallık yapar, tek başına kamyon doldurur, gerekirse de koleksiyoncu ile bilek güreşi yapar. Bazı durumlarda ben de menejer, grafiker, editör ve daha uzun bir liste ile çalışmak isterim fakat...hey neredesiniz çocuklar? **M.B:** Daha önce Selanik’te

bienal danışmanlığı ve küratörlük yapmıştınız. Orada sizi aşırı memnun eden yahut tam tersine sizi rahatsız eden bir durumla karşı karşıya geldiniz mi? Deneyiminizden söz eder misiniz? **G.G:** Selanik'te küratör olarak başka bir küratörü seçtim; Ali Akay ve o da yapıt olarak sergi içinde bir sergi yaptı. Bu şekilde Kıbrıs'ın sergiye hem Kuzey hem de Güney'inden sanatçılar ile katılmasını sağladık. Yani küratöryel mekanizma ile yaratıcı çözümler üretilmesi mümkün. **M.B:** Son olarak eklemek istedikleriniz var mı? **G.G:** Yaratım sürecine her türlü katkı ve destek başımızın üzerine. Fakat yine bu sürecin önündeki her engel, hangi kılık ya da kıyafete girerse girsin, hangi unvan ile ortaya çıkarsa çıksın, benim için bir engeldir ve aşılması gerekir.

İnsel İNAL İle Küratöryal Yönetim Üzerine...

Mine Bican: Küratör tanımı üzerine neler söylemek istersiniz? **İnsel İnal:** Küratörlük ilk 90'lı yıllarda çıktığı vakit biz baya tedirgindik ve açıkçası çokta antipatik buluyorduk bu meseleyi. Birisinin çıkıp kendi kurduğu network üzerinden sanatçıları manipüle etmesi ve o doğrultuda bazı sergiler organize etmesi ve eğer o network'ün içerisinde olmayanlar varsa özellikle dışarda kalması doğrultusunda çok büyük bir şekilde veryansın etmesi ile ilgili ve bir sürü sıkıntıları arka arkaya dizip bununla ilgili olumsuz şeyler düşünüyorduk. Fakat zaman içinde küratörlük meselesinin aslında herhalde 2005 sonrası diyebilirim, 2000'lerde diyemeyeceğim 2005 sonrası herkesin kafasında yavaş yavaş yerleşmeye başladı. Bu antipati olma durumu da bienal zamanında bienallerin küratörleriyle de ilgili bir antipati yaratıyordu aslında, çünkü bu coğrafyaya ait olmayan bir sürü küratör İstanbul'a geliyordu ve dışardan resmen ithal edilen bir sürü düşünceler üzerine sergiler burada yapılıyordu. Ve bu coğrafyada seyircisiyle de sanatçısıyla da hiçbir ilişki kurulamıyordu genelde. Fakat 2005 ve tahminen söylüyorum ve gerçek bir veri değildir ve 2005 sonrası bu artık yavaş yavaş oturmaya başladı ve küratörlerde kendi alanlarında uzmanlık konularını belirlemeye başladılar. Sanatçılarda zaten eleştirel politik yaklaşımlarıyla kendi kategorilerini de belirlemeye başlamışlardı. Dolayısıyla artık biz şunu anladık ki; bir küratör bir sergi yapacağı zaman kendi konusuyla ilgili çalışan sanatçıları bulup onlarla iş çıkartmaya başlıyorlar. Yani biz öncesinde sanıyorduk ki, sanatçılara sipariş veriliyor ve sanatçılar o siparişler doğrultusunda işler üretiyorlar. Halbuki, bunun doğrusunun kendi alanları ve konularında uzmanlaşmış sanatçıları kendi

konusuyla denk geldiği vakit seçmesi ve öyle sergi yapmasının doğru olduğunu biz 2005 sonrası uygulamalarından dolayı anladık ve dolayısıyla şimdi küratörlük meselesi biraz daha olması gereken bir şeymiş gibi gözüküyor. Fakat yine sıkıntılar var. Tam bağımsız sanatçılar pek yok. Biz eskiden sponsorumuzu bulurduk, kendi konumuzu araştırırdık ve bütün her şeyi biz yapardık. Dolayısıyla daha kolektif bir yapı oluşurdu yani daha ütöpik bir meseleyi kendi içinde kurgulamaya başladık sergi yaparken. Fakat şimdi bu küratörlü sergilerde böyle kolektif bir bilinç pek oluşmuyor ama herkes zaman zaman yan yana geliyor, çok büyük düşünsel veya arkadaşlık ilişkisi doğrultusunda diyaloglar kuruluyor fakat sonrasında yine birbirini görmeyen yalnız sanatçılar yine kendi aralarında kendi hayatlarına devam ediyorlar. Ama işte eskiden öyle değildi. Eskiden sanatçılar beraber yaşıyordu, beraber üretiyordu, yan yana daha çok duruyordu. Küratörlüğün bana kalırsa şöyle bir zamanda böyle bir sıkıntısının olduğunu düşünüyorum. Hatta artık sanatçılar pek kolektif çalışmaya yanaşamıyorlar sonucunda pratiklerini yitirirler öyle söyleyeyim. **M.B:** Türkiye’de küratörlüğün 1980’li yıllarda oluşmaya başladığını kabul edersek, o günden bugüne ne tür gelişmeler kaydedilmiştir? **İ.İ:** 1990’lı yıllar çok önemli bir tarih, 90’lara gelindiğinde her şey değişiyor herhalde biliyorsunuz. Yani Doğu- Batı bloğunun Almanya’daki Berlin Duvarının kırılması, Yugoslavya’nın çözülmesi gibi bir sürü siyasi olayların ve bunlar alt alta var sekiz on tane ve hepsinin bir arada oluşmasıyla buna ek olarak Türkiye’de de var değişimler ve 90’lar bütün dünya için bir kırılma noktası. Dolayısıyla sermaye ve emek ilişkisinin de değişmesi, neoliberal politikaların daha yapıcı değil de daha yıkıcı bir şekilde rant üzerinden şekillenerek birçok şeyi değiştirmesi, yeni medya ilişkileri, iletişim teknolojileri falan. Dolayısıyla 90’lar daha çok değişiyor. Ben 90’lar ve sonrasına tanıgım ve sonrası için daha hakimim açıkçası 90’ları çok net ve tam göbeğinde yaşadım. Genç etkinlikler, öteki sergisi, habitat sergileri ve birçok konuda da bu konuda da yazı yazdım ve çizdim. Dolayısıyla sergi de yaptım ve 90’da ilişkileri çok daha net bir şekilde gördüğüm için 90’ları baz alıyorum. 80’ler de küratörlük evet başlamıştı belki ama küratörlük ne demek kimse bilmiyordu yani. İstatistiksel bir araştırmam yok. Yani 90’larda yeni yeni başlamıştı küratörlük meselesi hatta küratör lafını herkes birbirine soruyordu bu ne demek diye. Kısacı küratörlük 90’la birden bire hayatımıza girdi. **M.B:** Küratörlük bir meslek midir? **İ.İ:** Küratörlük bir meslektir ve bu çok ciddi bir meslektir. Yani bunun eğitimi var Vasıf KORTUN’un okuduğu okul var Amerika’da. Şimdilerde Sanat Yönetimi bölümleri açıldı. Küratörlük eğitimi verilmiyor açıkçası ama verilmesi gerekiyor Art Management diye geçer çünkü dolayısıyla bunu şu şekilde anlatayım; Ben

Yeditepe Üniversitesi'nde Sanat Yönetimi bölümünde yüksek lisans dersi veriyorum ve yüksek lisans öğrencilerinin çoğu küratörlük meselesiyle çok ilgili hatta şuan da öğrencilerimden üç dört tanesi küratörlük yapıyorlar sanatçılarla beraber şuan da çalışıyoruz ve bir sergi yapacağız ve o mesela her şeyi tetikledi başlattı dolayısıyla şuan da küratörlük eğitiminin verildiğini söyleyemem niyet çok iyi Sanat Yönetimi bölümlerinde ama öğrencilerin derdi küratör olmak. Küratörlük bir meslek çokta iyi paralar kazandıran bir meslek fakat işte her şeyin başında sanat yoktur, tarih yoktur, net sanat network vardır. Network'ü olanların da daha çok başarılı olduğu bir alan tabi ki. **M.B:** Sürekli olarak bir tartışma konusuna dönüşen “ Sanatçının, küratöre ihtiyacı var mıdır?” sorusuna bakış açınız nasıldır? **İ.İ:** Böyle bir tartışma konusu mu var? Ben bilmiyorum. Zaten bu soruyu okuduktan sonra ben sizinle konuşmayı tercih ettim. Yani sanatçının küratöre ihtiyacı var mıdır? Bence yoktur. Ama küratörün sanatçıya ihtiyacı vardır. Aslında biraz işler değişti ben biraz daha düşündükçe netleşiyor yani birçok proje, sanatçı projesi için sergi hazırlayacağı proje sanatçının tek başına yapabileceği şeyler değil dolayısıyla bazı projeler bazı küratörlerin projelerinde yer alan sanatçı kendi projesini uygulayabiliyor. Çünkü para alıyor. Mesela ben de Sinop Bienali'nde veya Çanakkale Bienali'ndeki projemi küratörlerin bulduğu ve kurduğu ilişkiler üzerinden sağlanan para ile yapabildim tek başıma karşılayamazdım. Eğer bu şekilde bakacak olursak daha tecvidsel anlamda bakacak olursak evet ihtiyaç var ama sözümü söyleyebilmem için küratöre ihtiyacım yok kendi başıma da sergi yapabilirim. Küratörsüz sanat yürür, varlığı da devam eder, kendi ontolojik yapısını da sürdürür bence bundan önce sanat tarihçi olması gerekiyor. Sanat tarihçisinin yapılan sergileri arka arkaya bilmesi ve ilişkilendirmesi gerekiyor. Yani hem küratör hem sanat tarihçisinin olması bence düşünebiliyor musunuz? yirmi sene sonra sizin serginizi kim nerede görebilecek yani eğer ki kimse yazmadıysa veya işte biz çok önemli sergiler yaptık bunlardan bir tanesi Fırat ARAPOĞLU'nun yaptığı Proje4L' deki “Müze içinde Müze” sergisi. Türkiye'de yapılmış müzeye karşı, müzeyi sorgulayan, müzeyi tekrar kurgulayan ilk sergidir. Yani bunu da neden söylüyorum iyi hoş bir şey mi? Bu hayır hoş bir şey değil. Çünkü Avangard Sanat Tarihinin yüzde 90'ı müzeye karşı, tutumlara karşı söz üreterek kendini var etmiş ama Türkiye'de böyle bir şey hiç olmadı. Yani herkes kurumların içinde olmak istedi. Yani Avangard Sanat Tarihinin içinde herkes müzenin içinde olmamaya karşı iş üretirken Türkiye'de herkes müzenin içinde olmak için iş üretti. Dolayısıyla bunun eleştirisini de barındırdık biz bu sergide yani demek istedik ki; müzeye karşı yeniden sanatçılar nasıl fikir örgütler, nasıl düşüncesini örgütler, nasıl yan yana gelir

falan filan. Şimdi bu önemli bir sergiydi fakat bunun üzerine hiç kimse bir şey yazmadı ve sonrasında unutuldu gitti bu sergi ya da bize öyle geliyor, ben unutulduğunu düşünüyorum. Belki de unutulmamıştır bilmiyorum ama sonuçta bir sonraki level başka bir sanatçı grubu tarafından oluşturulamadı yani bir sonraki nesli etkileyemedik. Neden etkileyemedik? Çünkü Sanat Tarihi bunu yazmadı, Sanat Tarihi bunu kendi güncel bağlarıyla ilişkilendiremedi bu meseleyi yine her şeyde olduğu gibi bu sergide bir şova dönüştü ve o her şovda da olduğu gibi sabun köpüğü gibi patladı ve yok oldu gitti. Dolayısıyla küratörlere ne kadar ihtiyaç var onu çok iyi bilmiyorum ama Sanat Tarihçilerine çok fazla ihtiyaç var yani geriye dönüp dönüp ne bileyim ben hani biz Dada'yı hiç okumasaydık Dada bir çöplük. Ama adamlar bunları çöpten çıkartıp Sanat Tarihçileri almışlar, yan yana koymuşlar, yazmışlar, metin oluşturmuşlar, ilişkilendirmişler, makaleler yazmışlar ve biz yüz yıl sonra halen Dadaistler bizim babamız diyoruz yani. Neden diyoruz? Çünkü sanat tarihçiler sayesinde. Onun içinde aslında bu şeyi ikili ilişki gibi kuruyorsunuz sanatçı ve küratör ilişkisini ama ben bu ilişkinin üçlü olduğuna inanıyorum. Küratör, sanatçı ve sanat tarihçi iş birliği ile yürümek zorunda her şey. Sistem henüz bu coğrafyada kurgulanamadı ve kurgulanamadığı sürece de açıkçası ben çoğu zaman ve benim bir sürü arkadaşım var aramızda konuşuyoruz ve bu kurgulanamayan mekanizmada neden sanat üreteceğimizi sorguluyoruz. Çünkü yapacağınız bütün emek bütün şey hepsi uçuyor gidiyor yani. Dolayısıyla küratörlerinde işi zor bu anlamda onlarda mesela bir skala oluşturmaya çalışıyor, bir düşünce üzerinde yaşam çizgisi oluşturmaya çalışıyor. Fakat bunu gören, yazan ve başka siyasi ya da sosyolojik pratiklerle ilişkilendiren hiç kimse yok. Dolayısıyla böyle olunca da sergi yapmanın da bir anlamı yok. Dolayısıyla başka türlü şeyler o boşluğu doldurmaya çalışıyor. İşte kurumlar sergiler yapmaya başlıyor, kurumlar bazı şeyleri şişirmeye başlıyor, galeriler satış amaçlı bazı sergileri şişirmeyi amaçlıyor bir sürü yani cümle kurmayı beceremeyen sanatçılar, hiçbir siyasi düşüncesi olmayan bir sürü insan var. Bunun yanında sanatçı olarak inanılmaz paralara eserler satarak, sanatçı olarak karşımıza çıkıyorlar. Çokta normal onlar dolduruyor boşluğu yapacak bir şey yok. **M.B:** Özel sektör kurumlarında çalışan küratörler ve bağımsız olarak (çalışmaya) çalışan küratörler hakkındaki görüşleriniz neler? **İ.İ:** Bu sorunun yanıtını cevapladığımı düşünüyorum. **M.B:** Küratörlüğe sanat yönetimi ve bu yönetimin piyasasına baktığımızda, işin masumiyetini sorgulayacak olursak; sonuçta bu işi belirli kurumların himayesinde yürüten küratörler de var, bağımsız olarak küratörlük yapan isimler de mevcut. Neler söylemek istersiniz? **İ.İ:** Bağımsız küratörler mevcut ve onlar hakikaten çok fazla emek harcıyorlar ve acıyorum

