

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA KÜRATÖRLÜK OLGUSU: BERAL MADRA

Melis Boyacı
16601366650

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Sanat Bilimi Anabilim Dalı
Danışman: Doç. Dr. Zeynep YASA YAMAN

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Mart 2009

TEŞEKKÜR

Türkiye’de çok yeni olan kúratörlük olgusu ve kúratöryal çalışmalara dair araőtırmaya beni yönlendiren sayın danıőmanım Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman’a araştırma sürecinde bilimsel ve analitik bir çözümlenmeyle yaklaşmayı öğrettiği için teşekkür ediyorum. Beral Madra’ya araştırma yapmak üzere arőivini bana açtığı, katalog temininde yardımcı olduğu için teşekkür ederim.

Ayrıca Hayri Esmer’e desteği için ve arkadaşlarım Ceyda Özsaraç ve Nilay Ertürk’e yardımları için teşekkür ederim.

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ**ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA KÜRATÖRLÜK OLGUSU: BERAL MADRA****Melis Boyacı****Sanat Bilimi Anabilim Dalı****Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eylül 2008****Danışman: Doç. Dr. Zeynep YASA YAMAN****Türk Çağdaş Sanatı, küratörlük, modernizm, postmodernizm, müze, Beral Madra**

Türkiye’de, küreselleşmeye bağlantılı olarak 1980’li yıllarda izlenen dışa açılma politikasına koşut olarak sanat ortamında da yapılanma yaşanmıştır. Bienallerin ve kavramlı sergilerin çevresinde gelişen sanat ortamı beraberinde küratörlük üzerine tartışmaları da getirmiştir. Küratörlüğün ilk tartışmaya açıldığı ortam ise, Beral Madra’nın danışma kurulunda yer aldığı 1. İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri’dir. İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri izleyen süreçte gerçekleştirilen küratörlü uygulamalar, sergileme geleneğinde bir değişimi de beraberinde getirmiştir. Tezde, küratörlük kavramının zaman içindeki dönüşümü, bu dönüşümün Türkiye’deki yansımaları ve uygulamaları; bu ortamın hazırlayıcı koşulları, dönemin siyasi, ekonomik ve toplumsal yapısı ile ilişkisi irdelenmiştir. Bu ilişkiler, Türkiye’deki ilk küratörlerden Beral Madra’nın küratörlüğü, Türkiye’deki ve dünya sanat ortamındaki konumu dolayımında detaylı olarak ele alınmıştır.

ABSTRACT

In Turkey, related to the globalization, with respect to the policy to be opened foreign in 1980's, also modification realized on arts scene. The art scene progressing around the biennials and international exhibitions have brought up the discussions on curating. The first discussions on curating originally rouse out during the 1.st Istanbul International Biennial within Beral Madra who was the member of the advisory committee/ council. The exhibitions with curators following the first Istanbul International Biennial have brought new dimensions to the tradition of exhibitions. This study examines the transformation in curating concept by time, the reflections and applications of this transformation on Turkish art scene, beside studies on the circumstances of the political, economical and social background of the date influencing this art scene. The subject is discussed in details around the exhibitions Beral Madra who is the first curator in Turkey and has curreted keeping the relations between Turkish art scene and the worlds.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Melis Boyacı'nın Çağdaş Türk Sanatında Küratörlük Olgusu: Beral Madra başlıklı tezi Tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Sanat Bilimi Anabilim dalında Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

	<u>Adı Soyadı</u>	<u>İmza</u>
Üye (Tez Danışmanı) :	Zeynep Yasa Yaman	
Üye:	Hayri Esmer	
Üye	Bahadır Gülmez	

Prof. Atilla ATAR
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü

ÖZGEÇMİŞ

Melis Boyacı

Sanat Bilimi Anabilim Dalı

Yüksek Lisans

Eğitim

Ls.	2005	Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
Lise	1996	İzmir Özel Türk Koleji, Fen- Matematik; Türkçe Matematik

Sergiler

- Dardanalles Alegorisi, Bilim ve Ütopya Toplantısı, Karaburun, Mayıs 2003.
Sınırlılıklar ve Alegori, 18 Mart Çanakkale Şehitlerini Kutlama Günü, İzmir, Mart 2004.
Kaosun Yan Odasında, Fransız Kültür Merkezi, İzmir, Haziran 2004.

Yayımlar

- “Modern ve Postmodern Arasında Jackson Pollock”, **RH+ Sanat**, Sayı:51:61-64, Mayıs 2008.
“İstanbul Kültür Başkenti Olmaya Hazırlanırken...”, **RH+ Sanat**, Sayı:53: 57-60, Haziran-Temmuz 2008.
“Kültürel Sınırlılıklar İçinde Doğu- Batı Sorunsalında Dair Bir Değerlendirme”, **Sanatçının Atölyesi**, Sayı:6: 221-229, Bahar 2008.
“Hala Hollandalılaştıramadıklarımızdan mısınız?”, **Sanatçının Atölyesi**, Sayı:7: 67-81, Yaz 2008.
“Süreçsiz Zamanların Doğurgan Mekanların Ressamı: Ekrem Kahraman”, “Bulduğumuz Yer:...” Katalog yazısı, Kare Sanat Galerisi, 14 Nisan- 14 Mayıs 2009.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	ii
ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
JÜRİ VE ENSİTÜ ONAYI.....	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
1.GİRİŞ.....	1
2. 1980 VE SONRASINDA DÜNYANIN VE TÜRKİYE’NİN KÜLTÜREL VE TOPLUMSAL GÖRÜNÜMÜ.....	8
2.1.1980 Sonrasında Dünyanın Genel Görünümü.....	8
2.1.1. 1980’lerden Günümüze Türkiye’nin Kültürel ve Siyasi Ortamı.....	9
2.1.2. Özal Hükümetleri ve Küreselleşme.....	11
2.1.3. 1990’dan Günümüze Toplumsal ve Siyasal Ortamda Yaşanan Gelişmeler.....	12
2.1.4. Liberalleşme ve Dışa Açılma Politikalarının Yansımaları.....	14
3.KÜRESELLEŞME, TEKNOLOJİK GELİŞMELER VE ÇAĞDAŞ SANAT.....	15
3.1. Modernizm Kavramlarının İçeriklerinde Yaşanan Esnekleşme	16
3.2. 1980’lerden Günümüze Dünya Sanatında Yaşanan Dönüşüm ve Sanatın Kitle Kültürüyle İç İçe Geçmesi.....	18
3.3. Değişen Sergileme Etkinlikleri- Alternatif Gösterim Biçimleri ve Mekanları.....	19
3.4. Postmodernizm, Gösteri Toplumu ve Kültürün Endüstrileşmesi.....	19
3.4.1. Gösteri Toplumu ve Gündelik Hayatın Estetikleştirilmesi.....	20
3.4.2. Sergi Mekanları/Sergi Endüstrisi.....	22

3.5. Çağdaş Sanat Ortamında İçerik ve Kavramlar.....	24
3.5.1. Zaman Kavramında Değişimler.....	24
3.5.2. Mekan Kavramında Değişimler.....	26
3.5.3. Kimlik Kavramında Değişimler.....	28
3.5.4. Beden Kavramında Değişimler.....	30
3.5.5. Tinsellik Kavramında Değişimler.....	31
3.5.6. ‘Dil’in Sanatta Medya Olarak Kullanımı.....	32
3.6. 80’li Yıllardan Günümüze Türkiye’de Çağdaş Sanat ve Sanat Ortamı.....	33
3.6.1. Postmodernizmin Siyasal, Kültürel ve Felsefi Açılımlarının Etkileri	35
3.6.2. 1980’den Günümüze Değişen Galerıcilik, Değişen Sergileme Mekanları/Biçimleri	36
3.6.3. Bienalleşme Süreci ve Küratörlü Sergiler.....	39
3.6.4. Sergiler ve Kavramları.....	43
4. KÜRATÖRLÜK OLGUSU VE 1980 SONRASI KÜRESELLEŞEN DÜNYADA “KÜRATÖR”ÜN TARİHSEL DÖNÜŞÜMÜ.....	48
4.1. Küratörün İşlevindeki Tarihsel Dönüşüm ve Günümüz Sanatındaki Etkinliği.....	49
4.1.1. “Açık Yapıt”, “Yazarın Ölümü” ve Çağdaş Küratörlük Olgusu.....	49
4.1.2. Auteur Olarak Küratör.....	50
4.2. Türkiye’de Küratörlük Olgusu.....	54
5. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA BİR KÜRATÖR: BERAL MADRA.....	62
5.1. Galerici Olarak Beral Madra ve 1980’lerin Sanat Ortamına İlişkin Eleştirel Bakışı.....	63
5.2. Küratör Olarak Beral Madra.....	66
5.3. Küratöryal Çalışmaları ve Kavramları.....	68
5.3.1. Zaman-Mekan Kavramları.....	69
5.3.2. Kimlik Kavramı	71
5.3.3. Zaman-Mekan-Kimlik Kavramları.....	72
5.3.4. Mekan- Kimlik Kavramları.....	74

5.3.5. Zaman-Kimlik Kavramları.....	76
5.3.6. Zaman-Tinsellik Kavramları.....	77
5.3.7. Zaman-Tinsellik-Kimlik Kavramları.....	78
5.3.8. Zaman Kavramı.....	79
5.3.9. Mekan Kavramı.....	81
5.3.10. Tinsellik Kavramı.....	82
5.3.11. Beden Kavramı.....	84
5.3.12. Beden- Kimlik- Mekan Kavramları.....	85
5.3.13. Mekan- Tinsellik Kavramları.....	86
5.4. Sanatçı Seçimi ve Profili.....	86
5.5. Beral Madra K�rat�rl�g� ve Sergiler �zerine Yapılan Eleştiriler.....	89
6. KATALOG: BERAL MADRA'NIN K�RAT�RL�G�N� YAPTIĞI SERGİLER.....	94
6.1. Uluslar arası �ağdaş Sanat Sergileri (1. Uluslar arası İstanbul Bienali):	94
6.2. Figür �tesi:	97
6.3. Akdeniz �lkeleri �ağdaş Sanat Sergisi, Expo Arte, (Mediterraneo per LarteContemporaneo):.....	98
6.4. 2. Uluslar arası İstanbul Bienali: 25 Eylül-31 Ekim 1989.....	100
6.5. 44.Venedik Bienali:	102
6.6. 2. Minos Beach Art Symposium:	103
6.7. Europe Unknown:	104
6.8. 10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi:	105
6.9. Sanat-Texnh:	106
6.10. 45. Venedik Bienali:	109
6.11. Buluşma: Sanat:	112
6.12. Enticing Differences:	113
6.13. İskele-Turkische Kunst Heute Sergisi:.....	115
6.14. Orient Express:	117
6.15. Livart:	119
6.16. Finlandiya'dan Detaylar:	120
6.17. İstanbul Landscapes:	121
6.18. Xample-Disiplinlerarası Sanat:.....	122
6.19. Concrete Visions/Somut �ng�r�ler:.....	123

6.20. Diyaloglar- Şeylerin Düzenine Ait Yitirilmiş Düşünce:.....	124
6.21. From Both Sides of Mediterranean Sea:	127
6.22. 47. Venedik Bienali; “Bellekler ve Modernlikler- İslam Ülkelerinden Yeni Sanat Yapıtları”:	129
6.23. Gold X Change:	131
6.24. Aynı’lık Ayrı’lık: Gelenekten Postmoderne Sanat Yapıtlarına Bir Bakış:	132
6.25. Man Ray.....	134
6.26. Çocuklar ve Gençler İçin Çoğaltmalar:	136
6.27. Manzara:	138
6.28. Kerteriz:	140
6.29. Yeni Öneriler Yeni Önermeler:	143
6.30. İstanbul in Berlin:	146
6.31. Reise durch das Labyrinth/ Labirent’de Yolculuk: İstanbul’dan Genç Sanatçılarla bir sergi:	147
6.32. Guests and Foreigners- Rossini in Turkey/Konuklar ve Yabancılar- Rossini Türkiye’de:	148
6.33. Bellekler ve Modernlikler- İslam Ülkelerinden Yeni Sanat Yapıtları:	149
6.34. İstanbul Gidiş-Dönüş/ Batı Metropollerinde Yaşayan Türk Sanatçılar:	150
6.35. Çevreler İçin Çoğaltmalar:	154
6.36. Fluxus:	156
6.37. Where Are You From?:	158
6.38. Akdeniz Metaforları:	159
6.39. Kem Göz/Has Bakış -Evil Eye/True Gaze:	162
6.40. Rune Miels:	163
6.41. Ruh ve Beden İçin Çoğaltmalar:	164
6.42. “Ölüm Beni Uyanık Tutuyor” Joseph Beuys:	166
6.43. Joseph Beuys- Desenler, Nesnelere, Baskılar:	167
6.44. Erol Akyavaş Retrospektifi:	168
6.45. Veritas Omnia Vincit (Hakikat Her Şeyin Üstesinden Gelir)- Bir Labirent Sergisi:	169
6.46. Bütün Gün Her Gün:	170
5.47. 49. Venedik Bienali- Perfumed Garden/İtirl Bahçe:.....	173

6.48. “İmaja Güveniyoruz”- 21. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi:	178
6.49. Sheshow:	180
6.50.Password: İstanbul/Şifre:	181
6.51. Video Havuzu:	182
6.52. Kendi Portresi:	184
6.53. Uzaklığı Kaydet I-II:	186
6.54.“In Limbo”-50.Venedik Bienali:	189
6.55. Sfenks Seni Yiyip Yutacak:	191
6.56. Ölüm Karşı Yakada: 18 Haziran-18 Temmuz 2004:	193
6.57. Bir Bilanço- 80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi:	194
6.58. Adalet Tüketimi:	195
6.59. “Absent Presence/Olmayan Var Olma”- 51. Venedik Bienali:	197
6.60. Bellek Dolu/Boş:	199
6.61. Sinopalia: 1. Uluslar arası Sinop Bienali:	199
6.62. Neighbours in Dialogue/Komşularla Konuşmalar:	201
6.63. Unfinished/Bitmemiş:	203
6.64. Sınırlar-Yörüngeler:	204
6.65. Atmosfer 41. Paralel, Şehir:	204
SONUÇ :	206
KAYNAKÇA :	209
EK: BERAL MADRA BİYOGRAFİ	

FOTOĞRAF LİSTESİ

Foto 1: Markuz Lüpertz, “Haremde Kız Kaçırma ve Modern Türkiye”, tuval, Aya İrini, 1987.

Foto 2: François Morellet, tuval yerleştirme, Aya İrini, 1987.

Foto 3: Esat Tekand, tuval üzerine yağlıboya, 100x140cm.

Foto 4: Rafet Ekiz, tuval üzerine yağlıboya, 97x130 cm.

Foto 5: Daniel Buren, “Sinan İçin Beş Renk- Saray İçinde Çalışma”,yerleştirme, 1989.

Foto 6: Anne ve Patrick Porier, “Kültür Uluslararası Turizm tarafından sahiplenilemez”, yerleştirme, 1989.

Foto 7: Serhat Kiraz, “Kült”, Yerleştirme, cam lama, dört demir ayak, 1990.

Foto 8: İsmail Saray, “Keslen Diller”, yerleştirme, odun, 1992.

Foto 9: Selim Birsell, “5 Canonical Elements”, Yerleştirme, karışık gereç, 1992.

Foto 10: Canan Beykal, “51 Gün Sonra”, yerleştirme, karışık, gereç, 1992.

Foto 11: Serhat Kiraz, “Boşluk Zamanı”, Yerleştirme, Ayna- Cam, 1993.

Foto 12: Erdağ Aksel, “Burada ve Şimdi ve Eskiden”, Yerleştirme, 6 Pano, 3 ince levha, 1993.

Foto 13: İnci Eviner, “Gövde Coğrafyası”, yerleştirme-karışık malzeme, 1994.

Foto 14: Hale Tenger, “Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna- Hersek”, yerleştirme, 864 kavanoz, savaş dokümanları,1993, detay.

Foto 15: Raffael Rheinsberg “Ornament – Gelecek Ötesi Zaman”, yerleştirme- 1500 kürek ve orak, 1994.

Foto 16: Erkan Özdilek, “Silkroad”, yerleştirme- çadır, 30.000 adet ipek kozası, 1994.

Foto 17: Angela Melitopoulos’un yönetiminde yapılan video enstalasyon, 1995.

Foto 18: Selim Birsell “Evlerimizin Tozlarından Tozlarımızın Evine” elektrik süpürgesi torbaları, ev tozları, mendil, ayakkabı demirleri, 1996.

Foto 20: Esra Ersen “Gayri Meşru”, yerleştirme, cam kutular, göbek bağları, 1996.

Foto 21: Aydan Mürtezaoğlu “N.T”. yerleştirme, karışık gereç, 1996.

Foto 22: Selim Birsell “Bu Akşam Evde Yemek Yok” yerleştirme, kağıt, tutkal ve grafit, 1994.

Foto 23: Foto 23. Altan Gürman, Kapitone, 1976, 120x123 cm. yapay deri, selülozik boya, Bilge Gürman Koleksiyonu.

Foto 24: Sultan III. Mustafa’nın Portresi, Levni, 18.yy. Topkapı Sarayı Müzesi

Foto 25: Man Ray, Hediye, 1963-1921, 18x9,5x9 cm.

Foto 26: Man Ray, Rayogram, 1923, 58,8x48,8

Foto 27: İnci Eviner, Ana Kucağı, 120x 44 cm.

- Foto 28: Yılmaz Aysan, Benim Küçük Atölyem, 50x32,5x22 cm.
- Foto 29: Nur Koçak “Güney Sanayı” 125x190 cm., cibachrome baskı, 1978-1998.
- Foto 30: Mustafa Pancar “Hafriyat” 140x200 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1994.
- Foto 31: Sermin Sherif, “On Fertile Lands”, yerleştirme -pamuk ve ses, 1998.
- Foto 32: Denizhan Özer, “Bed for Kerteriz”, yerleştirme-yatak çarşafı üzerine serigrafı, ahşap yatak, 1997.
- Foto 33: Ünsal Bahtiyar “Sınır” video-yerleştirme, 1998.
- Foto 34: Şeyda Cesur, “Bileşimsiz, Bireysiz, İletişimsiz”, yerleştirme, kağıt dökme, 1998.
- Foto 35: “Konuklar ve Yabancılar- Rossini Türkiye’de” enstalasyon detayı.
- Foto 36: Fatih Aydoğdu, “Cultural Remix” video ve ses enstalasyonu, 1998.
- Foto 37: Şükran Aziz “Anı Damlaları”, Ses ve ışık yerleştirme, metal küreler, Walkman, Adaptörler, Mavi Flüoresan, 1999.
- Foto 38: İpek Duben, “Aşk Kitabı”, Heykel Kitap, Çelik, elbaskısı, 92x65.4x40.5cm,1998-99.
- Foto 39: Erdağ Aksel “Tezgah-la” 75x35x45cm., yerleştirme-karışık teknik, 1998.
- Foto 40: Güven İncirlioğlu “Her şey Mahmutpaşa’da Başladı, 72x32cm, heykel-ışık, pleksiglas, fotoğraf, 1998.
- Foto 41: Wolf Vostell, “Ren Altını” 29x23.5cm., elle renklendirilmiş baskı, 1992.
- Foto 42: “Where Are You From?” enstalasyon sergi detayı.
- Foto 43: Rehab El Sadek, “Sanat Kitapları” her biri 15-20cm. yerleştirme- tahta, kağıt, sargı bezi, metal, pigment, 1998.
- Foto 44: Rania Stephan, “Tren Trenler” film 35’, 1999.
- Foto 45: Paolo Ravalico Scerri, “Olağanüstü”, video yerleştirme: n^o1 monitör 1 video projeksiyon, n^o1 VTR autorepeat, video bantlar, Simone’un katılımıyla, 2000.
- Foto 46: Rune Miels sergisi detayı.
- Foto 47: Gülsüm Karamustafa, “Yılana Karşı”, 1999.
- Foto 48: Inge Mahn’ın çalışmasından görüntü.
- Foto 49: Joseph Beuys, “Devingen Yalıtıcı için- keçe heykeli” 21x10.5cm. kurşun kalem, 1967.
- Foto 50: Joseph Beuys, “Tıkali Köşeler” 58x33.5x10cm. boyalı tahta kutu ve muslin kumaş,1964.
- Foto 51: Bütün Gün Her Gün 1 Sergisinden genel görünüm - Esra Ersen “Afiyet Olsun!” çalışması.
- Foto 52: Bütün Gün Her Gün 1 Sergisinden genel görünüm - Jost Wischewski “D-Zentrale”.
- Foto 53: Bütün Gün Her Gün 2 Sergisinden genel görünüm - Kruno Stipesevic “Bellekler ve Düşler”.

Foto 54: Bütün Gün Her Gün 2 Sergisinden genel görünüm - Bettina Meyer “Form I, Altınçocuk”.

Foto 55: Murat Morova, “İstanbul Gülü/ Nuova Icoris” “Turkish Delight”, yerleştirme- kadife kırmızı Lokum kutusu, 30 adet elle yapılmış kadın figürü, 2001.

Foto 56: Xurban.net (Güven İncirlioğlu, Hakan Topal), “İtiraf: Doğu Doğu Batı’dan Güçlü”, yerleştirme- interaktif vıml projeksiyonu, 2001.

Foto 57: Ethem Özgüven, İsimsiz, belgesel, 2002.

Foto 58: Danica Dakic, “Kendi Portresi” videodan görüntü, 2000.

Foto 59: Şeyda Cesur, “Beni Seviyor musun?”, taramalar, 11 Adet, 2002.

Foto 60: Arzu Arda Koşa, “Çim Serisi”, dijital fotoğraf, her biri 25x20 cm., 2005

Foto 61: Ergin Çavuşoğlu “Impasse/Çıkmaz” tek ekran video projeksiyon, 2003.

Foto 62: Nazif Topçuoğlu “Anatomy Lessons” 110x90cm. cype fotoğraf, 2002.

Foto 63: Özgül Arslan, “Silencia”, yerleştirme, portre dizisi

Foto 64: Sfenks Seni Yiyip Yutacak Sergisi Genel Görünüm

Foto 65: Hüseyin Çağlayan, “Olmayan Varolma”, video yerleştirme, 2005.

Foto 66: Wafaa Yasin “Middle Eat” heykel (yerleştirme), kısa bahçivanlık aletleri, saman ve demir, 2007.

Foto 67: Guela Tsuladze “de quelle point de vu”/”Hangi Bakış Açısından”, video projeksiyon, DVD, 2007.

1.GİRİŞ

Çalışmanın ana amacı, çağdaş Türk sanatında küratörlük kurumunun ilklerinden olan Beral Madra üzerinden 1980'lerden sonra dünya ve Türk çağdaş sanat ortamı ve bu dönem içindeki sergileme geleneği, odaklanılan kavramlar, küratörün kimliği ve Beral Madra'nın küratörlüğünün dünya ve Türkiye çağdaş sanatı ve sergilemesi içindeki konumu olarak saptanmıştır.

1.1.Konu ve Amaç

1980'lerden itibaren yaşanan teknolojik gelişmeler ve küreselleşme sonucu sınırların kalkması ile yaşanan eşzamanlılık, dünyada yaşamı ve sanatı algılamada yeni paradigmaları beraberinde getirmiştir. Bu dönem sanatta biçim ve içerik açısından çoğulculuğun yaşandığı bir dönemdir. Sanat tarihinin hiyerarşik yapısını, orijinallik arayışlarını sorgulayan, hem sanat tarihinden hem de farklı yerel kültürlerden biçimleri ve konuları alarak yeniden yorumlayan veya bir araya getiren eklektik bir yapı izlenmeye; farklı biçimler, uyarılma, pastiş gibi teknikler kullanılmaya başlanmıştır. Sınırların yok olması ile beraber gelişen "uluslararasılık" olgusu ile kimlikler sorgulanmış ve yeniden yorumlanmıştır. Kadın ile erkek, beyaz ile siyah, özel ve kamusal, resim ve heykel gibi ayrımlar geçerliliğini yitirmiş ve dilbilim, antropoloji, psikanaliz, felsefe gibi bilimler arasındaki sınırları çözen disiplinlerarası bir dile gidiş gözlenmiştir. Gözlenen bir diğer olgu da, postmodernizm ile beliren günlük yaşam ve sanat arasındaki sınırların gittikçe yok olması ve sanatın gösterileşmesidir. Yaşamın kültürleşmesinin koşutu ve aynı zamanda besleyeni olarak sanatın gösterileşmesi ve kitlese bir tüketim nesnesi haline gelmesiyle beraber uluslararası sergiler ve müzeler, "hayatın gösterileşmesi" olgusuna hizmete eden mekanlar olarak birer şov alanı olmaya aday bir bütünlük içinde etkinliklerini gerçekleştirmektedirler. Sanatın ticari eğlence halini almasıyla beraber sergilerin, abartılı gösterilere, şovlara dönüştüğü sosyo-kültürel

süreçte küratörlerin konumu da yeniden tanımlanmaya başlamış ve son 10-15 yıldır “küratörlük” meslek olarak üzerinde çokça tartışılan bir alan olmuştur.

Tüm bu gelişmelerle beraber 1980’lerde iletişim olanaklarının gelişmesi ile Türkiye sanat ortamında eşzamanlılık yaşanmıştır. Post modern sanatın eklektik-çoğulcu yapısı, “yeni” kavramının belirsizleşmesi ve hatta gereksiz görülmesi, gelenekle bağlar kurulması, her elemanın, türün ve düşüncenin bir arada kullanılması bu eşzamanlılığı ve yapıtlar arasındaki paralelliği desteklemiştir (Özayten 2008:18-19). Oluşan çoğulcu sanat ortamında sanatçılar gelmiş geçmiş sanat akımları sorgulamaya ve seçmeci bir tutumla yapıtlar üretmeye başlamıştır.

1980’lerle birlikte, Türkiye’de de farklı disiplinlerin işbirliği içinde olduğu sergiler düzenlenmeye başlanmıştır. Bu süreci tetikleyen ve hızlandıran oluşumlar 1977 yılında kurulan Sanat Tanımı Topluluğu, 1977-1987 yılları arasında açılan “Yeni Eğilimler Sergileri”, 1984-1988 yıllarında açılan “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri”, 1989-1993 yıllarında açılan A,B,C,D Sergileri, 1986-1992 yılları arasında gerçekleştirilen Asya Avrupa Bienali ve 1987 yılından itibaren düzenlenen İstanbul Bienalleridir. Bu grup sergilerinin dışında başka grup sergileri ve bireysel sergiler de yer almıştır. Bu açıdan, 1980’ler kavramsal sanat ve yerleştirmenin yaygınlaşmaya başladığı ve görece olarak sanatta bireyselliğin, özerkleşmenin ve özgürleşmenin daha yoğun hissedildiği yıllar olarak değerlendirilebilir.

Bu dönem, aynı zamanda, Türkiye’de küratörlüğün gündeme geldiği bir dönemdir. Küratörlük kavramının tartışılmaya başladığı etkinlik 1987 yılında gerçekleştirilen ve Beral Madra’nın danışma kurulunda yer aldığı 1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileridir. Dünya çapında küresellik ve kültürlerarasılık söylemlerinin gelişmesi, ayrıca 1980’ler ve sonrasında Türkiye’de yaşanan sosyal-ekonomik-siyasi gelişmeler ve dışa açılma politikası sonucu düzenlenen İstanbul Bienali, 1980’lerin sonlarına kadar süregelen Türk sanat ortamının içe kapalı durumunda bir kırılma yaratmış ve küratörlü sergilerin yaygınlaşmasını sağlamıştır. 1990’lardan itibaren Türkiye çağdaş sanat ortamı, açılmaya başlanan temalı sergilerin, İstanbul Bienallerinin, yurt dışıyla karşılıklı iletişim

sonucu açılan sergilerin ve 1990'ların sonlarından itibaren açılan çağdaş-güncel sanatı destekleyen müzeler ve galerilerin etkisi ile daha da canlanmışır.

1967'de arkeoloji bölümünden mezun olan Beral Madra Türk sanat ortamına 1980'lerde yazılarıyla girmiş, 1984'te Galeri BM'yi açmış ve çağdaş genç sanatçılara destek vermiştir. Gerek Galeri BM'de açtığı sergilerle gerekse İstanbul Bienali ve ardından yurt içinde ve dışında açtığı sergilerle çağdaş Türk sanat ortamının oluşmasında etkin olmuş ve 1990'larda "küratörlü sergiler"ın ilk örneklerini gerçekleştirmiştir. Bu bakımdan Madra'nın Türk sanat ortamındaki yeri ortaya çıkarılmak istenmiştir.

1.2.Soru ve Sorunlar

Beral Madra'nın küratörlüğünü 1987-2008 tarihsel sürecinde ele alan bu tezde,

1. Dünya sanat ortamının gelişimi, irdelenen kavramlar ve Türk sanat ortamına yansımaları
2. Beral Madra'nın kimliği
3. Galerici ve Küratör kimliği
4. Kavramları ve sanatçı seçimi
5. Madra'nın küratöryal çalışmalarının Türk çağdaş sanatında nereye oturduğu ve farkı temel araştırma konusu olmuştur.

Bu temel sorulara yanıt ararken sergiler, küratörlük olgusu, çağdaş sanat ilişkin yayınların azlığı bilgi toplama, istifleme, yorumlama ve değerlendirmede güçlük çekmeme neden olmuştur. Sergi görselleri ve sergilenen yapıtların bilgisine ulaşmada zorluk çekilmiştir. Beral Madra'nın yoğunluğundan dolayı görseller tamamlanamamıştır.

1.3. Tezin Bölümleri

Tez giriş, “1980 ve sonrasında dünyanın ve Türkiye’nin kültürel ve toplumsal görünümü”, “Küreselleşme, Teknolojik Gelişmeler ve Çağdaş Sanat”, “Küratörlük Olgusu ve 1980 Sonrası Küreselleşen Dünyada ‘Küratör’ün Tarihsel Dönüşümü”, “Çağdaş Türk Sanatında Bir Küratör: Beral Madra”, Katalog: Beral Madra’nın küratörlüğünü yaptığı sergiler” bölümlerinden oluşmaktadır. Araştırma, Beral Madra’nın küratörlüğü ekseninde odaklanmaktadır. Bu bakımdan araştırmanın ikinci bölümünde, küreselleşmeye koşut olarak 1980’lerden günümüze dünya ve Türkiye’deki toplumsal ve kültürel gelişmelere değinilmiştir.

“Küreselleşme, Teknolojik Gelişmeler ve Çağdaş Sanat” adlı üçüncü bölümde, dünya sanat ortamı küreselleşmenin etkileri dolayımında ele alınmıştır. Postmodernizm ile ortaya çıkan “sanatın sonu” ve sanatın gösterileşmesi olgusu irdelenmiş ve bunun sergilemelerdeki etkisi ele alınmıştır. 1980’lerden itibaren sergilerde odaklanılan kavramlar incelenmiştir. Ardından, dünya sanat ortamına koşut olarak Türk çağdaş sanat ortamındaki gelişmeler açığa kavuşturulmaya çalışılmış; küratörlü sergiler ve ele alınan kavramlar incelenmiştir. Bu bağlamda sorunsallaşan temel konular, sanatçı olgusu ve sergilemelerdeki değişimdir.

Çalışmanın “Küratörlük Olgusu ve 1980 Sonrası Küreselleşen Dünyada ‘Küratör’ün Tarihsel Dönüşümü” başlıklı dördüncü bölümünde, küratörlüğün dünyadaki gelişimi ele alınmıştır. İlk aşamada, küratörlüğün tanımı yapılmış ve ardından küreselleşme sürecinde dünyadaki gelişimi ve “auteur” olarak küratörün değişen işlevi incelenmiştir. Türkiye’de küratörlük kavramı üzerine yapılan tartışmalara da, ortamı tanımak üzere yer verilmiştir.

Çalışmanın “Çağdaş Türk Sanatında Bir Küratör: Beral Madra” başlıklı beşinci bölümü, Beral Madra’nın küratörlüğüne dair değerlendirmeden oluşmaktadır. Bu bölümde, Madra’nın galerici ve küratör kimliği açıklığa kavuşturulmaya çalışılmış; sanatçı seçimi, sergilerindeki temel yönelim, ele aldığı kavramlar ve Madra’nın küratörlüğüne

dair eleştirilere yer verilmiştir. Madra'nın Türkiye ortamındaki konumu ve dünyadaki sergilemeler ve kavramlar içindeki yeri belirlenmeye çalışılmıştır.

Katalog bölümünde, Beral Madra'nın Türk sanat ortamında aktif olarak yer almaya başladığı 1987 yılı ve 2008 yılı arasında gerçekleştirdiği sergilere yer verilmiştir.

1.4.Araştırma Yöntemleri, Veri ve Kaynaklar

Tez çalışmasına başlamadan önce, YÖK'te konu ile ilgili yapılmış tezler araştırılmış ve konuyla doğrudan ilgili olan bir teze rastlanmamıştır. Bununla beraber, İstanbul Teknik Üniversitesi'nde hazırlanan Pelin Tan'ın "Küreselleşme ve 1990 Sonrası Güncel Sanat" konulu yüksek lisans tezi ve A. Pınar Korkmaz'ın "1990-2000'li Yılları Arasında İstanbul'da Yapılan Küratörlü Sergiler" konulu yüksek lisans tezi, konuyu farklı bağlamlardan ele almaktadır. Pelin Tan'ın "Küreselleşme ve 1990 Sonrası Güncel Sanat" konulu yüksek lisans tezi, küreselleşme, küratörün günümüzdeki işlevi ve 1990 sonrası dünya sanat ortamındaki küratörleri üzerinedir. A. Pınar Korkmaz'ın "1990-2000'li Yılları Arasında İstanbul'da Yapılan Küratörlü Sergiler" konulu yüksek lisans tezi, 1990 sonrasında Beral Madra, Ali Akay ve Levent Çalıkoğlu'nun İstanbul'da gerçekleştirdikleri sergileri incelemektedir.

Araştırmanın ilk aşamasında, Bilkent, Mimar Sinan Güzel Sanatlar, Marmara Güzel Sanatlar ve Anadolu Üniversitesi kütüphanelerinde dönemin süreli yayınlardaki küratörlük olgusu, Beral Madra ve çağdaş sanat yazıları taranmıştır. Türkiye'de yayınlanan Milliyet Sanat, Hürriyet Gösteri, Türkiye'de Sanat, RH+, Arredamento Dekorasyon, Arredamento Mimarlık, XII Mimarlık, Sanat Çevresi, Toplumbilim, Artist, Art Decor, Vizyon, Tempo, İstanbul dergileri il Cumhuriyet, Hürriyet, Milliyet, Radikal gazeteleri incelenmiş; gerekli bilgi ve yazılar fotokopilenerek dosyalanmıştır.

Sergilere ait kataloglar, Beral Madra'nın 1980'lerden itibaren Türk sanat ortamında yazdıkları ve gerçekleştirdiklerine dair ek araştırma yapmak üzere Beral Madra'nın arşivinden yararlanılmıştır. Madra'nın kütüphanesinde elde edilen ve tarihleri belli

olmayan bazı makalelerin tarihlendirilmesi çalışmaları tamamlanarak tezde kullanılmıştır. Ayrıca, Beral Madra'nın Çağdaş Sanatın Kimliği ve Postpheral Flux kitapları değerlendirilerek tezde kullanılmıştır.

Çağdaş sanatın Türkiye'deki gelişimi için süreli yayınların yanı sıra, Mimar Sinan Üniversitesi'nde hazırlanan Nancy Atakan'ın "Türkiye'de Kavramsal Sanat" konulu doktora tezinden, Hacettepe Üniversitesi'nde hazırlanan A. Göknur Gürcan'ın "Çağdaş Türk Sanatında Performans" konulu yüksek lisans tezinden, Hacettepe Üniversitesi'nde hazırlanan İsmet Meltem Uşar'ın "1990 Sonrasında Türkiye'de Video Sanatı ve Kimlik Sorunsalı" konulu yüksek lisans tezinden yararlanılmıştır. Ayrıca, Bilgi Üniversitesinin Modern ve Ötesi katalogundan, İpek Duben'in Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat, İpek Duben ve Deniz Şengel'in hazırladığı Çağdaş Düşünce ve Sanat adlı, Levent Çalıkoğlu'nun 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat ve Halil Altındere ve Süreyya Evren'in hazırladığı Kullanma Kılavuzu kitaplarından yararlanılmıştır.

Türkiye'de 1980-2000'ler arasında yaşanan siyasi toplumsal gelişmeler için, Sina Akşin tarafından yayına hazırlanan Türkiye Tarihi kitabının 4. cildi, Erik Jan Zürcher'in Modernleşen Türkiye'nin Tarihi, Eric Hobsbawn'ın Kısa 20.yy., Cumhuriyet Dönemi Ansiklopedisi'nden, Oral Sander'in Siyasi Tarih, Feruz Ahmad'ın Bir Kimlik Peşinde Türkiye, Emre Kongar'ın 21.yy.da Türkiye, Memet Zencirkıran'ın Dünden Bugüne Türkiye'nin Toplumsal Yapısı adlı kitapları kullanılmıştır.