yani çok üzülüyorum çünkü hepsini de tanıyorum yani işte Derya YÜCEL'i, Fırat ARAPOĞLU'nu, Ebru Nalan SÜLÜN'ü tanıyorum yani bu insanlar açıkçası hakikaten bazen kendi kendime soruyorum niye yapıyorlar bu işi diye çünkü hani sanatçı sonuçta kendi işini koyuyor ve kendi işini satabiliyor. Küratörlü sergilerde zaten pek satış olmuyor o ayrı bir konu ama küratörlerin yaptığı gerçekten pek bir karı olmuyor hem maddi hem manevi anlamda bir karı olmuyor ve hatta zulüm çekiyorlar. Çünkü bu şuna benzer; bir inşaatta işçi hata yapar, kalfa mimara kızar, malın sahibi mimara kızar, oysaki mimarın hiçbir şeyden haberi yoktur ve sonuçta her şey mimara patlar bu da aynı şekilde sergideki bütün hatalar mesela katalogta ki isim yanlış çıkar küratörün günahıdır. İş yolda kırılır yine küratörün günahıdır her şey küratörün günahıdır dolayısıyla bu değişik bir insan grubudur açıkçası küratörler zaman zaman böyle düşünüyorum. Ama bunun yanında bağımsızlıklarından da ödün vermiyorlar ve bu alanda çok erdemliler o konuda da saygı duyuyorum. İyi ki varlar. Ama bir taraftan da kurumların altında çalışanlar var onlarda küratörün çıkarlarıyla ters düşmemesi için uğraş veriyorlar ve bu konuda da çok fazla sıkıntı oluyor, sanatçılar sansüre uğruyor ve onlarda ne yapacaklar bilmiyorum, onlara da daha çok acıyorum açıkçası. Çünkü onlarda maaş alıyorlar, para kazanmaya çalışıyorlar bir taraftan da aslında organizatörlük yapıyorlar. Yani bir ideoloji üzerinden bir düşünce geliştirip, yeni bir bağlam kurmak adına, yeni bir sorgulama ve yeni bir tartışma alanı yaratmak adına bu işi yapmıyorlar, onlar sadece kurumun prestijini artıracak işte ne bileyim Zorlu Holding'de şimdi yeni bir sürü organizasyon yapılıyor, sergiler yapılıyor orda da işte birileri var bu işi organize ediyor. Yani kurumların altında çalışanlara biz pek küratör demiyoruz. Arter'de Emre BAYKAL var, İstanbul Modern'de Levent ÇALIKOĞLU var ama bu isimlerin hangi metinleri yazdığı, hangi metni tartışmaya açtığı belirsiz. Aslında tartışma da yok ben hiç rastlamadım. Onlar sadece yurtdışından sergilerin buraya taşınmasında, organize olmasında falan bulunuyorlar. Dolayısıyla küratörün bağımsız olmayanına ben küratör demiyorum. Kurumda çalışan isimlere küratör dediği vakit kafaların karışacağına inanıyorum. Küratörlük zaten kendi içinde bağımsızlığı barındıran bir durum. **M.B:** Siz üreten bir sanatçı olarak küratörlü bir sergide kavramsal çerçevenin sizi sınırlandırdığını mı? Yoksa size sunulan kavramın çalışmalarınıza farklı bir yön belirlediğini mi düşünüyorsunuz? **İ.İ:** Hayır ikisi de değil. Bunu ilk sorunun cevabında söyledim. Küratör kendi konusu doğrultusunda çalışan sanatçılardan seçki yapar. Yani ben bunun böyle olması gerektiğini düşünüyorum ve doğrusu da bu zaten. Örnek olarak kimlik üzerine bir sergi açacak ise küratör, kimlikle uğraşan sanatçıları seçer.

Şimdi bir sergi yapacağız mesela o konuyla ilgili çalışan sanatçıları bulmaya çalışıyoruz. Yani oturup da hiçbir sanatçıya sipariş veremezsiniz. Zaten aksi olmaz, olsa bile sergi de patlar. Çünkü sanatçı o konuda daha önce okumamıştır, araştırmamıştır, dolayısıyla yanlış olur. **M.B:** Size göre; küratörlük yapacak yahut halihazırda küratörlük yapan birisinin ne tür donanımlara sahip olması gerekiyor? **İ.İ:** Bana kalırsa birincisi risk alması gerekiyor küratörün, çünkü sanat tarihinde bizim bütün okuduğumuz gördüğümüz sergilerin hepsi bir önceki durumu çok iyi analiz etmiş ve onun üzerine bir şeyler ekleyebilmiş, risk alarak bazı konularda da radikal söylemleri olan işler ve sanatçılarla çalışmalı dolayısıyla risk alması gerekli. İkincisi ise; daha önce söyledim siyaset ve sosyoloji ile ilişki kurabilmesi gerektiğini düşünmesi gerekiyor yani yazdığı metni bütünleştirmesi gerekiyor. Yani bir portakalın resmi nasıl daha güzel yapılır? Konseptinin ötesinde portakalın fiyatı, portakalın ekonomiye katkısı, bunun toplumdaki göstergeleri gibi bir sürü esas dallarını analiz edebileceği birikime sahip olması gerekiyor. Kısacası okuması gerekiyor, gerçekten çok fazla okuması gerekiyor ve bir sanatçıdan daha fazla okuması gerektiğini düşünüyorum ve tabi ki networkünün sağlam olması gerekiyor. **M.B:** Öncelikle dünya çapında küratöryel bazda beğendiğiniz/önemsediğiniz çalışma/isim, sonrasında ise Türkiye’den örnek verebilir misiniz? **İ.İ:** Dünya çerçevesinde bildiğim daha doğrusu hayranı olduğum bir küratör yok ama BLOCK’un sergisi bienaller arasında gördüğüm en iyi küratörlü sergidir. Dolayısıyla küratörlük konusunda hayranlık ve şaşkınlık uyandırdı bende. Çünkü yani hem ulusalcılığı bu kadar iyi analiz edip hem Türkiye siyasi konjonktürüyle ilişkilendirip bunu sergiye dönüştürmesi mesela Atatürk Kültür merkezini metaforlarıyla beraber diğer parametrelerle ilişkilendirmesi açısından ben hakikaten etkileyici buldum. Muhtemelen danışmanları çok sağlam diye düşündük. Mesela Fulya Erdemci’nin son bienali bir feceatti. Dolayısıyla o anlamda BLOCK’un çok daha iyi ve başka kanallarla biliyorum, metinlerini de biliyorum. Çok sağlam ve ideolojik yapıya sahip olduğunu da düşünüyorum. Şuan yaklaşan Bienalin küratörünü de tanıyorum, işlerini de biliyorum ve merakla bekliyorum. Çünkü hiçbir açıklama yapmıyorlar. Biz daha önceki bienalde eylemler yaptık “Çuvalla Atılanlar” Projesinin sahibiyim. Dolayısıyla çok aktiftik ve bu sefer hiçbir şekilde açık vermiyorlar, aramızda konuşup örgütlenmeyelim diye ve hala bir açıklama yok. Fakat küratörü çok akıllı buluyorum, çok zeki bir kadın. Yerli küratörlerde de Fırat ARAPOĞLU zaten çalışıyorum ve bunu samimiyetle söyleyeceğim gittikçe risk alan bir yapıya büründüğünü görüyorum. Çok daha ideolojik yaklaştığını ve dolayısıyla daha çok risk alacağı mertebeye ulaştığını düşünüyorum. Hakikaten kariyer için artık sergi yapmadığını

fark ediyorum daha azalttığını görüyorum. Çok fazla okuyor hakikaten hafızası çok kuvvetli. Çok çalışıyor ve çok fazla yazı yazıyor kendi etik bir duruşu var bu anlamda. Derya YÜCEL'in çalışmalarını takip ediyor ve beğeniyorum. Işın ÖNOL, en son kadın söylemleriyle ilgili bir sergi yaptı ve tartışmaya çok açık bir sergiydi. Biz çok tartıştık o sergiyi ve hakkında çok yazı yazdık hatta yüksek lisansta bir öğrencimle beraber birlikte çok fazla analiz ettik o sergiyi, Kürt kimliğiyle ilişkilendirilerek yapıldığı çok aşıkardı, çok fazla sıkıntılıydı falan filan. Ama yine de çok iyi bir sergiydi, çok iyi işler vardı içerde.

M.B: Keşke bu çalışmada ben de yer alsaydım dediğiniz küratöryel bir çalışma var mı? **İ.İ:** Evet bir tane var. Canan BEYKAL'ın kürate ettiği bir sergi vardı “Kırlı İşler” ya da “Kırlı Dünya” galiba öyle bir ismi vardı. Bunda yer almayı istemiştim onun haricinde olmadı. Politik olan her sergide yer almayı istiyorum. Seviyorum çünkü. Dolayısıyla bu sergi de çok güzeldi sonrasında Canan BEYKAL ile konuştuk ama kısmet olmamış diyorum. **M.B:** Sanatçının üretken/yaratıcı kimliğinin göz önünde bulundurursak, sanatçılar galerici, sponsor, koleksiyoncu ve fuar şirketleri ile doğrudan ilişkide mi olmalı? Yoksa alternatif olarak işi küratöre mi bırakmalı? **İ.İ:** Açıkçası bu sorunun cevabını ben bilmiyorum. Çünkü hiçbiri benim dünyamda yok. Yani biz hani artık Fırat'la çalışıyoruz ama biz Fırat'la öyle bir olduk ki yani çok iyi dostuz ve birlikte tartışıyoruz ve birçok şeyi birlikte de çıkartıyoruz. Hatta bazen sergi oluyor sen küratör olsana dediğim falan da oluyor. Artık böyle iç içe geçmiş durumdayız yani dolayısıyla ben bir küratörle çalışan sanatçiyim gibi düşünmüyorum. O anlamda biraz farklıyım, sıra dışı olduğumu düşünüyorum bu ilişkiden dolayı. Dolayısıyla ben bu sorunun cevabını bilmiyorum. Bir fuara katılmadım yani katılmamda. Birkaç kez teklif aldım ve reddettim. Sanat fuarlarında olmuyorum. **M.B:** Proje başlangıcında kavram oluşturma sürecini açıklar mısınız? **İ.İ:** Benim küratörlüğünü yapmış olduğum bir iki sergi var onlar üzerinden anlatayım. “Manipüle Demokrasi Hikayeleri” mesela orada tamamı ile benim güncel olaylar üzerinden kafama takılan bir sürü soruyu arka arkaya dizmemle oluşan bir metin ve sonrasında da bir sergi oluştu ve orada ben birçok kişiyi de benim bu tartışma alanıma çekmek için hatta bunun bloğu da mevcut. Ben bu sergi de sanatçıları konuştururdum aslında bunu yapmaya çalışıyorum bütün yaptığım sergilerde. Onun haricinde “Zemberek” diye bir sergi var. Bir zaman sonra küratör olarak geçmeyi istemedim ve daha kolektif bir yapıya döndürdüm. Zemberek öyle oldu mesela yani ne bileyim hep benim kendi yaşadığım olaylar ve okuduğum ve ilişkilendirdiğim mesela çok heyecanlandığım anlarda bir anda çıkan bir tartışma alanı yaratma isteği yani ben hani bu meseleye kimler nasıl bakar? Üzerinden ney, nasıl

gösterebilirim aslında kafa açmak için birazda kendi kafamı açmak için topladığım ve örgütlediğim sergi yapıları bunlar. **M.B:** Başlangıcından bugüne sanatçı/küratör ilişkisini nasıl değerlendiriyorsunuz? **İ.İ:** İyi değerlendiriyorum. Aslında baştan beri birazda bu anlaşılın diye soruldu yani konuşuldu, biraz bunları söyledim galiba, değerlendirmelerimi anlattım. Dolayısıyla çokta sıkıntılı değil işte en başta söylediğim gibi küratörlük konusunda bir sıkıntı bir sakınca görmüyorum. Konuların küratörler tarafından kategorize edilmesini olumlu buluyorum. Ve dünyadan bir haber sanatçılarındaki biraz daha o yaşam ve sanat ilişkisini kurmak üzere çaba sarf etmeleri gerektiğine inanmaları açısından da küratörlerin varlığını doğru buluyorum. Yani yaşamla ilişki kurmayarak bir sürü sanatçı iş yapıyor ve bu konuda da işte küratörler ne kadar çok metin ortaya koyup, çalışırlarsa sanatçılarındaki bu tip okumaları ve sanat/ yaşamın üzerinden bir şeyler üretmeleri gerektiğini düşünebileceklerine inanıyorum. Küratörlerin varlığından bir sıkıntım yok yani. **M.B:** Sergi oluşum aşamasında ne gibi sorunlarla karşılaştınız? **İ.İ:** Valla ben artık sorunlarla pek karşılaşmıyorum. Çünkü birçok sergi teklifini reddediyorum. Dolayısıyla sorunlarla karşılaşmıyorum ve en ufak bir sıkıntı hissettiğim anda hemen katılmıyorum diyorum. Ben ortaya koyacağım sözün ne kadar ileriye gidebileceğini artık görüyorum. Yani bir şeye vitrin mi oluyorum yoksa hakikaten düşünce alanını oluşturmasına katkı mı sağlıyorum? O serginin teklifini yapan kişi zaten satır aralarında bunu bana belli ediyor ve ben bunu hissettiğim anda hemen katılmıyorum, yani katılacağım zamanda sana inanmam gerekiyor, güvenmem gerekiyor. Güvendiğim anda da sıkıntı çekmiyorum hakikaten bu çok önemli yani en ufak bir şeyde çok çok büyük kazıklar yiyebiliyorsunuz. Maddi ve manevi anlamda kazık yiyorsunuz ve ben çok çok paramı kaptırdığımı biliyorum. Gerçekten çok zararlar ettim. Yani artık bu işi böyle yapmak istemediğim için son iki üç senedir sadece işte belirli kişilerle belirli sergilerde belirli aralıklarda çalışıyorum. Ve kolektif bir sergi yani birlikte iş üretmeye çok fazla inanıyorum çünkü sergi üretim sürecin de kafanı açmadığı zaman ben haz almıyorum çünkü genelde pek bir sıkıntı olmuyor ama dediğim gibi bu maddi anlamda mesela Rotherdam'a bir sergiye davet edildim ve aşağı yukarı 1500 Euro'luk bir teminat aldık ve bunun içinde tüm masraflarımız var ve o parayı bize vermediler. Aşağı yukarı iki sene sonra ben dava açacağımı söyledim ve bu serginin küratörü Hollandalıdır. Dava açacağımı söyledim ve Hollanda Başkonsolosluğu'na gideceğimi söyledim. Benim gibi ödeneğini almayan başka sanatçılarda vardı ve ondan sonra baya bir çıkış yapınca en sonunda parayı ödediler. Bu konuda da çok sinirliyim. Gerçekten hiçbir şekilde para kazanmadığınız bir iş bu ve ben oradan alacağım parayla

başka bir serginin işini yapacaktım ve benim cebimden çıkan masraf o, kar değil. Tüm maliyetler için ödenmesi gereken bir paraydı. Ondan sonra başka bir yerden kazık daha yedim ve ondan sonra dedim ki Türkiye’deki bütün sanatçılar kazık mı yer? Bir vakıf kurumu sergi açar eser toplar, eserler satılır, kimsesiz çocuklar derneğine yardım yapılması için bana böyle bir şey söylediler ve ben dedim ki, ben size parayı vereyim artık miktar her neyse benim eserimi niye satıyorsunuz siz ben zaten eserimi yapmak için bir sürü para bulmaya takla atıyorum. Yani Türkiye’de sanatçılar zengin değil ki demek istediğim mesele gönüllülükse ve benim param varsa size para vereyim yani dedim. Dolayısıyla böyle bir zihin yani her yardımda bir sergi açılır, sanatçıların işleri satılır ve mesela başka bir yerde daha oldu yine böyle bir yere vermiştim ben işimi sattılar sonrasında ben hemen akabinde sordum işimi kim aldı diye. Dediler ki, biz bu bilgiyi size veremeyiz. Ben de dedim ki siz bu bilgiyi bana vermek zorundasınız çünkü ben işimin nerde, kimde olduğunu bilmek zorundayım. Dolayısıyla bu işler biraz böyle sıkıntılı işler. **M.B:** Kûratörlü bir sergiyi diğer sergilerden ayıran noktalar size göre nelerdir? **İ.İ:** Bir tanesi satış meselesi. Kûratörlü sergilerde satış olmuyor. İkincisi proje bazlı sergiler oluyor galerilerde veya kurumlarda risk alabilen, risk üstlenebilen sergiler oluyor. Malatya’da Anadolu’daki ilk video sergisini yaptı Fırat. Aslında İstanbul Modern’in, Arter’in veya başka büyük kurumların yapması gereken bir misyonu Fırat kendi çabasıyla orada belediye ve valilikle ilişki kurarak yapıyor. Mesela kûratörlerin bu konularda daha kocaman kurumlara ve onların varlığına rağmen daha girişken ve daha çözümleyici, daha etkileyici projelere imza attığını ben görüyorum. Yani Arter çıkıp da büyük bir yerde hiç olmamış bir yere sergi götürmüyor. Mesela müzik konusunda bu geçerli değil, alıp çok farklı kentlere götürebiliyorlar ve hiç konser izlememiş insanlara konser izlettiriyorlar. Dediğim gibi bizdeki kurumlarda hiç böyle bir şey yok o yüzden kûratörlerin böyle bir şeyleri oluyor. Hiç üstlenilmemiş, hiç yapılmamış projeleri olabiliyor. Ama şu zamanlarda en çok konuştuğumuz konulardan biri de şu Türkiye’de kûratörlerin pek yapmadığı yani kurumlara göre pek yapmadığı şey de şudur; hiçbir şeyi sürekli yapmıyorlar yani süreklilik yok kûratörlerde mesela diyelim ki, “Müzeye Karşı Müze” adında bir sergi yaptı Fırat, bunun bir sonraki aşamasını getirmede. Daha bütünleyici daha kapsayıcı bir yapıyı devam ettirebilirdi. Bu anlamda da kurum harici çalışan bağımsız kûratörlerin pek takıntısı yok veya işte “Kimlikler Lütfen!” Cermodern’de açılan ve hakikaten iyi bir sergiydi. Ben şimdi baktığım zaman bunu daha da iyi görüyorum. Tabii ki bu bir şans idi aynı zamanda. Fırat’ın başarısı var hiç tartışmasız ama şansa önemli her şey ilişkiler falan hepsi tıkr tıkr

yürüdü gitti, denk geldi ama bir sonraki aşaması gelmedi. Bütün yapılarda kurumlarda dahil olmak üzere, bende de belki sizde de bu durum bir batılıya göre süreklilik devam etmiyor. Bir şeye başladığınız zaman oradan başka bir kanala geçip, orada iş üretip başka bir kanala geçip orada iş üretiliyor yani bir büyük külliyat. Sen küçük küçük taşları bir araya eklemişsin bir araya gelmiş sonrasında yeni bir yapıda tekrar temele konuyor. Dolayısıyla kurumlar bu konuda biraz daha sürekliliği sağlayabiliyorlar. Küratörlerde bu konuda bir yapı eksikliği olduğunu düşünüyorum.

Mehmet Yılmaz ile Küratöryal Yönetim Üzerine...

Mine Bican: Küratör tanımı üzerine neler söylemek istersiniz? **Mehmet Yılmaz:** Küratörlükle ilgili temel bilgileri, Nathalie Heinrich – Michael Pollak ikilisinin “Müze Küratöründen Sergi *Auteur*’üne Özgün Bir Konum İcat Etmek”¹ adlı ortak makalelerinden edindim. Öğrendiğime göre, küratörlük Batı’da uzun zamandan beri mevcutmuş. Örneğin, 1789 Fransız Devriminden önce, kraliyete ait sanat yapıtlarından belli kişiler sorumluymuş ve bir meslek olarak bir çeşit özerkliği varmış. Devrimden sonra Louvre Sarayı müzeye dönüştürülünce de yeni bir süreç başlamış. 1882’de *Ecole du Louvre* (Louvre Okulu) açıldıktan sonra küratörlüğe başvuru ve mezuniyet ölçütleri resmen belirlenmiş. Mezun olanların sayısındaki artışla birlikte ‘Fransa Müzeleri Küratörler Birliği’ kurulmuş; birliğin yarışma yoluyla seçilen üyelerine ‘küratör’ unvanı verilmiş; derken, *resmî küratörlük* bu güne kadar gelmiş. Koşullar, her zaman yenilikler yapmayı gerektirmiştir. Ancak, küratörlük mesleğini tanımlayan dört asgari görevin hep var olduğunu görüyoruz. *Mirası koruma, koleksiyonu zenginleştirme, araştırma ve sergi*. Tabii, biz öğrenciyken bu tarihsel süreci bilmiyorduk. Sanat camiasında da pek bilinmiyordu sanırım. Bilinip tartışılıyorsa, makale, kitap ve dergilere yansırı. Küratör kavramının anlamına gelince: Bu sözcük ilgi, merak, endişe, iş, işyeri, bölüm ve sorumluluk gibi anlamlar taşıyan Latince *cura*’dan gelmektedir. Latince *curare*, düzenleme, dikkate alma, üstlenme, temin etme; *curatus* iyi korunmuş ve merakla yapılmış; *curator* ise; yönetici, şef, amir, müfettiş, danışman, bakıcı anlamlarındadır. Eski Roma’da üst düzey bazı devlet görevlilerine *curatores* denirdi. Ortaçağ’da yasal ve dinsel işlerin düzenlenmesinden sorumlu (genelde ruhban sınıfından) kişilere de *curator* denirdi. Modern çağa gelindiğindeyse, sanat kurumlarında üst düzey

¹ Bkz. Nathalie Heinrich – Michael Pollak, “Müze Küratöründen Sergi *Auteur*’üne Özgün Bir Konum İcat Etmek”, *Sanat Dünyamız*, sayı 81, YKY, Güz 2001, ss. 107-119.

sorumlu kiři ve sergi yapımcısı gibi anlamlarda kullanılmaya başlanmıştır. Bu da daha çok *serbest kūratorlūk* sürecidir. Bu oyuncuya kōltür ve sanat merkezleri, resmî ya da özel kurumlar sergi dūzenleme *-yapma-* iři teklif ediyorlar, bōyōk yetkilerle donatarak gōrevlendiriyorlar. Ya da kendine kūrator diyen kiři, herhangi bir yerden öneri falan almadan, imgeleminde bir sergi oluşturuyor, buna uygun sanatçılarını belirliyor, ilişki ve becerileri oranında belli çevrelerden maddî ve manevî destek topluyor, en sonunda da 'iři'ni gerçekteştiriyor. Gōnōmōzde sergi yapan, sergi organize eden, serginin kavramsal çerçevesini belirleyen, katalog yazısı yazan, iři çevreleriyle sanatçılar arasında ilişkileri kotarıp, sergi dūzenleyen insanlar kendilerine *kūrator* diyorlar.² **M.B:** Tōrkiye'de kūratorlōğōn 1980'li yıllarda oluşmaya başladığını kabul edersek, o gōnden bugōne ne tūr gelişmeler kaydedilmiştir? **M.Y.:** 80'ler benim oğrencilik yıllarım. Biz oğrenciyken kūrator diye bir sōzcōk duymamıştık. Zaten doğru dōrōst bir sanat tarihi dersimiz de yoktu. Atōlyelerdeki tartışmalarda da yoktu oyle bir řey. Ama Ankara'da 1986'da Asya- Avrupa Sanat Bienali başlayınca, adını koyamadığımız bir farkındalık başlamıştı sanırım. Tōrkiye'deki ilk bienaldir o. Onun kūratoryal bir sergi olduğunu da bilmiyorduk. Daha sonra, bu kūratorlūk neymiş ne değilmiş diye katalogları açıp bakınca, *sergi sorumlusu*, *sergi komiseri*, *kūrator* ya da *realizator* denen kavramlarla tanıştık. Yani, yapılan sergiden birinci derecede sorumlu kiři ya da kişiler. İlk bakışta, sergi komiseri terimi kūratorō karşılıymış gibidir aslında. Yani sergi komiserinin yaptığı kūratorlūk değilmiş gibi. Aslında bu da bizim bilgilerimizin ne kadar derme çatma olduğunu gōsteriyor. Aralarında ince bir fark var mı yok mu; doğrusu tam olarak bildiğimi sōyleyemem; ama genelde, eř anlamlı olarak kullanıldığını gōrōyoruz. Bazen sergi komiseri bazen sergi gōrevlisi olarak gōrmek mōmkōndōr. Mesela, 4. İstanbōl Bienali'nde Rene Block'un adının karşılığında *realizator* (gerçekteştiren) yazıyordu. Fakat şimdi ortak sōzcōkte buluşuldu ve herkes kūrator diyor. Terimin yaygınlaşması 1980'li yıllarda bienallerle başladı; fakat ondan ōncesine baktığımızda Beral Madra'nın da kūratoryal sergiler yaptığını gōrōyoruz aslında. Yani, Vasıf Kortun'un ismi duyulmadan ōnce Beral Madra bu konularla ilgili yazmaya başlamış; farkındaymış bazı şeylerin. Onun farkında olduğunun, biz sonradan farkına vardık. Konunun asıl tartışılmaya başlandığı zamansa, 1990'ların ortalarından itibaren. Konuyu yazılı tartışmaya çekense, yanlış anımsamıyorsam, 2001'de *Cumhuriyet*'teki "Kūratorōn Sınırında" adlı, iğneleyici kōře yazısıyla Enis Batur oldu. Ona karşı yanıtlar da Vasıf Kortun'dan, Ahu Antmen'den, Samih Rifat'tan geldi. Onun ūstōne, Enis Batur tekrar