Çağdaş sanatın dünyadaki gelişimi için, Zoya Kocur ve Simon Leung'un Theory in Contemporary Art, Jean Robertson ve Craig McDaniel'in Themes of Contemporary Art, Gill Perry ve Paul Wood'un Themes of Contemporary Art ve Edward Lucie-Smith'in Art Today kitapları incelenmiştir. Araştırmanın 1980'lerden günümüze ele alınan kavramlar bölümünde, yukarıda sayılan kaynaklarda aynı kavramların incelenmekte olduğu görülmüş; fakat, daha sistematik ve açık bir sınıflandırma içermesi bakımından, esas olarak, Jean Robertson ve Craig McDaniel'in Themes of Contemporary Art kitabı alınmıştır.

Küratörlüğü ele alan bölüm için, Ali Artun'un Müze ve Modernlik ve Müze ve Eleştirel Düşünce, Karsten Schubert'in Küratörün Yumurtası, Türkiye Ekonomik Tarih ve Toplumsal Tarih Vakfı'nın yayımladığı Kent Toplum, Müze ve Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar, Steven Rand ve Heather Kouris'in Cautionary Tales: Critical Curating, Reesa Greenberg, Bruce Ferguson ve Sandy Nairne'nin Thinking About Exhibitions kitapları ve Art&Design dergisinin Curating: The Contemporary Art Museum and Beyond konulu özel sayısı incelenmiştir.

Bu çalışmanın çeşitli aşamalarında Beral Madra'nın arşivi kullanılmış, hakkında yayınlanan belli başlı eleştiri ve makalelerin fotokopileri alınmış ve tezde değerlendirilmiştir.

2. 1980 VE SONRASINDA DÜNYANIN VE TÜRKİYE’NİN KÜLTÜREL VE TOPLUMSAL GÖRÜNÜMÜ

1980’lerin başında küreselleşmenin hızlanması ile Postmodernizm dünya çapında hissedilmeye başlanmıştır. Postmodern kültürün her şeyi “homojenleştirdiği” ve “türdeşleştirdiği” toplumsal yapıda sanatın uygulanışı ve algılanışı temelden değişmiştir. O sürecin yansımaları Türkiye dahil tüm dünyada hissedilmiştir. 1980’lerden itibaren, ekonomiden siyasete, teknolojiden kültüre kadar her alanda hızlı ve kökten değişimlere tanık olunmuş ve tüm bu değişimler de sanat alanına farklı boyutlarda yansımıştır.

2.1.1980 Sonrasında Dünyanın Genel Görünümü

Küreselleşmenin yaygınlaştırdığı yeni teknoloji ile yaşam biçiminde değişimler gözlenmeye başlanmıştır. 1980’lerde faks makinesi ve kompakt-disk çalarları (CD), dizüstü bilgisayarlar ve cep telefonları, 2000’lerin başında DVD kayıt cihazları yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. 1990’larda “internet”in yaşamımıza girmesi ile uluslararası iletişim ağı kurulmuş ve tam anlamıyla bilgi çağına geçilmiştir. Tedavisi bulunamayan, tıptaki ve ilaç sektöründeki gelişmelerle yeni umutların belirttiği AIDS, kanser gibi hastalıkların yayılması, tıptaki ilerlemelerin yanı sıra estetik cerrahi ve bioteknolojideki ilerlemeler, genetik biliminde kaydedilen aşamalar (Robertson ve McDainel 2005: 11), 1997’de ilk klonlama denemesi ve insanın DNA haritasının çıkarılması, kök hücre ile tedavi gibi yenilikler sanat oluşumlarını da etkilemiş; küresel sıcaklık, kirlenme gibi çevre sorunları tüm dünyada eşit düzeyde hissedilmiştir.

1980’lerden sonra kadının toplumsal konumunda farklılıklar yaşanmıştır. İlk defa, bir kadın ABD’de Anayasa Mahkemesine seçilmiş, 1963’te Rusların bir kadını uzaya göndermesini, 1983’te ABD’de uzaya gönderilen kadın astronot izlemiştir. 1981’de

kadınlar büro işleri dışında emlak acentesi, komisyonculuk, banka, tıp ve hukuk gibi mesleklerde önemli oranda yer almışlardır. Bu süreçte dünyada siyasi, ekonomik, toplumsal anlamda ve devletin yönetsel düzenlerinde büyük değişiklikler yaşanmıştır. 1990’da on altı devletin hükümet başkanı olmuşlardır (Hobsbawn 2006: 423; 427). 1989’da Berlin Duvarı yıkılmış ve Almanya yeniden birleşmiştir. 1990-91 arasında Körfez Savaşı yaşanmıştır. 1991’de Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliğinin dağılımı, 1992’de Yugoslavya’da yaşanan iç savaş ülkenin bağımsız cumhuriyetlere bölünmesine neden olmuştur; tüm bu gelişmeler yeni siyasi yapılanmalara yön vermiştir¹. Sovyetlerdeki komünist sistemin çöküşü, neo-liberal/kapitalist sistemin egemenliği, 1970’lerden bu yana tüketim toplumunun iyice yayılması ve ulusötesi ekonominin gelişmesi dönemin başlıca gelişmelerindendir². 1990’lar boyunca Afrika’da etnik katliamlar izlenmiş, bununla beraber 1990’ların başında Güney Afrika’da ırk ayrımı sona ermiştir (Robertson ve McDainel 2005: 11). 2001’de New York’ta Dünya Ticaret Merkezi Kuleleri ve Washington’da Pentagon yıkılmıştır. Bu eylemler El Kaide ile ilişkilendirilmiş ve ABD Afganistan’ı işgal etmiştir. 2003 yılında ABD demokrasi adı altında Irak’ı işgal etmiş ve Saddam Hüseyin yönetimini devirmiştir (Akşin ve diğerleri 2009).

Son 10 yıldır artan terör olayları ile dünyada yeniden din üzerinden bir kutuplaşma başlamıştır. Ermeni diasporası gündeme gelmiş, 2008 yılında ABD’de Lehman Brothers başta olmak üzere dev bankaların iflas etmesi ile meydana gelen finansal kriz küresel boyutta hissedilmiş ve hem Avrupa’yı hem de gelişmekte olan ülkeleri direkt olarak etkilemiş; ilişkilerde yeni denge arayışlarına yol açmıştır (Anonim 2009).

2.1.1. 1980’lerden Günümüze Türkiye’nin Kültürel ve Siyasi Ortamı

1980’lerle beraber sanatta beliren hareketlenmeler 1980 ve sonrasındaki siyasi ve toplumsal gelişmelerle çok yakından ilgilidir. Türkiye tarihinin en önemli gelişmelerinden ve dönüm noktası olarak nitelendirilen askeri darbe 12 Eylül 1980’de

¹ Daha detaylı bilgi için Oral Sander “Siyasi Tarih 1918-1994”, Ankara: İmge Kitabevi, 2003.

² Bu dönemdeki gelişmeler için Eric Hobsbawn “Kısa 20.yy. Tarihi 1914-1991 Aşırımlar Çağı” adlı kitaba bakılabilir.

gerçekleşmiştir. Devlet otoritesini ve demokratik düzenini yeniden sağlamak üzere emir komuta zinciri içinde hiyerarşik bir yapıda gerçekleştirilen Türkiye tarihindeki bu ikinci darbe ile birlikte, sivil siyaset devre dışı kalmış ve kurulan askeri rejim, baskıcı politikalarını yeni oluşturduğu kurumlar vasıtasıyla bütün topluma dayatmaya başlamıştır (Özer 2008:4-6).

Bu dönemdeki etkin söylem “devletin bekası” ve “milli birlik ve beraberlik” tir ve toplumun tüm tabakasına yayılmaya çalışılmıştır. Bugün de hala kullanageldiğimiz anayasal, siyasal, sendikal, kültürel, toplumsal vb. yaşamı düzenleyen belli başlı yasaların hemen hepsi o dönemde, kurulan MGK tarafından çıkartılmış; ayrıca TBMM’nin başkanlık divanının oluşacağı tarih arasında MGK’nın gerçekleştirdiği her türlü işlemler anayasa yargısı denetimi dışında oldukları belirtilmiş ve her türlü eleştiri de yasa ile yasaklanmıştır. Bu da hukuk devletinin parçası olan yargı denetiminin kısıtlamalara uğraması demektir ki sivil yaşamda bunun etkileri ciddi şekilde görülmüştür. Demokrasi ve hukuk devleti kavramları evrensel bağlamından “milli” bağlama çekilmiş, kişi hak ve özgürlükleri milli güvenlik, devletin ülkesi ve milleti ile bölünmezliği ilkelerine tabi kılınmıştır. Kişilerin toplantı ve gösteri yürüyüşü, dernek kurmak, sendikal faaliyet, partisel özgürlük gibi kolektif hak ve özgürlüklerine sınırlamalar ve yasaklar getirilmiştir. Siyasi partiler ve DİSK, Hak-İş’in faaliyetleri durdurulmuştur. Grev, lokavtlar ertelenmiştir. Partilerin kadın ve gençlik kolları kurmaları; dernek, sendika, meslek kuruluşları vb. ile işbirliği içinde olmaları, öğrencilerin ve memurların partilere üye olmaları yasaklanmıştır. Üniversiteler YÖK’e bağlanmış ve “sol” kesimden toplu işten çıkarmalar yaşanmıştır. Türk Dil ve Tarih Kurumları yeni ideoloji çerçevesinde 1983’de Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu (AKDITYK) adıyla resmi yapılanma içinde bir devlet dairesine dönüştürülmüştür. Basın özgürlüğü ve kitle iletişim özgürlükleri ciddi şekilde kısıtlanmış; çıkarılan Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu ve Muzır Yasası sanat alanındaki etkinliklere ciddi sınırlamalar getirmiştir. Tüm bunlarla ve daha birçok kısıtlamalarla bu dönemi belirleyen özellikler “demokrasi sorunu” ve yoğun bir “depolitizasyon”³ sürecine girilmesidir.⁴ (Akşin 2007:30-55;95-107; Gürsel 1998:806)

³ Detaylı bilgi için Bkn: Bayhan 2006; Lüküslü 2006.

⁴ 1980’lerin ortalarına kadar süren bu yoğun baskı sürecinden sonra 80 sonlarında ve 90’ların başında kısmi de olsa sendikal haklar, grev yapma hakkı, işkence ve düşünce özgürlüğüne dair ilerlemeler

2.1.2. Özal Hükümetleri ve Küreselleşme

Askeri rejim döneminde uygulanan ılımlı liberalleşme hareketi Turgut Özal hükümetinde belirginleşmiştir. Özal ekonomide yapılanma sürecine öncelik vermiştir. Bu dönemden itibaren küreselleşme motivasyonu içinde dışa açılma politikası ile İMF uyum yasaları ve Dünya Bankası'nın etkisinde daha da belirgin olarak faiz ve fiyat kontrollerinin kaldırılması gerçekleşmiş, dolayısıyla monetarizm üzerinden gelişen serbest ticaret, sermayenin serbestleşmesi, döviz piyasasının kurulması (1986'da İstanbul Menkul Kıymetler Borsası'nın kurulması ile) ve serbestleştirilmesini getiren bir ekonomik plan izlenmiştir. İthalat kotaları hafifletilmiş, ihracata yönelik serbest bir piyasa ekonomisi oluşturulmuştur. Merkez Bankası açık piyasa işlemlerine girmiştir. Kamu işletmeleri –Kit'ler başta olmak üzere- özelleştirilmeye başlanmış, kamu yönetiminin etkisi azaltılmıştır. Bu politikalar beraberinde gittikçe artan bir popülizm gözlenmiştir. Bir yandan sınıf tabanlı ekonomik taleplere ve köylünün desteklenmesine karşı katı ve ödünsüz bir politika uygulanırken, bir yandan da aynı yoksul kentli kitle “kentli, gecekondulu, yoksul ve tüketici” özellikleriyle tatmin edilmeye çalışılmıştır. Bunun beraberinde yapay bir tüketim kültürü oluşturulurken, ekonomi dengelerinde sanayicilerin yerini rantiyeler, spekülörler ve iş adamları almaya başlamıştır (Akşin 2007: 190-197; Zürcher 2007:425).

2.1.3. 1990'dan Günümüze Toplumsal ve Siyasal Ortamda Yaşanan Gelişmeler

1980'lerde başlayan ve 1990'larda daha da belirginleşen tutum, “depolitizasyon” ile desteklenen popüler kültür ve tüketim kültürünün geliştirilmesi, ayrıca izlenen dışa açılma politikası ile beraber gelişen liberalleşme ve özelleştirmedir. 1993'te yasa ile özel radyo ve televizyonlar fiilen hukuki olarak kabul edilmesi bu politikanın bir

kaydedilmiştir. DİSK Terörle Mücadele Kanunu ile beliren yargısal kararlarla yeniden açılmıştır. Ayrıca işkenceye ve diğer zalimane, gayri insani veya küçültücü muamele veya cezaya karşı Birleşmiş Milletler Sözleşmesi (1986) ve önlenmesine dair Avrupa Sözleşmesi (1988), Avrupa Sosyal Şartı, Avrupa İnsan Hakları Komisyonu'na bireysel başvuru hakkı, Uluslararası Çalışma Örgütü (ILO) sözleşmelerinden bazılarının kabulü gibi antlaşmalarla insan hakları açısından önemli adımlar gerçekleştirilmiştir (Akşin 2007: 96-102).

yansımasıdır. Bu gelişme, devletin tekelinin kalkmasını ve düşüncede çeşitliliği kısmen de olsa mümkün kılmıştır (Akşin 2007: 95-103).

Bu dönemi belirleyen iki unsur, siyasi ortamda görülen istikrarsızlık ve yaşanan finansal krizlerdir. Türkiye 1994 ve 2001’de çok ağır, 1998-1999’da ise daha sınırlı üç finansal kriz yaşamıştır. Bu krizlerde temel etken, sermaye hareketlerinin serbestleştirilmesi ve IMF programlarına ve ulusal sermayeye teslimiyet olarak gösterilmektedir.⁵ 2008’deki dünya ekonomik krizi ile Türkiye yeni bir ekonomik krizi süreci yaşamaktadır. Bu dönemde beliren bir diğer olgu “İslam’ın siyasileşmesi”⁶ nin kendisini daha yoğun hissettirmesidir. 1993’te yaşanan Sivas Katliamı, Çetin Emeç, Bahriye Üçok, Turan Dursun (1990), Uğur Mumcu (1993), Ahmet Taner Kışlalı (1999), Necip Hablemitoğlu’nun öldürülmesi bu gelişmelerin yansımalarıdır. 1996’da Refah Partisi’nin DYP ile birleşerek Refahyol hükümetinin kurulması ve ardından Ordu’nun artan İslami harekete karşı ve köktendinciliğin yayılmasına karşı 1997 yılında gerçekleştirdiği 28 Şubat müdahalesi bu sürecin sonuçlarındandır. Türban konusu ise sürekli gündemde olmuş ve gündemi meşgul etmiştir. İslam’ın siyasallaşması AKP hükümeti (2002-) zamanında da türban konusu, alkol satışlarına getirilen yasaklar, anayasa değişikliği gibi konularla sürekli kendisini hissettirmiş ve tartışılmıştır. 2006’daki Danıştay saldırısı da bu sorunun bir yansıması olarak Asker, yargı ve üniversiteleri Refah Partisi’nden ayrılarak kurulan AKP hükümeti ile karşı karşıya getirmiştir (Akşin 2007: 166-182; Ahmad 2006: 227; 260).

1996 Susurluk kazası ile “devlet-mafya-politikacı” ilişkileri sorgulanmış, “derin devlet” olgusu ortaya çıkmış ve ülke çapında “Aydınlık İçin Bir Dakika Karanlık” eylemi gerçekleştirilmiştir (Akşin 2007: 169-174). 1999 yılında meydana gelen Gölcük depremi ile devlete karşı güveni tekrar gündeme getirmiştir (Akşin 2007: 178).

Bu dönemde “Siyasi İslam” kadar Türkiye’yi etkileyen bir diğer olgu, özellikle 1994-98 yılları arasında ve 2004 yılından itibaren artan ayrılıkçı Kürt hareketleri ve Güneydoğu

⁵ Krizlerin nedenlerine dair daha detaylı bilgi için bkn: Akşin 2007: 194-199; 226-239; 245; Kongar 2003

⁶ Bu konuyu gelişimine dair daha detaylı bilgi için bkn: Kongar 2003: 229-263.

sorunudur⁷. Gündemde olan bir konu da “Avrupa Birliği” ile bütünleşme çabasıdır. Bu çaba dolayımında, sürekli Ermeni sorunu⁸, Kürt Sorunu dile getirilmekte ve insan hakları bağlamında dayatılmaktadır. Bu konuda Feroz Ahmad’ın bir yorumu da Türkiye’deki gelişmelere dair ilginç bir noktaya temas eder. Ahmad, Tansu Çiller’in Milliyet Gazetesi’nde çıkan ve Atatürk’ün “Ne mutlu Türk’üm diyene” özdeyişini “Ne mutlu Türkiye vatandaşıyım” olarak dönüştürmesini Türkiye’nin kimlik konusundaki bakış açısında meydana gelen değişim olarak nitelendirmektedir (Ahmad 2006: 202; 254). Süreç içinde terörle mücadele yasasının değiştirilmesi ve Kürtçe yayın izni gibi açılımlar getirilmiştir. AB üyeliği ve uluslararası ilişkilerde sürekli önümüze konulan bir diğer sorun ise Kıbrıs sorunudur⁹.

1990’larda tüm dünyayla beraber Türkiye’yi etkileyen gelişmeler arasında SSCB’nin dağılması gösterilebilir. SSCB’nin dağılması dünyada batı ve demokrasi rüzgarlarını estirmeye başlamış, iki kutuplu dünya sistemi dağılmış ve görece olarak çok kutuplu bir sisteme doğu evrilmiştir. SSCB’nin dağılmasının bu bakımdan iki yönlü bir etkisi olmuştur. Birincisi, kuzeyden gelen tehdidin azalması ile komünist düşünce ve örgütlenmeleri yasaklayan ve cezalandıran hükümler kaldırılmıştır. Diğer yönü ise, Türki devletler ile diplomatik ilişkilerin geliştirilmesidir (Akşin 2007: 110-11). Bu gelişme, Türkiye’nin 21.yy.da dünya ile beliren konumu ve komşu ülkelerle ilişkilerini yönlendiren olgulardan biridir.

Türkiye’de dünyadaki konumuna dair gelişen bir diğer tutum ABD stratejik ortaklığıdır. Bu ortaklık, 1980’lerden itibaren Kuveyt savaşı da olmak üzere 11 Eylül saldırıları ardından ABD’nin terörizme karşı savaş politikası ile gittikçe beliren ve bu işbirliği bağlamında AKP hükümeti döneminde gündeme gelen “Büyük Ortadoğu Projesi” ve “İlimli İslam ülkesi” kimliği bağlamında izlenebilmektedir. ABD’nin Irak’a açtığı savaş sırasında yaşanan ve 4 Temmuz 2003’de Irak’ta Türk askerlerinin başına çuval geçirilmesi de bu dönem siyasi gelişmelerinde ABD ile ilişkilerde yaşanan bir kriz

⁷ Gelişimi ve Türkiye içinden ve uluslararası ilişkilerin etkilerine dair detaylı bilgi için bkn: Kongar 2003: 295-316.

⁸ Hırant Dink’in öldürülmesi yine insan hakları ve düşünce özgürlüğü ve faili meçhuller dolayımında tartışılmıştır. Son dönemde 2008 Ocak ayında Ermeni soykırımına dair internet üzerinden “Özür Diliyorum” kampanyası başlatılmıştır.

⁹ Gelişimi ve etkileyen faktörler ile ilgili olarak bkn: Kongar 2003: 463-473.

olarak üstünde durulmaktadır (Ahmad 2006: 226). ABD ve AB ile ilişkileri etkileyen bir diğer gelişme de, 11 Eylül 2003'te İstanbul'da iki sinagogda gerçekleştirilen intihar eylemleri Türkiye'yi İslamcı terörün bir kurbanı olarak göstermesidir (Ahmad 2006:225).

2.1.4. Liberalleşme ve Dışa Açılma Politikalarının Yansımaları

Ekonomide uygulanan liberalleşme politikasının etkisi ile oluşan tüketim alışkanlıklarından eğlence biçimlerine kadar gündelik hayattaki çeşitlenme (arabesk, pop müzikteki patlama, alışveriş merkezleri, siteler, cafe-bar kültürü...), yoğun olarak yaşanan göç olgusu, özel TV ve radyoların açılması, internetin yaygınlaşması, çeviri ve yayınlarda gerçekleşen patlama, bireyselleşme isteği, farklı kimliklerin seslerini duyuruşu ile (İslami kanat, Kürtler, taşra kültürü, eşcinseller, artan kadın hareketleri) oluşan çoğulcu ortam Türkiye kültür ortamının canlanmasının önünü açmıştır (Oktay 1996: 824-825; Oktay 2000: 82-92; Kozanoğlu 1996: 596- 600; Gürbilek 2001: 10; 22-23; 102-109; Madra 2008f:29). 1980 döneminin ağır baskısı ile liberalizmin getirdiği serbestlik ve çeşitlilik arasında ortaya çıkan bu gelişmeler sanat ortamında belli bir hareketlilik ve çeşitlenme oluşturmaya başlamıştır. Ekonomik politikaya koşut olarak uygulanan kültür politikası bu canlanmayı desteklemiştir (Çubukçu 1996: 839-840; Germaner 2008: 23; Madra 1989c: 60; Çalıköğlü 2008: 8-9). Soğuk savaş ile yeniden biçimlenen güç dengesinde, *“yeni gelişen yumuşak güç ise kültür, ideoloji ve uluslararası örgütleri kullanabilme yoluyla başkalarının önceliklerini biçimlendirme yeteneği”*dir (Sander 2003: 588). 1980'lerden itibaren küresel ağ içinde söz sahibi olmak isteyen Türkiye de uyguladığı dışa açılma politikasının sonucu olarak ekonominin yanı sıra kültürle de uluslararası ağa eklemlemeye yönelik girişimlerde bulunmuştur.¹⁰

¹⁰ Detaylı bilgi için bkz: Sibel Yardımcı “Küreselleşen İstanbul'da Bienal”.

3. KÜRESELLEŞME, TEKNOLOJİK GELİŞMELER VE ÇAĞDAŞ SANAT

Teknolojideki hızlı ilerleme sanatsal ifade biçimlerine ve tekniklerine yenilerinin eklenmesiyle sonuçlanmış, DVD, video, projeksiyon gibi yeni medyalar yaşamı algılama ve yorumlama biçimlerinin farklılaşmasına ve yeni paradigmalara oluşumuna yol açmıştır. Yorumlamadaki çeşitlenme sanatta çoğulculuğu dürtükleyen diğer bir faktörü oluşturmaktadır. Yaşamımıza bilgisayarın girmesi, bilgisayarda grafik programların kullanımının yaygınlaşması ve bilgisayar ile oluşturulmuş “yapay/sanal gerçeklik”ler ile oluşan paradigma değişikliğini Crary “*görselliğin doğasında yaşanan dönüşüm, muhtemelen, ortaçağ betimlemesini Rönesans perspektifinden ayıran kırılmadan daha derindir*” (Wells 1997: 257) olarak tanımlar. Günlük yaşama dair sonsuz derecelendirme içeren analog bir dünya algılayışından, ikili kodlarla tanımlanan dijital dünyaya bir geçiş söz konusudur (Robertson ve McDainel 2005: 17-18). Hobsbawn da benzer biçimde, tüm bilgilerin –gazete başlıklarındaki yazı ve resimlerin, metin ve reklamların, bir yandan ahize ya da kulaklıktan gelen seslerle bir arada- insanlara eş zamanlı olarak ulaştığı ve algının birkaç saniyede harekete geçirildiği bir dünyada, önceki dönemde geçerli olan çizgisel ya da ardışık algıyı insanın tekrar hatırlamasının zor olduğundan bahseder (Hobsbawn 2006: 676;700). “Kuantum fiziği”nin öne çıkması ile yaşamı algılamada yeni bir dönüşüm yaşanmış, postmodernizm sınırların belirsizliği, eşzamanlılığı ve rastlantısallığı, çoğulculuğu ve tarihsizliği bu teori ile beslemiştir.

Küreselleşmeyi hızlandıran etmenler arasında, 1980’lerden itibaren cep telefonu, televizyon gibi telekomünikasyon araçlarının aynı anda haberleşmeyi olanaklı kılması, İnternet’in her türlü imge ve enformasyonun sonsuzca her an her yere ulaşılabilmesi kolaylığı sağlaması sayılabilir. İnternet bu yönü ile farklı coğrafyaların, kültürlerin bir araya gelmesini olanaklı kılarken, bir yandan da popüler kültürdeki tek tipleşmeyi körüklemektedir. Böylece bir yandan çoğulculuğu beslerken bir yandan da popüler kültür imgeleri ile sanatın iç içe geçmesine ve sanat ile yaşam arasındaki sınırların

böylece aşılmasına giden yolu da açmaktadır. Sanatçılar çalışmalarında, bir yandan çoğulculuğun nimetlerinden faydalanırken bir yandan da büyüme kapıldığı görsel dünyayı ve içerdiği tek tipleşmeyi eleştiren çalışmalar gerçekleştirmektedirler (Robertson ve McDainel 2005: 18-19).

3.1.Modernizm Kavramlarının İçeriklerinde Yaşanan Esnekleşme

Çağdaş sanatın yaratımını ve algılanmasını etkileyen başlıca teorik alanlar postmodernizm, post yapısalcılık, semiyotik, post-kolonyalizm ve feminizm olarak tanımlanabilir (Robertson ve McDainel 2005: 19). Günümüzün sanatında uyarılma, alıntılama ve pastiş en belirgin taktikler olarak karşımıza çıkmaktadır. 1980'lerle beraber, uluslararası sanat ortamında, sanat tarihinin hiyerarşik yapısını, deha, orijinallik yüklemelerini ve kategorilerini irdeleyen, hem sanat tarihinden hem de farklı yerel kültürlerden biçimleri, imgeleri ve konuları alarak yeniden yorumlayan veya bir araya getirerek sorgulayan eklektik bir sanat egemendir. Bu sorgulamayı yaparken kimi sanatçılar en basit anlatımıyla “bir dili (ya da bir sembolik sistemi) işaretler bütünü ve süreci” olarak gören ve bunu inceleyen semiyotiği kullanmışlardır. Bu bağlamda bazı durumlarda bir sanat akımını oluşturan işaretlerin kimini alarak sanat tarihi çerçevesinde biçimsel ve sosyolojik sorgulamalarını gerçekleştirirken, bazı durumlarda da semiyotiğin kıyafetlerden davranışlara yaşamın her alanında bu çözümlemeyi uygulayışını temel alarak sosyolojik irdelemelerde bulunmuşlardır (Robertson ve McDainel 2005: 23-25).

Tek bir gerçeklik ve doğru olmadığını, aksine birçok gerçeklik ve doğrunun var olduğunu, gerçekliğin ve doğrunun göreceli ve sürekli değişim içinde olduğunu öne süren postmodernizme benzer bir biçimde post yapısalcılık da hiçbir dilin ya da sembolik sistemin sabit ve değişmez bir yapısı olmadığı üzerinde durmaktadır. Post yapısalcılara göre, iletişim araçları ile yönlendirilen ve belli bir doygunluğa ulaşmış günümüz toplumunda tek bir dünya görüşünün olmasına imkân yoktur. Şöyle ki, kişi, internette sonsuz kaynaktan ve aynı anda gelen yoğun bilgi akışı ile yan yana var olan ve birbiri içine akışan farklı dünya görüşlerinin metinleri ile karşı karşıyadır. Her bir

metin de birbiri ile karşı karşıya gelmekte, yarışmakta ve karşılıklı etkileşmektedirler. 20.yy.ın sonlarında artık kadın ile erkek, beyaz ile siyah, özel ve kamusal, resim ve heykel gibi ayrımlar geçerli değildir. Dilbilim, antropoloji, psikanaliz, felsefe gibi bilimler arasındaki sınırları çözerek disiplinlerötesilik ile bir üst dil oluşturup yapılara dair eleştirisini oluşturmayı öngören post yapısalcılık görsel ve sözsel yapıları analiz etmek üzere “yapı söküm/ deconstruction” ve “metinlerarasılık/ intertextuality” yöntemlerine başvurmuştur (Robertson ve McDainel 2005: 19-24).

1980’lerin başında kadın hareketleri sürdürülmüş ve feminizmin etkisi giderek artmış, öte yandan lezbiyen ve gay’lerin sesleri belirgin biçimde hissedilir olmuştur. Bu süreçte kadın hakları, ataerkil toplum yapısı, kadının durumu, bakış, ırk, yaş, cinsellik ve cinsel seçimler ile farklı kimliklerin varlığı temelde sorgulanan konulardır (Robertson ve McDainel 2005: 25). 1985’te Woman’s Heritage Museum (Kadın Mirası Müzesi) kurulmuş; daha sonra forum, eğitim gibi etkinliklerle daha geniş çapta hizmet vermek üzere International Museum of Woman (Uluslararası Kadın Müzesi) olarak devam etmiştir (Anonim 2008ç).¹¹ 1980’lerde güç kazanan “eşcinseller grubu”, “bilgi topluluğu”, “feminist toplulukları” gibi “özdeşlikler toplulukları”¹²nin etkinleşmesi anlatımdaki bu çoğalmayı destekleyen faktörlerdir (Hobsbawn 2006: 576). Post-kolonyalizm ile siyasetten dine ve sanata kadar her alanda kültürler arası diyalog görüşleri filizlenmiş ve Asya’dan Afrika’ya farklı görsel kültürlerle ilgi artmıştır. Kültürel farklılıkların beslendiği bu dönemde, sanatta farklı teknikler ve yorumlar önem kazanmıştır (Robertson ve McDainel 2005: 25; Fischer 2005:234-239).

Küreselleşme ile beliren “uluslararasılık” kavramı sanat alanında farklı karşılaşmalara ve çeşitliliğe kapı açmakla birlikte, aslında “Batıcılık”ın ya da “Amerikanlaşma”nın farklı bir formu olarak karşı bir şüpheyi de beraberinde getirmiştir. Birçok sanat forumunda ve sergide “uluslararasılık”tan yana ya da ona tartışmalar ve çalışmalar gelişmiştir (Ratnam 2004: 301;305).

¹¹ Müze, bünyesi içindeki farklı yerlerden kadın sanatçıların seslerini duyuran küresel sergilerle, sanat ve kültür eğitim programları ile diyalog kuran ve küresel bir eylem alanı oluşturan bir sosyal değişim müzesi olarak işlemektedir.

¹²Detaylı bilgi için Eric Hobsbawn “Kısa 20.yy. Tarihi 1914-1991 Aşırılıklar Çağı” adlı kitabından sf.572-580 bakılabilir.

3.2. 1980'lerden Günümüze Dünya Sanatında Yaşanan Dönüşüm ve Sanatın Kitle Kültürüyle İç İçe Geçmesi

1980'lerden itibaren birçok sanatçı teori ve eleştirel analiz ile yoğun olarak ilgilenmeye başlamıştır. Yukarıda da belirtildiği üzere küreselleşme ile gelişen postmodernizm, post kolonyalizm ve post feminizm gibi teoriler kültürlerin genişlemesini ve karşılıklı etkileşimi öne çıkarmıştır. 1980'lerde yaygın olarak, siyasal konular, sosyal eleştiri ve felsefi teoriler egemendir. Çağdaş sanatın odağına yerleşen başlıca kavramlar, “çoğulculuk, çokkültürlülük, uluslararasılık, küreselleşme, çeşitlilik, yersiz yurtsuzlaşma, melezlik ve fark” olarak sıralanabilir (Robertson ve McDainel 2005: 21-22; Rajcham 2006: 388-394).

1990'larda ise, 1980'lere karşıt olarak, akademik teorilerden ve politik sorgulamalardan ziyade bireyi, bireyin evren içindeki konumunu odak alan konular, yok oluş, geçicilik, şiddet gibi minör konular ele alınmıştır. Bu gelişmede, uç noktadaki liberalleşme-endüstriyelleşme, postmodernizmin bireyciliği ve belirsizliği ve bunların karşılıklı birbirini üretmesi etkilidir (Robertson ve McDainel 2005: 26). 1968'lerden itibaren görülen “Özel olan politiktir” sloganının içinde barındırdığı özgürlük ve bireyselleşmenin postmodern süreç içinde, alt katmanlarıyla çoğalarak güçlenmesinin getirdiği güvensizlik ve ruh durumunun açılımları sanatın sorunsallarını oluşturmuştur (Hobsbawn 2006: 440-460). Sanatçıların çalışmalarında, mizahı ve oyunu temel aldıkları gözlemlenmektedir. Tomy Kamps bu sürece

“...ideolojik olarak kesin olmayan bir an, 1980'lerin sanatsal stratejileri – kendine mal etme, metalaştırma eleştirisi, yapı söküme” boş ve bencil olarak görünüyor. Bunun yerine, sanatçılar kolay erişebilirliği, iletişimi, mizahı ve oyunu öne alıyorlar. Biçim olarak Postmodernizm, biçimsel eklektizmi, sosyal eleştiriye ve sanatın sonunu işaret öneriyordu ki artık iflas etmiş görünüyor; tutum olarak ise, her nasılsa, kesin ve açık biçimde zeitgeist (zamanın ruhu) idi. 1990'ların sanatı, karmaşıklık, çok değerlilik ve belirsizliğe olan ilgisi ile kesin olmayan, geçişken bir döneme ayna tutuyor.”

biçiminde açıklama getirmiştir (Kamps 2002: 14).

1990'larda, sanat ve yaşam, daha doğrusu sanat ve kitle kültürü arasındaki sınır gittikçe erimiştir. Tüketim çağında insanlar, Hollywood filmleri, rock müziği, interaktif bilgisayar oyunları ile topluma iyice nüfus eden popüler kültürün yoğun etkisi

altındadır. Sanatçılar, cesurca ele alınan grafikler, baştan çıkarıcı tüketim objeleri, ticaret ve eğlencenin canlı öyküleri ile yarış halindedir. Bu duruma uyum sağlayan sanatçılar popüler kültürün üretim ve gösterim stratejilerini adapte eden, multimedya performansları sergi alanlarına taşıyan, film, müzik, moda gibi alanlar arasında gidip gelen ve daha çok gösteri-eğlence halini alan çalışmalar yapmaktadırlar (Robertson ve McDainel 2005: 27-30).

3.3. Değişen Sergileme Etkinlikleri- Alternatif Gösterim Biçimleri ve Mekanları

1980’lerde her alanda iyice yaygınlaşan küreselleşmenin görsel sanatlardaki yansıması, çağdaş modernitenin uluslararası karakterine dair vurgunun genişletilmesi olarak tanımlanabilir (Ratnam 2004: 277). 1980’lerle beraber New York, sanat merkezi olarak yerini korurken –ki son yıllarda bu konumu tartışmaya açılmıştır- Londra, Los Angeles, Berlin gibi kentler, açılan çağdaş sanat müzeleri ve düzenlenen uluslararası etkinlikler ile atağa geçmiş, öte yandan periferideki kentler de göreceli olarak uluslararası sanat ortamında hak iddia etmeye başlamıştır. Kamusal alanlarda icra edilen sanat ve bu mekanlarda gerçekleştirilen yeni etkinliklerin oluşturduğu karşılıklı etkileşimler sanatta çoğulculuğu gündeme getirmiştir. 1984 yılında New York Modern Sanat Müzesi’nde açılan “‘Primitivism’ in Twentieth Century Art” (20.yy. Sanatında ‘Primitivizm’) sergisi ve 1989 yılında Paris’te Pompidou Merkezi’nde açılan “Magiciens de la terre” (Yeryüzü Büyücüleri) sergisi Batı ve “öteki”nin sanatının ilişkileri üzerine yeni tartışmaları canlandırılan iki önemli sergi olmuştur (Ratnam 2004: 277-281; Robertson ve McDainel 2005: 12-13).

3.4. Postmodernizm, Gösteri Toplumu ve Kültürün Endüstrileşmesi

Postmodernizmin “*kültürel mantığını*” oluşturduğu ileri kapitalist toplum, Lukacs’ın “Estetik” kitaplarında incelediği, 19. yy. ile belirginleşen sürekli ilerlemeyi ve iyiye, yetkin olana gitmek olgusunu içeren modernite kavramı üzerine ve bu kavramın

temellerini kurduğu gerçeklik olgusu üzerinde şekillendirdiği toplum yapısından ayrımlı bir bakış içermektedir. Lucaks'ın temel aldığı toplumsal yapı, “gerçeklik” üzerine temellenir; belli üretim ilişkileri çerçevesinde karşıtlıklar ve bunların süregelen çelişkisi üzerinde biçimlenir. Oysa günümüz ileri kapitalist toplumlarında başta var olan bu karşıtlıklar ve dolayısıyla gerçeklik ifadesini yitirmiştir. Benzeşim toplumu olarak da nitelendirilen bu toplumda, üretim ilişkilerinin temeli olan, kullanım değerinin yerini değişim değeri almıştır. Fakat gösteri toplumu ve kültürün endüstrileşmesinin önünü açan, göstergelerin çeşitlenmesi ve aralarındaki gidiş gelişlerle ortaya çıkan değişim değerinde meydana gelen çeşitlenme; Baudrillard'ın “gösterge değeri” dediği bu ikincil kullanım değerindeki serbestleşmedir. Söz konusu olan toplumsal ilişkileri belirleyen yatırım, sorumluluk, emek ya da çıkar ilişkilerinin ortadan kalkmasının sonucu tüm nesnelere, metalar ve üretim-tüketim bağlamları ve alışkanlıkların yerlerini, göstergelerin, kodların birbiri içine geçişmesine ve dönüşmesine bırakmalarıdır.

3.4.1. Gösteri Toplumu ve Gündelik Hayatın Estetikleştirilmesi

Toplumsalın çözüldüğü, gerçekliğin yitirildiği simülasyon evreni olarak tanımlanan Postmodern toplumların yaşamı “*gösterilerin uçsuz bucaksız birikimi olarak görülür*” (Debord 2006: 35). Bu olgu, aynı zamanda, her şeyin yazgısının metanın yazgısına bağlanmasına koşut gelişen her şeyin kültürleşmesini içine alan “*gündelik hayatın estetikleşmesi ve tüketimin çeşitlenip yaygınlaşması*”^{na} tekabül eder.

“Gündelik hayatın estetikleştirilmesi” olgusunun etkilediği ilk alan, sanat ile gündelik hayat arasındaki sınırın yok edilmesi ile yaşanan sanatın içinin boşalması, sanata yüklenen sorgulayabilme ve dönüştürebilme gücünün ortadan kaldırılmasıdır. Bu durum, Benjamin'in sanatın biricikliği olarak gördüğü, yaratıldığı andan itibaren girdiği tarihsel süreç (bağlam) ve mülkiyet ilişkilerinden kopması ve sonuç olarak işlevinin değişmesidir (Benjamin 1992: 45-76). Tıpkı sosyal yaşamda olduğu gibi, sağ ve sol gruplar belirgin olmamalarına karşın eski ideolojinin anlamlarından hareketle varlıklarını nasıl sürdürüyorlarsa, sanat da eski anlamları üzerinden bir artı değer üretmekte, tarihsel süreç içinde gelen göstergelerin üzerinden kendi varlığını

sürdürmektedir. Sanatın her yerde çoğaldığı görülmektedir. Sanat üzerine söylem de gittikçe çoğalmaktadır ve sanat, reklamcılık alanı içine sokularak, medya, bilgisayar bilimi ve video teknolojisi ile boğulmakta Baudrillard'ın deyimi ile “ruhu” kaybolmaktadır (Baudrillard 1994: 18-22; Kuspit 2006).

“Gündelik hayatın estetikleşmesi”nin ikinci anlamı, yeni geliştirdiğimiz kimi estetik duyarlılıkların, algılama, yaşama ve hareket etme tarzlarımızı değiştirerek, gündelik hayatımızı bir estetik projeye dönüştürmesine işaret eder (Yardımcı 2005: 35). Postmodern toplumda hakim olan göstergelerdeki çeşitlenme dolayısıyla, reklam dünyası ve teşhirler, gündelik hayatın kentsel dokusundaki faaliyetler ve göstergeler yoluyla imajın ticari manipülasyonu merkezi bir önem kazanır ve arzular imajlar yoluyla yeniden işleminden geçirilir (Featherstone 2005: 118). Bu ise tüketim toplumunda vaat edilen; fakat her zaman ertelenen haz ve doyum ile daha da pekiştirilir. Dolayısıyla imaj üretimi sürekli kısıktır ve aşırı yoğunluğa ulaşması sağlanır.

Baudrillard oluşagelen bu hipergerçeklikte gerçek ve hayali olanın birbirine karıştığını ve estetik büyülenmenin her yeri sardığını belirtir; baştan ön görülmemiş bir parodi, her şeyin teknik simülasyonun, estetik bir hazzın iliştiirdiği tanımlanamaz ünün etrafında dönüp durmaktadır (Baudrillard 1983: 148). Baudrillard'a göre sanat ayrı kapalı bir gerçeklik olmaktan çıkmış; sanat üretime ve yeniden üretime dahil olmuştur; öyle ki her şey “şu gündelik ve banal gerçeklik bile aynı nedenden ötürü sanat göstergesine dahil olur ve estetik hale gelir” (Featherstone 2005: 120). Postmodernizm, “gündelik hayatın estetikleşmesi”ni, içinde barındırdığı ve “geçmiş bitmiştir ve gelecek ise, rastlantısaldır ve bilinemez”dir ve tek gerçek “şimdi”dir vurgusunun desteği ile yapmaktadır.

Jameson da, bu olguyu, farklı bir yönden ele alarak, bağlantısız bir *şimdinin* parçalanmış benliklerinden söz eder ve “*kültürel dilimize bir önceki ileri modernizm döneminde olduğu gibi zaman kategorilerinin değil de mekan kategorilerinin egemen olduğu*” gerçeğini doğurduğunu belirtir (Jameson 1990: 76) . Jameson postmodern dünyanın parçalı yapısı ve bir yığın sahte gerçekliklerin yönlendirdiği yapısından dolayı, günümüz insanının, kendi toplumuna dair bir haritaya ihtiyacı olduğunu ve bu “bilişsel harita”nın ona neredeyse etkisiz bırakılmış eylem alanını geri vereceğini belirtir

(Jameson 1990: 112). Bu mekansal kategorilere/bilişsel haritalara, ki bunları gerçekliğimizi tekrar tekrar “inşa eden” “estetik açıdan beslenmiş faaliyetler” olarak tanımlayabiliriz-, mimariden müze kültürüne, alışveriş merkezlerinden reklamlara, multimedya gösterilerinden siyasi propaganda faaliyetlerine kadar gündelik hayatımızın her alanında ve anında rastlarız. Bu olgunun hayattaki bir diğer eylem alanını da, temalı parklar (Disneyland...)¹³, uluslararası fuarlar, olimpiyatlar, uluslararası sergiler vb. oluşturmaktadır. Bu gelişim de bizi gösteri toplumuna ya da kültür endüstrisine taşımaktadır. Bir başka açıdan bakacak olursak, tüm bu oluşumlar gibi uluslararası sergiler de, kültür endüstrisinin, özellikle bazı şirketleri ya da satış nesnelerini gözetmeksizin bir “public relations” (kamusal ilişkiler) faaliyetine döndüğü ana denk gelmektedir (Adorno 2007: 113). Sanatın eğlence sektörü ve pazar ekonomisi ile iç içe girmesi ve sistemin hizmetinde bir sektör haline gelmesi ile müzenin ve sergilerin yapısı da değişmiş; dolayısıyla küratörlük de dönüşmüştür.

3.4.2. Sergi Mekanları/Sergi Endüstrisi

Uluslararası sergilerin, kültürün endüstriyelleşme sürecinde, çift yönlü katılımını izlemek mümkündür. Bunlardan birincisi, uluslararası sergilerin bizzat kendi iç yapılanmalarından gelen ve bu gösteri toplumunu güçlendiren yönleridir¹⁴. İkincisi ise, dünya sermayesine gerçekleştirdikleri bu uluslararası etkinliklerle katılan kentlerin, birer göstergeye dönüşüp kültür endüstrisine katılmaları ve bunu güçlendirmeleridir. Bunun tarihi 1970’lerden itibaren uygulanan “kentsel yenilenme projeleri”ne kadar gitmektedir. Paris’teki Centre Pompidou, İngiltere’deki Tate Galery, New York’taki SoHo Bölgesi örnek olarak gösterilebilir (Schubert 2004: 88-111; Barker 2006a: 149-180; Featherstone 2005: 174-181).

1970’lere gelindiğinde yoğun olarak hissedilen kültürün gösterileşmesi olgusu, kitle turizminin doğuşu, postmodernizmin boş zaman kültürünün etkisi, ayrıca 1968

¹³ Disneyland gibi temalı parkların yaşamdaki konumuna dair ayrıca Umberto Eco “Günlük Yaşamdan Sanata” adlı kitaba bakılabilir.

¹⁴ Detaylı bilgi için bkn: Deborg 2006; Adorno 2007; Baudrillard 2004; Featherstone 2005; Picard, Robinson 2006.

olaylarının oluşturduğu tüm güç odaklarının eleştirildiği ve mercek altına alındığı sosyolojik durum müzede şeffaf bir şekilde devam edecek sorgulama sürecine ve farklı açılımları beraberinde getiren devrimsel bir değişime¹⁵ yol açmıştır (Schubert 2000: 55-56). Bu açılımlardan bir tanesi, eski toplumsal yapıdaki üretim ilişkilerinin yerini iletişim ve hizmet sektörü kültürünün almasıyla beraber müzelerin de kısa zamanda sistemin içinde yerini almasıdır. Geçmişte, ideolojik ya da mali güvenilirliği sorgulanmayan, dış dünyadan ve politikanın çirkinliklerinden soyutlanmış bir fildişi kule olarak algılanan müze, süreç içinde, seçkin kesimin boş zaman geçirme etkinliğine, ardından da bir kitle etkinliğine dönüşmüştür. Bu dönüşüm, her zamankinden çok ziyaretçinin ve gereksinimlerinin odağa alınmasına ve bu yönde güçlü pazarlama ve hizmet ve araştırma bölümlerinin olmasına neden olmaktadır (Schubert 2000:68-69). Müzeler, artık tek bir ana izleyici kitlesi yerine modern toplumun çeşitliliğini yansıtan izleyici kesimine yönelmek ve stratejiler geliştirmek durumundadır. Müze “*bir bilgi ve canlı eğlence yeri*” olarak yeniden yorumlanmaya ve şekil almaya başlamıştır (Schubert 2000: 58; Huyssen 2006: 260-273).

Bu gelişme ikinci bir ayrışmayı doğal olarak içinde taşımaktadır. Müzelerin dışarıdaki dünyayı paranteze almaya ve dolayısıyla nötr olma özelliklerinden doğan iktidar araçları olma niteliğinde (Barker 2006b: 244) beliren dönüşümdür. Müze artık, kavramsal açıdan üst bir söylemin parçası olmaktan ve kesin doğrular sunmaktan ziyade yoruma dayalı hale gelmiştir (Schubert 2000:131-132). Post modern zamanda toplumun yaşadığı “- sonrası sürece” vurgu yapan Stuart Hall da, müzelerin, kendi koleksiyonlarını ve yaptıkları işi, ancak, “geçici tespitler” olarak adlandırabileceklerinin üzerinde durmaktadır (Hall 2006: 311). Kalıcı koleksiyonların yanı sıra geçici sergilemelerin sayılarındaki artış bu dönemde gerçekleşmiştir.

¹⁵ Bu değişime, gerek kentlerin restorasyonlar ile müzeleşmeleri ya da küreselleşmenin internet ağlarıyla oluşturduğu bilgi yığınları-müzeleri ve eşzamanlılığıyla müzenin içeriği ve sınırlarındaki belirsizleşme de eklenebilir.

3.5. Çağdaş Sanat Ortamında İçerik ve Kavramlar

1980'lerden itibaren biçimin içeriğin önüne geçtiği savlarına rağmen yine de çağdaş sanatta belli kavramlar belirleyebilir ve bunları altı ayrı başlık altında toplayabiliriz: Zaman, Mekan, Kimlik, Beden, Dil ve Tinsellik.¹⁶

3.5.1. Zaman Kavramında Değişimler

Teknolojik ve sosyal değişimler ile çağdan çağa, kültürden kültüre farklı “zaman” algılayışları ve tanımları ile karşı karşıya kalırız. Bu değişimlerden biri de kuantum fiziği ile birlikte Batı’da egemen olan doğrusal zaman anlayışında gerçekleşmiştir. Einstein’ın evreni zaman ve uzay sürekliliği olarak tanımlaması ve “görecelik kuramı” zamanı algılayışımızda ciddi bir kırılma yaratmıştır (Robertson ve McDainel 2005: 42-44). Einstein’a göre uzay, düzlem değil, içinde barındırdığı cisimlerden etkilenecek kavisleşen bir yapıdır. Einstein farklı hızlarda hareket edenler için zamanın aynı hızda geçmediğini, uzay ve zamanın gözlemciye göre değiştiğini imlemiştir. Kısacası, zaman mekana ve hıza bağlı olarak değişmektedir. Diğer bir deyişle, artık, Newton fiziğinin mutlak zamanından söz edilemez. Yalnızca bulunduğu mekana ve hıza göre, kişinin zamanından bahsedilebilir (Hawking 2002: 9-48). Bu kırılma eşzamanlılığı gündeme kesin bir şekilde koymuştur ki bu İnternet’in zamanı ile, her yerde ve her zaman bilgiye ulaşabilirlikle ve de bu bilgi akışının aynı anda her yerde ve hiçbir yerde olması gerçeği ile örtüşmektedir. Gelişen teknoloji ve internet ile geçmişin (ve şimdinin) hem görsel hem de bilgi olarak bilgisayar ve internet ağlarında saklanabilmesi ve istenilen her an ve istenilen sıra ile ulaşılabilmesi söz konusudur. Bu senkronizasyon ve bilginin aşırı yüklemesi bir yandan kişilerin bilgileri ve olayları belli bir bağlam ve tutarlı yorumlar çerçevesinde bir araya getirmelerini engellemekte, bir yandan da tek ve homojen bir tarih birikimini dayatmaktadır. Geçmiş, şimdi ve geleceğin internetteki bu

¹⁶ Bu bölümdeki sınıflandırma ve sınıflandırmaya ait bilgiler Robertson ve McDainel’in “Themes of Contemporary Art Visual Art After 1980” adlı kitabından yapılmıştır. Uygulamaya ait farklı örneklendirme için bkn: Lucie Smith 1999 Çağdaş sanat biçimleri ve teorilerine dair ek makaleler için bkn: Zoya Kocur ve Simon Leung’un Theory in Contemporary Art ve Paul Wood’un Themes of Contemporary Art.

eşzamanlılığı, Huyssen'ın deyimi ile zamanın erimesine ve belleğin karışmasına yol açan “*arşivde bir senkronizasyon*” dur. Sonuçta bellek kaybı ve salgın halinde bir unutmama durumu oluşmaktadır. Bu durum, zaman ve bellek – geçmiş kavramlarını bir arada gündeme getirmiştir. Zamanın göreceliliği ve eşzamanlılık farklı tarihlerin ve belleklerin olabilirliğini tartışmaya açmıştır. Foucault, çoklu tarihleri dile getirmiş ve tarihi güç ilişkilerini yansıtan semboller bütünü olarak tanımlamıştır (Robertson ve McDainel 2005: 45-51).

Tüm bunlar “kimin tarihi, kime göre? gibi soruları ve değişen yorumları besleyen bir süreci beraberinde getirmiştir. Bu ise, geçmişe, tarihin yeniden yorumlanmasına, tarih yazımı dışında kalanların tarihlerinin ele alımına yol açmıştır. Ayrıca, çalışmalarda, zamanın yapısına dair irdelemeler, sürekli değişime göndermeler, her şeyin sürekli bir değişim, akış ve sorgulama içinde olduğu bu dönemde geçmiş biçimlerin yeniden ele alınıp yorumlanması, tüketim çağının sonsuz kendi içine kapalı dönüşüne göndermeler, çarpışan veya karışık durumlarda bir arada var olan zaman parçaları, geçmişin yeniden farklı perspektiflerden yorumlanması ile şimdinin yeniden tanımlanması ve bunların sonsuz açılımları egemendir (Robertson ve McDainel 2005: 55-62). Bu yeni bakışa göre “Zaman/Tarih” kavramı çerçevesinde açılan belli başlı sergileri de şöyle sıralayabiliriz: Tarihin-belleğin önemine eğilen 1985'te New York'ta gerçekleştirilen “The Art of Memory/ The Loss of History” (Belleğin Sanatı/ Geçmişin Kaybı) sergisi, 1992 yılında Londra'da gerçekleştirilen “Doubletake: Collective Memory and Current Art” (Geç Anlama: Kolektif Bellek ve Çağdaş Sanat) sergisi, küresel tarihler içinde kimliğin yapılanmasının nasıl tuzağa düşürüldüğünü sorgulayan 1996-97 yılında Boston'da gerçekleştirilen “New Identities” (Yeni Kimlikler) sergisi, 2002 yılında New York'ta gerçekleştirilen “Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art” (Şeytani Yansıtma: Nazi İmgeleri/Son Zamanların Sanatı) sergisi; video, performans gibi zaman sanatlarını odak alan 2002'de New York'ta gerçekleştirilen “Tempo” sergisi (Robertson ve McDainel 2005: 50).

3.5.2. Mekan Kavramında Değişimler

Nereden sesleniyorsun?... Yüzyıllar boyunca bir yere özgü yapılan resim ve heykellerden manzara resimlerine kadar sanatı etkisi altına alan “mekan” temasına dair gelişen bu soru çağdaş sanatın başlıca sorularından birini oluşturmaktadır. Savaşlar vb. etkenlerle sınırlar sürekli değişirken, bir yandan da uluslararası ekonominin ve bilginin internette dünya çapında akışının bir zamanlar “uzak” olarak nitelenen yerleri daha da yakınlaştırdığı olgusu ile karşı karşıyayız. Sanatçılar böyle bir süreçte, nereden geldiklerine, hangi renklerle uluslararası ortama katıldıklarına, post modern sürecin tüm etkileri ile yaşadıkları yerlerdeki değişimlere çok yönlü yanıtlar bulmaya çalışıyorlar. Mekan hiçbir zaman haritadaki bir nokta olarak tanımlanamamış, insanları ve bu insanlar ile yaratılan tarihleri ile ele alınmış, en azından merkezinde bu sorun olmasa da gönderimlerinde hep bu bağlantıyı taşımıştır. Mekanın sosyolojik ve psikolojik olanla sonsuz bağlılığı sanatçıların onu kültürel, toplumsal, siyasi, felsefi, şiirsel ve psikoanalitik açılımları ile ele almalarına neden olmuştur. Çağdaş sanatçı da, post modern kültürün öne sürdüğü disiplinler arası/ötesiliğe koşut olarak “mekan”ı coğrafya, tarih, kartografi, jeoloji, antropoloji, edebiyat, mimarlık ve tiyatro gibi dallarla bazen felsefi bazen biçimsel olarak ilişki içinde ele almışlardır (Robertson ve McDainel 2005: 69-72).

1980’lerden itibaren meydana gelen kültürel, teknolojik ve sosyolojik değişimler sanatçının “mekan”la kurduğu ilişkiyi de etkilemiştir. Teknolojik ilerlemeler ile kentlerin sürekli bir dönüşüm içinde olması ve gittikçe doğal alanların oyun ve eğlence alanları gibi tasarlanmış alanlar yaratmak adına yok edilmesi, hayvanların ve sebzelerin genetiği ile oynanması, yiyeceğimizi paketlenmiş olarak büyük marketlerden almamız, plastik cerrahi vb. alanların yaşam içine fazlasıyla girmesi ve bilgisayar tarafından üretilen görüntülerin kolaylaşması gibi etkenlerle, artık, yapay ile doğal/gerçek arasındaki sınırlar erimiş durumdadır (Robertson ve McDainel 2005: 79-86). İnternet ve bilgisayar teknolojisindeki gelişmelerin yaşamımıza bu kadar nüfuz etmesi ise, ayrıca, kurgu mekanların ve hatta mekansız mekanların yaşamımıza girmesine ve bunların sorgulanmasına neden olmuştur. İnternet ve uluslararası ilişkiler ağı ile insanlar sürekli bir hareket durumundadırlar. Kimi iş dolayısıyla, kimi gezmek

için, kimi savaş, yoksulluk, can güvenliği vb. nedenlerle göç etmek zorunda olduğu için sürekli dolaşım halindedir. Sanatçıların bir kısmı da doğduğu yerden uzakta başka ülkelerde yaşamaktadır; doğdukları ve yaşadıkları yerler arasındaki farklı kültürler ve diller arasındaki konumlanışları onları “arada” bir konuma sokmaktadır. Teknolojik gelişmelere bağlı olarak hayatımıza giren ve post modern toplum sisteminin bilinçli kurduğu “güvenlik kameraları”, insanların birbirlerinin bilgilerine ulaşabilme kolaylığı, internet üzerinden kişi ve toplumsal datalara dair bilgilerin toplanabilmesi ve yaşamın gittikçe pornografikleşmesine koşturarak “kişisel” ve “kamusal” olana ve bunların sınırlarına dair sorgulamalar daha da önem kazanmıştır (Robertson ve McDainel 2005: 90-96).

Tüm bu gelişmelere bağlı olarak, sanatçılar kentlerin anlamını, nasıl işlediğini, kentlerdeki değişimi, bunun insanlar üzerindeki etkisini, yaşadığımız yerlerin yapaylığını, bu yapaylığın ve kurgusal olanın yaşamımıza girişinin etkilerini ve açılımlarını, teknolojinin mekanı algılamamızdaki etkisini, özel ve kamusal alana dair algılayışımızı nasıl etkilediğini, bir mekanda nasıl davranılacağına kimin karar verdiğini, kimin kimi nasıl/ne zaman izlediğini, arada olma durumunun içinde barındırdığı bırakılan/doğduğun yer ve yaşanan yer arasındaki kültürel ve anlamsal sınırları ve geçişkenliği, melez olmayı ve bu durumlarla beslenen köksüzlük gibi kavramları işlemişlerdir (Robertson ve McDainel 2005: 94-97).

Mekani içeren sanata yön veren bir olgu da 1980’lerle beraber tekrardan sergileme yeri ve sanat yapıtı arasındaki bağların kurulması ve yapıtın mekandan ve onun boyutundan, genel karakterinden ve gönderenlerinden bağımsız olamayacağı görüşüdür ve site specificity (mekana özgü) olarak tanımlanmaktadır (Robertson ve McDainel 2005: 76-77). Mekan ile ilgili açılan sergilere baktığımızda 1990 yılında Atina’da açılan ve çevremizin artan yapaylığına odaklanan “Artificial Nature” (Yapay Doğa) adlı sergi, 1993 yılında San Diego’da açılan ve sınır boyunca var olan kültürel karşılaşma ve çekişmeyi ele alan “La Frontera/The Border: Art about the Mexico/United States Border Experience” (Sınır: Meksiko ile ilgili Sanat/ ABD’nin Sınır Deneyimi) adlı sergi, 1998 yılında İngiltere’de gerçekleştirilen, gerçek ve hayali mekanlar ile tahrik edilen gerilimleri içeren ev ve domestik yaşam üzerine temaları sorgulayan “Claustrophobia”

(Kloströfobi) adlı sergi ve 2002 yılında New York ve Seattle’da gerçekleştirilen ve gerçek ve yapay alanlar arasındaki artan geçirgenliği irdeleyen “And Out of Site: Fintional Architectural Spaces” (Ve Mekan Dışında: Kurgusal Mimari Alanlar) adlı sergi sıralanabilir (Robertson ve McDainel 2005: 72).

3.5.3. Kimlik Kavramında Değişimler

“Kimlik”, sanatçının, insan olmanın ne demek olduğuna, kim olduklarına, başkalarının onları nasıl gördüğüne, dünyayı nasıl gördüklerine ve nasıl görüldüklerine dair sorulara portre ve oto-portreler geleneği ile, ayrıca birçok sosyal içerikli resimlerle yüzyıllar boyunca cevap aradığı bir alandır. Çağdaş sanatta “kimlik”, özellikle 2. Dünya Savaşı’ndan sonra izlenen ve bireysel olanla özdeşleşen tanımından ayrılmıştır. 20. yy.ın sonlarına doğru, toplumdaki bağımsız hareket edebilen, tutarlı ve eşsiz öz benlik – ki bunun yansıması belirgin olarak soyut dışavurumcularda görülmekteydi-sorgulanmaya başlanmıştır. Bireyin özerkliği ve salt kendini ifade etmesi sorgulanmaya başlamış ve bireylerin bilinçdışı motivasyonlar da dahil olmak üzere kendi dışındaki dünyadan etkilendikleri üzerinde durulmaya başlanmıştır. Roland Barthes’ın tanımı ile “yazarın ölümü” gerçekleşmiştir. Birey ve kimlik, artık başka gruplarla ilişkilerine, başka gruplarla olan farklarına ve benzerliklerine göre tanımlanmaya çalışılmaktadır. Farklılık, farklı olma merkeze yerleşmiş ve kimlik “ilişkisel” ve “toplumsal” olarak tanımlanmaya başlanmıştır (Robertson ve McDainel 2005: 103-107).

Bu dönüşüme eklenen bir diğer görüş ise, “kimlik oluşturulmaktadır”. Bu konuda etkili düşünürlerden postyapısalcı Michel Foucault ve Jacques Derrida’ya göre, kimlik, rolleri tanımlayan, statüleri oluşturan, davranışları yöneten ve toplumdaki tüm vatandaşlar arasındaki güç ilişkilerini düzenleyen üst bağımsız güç ağının sonucu şekillenmektedir. Kısacası, doğuştan gelen biyolojik bir olgu olarak algılanmamakta, insanlık kültürünün bir ürünü ve onunla biçimlenen bir bileşeni olarak tanımlanmaktadır.

Tüm bu gelişmeler, daha önceki kavramları ele alırken bahsedilen değişen toplumsal durumlarla sıkı sıkıya bağlıdır. İnternet üzerinden bilgi paylaşımının yayılması ve

eşzamanlılığının ve uluslararasılaşan ticaret ilişkilerinin sınırları belirsizleştirip karşılıklı etkilenmeleri çoğaltması, ulusal kimlikleri adına çıkan iç savaşlar ile SSCB'nin dağılması, Batı'nın dışındaki bölgelerden kişilerin seslerinin duyulması, 1960'lardan itibaren gittikçe artan kadın hareketleri ve vatandaşlık haklarına dair yapılan eylemler farklı kimliklerin tanınmasına ve tanımlanmasına yol açmıştır. Bu gelişmeler, farklı kimlikler arasındaki karşılıklı ilişkilerin artmasına ve göz önüne alınmasına neden olmuştur. Sonuçta farklı cinsel kimlikler –lezbiyen, gay, biseksüel, heteroseksüel, transeksüel- ve farklı ulusal kökenler tartışılmaya başlanmıştır; bu kimliklere dair sanat ve bu kimliklerin sanatı gündeme gelmiştir. Çağdaş sanatın temelindeki yönelim “farklılık”, karşılıklı etkileşimler ile paylaşılan tarihleri ve oluşturulan kimlikleri odak alan “çok kültürlülük”, aynı anda farklı kültürlerin bir aradılığı, melezlik olarak tanımlanabilir. Kadın ve insan hakları bağlamında gelişen sosyal eylemler ile cinsiyet, ırk, etnisite, sınıf, yaş, farklı cinsel eğilimler gibi kategorilerde gelişen sanatta farklılıklar ile çoklu anlatımlar sahneye girmiş; kimliklerdeki geçişkenlik ve belirsizlik öne çıkarılmıştır. Gelişen yeni dijital teknolojiler ve internet üzerinden istenilen her an ve her yerde iletişime geçilebilmesi, ayrıca yapay kimliklerin oluşturulabilmesi kimliğe dair yeni sorgulamaları da beraberinde getirmiştir. Yine de, 2000'lerde kimlik ve çok kültürlülük kavramına ilgi azalmakta, 21.yy.a dair yeni kimlik oluşumları araştırılmaktadır (Robertson ve McDainel 2005: 108-121).

“Kimlik” üzerine gerçekleştirilen sergilere, 1990 yılında New York'ta gerçekleştirilen “The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s” (10 Yılın Gösterisi: 1980'lerin Kimliğe dair Şaheserleri) sergisi, kültürel kimlikler üzerinde çalışan sanatçılara ve tartışmalara ışık tutan Whitney Bienali, 1994 yılında Whitney Müzesi'nde gerçekleştirilen “Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art” (Siyahi Erkek: Çağdaş Amerikan Sanatında Erkeklik Temsilleri) gösterilebilir (Robertson ve McDainel 2005: 104-105).

3.5.4. Beden Kavramında Değişimler

Teknolojik ilerlemeler ile plastik cerrahideki gelişmeler, yapay organlar, protez uzuvlar, insan modlarını kontrol eden değiştiren Prozac vb. ilaçların geniş ölçüde kabul görmesi, AIDS gibi ölümcül hastalıklar, insan DNA'sının şifresinin çözülmesi, feminist hareketler, tüketim toplumunun birleştiren ve aynı zamanda parçalayan yapısı, çokkültürlülük... Tüm bu gelişmeler, kimlikle de koşut olarak insanın “beden” üzerine algısını değiştirmiştir. Beden, daha önce hiç bu kadar politize olmamış ve seksüelleştirilmemiştir. Bu durum, postmodernizm ile kişisel olanın politikleşmesine koşut gelişmiştir. İnsana ilişkin diğer unsurlarda da olduğu gibi “beden”in de kültürel ve sosyolojik olarak yapılandırıldığı öne sürülmüştür. En belirgin kavramsal etki alanları, post-Freudyan psikoloji, Marksizm, post-yapısalcılıktır. Beden işaretler sisteminin bir parçası olarak, sosyal yaşamın dili olarak ele alınmış ve yapı çözüme uğratılmıştır. Toplumsal ilişkilerin kişiye yüklediği anlamlar ve bedenin klişeleşen temsilleri yıkılmaya çalışılmıştır. “Güzel Beden” düşüncesi yıkılmış ve farklı, çeşitli bedenler sahneye çıkmıştır. Sanatçılar sonsuz çeşitlilikte bedenlerle, farklı kültürel kimlikleri sunarken tüketim toplumunun dayattığı standart güzel kavramını ve yüklediği ideolojik bakışı yıkmaya çalışmışlardır. Feminist hareketlerle beraber, bu sorgulama kadının var oluşuna dönmüş ve hiç olmadığı kadar cesur şekilde ele alınmıştır. Toplumda kadına yüklenen roller, bunların bedende sunumu ve “bakış”ın/ “gözetleme”nin nesnesi oluşu irdelenmiştir. Kadınlar kendi cinselliklerini, arzularını dolaysız ve uç noktalarda dile getirmişler; “arzu nesnesi” olarak erkeğin “bakış”ına karşılık kendilerine dair “kendi bakışlarını” öne sürmüşlerdir. Sanatçılar, aşırıya gidilerek işlenen seksüelizmi, bedensel isteklerin bir kutlaması olarak ele aldığı gibi, cinsiyet ayrımı, ırk ayrımı, cinsiyet rolleri, homofobi, seksüel şiddet, gaylerin arzuları ve seksleri gibi kavramları irdelemek üzere kullanmışlardır. “Beden”i odağa yerleştiren diğer gelişmeler, tüketim toplumunun yüklediği standart beden ve teknolojik ilerlemelerle beden üzerinde gerçekleştirilen “gençleştirme” vb. uygulamaların etkisi, bir yandan da AIDS gibi ölümcül hastalıkların gündemde kapladığı yer olarak sıralanabilir. Aşırı yüklenen standartlaşmanın, insanın ölümlüğüne karşı teknolojik ilerlemelerle sonsuzlaştırılan gençlik ve dirilik ideallerinin, siberetik organizmaların yaşamımızda yaygınlaşmasının, sanal ortamda insanların olmayan ortam ve karakterleri yüklenerek var olması ve iletişim kurmalarının, kısacası

doğal-yapay arasındaki bu karşıtlıkların, insan üzerindeki ve yaşamı-bedeni algılayışındaki etkisi çalışmalarda konuda (erotizm, arzu, kadın, erkek, gay, ...) ve biçimlerde aşırılık veya belirsizlik, mizah ve parodi gibi tekniklerle ele alınmıştır. Sanatçılar, çalışmalarında yoğunlukla, bedeni (parçalayarak, çoğaltarak, izole ederek), bedene ait özellikleri, bıraktığı izleri, bedene gönderme yapan giysi, yatak gibi ev eşyalarını kullanmışlardır. Beden parçalarını kullanarak güzellik ideali ve şiddete göndermeler yapmışlar, içi boş beden yerleştirmeleri ile dönemin ruhsuzluğunu, bedendeki ya da içerikteki gönderimi belirsizleştirerek çağdaş dünyada cinsellik üzerindeki karmaşayı, iç organları ve işleyişine inen gösterimlerle teknolojiyi ve gözetleme dürtüsünü irdelemişlerdir (Robertson ve McDainel 2005: 129-156).

Beden bağlamında gerçekleştirilen sergilere 2004 yılında Milwaukee’de gerçekleştirilen “Women in the Middle: Borders, Barriers and Intersections” (Ortada Kalan Kadınlar: Sınırlar, Engeller ve Kesişimler) sergisi (Anonim 2008k), 2008 yılında Sidney Mishkin Galerisi’nde gerçekleştirilen “Independent Visions/ Feminist Perspectives” (Bağımsız Görüntüler/Feminist Perspektifler) sergisi (Anonim 2008j) örnek olarak gösterilebilir.

3.5.5. Tinsellik Kavramında Değişimler

İnsanın evrendeki yeri... Evrenin doğası... Yeryüzündeki yaşam, insanların görevleri... Ne için yaşadığımız... Ölüm, ölümden sonraki yaşam... Sanat ve din arasındaki ilişki ve daha çoğaltabileceğimiz bir dizi soru yüzyıllardır insanları meşgul edip durmuştur. Dünyamızda süregelen kargaşa durumu, savaşlar, terör, ekolojik yıkım, sürekli bir karşılaşma ve kaynaşmayı getiren göçler, ölümcül hastalıklar, teknoloji ile yaşamı algılayışımızdaki değişim, sonucunda dünyadaki yerimize dair artan sorgulamalar ve yeni bir yüzyıla girerken insanlık olarak nereye, nasıl bir hayata gittiğimize dair sorular 1990’lardan itibaren sanatta “tinsellik”e dair bir vurguyu ve değişen sorgulamaları beraberinde getirmiştir. Sanatçılar, kimlik ve beden konuları ile de iç içe olan “tinsellik”e, teknolojinin egemen olduğu çağdaş dünyada ruhsallığın ne kadar geçerli olduğunu ve hangi noktalarda devam ettiğini, inançlılığı, inançsızlıklarını, sürekli birbiri içinde geçen kültürlerle beraber dinlerin getirdiği sınırların ve kuralların kalıcılığını,

karşılıklı ilişkilerini, bu kaynaşmanın neden olduğu yıkıcılığı veya getirdiği olanakları irdelemek üzere odaklanmışlardır. Ayrıca, tüketim kültürünün tabularını, ikonlarını ya da insanın ölümlülüğü, sonsuzluğu gibi konuları da sorguladıkları çalışmalarında dinlere ait sembolleri (kutsal emanetleri, sunakları, piramidleri, triptiği, altın ya da değerli mücevherleri, doğayı) çağdaş sanatın yöntemleri ile kaynaştırarak kullanmışlardır. “Tinsellik”i ile ilgili sergilere örnek olarak, 1994’te SaintLouis’de gerçekleştirilen “Consecrations: The Spiritual in Art in the Time of AIDS” (Kutsamalar: AIDS Çağında Tinsellik) sergisi, 1996 yılında Chicago’da gerçekleştirilen ve çağdaş sanatta transandantali ve kutsalı araştıran “Negotiating Rapture” (Vecd Halini Tartışmak) sergisi, 2000 yılında Connecticut’da gerçekleştirilen “Faith: The Impact of Judeo Christian Religion on Art” (İnanç: Musevi-Hıristiyan Dininin Sanat Üzerindeki Etkisi) sergisi, 2004 yılında organize edilen “100 Artists see God” (Tanrıyı Gören 100 Sanatçı) sergisi gösterilebilir (Robertson ve McDainel 2005: 199-219).

3.5.6. ‘Dil’in Sanatta Medya Olarak Kullanımı

“Dil”in 1990’larla beraber yoğun olarak görsel sanatın bir ögesi ve odak temalarından biri olmasında kültürel anlamın dil ve diğer sembolik sistemler içinde oluştuğunu tartışan teorilerin etkisi yüksektir. Semiyotik, lengüistik gibi alanlar temsili işaretler ve soyut sembolleri kullanan bir iletişim formu olarak görsel sanatlara da eğilirken, sanatçılar da bu teorilerden etkilenmiştir. Daha önce üzerinde durmuş olmakla beraber tekrar tanımlayacak olursak, semiyotik, lengüistik ve arkasından post yapısalılık ile dilden davranışlara, kurumlardan giyinme biçimlerine kadar toplumu oluşturan her alan bir göstergeler bütünü olarak algılanmaya başlanmıştır. Bu düşünürler, göstergelerin karşılıklı ilişkileri ile oluşturdukları üst anlamlarla toplumun tüm ilişki biçimlerininin (ki bunu güç ilişkileri olarak betimlerler) şekillendirildiği üzerinde durmaktadırlar; yapı sökümleri ile de bu anlamları çözümleyerek çoklu açılımların, okumaların önünü açmaya çalışmışlardır. Bu nedenle sanatçılar da, yaşamdaki diğer bütün kodları kullandıkları gibi dili de, yüklenen toplumsal ilişkileri sorgulamak, gelişen çevre sorunları, şiddet, cinsiyet ve ırk ayrımı, cinsellik, savaş, enformasyon toplumunun yüklediği yeni kimlikler ve durumlar gibi toplumsal ve politik konulara göndermeler yapmak üzere

aynı şekilde irdelemişlerdir. Sanatçılar çalışmalarında dilden, yapısını çözerek, sadece biçimsel özelliklerinden yararlanarak, işaret ya da metafor olarak hizmete sokarak, sosyal alandaki eleştirilerini öyküsel bir imlemeyle gerçekleştirmekte kullanarak anlatımlarını güçlendirmek, kavramsal ve soyut değerlendirmelerini daha açığa kavuşturmak, ayrıca izleyicinin bakışını yavaşlatmak üzere yararlanmışlardır. Dilin sanatın içine bu kadar girmesinin bir nedeni de gelişen teknolojilerle (görüntülü cep telefonu, video, TV, interaktif bilgisayar oyunları, yaygınlaşan müzik klipleri vb.) iletişimin görsel ve dilsel/işitsel olanı yoğun olarak içermesidir (Robertson ve McDainel 2005: 161-191).