² Bkz. Mehmet Yılmaz, *Modernden Postmoderne Sanat*, Ūtopya Yayınevi, 2013, ss. 463-467.

bir yazı daha yazdı ve böylece konu genişledi. Tartışma şu anda eski hararetini yitirdi aslında; normal karşılınır oldu. Eskiden vitrinde daha çok sanatçılar vardı; ama şimdi sanatçıdan önce küratörün adı geçiyor. Kendisi geri plana düştüğü için, bazı sanatçıları ister istemez rahatsız oluyor. Ama bu bir zorunluluk muydu? Evet zorunluluktu. Yani bir sanatçının hem çok katılımlı sergiler düzenlemesi, hem serginin kavramsal çerçevesini belirlemesi, hem de bir sürü insanla bağlantı kurması falan çok zor bir şey. Dolayısıyla bu işi yapan birisi olması lazım ve biz de ona küratör diyoruz. *Çağdaş küratörlük* nasıl bir dönüşüm geçirdi? Tam olarak bildiğimi söyleyemem. Tarihsel olarak müze küratörlerinden, saray küratörlerinden bugüne bakarsak, orada tarihsel perspektif olarak bir gelişim görebiliriz; ama 80'lerden bu tarafa nasıl bir dönüşüm geçirdi açıkçası onu tam bilemiyorum. Bence aynı sistem yine geçerli gibi. 1980'lerdeki küratör nasıl davranıyorsa, günümüzdeki de öyle davranıyor aslında. Yani bir kavram belirliyor, belli insanlarla bağlantılar kuruyor, iş adamları, galericiler ya da sanat merkezleri ve sanatçılarla bağlantı kuruyor, bir katalog yazısı yazıyor, bir sergi gerçekleştiriyor. Tabii, küratörün sayısı çok arttı; herkes küratör - ben hariç! Böyle bir farklılık var, ama bence yapılan iş aynı, devam ediyor. Kimisi küçük çaplı kimisi büyük çaplı sergiler yapıyor. **M.B.:** Küratörlük bir meslek midir? **M.Y.:** Elbette meslektir. Nathalie Heinrich ve Michael Pollak'ın verdiği tarihsel bilgiler öyle olduğunu gösteriyor. Bu doğrudan kişinin konumuyla bağlantılı bir durum. Yani siz bir öğretim üyesiyseniz ve maaşınızı oradan alıyorsanız, bu durumda sizin asıl mesleğiniz akademisyenliktir. Ama arada sırada küratöryal sergiler de düzenliyor ve bu işten para kazanmıyorsanız, küratörlük yapmış oluyorsunuz; fakat o noktada küratörlük sizin mesleğiniz değildir. Ama siz falanca müzenin ya da sanat merkezinin küratörükseniz ve *profesyonelce* yürüttüğünüz bu işten para kazanıyorsanız; o işi meslek edinmişsiniz demektir. Profesyon (*profession*), 'meslek' demek zaten. Özetle, kimisi bunu bir meslek olarak, kimisi de *yan uğraş* olarak yapar. Kaldı ki, yan uğraşlardan da para kazanma olanağı vardır. Bu durumda da ona *yan meslek* denir. **M.B.:** Sürekli olarak bir tartışma konusuna dönuşen "Sanatçının küratöre ihtiyacı var mıdır?" sorusuna bakış açınız nasıldır? **M.Y.:** Duruma göre değişir bu. Yani ben bir kişisel sergi açacaksam ve belli bağlantılarım da varsa bir küratöre niçin ihtiyaç duyayım? Ama bazı arkadaşların, kişisel sergi açmalarına rağmen, sergilerine bir küratör tayin ettikleri görülüyor. Kimisi bu şekilde tercih edebiliyor. Ama grup sergilerinde, doğrusu, biri elini taşın altına sokmak zorundadır. Sanatçı, böyle bir yükü neden alsın? İsteyen alsın tabii; ama ben kendim pek tercih etmiyorum. **M.B.:** Özel sektör kurumlarında çalışan küratörler ve bağımsız olarak

(çalışmaya) çalışan küratörler hakkındaki görüşleriniz neler? **M.Y.:** *Arter, İstanbul Modern* ya da *Salt* gibi kurumlar, bankacılık ve diğer iş faaliyetlerinin yanı sıra, bir *vitrin* olarak sanata da el atmış durumlar. Bu tür sanatsal etkinlikleri vitrin olarak görmelerinin yanı sıra artık bu bir yaşam tarzıdır. Yani burjuva yaşam tarzının gereklilikleri. Öncelikle kendi sınıfsal çıkarlarına hizmet etmekle birlikte, bizim açımızdan da olumlu diye düşünüyorum; çünkü nefes alacağımız yerler onların açmış oldukları müze ve galeriler. Kurum sahipleri sanattan anlamıyor olabilirler; ancak, sanat ve kültürün koruyucu bir zırh ya da belli kapıları açan bir silah olduğunu bildikleri kesindir. 'Mal'ı onlar götürürken, biz de seyrederek nefes alıyoruz; bu da bir şeydir! Kapitalizmde durum bu. Devlet çok hantal, tutucu... Batılı kültürü özümsemiş bir sermaye grubuysa, daha rahat ve kıvrak hareket etme yeteneğine sahip. Örneğin, dışarıdan gelen yabancı sergiler, yabancı sanatçılar, büyük isimler falan, bunların kotarılması kolay işler değil. Yani, kendi yağıyla kavrulan bir galeri başaramaz o işleri. Düşünsenize, Sabancı Holding mesela, Picasso'yu, Anish Kapoor'u, Joseph Beuys'u getiriyor. Nasıl gelecek o işler? Orada kesenin ağzını açan bir şirket ve bu işten anlayan o serginin küratörü yahut küratör grubu, kitapları organize eden bir ekip gerekli, çünkü her serginin kalın bir kitabı oluyor bu tip yerlerde. O zaman yine "iyi iş yapıyorlar demektir." Bizler buralardan kalkıp gidiyoruz o sergiye, bazen öğrencilerimizi götürüyoruz. Yani burada devletin yapmadığını özel sektör yapıyor. Devlet elini ayağını çekmiş durumda sanat meselelerinden. Bak, Asya-Avrupa Sanat Bienali ancak dört kez yapılabildi Ankara'da. Nedeni, buydu. Bağımsız olarak çalışmak, resmî kurum karşıtlığı gerektirir. **M.B.:** Küratörlüğe sanat yönetimi ve bu yönetimin piyasasına baktığımızda, işin masumiyetini sorgulayacak olursak; sonuçta bu işi belirli kurumların himayesinde yürüten küratörler de var, bağımsız olarak küratörlük yapan isimler de mevcut. Neler söylemek istersiniz? **M.Y.:** Hiç kimse mutlak olarak özgür değildir. Sermaye çevresi bile özgür değildir. Herkesin bir hareket alanı vardır; kimisinin hareket alanı daha geniştir, kimisinin hareket alanı daha dardır. İstanbul Bienallerini örnek olarak verelim: Eczacıbaşı Holding'in kurduğu İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) bir sergi yapacak, ki zaten iki senede bir düzenliyor (zaman sınırlaması). Bienal öncesinde masada, arka planda neler konuşulduğunu bilemiyoruz. Yani, küratörler davet edilmeden önce oranın danışma kurulu, oturur konuşurlar. "Önümüzdeki serginin kavramı, içeriği ne olsun?" sorusuna onlar mı karar veriyor; kabaca ona ilişkin bir fikirleri var mı, yok mu, bilmiyoruz. Falanca küratörü tercih etmişlerse, o küratörün ne tip bir sergi yapabileceğini de aşağı yukarı tahmin etmiş olabilirler. Burada bir imâ ve tahmin etme süreci söz konusudur. Örneğin, sergilerden

birisinin adı “Anne Ben Barbar mıyım?” idi. Siyasal bir sergiydi. Ya da bir başkası, “İsimsiz” diye bir sergi yaptı ve bu AIDS'ten ölen bir sanatçının anısına yapılan bir sergiydi. Bir başkası Brecht'in bir eserinden yola çıkarak “İnsan Ne ile Yaşar?” sergisini düzenledi; o serginin küratör grubu dört kişiden oluşuyordu. Bunlar solcu bir gruptu. Düşünün, bir sermaye grubu, serginin sponsoru, Koç grubu, onları destekliyor. Koç grubu ve Eczacıbaşı yan yana gelmiş. Başkaları da var. Ama tutmuşlar, sol içerikli bir sergiye destek olmuşlar. Mesela devlet böyle bir sergi yaptırtmaz. Yani o zaman görelî de olsa sanatçılara bir özgürlük alanı vaad edilmiş oluyor. Peki bu ne derece samimi ne derece değil, biz nereden bilebiliriz ki? Ayrıca davet ettikleri sanatçıların ne tip işler yapacaklarını da bilemeyiz. Onlar da tam olarak kestiremezler. Ama en azından "o riski göğüslemeye biz hazırız" demeleri bana samimi geliyor. İşler bazen şöyle de yürüyebilir: Ortada hiçbir sermaye grubu yokken, bir küratör, masasında otururken, "ben şöyle bir sergi yapayım" diyebilir. Sonraki soru "bu sergiyi kimlerle yapayım"dır. Bu durumda o küratörün samimiyetinden kuşku duyabilir miyiz? Hayır, gayet olağan, zihninden neler geçer bilemeyiz. Ondan sonra diyelim ki, "peki bu sergiyi hangi galeride, hangi sanat merkezinde açayım" diye düşünür ister istemez. Bu durumda, o sanat merkezinin ya da galerinin siyasi düşüncesi, duruşu, ilişkide olduğu kurumlar, koleksiyoncular vs devreye girer. Aşırı sağcı, muhafazakar, dindar bir galeride böyle aşırı sol içerikli ya da aşırı anarşik içerikli bir sergi yapmaya gidebilir mi bir insan? Giderse de reddedilir. O yüzden sergiyi önerirken birkaç şeyden kaçınır. Çok tutucu galericilerden kaçınır, kendisi de düşüncelerinde çok katı ise, galerinin başına polis belası gelebilir. O yüzden ister istemez kendisini törpülemek isteyebilir. Dediğim gibi, mutlak özgürlük yoktur. Örneğin; ben *İkizler*'den önce çalışmakta olduğum ve adına sonradan *Sakıncalı Çünkü Edepsiz* diyeceğim resimleri yaparken, yani, henüz bir diziyeye dönüşmeden önce, uluslararası ve çokkatımlı bir sergi gelmişti aklıma. Kendim bir dizi iş yapmıştım ama daha büyük bir sergi olsun istemişim. Her sanatçı ikişer, üçer işiyle katılsın ama uluslararası bir sergi olsun diye düşünmüştüm. Sonuçta, *Cermodern*'e konuyla ilgili bir mesaj attım. Şimdi düşünüyorum da, bu ölü doğmuş bir projeydi aslında. Cebraîl Ötgün ve Tansel Türkdöğân'ı da yanıma alarak oranın yöneticisi ile görüştük. Muhtemelen o görüşme benim kara listeye alınmamın başlangıcı olsa gerek. Adam geri dönmedi bile daha sonra. Çünkü önerdiğimiz sergi, iktidarı eleştirmeye odaklanmıştı; muhtemelen orada *edepsiz* işler çıkacaktı. AKP ile organik bağları olan bir sanat merkezi, böyle bir sergi açmaya yanaşır mı?! Hata onların değil, bizimdi. Tamamen yanlış stratejiydi bizimkisi. Özetle, ilişkilerin sürdürülmesi isteniyorsa;