Dil ile ilgili sergiler arasında, 1981 yılında New York'ta gerçekleştirilen "Pictures and Promises" (Resimler ve Vaatler) sergisi, 1984-85 yıllarında New York'ta gerçekleştirilen "Verbally Charged Images" (Sözle Yüklü İmgeler) sergisi, 1987 yılında gerçekleştirilen "Perverted by Language" (Dil ile Baştan Çıkarılma) sergisi, 1989 yılında Los Angeles'ta gerçekleştirilen "A Forrest of Signs: Art in the Crisis of Representation" (İşaretler Ormanı: Temsil Krizindeki Sanat) sergisi, 1991 yılında Utrecht'te gerçekleştirilen "The Words and the Images" (Kelimeler ve İmgeler) sergisi, 1992 yılında Santa Barbara'da gerçekleştirilen "Knowledge: Aspects of Conceptual Art" (Bilgi: Kavramsal Sanatın Bakış Açılımları) sergisi, 1996 yılında New York'ta düzenlenen "Thinking Print: Books to Billboards" (Baskıyı Düşünmek: Kitaplardan Billboardlara) sergisi sıralanabilir (Robertson ve McDainel 2005: 171).

Öte yandan, belirginleştirmek üzere ayrı ayrı ele alınan bu içeriklerin düzenlenen sergilerde bir ya da birkaçının iç içe kullanıldığı (kimlik-beden; zaman-mekan-kimlik; kimlik-dil...), sorgulandığı ve sergilendiği gözlenmektedir.

3.6. 80'li Yıllardan Günümüze Türkiye'de Çağdaş Sanat ve Sanat Ortamı

Küreselleşme Türkiye'de de benzer ve farklı açılardan yansımalarını bulmuştur. Dünya ile Türk sanat ortamı arasında görece bir eşzamanlılığın yaşanmasına neden olmuştur. Post modern sanat'ın eklektik-çoğulcu yapısının da desteklediği bu eş zamanlılık ile

farklı bakış açılarının, farklı tekniklerin (resim, heykel, fotoğraf...) ve dahası farklı disiplinlerin işbirliği içinde olduğu sanatsal sergiler ve üretim yer almaya başlamıştır (Madra 1991k:47; Madra 1989c: 60; Özyayten 2008: 18-19). Yapıtlar genellikle, çizimler, kavramsal fotoğraflar, fotokopiler, toplanmış ya da özel olarak üretilmiş eşyalar ve nesnelere, çeşitli sanayi malzemeleri, ışık ve ışıklandırma çeşitlerinden oluşturulmuş yerleştirmelerdir. Bu süreçte, temsiliyetin içerdiği benzetim ve simge alanından uzaklaşarak görüngü (metafor) içeren yapıtlar üretilmiştir (Madra 2008f: 33).

1990'lerde gündelik yaşam ve sanat arasındaki sınırların erimesi hissedilmeye başlanmış, sanatçılar izleyici ile daha kolay ilişki kurmaya yönelmiş; izleyicinin katılımını isteyen, izleyici-yapıt etkileşimini önceleyen çalışmalar çoğalmıştır. Sanatçılar söylem ve biçim bütünlüğünden ziyade duruma ve konuya bağlı olarak farklı ifade araçlarını –video, yerleştirme, resim vb- kullanmaya başlamışlardır. Mekânı sorunsallaştıran, mekân ve duruma özgü düzenlemeler, müdahaleler, etkileşimli, işbirliğine açık, toplumsal katılımı özendirilen ve talep eden çalışmalar, çalışmanın sürecini öne alan ya da kurulduktan sonra kaldırılıp atılabilen çalışmalar, provakatif ve zaman zaman antiestetik veya oyunsu gösterilere giden yapıda çalışmalar, politik aktivizm, performanslar bu dönemde yoğunlukla karşılaşılan uygulamaları oluşturmaktadır (Erdemci 2008: 65; Çalıkoğlu 2008: 10-11; Koçak 2008: 83). 2000'lerde dijital sanat yaygınlaşmaya başlamış ve NOMAD-TV.network Upgrade!İstanbul, K34, İstatistikal projesi gibi network projeleri gelişmiştir. Bu gelişmede, bienallerle beraber disiplinlerarası çalışmaların ve video, performans gibi farklı ifade biçimlerinin çok daha yoğun bir şekilde sanat hayatına girmesinin ve 1990'lerden itibaren gerçekleştirilmeye başlanan kavramlı, küratöryal sunumlu sergilerin etkisi büyüktür.

Batı ile yaşanan eşzamanlılığa koşut olarak farklı teknik ve disiplinlerin bir arada uygulandığı yapıtları içeren sergiler, “Yeni Eğilimler Sergileri”, “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” Sergileri ve A,B,C,D Sergileri olarak sıralanabilir.

3.6.1. Postmodernizmin Siyasal, Kültürel ve Felsefi Açılımlarının Etkileri

1980'lerden itibaren hızla artan feminist hareketler, sosyal aktivizm ve küreselleşmenin tetiklediği post-kolonyalizm felsefesi etkisini Türkiye'de de hissettirmiş ve sanat ortamı da Türkiye'ye özgü sosyo-kültürel dinamikler içinde bu sorgulamalara yeni açılımlarla katılmıştır. 1980'lerden itibaren kadın sanatçılarda bir patlama gerçekleşmiş ve kadın kimliği, kadının konumu, cinselliği, erkek egemen toplumun medya vb. araçlarla oluşturduğu baskı irdelenmiştir. Göç ile ortaya çıkan yeni kimlikler, kültürler ve kent yaşamındaki krizler; medya kültürünün etkilerini içeren siyasi ve toplumsal eleştiriler ele alınan diğer konulardır (Madra 2008f: 33-37). Sarkis, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Ayşe Erkmen, Füsün Onur, Nil Yalter, Osman Dinç, Gülsün Karamustafa, İpek Duben 1980'lerden itibaren Türk sanat ortamını etkileyen ve yön veren sanatçılardandır.

1990'lar Türkiye'de postmodernizm, postyapısalcılık, feminizm, postkolonyalizm teorilerinin etkilerinin sanat ortamında görece hissedildiği bir dönemdir. 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılması, 1991'de Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin dağılmasıdır ki gündelik yaşam politikalarını olmak üzere her alanda dönüşüme yol açmış; sanatçılar da "insanlık projesi" düşüncesinden uzaklaşmış, bununla beraber "büyük anlatılar" yerini yaşadıkları mahalleyi/kenti ya da toplumu iyileştirmeye yönelik sosyal jestlere bırakmıştır. Sanatçılar, toplumsal ütopyalar yerine mikro ütopyalara, kişisel devrimlere yönelmişlerdir. Postmodernizmin "şu anda" ve "burada" olanı öne çıkaran, ayrıca benzeşimi ve farklılıkları bir arada kuran yapısına koşut olarak sanatçılar, kişisel hikayeleri, "şimdi, burada" olanı sorgulamaya başlamışlardır (Erdemci 2008: 64; Çalıkoğlu 2008: 11-12). "Minör anlatılar"a geçiş olarak da nitelendirilen bu dönüşümün belirleyicilerinden birinin de kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasının ortaya çıkardığı izleyici-sunum ilişkisi olduğu söylenebilir.

90'lar, sanatın sosyoloji, felsefe, sinema, teknoloji ve siyasi gönderimleri ile çok katmanlı olarak ilişkiye girdiği bir dönemdir. 2000'lerden itibaren daha dolaysız siyasi göndermelerin olduğu çalışmalar sanat ortamında yerini almıştır (Akay 1996: 11-13; Koçak 2008: 85). Uluslararası sanat ortamına koşut olarak, küreselleşme, emperyalizm,

göç, yersiz-yurtsuzlaşma, aidiyet, bellek, göçebelik, çoklu kimlikler, cinsellik, cinsel kimlikler, ulusal kimlikler, etnisite, çok kültürlülük, kültürlerarasılık, yabancılaşma, bürokrasi, savaş sanatçıların en çok işlediği konular arasındadır. Ayrıca, küreselleşme süreciyle dönüşen kentler ve değişen yaşam tarzları, yeni kamusal alan anlayışının sosyal ve kültürel etkileri, kent ve doğa, gündelik durumlar sorgulanmıştır. Sanatçılar, konuları, günlük hayattan eşyaları, kişisel tarihlerine ait eşyaları, kente dair göstergeleri ve kent işaretlerini, geleneksel ikonları, endüstriyel malzemeleri, teknolojinin imkanlarını, desen, fotoğraf, video, beden ve performans gibi farklı anlatım biçimlerini bir arada kullanarak ele almışlardır (Erdemci 2008: 65-81). Postmodernizmin önerdiği eklektik yapı içinde geleneğin birbirine eklemlendiği veya çatıştırıldığı; anlatımın sürekli karşıt bağlar, bağlamlar ya da bağlamsızlıklar yaratacak şekilde çoğaltıldığı; ironi yoluyla karmakarışık edildiği ve birbiri ile ilintisiz biçimde kaynaştırıldığı; anlatım biçimleri ve kurguları ile sürekli tetiklendiği ve öngörülemeyen merkezlessiz bir evrene doğru aktığı çalışmalar üretilmeye başlanmıştır (Çalıkoğlu 2008: 10-13). Postyapısalcılığın yöntemlerinden yapısöküm sanatçıların başvurduğu yöntemlerden biri olmuştur.

Halil Altındere, Hale Tenger, Bülent Şangar, Kutluğ Ataman, Esra Ersen, Şükran Moral, Neriman Polat, Selim Birsell, Ayşe Erkmen, Serkan Özkaya, Hüseyin Alptekin, Canan Tolon, Şükran Aziz, Şeyda Cesur, Hakan Akçura, Haluk Akakçe, İnci Eviner, Genco Gülan, Güneş Savaş, Vahit Tuna, Emre Zeytinoğlu, Azade Köker, Mürüvvet Türkyılmaz bu dönemdeki belli başlı isimlerdir. Bu dönemde, sanat ortamında extramücadele ya da kendilerini küresel ağ üzerinden konumlayan X-urban gibi oluşumlar yer almaya başlamıştır (Erdemci 2008: 64-82; Sönmez 2008: 137).

3.6.2. 1980'den Günümüze Değişen Galerisilik, Değişen Sergileme Mekanları/Biçimleri

Serbest piyasa ekonomisinin her alanda yansımalarının hissedildiği 1980'ler sanatın (resmin) ekonomik bir değer olarak görülmeye, sanatın da meta haline gelmeye başladığı yıllardır (Özsezgin 1998: 26-28). Gelişen liberal ekonominin yansıması

olarak köy kökenli zenginin oluşturduğu burjuvazi çarpık da olsa resim piyasasının önünü açmış (Özsezgin 1984: 6-7; Madra 2005b); özellikle 1980'lerin sonlarında galericilik sistemi burjuva-koleksiyoner ile tanışmıştır (Çalıköğlü 2008: 8). 1980'li yıllarda galerilerin sayısında artış gözlenmiştir. Bu dönem, özel galericiliğin gerçek anlamda ve kesintisiz olarak faaliyet göstermeye başladığı bir dönemdir¹⁷ (Özsezgin 1998: 27; Üstünipek 1998: 56). 1990'larla beraber galericilik daha profesyonelleşmeye gitmiş; galeriler belli sanatçı bütünlüğü içinde hareket etmeye ve belli bir alanda uzmanlaşmaya doğru gitmeye başlamışlardır. Galeriler bu dönemde, amaçlarına yönelik olarak belli küratörlerle çalışmaya başlamışlardır (Giray 1998: 25; Üstünipek 1998: 59; Güçhan 2004).

1990'larda, çağdaş sanatın sunulduğu mekanlara özel sektörlerin girişimi ile açılan galeriler ve sanat merkezleri de eklenmiştir. Bu mekanlar, farklı sanat disiplinlerini içeren sergilemeleriyle, gerçekleştirdikleri konferanslar ve seminerlerle güncel sanatın geniş bir izleyici kitlesine ulaşmasını sağlamışlar, sağladıkları sunum ve çalışma mekanları imkanlarıyla genç sanatçıların desteklenmesinde, yurt dışında tanıtılmasında önemli roller üstlenmişlerdir. Güncel sanat merkezlerinden 1997 yılında kurulan Borusan Sanat Galerisi¹⁸, 1997-2001 yılları arasında Beral Madra danışmanlığında kavramlı sergiler gerçekleştirmiştir.¹⁹ 2001 yılından itibaren farklı yabancı ve Türk küratörlerle sergiler gerçekleştirmiştir.²⁰ Akbank Sanat Galerisi 2002 yılından itibaren Ali Akay ve Levent

¹⁷ 80'lerin galericilik ortamı ve eleştiriler için bkn: Berkman 1984: 2-4; Özsezgin 1984: 6-7; Anonim 1981; Anonim 1984; Dostal 1999: 48-53; galerilerin yapısı ve çalışma alanı için bkn: Paksoy 1999: 98-102; Baraz 2005: 30-41; galericilik ve sanat piyasasının günümüz durumuna dair inceleme ve eleştirilere dair bkn: Gürel 1998: 29-31; Kalaycı 1998:50-56; Üstünipek 1998: 56-59; galerici, sanatçı, koleksiyoncu ilişkisi için bkn: Anonim 1991.

¹⁸ Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, ayrıca, İstanbul'da çağdaş görsel sanat birikiminin ve üretiminin gelişmesini sağlamak amacıyla, 2008 yılında, "ArtCenter/İstanbul" adlı çağdaş sanat merkezi projesini hayata geçirmiştir Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, ayrıca, 2008 yılında, "ArtCenter/İstanbul" adlı çağdaş sanat merkezi projesini hayata geçirmiştir. ArtCenter/İstanbul, umut vaat eden genç sanatçılara kariyerlerinin ilk evrelerinde çok uygun ekonomik koşullarla yararlanabilecekleri atölye alanları sunmaktadır. Merkezin temel hedefleri, sanata kaynak ve destek sağlamak, deneysel ve yenilikçi sanat çalışmalarına fırsat yaratmak ve gerek kültürler, gerek disiplinler arası düşünce alış-verişini desteklemektir (Anonim 2008g).

¹⁹ Sergiler detaylı olarak "Katalog" kısmında incelendiğinden burada değinilmemektedir.

²⁰ Bu sergilerden bazıları, 2001 yılında Matthias Arndt küratörlüğünde gerçekleştirilen "Çifte Bela", 2002 yılında Elga Wimmer küratörlüğünde gerçekleştirilen "Sahte/ Gerçek", 2004 yılında Necmi Sönmez

Çalıkoğlu küratörlüğünde güncel sanatı içine alan sergilere yer vermiştir. Vasıf Kortun da, 2001 yılında kurduğu Garanti Platform ile güncel sanatçılar, küratörler ve sanat izleyicileri için bir buluşma mekanı oluşturmayı amaçlamıştır. Merkezde, sanatçı dosyalarının ve DVD'lerinin bulunduğu bir arşiv, uluslararası güncel sanat dergilerini ve güncel sanata dair kitapları içeren bir kütüphane ve yurtiçi ve dışından sanatçıların çalışmalarını sergilendiği bir galeri bölümü bulunmaktadır (Anonim 2008ı). 2001 yılında deneysel sergileme biçimleri uygulamak ve farklı disiplinlerden sanatsal çalışmalarını desteklemek amacıyla Can Elgiz tarafından kurulan Proje 4L-İstanbul Güncel Sanat Müzesi'nin yöneticiliğini Vasıf Kortun yapmaktadır (Anonim 2008h)²¹. 2004 yılında da Siemens Sanat kurulmuştur (Anonim 2004a). Bu merkezlere ek olarak Galerist, Karşı Sanat Çalışmaları (Anonim 2008l), Kargart ve Dulcinea gibi alternatif mekanlar da, güncel sanat ortamını izleyici ile buluşturan mekanlar olmuşlardır.

2000'lerde Türk sanat ortamını özellikle 1980'lerin sonlarından itibaren meşgul eden bir konu olan “çağdaş sanat müze”leri kurulmuştur.²² 2002 yılında Sabancı Müzesi, 2004 yılında İstanbul Modern, 2005 yılında Pera Müzesi ve 2007 yılında da Santral İstanbul açılmıştır. İnşaatı başlanan; fakat devletin ilgisizliği sonucu bitirilmeyen Ankara Modern Sanatlar Müzesi de belirtilmesi gereken önemli müze girişimlerindedir. Bu müzelerden İstanbul Modern, Pera Müzesi ve Santral İstanbul uluslararası etkinliklerin gerçekleştirildiği ve çağdaş sanatın sorunlarının tartışıldığı mekanlardır.

1990'ların sonları ve 2000'ler güncel sanat yayın işbirliklerine de rastlanmaktadır. Buna örnek olarak 1998 yılında Milliyet Sanat Dergisi'nin Lart dans de Mode Beaux Arts'a Türkiye'yi temsil etmek üzere Canan Şenol ve Serkan Özkaya ile, yine 2000'deki aynı sergiye Aydan Murtezaoğlu ve Halil Altındere ile katılması; ayrıca 2007 yılında Radikal Gazetesi'nin 10. yıl kutlamaları dolayısıyla düzenlediği “RadikalArt: Ardından değil Karşısına” adlı kamusal alan projesi gösterilebilir. Resim, fotoğraf ve video

küratörlüğünde gerçekleştirilen “Sesler Geceyle Büyüyenler”, 2006'da Michele Thursz'un küratörlüğünde düzenlenen “Modernizmin Arabulucusu: Motif” sergileri olarak sıralanabilir.

²¹ Proje 4L ve Garanti Platform'un yapısı ve etkinlikler için bkn: Uşar 2006: 79-82.

²² 1989'dan itibaren “çağdaş sanat müzesi” kurulmasına dair girişimler için bkn: Madra 1990h, Madra 1997b.

baskılardan oluşan, bireysel ve kolektif hafızayı yeniden ele alan yapıtlar, reklam amacıyla kurulmuş, ışıklı panolarda yerlerini almıştır (Anonim 2008d; Anonim 2008e; Anonim 2008f).

3.6.3. Bienalleşme Süreci ve Küratörlü Sergiler

Sergileme etkinliklerinin sürecine baktığımızda, devlet desteğini temel alan Cumhuriyet döneminden itibaren görülen kurumsal-akademik ve yarışmalı sergi etkinliklerinden 1980'lerde dayanışma çerçevesinde birleşen grup sergilerine, ardından da bienallere ve küratörlü galeri etkinliklerine doğru bir dönüşüm gözlenmektedir.²³ 1980'lerde beliren ve bienallerin hazırlayıcıları konumundaki grupların ve grup sergilerinin temel özelliği, oluşan çoğulcu ortamda, dayanışmayı ve karşılıklı diyalogu temel almalarıdır; ortak paydaları, sanatın ne'liğini sorgulamaları, tecimsel sanata karşı farklı sanat biçimleri ve tekniklerini denemeleri, sanat-izleyici ilişkisini sorunsallaştırmaları olarak sıralanabilir. Bu gruplardan ilki, Antmen'in Türkiye'deki tanınmış kavramsal yaklaşımın ilk çıkışı olarak tanımladığı ve dönemin anlayışının belirsizliğine, tuval yüzeyinin anlatımcı ve dışavurumcu öğelerinin oldukça egemen olduğu döneme karşı bir tepki olarak bir araya gelen Sanat Tanımı Topluluğu²⁴, dur (Antmen 2005c: 182; Atakan 1995: 163-166).

1980'ler çağdaş sanat ortamına canlılık getiren ve kavramsal sanatın yaygınlaşması sağlayan sergiler, Yeni Eğilimler Sergileri ve sanatçıların bir araya gelerek gerçekleştirdikleri Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri (1984-1988), A,B,C,D Sergileridir.²⁵

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin (bugünkü adıyla Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) Sanat Bayramları kapsamında düzenlediği ve iki

²³ Bu süreçte belirgin olan bir gelişme de "Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri"nin 21. sinin bir küratörün (Beral Madra) yönetiminde gerçekleştirilmesidir.

²⁴ Grubu, Serhat Kiraz, Şükrü Aysan, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner'in 1977'de kurmuştur.

²⁵ Yeni Eğilimler Sergileri gelişimi vermesi; Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri (1984-1988), A,B,C,D Sergileri sanatçı grupları tarafından açılan sergiler olması bakımından bu başlık altında incelenmektedir.

yıl ara ile altı kez gerçekleştirdiği Yeni Eğilimler Sergileri (1977-1987), sınırlar ötesine geçmeye başlanıldığı ve dünya ile eşzamanlı bir sanat temelinde buluşmak istenildiği 80'lerde, kurumsal –Akademi- bir destekle, Türkiye sanat ortamından farklı ifade biçimleri deneyen, alışlagelmiş malzeme ve yöntemlerin dışında çalışan ve sanatta görsel olanın dışında anlamlar arayan sanatçılar için önemli bir açılım mekanı olmuştur. 1. Yeni Eğilimler Sergisinden sonra, “heykel, resim” gibi kategorilerin kalkması Türkiye’de tümel sanat algılayışına dair önemli bir adım olmuştur (Antmen 2005c: 133-144; Özayten 2008: 10-17; Madra 1985f: 36-38). Yeni Eğilimler Sergileri, yabancı sanatçıları da bünyesinde toplayan özelliği ile bienalleri de hazırlayan bir yapıya sahiptir.²⁶

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri²⁷, akademi’nin tutucu ve aşırı kurumsal yapısının eleştirildiği 1980’lerde, alternatif bir etkinlik olarak sanatçıların bir araya gelerek gerçekleştirdikleri sergiler olmaları bakımından önemlidir (Bek 2000: 48; Madra 1987f: 50; Özayten 2008: 18-23).

A,B,C,D Sergileri (1989-1993), Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri’nde başından sonuna kadar yer alan Serhat Kiraz, Füsün Onur, Ayşe Erkmen, Osman Dinç, Canan Beykal, İsmail Saray, Cengiz Çekil’in, kendilerini resim ve heykel yapan sanatçılardan tümüyle ayırarak düzenledikleri sergilerdir (Bek 2000: 74-76; Özayten 2008: 23-26; Madra 1992a: 1; Köksal 1992: 11).

²⁶ Şükrü Aysan Hürriyet Sanat’ta “Uluslararası Sergilemeler Doğru” adlı yazısında sonraki yıl gerçekleştirilecek Sanat Bayramı’nın uluslararası Plastik Sanatlar Bienali’ne dönüştürülmesi üzerinde durmuştur.

²⁷ İlki, Füsün Onur ve Serhat Kiraz’ın aralarında bulunduğu bir grup sanatçı tarafından İstanbul Atatürk Kültür Merkezi Galerisi’nde açılmıştır. İlk sergiye katılan diğer sanatçılar, Tomur Atagök, Mustafa Ata, Ahmet Öner Gezgin, Hüsamettin Koçan, Zekai Ormancı, İbrahim Örs ve Yusuf Taktak olmak üzere resim, heykel ve yerleştirmeden oluşan farklı disiplinlerden sanatçılardır. Diğer dört sergide de bu isimler yer almış; fakat giderek evrensel çağdaş sanat paralelinde yapıtlar daha fazla yer almaya başlamıştır. Sergilere devam eden süreçte Ayşe Erkmen, Canan Beykal, Sarkis, Gülsün Karamustafa, Gürel Yontan, Osman Dinç, İsmail Saray, Tomur Atagök, Erdağ Aksel, Cengiz Çekil gibi isimler katılmıştır.

Yukarıda bahsettiğimiz grup sergilemelerinin yanı sıra farklı grup sergileri, bireysel ve karma sergiler de dönemdeki hareketliliği sağlamıştır. Bunlardan örnek olarak 1989 yılında Feshane’de düzenlenen “Seretonin”²⁸ adlı sergi gösterilebilir(Yıldız 2008: 22).

Türk sanat ortamını uluslararası sanat ortamı ile diyaloga geçiren bienallerden ilki, 1986-1992 yılları arasında devlet tarafından Ankara’da düzenlenen Asya-Avrupa Bienalleri²⁹’dir. Bu dönemde uluslararası niteliği ile öne çıkan diğer etkinlik, 1987 yılında İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından düzenlenen “Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri”³⁰’dir. 1980’lerin ikinci yarısında gerçekleştirilen bienaller ile sponsorluk sistemi oluşmaya başlamıştır.³¹ Türk sanat ortamı bienaller ile “küratörlük” kavramı ile tanışmış; özellikle üçüncü bienalden itibaren ve 1990’larda açılmaya başlayan “kavramlı” sergilerle birlikte “küratörlük” olgusu yoğun olarak tartışılmaya başlanmıştır.

1990’larla beraber, İstanbul, yurtiçinden ve yurt dışından küratörlerin gerçekleştirdikleri sergilere sahne olmuş ve sanatçılar bu kavramlı sergilerle izleyici kitlesi ile buluşmuşlardır. Beral Madra’nın 1992 yılında gerçekleştirdiği “Sanat Texnh” sergisi, Vasıf Kortun’un 1991-1992 yılında gerçekleştirdiği “Anı Bellek” sergileri, Madra’nın 1993 yılında gerçekleştirdiği “Buluşma Sanat” sergisi küratörlü çalışmaların ilklerindedir.

²⁸ Benzer duygu ve düşüncede bir araya gelen müzisyen, dansçı, mimar, mühendis, iktisatçı, ressam, şair, tiyatrocü gibi farklı alanlardan kişiler mekandan aldıkları izlenimle disiplinlerarası etkileşim içinde sanat, politika ve günlük yaşam arasındaki ilişkiler üzerine kurulu çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Seretonin sergisi ikinci kez 1992 yılında gerçekleştirilmiştir.

²⁹ Detaylı bilgi için bkn: Bek 2000.

³⁰ Bienallerin yapısı, katılan sanatçılar ve İstanbul sanat ortamına etkilerine dair detaylı bilgi için bkz: Bek 2000; Graf 2008, s. 64-72. Madra 2008f; Madra 2003ı; Madra 1987h; Madra 1991g; Madra 1992g:2. Bienallerin şehir üzerindeki etkisi ve gösteri toplumunun parçası olarak kentin pazarlanmasına dair bkn: Yardımcı 2005.

³¹ Beral Madra, devlet kurumları, devlet destekli sivil örgütler ya da özel sektör tarafından gerçekleştirilen büyük sergilerin, devletin kısıtlayıcı etkisinden tam olarak kurtulamadığını belirtmiştir. Bu sergilerin/etkinliklerin, kalıplaşmış yöntemler ve alışkanlıklarla düzenlendiğini, değişime kapalı, hesaplaşma alanı yaratmayan yapıda olduklarının ve “dokunulmazlıkların” yaratıldığının üzerinde durmuştur (Madra 1997c:130). Vasıf Kortun da benzer şekilde Türkiye’deki sponsorluk sistemini mesenlik ile idare edildiğini, bağımlı, korunaklı bir sistem oluşturulduğunu belirtmiştir (Başarı 2004:47).

Küratörlü sergilerin en önemli işlevi Türkiye sanat üretimini uluslararası sanat üretimine eklemek olmuştur (Madra 2008f: 35).³² Bu dönemde, sanatçılar, yurtdışındaki sergilere katılma ve dışarıdaki izleyici, eleştirmen ve küratörlerle iletişime geçme imkanını bulmuşlardır. Bu karşılıklı diyalogu destekleyen gelişim, küreselleşme süreci ile dünyanın “global köy”e dönüşmesi ve bu gelişimin çeperde kalmış sanat ortamının merkez sanat ortamı ile iletişime geçmesini ön görmesidir. Sanatçıların çoğu yurt dışında gerçekleştirilen Venedik Bienali, Havana Bienali, Busan Bienali, Kwangji Bienali, Sydney Bienali’nde ve Manifesta, Prag gibi orta ölçekli etkinliklerde yer almışlardır.³³ Ayrıca Avrupa’da çağdaş sanat müze ve merkezlerinde düzenlenen sergilere de katılımlar artmıştır (Madra 2008f: 38; Koyuncu 2008: 88).³⁴

Bu dönemde gerçekleştirilen diğer sergi etkinlikleri, genç sanatçıların çalışmalarını sunmalarına yönelik bir alan oluşturmak ve farklı disiplinleri karşılaştırmak üzere düzenlenen sergilerdir. Bu sergilerin arasında Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği’nin düzenlediği Hüsamettin Koçan ve Ali Akay tarafından gerçekleştirilen “Genç Etkinlik” (1995-1998)³⁵, Marmara Üniversitesi’nin girişimleriyle 1997’den beri düzenlenen “Uluslararası Öğrenci Trienali” (Eti 1997: 46), Borusan Sanat Galerisi’nin 1998-2005 yılları arasında düzenlediği ve Beral Madra’nın danışmanlığında başlayan “Yeni Öneriler/Yeni Önergeler”, Siemens Sanat’ın 2007’den itibaren düzenlediği “Sınırlar Yörüngeler” ve birincisi Ankara Alman Kültür Merkezi ve UPSD’nin girişimiyle

³² Bu süreç 1990’ların sonları ve 2000’lerin başlarında açılan ve çağdaş güncel sanatı destekleyen sanat merkezleri ve müzelerle desteklenmiştir.

³³ Bu sergilere genel toplu bir bakış için bkn: Uşar 2006: 90-98.

³⁴ Bu sergilere, 1993 yılında Hollanda’da Vasıf Kortun küratörlüğünde gerçekleştirilen “A Foreigner= A Traveler”, 1994 yılında Beral Madra ve Sabine Vogel’in küratörlüğünde Berlin, Stuttgart ve Bonn galerilerinde gerçekleştirilen “İskele: Günümüz Türk Sanatçıları”, yine 1994’de Raffael Rheinsberg’in küratörlüğünde ve Beral Madra’nın yardımcı küratörlüğünde gerçekleştirilen “Orient Express”, 1995 yılında Budapeşte’de Ali Akay’ın gerçekleştirdiği “Kesişen Coğrafyalar” sergileri, 1998 yılında Fulya Erdemci ve Rene Block tarafından düzenlenen “İskorpit: Güncel Sanat Sergisi”, 2002 yılında İstanbul ve Rotterdam’da Fulya Erdemci ve Ron Mondos’un küratörlüğünde gerçekleştirilen “Rıhtımlar Arasında” sergisi, 2003 yılında Vasıf Kortun tarafından New York’ta düzenlenen “Undesire” sergisi ve 2005 yılında Los Angeles’ta Beral Madra küratörlüğünde gerçekleştirilen “Uzaklığı Belgele II” Sergisi örnek olarak verilebilir. Yurtdışı bağlantılı sergiler, ilk başta “tanınma-var olma”, “kültürler arası diyalog” üzerine temellenmekte iken, 2000’lerle beraber biriken potansiyelle birlikte daha düşünce odaklı, sanatın iç problemlerine ilişkin uluslararası çağdaş sanatla ortak temsilleri içeren sergilere doğru bir dönüşüm izlenmiştir (Koyuncu 2008: 88-101). Bu sergilerde bilinçli ya da bilinçli olmadan oryantalist tutum kurgulanmakta ve coğrafi özelliklere dair bir aşırı sunum, coğrafyaya ait travmaları ve günümüze yansımalarını içeren çalışmalar yer almaktadır.

³⁵ Bu sergilerde “Sınırlar ve ötesi”, “kaos”, “yersiz yurtsuzlaşma” dır. Sergilerde işlenen kavramlara ve genç etkinliğinin Türk sanat ortamındaki yerinde dair detaylı bilgi için bkn: Akay 1999: 44-67; Gülan 1997, Bek 2000, Madra 1997n, Zeytinoğlu 1997

düzenlenen “Ankara’da Genç Sanat”³⁶ (1998-2000) adlı sergi sıralanabilir³⁷. Sanat ortamına etki eden diğer etkinlikler, Sanart Derneği tarafından 1992 yılında düzenlenen ve fotoğraftan yerleştirmeye birçok sanat disiplinine yer veren ’92 Sempozyumu ve 1995 yılında düzenledikleri “Sanat ve Tabular” sergileri gösterilebilir (Uşar 2006: 102-104). Bu dönemin önemli bir diğer etkinliği performans sanatına yer vermesi ve tartışmaya açması bakımından Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği tarafından 1996 yılında başlatılan “Performans Günleri”dir.³⁸

1990’lardan sonra kamusal alanı da içine alan sergiler görülmeye başlanmıştır. Bunlara örnek olarak 1995 yılında Ankara Gar’ında gerçekleştirilen “Gar Sergisi” (Madra 1995o) ve Fulya Erdemci’nin küratörlüğünde gerçekleştirilen “Yaya Sergileri” verilebilir.

3.6.4. Sergiler ve Kavramları

1990’ların başlarından itibaren görülen küratörlü sergilerde ele alınan kavramlar dünya sanat ortamıyla paralellikler içermekle birlikte Türk sanat ortamı sorunları ve kültürel-sosyal bağlamları dolayımında özgün açılımlar da taşımaktadır. Odaklanılan başlıca konular, “küreselleşme/ileri kapitalist toplum ve toplumsal-bireysel uzamları”, “kimlik ve kimliksizleşme”, “bellek”, “geçmiş-şimdi”, “Cumhuriyet ideolojisi, kimliği ve yansımaları”, “yersiz yurtsuzlaşma”, “popüler kültür- sanat”, “modernizm ve postmodernizm, sanat tarihinin biçim ve tekniklerinin (desen- temsil vb.), konularının (manzara-doğa vb.) postmodernizmin süreci içindeki dönüşümü” olarak sıralanabilir. Dünya sanat ortamındaki kavramlarla koşut olarak incelediğimizde sergilerde, özellikle, “kimlik, zaman, mekan, tinsellik” kavramlarının ön planda olduğu görülmektedir.³⁹

“Mekan-kimlik” kavramları altında okunabilecek sergiler arasında; Ali Akay 2003 yılında gerçekleştirdiği “Arada” sergisinde Delueze, Bataille ve Bergson gibi çağdaş

³⁶ İkinci ve üçüncü Ankara’da Genç Sanat Sergileri UPSD tarafından düzenlenmiştir.

³⁷ 2000 yılındaki sergi Vasıf Kortun küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir.

³⁸ Türkiye’de performans sanatının gelişimi ve etkinlikler için bkn: Gürcan 2003.

³⁹ Beral Madra 4. Bölümde detaylı olarak incelendiğinden bu bölümde yer verilmemiştir.

felsefecilerin “varlık-oluş” ve “arada olmak” kavramlarından yola çıkılmıştır (Altuğ 2003b). 2005 yılında gerçekleştirilen “Tekinsiz” sergisi “yurtsuzlaşma”, “yanılsama”, “dışlama/dışlanma”, “aidiyet” , “ben ve öteki”, “yabancılaşma” gibi kavramları irdelmiştir (Anonim 2005). Fulya Erdemci’nin Berlin’de 1998 yılında gerçekleştirdiği “İskorpit” sergisi, boğaz sularında yaşayan “iskorpit” balığından ismini almıştır ve sergide “kimlik, coğrafi-kültürel alışveriş, güvenlik, tarihi mekanlara göndermeler” dolayımında çalışmalar sergilenmiştir (Kosova 1999). Levent Çalıkoğlu’nun 2007’de gerçekleştirdiği “Melek Yüzlü Yabancı” sergisi “yabacılık- yabancı olma” üzerine odaklanmıştır (Çalıkoğlu 2007b).