insanlar ve kurumlar ya düşüncelerinden ödün vermek ya da benzer düşüncelere sahip olmak zorundalar. İyileştirici adımlar atılması gerekiyor. Burada, sanırım, samimiyet konusunda henüz tam bir yanıt verebilmiş değilim... **M.B.:** Siz bir sanatçı olarak küratörlü bir sergide kavramsal çerçevenin sizi sınırladığını mı; yoksa size sunulan kavramın çalışmalarınıza farklı bir yön belirlediğini mi düşünüyorsunuz? **M.Y.:** Yine bu da duruma göre değişir. Eğer bir sanatçı kendince bir kavramsal çerçevede düşünüyorsa, o onun dünyasıdır; o orada rahat ediyor demektir. Hiç düşünmediği bir kavram üzerinden bir teklif geldiğinde, bu onun yararına mı olur, zararına mı olur diye sorduğumuzda; aslında, peşinen reddetmek yerine düşünmesinde fayda olabilir; çünkü o yeni bir kapıdır, iyi bir iş çıkar ya da çıkmaz -bu başka bir konu. Ben bunun çok da zararlı olduğunu düşünmüyorum. Mesela geçmişe baktığımda, bazılarını reddetmişimdir, çoğuna katılmışımdır. Çağrıldığı sergiler için yeni işler yaparken, topalladığım da olmuştur, güzel işler yaptığım da. Yani yaratıcı bir sanatçı ne yapar eder bir çıkış yolu bulur; ben böyle düşünüyorum. Küratörün belirlediği konu, bir çıkış noktasıdır sadece. Yoksa, küratör sanatçıya gelip şunu şöyle yapacaksın, bunu da böyle yapacaksın diyemez zaten. Dolayısıyla, temelde serbesttir sanatçı. Küratör ve sanatçı arasındaki ilişkide, güç dengesi önemlidir. Güçlü bir sanatçıya küratör kolay kolay müdahale edemezken; ortama yeni adım atmaya hazırlanan bir genç sanatçıya fikir verdiğini görüyoruz. Sonuç iyi de olabilir, kötü de. Denemekten zarar gelmez. Gençler hocalarından ya da arkadaşlarından da fikir alıyor. Biz de öyle. Nihayetinde, hocamız da, arkadaşımız ya da küratör de birer 'öteki'dir. Özetle, fazla kasmamak lazım. Su, yolunu bulur. **M.B.:** Size göre, küratörlük yapacak, yahut halihazırda küratörlük yapan birisinin ne tür donanımlara sahip olması gerekiyor? **M.Y.:** Küratörlük için gerekli olan bilgi ve deneyimlere sahip olması lazım. Kabul, çok yuvarlak bir yanıt oldu bu! Bu aslında bir küratöre sorulması gereken bir soru olabilir. Sanırım, öncelikle küratörün iyi bir *entelektüel* olması lazım. Zamanın ruhunu sezmeli, gidişatı sezmeli, sanat tarihi bilmeli, siyasetten anlamalı, insan ilişkilerini iyi kurmalı, bir sürü tanıdığı sanatçı olmalı, farklı disiplinleri buluşturabilmeli, zeki ve yaratıcı olmalı... Genelde, yaratıcılık sanatçıya özgü bir durummuş gibi düşünülür; ama küratör de yaratıcı olmalı. Bir sinema yönetmenin bir sürü oyuncuyu ve onların kaptislerini, teknik elemanları ve yapımcının isteklerini yan yana getirip, yaratıcı bir iş (film) çıkarabildiği gibi; bir küratör de birçok şeyi yan yana getirir ve ortaya bir sergi, bir kavram, bir yorum çıkarır; yani çıkarmalıdır. Durum böyle olunca da küratörün birçok disiplinden beslenmesi gerekliliği ortaya çıkıyor zaten. **M.B.:** Öncelikle dünya çapında küratöryal bazda beğendiğiniz/önemsediğiniz çalışma/isim,

sonrasında ise Türkiye’den örnek verebilir misiniz? **M.Y.:** Değişen, küreselleşen sermayenin sanat arenasında yeni seçenekler yaratması, buna bağlı olarak, artık ‘yerel’ değil ‘küresel’ düşünmekten yana olan, çağdaş sanat dünyasının yeni prensleri olmaya soyunan birtakım küratörler dolaşüyor dünyada. İsviçreli Harald Szeemann (1933-2005), günümüz küratörlerinin piri olarak biliniyor. Pontus Hulten, KasperKoning, Jean-ChirostropheAmmann, Rene Block, GermanoCelant, Roza Martinez, Paolo Colombo, Yuko Hasegawa, Charles Esche, Hans UlrichObrist, Türkiye’den Vasıf Kortun, Beral Madra, Levent Çalıkoglu ve Marcus Graf bunlardan bazıları. **M.B.:** Sizin için sergilemenin önemi nedir? **M.Y.:** Bu bir sunumdur; sunum yöntemidir, sunum tekniğidir. Ne kadar iyi organize edilirse, o kadar önemlidir. Örneğin, sanatçı bir video işini karanlık bir odada sergileyin demişse; ama küratör bu videoyu küçük bir televizyon ekranında göstermişse; bu iyi değildir. Çünkü sanatçı öyle istemiş. Mümkün mertebe o isteğin sağlanması gerekiyor; yoksa işin aurası kaybolabilir. Ya da diyelim ki, mekân 50 işi kaldırabilecek kapasitedeyse; ama küratör oraya 100 iş sığdırmaya kalkışırsa, her iş değerine müdahale edeceğinden, işler rahatlıkla anlaşmaz. Bunu yapmak ayrı bir uzmanlık alanıdır. İngiliz bir modacının şöyle bir sözünü anımsıyorum: “Öyle bir giyin ki elbise değil, sen görün.” Yani sergilemek, bir tasarım işi. Mekânın çok iyi tasarlanması gerekiyor. O mekân, hem her işin kendini göstereceği şekilde, hem de tüm yapıtların bir araya gelerek bir bütünlük sunacağı şekilde tasarlanması bir zorunluluktur. Bu da aynı zamanda teknik ve estetik bir konudur. **M.B.:** Keşke bu çalışmada ben de yer alsaydım dediğiniz küratöryal bir çalışma var mı? **M.Y.:** "Bütün sergilerde ben de olmalıyım!" dermişim (kahkahalar). Tabii, küratöre "ben niye yokum?!" diye çıkışamazsın; muhterem, öyle tercih etmiş! Yalnızca bir kez dışa vurduğum niyetimi. O da, samimiyetine güvendiğim için. Bedri Baykam’ın galerisi, Piramid Sanat'ta 4-5 yıl önce kadın ve erotizm içerikli bir sergi vardı ve ona mesaj atmıştım. Yani "böyle bir sergi yapmışsınız, benim"de bu bağlamda yapılmış bir dizi işim var" demiş, o da "özür dileriz, kaçırmışız" demişti. Onun dışında, çalışmakta olduğum işlerin de rahatlıkla yer alabileceği sağda solda başka sergiler de oluyor tabii. Bazısına çağırıyorum, bazısına çağırılmıyorum. Normal böyle şeyler. **M.B.:** Sanatçının üretken/yaratıcı kimliğinin göz önünde bulundurursak, sanatçılar galerici, sponsor, koleksiyoncu ve fuar şirketleri ile doğrudan ilişkide mi olmalı? Yoksa alternatif olarak işi küratöre mi bırakmalı? **M.Y.:** Aslında ikisi de mümkün. Duruma göre değişir. Örneğin, çok girişken, belli kontaklar kurabilen bir sanatçı, bir aracıya ihtiyaç duymayabilir. Bazıları da o kadar girişken değildir, kendi atölyesinde kapalı devre çalışıyordur; güzel işler yapıyordur ama

görünmüyordur. Sanatçının var olması demek, yapıtlarının görünmesi demektir bir bakıma. Yani, şu ya da bu şekilde, işlerinin sergilenmesi; adından, işlerinden, düşüncesinden söz edilmesi lazım. **M.B.:** Başlangıcından bugüne sanatçı/küratör ilişkisini nasıl değerlendiriyorsunuz? **M.Y.:** Aslında bütün konuştuklarımız buna ilişkin değil mi? Bütün bunları açıkladık zaten. **M.B.:** Sergi oluşum aşamasında ne gibi sorunlarla karşılaştınız? **M.Y.:** Çağrıldığım grup sergilerde, bir ikisi hariç, pek bir sorunla karşılaşmadım. İşlerimi teslim ettim, onlar astılar. Ayrıntıya girmem gerekirse, geçmişteki bir kişisel sergimde, "Sakıncalı Çünkü Edepsiz" sergisini düzenlerken Ankara'daki Nazım Hikmet Kültür Merkezi'nde bir kriz yaşamıştık. Üstelik oranın kültür sanat kurulunun üyelerindendim. Krize gelince: Sergide, resimlerin yanı sıra 'Edepsiz Aşk' adlı bir de videom vardı. Kayınpederimin oynadığı, değişik el kol hareketlerini içeren bir video. Resimleri sergi salonunda, videoyu ise NHKM'nin bahçesindeki büyük perdede gösterilmesini istedim. Orada, o işimi göstermeme izin vermediler mesela; "dışarıda iyi olmaz, içerde sergile hocam" dediler. Tam açılış gecesi, vazgeçecektim sergiden. Fakat iş oraya kadar gelmiş, resimler asılmış falan... Eşim ve arkadaşlarım ikna ettiler, videonun içeride sergilenmesine razı oldum. Böyle bir sıkıntı yaşadık işte. Mesela, senin sergilemeyi düşündüğün o "Memleket-Gurbet" resminin ilk sergilenmesinde de o tip bir şey başıma gelmişti daha önce. Sanırım fazla *ayıp* buldukları için, *kuytu* bir yere asmışlardı. Ama ilginçtir, 'Edepsiz Aşk' videosunu ODTÜ'deki bir sergiye gönderdiğimde, hiç bir sıkıntı yaşamadım. Üstelik bir sürü resmî kişinin açılışa katıldığı bir sergiydi. Aslında benden tuval bekliyorlarmış ama ben o işi vermiştim! Doğal olarak en ilgi çeken işlerden birisi oldu, içeriğinden dolayı. O sergide, sonradan öğrendiğime göre, Bölüm Başkanı (aynı zamanda Rektör yardımcısı), sergiyi düzenleyen arkadaşımızı çağırılmış, "Kültür ve Turizm Bakanı destekliyor bu sergiyi; ne yapsak falan" demiş; ama, sanatçının tercihine saygı duyarak sergilemeye karar vermişler. Kolay değil tabii. **M.B.:** Küratörlü bir sergiyi diğer sergilerden ayıran noktalar size göre nelerdir? **M.Y.:** Artık küratörsüz sergi mü kaldı (kahkahlar)?! Doğrusunu istersen, bunun istatistiğini yapmadım. "Tüm küratörlü sergiler iyidir" denebilir mi? Bazıları iyi, bazıları kötüdür. Ancak, küratörlü sergilerin sanat camiasındaki algıyı dönüştürdüğü bir gerçek. Olumlu yanları, olumsuz yanlarından daha fazla. **M.B.:** Son olarak eklemek istedikleriniz var mı? **M.Y.:** Çok teşekkür ederim.

Murat GERMEN İle K ratoryal Yönetim  zerine...

Mine Bican: Küratör tanımı üzerine neler söylemek istersiniz? **Murat Germen:** Küratör kelimesinin çeşitli anlamları var, işe buradan başlamak faydalı olur sanıyorum. Latince anlamı denetçi, yönetici, idareci, nezaretçi olarak geçen kelime kültür dünyasında, kültürel mirasın korunduğu yerler olan müzeler veya kütüphanelerdeki koleksiyon sorumlusu için kullanılan bir terim. Küratörler, ideal olarak koleksiyonla ilgili tedarik, muhafaza, araştırma, yorum konularından sorumlu olup bir müzenin veya benzer kültür-sanat kurumunun içeriğini oluşturmaktadır ve bu açıdan bakıldığında çok önemli bir görev üstlenmektedirler. Bir müze söz konusu olduğunda, koleksiyon kalıcı ve geçici sergilerde kapsanan eserlerle gelişme kaydettiğinden, bir müze küratörü, diğer görevleri yanında sergi düzenlemekle de mükelleftir. Ama tipik görev tanımı kapsamında bakıldığında tek işi sergi düzenlemek değildir. Buna karşın kelime, özellikle son zamanlarda, sadece bir sergi teması belirleyip bu sergiye katılacak sanatçıları seçen, sergiyi organize eden kişi anlamında kullanılıyor. Bu tanım, üstlenilmesi gerekli sorumluluklar itibariyle, bir önceki tanıma nazaran daha dar bir kapsam içeriyor. Bu fark dolayısı ile, şahsen, küratör kelimesinin i inin biraz boşaltıldığını, işin tanımının ve icraatının kolaylaştırıldığını d şunuyorum. Küratör, üstlendiği görev itibarı ile, sanat tarihi konusunda çok bilgili olmalı, sanat dünyasını çok yakından izlemeli ve yakın çevresindeki zaten bilinen isimler dışında yeni isimler keşfedebilecek kadar tarafsız kararlar üretebilen bağımsız bir figür olmalı. Fakat, hem yurtiçi hem de yurtdışındaki bazı uygulamalara bakarsak, pratiğin her zaman bu şekilde y rmediğini görmek mümkün. Bu işi gereken ciddiyet ve ehliyyeteyapan insan sayısı fazla olmadığı için, küratörlük bir çok kişinin altyapı sahibi olmadan soyunduğu bir “makam” haline dönüşmüş gibi görünüyor. **M.B:** Türkiye’de k rat rl ğun 1980’li yıllarda oluşmaya başladığını kabul edersek, o günden bugüne ne tür gelişmeler kaydedilmiştir? **M.G:** Daha çok sayıda küratör var şimdilerde, hatta o derece ki küratör enflasyonu olduğunu d şunuyorum. Sanatı bizzat icra edemeyen ya da etmemeyi tercih eden sanat okulu mezunlarının bazılarının, küratörlük eğitimi almamalarına karşın küratörlüğe soyunduğunu görüyoruz. Bu durumun sanat ortamının zenginleşmesine,  oğullaşmasına ne yazık ki çok fayda sağlamadığını d şunuyorum. Olumlu tarafından bakacak olursak, daha fazla sayıda uluslararası arenada bilinen ve etkin k rat r m z var artık. **M.B:** Küratörlük bir meslek midir? **M.G:** Meslek sayılmalı,  nk  bir uzmanlık alanı ve verdiğiniz hizmetin karşılığı olarak bir bedel ödeniyor çoğunlukla. Bir hobi, hayırseverlik, ya da amatör eylem

alanı olmadığı açık. Spesifik eğitimini alabileceğiniz, genelde kurumsal bir yapılanmaya bağlı bir şekilde icra ettiğiniz, devamlı kendinizi geliştirmeniz beklenen bir profesyonellik alanı... **M.B:** Sürekli olarak bir tartışma konusuna dönüşen “ Sanatçının, küratöre ihtiyacı var mıdır?” sorusuna bakış açınız nasıldır? **M.G:** Küratörün sanatçıya ihtiyacı olduğu kadar sanatçının küratöre ihtiyacı olmadığını düşünüyorum. Diğer bir deyişle; küratör sanatçısız yapamaz, sanatçı küratörsüz yapabilir. Küratör ile sanatçının ilişkisi biraz galerici ve sanatçı ilişkisine benziyor. Sanatçı küratör sayesinde kendi başına dahil olmayacağı, varlığını sürdüremeyeceği platformlarda sergileme, tanınma şansı buluyor. Bu anlamda ulusal ve uluslararası ortamlarda başarılı olmayı hedefleyen sanatçının küratörlerle arasının iyi olması gerekiyor. Konumlarını istismar etmeye eğilimli küratörler ise, sanatçıları kendilerine bağımlı kılma gibi aslen elitist bir yaklaşımı tercih edebiliyorlar, ki bu durum, doğası itibariyle özgür ve bağımsız olması gereken sanatçının özgürlüğünü kısıtlıyor. Bu tür küratör yaklaşımlarının çoğalması demokratik, eşitlikçi, çoğulcu bir sanat ortamından kopulmasına yol açabiliyor; sergilerde hep aynı isimleri görür hale geliyorsunuz. Onun da ötesinde, aslen bir meslek icra eden küratörlerin, sanatçıları da bir meslek adamına dönüştürmesine yol açabiliyor. **M.B:** Özel sektör kurumlarında çalışan küratörler ve bağımsız olarak (çalışmaya) çalışan küratörler hakkındaki görüşleriniz neler? **M.G:** Bazı istisnalar dışında çok fark görmüyorum. Naçizane gözlemlediğim kadarı ile bazıları için bağımsız küratörlük, kendini ispat edene ve kurumlar tarafından “keşfedilip” maaşlı olarak işe alınana kadar geçen süreçte geçici olarak kullanılan bir varlık mecrası. Gerçekten bağımsız olarak var olmak için mücadele veren küratörler de var şüphesiz, ama bu bireylere “büyük” işler verilmez pek. Bağımsız yaklaşımlı sanatçılarla, görece bağımsız sanat mekânlarında; ana akım medya, tanınmış sanat blogları, modayı takip eden / şekillendiren eleştirmenler, egemen sanat kurum ve yayınlarında kendilerine yer bulma şansını edinemeyen sergiler düzenlerler genelde. Bu da zaten bağımsızlığın ister istemez yol açtığı bir durumdur... **M.B:** Küratörlüğe sanat yönetimi ve bu yönetimin piyasasına baktığımızda, işin masumiyetini sorgulayacak olursak; sonuçta bu işi belirli kurumların himayesinde yürüten küratörler de var, bağımsız olarak küratörlük yapan isimler de mevcut. Neler söylemek istersiniz? **M.G:** Piyasa ekonomisine teslim olmuş yaşam biçiminin tavan yaptığı; tüketimin çok çeşitlenmesi ve artmasından dolayı unutulmamak adına sansasyonlar ile viral promosyonlardan beslenen içerik aktarımlarının tercih edildiği zamanımızda herhangi bir masumiyetten bahsetmek imkansız görünüyor... **M.B:** Siz üreten bir sanatçı olarak küratörlü bir sergide kavramsal çerçevenin sizi sınırlandırdığını mı?

Yoksa size sunulan kavramın çalışmalarınıza farklı bir yön belirlediğini mi düşünüyorsunuz? **M.G:** Beni sınırlandırdığını düşünmeden yola çıkmayı tercih ediyorum; daha önce yapmadığım yeni bir şeyler yapabilme, kendimi yeni bir konu ve ifade biçiminde deneyebilme fırsatı olarak değerlendirmek niyetiyle başlıyorum. Gerisinin nasıl geleceği ise tümüyle küratörün tavrına bağlı; küratörün işin üzerinde işi külliyeten başkalaştıracak bir etki sahibi olması sanatçı açısından rahatsız edici bir şeye dönüşebilir.

M.B: Size göre; küratörlük yapacak yahut halihazırda küratörlük yapan birisinin ne tür donanımlara sahip olması gerekiyor? **M.G:** Küratöryal çalışmalar alanında eğitim sahibi olması, sıklıkla seyahat ediyor ve sanatın küresel gidişatını yakından izliyor olması, özgüvenli ama bir o kadar da sanatçıya saygılı olması, akademi ile yakın ilişkiler içinde olması ve bu ilişkileri koruması, sanatçı ve eser arayışı sırasında çalıştığı kurum içinde çeşitli sanatçı-küratör buluşma etkinlikleri-sempozyumlar-arama konferansları düzenleyebilecek derecede geniş düşünebilmesi, kendi yakın çevresi dışına taşıp her daim yeni insanlara fırsat tanıyacak kadar açık fikirli ve vizyoner olabilmesi, sanatçıların beklenmedik dertleri ile rahatlıkla baş edebilecek yönetim becerilerine sahip olması gerekiyor.

M.B: Öncelikle dünya çapında küratöryal bazda beğendiğiniz/önemsediğiniz çalışma/isim, sonrasında ise Türkiye’den örnek verebilir misiniz? **M.G:** Bu konuda yorum yapacak kadar yetkin hissetmiyorum kendimi.

M.B: Sizin için sergilemenin önemi nedir? **M.G:** “Sergilemek benim için önemli değil!” diyen sanatçı bence dürüst davranmıyordur...

M.B: Keşke bu çalışmada ben de yer alsaydım dediğiniz küratöryal bir çalışma var mı? **M.G:** Türkiye sanatını yurtdışında temsil eden etkinlikler ve iş ürettiğim temalarda (örneğin kent ve başkalaşım) dünya çapındaki müzeler için kürasyonu yapılan sergilerde bulunmak ister(d)im.

M.B: Sanatçının üretken/yaratıcı kimliğinin göz önünde bulundurursak, sanatçılar galerici, sponsor, koleksiyoncu ve fuar şirketleri ile doğrudan ilişkide mi olmalı? Yoksa alternatif olarak işi küratöre mi bırakmalı? **M.G:** Küratörün asli görevi galerici, sponsor, koleksiyoncu ve fuar şirketleri ile sanatçı arasında ilişki kurmak değil ve olmamalı. Küratör yan bir meşgale olarak buna soyunabilir, ama ticari boyut ağır basmaya başlarsa küratör simsara dönüşür...

M.B: Son olarak eklemek istedikleriniz var mı? **M.G:** Küratörlük bir uzmanlık alanı olarak değil de makam, erk alanı olarak görülürse, küratör olarak adlandırılmayı hakketmeyen bir çok insan kendini küratör olarak lanse etmeye devam edecektir. Nasıl doktorluk bir uzmanlık alanıysa ve doktor olmayanların doktorculuk oynamaları çok tehlikeli bir şeyse, yeterli uzmanlıkları olmayan kişilerin

küratörcülük oynamaları, aynı derecede olmasa da, tehlikeli sayabileceğimiz bir pratik bence.

Zeynep YASA YAMAN İle Küratöryal Yönetim Üzerine...

Mine BİCAN: Küratör tanımı üzerine neler söylemek istersiniz? **Zeynep YASA YAMAN:** Müze, depo sorumlusu gibi görevleri üstlenen sanat tarihini bilen kişilerden oluşur. Ama özellikle postmodern ve küreselleşme politikalarıyla birlikte bağımsız da bir kimlik taşıyor. Artık sadece müzeye bağlı, bir kuruma bağlı olmaktan öte sergi düzenleyiciliği. Tabi ki, küratörleri belirleyen en önemli şeylerden biri mevcut sanat ortamı sanatçı ve kültürel hayattan hareketle sanat tarihine ve sanata dair sorulmamış sorular ya da deşilmemiş konular üzerinde bir sergi düzenlemek daha çok. Yani bu sanat tarihsel bir küratöryel bir tutum olabilir, güncel sanata dair olabilir sanata ve sanatın tarihine dair her dönem için bir soru sorabilir ve bu anlamda da sanatçıları sanat yapıtlarını bir araya getirebilir. Benim için sadece sergiyi göstermek önemli değil yani seçtiğin sanatçılarla gösterdiğin bu sergide ne söylediğin ve nasıl bir metinle onları bağdaştırdığın da önemli. Günümüzde her zaman öyle olmuyor ama ben kendi adıma düzenlediğim sergiler için söyleyeyim; mutlaka bir problematik üzerinden bir metin oluşturmaya çalışırım ve seçtiğim sanatçılar ya da o sergide yer alan eserleri de yine seçtiğim bağlamla ilişkilendirerek yorumlaya çalışırım. Tabi ki, küratörün görevleri nedir durumu olunca, gerçekten Türkiye’de küratörlü bir çalıma var mı bilmiyorum ama buna belki sanat mühendisliği de denilebilir. Aslında işin bütçesini bulacaksın, sanatçılarla tanışacaksın, konuşacaksın, kendi sorunsalını onlarla paylaşacaksın, sonrasında bir sergi oluşturacaksın. Yani sadece bir sergi kurmak ve bir metin yazmakla ilgili değil ama çoğu ya bir kuruma danışmanlık yapıyor öyle sergi düzenliyor benimkiler böyle oldu açıkçası yani işin ekonomik durumuyla çok fazla uğraşmadım. Diyelim ki bir koleksiyoner “gel bir sergi açalım” bu kez ben onun üzerinden bir problematik yarattım ama gerçek bir küratör işin başka sorunlarıyla ekonomik sorunlar, mekan sorunları gibi uğraşmak durumunda kısacası bir serginin kurumunda gerçekleşecek olan bütün değişkenlerle uğraşmak durumunda. Bunun için eğer gerekirse para bulma veya sponsor yaratmak, bütçe oluşturmak vs. **M.B:** Türkiye’de küratörlüğün 1980’li yıllarda oluşmaya başladığını kabul edersek, o günden bugüne ne tür gelişmeler kaydedilmiştir? **Z.Y.Y:** Şöyle diyebiliriz aslında 1970’lere kadar yurtdışı sergileri büyük ölçüde devlet kanalıyla yapılmış sergilerdir. Çünkü parasal

girdileri olan bir iş olduğu için ve şimdiki kadar çok koleksiyoner veya kurum da olmadığı için daha doğrusu belli mali yardımlarla açılan sergiler olmuş. Aslında 1980'lerin başında Beral Madra'yı anmak lazım çünkü şunu demek istiyorum; bütün o sergiler de küratöryel bir anlayışla, o anlayış sana uysun uymasın, düzenlenmiş sergilerdi. Fakat o zaman küratör denilmiyordu bunun adına da sergi komiseri deniliyordu. Yani sergi komiserliği diye bir kurum vardı. Beral Madra'nın açtığı bir sürü önemli sergilere de baktığın zaman yurtdışında, onun küratörlük yaptığını söyleyebiliriz ama küratör ünvanı kullanılmıyordu o zaman dolayısıyla küratör sözcüğü kullanılmıyordu ama yaptığı işlerin küratöryel işler olduğunu söyleyebiliriz. Bugün için küratörlüğün özellikle de üç tane önemli küratörden söz edebiliriz bu işi kurumsallaştıran Ali Akay, Vasıf Kortun, Beral Madra olduğunu söyleyebiliriz. Vasıf Kortun'un "Anı Bellek" sergisini ben çok önemserim. Çünkü o, hem güncel sanatı işin içine alan hem de tarihle hesaplaşan bir sergiydi. Yani sadece genç sanatçı havuzundan kendine yakın olanlarla olan bir sergi değildi, bir problematik ortaya koymuştu, o bakımdan önemli bir sergi olarak görüyorum. Ama bugün için baktığımız zaman küratöryel eğilimin güncel sanat havuzundan ve güncel sanat üzerinden gittiğini görüyorum ben yani biraz hatta geçmişin sanat tarihi problematiklerini de ortaya çıkaran sergilerin eksikliğini görüyorum diyebilirim ama tabi 1980'lerden sonra daha doğrusu 70'lerle başlayan galericiliğin ve koleksiyonerliğin artması 80'lerde hem Türkiye'de bienallerin başlaması Asya Avrupa Bienalleri, İstanbul Bienallerinin bu anlamda uluslararası ilişkilerin daha da önemsenmesi söz konusu bir de 1973'te İKSV kurulduğu zaman ilk defa bir özel kurum uluslararası bir festival düzenliyor, ilişkiler kuruyor devletin dışında, devletin katkısını da alıyor ama sanatı yönetmeye aday olduğunu gösteren bir kurum daha sonra zaten İKSV bienalleri de üstlenmeye başlıyor. Bu anlamda küratöryel ortamın gelişmesinde İKSV'nin ve özel sektörün büyük bir payı olduğunu düşünüyorum.