"Zaman-tinsellik" bağlamında ele alınacak sergilerden Ali Akay’ın 2001’de gerçekleştirdiği “İlahi Komedy” sergisi 700 yıl önce kaleme alınmış yapıtın bugünün gözü ile yorumlanmasını temel almış ve geçmişin göndermeleriyle günümüzü politik, toplumsal ve kültürel açılarıyla ele almayı amaçlamıştır. Sergi ayrıca, her bir yapıtın, cehennem bölümünden seçilmiş parçalarla izleyiciye sunulması bakımından “dil” kavramını da barındırmaktadır (Akay 2001). Ali Akay’ın 2002’de gerçekleştirdiği “Sefahat” sergisi ise, günümüz eğlence biçimlerinden yola çıkarak “sefahat” ve “armağan” kavramlarını irdelmiştir (Akay 2002). Levent Çalıkoğlu 2001 yılında gerçekleştirdiği “Ölüm=Ölüm” sergide, “ölüm” ve estetiği üzerinden yola çıkarak Türk sanatında belli dönemde üretilmiş yapıtları bir araya getirmiştir (Kerrar 2001a); 2002 yılında gerçekleştirdiği “Tehlikeli İşler” sergisinde de, günümüz toplumunda yaratılan tehdit ve sürekli tehlike altında olma hissini irdelmiştir (Sönmez 2002b); 2004 yılında gerçekleştirdiği “Sıkıntı ve Gökkuşığı” sergisinde ise, tüketim kültürünün egemen olduğu dünyada insana ait ruh durumu olan “sıkıntı” ile doğanın barındırdığı ve “ışığa” gönderme yapan “Gökkuşığı”nın farklı hallerini ve sanatın verdiği cevabı sorgulamıştır (Çağdaş 2004) . Vasıf Kortun 2002 yılında gerçekleştirdiği “Plajın Altında: Kaldırım Taşları” sergisinde, öğrenci hareketlerinin umutları ve beklentilerini ifşa ettikleri “Kaldırım Taşları Altında: Plaj” sloganını ters çevirerek yeni bir okuma ile günümüz post-kapitalist/emperyalist dünyasını sorgulamayı önermiştir. Günümüz dünyasının kayganlığını, küreselleşmenin vaatleri arasında kaybolan inancı, her şeyin tersine dönmesini, umutsuzluğu ve direnişi, taşra-kent kültürü ilişkisini temel almıştır. (Çalıkoğlu 2002c)

“Tinsellik” kavramını sorgulayan sergilerden Ali Akay’ın 1995’te düzenlediği “Küreselleşme: Devlet- Sefalet- Şiddet” Sergisi, küreselleşme ile ulus devletlerin geçirdiği süreci, devlet- birey ilişkisini ve devletin yokluğunda ortaya çıkan şiddet, sefalet olgusunu irdelenmiştir (Gezer 1995); 1998’de gerçekleştirdiği “Ekoloji ve Periferi” sergisinde, küreselleşme ve tüketim çağında dünyanın ekolojik dengesinin bozulması ve sosyal-kültürel kirlenme üzerinde durmuştur; 2000’de gerçekleştirdiği “Riskli Gölgeler” sergisinde ise, küreselleşen dünyada meydana gelen felaketlerin yarattığı gölgeler, seks turizmi ve ekoloji bağlamındaki sera etkisi irdelenmiştir (Akay 2000). 2003 yılındaki “Gelecek Demokrasi” sergisinde ise, “adalet”, “eşitlik”, ve “demokrasi” kavramları sorgulanmıştır (Anonim 2003j). Vasıf Kortun 2002 yılında gerçekleştirdiği “Yeniden Bakmak” sergisinde, geleceğin dışında yaşadığımız güne de duyduğumuz kuşku, var oluşlarımızın kırılabilirliği, her an silinebilirliği, şeylerin elimizden kayıp gidebilecek olması, sahip olduğumuza tutunma duygusu gibi durumları ele almıştır (Altunok 2002).

“Mekan” bağlamında ele alınacak sergilerden, Ali Akay’ın 1999’da gerçekleştirdiği “Giz ve Açıklık” sergisi, Akademi İstanbul binasının içinde tesadüfen çıkan hamam üzerinden “mahremiyet”, “içerisi-dışarı”, “gözetleme” gibi kavramları irdelenmiştir (Akay 1999a; Anonim 1999ç). Çalikoğlu’nun 2005’te düzenlediği “Hırsız Kent” sergisi her şeyin hızla akıp gittiği bu çağda sanatçının kentle ilişkisini sorgulamıştır (Yücel 2005). Fulya Erdemci’nin “Yaya 1-2” Sergileri, sanatı kapalı mekandan dışarıya taşımayı, kentle bütünleşerek sosyal ve kültürel yapıyı irdelemeyi amaçlamıştır (Altuğ 2002; Altuğ 2005). 2002’de gerçekleştirdiği “Rıhtımlar Arasında” sergisi, denizin kültürel alışveriş ve uygarlıkların karşılaşma ara alanı olmasını temel alan seride sanatçılar yaşadıkları kentle deniz arasındaki etkileşimi ele almışlardır (Aras 2002). Vasıf Kortun küratörlüğünde 2001’de düzenlenen “Yerleşmek” sergisi, evin ve sokağın maddi düzenlenişindeki değişim, iç ve dış göçler, kanun dışından ziyade, kanun karşıtı kapitalizmin, dolayısıyla öteki küreselleşmenin coğrafyası, kendiliğinden düzen, verili düzene uyum sağlama ve geleneklerin sürdürülmesindeki sorunsallar; görselliğin inşası ve son olarak da kamusal mekanın sahiplenme üzerine odaklanmıştır.

“Zaman” bağlamında okunabilecek sergilerden Vasıf Kortun’un 1992- 1993 gerçekleştirdiği “Anı Bellek 1-2” sergileri, “geçmiş-tarih-gelenek” kavramlarını ele almış ve sanatçılar dolayımında yeni okumalar önermiştir (Sadak 1992; Elkatip 1993). Akay’ın 1999’da gerçekleştirdiği “Sanat ve Modaları sergisi sanatın dönemlerine göre değişen modalarının modernlikle ilişkisini sorgulamıştır (Akay 1999b). 1998 yılında düzenlediği “Cumhuriyet’in Tasavvuru” sergisi Türkiye Cumhuriyeti dönemini ve imgelerini bugünün sanatçıları dolayımında yeniden okumaya sunmuştur (Akay 1998). Hasan Bülent Kahraman da 2001 yılında gerçekleştirdiği “Ortak/Hayat Bilgisi” sergisinde Cumhuriyet’in tarihini popüler kültürün imgeleri ile okumayı önermiştir (Altuğ 2001). Levent Çalıkoğlu ve Ali Akay’ın 2004’te birlikte düzenledikleri “Hayalet Çizgi” sergisi (Altınok 2004) günümüz sanatının çizgi ile ilişkisi ve çağdaş sanatta desenin varlığını sorunsallaştıran bir sergidir. Levent Çalıkoğlu, Ali Akay, Haşim Nur Gürel birlikte düzenledikleri “Fikret Mualla Sergisi”nde, Fikret Mualla’yı 241 yapıtıyla tarihsel ve tematik olarak sunmuşlardır (Aydoğan 2005); 2006’da gerçekleştirdikleri “Kesişen Zamanlar” sergisinde “zaman” kavramını ve “kesişme” olgusunu irdelenmişlerdir. (Pelvanoğlu 2006b); 2006’da düzenledikleri “Bellek ve Ölçek” sergisinde, modern Türk heykel sanatının gelişim çizgisine tarihsel bir perspektiften bakmaya ve bir durum tespiti oluşturmaya çalışmışlardır (Anonim 2006). Fulya Erdemci’nin 2003’de gerçekleştirdiği “Organize İhtilaf” sergisinde, 600 yıllık geleneğe ve modern sanatın içindeki ayrıcalıklı konuma sahip tuval ile bugünün resmi arasındaki sınır noktasına odaklanmıştır. 2008 yılında Necmi Sönmez küratörlüğünde düzenlenen “Mekanın Şiirselliği: Öztoprak ve Jenerasyonu” sergisi, Abdurrahman Öztoprak’ın çalışmalarını döneminin önemli Avrupalı sanatçıları ile karşı karşıya getirerek yeni bir Modern Sanat Tarihi yorumu önermektedir.

Çalıkoğlu, 2004’te düzenlediği “Çıplak” sergisinde (Akman 2004) “çıplaklık” kavramının sanatsal ve kültürel değişimini Türk sanat tarihi üzerinden ele almıştır. “Seyretmek, ten, ahlak, tin” gibi kavramlar etrafında sorunlaşan sergi “zaman-beden-tinsellik” kavramları altında okunabilir.

“Kimlik” bağlamında ele alınabilecek sergilerden “Dilin Gücü 1-2” sergisinde dil-iktidar arasındaki bağ, dil-popüler kültür ilişkisi, yanlış okumalar, kimlik-köken ilişkisinin farklı açılımları ele alınmıştır.

Levent Çalikoğlu'nun 2006'da gerçekleştirdiği “Sınır Deneyimleri” sergisi (Pelvanoğlu 2006a), süreç içinde fotoğraf- resme ilişkisini ve düşünceden resme/fotoğrafa giden dönüşüm sürecini irdemesi ve yazılı ve görsel imge ile karşılıklı bir kurgu içinde vermesi bakımından “zaman-dil” bağlamında ele alınabilir.

Vasıf Kortun'un 2000 yılında düzenlediği “İzleyicinin İtirafı” sergisi, “beden” kavramı altında okunabilir. Sergi, izleyici ve izlemenin yapısı, küratöryal bir hareket olarak itiraf gibi kavramlar, arzunun harekete geçmesi, gözetleyen ve izlenenin değişen konumu sorgulanmıştır.

“Zaman-kimlik” bağlamında gösterilebilecek sergilerin arasında Zeynep Yasa Yaman'ın 2006'da gerçekleştirdiği “Kadınlar, Resimler, Öyküler-Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde Kadın İmgesinin Dönüşümü” sergisi gösterilebilir (Sönmez 2006a). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadının konumuna ve resimlere yansımalarına dair yeniden bir okuma içermektedir.

“Zaman-mekan” bağlamında ele alınabilecek sergilerden Levent Çalikoğlu ile Ali Akay'ın 2005 yılında birlikte gerçekleştirdikleri “Doğayla Buluşmak” sergisi, geç kapitalizmin yaşandığı ve teknolojik ilerlemelerle algılayışımızın değiştiği dönemde 'doğa'nın anlamına sanat yapıtları üzerinden bir okumayı önermektedir (Pelvanoğlu 2005b).

4. KÜRATÖRLÜK OLGUSU VE 1980 SONRASI KÜRESELLEŞEN DÜNYADA “KÜRATÖR”ÜN TARİHSEL DÖNÜŞÜMÜ

1980’ler dünyada ve Türkiye’de küratörlük olgusunun önem kazandığı bir süreçtir.⁴⁰ Bu süreç küratörlüğün işlevinde değişimin yaşandığı sürece tekabül etmektedir. Müzenin kurumsallaşmaya başladığı dönemlerden itibaren “connoisseur/uzman” ve “conservator/müze müdürü” olarak küratörün –ki ilk başlarda küratörlük ayrı bir meslek olarak görülüyor, müze idarecileri ve kütüphane müdürleri tarafından yapılıyordu⁴¹- başlıca görevleri, mirası koruma, çağdaş yapıtlar elde etme yoluyla koleksiyonları zenginleştirme, araştırma ve sergilemedir (Heinich, Polak 2001:109); küratör bütün bu görevleriyle uzman (connoisseur) ve yönetici vasıflarını üzerinde toplarken toplumun beğenisini biçimlendirmekle görevli kişi olarak tanımlanıyordu (Fowle 2007: 26-29). 1980’lerden itibaren ise, küratörlük, modern kullanımdaki eser koruyucu tanımının ya da İngilizce sözlükteki “sergi organize etmek”⁴² tanımının çok ötesinde bir içeriğe kaymış bulunmaktadır.

⁴⁰ İngilizce “curate” fiilinin anlamına bakıldığında, belli bir semtte yaşayanların ruhani yaşamından ve dünyalarından sorumlu kilise yönetim kurulu üyesi, psikopostan sonra gelen papaz tanımı ile karşılaştırılır. Burada, kelime kök itibari ile İngilizcedeki “take care of” kelimesine, yani, “bir kimseye/bir şeye göz kulak olmak; bir kimsenin bakımından sorumlu olmak” anlamlarına gelen Latince “curare”e dayandırılmıştır. “Curator” kelimesinin karşılığı ise, Roma hukukunda yer alan, müsrif, akıl dengesi yitik ve özellikle kızlar için 12 ve erkekler için ise 14 yaş ile 25 yaş arasında, ergen olarak tanımlanan kişilerin mallarını koruyan, gözetken kişi olarak verilmiştir (Encyclopaedia Britannica: 872). Ayrıca, “curator” (“caretaker/bakıcı”), Roma İmparatorluğu’nda temizlik işleri, nakliyat, güvenliğin sağlanması gibi kamu yönetiminde çalışan memurlara verilen unvandır. Orta çağda “curator”ın rolü, yine köküne bağlı olarak, kiliseye ilişkin bir anlam değişimine uğramış ve ruhsal tedavi veya ruhani alandan sorumlu rahip anlamında kullanılmıştır (Strauss 2007: 15). Modern kullanımında ise, müze, galeri veya bir sanat koleksiyonunun koruyuculuğunu yapan kişi olarak kullanıldığı, bunun yanı sıra üniversite yönetim kurulunda yer alan ve üniversitenin genel kontrolünde ve profesörlerin seçimlerinde yetke sahibi kişi olarak da tanımlanabileceği eklenmiştir (Encyclopaedia Britannica: 872). Bütün bu tanımlamalarda, ortak olarak göze çarpan, koruma ve yönetim işleri açısından yetkili olmak özellikleridir. David Levi Strauss da kavramdaki dönüşüme gönderme yaparak küratörün her zaman bürokrat ve rahibin garip bir karışımını oluşturduğunu dile getirmiştir (Strauss 2007: 15).

⁴¹ Küratörlüğün profesyonelleşmesi sürecine kısa bir bakış için: Heinich ve Pollak 2001.

⁴² **Collins Cobuild English Dictionary for advanced learners**, 3. Basım, 2001, sf.369.

4.1. Küratörün işlevindeki Tarihsel Dönüşüm ve Günümüz Sanatındaki Etkinliği

Küreselleşme ile birlikte ortaya çıkan sosyo-ekonomik ve kültürel gelişmeler sonucunda sergileme biçimlerinde meydana gelen değişimlerle koşut olarak dönüşüm geçiren küratörlük olgusu ve küratörün işlevi, özellikle son on- on beş yildir üzerinde en çok tartiŐılan alanlardan birisi haline gelmiştir. Küratörlüğün işlevindeki değişim,  aĐdaŐ sanatla beraber sanatın temsilindeki, izleyici-yapıt iliŐkisindeki değişimlere ve küreselleşen dünyada post modern süreç içinde “kültür endüstrisi”nin sanatın var olduğu kurumlarda meydana getirdiği yapısal ve kavramsal dönüŐümlere koşut olarak gelişmiştir. Bu süreçte büyük çaplı ve uluslararası erkinlikler boy göstermeye başlamış ve sanatın uluslararası dolaŐımı zirveye ulaŐmıŐtır. Farklı coğrafyaların ve kültürlerin sanatının bir araya geldiği bu sergilerde, sanatçıların yapıtlarının, birbirleriyle, izleyiciyle ve de dönemin ruhu ile ilişkileri ve dünyaya eklenme biçimlerinin görünür kılınmasında küratör vazgeçilmez bir konuma gelmiştir. Bu bakımdan, sanatlarıyla dolaysız bir biçimde dünyaya katılan sanatçının iktidarı küratöre devrolmuŐtur. Tüm bu dönüşümün altında yatan paradigma değişimi ise postmodernizmdir.⁴³

4.1.1. “Açık Yapıt”, “Yazarın  l m ” ve  aĐdaŐ Küratörlük Olgusu

Postmodern toplumda “sanat yapıtı” ve “sanatçı”nın tanımı, tanımın içeriği, rolü ve algılanması bütünüyle değişmiştir. İzleyici- sanat yapıtı-sanat arasındaki ilişki farklı bir boyut kazanmıştır. Küratörün işlevinde dönüşüme neden olan bu değişimi, Roland Barthes “Yazarın  l m ”, Umberto Eco da “Açık Yapıt” olarak ele almışlardır. Her iki düŐünür de eseri nihayetinde yaratıcıya/yazara bağlamak yerine yorumcu/okuru odak almayı  nermiŐledir. Onlara göre eserin esas bütünlüğünü yaratıldığı/yazıldığı alandan değil bizzat okuyucu/yorumcu ile buluştuğu ve sonsuz bakış açısı ile çarpıştığı, iliŐkilendiĐi alandan almaktadır.⁴⁴

⁴³ Bu konu sf. 12-17’de detaylı olarak ele alınmıştır.

⁴⁴ Detaylı bilgi için bkn: Barthes 1978: 141-148 ve Eco 2001.

Roland Barthes “Yazarın Ölümü” adlı makalesinde, eserin, her sesin, var eden her kaynağın- başlangıcın yıkımı olduğunu belirtir. Barthes, metnin, tek bir “teolojik” anlam (Tanrı-Yazarın mesajını) ifade eden kelimeler dizisi değil, hiçbiri orijinal olmayan çok çeşitli yazıların çarpıştığı ve harmanlandığı çok-boyutlu bir alan olduğunu vurgulamıştır. Metni bir yazara bağlamak metin üzerinde sınırlama dayatmak, son bir gösterilen ile donatmak, metni kapatmak demektir.

Gerek Barthes’ın gerek Eco’nun yorumcu- metin arasındaki interaktif süreci/alanı öne alan söylemleri, çağdaş sanattaki izleyicinin yapıta katılımını ve de yapıtla izleyici arasında oyunu merkez alan çalışmalara, çok anlamlılık, çoğulculuk niteliklerine giden süreci de tanımlar. İzleyici-yapıt arasındaki iletişimdeki bu değişim yapıtın temsil sorununda da değişimleri getirmiş; bu süreç, küratörlüğün işlevindeki değişimin bir diğer yüzünü oluşturmaktadır.

4.1.2. Auteur Olarak Küratör

Sanatın eğlence sektörü ve pazar ekonomisi ile iç içe girmesi, kitle iletişim aracı halini almasıyla beraber sergilerin, abartılı gösterilere, “sanat olayları”na dönüştüğü –geçici sergilemelerin ön plana çıkışı ile birbirine koşut gelişmelerdir- bu sosyo-kültürel süreçte sergileme ve seyretme politikaları da değişim geçirmiş; bu ise küratörlerin konumunu yeniden tanımlamaya yol açmıştır.

Heinich ve Pollak, küratörlüğün tartışılan bir kültür olayı olması ile birlikte gönderme ufuklarının iki misli genişlediğini belirtmektedirler. Bunlardan birincisi, sergilerin kültürel ve turistik olaylar haline gelmesi ile uluslararasılaşmanın ürünü olan coğrafi bir genişleme yaşaması; diğeri ise, daha geniş bir kültür alanına ulaşmanın ödenmesi gereken ürünü olan toplumsal bir genişleme yaşamasıdır (Heinich ve Pollak 2001: 111). Bu genişlemeyi iki yönden ele alabiliriz. Bunlardan birincisi, günümüzde küratörlüğün görevlerinden birisinin, koleksiyonları bir yerden bir yere götürmek, onları hem buldukları müzenin içinde, hem dünyada hem de seyircilerin zihinlerinde hareket

ettirmek olması (Huysen 2006: 271) ve diğerk bir işlevinin, uluslararası düzeyde dünyanın farklı yerlerindeki sanatçılarını takip etmek olarak tanımlanmasıdır. Diğerk bir deyişle “göçebe” olmalarıdır. İkinci genişleme alanını ise, izleyici kitlesinin çeşitlenmesi, farklı toplumsal katmanlara birden hitap etmeleri ve eylem alanlarında yaşanan çeşitlenmedir.

Sergilerin “sanat olayı”na dönüşmesi ile galeri ve müze “mekan”ı içinde sanat eserinin sergilemesinin yarattığı etkiye yönelik ilginin artması, teşhirin kendisinin sanat eserine benzer bir statüye sahip olduğu anlayışını beslemiştir. Küratör Germano Celant bu gelişimi “sergi yerleştirmesinin artık orijinallik iddiası taşıdığı, başlı başına bir modern sanat formu olduğu” sözleriyle betimlemiştir (Barker 2006: 243). Artık, küratörün geçmişten bugüne taşıdığı sorumluluğu koleksiyonun koruyuculuğu, eser edinme ve gerekli kaynakları bulma, akademik araştırma yapmak, eserleri saklamak ve sergilemek olan görevlerinden “sergileme” öne çıkmış ve hatta “yorumlama” sergileme içinde niteliksel değişime uğramıştır.

Günümüz küratörlüğünün nirengi noktası olarak görülen Harald Szeemann ve Walter Hoops’un tavrı ortak bir paydada birleşmektedir. Her ikisi de, kurumların bürokrasisine karşı çıkan tavır içinde sergilemelerin formunu sorguladıkları gibi sanatçı ve çalışmalarını ile olan sürekli aynı şekilde sürdürülen iletişimlerini aktif olarak sorgulamıştır. Harald Szeemann’ın 1969’da gerçekleştirdiği “When Attitudes Become Form” sergisi ardından Bruce Althusser “küratörün yaratıcı olarak yükselmesi” tanımlamasını yapmıştır. Sergi düzenleme, böylece, potansiyel olarak deneysel bir uğraş halini almıştır. Althusser değerlendirmesine

“...Sergilenen çalışmalar gibi, bu çalışmaların sergilenmeleri de topluma sunumun standart çerçevesini kırmanın yolunu arıyor; sunumun modu ve tavrını temsil edilen içeriğin bir parçası haline gelmekte. Bu yolla, sanatçılarla benzer hassas bir girişime giriyorlar ve sergilemeleri içerdikleri sanat yapıtları ile aynı değeri alıyor.”

olarak devam ediyor (Fowle 2007: 34).

Sergilemeler, böylece, kavramsal ve niteliksel olarak nihai alan olarak değil, sanatçılar için bir deneme alanı olarak görülmeye başlanmıştır (Fowle 2007: 31). Müze mekanı da

“keşif, sürpriz ve yorumlama” alanı haline gelmiştir. Küratörün rolü, sanatçı uygulamalarının araştırıldığı ve deneye tabi tutulduğu bir alana tekabül etmeye başlamıştır (Fowle 2007: 31-32). Ferguson da küratörlük çalışmalarını huzursuz olarak nitelemiş ve sorularla ilgilendiğini dile getirmiştir (Ferguson 1993: 39). Sergilemelerde “seçme” ve “buluşma” eylemlerinin önemine dikkat çeken Enwezor ve Müller, buluşmayı “seyirci ile buluşmak” ve “eşitli anlayışların birleşmesi ve farklı sanat yapıtların bir araya gelmesi ile yepyeni buluşmaların gerçekleştirilmesi” olarak iki yönlü ele almışlardır (Enwezor ve Müller 1999: 116-117). Ausstellungsmacher (sergi-yapımcısı) sıfatını kullanmayı tercih eden Szeemann küratörlüğün “yönetici, amatör, tanıtım yazarı, kütüphaneci, menajer ve muhasebeci, animatör, müze müdürü, finansör ve diplomat” olmak üzere birçok farklı işlevi kapsadığını belirtmiştir. Hans Ulrich Obrist ise, küratörü, katalizör olarak tanımlamıştır (Strauss 2007: 18).

Yeni küratör tipinin film “prodüktör”  olarak görülebileceğini belirten Bruce Ferguson, küratörlüğün sergi üretmek olduğunu, sergilerin izleyici ürettiğini dile getirmiştir. Sergi üretmeyi “konuşma edimi” olarak tanımlamış ve her bir serginin yeni bir “konuşma edimi” olarak görülmesi gerektiğini belirtmiştir. Bu bakımda da, günümüzde, küratör ile sanatçı arasındaki mesafenin gittikçe kaybolduğunun, bir “suç ortaklığı”na girdiklerinin altını çizmiştir. Küratör ile sanatçı arasında beliren bu koşut durum daha dolaysız ve dürüst bir ilişkinin mekanına dair bir arayışın önünü de açmıştır. Ferguson’a göre serginin artık bir co-production (ortak üretim) olmasından dolayı, küratör sanatçı ile aynı biçimde toplumsal, ekonomik sıkıntılarını paylaşmaya başlamış, sponsor vb. kurumlarla birebir görüşmeler yapmak durumunda kalmış ve sanatçının kurumlar-dışı, garantiden yoksun konumunu paylaşır olmuştur (Ferguson 1993: 41-48).

Heinich ve Pollak, küratörün günümüzdeki konumunu sinemada “auteur”le karşılaştırmışlardır. Yönetmenin oynadığı rolü, yaratıcılık anlamında bir ressam, besteci ya da yazar konumuna benzer bir düzeye çıkarmak üzere kullanılan bu terim ile koşutluk küratörlüğün de sergi “yaratıcısı” işlevini üstlenmesi ve tıpkı film prodüksiyonunda olduğu gibi teknisyeninden danışmanına farklı kategorilerden çok sayıda kişinin eşgüdümlü çalışmasını sağlama otoritesini barındırması üzerinden gelişmektedir. Bir film “auteur”  projeyi nasıl kendi yapıtı kılmaya çalışıyor ve her

türlü kaynağı (edebiyat kültürü, mesleki ilişkiler, teknik beceriler ve çeşitli basın-yayın organları) kullanıyorsa, küratör de sergiyi kendisinin kılmak üzere serginin çeşitli katmanlarında (tasarım ve üretim, katalog ve basın bültenleri) çalışmaktadır. Küratörün “auteur” konumuna erişmesinde üç temel koşul bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, bir tematiğin, başka bir deyişle bir yapıtın içeriğine yüklenen ve çeşitli yapıtlarda görülen bir kişisel kaygı ünitesinin öne çıkarılmasıdır. İkincisi, verili bir yapıtın, daha doğrusu bir yapıttan sonrakine geçişin *üslup* açısından değerlendirmesini içermektedir. Burada üslup, mekan yapıt ilişkisinde, sunumun göndermede bulunmak istediği bağlamı taşıyan özgüllüğünü temel alan bir alana işaret etmektedir. Üçüncü koşul ise, uzman eleştirmenler kitlesinin ötesinde halkın yapıtı alımlamasında yatmaktadır. Sergi, bir bütün ve özgül bir yargının nesnesi olarak “opaklığı” içinde algılanmalıdır. Böyle bir serginin amacı sadece yapıtları sergilemek değil, yapıtların ve fikirlerin belli bir yorumunu (zorunlu olarak, inşa edilmiş ve belli bir yoldan imza atılmış bir yorumu) sunmaktır. Diğer bir deyişle, yapıtları gösteren, düşünceler ve yorumları gösterilen ve serginin konusunu gönderge olarak ele alırsak böyle bir sergi, maddeden fikirler inşa etmeye yönelik bir çaba olarak tanımlanmayı da kabul etmek zorunda olacaktır (Heinich ve Pollak 2001: 113-116).

Geleneksel olarak sanat yapıtlarının bir aracısı ya da yorumcusu olarak görüldüğünü dile getiren Young Chu Lee, küratörün, günümüzde yoğunlukla bağlamlarla temellenen sergilerin artması ile beraber daha çok bir “yaratıcı yazar” gibi işlev görmekte olduğunu belirtmiştir. “Sanatçı olarak küratörler”, küratörlüğün geleneksel sınırlarına, sergileme mekanını yeniden biçimlendirerek ve izleyici ile ilişkiyi yeniden kurarak karşı koymaktadırlar. Sanat yapıtları ile farklı diyaloglar geliştirmenin yeni yollarını öneriyorlar ve sergiyi kapalı bir mekandan çok bürokratik sistem ve geleneksel ideallerin sorgulandığı açık bir alan olarak sunmaya çalışıyorlar. Başka bir deyişle, sanat yapıtları ve sanatçıları dair farklı okumaları geliştirmek üzere yeni metotlar yaratmaya çalışmaktadırlar. Lee tüm bunlarla beraber, “yaratıcı yazar” ve “yazar” olarak iki tip küratör arasındaki ayrım üzerine durmaktadır. Barthes’in “Yazarın Ölümü”nde koyduğu ayrıma gönderme yapan bir ayrımdır. “Yaratıcı yazar” olarak küratör, serginin ya da çalışmanın “suje”si durumundadır. “Yazar” olarak küratör ise,

“suje” değildir; tam tersine “bütün sinir sistemi ile çalışan bir beden”e benzetilebilir (Lee 2007: 113-114).

Tüm bu tanımlamalarla beraber Hopps’un küratör tanımlaması günümüzde küratörün “yaratıcı” konumuna dair gelişen farklı birçok tartışmaya da cevap verir niteliktedir:

“İyi küratörlük, sergide sanatçının çalışmasına bir küratörün mümkün mertebe oluşturabileceği en geniş ve duyarlı algılama ile yaklaşabilmesidir. Bu farkındalık, gerçekte sergide sunulanın ötesine geçmek zorundadır... Bana göre bir çalışma doğasında başlı başına, ilişki kurmaya, anlamaya çalıştığın bir gize sahiptir. Kişiyi belli bir psikolojik duruma sokar. Olabildiğince rahat ve sakin bir şekilde algılamaya çalışırım.” (Strauss 2007: 18)

Küratörlük, sergilemede “yorumlama” işlevinin ağırlık kazanması ile yeni bir yetke alanı kazanmış bulunmaktadır. Bu genişleme, küratörlüğün geçmişten beri gelen otorite durumunda da yeni konumları beraberinde getirmiştir. Küratör, günümüzde, çağdaş sanat dünyasının eğilimlerinin öncülüğünü yapmakta, yeni sanat yıldızları yaratabilmektedir (Enwezor, Müller 1999: 113).

4.2. Türkiye’de Küratörlük Olgusu

Türkiye’de küratörlük kavramı ilk olarak bienallerle birlikte, ilk iki bienalin genel koordinatörü olan Beral Madra’nın “küratör” sıfatını gündeme getirmesi ile tartışılmaya başlanmıştır. Bienaller 1990’lardan itibaren farklı mekanlarda, büyük çaplı, temalı ve küratörlü etkinlikler gerçekleştirilmesine neden olmuştur. 1992 yılında gerçekleştirilen 3. Uluslararası İstanbul Bienali ile de, “küratörlük” olgusu üzerine tartışmalar yoğunluk kazanmıştır. 1990’lı yıllardan itibaren gerek bienaller gerek gerçekleştirilen küratörlü sergiler dolayımında “küratörlük” olgusu üzerine gelişen tartışmalar, “küratör(lük)ün ne olduğu”, ve “küratörün eylem alanı ve etkinliği” olmak üzere iki ana grupta toplanabilir. Bienaller etrafında gelişen tartışmalar, “küratörlük mesleği, küratörün sanatçılar üzerindeki egemenliği, küratörlerin yabancı olması ve Türk sanat ortamını ne kadar sağlıklı değerlendirebildiği, küratörlerin seçtiği kavramlar, küratörün sanatçı

seçimindeki ölçütlerin belirsizliği” etrafında şekillenmiştir.⁴⁵ Türkiye’deki küratörlü sergiler üzerinden gelişen tartışmalarda da, genel olarak, “küratörün sanatçı seçimindeki ölçütlerinin belirsizliği, belli sanatçılarla çalışması, sanatçıyı yönlendirici bir tavır sergilemesi ve sanatçının önüne geçmesi” üzerinde durulmuştur.

İkinci Uluslararası İstanbul Bienali dolayısıyla yapılan bir röportajda Beral Madra sergi düzenlemeye dair bir soruya verdiği cevapta küratörlük kavramını dile getirmiş ve

“...bu tür sergilerde her zaman bir sergi yapımcısı gerekir; bu sergi yapımcısı önce serginin kuramını oluşturur. Ayrıca nedenini, amacını ve bunun yazılı olarak belgesini hazırlamak zorundadır. Sergilerin, böyle mekan sergisinin bir nedeni olması gerekir. Bu yapımcı, sergiyi hazırladıktan sonra kendisi sergiyi yapmak istediği sanatçılara başvurur. Onların düşüncelerini alır, bazıları kabul eder, bazıları etmez. Kabul edenlerle yeniden tartışarak serginin oluşması sağlar. Serginin her şeyin sergi yapımcısı sorumludur. Hatta bu sanatçılara para bulmaktan bile. Bu işi yapanlar yurtdışında ‘curator’ deniyor ve bir meslek olarak kabul ediliyor.”

olarak tanımlamıştır (Anonim 1989b:112). Madra küratörün kitle ile sanatçı arasında bir medyum, araç olma görevi taşıdığını, sanatçının yapıtı ile söylediği sözü farklı düzeylerdeki kitlelerle buluşturan bir aracı olduğunu belirtmiştir (Anonim 1998f:53). Bir diğer yazısında küratörün görevini, sanatçıları, işlerini inceleyerek olduğu kadar özel yaşamlarındaki sorunları tanıyarak yüreklendirmek, desteklemek ve açılım kazanmalarına yardımcı olmak; sanatçıların ürettiği projeleri gerçekleştirme olanakları (yer, kurum, para, teknik destek, tanıtım) aramak ve bulmak; sergileri yaptıktan sonra da sanatçıları izlemeyi sürdürmek; hangi sanatçılar hangi kavramlar altında ve ne zaman bir araya getirilir -küratörlüğün temel işlevi budur- sorusuna yanıt aramak ve çözüm getirmek; siyasal, ekonomik, toplumsal, bilimsel değişimlerle sanatçıların düşünceleri ve üretimleri arasında koşutluklar/karşıtlıklar bulmak ve bunları açıklayan sergiler oluşturmak; yabancı küratörler sanatçı seçmek üzere geldiklerinde bu küratörleri günlerce ağırlamak, bilgilendirmek ve ikna etmek olarak tanımlamıştır (Madra 2001e).

⁴⁵ Detaylı bilgi için bkn: Güler Bek “Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamına Etkileri” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Hacettepe Üniversitesi.

Küratörlük üzerine gelişen tartışmalarda küratörlüğün günümüzdeki işlevinin, 21.yy.da yaşanan postmodern süreç içinde sanatın, izleyici ve yapıt arasındaki ilişkinin ve sergilerin geçirdiği dönüşümün ve büyük bütçeli, büyük çaplı sergilerin gündeme getirdiği bir olgu olduğu belirtilmiştir (Refik 1995: 100; Yılmaz 2004: 222; Köksal 2002: 60; Batur 2002: 69; Rıfat 2001: 97; Antmen 2001: 101; Erol 2005: 13; Başarır 2004: 45).

Vasif Kortun küratörlüğün, uzlaşmalar sağlamak ve finansör, ekonomist, psikolog, teorisyen, uzlaşmacı/uzlaştırıcı, sanatçının baş düşmanı, avukat, dost, sırdaş, üçüncü göz, kamuya karşı sorumlu, yazar, hamal gibi birçok şapka giymek demek olduğunu belirtmiş (İleri 2002: 76); Haşim Nur Gürel “diplomat, bürokrat, eğlence yeri sorumlusu” gibi vasıfları da işlevler arasında tanımlamıştır (Anonim 2005a: 12-13). Benzer bir şekilde tartışmalarda, küratörlüğün disiplinlerarası ilişkiler üzerine gelişen bir alan olduğu; sergi kurma mekanizmalarını ve dünya sanat tarihini çok iyi biliyor olması, uluslararası sanat ortamında küratör kimliğinin yanı sıra izleyici olarak da bulunması, dünya sanat ortamındaki paradigma değişimlerini yakından izlemesi, dünya çapında çok sanatçı ve yapıtını tanıması, birçok koleksiyoner ve galerici ile, ayrıca uluslararası kurumlarla diyalog içinde olması, uluslararası ortamda sanatçıların neler ürettiğini bilmesi ve buna bağlı olarak zamanının ruhunu yapıtlar ve açtığı sergilerle yakalaması gerektiği üzerinde durulmuştur (Ellialtı 2005:30; Başarır 2004: 46; Çağdaş 2000: 32; Antmen 2001: 103-105; Anonim 2001n: 81-84). “Göçebe” kimliği vurgulanarak geç kapitalizmin içinde hareket eden bir özne olarak tanımlanmıştır (Başarır 2004:46).

Ali Akay, Mehmet Yılmaz ve Sami Rıfat postmodern süreçte küratörün işlevindeki değişim üzerinde durarak günümüzde küratörü, “auteur” olarak tanımlanabileceğini savunurken (Yılmaz 2004: 226-231; Rıfat 2001: 97-100; Anonim 2001n: 84-85); Ahu Antmen “orkestra şefi” olarak tanımlamıştır (Antmen 2001: 104-105). Ümit İnatçı, küratöre, “auteur” veya “orkestra şefi” olarak tanımlanarak yapıta ve sanatçıya karşı post-aktör işlevinin yüklenmesine karşı çıkmıştır (İnatçı 2002: 56). Yalçın Sadak da küratöre yüklenen yaratıcı işlevine karşı çıkarak küratörü parazit-teknisyen olarak nitelemiştir (Sadak 2005: 46). “Küratörün Sınırında” adlı yazısı ile küratörlük üzerine

bir dizi tartışma başlatan Enis Batur ise sergi düzenlemenin küratörlere bırakılmayacak kadar ciddi bir iş olduğunu söylemiştir. Derrida, Strabonski, Greenway gibi kişilerin sergilerinden örnek vererek meslekten bir küratörün depoyu çok iyi bilmesiyle beraber bu kişilerin perspektifine sahip olamayacağını; küratörün ancak bu kişilerin üreteceği düşüncelere danışmanlık yapabileceğini, bir çeşit “mühendis yardımcısı” olduklarını belirtmiştir (Batur 2001b).

Küratörlük yerine “kayyum” terimini önerenlerden Hasan Bülent Kahraman, kayyumun asıl sahiplenicileri tarafından bir nedenden ötürü sürdürülemeyen, tıkanmış bir işin, devamını sağlaması için devredildiği bilirkişi olduğunu dile getirmiştir. Kayyum bir işi üstlenendir, gerekli önlemleri alacak, adımları atacak ve işi yürütecektir (H.B. Kahraman 2003).