M.B: Küratörlük bir meslek midir? **Z.Y.Y:** Tabi ki, bunu çok iyi bilemiyorum. Bir iştir ama bir meslek midir? Bu kişiye bağlı meslek haline getirirseniz bu meslek olur. Yani hayatınızı bununla kazanabiliyorsanız sadece meslektir de denilebilir. Küratörlük bir uzmanlık gerektirir elbette ama küratörlüğün tek başına teknik olarak öğrenilebileceğini düşünmüyorum yani sanat tarihi disiplininin geçmişinin gerçeği anlamda bir küratöryel problemi ortaya koyabileceğini sanmıyorum ama bu şeye benziyor dizilerde oynayan düzgün fizikli gençlerin oyuncu olup olmaması gibi ama onlarında kendilerini bilenleri, kendilerine fırsat verilenleri geriye dönüp oyunculuk eğitimi aldıkları, şan dersleri aldıkları, kendilerini geliştirmek için çaba gösterdiklerini görüyoruz. Bu iş de bir

meslek gibi görünüyor. Küratörlük eğitimi veren okullar var ama başlangıçtaki şaşası yok. Dediğim gibi sanat tarihini kapsayan bir eğitimin üzerine kurulacak bir şey diye düşünüyorum. Aslında küratörlüğün eleştirilme nedeni sanatçı iktidarını yok etmesi. Çünkü mesela Rene Block'un düzenlediği sergi çok tartışma yaratmıştı Türkiye'de özellikle burada düzenlenen sergilerin hepsinde küratörleri de ya da sergi komiserleri de sanatçıydı yani sanatçılar bu işi yaparlardı yani bir sergi düzenlenecekse bir sanat tarihçisi bir uzman kişi değil daha çok sanatçılar kendi aralarında bu işi hallederlerdi. Ve tabii ki günü tutan günceli sanat tarihinde ya da o ortam da sanatçı kimliği edinmiş insanların tekelinde olan bir şeydi. Rene Block ilk defa iyi bir sanatçının onun sergisine katılmamasının kötü bir şey olmadığını bunun küratörün tercihleriyle oluşan bir gösterim dili olduğunu aslında gösterdi. Dolayısıyla sanatçıların bunu hazmetmesi epey bir vakit aldı yani sanki küratör sanatçının işine karışıyor, sanatçıyı yönetiyor gibi bir onur meselesi haline geldi özellikle Türk Basınında ben de o dönem takip etmiştim. Sanatçıları güden bir çobana benzetti Bedri Baykam hatta bir sergi düzenledi ama şimdi bu aşıldı yani i küratöryel bir tercih bir sanatçıyı değerli ya da değersiz yapmıyor tamamen o sergiyi düzenleyen ne söylemek istediği ve nasıl söylediği ile ilgili bir tercih olarak gözüküyor. Yani her iyi sergi de her iyi sanatçının yer alması gerekmiyor, bu sanatçının değerinden bir şey kaybettirmediği gibi o serginin değerinden de bir şey kaybettirmiyor. 1980'lerin başında bu varoluş biçimi sanatçıları çok fazla incitti çünkü bir sanatçı iktidarının yönettiği bir sanat ortamından başka uzmanlarında söz haklarının olduğu yeni bir döneme geçilmiş oldu o yüzden biraz sancılı bir dönem oldu. Bu anlamda birkaç türlü küratöryel yaklaşım olabilir diyebilirim. Benim de Avrupa Birliği içerisinde projelerimde kavram vererek küratörlük yaptığım sergiler oldu biri Kıbrıs'ta biri üniversite öğrencileri arasında düzenlediğim bir şeydi dolayısıyla da gelen eserler arasından seçiyorsun kavrama uygun olup olmadığını yani öyle bir organizasyonda ama illaki böyle olması gerekmiyor. Sanatçıya bir şey dikte etmen ve bunun üzerinde çalışalım demen gerekmiyor, ayrıca sanatçının böyle bir kavram doğrultusunda seninle çalışmak istemiyorum deme hakkı var ya da evet hep birlikte buna yeni açılımlar getirelim de diyebilir. Öte yandan bir sürü küratörün yaptığı bir sürü sergi seçme yoluyla oluyor. Yani kendi kafasındaki bir soruyu göstermek için bu gibi sanatçıların işleri benim gösterdiğim kavrama ilişkin ve uygun deyip seçiyorlar yani küratör sanatçıya emir veren biri değildir. Bir öneride bulunabilir birlikte böyle bir şey yapalım şeklinde sizleri uygun görüyorum sen de dersinki ben sizinle çalışmak isterim ama bu konuda düşünmek istemiyorum diyebilirsin yani tamamen bu

modernliğin sanatçıya biçtiği deha kavramını kendine yakıştıran dahi olmasa bile sanatçının egosuyla ilgili o, öyle yetiştirilmiş o şekilde öğretilmiş o yüzden bir akademiyi ya da güzel sanatlar fakültesini bitiren herkes kendini sanatçı sayıyor ama sanatla uğraşmakla sanat yapmak ya da sanatçı olmak birbirinden çok farklı şeylerdir. **M.B:** Sürekli olarak bir tartışma konusuna dönüşen “ Sanatçının, küratöre ihtiyacı var mıdır?” sorusuna bakış açınız nasıldır? **Z.Y.Y:** İkisinin de birbirine ihtiyacı var. Ben mesela Habib Aydoğdu'nun sergisinin küratörlüğünü yaptım. Yani birebir çalıştığım tek kişilik bir sergi olduğu için söylüyorum bunu. Hatta şimdi yine bir sergi açacak birlikte mekan görmeye gidebilir miyiz diyor bana ve kendisi için çok büyük katkı olduğunu söylüyor ve ben de buna çok inanıyorum. Fakat ben onun sanat yapma biçimine katkı da bulunmuyorum ama onun resmini göstermek ve ona bir retrospektif bir sergi düzenlemek kolay değil. Yani koskoca bir alanda yüzlerce resim göstereceksin ve bu kolay bir iş değil, teknik bir şey. Yani bütünüyle bakıldığında, kataloğu, katalog metni, yapılan işlerin görünür hale getirilmesine katkıda bulunmak. Daha önce bunları eleştirmenler yapıyordu hala devam ediyorlar tabi de bir metinde sergi anlatıyorlar ama o sanatçıyı nasıl sunup gösterdiğin ona katkıda bulunuyor sergilemesinden tut da seçilecek eserlere kadar birlikte tartışıyorsun sonuç olarak onun sergisi ama bir sürü hoş resim var ve bir sürü hoş resmi tikiştirirsen o sergiye, o bir sergi olmuyor. Yani bir sanatçı bir küratör olarak sana ve senin söylediklerine güveniyorsa, kendi ile içselleştiriyorsa iyi bir uyum oluyor ve büyük katkı oluyor. Kendi çocukları bile söylemiş ilk küratörlük yaptığım zaman; baba bir sürü sergine geldik ama işte bu sergi oldu demişler ve bunu kendi diliyle söylüyorum övünmek için söylemiyorum. Ben kendimi küratör olarak da saymıyorum zaten, ben kendimi sanat tarihçisi olarak görüyorum arada da sergi düzenliyorum. Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nde de çalıştığım da Programlama Sergileme Şubesi'nde idim ve bir sürü uluslararası ve ulusal düzenlenen serginin organizasyonunda yer aldım. Böyle bir geçmişten de birikimim var ama ben kendimi yine de sanat tarihçisi olarak görüyorum, bir unvan yazarken sanat tarihçisi + küratör yazmıyorum yani. Şunu söylemeliyim ki bunu emek vermiş hakikaten hem teknik olarak hem kavramsal olarak hem düşünsel olarak emek vermiş birinin sanatçıya katkısı var ve sanatçının da ona katkısı var. Çünkü her sanatçının işi farklı kuşkusuz ne sanatçı kendinden menkul ne de küratör kendinden menkul biri. Ne kadar çok deneyim olur, ne kadar çok görüşülüp bir araya gelirse o kadar iyi. Tabii iletişimin de tutması gerekiyor ve zaten o bana inanmış, güvenmiş ki benden yardım istemiş ve gel sen bu işi yap demiş, atıyorum Ahmet dememiş ötekisi demiş yani

o da çok önemli. Birlikte ne söylediğiniz de çok önemli ve mutlaka çok büyük katkısı var için grafiğine de katkım oldu. Grafiği hazırlayanlar meseleyi çok iyi anlıyor, çok iyi tasarım yapıyor ama genellikle onların yaptığı şey afiş, kurum kimliği vs. üzerinden gidiyor ve bir kitap grafiği ve kitap bütünlüğü göremiyorlar sayfa numarasından bilmem neye kadar. O da başka bir şey ve o da dedi ki, sizinle çalışmak benim için çok iyi oldu. Çünkü, işi o yapıyor ama söylemek istediğim sanatçıya nasıl katkınız olur meselesinde sadece sanatçıya değil organize olarak çalıştığım tüm kişilere katkı oluyor. Çünkü satır sarkmasını dahi görüyorsun çünkü hangi resimle hangi resmin yan yana gelmesinde sanatçıyı tanıyorsun. O metinle, o görsellerle cebelleşmişsin, hangi görselle hangisi yan yana olur, o sayfada hangisi olur gibi. Mesela grafikerde işin tekniğini biliyor ve senin yapamayacağın şeyleri yapıyor. Dolayısıyla küratörün bir sürü şeye katkısı oluyor ve sanatçının da o anlamda küratöre katkısı oluyor hiç kuşkusuz. **M.B:** Özel sektör kurumlarında çalışan küratörler ve bağımsız olarak (çalışmaya) çalışan küratörler hakkındaki görüşleriniz neler? **Z.Y.Y:** Kabaca şöyle diyebiliriz; koşulları aynı değil yani Salt'ın başında eğer Vasıf Kortun varsa onun yapacağı sergi onun alacağı sponsorluk vs. başka, senin yapacağın sergi için koşulları başka. Sesini duyurma ölçütleri aynı değil. Ama bu dünyanın her yerinde böyle atıyorum, Mehmet Güteryüz'ün sattığı resimle senin satacağın resmin fiyatı da aynı değil. Bu senin kötü olduğunu göstermiyor ama her küratörün aynı koşullara sahip olması öte yandan da mümkün değildir. **M.B:** Küratörlüğe sanat yönetimi ve bu yönetimin piyasasına baktığımızda, işin masumiyetini sorgulayacak olursak; sonuçta bu işi belirli kurumların himayesinde yürüten küratörler de var, bağımsız olarak küratörlük yapan isimler de mevcut. Neler söylemek istersiniz? **Z.Y.Y:** Az önce konuştuğumuz gibi arkasında para desteği olmayan küratöryel çalışmaları ve o emeği gerçekten takdir ediyorum ve gerçekten birileri buralardan yükseliyor, sanatçı içinde aynı şey geçerli. Belki yarın Salt sana diyecek ki gel bu sergiyi yap senin gibi şimdi daha amatör, yani amatör derken bilgi olarak demiyorum ama parası olmayan dışını tırnağına takarak bir sergi oluşturmaya çalışan insanlar senin yerini dolduracak yani bu dünyanın düzeni. Sen de demeyeceksin ki Salt'a ben size sergi yapmam, ben böyle devam edeceğim. Yani bu tür kurumları iş adamlarının vs. bankaların desteklediği kurumları eleştirmek başka bir şey, sesini ve sergini daha büyük bir kamuoyuna duyurmak için bu teklifi değerlendirmek başka bir şey. Yalakalık yapmıyorsan, o teklifi değerlendirip başka bir sergi açarsan gereken zaman da kurumu da ortamı da eleştirirsin. **M.B:** Küratörlü bir sergide kavramsal çerçevenin sanatçıyı sınırlandırdığını düşünüyor musunuz? Yoksa

sanatçıya sunduğunuz kavramın sanatçıların çalışmalarına farklı bir yön belirlediğini mi düşünüyorsunuz? **Z.Y.Y:** Bunu da belirttim. Siz bir kavram önerebilirsiniz, önermeden siz kendi kavramınız doğrultusunda sanatçıya teklifte bulunursunuz ve bu tamamen sanatçıyla küratör arasında bir şey. Bunu faşizan bir şekilde karşılıklı yapmıyorsan her iki tarafa da katkısı var ve bu şekilde sanatçıyı da yönlendirmiyorsun. Eğer senle tartışmasında zihninde verdiği kavram bir şey açıyorsa ve şahane ben bu konuda bir şey düşünmemiştim ve çalışmak istiyorum diyebilir ya da ne saçmalıyorsun derse senin serginde yer almaz. Ben böyle büyük şeylere inanmıyorum; küratörler şöyle böyle dedikleri zaman inanmıyorum. Kurumsal olarak gücünü kullanmak başka bir şey ama kavram üzerinden tartışmak başka bir şey. Atıyorum diyebilir ki Pera Müzesi sürekli şunun üzerinden gidiyor, kapısından bizi sokmuyor, bize kendimizi ifade etme şansı tanımıyor demek başka bir şey. Ama bir küratörün kurduğu ilişkide, öne sürdüğü kavramla çalışıp çalışmamak senin bileceğin bir şey. İnsanlar hala bilgisayar öğrenmek için kursa gidiyor yani böyle sanatçı kendinden menkul, her şeyi bilen, her derde deva biri değil ki, mesela Fatma Tülin'in bir sergisinde sorunu vardı. Ona iki bir şey söyledim ve bu olay 2000'lerin başında oldu, bin defa teşekkür etti problemi çözdük diye ama o da bana bir şey söyledi benim de o anda kafamda ampul yanmasına neden oldu. Yani demek istediğim, bu olayları bir savaş haline, bir onur meselesi haline getirmemek lazım. Bu anlamda herkes birbirinden besleniyor. Ben mesela geçenlerde Kıbrıs'ta Aralık ayında bir seminer vardı, oradaki sanatçılarda dinledi beni teşekkür etti, kimileri tartıştı, olumlu ya da olumsuz bir ampul yaktım kafalarında ve onların geri dönüşleri de benim için öyle oldu. Demek istediğim sanatçı beni dinlemeye, sanat tarihi dinlemeye beni geliyor ve ya itiraz ediyor ya da diyor ki yani çok iyi oldu, tazelandim ya da her ne ise bir şey söylüyor. Her diyalogun, eğer o diyaloga girmek istiyorsan bir katkısı olacağını düşünüyorum ben. **M.B:** Size göre; küratörlük yapacak yahut halihazırda küratörlük yapan birisinin ne tür donanımlara sahip olması gerekiyor? **Z.Y.Y:** Aslında Sanat tarihi bilgisi olması gerekiyor ama şu var sosyoloji okumuştur sanat sosyolojisi ile ilgilenir küratörlük yapar mesela Ali Akay. Yani sadece sanat tarihçiler küratörlük yapar demek istemiyorum. Ama hangi disiplinden gelirse gelsin disiplinlerarası ilişkileri kurabilen, görebilen kişiler olmalıdır. Hatta belki bir sanat sosyoloğu daha iyi sorular sorabilir. Bunu sanat bilgisiyle besliyorsa çok daha iyi işler de çıkabilir. Sanat tarihi bilgisi şarttır. Bir de tabii bu en önemlisi bu işi sevmesi gerekiyor. Zaten hangi mesleği yapmak istiyorsan, yaptığın işi seveceksin bu her iş için geçerli olan bir şey. **M.B:** Öncelikle dünya çapında küratöryel bazda beğendiğiniz/önemsediğiniz çalışma/isim,

sonrasında ise Türkiye’den örnek verebilir misiniz? **Z.Y.Y:** Türkiye’ye de katkıları olan ve dünya çapında tanınan Rene Block. **M.B:** Sizin için sergilemenin önemi nedir? **Z.Y.Y:** Sergileme şuna benzer; Türkçe bilgin çok iyidir, bir dile hakimiyetin vardır ama roman mı yazacaksın? Şiir mi yazacaksın? Öykü mü yazacaksın? Ya da yazdığın o şeyde neyi ön plana çıkaracaksın? Nasıl anlatacaksın? Meselesinin görsel karşısı olarak görülebilir sergileme. Çünkü, orada neyi, nasıl sunduğun çok önemli. Aynı dili, aynı sözcükleri kullanıyoruz ama hepimiz yazar olamıyoruz. Yazar olsak dahi edebiyatçı olamıyoruz ya da şair olamıyoruz gibi. O şairin, bir şiirini okuduğumuz zaman anlıyoruz ama o sözcükleri, o duyguyla ve o düşünceyle bir araya getiremiyoruz. Şimdi sergileme de bu işe çok benzer bir iş. Sergileme sadece duvarlara asmak ya da mekan içine yerleştirmenin ütesinde belki bir öykü yazmaya benzetilebilir. **M.B:** Keşke bu çalışmada ben de yer alsaydım dediğiniz küratöryel bir çalışma var mı? **Z.Y.Y:** Hayır yok. Ben yapsaydım dediğim belki sergiler olabilir yani bir takım yapmak istediğim sergiler var ama bunları konuşmak uzun sürebilir. Mesela güncel sanata da sanat tarihsel bir yaklaşımla bakarak bir sergi kurmak, yani kavramın üzerinden toplamak yerine bir sorun üzerinde ve bir sorunu gösteren sergiler yapmak isterim. Ama bunlar şunlardır demek tek başına yeterli olmaz üstüne bir sürü geçmişte oldu şimdi de oldu. Şunu severim mesela; Pera’dan bana bir teklif gelmişti bir kadın sergisi istiyorlardı, “Kadınlar, Resimler, Öyküler” diye. O resimler, herkesin bildiği resimlerdi hatta olumsuz bir eleştiri sayılabilecek bir şey, birisi demiş ki; bu resimler bizim bildiğimiz resimlerdi şeklinde. Ona o an cevap vermedim ama şimdi sen sorunca cevap veriyorum aslında mesela bilinen resimlerle ben ne söylüyorum. Bilinmedik resimler de göstermek çok güzel bir şey tabi ki de genç, yetenekli birisini tutup, tanıtmak da güzel ama orada bir sanat tarihi koleksiyonlarından toplanmış ve ben onun üzerinden nasıl bir okuma yapmışım, bu önemliydi. Genellikle bu tür sergileri, isterse güncel sanat olsun içinde elbette bir kavram olacak ama kavramı insanlarla konuştuğum bir sergiden çok kendi başıma kavramsallaştırdığım bir mesele üzerinde sergi göstermeyi isterim. Bir sürü konu var önümde şimdi. Yani benim yaklaşımım sanat tarihçisiyim ama sanat tarihçisi en önemli şey olduğu için değil, ben genellikle bunun içinden bakan, piyasa da çok Zeynep Hanım sergi düzenleyecekmiş, bizi de seçsin gibi şeylerden ben hoşlanmıyorum, yazılarımda da öyle her yerde yokum, her yerde bir şey anlatmıyorum. Benim problemim daha çok kendimle ve bu disiplinde sorulacak ve hep birbirini tekrar eden metinlere yeni ne ekleyebilirim, nasıl sorular sorular, nasıl cevaplar, nasıl yeni yorumlar gibi. Ne kadarını yapıyorum, o da ayrı bir konu ama asıl benim sorunum bu olmuştur. Bir sergi

düzenleyeceğimde de o olmuştur. Mesela “Suretin Sirreti ‘nde de, o Merkez Bankası’nın koleksiyonuydu ama Merkez Bankası koleksiyonunu da Ali Artun danışmanlığını yapıyordu ve yeni sanatçıları o almıştı. Depolarda, bir takım şubelerde bulunan resimlerin hepsini topladık, o işi de ben yaptım, bana “sen yapar mısın?” demişti. Bütün eserleri topladık ve kayıt diye bir katalog çıkarttık. O sergi de ve onun metninde yeni bir sanat tarihi yazılmalı diye bir iddiası vardı Ali Artun’un. Merkez Bankası, Pera Müzesi’ne bunu önermiş, Pera Müzesi de beni aradı bunu yapar mısın diye yani böyle bir sergi öneriyorlar bu serginin küratörü olur musunuz? Diye. Ben de, sizinle muhatap olursam olurum ama Merkez Bankası’yla muhatap olursam olmam yani sorumluluğu siz alıyorsanız şeklinde. Tabii onlarla da ilişki kuracağız ama benim ödemedem tut da cevap verecek her şeyle ilgili muhatap siz olacaksınız olurum dedim. Sonra bu sergi sergilendi bir sürü yerde ve ben bunun üzerinden nasıl bir soru sorarım koleksiyon üzerinden. Yani sanat tarihi “Suretin Sirreti” diye bir kitap çıktı ve modern sanat nasıl tarihselleştirildi, nasıl sanat tarihinin konusu haline getirildi, bunları kim yaptı gibi. Çünkü başlangıçta da Ali Artun böyle bir iddiası var onlara cevap vermiyor ama bu yeni koleksiyonlar, bu yeni soruların cevapları olacak demeye getiren bir iddia ile yapmış o sergiyi. Onun üzerinden bir araştırma yapıp mesela onu sundum. Evet onlar daha önce görünmüştü ama ben gösterirken neyi düşündüm, neyi sorguladım ve onlar neye karşılık geliyordu gibi tüm bunları yapmaya çalıştım. Benim derdim daha çok bu tür biraz daha zorlu, daha çok araştırma gerektiren ve metinsel içeriği ile baktığım resimleri başka türlü okuma ve de başka türlü düşünmene neden olacak sergiler düzenlemeyi daha çok seviyorum. Habip Aydoğdu’nun kişisel sergisinin küratörü oldum, bunun gibi işlere karşı değilim ama ötekiler beni daha çok heyecandırıyor diyebilirim. **M.B:** Sanatçının üretken/yaratıcı kimliğinin göz önünde bulundurursak, sanatçılar galerici, sponsor, koleksiyoncu ve fuar şirketleri ile doğrudan ilişkide mi olmalı? Yoksa alternatif olarak işi küratöre mi bırakmalı. **Z.Y.Y:** Her ikisi de olabilir ama eğer mutlaka galerinin sanatçı ise, onunla sözleşmesi varsa tabii ki kişisel ilişki içinde olacak, özellikle fuarlar için söylüyorum bir anlaşma yahut sözleşmesi varsa, galerici onun için emek gösteriyor yani basın ilişkileri kuruyor demektir. İki başlık olmaması lazım. Yani hepsiyle galericinin ya da eğer öyle bağlı olduğu bir kurum yoksa kendisinin de ilişki kurma hakkı vardır. **M.B:** Küratörlüğünü üstlenmiş olduğunuz sergiler hakkında neler söylemek istersiniz? **Z.Y.Y:** Bu sorunun yanıtını cevapladığım diğer soruların içinde verdim aslında. Başkalarının ne söyleyeceğinin önemli olduğunu söyledim. Küratörlüğünü yaptığım her sergiye emek verdiğimi söyleyebilirim.

Beğenilmiştir ya da beğenilmemiştir bilmiyorum ama Hollanda’da ki sergide Hollandalılar son derece ön yargılıydı Türklere, Türk sergisine, Türk düşmanlığı olan bir kentte Maastricht’de açtık aslında mimarisiyle falan çok önemli bir çağdaş sanat müzesinde açtık sergiyi. Sergileme sırasında her türlü güçlüğü çıkardılar ama sonunda dediler ki, sergi hakkında yazılanları dahi yazmışlar. Bu kadar renkli, bu kadar iç açıcı gibi... Biz o sergi için bir video da hazırlamıştık, sanat tarihsel bir video ve oradakiler bize teşekkür ettiler. Bir bayan vardı, o da büyük bir olasılıkla müze çalışanı Cezayir asıllı ve o beni kenara çekip şaşırmış ve ön yargılı bir şekilde ne yapacaklarını bilemiyorlardı. Böyle bir tepki gelince sonuç olarak hoşunuza gidiyor. Mesela Beral Madra Cumhurbaşkanı ile o sergiye gelmişti ve “Zeynep’ten de bu beklenir, çok güzel” dedi. Takdir gördüğünüz zaman hoşunuza gidiyor. **M.B:** Dünyada küratörlüğün başlangıcı hakkında neler söylemek istersiniz? **Z.Y.Y:** Tam olarak küratör değil ama Antik çağa kadar gidebilir. Küratörün yetkileri ve görev alanı değişiyor. Aslında sanat eseri koruyucularına denen bir isim, sanat eseri bekçisi, depo sorumlusu, o dönemlerde sarayda kralların hazinelerinden sorumlu kişiler gibi... Öyle bir geçmişten bugünkü görevine evriliyor.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı :BİCAN, Mine
Uyruğu :T.C.
Doğum tarihi ve yeri :08.04.1989, Ankara
Medeni hali :Bekar
Telefon :----
Faks : ----
e-mail :minebican@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi/G.S.E	Devam Ediyor
Yüksek Lisans	Hacettepe Üniversitesi/S.B.E.	Devam Ediyor
Lisans	Akdeniz Üniversitesi/G.S.F.	2013
Lise	Ankara Anadolu Otelcilik ve Turizm M.L.	2007

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
-----	-----	-------

Yabancı Dil

İngilizce

Yayımlar

Hobiler