Bu bağlamda, küratör “*devletle sermayenin iki ucunda yer aldıkları ağın merkez elçisi*” (Batur 2002: 70) olarak tanımlanarak sermaye ve sponsorluk sistemi ile olan ilişkileri irdelenmiş, sermaye ve sanat arasında bir aracı olarak gösterilmiştir (Anonim 2005a: 16-19; Özer 2005:20-21; Anonim 2001i). Sanatın küratörlük ile bugüne kadar hiç olmadığı biçimde ehlileştirildiğinin (Batur 2002: 69-70) ve **sanatçı-sanat yapıtı-izleyici-küratör-sponsor vb. doğal kendiliğinden** zincirleme ilişki dizilişinin günümüzde, post modernist yapılanmada organize bir biçimde tam tersine çevrilerek **sponsor- küratör- izleyici- sanat yapıtı- sanatçı** haline getirildiğinin üzerinde durulmuştur (E. Kahraman 2001: 25).

Üzerinde durulan bir diğer konu küratörlerle birlikte “cemaatleşme” olgusunun ortaya çıkmasıdır (Erol 2005:13). Ferhat Özgür bu durumun küratörlü –küratörsüz (sahipli-sahipsiz) bir sanat ortamına yol açtığını vurgulamıştır (Anonim 2005: 17). Bu sürecin seçimlerde öznelliği getirdiği ve belli sanatçıların piyasada yer almasına neden olduğu belirtilmiştir (Özer 2005: 21; H.B. Kahraman 2001). Ayrıca, Türk sanat ortamındaki eleştiri eksikliğinden dem vurulmuş ve tüm değerlerin küratörlerin etkinlikleri ile belirlendiğinin (Özer 2005: 21; H.B. Kahraman 2003; E. Kahraman 2008), küratörün sağladığı bu iktidar alanı ile sanat tarihçisi ve eleştirmenin de alanlarına el attığının altı çizilmiştir (Antmen 2005a: 36).

Küratörlüğe getirilen bir diğer eleştiri, küratörlerin seçilmek yerine seçen oldukları, sadece isim seçmekle kalmayıp konuyu, sınırları ve çalışmayı belirleyip eserin sergi salonunda nasıl nerede duracağını gösterdikleri ve sanatçıların küratörün siparişi ya da önerdiği kavram doğrultusunda çalışma üretir hale gelmesi üzerinedir (Akdemir 2003; Erol 2005: 13; Anonim 2001; Aksoy 2003). Bedri Baykam bu durumu, bağımsız sanatçıların yerini “küratörlerin kavramlarına sipariş illüstrasyon üreten bağımlı küratrist”ler alması olarak yorumlamıştır. Ayrıca, küratörlerin varlıklarını sanatçılara borçlu olduklarını, küratörler olmasa da sanat ve sanatçıların olacağını unuttuklarını vurgulamıştır (Akdemir 2003). Mehmet Yılmaz küratör ve sanatçı arasında gelişen sipariş üzerine ilişkiyi geleneksel meslek sisteminin çağdaş uyarlaması olarak yorumlamıştır (Yılmaz 2004: 234). Solmaz Bunulday ise, bu konuda küratörler kadar sanatçıların da sorumlu tutulması gerektiği, esas olanın hakikaten sanat yapının izleyici ile buluşup buluşmasığının ya da belli bir çevreye mi ulaştığının sorgulanması olduğunu belirtmiştir (Anonim 2005a:16). Vasıf Kortun, Ali Akay ve Levent Çalıkoğlu küratör ve sanatçı arasındaki ilişkinin mesleki bir diyalog olduğu, küratörün sanatçıya hiçbir şey dikte edemeyeceği, karşılıklı gelişen bir diyalog yaşandığı ve kavramın sanatçının çalışmalarından ve ortada paylaşılan/düşünülen konundan başka bir yerden çıkamayacağı üzerinde durmuşlardır (Başarı 2004: 46; Anonim 2005a:12; Anonim 2001n: 84-85). Vasıf Kortun küratörün sergiye getirebileceği tek şeyin iklim olduğunu ve iyi bir küratörün bir işin menziline uzatıp netleşmesine katkıda bulunan kişi olduğunu eklemiştir (İleri 2002: 76-80).

Küratörlük üzerine 2003 yılında “AB’nin Doğusu’nda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük” adında 8. Uluslararası İstanbul Bienali çerçevesinde Uluslararası Çalıştay ve Açıkoturum gerçekleştirilmiştir. Bu çalıştay AICA Türkiye, Avrupa Kültür Derneği, Avrupa Kültür Vakfı, Uluslararası Manifesta Vakfı işbirliğiyle gerçekleştirilmiştir. Kültürler arası diyalog döneminde Avrupa/merkez dışında, Akdeniz dahilinde ve çevresindeki kültürel değişimleri izlemek ve tartışmak; nasıl ve nereden dünyaya-uluslararası ortama katılacağını sorgulamak; küratörler, sanatçılar, eleştirmenler ve bu alanda kuramsal olarak çalışan profesyoneller –özellikle de gençler- arasında diyalog ve işbirliği ortamlarını/modellerini araştırmak ve oluşturmak amacıyla

gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda, özellikler, Türkiye, Yunanistan, Mısır, Lübnan, Azerbaycan, Gürcistan ve Sırbistan Karadağ'dan katılımcılara öncelik verilmiştir (Anonim 2004i).

Çalıştay genelinde, bölgede sanatın gelişeceği ve farklı kesimlere ulaşacağı alt yapı eksiklikleri, kurumsal destekten yoksun oluşları, sergileme projelerinin yapısal olarak ve kapsam bakımından yetersizlikleri, teknolojik alt yapı ve araç-gereçlere ulaşımında yaşanan zorluklar, sanat eleştirisi ve küratörlüğün söz konusu eksiklikler nedeniyle dar alanda hareket etmek zorunda kalması gibi ortak sorunlara değinilmiştir. Ayrıca, bölge içindeki iletişimin, alışverişin yetersizliğinin ve gereksiniminin, bölgedeki ülkelerin birbirlerinden çok merkez diye tanımlanan Batıdan daha çok haberdar olduklarının üzerinde durulmuştur. Bununla beraber uluslararası sanat ortamı ile iletişime geçme ve çok yönlü projeler geliştirme ve yeni açılımlar getirecek bölgeler arası-sınırlarötesi sergilerin düzenlenmesi gerekliliğinin altı çizilmiştir (Anonim 2004i).

Oturumda, kültürün ve çağdaş sanatın AB çerçevesinde tanıtım mekanizmaları ve etki sahası, sergiler ve çokkültürlü projeler bağlamında kurulan etkileşimin gereksinimleri ve küratörlerin izledikleri yolları ve İstanbul Bienali'nin bu bağlamda şehir ve uluslararası ortamla ilişkisi üzerine odaklanılan temel konulardır. Bu bakımdan merkez-çeper ilişkisi, bienaller ve uluslararası etkinliklerde beliren tektipleşme, seçilen sanatçı ve sululan yapının ne kadar geldiği coğrafyayı yansıttığı temelde durulan noktalardır. Oturumda, kurulması gerekli görülen söz konusu iletişim ve erişim ağı, bölgesel karşılıklı projeler ve alanlar yaratmanın yanında, kararların uluslararası, yerel ve bölgesel yerel birimlerce alındığı ağ bağlantılı küresel yapıda gerekli olan internet ağı üzerinden iletişime ve etkileşime de değinilmiştir. Bu bağlamda, kültürleri, çeşitli iletişim ağlarını, çeşitli küratörleri ve sanatçıları bağlayan internet sitesi ve ağının gerekliliği üzerinde durulmuştur. Buna karşılık bu açılımın da bölge içinde kalma gibi bir tehlikeyi barındırdığı, buna karşılık sanat ve sergiler için uluslararası fon sağlayacak bir lobi oluşturulması gündeme getirilmiştir (Anonim 2004i).

Bedri Baykam, 1984 yılında San Francisco Modern Sanatlar Müzesi ile yazışmasının üzerine gelişen ve müzede açılan "The Human Conditions/ İnsanlığın Koşulları"adlı

serginin açılışında dağıttığı “San Francisco Manifestosu”⁴⁶’nun ardından 20 yıl sonra 10-11 Aralık 2004’te Bilgi Üniversitesi’nde İstanbul Sanat Müzesi Vakfı ile “20. Yılında San Francisco Manifestosu” başlıklı bir sempozyum düzenlemiştir. Sempozyumda, Neden hala bütün retrospektifler batılı sanatçılar için açılıyor? Batılı müzeler ve koleksiyonerler neden hala yatırımlarının %95’ini aynı batı ülkelerinin üç kuşak sanatçısına yönlendiriyorlar?, Batı sanatının egemen kurumları, dışa açılma ve “diğer” ülkelerle kalıcı diyaloglara arzularında ne kadar samimiler?, Batılı olmayan ülkelerin sanatçıları, hızla tüketilen geçici sergilerde “tatlandırıcı” veya “özel sos” rolüne mi indirgeniyor?, Küratörlerin egemenliğine terk edilmek istenen Çağdaş-“Güncel”(!) sanat ortamları, genç sanatçılara ne kadar kalıcı bir açılım getiriyor?, Küratörler ve sanatçıların arasında hangi sağlıklı ilişkiler kurulabilir? gibi sorulara yanıt aranmıştır. Oturum konuları, “Maymunların Resim Yapma Hakkı, Sanat Tarihi Hala Batının bir oldu bittisi mi?, Küratörler dünyanın yeni peygamberleri mi? Küreselleşme ve yeni sömürgecilik: Yerel sanat ortamları ve bienallerin konumu nedir?, Doğu-Batı ilişkileri ne kadar sağlıklı yürüyor? Müzeler ve küratörleri sorumluluklarını yerine getirebiliyorlar mı?” başlıklarından oluşmaktadır.⁴⁷

Küratör kimliğine dair sorgulamaları taşıyan sergiler de yapılmıştır. Bunlardan birincisi, 2003 yılında Beral Madra küratörlüğünde gerçekleştirilen ve küratöre yüklenen “aziz” mertebesini ve sanatçı-küratör ilişkisine eğilen “Kendi Portresi” sergisidir. İkincisi 2004 yılında Bedri Baykam ve genç sanatçılardan Volkan Aslan, Denizhan Özer, Bülent Bakan, Murat Çelik’in birlikte küratörlük sistemini eleştirdiği ve beraberinde tartışma ortamını açtığı 'Koyun Platformu ve Küratöryal Şizofreni' başlıklı sergidir (Akdemir 2004; Anonim 2004g; Anonim 2004h). Bu sergiden önce Bedri Baykam 2003 yılında İstanbul Askeri Müzesi’nde açılan “Ve...” adlı sergiye, “küratöryal şizofreninin radyoskopisi” temalı yapıtlarıyla katılmıştır. Küratörlere dair eleştiri getiren bir diğer

⁴⁶ Batının belli 5-6 ülke arasında oluşturduğu ve dayandırdığı kapalı sanat ortamının yönelik olan manifestonun içeriği: Birinci sayfada “Batı Sanat dünyası modern sanat tarihini yine salt Batılı Sanatçıların tarihi olarak mı yazıyor? sorgulanırken ikinci sayfanın başlığı da şöyledir: “İnsanlık Koşulları başlıklı serginin yalnızca Zürih ve Şikago’daki insanların değil öteki insanların da koşullarını kapsamasını dilerim...” (Baykam 1999: 32-34).

⁴⁷ Baykam’ın batı sanatının tekelciliği ve küratörlerin vb. batı dışı sanatı “yerel-folklorik” olarak sergilere katmaları üzerine yazıları, yazışma ve manifestoların orijinaleri için bkn: Baykam 2004.

çalışma Volkan Aslan'ın Borusan Sanat Galerisi'nde sergilenen "Güncel Sanatçı Andı" projesidir (Aslan 2004: 49).

5. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA BİR KÜRATÖR: BERAL MADRA

Çağdaş Türk sanatında küratörlük olgusunun tartışılması ve küratörün varlığı 1980’li yıllara rastlar. Bu alanın Türkiye’deki ilki olan Beral Madra’nın yazın hayatına girdiği ve sergi düzenlemeye başladığı dönemden günümüze Türk sanat ortamına dair yaptığı eleştiriler, birlikte çalıştığı sanatçılar ve üzerinde durduğu kavramlar, onun küratöryal değerlendirmesi açısından önem taşımaktadır.

1980’lerin sonlarından itibaren, Türk sanat ortamında, galerici ve küratör olarak iki farklı kimlikle etkin olmuştur. Başlangıçta, her iki kimliğiyle gerçekleştirdiği çalışmalarında öne çıkan özellik, “kültür kimliği”nin önemi ve “yorumcu/anlıksal” olarak nitelediği çağdaş sanatın sorunlarıdır. Madra bu kimlikleriyle, Türk çağdaş sanatını hem yurt içinde izleyici ile buluşturmaya hem de uluslararası sanat ortamı ile ilişkiye geçirmeye çalışmıştır. Galeride BM’de bağımsız bir küratör olarak düzenlediği sergilerde, “çoğulcu” bir tavır içinde olduğunu belirttiği öncü, çağdaş tutumları olan genç sanatçılarla çalışmış ve bu sanatçıları yazıları ile desteklemiştir. 1990’ların ortalarından itibaren ise, sergilerinin kavramsal çerçeveleri çeşitlenmeye, uluslararası sanat ortamında öne çıkan kavramlarla daha yoğun ilişkiye girmeye başlamıştır.

Küratör kimliğiyle öne çıktığı ilk sergi, genel koordinatör olarak danışma kurulunda bulunduğu 1. Uluslararası İstanbul Bienali’dir. Bienalleri izleyen süreçte yurt içinde ve dışında birçok sergi düzenlemiş ve yurt dışında gerçekleştirilen uluslararası sergilere katılmıştır. 1990’dan itibaren 44., 45., 47., 49., 50. ve 51. Venedik Bienallerinin Türkiye katılımlarının küratörlüğünü üstlenmiştir.

5.1. Galerici Olarak Beral Madra ve 1980'lerin Sanat Ortamına İlişkin Eleştirel Bakışı

1980'ler Beral Madra'nın galericiliği, yazıları ve gerçekleştirdiği sergilerle çağdaş sanat ortamında yoğun olarak görülmeye ve etkin olmaya başladığı yıllardır. 1980'li yılların sanat ortamına dair yaptığı değerlendirmelerde, devletin ve özel sektörün belli bir vizyona sahip olmadığını görüşü hakim olmuş, sanat ortamındaki örgütlenme eksikliği üzerinde durmuştur.

Ona göre, 1980'ler Türkiye'de galeriler nicelik olarak artmıştı; ancak, çok azı (Galeri Baraz, Maçka Sanat Galerisi vb.) uluslararası niteliklere sahipti. Madra, galerilerin Türk sanat ortamını dışarıya tanıtmadaki eksikliği; ama bunun gerekliliği üzerinde durmuştur. Uluslararası sanat ortamında varlık gösteren veya ilişkiler kuran sanatçılara gerekli destek verilmemiş; sanatçılar bu ortama bireysel çıkışları ve ilişkileri ile girebilmişlerdir. Devletin desteğinin yetersizliği ve "çağdaş sanatı" içine alan bir kültür politikası olmaması üzerine eleştiriler yöneltirken bir yandan da sürekli bunun Türkiye'de çağdaş sanatta hiçbir sanat dalında yaşanmayan bir bağımsızlığa ve özgürlüğe yol açtığının da altını çizmiştir. Ayrıca, Türk çağdaş sanatçılarının gerek yurt içinde gerek yurt dışında sanat pazarının içinde olmamalarının getirdiği özgürlüğe yazılarında değinmiştir. Özel ve resmi galeriler genellikle düşünsel bir alt yapıdan yoksun, güncel sanat sorunlarından habersiz ve bilimsel bir temelden yoksundur. Bu süreçte, plansız ve programsız sergiler düzenlemiş, yurt içinde ve yurt dışında gerçekleştirilen sergiler Türk sanat ortamında sanata dair değer ve kavram kargaşası (alt sanat- üst sanatın karışması vb.) oluşturmuştur.

Açılan galerilerle belli bir sanat piyasası oluşmuş; fakat galerici-sanatçı-izleyici üçgeni sağlıklı kurulamamıştır. Galeriler Türk sanatını tanıtmak üzere uluslararası galerilerle ve uluslararası sanat eleştirmenleri ile iletişime geçememişlerdir. Sanat ortamını besleyecek olan sanat eğitimi veren kurumlar, müzeler ve sanat merkezleri devletten ve yerel yönetimlerden gerekli desteği alamamışlar, alt yapı eksiklikleri sürmektedir. Yurt düzeyinde yaygınlaşamamış oldukları gibi uluslararası ilişkileri de yok denecek kadar azdır ve kendi içine kapalı durumdadırlar. Sanat eleştirisi yetersiz ve uluslararası

ölçütlerde değildir. Ciddi bir sanat yayını boşluğu bulunmaktadır. Sanat etkinliklerin kataloglanması ve belgelenmesinde eksiklikler vardır (Madra 1982, Madra 1985ç; Madra 1985f;; Madra 1987a; Madra 1987c; Madra 1988c; Madra 1989c; Madra 1989n).

Madra'nın 1980'lerin sanat ortamına yönelttiği eleştirilerin diğer bir cephesi de, özellikle, Türk çağdaş sanatının yurt dışında tanıtılmasına ilişkindir. Türkiye'nin dünya sanat ortamında yer edinmek istiyorsa, sanatı ruha hitap eden ve yalnızca bir statü ve yatırım nesnesi olarak gören algılamadan uzaklaşması ve "yorumcu" sanata yönelmesi gerektiğini vurgulamıştır. Türkiye'nin, hala bilimsel olarak değerlendirilip müzede yer almayı bekleyen koleksiyonlarının yanı sıra, 1980'lerin ortalarında belli bir birikime kavuşmuş olan güncel disiplinlerarası sanatın varlığını da göz önünde bulundurması gerektiğini önemle belirtmiştir. Ayrıca, uluslararası ortamda gerçekleştirilecek etkinlikler için "Anadolu Medeniyetleri Sergileri"nde olduğu gibi Selçuk- Osmanlı sanatı, izlenimci ya da oryantalist resimler göndermenin ötesinde çağdaş-güncel sanatı odağına alan bilimsel olarak saptanmış bir program ve politika geliştirilmesi gerektiğinin üzerinde durmuştur (Madra 1990c; Madra 1990d; Madra 1990ı; Madra 1992k; Madra 1993ç; Madra 1992r; Madra 1993n; Madra 1993k; Madra 1994ç).

"Sanatın öteki yüzü" olarak vurguladığı gelişmekte olan bu sanat ortamına odaklanarak Madra, 1987 yılında yaklaşık 30 genç sanatçı ile görüşmüş; Türk sanat ortamında genç sanatçının konumu ve yaratıları üzerine çalışmış ve bu çalışmalarının sonucunda Galeri BM⁴⁸'de üç ay süren iki sergi açmıştır. 1984'te açtığı Galeri BM'nin tutumunu, galeri çıkarlarına uygun olarak ileriki yıllarda sanat ortamına çıkacak sanatçıları belirlemek olduğu kadar, izleyicinin ve alıcının ilgisini yaşayan sanata ve bunun genç olanına çekmek, genç sanatçıya kendisini toplu olarak gösterme fırsatı vermek olarak belirtmiştir. Diğer bir amacını, araştırmacı, eleştirmen ve sanat uzmanları ile genç sanatçıların rahatlıkla tanışabilecekleri, diyaloga girebilecekleri bir ortamı sağlamak, saptanan bilinç ve düşünsel altyapıda ortaklaşarak çalışmalarına olanak vermek olarak belirtmiştir (Madra 1988a:74, Madra 1987a: 75).

⁴⁸ Madra Galeri BM'yi açmadan önce, 1979'da Maçka'da aralarında mimar Urarit İzgi'nin de bulunduğu üç mimarın açtığı Armor Galerisi'nin yöneticiliğini yapmıştır.

Galerici olarak bir süre etkinlik gösterdikten sonra Madra, 1989 yılında galerinin ticari bölümünü kapatmış ve sergi yapıcılığı, danışmanlık, tanıtım işlerine başlamış, 1992 yılında da Galeri BM'yi BM Çağdaş Sanat Merkezi'ne dönüştürmüştür. Madra bu geçişi şöyle nitelendirmiştir:

“...Zamanla anladım ki beni bu işin satışı, pazarı değil, tanıtımı ve yapıtın arkasındaki düşüncelerin ortaya konması, siyasal, sosyal ve kültürel yanı, ideolojisi ilgilendiriyordu... Sonrasında ne yapacağımı çok iyi kavramıştım. ...Benim işim Türkiye'deki sanat üretimini dünyaya tanıtmak ve dışarıdaki üretimin de seçkin bir boyutunu ülkemizde tanıtmak olacaktı. 1989'da galerinin ticari bölümünü kapattım ve sergi yapıcılığı, danışmanlık, tanıtım işlerine başladım.” (Anonim 1998f:55-56)

Türk sanat ortamında, ölçütlerin belirlenmesinde, sanatçının durumunda, resmi sanat politikasının yürütülmesinde sorunlar olduğunu belirten Beral Madra, BM Çağdaş Sanat Merkezi'nde bütün bu sorunları bilerek ve bunlara çözümler arayarak yürümeye çalıştıklarını dile getirmiştir. 1987'deki 1. Uluslararası İstanbul Bienali'nden 1992'ye kadar geliştirdiği yurt dışı bağlantılarına da dayanarak kurduğunu belirttiği BM Çağdaş Sanat Merkezi'nin işleyişini

“...komisyonlu, komisyonsuz satış yok. Benimle çalışan sanatçılar istedikleri yerde resim satabilirler, benimle de temsilcilik anlaşması yaparlar. Burada sanatçının tanıtımı yapılır, katalogu hazırlanır, yurtdışı olanakları izlenir. Bunların karşılığında hizmet bedeli alıyorum. Bir serginin parasının önceden hazırlanması gerekiyor. Sergi için bir sponsor bulunduğu takdirde, ben katkı ve masraflarımın karşılığında bir yüzde olarak alıyorum. Sponsor bulunmadığı durumlarda sanatçı, belli bir süre önceden, diyelim ki iki yıl, serginin masraflarını karşılayacak parayı, başka galerilerde yaptığı satışlardan ayırır, biriktirir...”

olarak tanımlamıştır (Anonim 1992a:6-7). Bu anlamda Türk sanat ortamında açılan ilk merkezdir.

1992 yılından itibaren BM Çağdaş Sanat Merkezi bünyesinde yurtiçi ve dışından birçok sanatçı ve sanatçı grubu⁴⁹ ile beraber çalışan Beral Madra, 2007 yılından itibaren

⁴⁹ Bu sergilerin yanında sergilerini açtığı çağdaş sanatçılar: Hale Arpacıoğlu, Selim Altan, Selda Asal, Suat Akdemir, Erdag Aksel, Halil Akdeniz, Dimitri Alithinos (Yunanistan), Suzan Batu, Selim Birsell, Ergin Çavuşoğlu, Hülya Düzenli Koç, Lilli Engel (Alman), Asta Gröting (Alman), Michael Morris (ABD), Mustafa Karyağdı, Murat Sinkil, Ahmet Öktem, İbrahim Örs, Erkan Özdilek, Serkan Özkaya, Hasan Safkan, Esat Tekand, Gisela Weimann (Alman), Knut Bayer, Martin Figura, Ulrich Kühn (Alman), Terry Rosenberg (ABD), Oliver Oefelein (Alman), Michael Bause (Alman), Raffael Rheinsberg (Alman),

Binnaz Tugin ve Nilüfer Sülüner ile BM Suma'yı kurmuş ve etkinliklerini burada sürdürmektedir.⁵⁰ Bu sergiler, temelde, çağdaş sanatın tanıtılmasını ve yaygınlaştırılmasını içeren etkinliklerdir.

5.2. Küratör Olarak Beral Madra

1980'lerin sonlarından itibaren küratör kimliği ile öne çıkan Beral Madra'nın küratöryal yaklaşımı iki ana eksende şekillenmiştir. Bu iki yönelim, dönemin siyasi ve ekonomik gelişmelerine koşut olarak gelişmiştir. Birinci etken, dünyada görülen küreselleşmeye paralel olarak 1980'lerde Türkiye'de de izlenen liberal ekonomi ve dışa açılma politikasıdır. Bu politikayla beraber, küresel sanat piyasasına da eklenme gerekliliği ortaya çıkmıştır. Beral Madra'yı biçimlendiren uluslararası etkinlikleri ve sorunları, 1973 yılında İKSV'in kuruluşu ve bu kurum tarafından gerçekleştirilen Uluslararası İstanbul Festivali ile başlatabiliriz. Türkiye'yi uluslararası sanat ortamında tanıtmaya süreci, 1. Uluslararası İstanbul Bienali ile sürdürülmüştür. İkinci etken ise, sorunsallarla ilgilidir. Postmodernizm ile gelişen öteki kültür ve kimliklerin biraradalılığını, çeşitliliğini ve iletişimini görece olarak kabul eden politikalar bu süreçte ortaya çıkar. Gelişen bu sosyo-politik ve kültürel tutum ile öteki ve periferi olarak nitelendirilen kültürler ve ülkeler yeniden tanımlanmaya başlanmıştır. Bu gelişime bağlı olarak oluşan bir arayış da Akdeniz Bölgesi ülkelerinde belirmiş olan "Akdeniz Kimliği"dir. 1970 sonrasında dünya sistemini etkileyen ve yansımaları Türkiye'de de görülen bu gelişmelere bağlı olarak Madra'nın küratöryal yönelimini şekillendiren birinci eksen, yazılarında da sürekli vurgu yaptığı "modernizm ve postmodernizm karşıtlığı ve

Lothar M.Peter (Alman), Georg Zey (Alman), Sermin Sherif; Denizhan Özer, Katherina Hohmann (Alman), Mischa Kuball (Alman), Julia Lohmann (Alman), Mona Jas (Alman); Dimitris Tzamouranis ve Bizhan Bassari'dir. Galerici kimliğiyle BM Çağdaş Sanat Merkezi'nde düzenlediği sergiler arasında "Finlandiya'dan Detaylar", "Gold X Change", "İstanbul Landscapes", "Where Are You From?", Art İstanbul 2002- İstanbul Uluslararası Çağdaş Sanat Buluşması'na katıldığı "Video Havuzu" ve "Unfinished" sıralanabilir. Bu sergiler yurtiçi etkinlikleri kapsamında "galeri etkinlikleri" altında detaylı olarak incelenecektir.

⁵⁰ Beral Madra galerici olarak etkinliğini sürdürürken bir yandan da 1980'lerin sonlarından itibaren bağımsız küratör olarak da çalışmaya devam etmiştir.

ikilemi”dir. İkincisi ise, “uluslararasılık” ve uluslararası sanat ortamına Türkiye’nin katılması zorunluluğudur.

Madra 1980’lerin ortalarından itibaren uluslararası ekonomide ve siyasette söz sahibi olmak isteyen Türkiye’nin kurulmakta olan Avrupa Birliği karşısında periferide bir ülke olarak çok güçlü, örgütlenmiş bir kimlik oluşturması gerektiğini önemle belirtmiş; bu kimliğin en temel ayaklarından birisinin de siyasi ve ekonomik çıkışı destekleyen bir “kültür kimliği” olduğunu vurgulamıştır (Madra 1990k; Madra 1991j:40). Bu “kültür kimliği” oluşturma sürecinde de “uluslararasılık” üzerinde durmuştur. Uluslararası olmayı da, farklı kültürlerin ve yaşamların buluşması, kaynaşması, karşı karşıya gelip çatışması ve bunun sonucunda yeni bireşimler yaratması olarak tanımlayan Madra, İstanbul’un kendi bünyesinden doğan bir uluslararasılığa,

“...Evrensel kültür ve sanat yaratıcılarının yaşayabildikleri, buluştukları bir yer mi İstanbul? Bu kent için ya da bu kentte dünyanın dört bir yanından gelmiş sanatçılar yapıt yaratıyor mu? Bu kentte yeni düşünce ve sanat akımları doğup dünyaya yayılıyor mu? Bu kent kendi insanları ile yabancılar arasında gerçek bir kültür iletişimi kurabiliyor mu?”

gibi sorulara olumlu yanıtlar verilebiliyorsa sahip olabileceğini belirtmiştir. (Madra 2003i:31-32) Ona göre oluşturulacak bu “uluslararası kültür kimliği”nin en güçlü kolu çağdaş sanattır. Yaşanan küreselleşme sürecinde postmodernizm ile gelişen kültürel çoğulculuk ve kültürler arası diyalog kavramlarının önerdiği “paylaşılan ortak dil” içinde, “*postmodernizmin öteki yarısı olarak*” Doğu-Batı bireşimini kurmada sonsuz açılımlar getirebilecek Türkiye gibi ülkelerin çağdaş sanatıyla bir an önce yerini alması gerektiğini dile getirmiştir (Madra 1988c: 77; Madra 1991i: 68; Madra 1993ç; Madra 1997d; Madra 1997a; Madra 1997c).

Bu iki ana eksen çerçevesinde biçimlendirdiği sergiler, “postmodernizm sürecinde çağdaş sanatı ve kavramlarını sorunsallaştırma” ve “bölgeler arası iletişim” olmak üzere iki alt başlıkta toplanabilir. Uluslararası ortamda bölgeler ve sanatçıları arasında iletişimi sağlama doğrultusunda başta Almanya ve Yunanistan ile olmak üzere Mısır,

Girit gibi Akdeniz ülkeleri, Balkanlar ve Kafkaslardan küratörlerle ortak projeler gerçekleştirmiş ve “Akdeniz Kimliği”ni odağına alan sergiler gerçekleştirmiştir.⁵¹

5.3. Küratöryal Çalışmaları ve Kavramları

Beral Madra, 1. Uluslararası İstanbul Bienali ile başlayan süreçte yurtiçi ve yurtdışında bağımsız küratör olarak birçok sergi düzenlemiştir. Madra'nın yurt içinde ve dışındaki küratöryal çalışmaları, “bienaller ve uluslararası sergiler”, “yarışmalı ve kurullu sergilerde jüri üyesi olarak katkı sağlamak”, “ülkeler arası değişimli sergiler düzenlemek”, “galeri etkinlikleri” olarak gruplandırabiliriz. Yurt dışında düzenlediği sergiler, temelde, çağdaş Türk sanatını uluslararası sanat ortamına tanıtmayı ve bölgedeki iletişimi sanat dolayımında kurmayı amaçlamaktadır. 2002’de Diyarbakır Sanat Merkezi’nin kuruluşunda danışmanlık yapması, merkezde sergiler düzenlemesi ve 2005 yılında düzenlenen 1. Sinop Bienali’nde danışman küratör olarak görev alması Madra'nın yazılarında sıklıkla üzerinde durduğu çağdaş sanatın toplumsallaşması gerekliliğine dair vurgusunun bir uzantısı olarak görülebilir.

Madra'nın sergileri, çağdaş sanat ortamının içerik ve kavramlarıyla –zaman, mekan, kimlik, tinsellik, beden, dil- koşutluklar gösterir⁵². Bununla beraber, sergilerin çoğunda kavramlar iç içe geçmektedir. Sanatçıların da, bazı sergilerde kavramı yapıtlarıyla “dil”, “beden”, “tinsellik” kavramları üzerinden açıkladıkları ve alt kavramlar oluşturdukları gözlenmektedir.

⁵¹ Uluslararası ortamdaki kültürlerarası diyalog arayışına koşut olarak gelişen ve “uluslararası kültür kimliği”nin de bir parçası olarak gösterdiği “Akdeniz Kimliği”nin oluşturulmasıdır ve Akdeniz ülkelerinden küratörlerle bir arada gerçekleştirilen ortak girişimler sonucunda şekillenmiştir. Beral Madra, Bari’de Efi Strausa ve Biljana Tomic ile beraber sundukları “Akdeniz Sanat Projesi” adlı manifestonun gerçekleştirdiği diğer aktivitelere ve sergilere de ilham verdiğini belirtmiştir (Madra 1996d:36). Bu etkinlikleri küreselliğin sonucu kültürlerarası iletişimin geliştirilmesi olarak da nitelendirebiliriz ve bölgedeki birçok ülkenin çağdaş sanatına yer veren sergilere yön vermiştir. Bari’de gerçekleştirilen sempozyumda alınan ortak karar Akdeniz ülkelerinin kültürel ve sanatsal kimliğinin öneminin ve zenginliğinin vurgulanması, dünya sanatındaki konumunun yeniden değerlendirilmesi ve etkinliğinin sağlanması gerekliliği ve bu amaca yönelik karşılıklı ilişkilere dayanan ortak hareket etme zorunluluğunu içermektedir. Felsefe ve sanatın öncüleri olan Akdeniz ülkelerinin uluslararası sanat dünyası ile arasındaki sınırların kalkması ve uluslararası sanat sahnesinde eşit şekilde temsil edilmeleri ve katılımlarının sağlanması yönünde hareket edilmesi gerekliliği vurgulanmıştır (Madra 1996d:36-38).

⁵² Bkn: 3.5. “Çağdaş Sanat Ortamında İçerik ve Kavramlar”, s.24-33.

Beral Madra'nın 1980- 90 yılları arasında düzenlediği sergilerinin başat kavramları “gelenek/tarih” ve “bellek” olarak tanımlanabilir. 1990-2008 arasında gerçekleştirdiği sergilerde ise, modernizm-postmodernizm ikilemi, postmodern süreç, küreselleşme, bellek, kimlik, medya ve kültürü, İstanbul olarak sıralanabilir. 1990-95 yılları arasında küreselleşme, postmodernizm kavramları bağlamında iletişim, Doğu-Batı, merkez-çevre ilişkisi, İstanbul'un tarihsel ve kültürel konumu, oryantalizm, önyargılar, savaş ortamı alt başlıkları belirgindir. 1995'ten itibaren küreselleşmenin ve tüketim kültürünün toplumsal ve bireysel yansımaları, belirsizlikler, yaşam alanlarına etkileri, değişen adalet kavramı, yalnız olma, kalabalık, değişen mesafe ve sınır kavramları, kentin hızı, gözetleme olgusu, medya ve imaj endüstrisi gibi alt başlıklar eklenmiştir. 1990'larda bellek bağlamında İstanbul ve tarihi uzamı, Anadolu kimliği, bireysel ve ortak bellek egemen iken, 1995'lerden itibaren küreselleşme olgusunun ortak ve bireysel bellek üzerindeki sonuçları, geçmiş biçimlerin sorgulanması, İslam-Avrupa ilişkisi gibi başlıklar da görülmeye başlanmıştır. Kimlik bağlamında, Akdeniz Kimliği, kültürlerarasılık, çok kültürlülük, dünyaya seslenen coğrafya-kimlik gibi başlıklara ek olarak 1995'lerden itibaren göçmen olma ve sürgün olma, arada olma, yabancı olma durumları, kadının konumu ve kimliği, bireyin iç ve dış dünya ile ilişkisi, teknoloji çağı ve bireyin kurduğu ilişki ve kimliğin değişimi gibi temalar daha yoğun gözlenmektedir.

5.3.1. Zaman-Mekan Kavramları

Birinci Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri'nin (1987) ve 2. İstanbul Bienali'nin (1989) amacı, Türk çağdaş sanat ortamında çağdaş sanatı yaygınlaştırmak ve Türk çağdaş sanatını uluslararası ortama tanıtmaktır. Her iki sergi de, çalışmanın yaratıldığı mekanın yan anlamları ve çağrışımlarıyla var olduğu düşüncesini odak alarak mekanın taşıdığı tarih-bellek ile bugün arasındaki ilişkiyi sanatla ele almayı öneren sergilerdir. Mekanın taşıdığı toplumsal gönderimlerle sanatçının bireyselliğini buluşturarak geçmiş- geleceksimdi üzerine açılımlar irdelenmek istenmiştir. 1. İstanbul Bienali'nde, Bedri Baykam, mekanın belleğine gönderme yapan “İngres, Gerome, This is My Bath/İngres, Gerome, Burası Benim Banyom” çalışmalarının dışında, diğer sanatçılardan farklı olarak,

Türkiye tarihini yeniden değerlendirmeyi ve şimdikiyi sorgulamayı öneren “Referandum Kutusu” ve “Kubilay’ın Odası” adlı çalışmalarıyla “zaman-tarih” kavramını ele almıştır. Türk sanatçısını ve izleyicisini 1980’lerden itibaren öne çıkan site-specific/site-sensitive çalışmalar ile buluşturan bir sergidir (Foto. 1-2).⁵³

“İstanbul Landscapes” sergisi (1995), BM Çağdaş Sanat Merkezi’nde açılmıştır. Sergi, kentin değişen yüzü, postmodern süreçte doğa ve kent, doğa ve insan arasında dönüşen ilişki, manzara kavramının algılanmasında yaşanan değişim, günlük yaşam, teknoloji ve doğa arasındaki ilişki irdelenmiştir. Sergide doğa teknolojinin bir uzantısı olan video ile ele alınmış ve gösterilmiştir. (Foto 17).⁵⁴

“Concrete Visions” sergisi (1995), İstanbul’da Anarat Hıgutyun Okulu’nda gerçekleştirilmiştir. Postmodern toplumun kültüre yansımalarına, zamanın bellek(siz)liğine vurgusu, geçmiş-gelecek arasında kültürün ve sanatın aldığı konuma dair sorgulamaları; ayrıca sergi mekanı olan binanın öğelerinin çalışmaların bir parçasını oluşturması ve mekan ile kurulan ilişkinin gönderimleri, sergiyi “mekan ve zaman” kategorisine yerleştirmektedir.⁵⁵

Borusan Sanat Galerisi’nde düzenlenen “Manzara” sergisi (1998), modern ve postmodern süreçler içinde farklılaşan gerçeklik tanımlarını ve gelişen teknolojinin etkisi ile geçmişten beri sanatın konusu olan manzara-doğanın tanımındaki, içeriğindeki, algılanma biçimindeki ve gösterilmesindeki değişimi sorunsallaştıran bir sergidir (Foto 23-24).

Westdeutsche Landesbank’ta açılan “Password: İstanbul/Şifre: İstanbul” sergisi (2003), İstanbul’u odak alır. Kentin küreselleşen dünyadaki konumunu, tarihsel-sosyal-kültürel katmanlılığını, farklı sosyal tabakaların yüklediği anlamları, taşıdığı ortak belleği, kalabalığını, hızını, mimarisini ve yüklediği karmaşayı, kentin tüketim mekanizmalarının yarattığı “yabancılık” durumu ve yaşanan değişim irdelenmiştir. Ayrıca, Doğu-Batı kavramlarının içerdiği tüm gönderme ve güç ilişkileri içinde İstanbul

⁵³ Bkn: 6.1; s. 92-95 ve 6.4; 98-100.

⁵⁴ Bkn: 6.17; s.119

⁵⁵ Bkn: 6.19; s.121-122

ve Diyarbakır arasındaki ilişki, kent ve sur ilişkisi, İstanbul'un Osmanlı-Cumhuriyet görüntüleriyle bir bellek hesaplaşmasına götürülmesi çalışmalarda izlenen diğer vurgulardır.⁵⁶

“Sinopalia- 1. Uluslararası Sinop Bienali” (2006), Beral Madra ve Vittoria Urbani'nin danışmanlığında gerçekleştirilmiştir. Sanatçılar çalışmalarında, 1996 yılında boşaltılan ve çok kötü koşulları ile gündemde olan cezaevinin Sinop halkıyla ilişkisini toplumsal, kültürel ve tarihsel yönleriyle sorgulamışlardır. Çalışmalar Sinop Kalesi, Kilisesi olmak üzere birçok mekanda ve mekanlarla ilişkiye geçerek gerçekleştirilmiştir. Halkın çalışmaların sürecine tanık olmaları istenmiştir.⁵⁷

“Atmosfer 41. Paralel, Şehir” sergisi (2007), Siemens Sanat'ta gerçekleştirilmiştir. 41. Paralel gibi coğrafi bir bilgiden yola çıkan ve Gürcistan'ı odak alan sergi, geçmişten gelen izler ile tüketim toplumunun tüm göstergeleri içinde bir kente bakmakta, bu bağlamda küresel kapitalizmi ve kültürel homojenleşmeyi eleştirmekte ve bunu Sovyet dönemi geleneğinden gelen belleği ile araştırmayı önermektedir (Foto 59).⁵⁸

5.3.2. Kimlik Kavramı

Beral Madra Türkiye her ne kadar ulusal pavyon ile katılmasa da ulusal pavyon sisteminin geçerli olduğu ve ulusal sınıflandırma sisteminin geliştiği Venedik Bienali'nin 44.sü'ne “kimlik” başlığı içinde ele alınabilecek iki ressam ile katılmıştır. Mithat Şen'in resimleri “kimlik-beden” karşılaştırmalı okuma içinde geçmiş-gelenek ile postmodern toplum, Doğu ile Batı arasında gidip gelen belirsizleştirilmiş, parçalanmış bedenleriyle günümüz toplumunda belirsizleşen kimliklere ve arzuya-cinselliğe göndermelerde bulunur. Kemal Önsoy'un resimleri de, “kimlik” başlığı içinde bireyin ortak benliğini ve bilinçdışını irdelemektedir. Venedik Bienalleri çağdaş Türk sanatının uluslararası sanat ortamına girdiği önemli arenalardan birisidir.⁵⁹

⁵⁶ Bkn: 6.49; s.176-178

⁵⁷ Bkn: 6.49; s.195-196

⁵⁸ Bkn: 6.64; s.200-201

⁵⁹ Bkn: 6.5; s.95-96

“Diyaloglar- Şeylerin Düzenine Ait Yitirilmiş Düşünce” sergisi (1996), Habitat II sırasında İstanbul’da ve Kuzey Ren Vestfalya eyaletinin 50 yıl kutlamaları sırasında da Düsseldorf’ta açılmıştır. Etnik farklılıklara ve savaflara, bireysel ve toplumsal özgürlüklere, aidiyet, bellek, biraradalık kavramlarına, bireyin ilişkisel-toplumsal konumuna ve iletişime göndermelerde bulunulmuştur (Foto 18-19).⁶⁰

5.3.3. Zaman-Mekan-Kimlik Kavramları

Girit’te düzenlenen “2. Minos Beach Art Symposium” (1990) sergisinde, sanatçılar, coğrafyanın tarihi konumuna, jeolojik özelliklerine ve çevresi ile ilişkilerine göndermelerde bulunan çalışmalar yapmışlar; kimlik bağlamında da, “Akdeniz kimliği” dolayımında ortak coğrafyadan taşıdıkları ortak belleği ile bireysel kimlikleri arasında oluşturdukları sentezleri geçmiş-şimdi ilişkisi içinde ele almışlardır (Foto 7).

Yedi Türk ve yedi Yunan sanatçıyı bir araya getiren “Sanat-Texnh” sergisi (1992), İstanbul’da ve Yunanistan’da gerçekleştirilmiştir. Bölge içinde diyalog kurulması bağlamında, Türk izleyicisini, Yunan çağdaş sanatı ile karşılaştıran sergi, aynı zamanda, çağdaş Türk sanatını uluslararası ortama tanıtmayı amaçlamaktadır. Ortak tarihsel ve mitolojik coğrafyanın insanları olarak ve günümüzde modernizm-postmodernizm arasında konumlanmış bulunan Yunan ve Türk sanatçılarındaki saklı bulunan ortak belleğe gönderme yapan sergi, bu ortak bellek ile bireysel belleklerin oluşturduğu katmanlılık ve çoğulculuğu çağdaş sanatla gün ışığına çıkarmayı önermektedir. Sergide, Anadolu yaşamına, Troya Savaşı’na ya da eski Grek astronomu İznikli Hipparkos’a yapılan göndermelerle tarih-şimdi ilişkisi, kitle kültürü ve iletişim kodları, savaş, saray yaşamı-kitle yaşamı ilişkisi irdelenmiştir (Foto 9-10).⁶¹

47. Venedik Bienali kapsamında gerçekleştirilen “Bellekler ve Modernlikler- İslam Ülkelerinden Yeni Sanat Yapıtları” sergisinde (1997), modernizm-postmodernizm

⁶⁰ Bkn: 6.20; s.122-125

⁶¹ Bkn: 6.9; s.104-106

karşılıklı etkileri, çokkültürlülük, kültürlerarasılık, uzlaşma alanları odak alınmıştır. Sergide sanatçılar, ortak bellek, bellek ve insanın yaşamındaki etkileri, göç, yeni kimlikler, İslam ortamı, gelenekleri ve güncel kültürü, kadının durumu, İslam ve Avrupa kültürü ilişkisi, farklılık ve benzerlikler, doğa-ekoloji-evren ilişkisi, modern sanatta hakim olan “yücelik” kavramı ve zamansızlık olgusu gibi konuları irdelemişlerdir. Türk sanatçılar tinsellik ve beden kavramları üzerinden “kimlik-zaman” kavramlarını sorgulamışlardır.

“Akdeniz Metaforları” sergileri (1999-2001), Borusan Sanat Galerisi’nde, İstanbul’un bölgedeki konumundan yola çıkarak bölge içinde iletişim amacıyla başlattığı bir sergi dizisidir. “Mekan-kimlik-zaman” kavramı üzerinden Akdeniz kimliğini öne çıkarmaktadır. Bakışını Mısır, Beyrut ve Venedik olmak üzere üç kente çeviren ve kentlerin hangi coğrafi, toplumsal, kültürel göndermelerle dünyaya seslendiklerini geçmiş-şimdi-gelecek üzerinden yeniden değerlendiren bir dizi sergidir. Akdeniz Metaforları III sergisi, “Gerçek Olamayacak Kadar Güzel” alt başlığı ile sanat tarihindeki “güzel/lik” sorununa ve kavramın çağdaş sanatta yaşadığı dönüşüme yaptığı gönderme ile “zaman” vurgusunu daha da güçlendiren bir niteliğe sahiptir (Foto 37-38).⁶²

Pamukbank Fotoğraf Galerisi’nde gerçekleştirilen “Kem Göz/Has Bakış -Evil Eye/True Gaze” (1999) sergisinde sanatçılar, fotoğrafın çağdaş sanattaki konumu, izleyen-izleyici rolleri soruları dolayımında yaşadıkları kenti, kentteki yaşama biçimlerini, farklı sosyo-kültürel ilişkileri, bireyin içsel ve bedeniyle ilişkisini, arzu kavramını, gözetleme güdüsünü, iç mekan-dış mekan ilişkisini irdelemişlerdir.⁶³

Feshane-i Amire’de gerçekleştirilen “Neighbours in Dialogue/Komşularla Konuşmalar” sergisi (2007), “kimlik-mekan-zaman” kavramları bağlamında, Orta Doğu ve Kafkasya ülkelerinden sanatçıların yorumlarına yer verir. Coğrafyasal modernite-postmoderniteyi sorunsallaştıran sergi, (kaybolan) bellek-tarih sorununa eğilmiş, yabancı olmak, dünyanın gözüyle Orta Doğu, devrimler bağlamında faşizm, radikalizm kavramlarını,

⁶² Bkn: 6.38; s.156-158

⁶³ Bkn: 6.39; s.159-160.

savaş ve yansımalarını, İstanbul’u merkez alarak bölgedeki tüm metropollerin kaderini irdelemiştir. Dilek Winchester dil üzerinden önyargılara ve birbirini anlamaya göndermede bulunmuştur (Foto 58).⁶⁴

5.3.4. Mekan- Kimlik Kavramları

Polonya’da gerçekleştirilen “Europe Unknown” (1991) sergisi, Türk çağdaş sanatını uluslararası sanat ortamı ile ilişkiye geçtiği sergilerdendir. Farklı coğrafyaların taşıdığı benzer ve ayrımlı gelenek-kimlikler dolayımında bu coğrafyalardan gelen çağdaş sanatın açıldığı tarihi, felsefi, kültürel yorumlar irdelenmiştir. Savaş ve yansımaları, küresel dünya, karmaşıklığı ve belirsizliği gibi konular irdelenmiştir.⁶⁵

Türkiye Cumhuriyeti’nin 70. Yılı ve İstanbul Avusturya Kültür Ofisinin 30. Yılı dolayısıyla MSÜ Resim ve Heykel Müzesi’nde gerçekleştirilen “Buluşma: Sanat” Sergisi (1993), Beral Madra ve Sabine Groschup’un küratörlüğünde 12 Türk ve Avusturyalı çağdaş sanatçıyı bir araya getirmeyi amaçlamıştır. Ancak sergi, Avusturya’da gerçekleştirilememiştir. Sergide, mekan bağlamı iki yönden ele alınabilir. Bunlardan birincisi, sürekli hareket halinde olan günümüz insanının “mekansızlığına” karşı insanların farklı dilleri, gelenekleri, kültürleri ile karşı karşıya geldiği “transit arada mekan” oluşturmasıdır. İkincisi sanatçıların serginin yer aldığı binanın dış dünya ile iletişimsizliğini hareket noktası olarak almalarıdır. Kimlik başlığı içinde ise, farklı kültürlerin söyleşisini, biraradalığını, iletişimini önermektedir.⁶⁶

İtalya’da düzenlenen “Enticing Differences” Sergisi (1994), İtalya, Yunanistan, Romanya ve Türkiye’den çağdaş sanatçıları karşı karşıya getiren bir sergidir. Akdeniz kimliği bağlamında coğrafya, ortak belleğe gönderme yapan sergide sanatçıların kimi bellek-kimlik sorununu beden üzerinden ele alırken kimi günlük hayattan nesnelere kimi de kültürel, dinsel ya da ekolojik bağlamlarda ele almışlardır.⁶⁷

⁶⁴ Bkn: 6.62; s.197-198

⁶⁵ Bkn: 6.7; 102-103

⁶⁶ Bkn: 6.11; s.110-111

⁶⁷ Bkn: 6.12; s.111-112

“Orient Express” sergisi (1994), İstanbul ve Berlin’de gerçekleştirilmiştir. Sergi, postmodern sürecin, yeni toplum yapısının içinde barındırdığı çoğulluğun, katmanlılığın ve merkez-çevre ilişkisinin bir aynası olarak İstanbul kentine ve farklı coğrafyalarda yabancı olma olgusuna odaklanmaktadır. Erkan Özdilek çalışmasında yaşanan yer olarak çadır ile küresel dünyada insanın ve sanatçının konumunu; İnci Eviner coğrafya olarak gövde üzerinden belleğe yaptığı göndermelerle “beden” kavramı üzerinden kimlik olgusunu işlemişlerdir (Foto 15-16).⁶⁸

“From Both Sides of Mediterranean Sea” sergisi (1996), Hily Govrin ve Beral Madra’nın İsrail’deki Art Focus etkinliği kapsamında düzenledikleri bir sergidir. İsrail ve Türk çağdaş sanatını karşılaştırmayı amaçlayan bir sergidir. Sanatçılar “mekan-kimlik” kavramı altında, Akdeniz kimliği, Doğu ve Batı arasında kapı niteliği, azınlıklar, farklılık, küreselleşen dünyada bireyin durumunu sorgulamışlardır. İsraili sanatçılar bireyin durumu ve “gerçekliği” beden kavramı dolayımında irdelemişlerdir (Foto 21-22).⁶⁹

İstanbul’u odağına alan “Kerteriz” sergisi (1998) AKM’de düzenlenmiştir. “Mekan-kimlik” kavramları içerisinde, bireysel ve toplumsal kimlikler, bireyin kendisiyle ve toplumla ilişkisi, İstanbul’un tarihe yayılan katmanlılığı, göç, farklılaşan kimlikler, yabancılaşma, göçmenlik, küreselleşen dünyada mekan kavramı ve bireyin konumu, sıra gibi konular ele alınmıştır. Sanatçılardan Sean Blem kimlik-mekan sorununa “tinsellik” kavramıyla ilişkili olarak açılım getirirken, Alexa Wright “beden” kavramıyla gövde ve tüketim arasındaki ilişkileri irdelemiştir (Foto 25-26).⁷⁰

Borusan Sanat Galerisi’nde açılan “İstanbul Gidiş-Dönüş” sergileri (1998-2000), yurt dışında yaşayan sanatçılarımızı İstanbul izleyicisi ile buluşturmayı ve tanıtmayı amaçlayan sergi dizisidir. Göç, göçebe olmak, sürgünlük, melez kimlikler ve köksüz

⁶⁸ Bkn: 6.14; s.115-116

⁶⁹ Bkn: 6.21; s.125-126

⁷⁰ Bkn: 6.28; s.135-138

olma durumu, arada olmak, kolektif/bireysel bellek gibi konular ele alınmıştır (Foto 30-31-32).⁷¹

51. Venedik Bienali’ne Türkiye Hüseyin Çağlayan’ın “Absent Presence/Olmayan Var Olma” sergisi (2005) ile katılmıştır. Çağlayan çalışmasında, küreselleşen dünyada oluşan iktidar alanlarına, sınırların yok oluşu ile kimliğin yorumlanışındaki değişime ve kimlik kavramının ne’liğine, önyargılara eğilmiştir (Foto 57).⁷²

5.3.5. Zaman-Kimlik Kavramları

1989 yılında Bari’de gerçekleştirilen “Akdeniz Ülkeleri Çağdaş Sanat Sergisi”ne Türkiye, Fransa, Mısır, Yunanistan gibi bölge komşuları ile beraber katılmıştır. Çağdaş sanatçılarımızı uluslararası sanat ortamına tanıtan bir sergidir. Beral Madra sergiye, geçmiş-bugün-gelecek arasında toplumsal ve bireysel kimliklerinin yansımalarını, modern ve postmodern arasında gidip gelen kimliklerini farklı biçim ve tekniklerle araştıran bir grup genç kuşak Türk sanatçı ile katılmıştır. Anadolu mitolojisi- tarihi ve bugünün Türkiye’si, darbenin Türk sosyal yaşamında yansımaları, toplumsal kural ve değer ölçütleri, kadının cinselliği ve psikolojisi/toplumsallığı, kapitalist toplumun bireyleri sanatçıların yapıtlarında izlenen başlıklardır.⁷³

İstanbul AKM’de düzenlenen “10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi” (1992), Türk sanat ortamında yaşanan eşzamanlılık sonucu, postmodern dönemde değişen kimlik algılaması ile sanatta “bireysel” ve “yaratıcı kişi” olarak sanatçının merkezi yerinin alt üst olduğu ve izleyici-sanat-sanatçı arasındaki ilişkinin sorgulanmaya başladığı bir süreçte düzenlenen bir sergidir. Çağdaş sanatı ve sanatçı-izleyici ilişkisini sorgulayan çalışmaları odağa alması bakımından, sergi, “zaman-kimlik” kategorisi içinde ele alınabilir (Foto 8).⁷⁴

⁷¹ Bkn: 6.34; s.145-149

⁷² Bkn: 6.59; s.191-193

⁷³ Bkn: 6.3; s.97-98

⁷⁴ Bkn: 6.8; s.103-104

Küreselleşen dünyada yaşanan senkronizasyon ile beliren çoğul kimliklere ve kültürlere, biraradalığa ve çoklu anlatımlara vurgu yapan 45. Venedik Bienali’nde (1993), Beral Madra, Türk sanatçıların ve yapıtlarının geçmiş-gelenek ile şimdinin modern-postmodern karşıtlıklarını barındıran çok katmanlı kimliğini öne çıkarmıştır. Sergiye katılan sanatçılar küresel-yerel olan ile geçmiş-bugün arasındaki ilişkiyi ve karşıtlıkları; kültürel farklılıklar, önyargılar, dayatılan inançlar ve bilimsel düşünceler, üretim ilişkileri, bireyin dayatılan bu karşıtlıklar içindeki konumu ve hoşgörü bağlamında ele almışlardır (Foto 11-12).⁷⁵

5.3.6. Zaman-Tinsellik Kavramları

BM Çağdaş Sanat Merkezi’nde açılan “Finlandiya’dan Detaylar” sergisi (1994), Finlandiya çağdaş sanatını tanıtmayı amaçlayan bir sergidir. Sergide, sanatçılar, teknoloji ve insan ilişkisini, insanın kendine ve doğaya yabancılaşmasını, günümüz dünyasının tek tipleştiriciliğini, medya kültürü ve insanın yabancılaşmasını, medyanın zamanı ile insan yaşamının zamanının çelişmesini, geçmiş ve bugün arasında kimliğin açılımlarını “zaman-tinsellik” kavramı altında sorunsallaştırmıştır.⁷⁶

Fluxus akımının en önemli isimlerini İstanbullu izleyicilerle buluşturan “Fluxus” (1999) sergisi, Borusan Sanat Galerisi’nde “20.yy.a damgasını vurmuş sanatçılar” başlığı altında açılan bir sergidir. Fluxus akımını odak alan sergide sanatçılar, küresel dünyanın toplumsal-siyasi sorunlarını, savaşı, sanayi ve birey-kültür ilişkisini, üretim ve insan ilişkisini, bireyin korkularını açmazlarını ele almıştır (Foto 35).⁷⁷

“Ölüm Beni Uyanık Tutuyor” sergisi (2000), Borusan Sanat Galerisi’nin “20.yy.a damgasını vurmuş sanatçılar” sergilerinin arasında değerlendirilecek bir sergidir. Ölümü göz önünde tutarak her anı değerlendirmeye ve verimli bir şekilde yaşamaya

⁷⁵ Bkn: 6.10; s.107-110

⁷⁶ Bkn: 6.16; s.119-120

⁷⁷ Bkn: 6.36; s.153-155

göndermede bulunan başlık Beuys'un öğrencileri üzerinden kavramlarını ve etkilerini irdeleyen bir sergidir (Foto 42).⁷⁸

5.3.7. Zaman-Tinsellik-Kimlik Kavramları

“Figür Ötesi” Sergisi (1987), Galeri BM’de gerçekleştirilmiştir. Farklı dinsel inanç sistemlerinin ve bu sistemlerin yapılarında zaman içinde beliren değişimler sanatı algılama ve yorumlama pratiklerini de etkilemektedir. Bu bakımdan “Figür Ötesi” sergisi İslam dini dolayımında değişen zaman ve toplumsal koşullar içinde Türk insanının kendi bedeniyle, dolayısıyla kimliğiyle ve toplumla ilişkisine ve bu ilişkinin değişen yüzlerine, Türk çağdaş resmini odak alarak eğilmiştir (Foto 3-4).⁷⁹

Gold X Change “Gold for Every Body”/ Altın Borsası “Herkes için Altın” sergisi (1997), BM Çağdaş Sanat Merkezi’nde açılmıştır. Sergide gönderimde bulunulan kadın, kadın bedeni, erkekle olan bağımlılığı, ekonomi ile ilişkisi, toplumsallığı, zenginlik ve yatırım, fark, esrarengiz, egzotik, bağışlanmış organlar, atık, göçmen, yabancı olma durumu gibi kavramlara “kimlik-beden-tinsellik” bağlamında odaklanılmıştır.⁸⁰

“Çocuklar ve Gençler için Çoğaltmalar” (1998), Borusan Sanat Galerisi’nde insanlar-izleyici ile sanat yapıtı arasındaki ilişkiyi ısıtma, izleyiciyi alabileceği ölçülerde sanat yapıtları ile sanata alıştırmaya amacıyla açılan sergi dizisinin ilkidir. Çocuklar ve gençlerin tüketim çağında sanat üzerine düşünceleri ve sanatla yeniden farklı bağlamlarda ilişkiye geçmelerini sağlamak amacıyla düzenlenmiştir. Sanatçılar, oyun ve iletişimi iç içe geçirerek çocukların oluşturacakları kendi galeri mekanlarından bir araya getirecekleri kitap sayfalarına interaktiviteyi önceleyen çalışmalar gerçekleştirmiş; anne kimliğinden ve çocuk-anne ilişkisinden karagöz üzerinden sorunsallaştırılan bellek kavramına farklı sorgulamalara gitmişlerdir.⁸¹

⁷⁸ Bkn: 6.42; s.163-164

⁷⁹ Bkn: 6.2; s.95-96

⁸⁰ Bkn: 6.23; s.129-130

⁸¹ Bkn: 6.26; s.133-134

5.3.8. Zaman Kavramı

Bedri Baykam'ın performans sanatçılarından küratöre kadar uzanan bir grup çalışması niteliğindeki “Livart” (1994), Cannes’de düzenlenen “Art Junction” Fuarında Beral Madra küratörlüğünde düzenlenmiştir. Proje, “zaman” kavramı üzerinden tüketim kültürü ve sanatın meta haline gelişini, sanat tarihindeki hiyerarşi ve Batı'nın önyargısını sorunsallaştırmış; oluşturulan sirkvari ortam, performans ve geleneksel Türk tiyatrosu Orta Oyunu arasında gidip gelen düzenlemeleri ile sanat ve yaşam arasındaki sınırları sorgulamıştır.⁸²

İstanbul’da AKM’de düzenlenen “Xample-Disiplinlerarası Sanat” sergisi (1995), çağdaş sanatı ve yapıtını sorunsallaştıran bir sergidir. Çağdaş sanatın disiplinlerarasılığını vurgulayan ve izleyiciyi içine katarak deneyimlendiren bir sergi olması bakımından önemlidir. Performans, dans, video, deneysel tiyatro ve yapıtın oluşum sürecini ve interaktiviteyi temel alan çalışmaları içermesi ve “değişim”, “akıcılık-geçicilik”, “insan yaşamındaki görecelikler”, “erkek ve dişi arasındaki geçişlilik” gibi kavramlar ele alınması bakımından “zaman” başlığı altında okunabilecek bir sergidir.⁸³

“Aynı’lık Ayrı’lık: Gelenekten Postmoderne Sanat Yapıtlarına Bir Bakış” sergisi (1997), Borusan Sanat Galerisi’nde danışman ve küratör olduğu dönemde açtığı bir sergidir.⁸⁴ Geçmiş ve şimdi arasında yeni okumalar öneren sergi “zaman” bağlamında modern ve postmodern, gelenek ile modern arasındaki ayrımları ve ortaklıkları, bireysel

⁸² Bkn: 6.15; s.118-119

⁸³ Bkn: 6.18; s.121

⁸⁴ Beral Madra Borusan Sanat Galerisi’nin kurulmasını temellendiren ereklere, uluslararası ilişkileri güçlü olması, geniş bir izleyici kitlesine hitap etmesi, sanatçıların galeriden olabildiğince yararlanması ve kitlenin eğitimi olarak açıklamıştır. Bu isteklere göre bir iskelet hazırladığını belirten Madra, iskeletin temel ilkelerini; sanatçının gereksinimleri ve üretimlerinin yönü, izleyicinin ilgisi ve istekleri, uluslararası ortamdaki etkinliklerin izlenmesi ve önemli sergileri en ekonomik koşullarda İstanbul’a yönlendirilmesi olarak sıralamıştır. Bu bağlamda galeride açılan sergileri yedi ana başlıkta sınıflandırmıştır: “20.yy.a damgasını vurmuş sanatçılar”, “Yaşayan Sanatçılar”, “Akdeniz Metaforları”, “İstanbul Gidiş Dönüş”, “Yeni Öneriler Yeni Önermeler”, “Çoğaltmalar” ve “Mimarlık Sergileri”. “Mimarlık Sergileri” farklı izleyici kitlesini galeriye çekmek ve kitle eğitimi ereklere doğrultusunda gerçekleştirilen bir etkinliktir ve her yıl mayıs ayında bu amaçla farklı disiplinlerle ilgili sergilerin açılması öngörülmektedir. Bu sergiler kapsamında 1998 yılında “Sanal Ev”, 1999 yılında “Ortak Alanların Oluşturulması için Üç Yeni Proje” adlı mimarlık sergileri düzenlenmiştir (Çağdaş 2000: 32-34).

bellek ve ortak bellek arasındaki ilişkiyi geleneksel ve çağdaş sanat yapıtlarını karşı karşıya getirerek incelemektedir.⁸⁵

“Man Ray” sergisi (1998), Borusan Sanat Galerisi’nde “20.yy.a damgasını vurmuş sanatçılar” başlığı altında açılan bir sergidir. Sanatçıyı fotoğrafları, desenleri ve küçük heykelleriyle tüm boyutlarıyla tanıtmayı amaçlamıştır.⁸⁶

Çoğaltmalar sergilerinin üçüncüsü olan “Ruh ve Beden için Çoğaltmalar” (1999) sergisinde takının tarihsel serüveni ve çağımız sanatı ile ilişkisi sorgulanmıştır (Foto 41).⁸⁷

Borusan Sanat Galerisi’nde açılan “Joseph Beuys- Desenler, Nesnelere, Baskılar” sergisi (2000), “Ölüm beni Uyanık Tutuyor” sergisine paralel geliştirilen bir sergidir. Joseph Beuys’un, sonraki çalışmaları ve gerçekleştirdiği eylemleri için temel oluşturan desenleri, baskıları ve nesnelere içeren sergi, bu bağlamda, bir sanatçının sürecini ele alan bir sergidir (Foto 42).⁸⁸

Dolmabahçe Kültür Merkezi ve Bilgi Atölye 111 olmak üzere iki mekanda gerçekleştirilen “Erol Akyavaş Retrospektifi” (2000), Akyavaş’ı, başlangıcından günümüze sanatının tüm boyutlarıyla izleyici ile buluşturmayı amaçlayan bir sergidir.⁸⁹

“Bir Bilanço-80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi” sergisi (2005), Karşı Sanat Çalışmaları’nda düzenlenmiştir ve 80’lerin sanatını yeniden bakışı öneren bir sergidir. 80’leri siyasetten ekonomiye, sanat ve kültür olaylarından sanat üretimine, sanat kurumlarına kadar farklı bağlamlarda bir arada sunan bir sergidir. Serginin alt yapısı, Erol Göka’nın yazısından yola çıkarak temsil ve difference kavramları ekseninde varlığın zamansallığı ve mevcudiyet üzerinden sorunsallaştırılmış; döneme bakışı da bu

⁸⁵ Bkn: 6.24; s.131-132

⁸⁶ Bkn: 6.25; s.132

⁸⁷ Bkn: 6.41; s.162-163

⁸⁸ Bkn: 6.42; s.163-164

⁸⁹ Bkn: 6.44; s.166

ayrışım ve Göka'nın "küller arasındaki ruhu ortaya çıkarma" tanımlaması ile temellendirerek oluşturmuştur.⁹⁰

BM Suma Çağdaş Sanat Galerisi'nde düzenlenen "Unfinished/Bitmemiş" sergisi (2007), sergideki çalışmaların bir devamlılık içinde olması ve çalışmalara dair okumaların izleyicilerle birlikte çoğalması ve sürmesi bakımından "zaman" bağlamında değerlendirilebilir.⁹¹

5.3.9. Mekan Kavramı

"İskele-Turkische Kunst Heute Sergisi", IFA'nın 1994 sanat etkinlikleri programı kapsamında düzenlediği bir sergidir. Kentin belirgin simgesi iskeleyi odak alır. Sanatçılar, yaşadıkları kentin anlamını ve Doğu-Batı arasında köprü özelliğini, küreselleşme sürecinde geçirdiği değişimi, nasıl bir coğrafyadan seslendiklerini toplumsal, antropolojik, siyasi, otobiyografik göndermelerle işlemişlerdir. Savaş, yaşanan insanlık dramı ve dünyanın sessizliği, kitle kültürü ile yüksek kültür arasındaki kutuplaşma ve ilişki, göç olgusu, insanın dünyadaki konumuna dair sorumluluğu, yabancı olma, küresel dünyada insan ilişkileri ve ekolojik sorunlar irdelenmiştir. Gülsün Karamustafa, Füsün Onur, Ayşe Erkmen gibi sanatçılar dili bir medya olarak çalışmalarına katarak sorgulamayı gerçekleştirirken Serhat Kiraz astroloji ve din sembollerini de kullandığı çalışmasında mekan bağlamında tinsellik boyutunu irdelenmiştir. Bu bakımdan alt kavramlar olarak "dil" ve "tinsellik" belirginleşmektedir (Foto14).⁹²

Berlin'de düzenlediği sergilerden "İstanbul in Berlin" (1998) adlı sergi Berlinli sanatçıların gözünden İstanbul kentine ve anlamına odaklanmış; "Labirent'te Yolculuk" (1998) sergisi de İstanbul ve Berlin olmak üzere iki kent ve bu iki kent arasındaki bireysel ve toplumsal ilişkileri, farklılıkları irdelenmiştir.⁹³

⁹⁰ Bkn: 6.57; s.190-191

⁹¹ Bkn: 6.63; s.197

⁹² Bkn: 6.13; s.112-115

⁹³ Bkn: 6.30 ve 6.31; s.144-145

“Guests and Foreigners- Rossini in Turkey/Konuklar ve Yabancılar- Rossini Türkiye’de” sergisi (1998), Borusan Sanat Galerisi’nde “yaşayan sanatçılar” kategorisinde açılan bir sergidir. İstanbul ve yabancı-konuk olmak kavramlarına odaklanmaktadır (Foto 29).⁹⁴

Çoğaltmalar sergilerinin ikincisi olan “Çevreler İçin Çoğaltmalar” sergisi (1998), insanın yaşamını kuşatan “çevre”sini maddi ve manevi tüm açılarıyla odak alan bir sergidir (Foto 33-34).⁹⁵

BM Çağdaş Sanat Merkezi’nde “Where Are You From?” sergisi (1999), “mekan” kavramı bağlamında göçmen olma- yabancı olma durumu, nereden ve nasıl seslendikleri soruları üzerine eğilmiştir (Foto 36).⁹⁶

5.3.10. Tinsellik Kavramı

“Rune Miels Sonsuz ve Tek” sergisi (2000), Westdeutsche Landesbank’ta Türk ve Alman çağdaş sanatçıları tanıtmaya başlatılan sergilerin ilkidir. Sergi, Postmodern toplumdaki ortak belleği, yaşamı yöneten sistemleri, dünyaya dair bütünlüklü bir bakış oluşturmayı, sayıların ve işaretlerin kültürel ve mistik anlamları dolayımında irdelemiştir (Foto 40).⁹⁷

Veritas Omnia Vincit (Hakikat Her Şeyin Üstesinden Gelir)- Bir Labirent Sergisi (2000), İstanbul’da “İnsan Hakları 2000” etkinliği çerçevesinde Beral Madra küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir. Hakikat ve insan haklarına odaklanılarak günümüz dünya sistemini ekonomik, toplumsal, bireysel bağlamlarda ele almıştır.⁹⁸

⁹⁴ Bkn: 6.32; s.145-146

⁹⁵ Bkn: 6.35; s.151-153

⁹⁶ Bkn: 6.37; s.155

⁹⁷ Bkn: 5.40; s.161

⁹⁸ Bkn: 5.45; s.167

“İmaja Güveniyoruz”- 21. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi (2001) AKM’de gerçekleştirilmiştir. “Tinsellik-beden-kimlik-mekan-zaman” kavramlarını iç içe barındıran bir sergidir. Tüketim kültüründe imaj, imajın iktidarı, iktidar mekanları, cinsel kimlikler, imajların kimlikler üzerindeki etkisi, imaj- din- para arasındaki ilişki, sanat- bilgi- iktidar ilişkisi, günümüz medya toplumunun yapay mekanları, insan yaşamını ve algısını etkisi altına alan gerçek yanılması ve hızını konu alan çalışmalar yapılmıştır.⁹⁹

BM Çağdaş Sanat Merkezi’nin, Art İstanbul 2002- İstanbul Uluslararası Çağdaş Sanat Buluşması’na katıldığı “Video Havuzu” sergisi, “zaman-tinsellik-beden-mekan” kavramlarının iç içe geçtiği bir sergidir. 2002- İstanbul Uluslararası Çağdaş Sanat Buluşması’nın “empati” kavramına video ile cevaplar arayan bir sergidir. Kimi sanatçılar kenti odak alarak Doğu-Batı ilişkisi üzerinden, kimi kentler üzerinde yapılan tahribat üzerinden, kimi insan bedenini odak alarak tüketim toplumunu ve teknoloji dolayımında ilişkisi üzerinden, kimi günümüzde beliren savaş, küreselleşme bağlamında insanın konumu, nereye gittiği, yüklendiği anlamlar ve karşılıklı ilişkileri, yaratılan haram ve arzu çelişkisi üzerinden “empati” kavramını sorunsallaştırmıştır.¹⁰⁰

50. Venedik Bienali kapsamında gerçekleştirilen “In Limbo” sergisi (2003), “tinsellik” bağlamında yorumlanabilir. Sanatçılar, küreselleşmeyi, küresel dünya hegemonileriyle beliren savaşlar ve belirsizlik ortamını, sosyal ve kültürel ilişkilerdeki katmanlılığı, küresel dünyanın birey üzerindeki psikolojik yansımalarını, arada olma durumunu, postmodern toplumdaki geçiciliği ve bastırılmışlıkları “mekan-zaman-kimlik” kavramlarına göndermelerle irdelemişlerdir (Foto 55-56).¹⁰¹

Venedik’te düzenlediği “Ölüm Karşı Yakada” sergisi (2004), küreselleşme sürecinde dinlerin rolünü, din ve insan arasındaki ilişkiyi ve bu süreçte insanın konumunu sorgulayan bir sergidir.¹⁰²

⁹⁹ Bkn: 6.48; s.175-177

¹⁰⁰ Bkn: 6.51; s.180-181

¹⁰¹ Bkn: 6.54; s.186-188

¹⁰² Bkn: 5.56; s.189-190

Diyarbakır Sanat Merkezi'nde gerçekleştirilen “Adalet Tüketimi” sergisi (2005), postmodern toplumda, tüketim ideolojisi içinde “adalet-adaletsizlik” kavramı üzerinden “tinsellik”i sorunsallaştıran ve “mekan-kimlik” bağlamında açılımlar getirerek Balkanlar, Güney Kafkasya, Orta Doğu ve Doğu Akdeniz'den sanatçıların bakış açılarından yanıt arayan ve bir iletişim alanı oluşturmayı amaçlayan bir sergidir.¹⁰³

5.3.11. Beden Kavramı

“Sheshow” sergisi (2002), Sofya'da 8 Mart Kadınlar Günü'nde açılmıştır. Kadının cinselliğini, haz nesnesi konumunu, toplumdaki yerini, tüketim toplumunun pornografikleşen yapısını sorgulayan bir sergidir.¹⁰⁴

“Kendi Portresi” sergisi (2003), Borusan Sanat Galerisi'nde düzenlenmiştir. Sanatçının kendi bedeni ve yaşam hikayesi ile kendine, kimliğine, toplumsallığına ve bu toplumsallık içinde gösterilen ve gösteren olarak oluşturulan mesafelere dair sorgulamalarda bulunduğu, bedenin sanatçı-izleyici-küratör üçgeninde birbirine karşı konum aldığı bir hesaplaşma alanı olarak sunulduğu, izleyiciyi bu mesafe(sizlik) ile karşı karşıya getiren ve kışkırtan bir sergidir (Foto 51-52).¹⁰⁵

Karşı Sanat Çalışmaları'nda açılan “Sfenks Seni Yiyip Yutacak” sergisi (2004), “beden-kimlik” bağlamında sorunsallaşan bir sergidir. Sergi katalogunda, ölüm ve cinselliğin, haz ve ölümün karşılıklı ve birbirini çoğaltan durumları; bu bağlamda kadın ve erkek açısından sürekli bir endişe kaynağı olarak birbirini besleyişleri, bu durumun kadın ve erkeğin karşılıklı birbirine ihtiyaçlarını ve birbirlerine göre konum alışlarını dürtükleyen yanı, kadının gerçek üretici olarak sürekli tehditkar algılanışı ve kendisinin yarattığı bu tehdit altında karşı bir baskı ile etkisiz hale getirilmek istenmesi sorgulanmıştır. Bu bağlamda, postmodern süreçte dünyada, Türkiye'de ve doğuda kadının konumu, kimliği, tüketim kültürü içinde kadın bedeninin algılanışı, erkek egemen kültürde

¹⁰³ Bkn: 5.58; s.192

¹⁰⁴ Bkn: 5.49; s.177-178

¹⁰⁵ Bkn: 5.52; s.179-181

kadının ideolojik sınırlandırılması, kadının dünyaya bakışının farklılığı, cinselliği, mahremiyet alanları ve tüketim kültürü, röntgencilik irdelenmiştir.¹⁰⁶

5.3.12. Beden- Kimlik- Mekan Kavramları

Borusan Sanat Gealerisi'nde düzenlenen “Yeni Öneriler Yeni Önermeler” sergileri, yeni mezun olan genç sanatçıyı izleyici ile tanıştırmayı ve önlerini açmayı amaçlamaktadır. Beral Madra bu dizinin ilk beş sergisinde danışma kurulunda görev almıştır. Bu bakımdan “yarışmalı ve kurulda bulunduğu sergiler” kapsamı içinde de ele alınabilirler. “Yeni Öneriler Yeni Önermeler” sergilerinde, sanatçılar, “kimlik-beden-mekan” kavramları üzerinden kadın kimliğini, ileri kapitalist kentlerde bireyin durumunu ve kentle ilişkisini, bireyin iç ve dış dünya ile ilişkisini, göç olgusunu, tüketim toplumunda gövdenin bilincini, gözetleme olgusunu, medya ve birey üzerindeki etkisini, doğa ve teknoloji karşıtlığını ve bireyin durumunu/ilişkisini irdelenmiştir (Foto 27-28).¹⁰⁷

Westdeutsche Landesbank'ta düzenlenen “Bütün Gün Her Gün” sergileri (2001-2002), bir kurumu iç dinamiklerini öne çıkararak dış dünya ile arasındaki karşıtlıkları irdelenen bir sergidir. Bu bağlamda bireyin kendisi ile ve kent ile ilişkisini, iç ve dış dünyası arasındaki karşıtlıkları ve birlikleri sorgulamıştır. Göç, yabancı olmak, tüketim toplumundaki yapay ilişkiler, yalnızlık hissi, yeni toplum yapısının getirdiği hız ile parçalanmış kimlikler, mekan- bellek ilişkisi irdelenen konular arasındadır (Foto 45-48).

108

49. Venedik Bienali kapsamında gerçekleştirilen “Perfumed Garden/İtirlı Bahçe” (2001) sergisi, bienali'nin kültürlerarasılık ve çokkültürlülük kavramlarına vurgu yapan ve bir tartışma alanı öneren yapısına koşutluk içinde Doğu-Batı arasındaki toplumsal-kültürel karşıtlıklara ve alışverişlere gönderme yapar. Batıda birçok dile çevrilen “Perfumed Garden/İtirlı Bahçe” kitabı bir platform-mekan olarak sunulmuş, İstanbul ve taşıdığı tarih, taşıyıcı mekan olarak alınmıştır. Bu temel gönderim altında hamam, hamamın

¹⁰⁶ Bkn: 5.55; s.186

¹⁰⁷ Bkn: 5.29; s.141-143

¹⁰⁸ Bkn: 5.46; s.168-171

taşıdığı cinsellik, kadının cinselliği irdelenmiş, İstanbul için üretim yapmış düşünürleri yapı söküme uğratarak geçmişe ve şimdiye dair yeni okumalar önerilmiştir. X-urban.net de benzer biçimde, İstanbul ve New York kentlerini tarihi ve toplumsal koşullarıyla üst üste getirdikleri kolajlar arasına çeşitli düşünürlerden itirafları serpiştirerek “dili meta olarak” kullanmış ve farklı perspektiften bakışların önünü açmıştır. Sanatçıların bir arada gerçekleştirdikleri “İtirlî Bahçe” yapıtı ise, “mekan-kimlik-dil” okuması altında değerlendirilebilir (Foto 49-50).¹⁰⁹

5.3.13. Mekan- Tinsellik Kavramları

“Uzaklığı Belgele” sergileri (2003-2005), İstanbul’da ve Los Angeles’ta açılmıştır. Küreselleşen dünyada “uzaklık” kavramının değişen içeriğine odaklanan, İstanbul ve Los Angeles şehirleri arasında kültürel-sosyal-siyasi olmak üzere katmanlı ilişkiyi öngören sergilerde, sanatçılar tüketim toplumu-beden, ileri kapitalist toplum-savaş ilişkisi, bireyin yeni toplum sisteminde dünya ile kurduğu ilişki, postmodern toplumda “bireysel ve mekansal sınır” kavramındaki değişim, gerçek ve kurgu arasındaki içiçelik, değişen işlevsellikler, güven(sizlik) sorgulanmıştır (Foto 53-54).¹¹⁰

5.4. Sanatçı Seçimi ve Profili

Beral Madra’nın küratörlüğünü gerçekleştirdiği sergilerde yoğun olarak çağdaş sanatın, sanatçının ve felsefesinin tanıtılmasına yönelik bir tutum ağır basmaktadır. Bu yönetime bağlı olarak da, sanatçı seçiminde, çağdaş sanatın “yaşadığımız ortamın gerçek simge dünyası ve felsefesi”¹¹¹ olması yorumuna dayanan, çağdaş sanatın çoğulcu ve toplumsal, antropolojik, psikolojik, bireysel çok katmanlı gönderimi içeren yapısını barındıran yapıtlara yönelik bir seçim ön plandadır.

¹⁰⁹ Bkn: 5.47; s.171-175

¹¹⁰ Bkn: 5.53; s.183-185

¹¹¹ Madra 1990:16

Madra sanatçı seçiminde öncelikle sanatçının kişiliği ile yapıtları arasındaki bağlantılara dikkat ettiğini, bu aşamada sanatçı ile uzun konuşmalar gerçekleştirdiğini ve sanatçının yapıtlarını izlemekle elde ettiği verileri değerlendirdiğini belirtmiştir. Onun için, sanatçının yaşam biçimi, kişisel duruşu, ruhsal durumu, ilkeleri, dünyaya bakış açısı gibi ayrıntıların yapıtlarda anlatım dilinde, simgelerinde vb. izlenebilir olması önemlidir. Bu niteliklerin yanı sıra, çalışma gücü, tutarlılık-süreklilik/ sergilerin bütünlüğü, kültür ve bilgi birikimi, düşünsel alt yapının sağlam olması, güncellik, deneysellik, çevreye ilgi, toplumsal ve siyasal olaylara karşı duyarlılık, dünyayla hesaplaşma, ütopyalar yaratma ve ödün vermeyen bir tutum en başta aradığı ölçütleri oluşturmaktadır (Madra 1986e: 66-67; Madra 1986i:64).

Madra'nın güncel sanata dair değerlendirmelerinde sanatçı ve yapıt seçimine dair önem verdiği ölçütleri de dillendirdiği görülür. Günümüz sanatçısını, algılama gücü, çözümlenme ve birleşim kurma yeteneği olması gereken kişi olarak nitelendirmektedir. Sanatçı yaşadığı toplumun içyapısını, dünya içindeki yerini değerlendiren, sürekli değişiminin farkında olan, dünyadaki toplumsal, ekonomik, siyasal ve teknolojik gelişmeleri takip eden ve etkilenen bir kişi olmalıdır. Siyasal, ekonomik, toplumsal, bireysel göndermeleri ve sorgulamaları ile düşünsel ve ideolojik alt yapı oluşturması, sanatın çeşitli teknikleri ve biçimlendirmeleri arasındaki ilişkileri irdelemesi, güncel gerçeklerin ötesinde olanı yakalayıp imgeye, simgeye, yeni bir gerçeğe ya da düşe dönüştürebilmesi gerekmektedir. Bu bakımdan sürekli uyanık olmak, etkilere açık olmak, gelişmeleri izlemek, kollamak, ileriye görmek ve geçmişle olan ilişkilerini her zaman gözden geçirmek zorundadır. Madra'ya göre, sanatçı alandan alana geçmeyi ve bu alanlar arasındaki bağlantıları kurmayı isteyen ve önemseyen, "göçebe" bir niteliğe sahip olmalıdır (Madra 1983ç; Madra 1986b:5; Madra 1988b; Madra 1986i; Madra 1992e; Madra 1998i: 115-166; Madra 1995b; Madra 1997ç).

Beral Madra'nın küratöryal çalışmalarındaki sanatçı profilini 1980-90, 1990-2008 olmak üzere iki ana düzlemde inceleyebiliriz. 1980- 90 arasındaki dönemi Galeri BM etkinlikleri, 1. ve 2. Uluslararası İstanbul Bienalleri belirler.

Bu dönem içinde Galerî BM’de açtığı sergilerde yeni-ekspresyonist akımını uygulayan sanatçılara yer vermiştir. Bu çalışmalar, 1980’li yıllarda iletişim ağlarının gelişmesi ile dışarıya her zamankinden daha açık olan bir sanat ortamı, dünya ve dünya sanatıyla eş zamanlılığın –Madra’nın sürekli olarak gönderimde bulunduğu “zamanın ruhu”- izlendiği bir dönemin ürünleridir. Batı sanatı ile hesaplaşma yönelimi ile bireyselliği, bilinçaltının dışa çıkmasını ve kısmen de tarihle hesaplaşmayı içeren bir süreç izlenmektedir. Madra da, bireysel serüveni ortaya çıkaran, cinsellik, cinsel sapmalar, bireyin sıkıntılarını, karanlık taraflarını kara mizah ve vurucu bir eleştiri ile biçim bozmaları, grafiti, alegori, akıtma vb. teknikleri kullanarak sorgulayan çalışmalar üzerinde durmuştur (Madra 1987a: 76; Madra 1987e; Madra 1989c: 63-64; Madra 1989i: 3-5; Madra 1990b:50; Madra 1990c:42). Hale Arpacıoğlu, Şenol Yorozlu, Esat Tekand, Fuat Acaroğlu, Bedri Baykam, Murat Morova bu tür hesaplaşmaları ve çalışmaları ile Beral Madra’nın 1990’ların başına kadar açtığı sergilerde (Figür Ötesi, Akdeniz Ülkeleri Çağdaş Sanat Sergisi, 1. ve 2. İstanbul Bienali ve kişisel sergiler) yer almışlardır. Madra 1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri’nde ve 2. Uluslararası İstanbul Bienali’nde, yeni-dışavurumcu çalışmaların yanı sıra, seçilen “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat” ve “Geleneksel Yapılarda ve Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat” temaları ve bienal yapısı ile örtüşen disiplinlerarası ve site-specific çalışmalara da yer vermiştir. 1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri’nde tema çerçevesinde açılan sergilerde yeni ekspresyonizm içinde değerlendirilen Bedri Baykam, Mehmet Güleriyüz, Mehmet Gün, Şenol Yorozlu’nun yanı sıra Ömer Uluç ve kavramsal çalışmaları ile tanınan Sarkis yer almıştır. Ayrıca, Madra’nın son yirmi yılın belirleyici sanatçıları olarak bienale çağırıldığını belirttiği Arnulf Rainer, Michelangelo Pistoletto, François Morellet, Gilberto Zorio, Markus Lüpertz, Jean Michel Alberola da yer almıştır (Madra 1996d:20). 2. Uluslararası İstanbul Bienali’nde ise “Geleneksel yapılarda Çağdaş Sanat” teması çerçevesinde yapıtları sergilenen sanatçılar, Mehmet Aksoy, Neş’e Erdok ve Ömer Uluç’un yanı sıra kavramsal çalışmaları ve yerleştirmeleri ile Serhat Kiraz, Erol Akyavaş, Anne ve Patrick Poirier’dir. Ayrıca Richard Long, Daniel Buren, Jannies Kounellis, Sol LeWitt gibi önemli isimler davet edilmiştir. “Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat” teması çerçevesinde kavramsal sanat ve çevresel sanat türündeki çalışmaları ve yerleştirmeleri ile Erdağ Aksel, Handan Börüteçene, Gülsün Karamustafa, Sarkis, Ayşe Erkmen gibi sanatçılar katılmıştır.

1990-2008 arasındaki dönemi içinde, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Gülsün Karamustafa, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Füsün Onur, İsmail Saray, Erdağ Aksel, Adem Yılmaz, Osman Dinç, Selim Birsnel ve daha sonraları bireysel çıkışları ile Handan Börüteçene, İnci Eviner ağırlıklı olarak çalıştığı sanatçılardır. Bu sanatçılar, sanatsal tavırlarını, sorgulamalarını belli bir çizgide koruyan, sanat ve yaşam arasındaki sınırları sorgulayan, mekan-yapıt-izleyici ilişkisine açılımlarla yaklaşan, kavramsal çalışmalar üreten ve disiplinlerarası çalışan sanatçılardır. Ayrıca Erkan Özdilek, Cengiz Çekil, Aydan Mürtezoğlu, Hale Tenger, Neriman Polat, İskender Yediler, Gül Ilgaz, Selda Asal, Canan Şenol, Sermin Sherif, Şeyda Cesur, Özgül Arslan, T. Melih Görgün, Ergin Çavuşoğlu, İpek Duben, Elif Çelebi, Nazif Topçuoğlu sergilerinde sıklıkla görülen diğer sanatçılardır. Bu sanatçıların yanı sıra kavrama bağlı olarak başka çağdaş ve genç sanatçılara da sergilerinde yer vermiştir.

Sergilerde büyük ölçüde, kavramsal, farklı malzeme ve tekniklerin bir arada kullanıldığı yapıtlar, yerleştirme, hazır nesne, fotoğraf, çevresel sanat egemendir. 1990'lı yılların ortalarından itibaren bienal süreciyle beraber yoğunlaşan video sanatı, dijital sanat ve performans da yönettiği sergilerde yer almaya başlamıştır.

5.5. Beral Madra Küratörlüğü ve Sergiler Üzerine Yapılan Eleştiriler

Beral Madra'nın açtığı sergilere dair sürekli yayınlar ve kataloglarda kaleme alınan çeşitli tanıtım ve eleştiri yazıları, Madra'nın dergilerde sergilerini açıklayıcı kendi yazıları küratörlüğü üzerinde beliren tartışma ve eleştirilere açıklık getirmiştir. Bununla birlikte, yazılarının çoğunlukla eleştiri içermeyen yazılar olması, küratöryal yaklaşımları irdeleyen yazıların nerdeyse hiç kaleme alınmamış olmasından dolayı ancak belli sergiler bağlamında çıkan tartışmalara yer verilebilmiştir.

1981'den itibaren dergilerde yazdığı eleştirileri içeren ve 1984'te kurduğu Galeri BM'de düzenlediği kişisel sergiler sürecinden sonra Madra'nın, 1987 ve 1989'da gerçekleştirilen 1. ve 2. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri'nde (1. ve 2.

Uluslararası İstanbul Bienali) aldığı görev ile dikkatleri üzerine çektiği görülmektedir. Basında çıkan eleştirilerde, Beral Madra'nın da içinde bulunduğu danışma kurulunun donanım ve deneyim yetersizliğinin yanı sıra doğrudan Beral Madra'ya eleştiriler getirilmiştir.

Yöneltilen eleştiriler, Beral Madra'nın kendi kendisine “Çağdaş Sanat Uzmanı” olarak nitelendirmesi üzerine odaklanmıştır. Beral Madra'nın aldığı eğitim ve yaptığı çalışmaların kendisinin henüz uluslararası olma iddiasındaki bir bienali yönetecek yeterlilikte olmadığı, o güne kadar yaptığı çalışmaları silebilecek kadar yanlış bir takım çalışmalar gerçekleştirdiği ve beyanatlar verdiği belirtilmiştir. Beral Madra'nın galeri seçimini üstlenmemesi gerektiği, kişisel bir takım seçimlerinin olduğu ve “Sanat Yazarı Eleştirilen” sanı ile yetinmesi gerektiği üzerinde durulmuştur (Baraz 1989: 44; Kınaytürk 1989:4; Galatalı 1989b: 32).

Madra'nın kendine “Çağdaş Sanat Uzmanı” sıfatını yakıştırmamasına karşı yöneltilen eleştirilerin yanı sıra, bienale olan katkısını, gerçekten çalışan tek kişinin Beral Madra olduğunu, çalışmaların Beral Madra ve Aydın Gün'e kaldığını belirten eleştiriler de yazılmıştır.

Bedri Baykam, bienalde “küratör” konumunda görev yapan Beral Madra'nın gerekli bilgi ve etkinlik düzeyinde kişilerle çalışmamasından dolayı yıprandığını belirtmiştir (Günyaz 1989c:36; Berkman 1987ç:33; Moral 1987: 50; Kınaytürk 1989:4; Baykam 1989:40).

Bedri Baykam'ın 1. Uluslararası İstanbul Bienal'i dolayısıyla yönelttiği eleştiri yabancı ve yerli sanatçıların farklı mekanlarda sergi açmaları üzerinedir. Baykam Madra'ya yazdığı mektupta böyle bir ayırımın Batı'da süregelen ayrımcı tutumu desteklemek anlamına geldiğini; Türkiye'nin diğer çevre ülkeler arasında bu tutuma karşılık daha yeni, hem yerel hem yabancı sanatçıları bir arada sunan ve Batı dışı ülkeleri de içeren bir yaklaşıma öncü olması gerektiğini belirtmiştir (Madra 1996d: 25).

Beral Madra'ya kendi kendini “Çağdaş Sanat Uzmanı” olarak nitelemesi konusunda yöneltilen eleştiriler daha sonraki yıllarda yeniden gündeme getirilmiştir. 1990 yılında Türkiye'nin 44. Venedik Bienali'ne Beral Madra küratörlüğünde katılımı dolayısıyla yazılan yazıda, Nur Nirven Beral Madra'nın yurt dışına gidip bir iki sergi gördükten ve dergi okuduktan sonra kendisini çağdaş sanat uzmanı olarak göstermesi ve çağdaş sanat üzerinden kendini ortaya atması üzerinde durmuştur. Ayrıca, yeterli birikimi olmayan Madra'nın Galerî BM'de açtığı sergiler ve sanatçılar gerekli ilgiyi toplayamayınca, galerisini “prestij galerisi” olarak nitelemesini, ardından geleneksel ustalara ve sonunda da uluslar arası piyasaya yönelmesini eleştirmiştir (Nirven 1990: 13).

Nemci Sönmez 1994 yılında gerçekleştirilen “İskele: Günümüz Türk Sanatı” sergisini, çağdaş Türk sanatının potansiyelinin Almanya'da tanıtılmasına dair geç kalınmış; fakat yerinde bir girişim olarak değerlendirmiştir (Sönmez 1994:32).

Nilüfer Kuyaş, Ekim 1997 gerçekleştirilen “Aynı'lık Ayrı'lık” sergisinde izlenen sanatçıların yapıtları ile sanat geleneğimizden temel bir eserin fotoğrafının yerleştirilmesi yönteminin, geçmişle bugün ve gelenekle modern arasında tam bir eşitlik ve sonsuz bir farklılık; sarsıcı bir AYNI'lık ve AYRI'lık oluşturduğuna değinmiştir. Ayrıca, bambaşka kuşaklardan, bambaşka estetik anlayışlardan gelen, kimi de çoktan aramızdan ayrılmış olan sanatçıları bir araya getirmedeki kavramsal netlik, yalınlık ve ustalık açısından değerlendirmiştir. Özkan Eroğlu ise, sanatçıların yapıtları ve geleneksel eserlerden röprodüksiyonların kullanımının okumayı güçleştirdiğini, bununla beraber kavramsal bir süreç yaratıldığını belirtmiştir (Kuyaş 1997; Eroğlu 1997:33).

Kasım 2000'de gerçekleştirilen Erol Akyavaş retrospektifi, içerik ve sunum açısından kimi eksiklikleri ile beraber, dünyada gerçekleştirilen örnekleriyle karşılaştırılabilecek nitelikte olması bakımından olumlu eleştiriler almıştır. Serginin, sanatçının felsefesini ve çalışmalarını göz önünde bulundurularak hazırlanmış olmasının, sanatçının serüveninin mekan da kullanılarak yansıtılmasının üzerinde durulmuştur. Özkan Eroğlu da, Beral Madra'nın alternatif mantığıyla, Haldun Dostluoğlu'nun daha klasik duran mantığıyla birleşmiş olduğunu vurgular. Bununla beraber, Akyavaş üzerine yeniden yaratılan kavram veya kavramlar olmadığı için Madra ve Dostluoğlu'nun sergide

gerçekleştirdiklerinin küratörlük değil serginin düzenlenmesi olduğunu belirtmiştir (Batur 2001a:45-48; Antmen 2000:13; Eroğlu 2000b:42; Anonim 2000ı:42).

Ümit Gezgin Ekim 2001’de gerçekleştirilen “İmaja Güveniyoruz” sergisini, teknolojik imajlara ve bu imajları kullanan iktidara karşı çıkan imajlar üretiminden uzak, varolan imajları bile kullanamayan, sanatsal nitelikten uzak elektronik hırdavatçılığa giden bir sergi olarak değerlendirmiştir. Gezgin yazıda, küratörün de konumunun sarsıldığı bir dönemde yanlış seçimden doğan bir sergi olduğu üzerinde durmuştur. Beral Madra’nın Çağdaş Sanat Uzmanı nitelendirmesine dokundurarak “imajında eksilme” ve “imaja güvenememe” durumunu ve imaj olma isteğini yaşamakta olduğunu belirtmiştir. Ayrıca, sanatçı seçimindeki ölçütün belirsizliğine değinmiştir (Gezgin 2001: 32-33).

Nisan 2005’de gerçekleştirilen “Bir Bilanço” sergisi, sergi ve kavram ilişkisi üzerinden eleştiri almıştır. Sabahattin Tuncer ve Özcan Türkmen yazılarında, Beral Madra’nın sergi kavramında gönderme yaptığı metnin estetik sorunlar etrafında belirlenirken, Madra’nın bu metni sanatın toplumsal alanına dair bir soruna ilişkilendirmesi ve serginin içerdiği dönem (80’ler), metnin yazıldığı tarih (1993) ve serginin gerçekleştirildiği tarih (2005) arasında ortak bağlamın ne olduğu üzerinde eleştiri getirmişlerdir. Bedri Baykam, serginin, 80’li yıllarda olup bitenleri ne sanatçılar, ne grup hareketleri ve bunları başlatanlar, ne öne çıkan galericiler ve polemikler açısından süzgeçten geçiren kapsamlı ve doğru bir yansıtma olmadığını belirtmiştir. Ahu Antmen, sergiyi, sanat yapıtlarından çok belge ve fotoğraflardan hareket etmesiyle bir 'sergi' olmaktan çok, bir kitap çalışmasının mekana yayılmış ön tasarısı olarak nitelendirmiştir. Ayrıca, dağınık bir veri tabanını andıran sunuşu ile serginin zor izlendiğine, 1980’lerdeki esas 'moment'leri gösteremediğine, yapıtların birbirleriyle ilişkisini ve çarpışmasını hissettiremediğine değinmiştir. Hakkı Özdal ise, serginin, girişte yer alan düzenleme ile dönemin yapıtlarının toplumsal, ekonomik ve siyasi bağlamlarını vermesi ve dönemin ana eğilimleri ve tipik özelliklerini göz önünde bulundurarak oluşturulan atmosferi üzerinde durmuştur (Tuncer 2005a:70; Baykam 2005b; Antmen 2005b; Özdal 2005:38).

Beral Madra, ayrıca, Türkiye’yi yurtdışında konumlandırarak yurtdışında gerçekleştirdiği sergiler ve bienaller gibi etkinliklerle geliştirdiği ilişkilerle birçok yabancı sanatçının Türkiye’ye getirilmesindeki çabaları bakımından değerlendirilmiştir (Beykal 1998; Sönmez 1994: 32). Çağdaş sanata verdiği destekle “genç ve çağdaş sanatçının sözcüsü” olarak nitelendirilmiştir (Anonim 1998f).

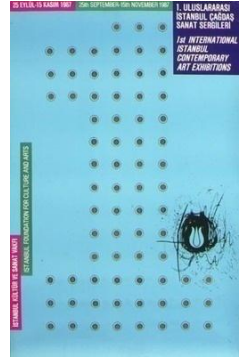
Beral Madra’nın küratörlüğüne dair farklı polemikler de gündeme gelmiştir. AICA’nın 2002 yılında genel sekreterliğin Türkiye şubesinin yeniden yapılanması görevini Beral Madra’ya vermesi ardından Vasıf Kortun’un buna karşı çıkmıştır. Ayrıca, Kortun’un kendisi ile çalışan sanatçılara Madra ile çalışmamalarını söylemiştir (Akdemir 2003).

6. KATALOG: BERAL MADRA’NIN KÜRATÖRLÜĞÜNÜ YAPTIĞI SERGİLER

6.1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri (1. Uluslararası İstanbul Bienali):

Sergi Mekanı ve Tarihi: Ayasofya Hamamı; 25 Eylül-15 Kasım 1987.

Sanatçılar: Sarkis, Bedri Baykam, Mehmet Gün, Mehmet Güleriyüz, Ömer Uluç, Şenol Yorozlu



Madra'nın "küratörlük" kavramı ve sorunsalı ile yüzleşmesine neden olan en önemli etkinlik İstanbul Bienalidir. 1973 yılında kurulan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV), bu tarihten itibaren her yıl düzenlediği, plastik sanatları, müzik, opera, bale, tiyatro ve sinema gibi gösteri sanatlarını kapsayan "Uluslararası İstanbul Festivali"nde, plastik sanatlar etkinliklerine ayrı bir etkinlik olarak yer vermeyi planlamıştır. 1987 yılında da, plastik sanat sergilerini, "Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri" adı ile tek başına bir etkinlik altında düzenlemiştir. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri 1989 yılından itibaren Uluslararası İstanbul Bienali adını almıştır.

Bienalin şekillendirilmesinde ilk sergi olan 1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri, Doğan Kuban (mimar), Belkıs Mutlu (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Başkanı), Sezer Tansuğ (sanat tarihçi) ve genel koordinatör olarak da Beral Madra'dan oluşan bir danışma kurulunun görevlendirilmesi ile çalışmalara başlamıştır. Ulusal jürinin yanı sıra Avrupa'nın önemli sanat adamlarından oluşan uluslararası bir danışma kurulu da serginin yapılanmasında etkin olmuştur. Germano Celant, Alexander Grevenstein, Hubert G. Hermes, Norman Rosenthal, Prf. Wieland Schmied gibi isimlerin yer aldığı kurul ile yapılan görüşmeler sonucunda hem İstanbul'un tarihsel öneminin

vurgulanması hem de uluslararası ortamda ilgiyi çekebilmek açısından tarihsel mekanların kullanılmasına karar verilmiştir. (Berkman 1987a: 39, Madra 1996d: 17)

Sergide tarihi mekanların belleği öne çıkarıldığı için ana tema, “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat” olarak belirlenmiştir. Mekan sanat birlikteliğine ve “gelenek-çağdaş” kavramlarına vurgu yapan bienalde, Aya İrini’de yabancı sanatçılar, Mimar Sinan Hamamı’nda (Ayasofya) da Türk sanatçılar yapıtlarını sergilemişlerdir. Bienalin ana tartışması olan ve son yirmi yılda önemli bir kavrama dönüşen tarihsel mekanda çağdaş sanat olgusunu, sergiye çağrılı Türk sanatçılar iki ayrı tavır ile ele almışlardır. Birinci tavırda sanatçılar, yapıtlarını herhangi bir ek katkı aramadan üretmişler, mekanın yapıta bir katkısı olacaksa bu katkı kendiliğinden oluşsun istemişlerdir. İkinci yaklaşımı benimseyenler ise, yapıtlarını doğrudan doğruya mekanın bağlayıcılığı içinde kalarak üretmişlerdir. (Kahraman:1987: 52)

Yabancı sanatçıların katılacağı Aya İrini’deki serginin Germano Celant küratörlüğünde gerçekleştirilmesi planlanmış; ancak, Celant’ın sergi için istediği bütçe karşılanamayacağından bu görev, Beral Madra’ya verilmiştir.(Berkman 1987ç:33, Madra 2003ı: 16) Madra, görevi kabul etmiştir; ama bu durumun bienalin açılışına üç ay kala belli olması dolayısıyla, sanatçıların, Türkiye’ye gelerek verili mekan bağlamında çalışma yapmaları için yeterli zaman olmadığından, davet etmek üzere minimal sanat, kavramsal sanat, Arte Povera ve yeni dışavurumculuk gibi son 20 yılın en belirleyici sanat deneyimlerini temsil eden sanatçıların listesini yapmıştır. Madra’ya göre, tarihsel mekanın boyutları ve özellikleri, yapıldığı dönemin toplumsal, siyasal ve ekonomik yapısı ile sıkı sıkıya bağlıdır ve sanatçılar geçmiş üslupları da içinde barındıran böylesi bağıntılı bir oluşuma tüm öznelliği, ayıklama- seçme- yeniden kurmaya dayalı çoğulculuğu ile yaklaşmışlardır. Tarihsel yapının siyasal gücü, sanat yapıtının ise sanatçının varlığını barındırması arasındaki karşılıklı ilişki, bu gerilim ve çatışma içinde doğan yapıtların taşıdığı geçmiş ile gelecek arasındaki bağ, Madra’nın önemseydiği bir amaç olmuştur. (Madra 1987ı, Madra 1989s:123; Madra 1996d:20)

Sonuçta, Aya İrini’de Arnulf Rainer, Michelangelo Pistoletto, François Morellet, Gilberto Zorio, Markus Lüpertz, Jean Michel Alberola; Ayasofya Hamamı’nda ise,

Sarkis, Bedri Baykam, Ömer Uluç, Şenol Yoroğlu, Mehmet Gün, Mehmet Gülerüz yapıtlarını sergilemişlerdir. (Madra 1996d:21)



Foto 1: Markuz Lüpertz, “Haremde Kız Kaçırma ve Modern Türkiye”, tuval, Aya İrini, 1987.

1.İstanbul Bienali’nde, ana tema “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat”ın yanı sıra, tamamlayıcı nitelikte, dünya ve Türkiye çağdaş sanatını tanıtıcı sergiler de düzenlenmiştir. Askeri Müze’de ulusal sergilere yer verilmiştir. Ulusal sergiler kapsamında Türk heykel, resim, özgün baskı ve seramik sanatçıları çalışmalarını sergilemiştir. Ayrıca, Polonya Art Centre Stüdyo Koleksiyonuna, Yugoslavya’dan iki çağdaş sanatçıya, Kanada’dan çağdaş on ressamın otuz desenine, Oskar Kokoshka’nın yirmi eserine, Oscar Chez’in koleksiyonundan Fikret Mualla’nın 48 eserine yer verilmiştir. Ulusal sergilerin yanı sıra, Resim Heykel Müzesi’nde “Türk Koleksiyoncuların Sergisi” ve “80’li Yıllarda Fransız Sanatı Sergisi” düzenlenmiştir (Anonim 1987d:18-20, Anonim 1987a:10-11, Ünver 1987a:57-58).

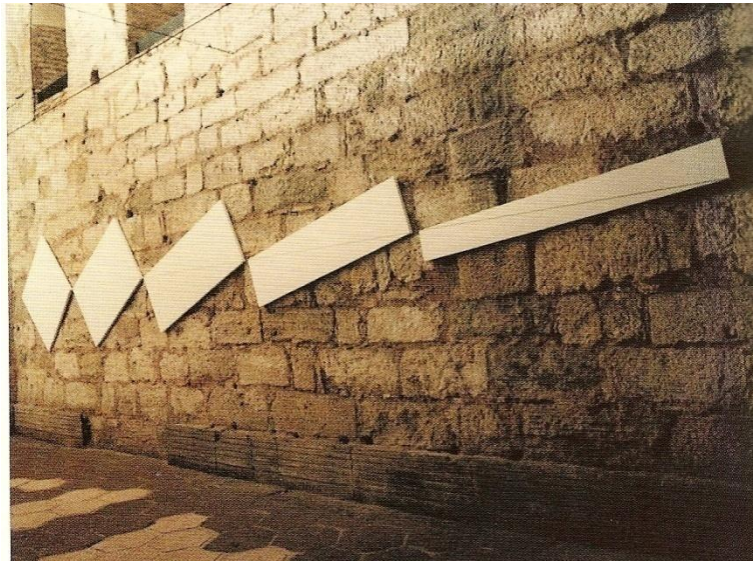


Foto 2: François Morellet, tuval, yerleştirme, Aya İrini, 1987.

6.2.Figür Ötesi:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Polat İnşaat/Maçka Yeni Binadaki Mağaza, İstanbul; 30 Eylül-31 Ekim 1987.

Sanatçılar: Fuat Acaroğlu, İsmet Doğan, Rafet Ekiz, Hüseyin Ertunç, Haluk Gedik, Murat Morova, Murat Sinkil, İlhan Şen, Yavuz Tanyeli, Esat Tekand, Mustafa Yıldırım.



Beral Madra, İslamiyet'in "figür" sorununu sorunsallaştırdığı bu sergide, "figür-suret" problematiğini, bir hesaplaşma sergisine dönüştürmüştür. Madra, İslamiyet boyunca Türkiye'de sanatçı ve seyircinin kendi benliğini ve varlığını sanatta izleyemediği bir süreç geçtiğine değinmiş; 1980'lerde küresel iletişim çağıyla beraber gelen çoğulculuk ve bireysellik ortamında da, sanatın, çağın başındaki modernleşme hareketleri aracılığıyla giren figürün şekillendirdiği toplumsal ve ruhsal hesaplaşma ve eleştiri etkileriyle biçimlenmeye başladığını belirtmiştir. Sergide de, bu süreç sonunda sanatın günümüzde ulaştığı eleştiri ile "figür ötesi" anlayışını sorunsallaştırmayı önemsemiştir. Bununla beraber, 1.İstanbul Bienali ile eş zamanda olan bu sergi ile bienalde yer almayan sanatçılara yer vererek alternatif yaratmayı ve uluslararası sanat ortamında bitmek üzere olan yeni ekspresyonizm akımının Türkiye'de dikkati çekmesini sağlamayı amaçladığının üzerinde durmuştur.(Madra 1989i: 1; Anonim 1992a: 6)



Foto 3: Esat Tekand, tuval üzerine yağlıboya, 100x140cm.

Bu sergide yer alan sanatçılar yeni ekspresyonist figür anlayışı ile çalışan sanatçılardır. Sanatçıların ortak özellikleri; geçmiş ile bugünün, bilinç ile bilinçaltının, us ile usa aykırılığın çatıştığı dışavurum etkilerinin görüldüğü bir tavır içinde, toplumsal bilincin keskinliğini ve bireysel çıkışlarını, korkularını, beklentilerini gösteren simgeler, renkler ve ipuçları ile dolu resimler yapmalarındır (Madra 1989i: 1-3).



Foto 4: Rafet Ekiz, tuval üzerine yağlıboya, 97x130 cm.

6.3.Akdeniz Ülkeleri Çağdaş Sanat Sergisi, Expo Arte, (Mediterraneo per l'Arte Contemporanea):

Sergi Mekanı ve Tarihi: Bari; 16-20 Mart 1989.

Sanatçılar: Erdağ Aksel, Hale Arpacıoğlu, Handan Börütçene, Bedri Baykam, Mehmet Gün, Selma Gürbüz, Serhat Kiraz, Esat Tekand, Şenol Yorozlu.

İtalya'da Apulia Bölgesi Kültür Komisyonu ve Bari Fiera del Levante tarafından düzenlenen ve Expo Arte (Çağdaş Sanat Fuarı) kapsamında gerçekleştirilen sergi Venedik Bienali'nden sonra İtalya'nın en önemli çağdaş sanat etkinliği sayılmaktadır. Sergiye Fransa, İspanya, Mısır, Yunanistan, Kıbrıs, İsrail, Yugoslavya, İtalya ve Türkiye özel olarak davet edilmiştir.

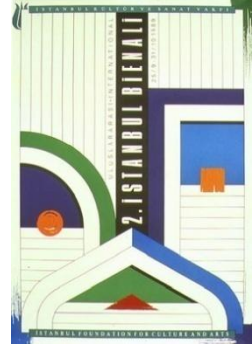
Türkiye, sergiye, Beral Madra'nın küratörlüğünde katılmıştır. Ülkemizin çağdaş sanat üretiminin uluslararası ortamda ilgi çekmesi açısından önemi vurgulanan sergi, sanatçıların resim ve üç boyutlu yapıtları ile çağdaş Türk Sanatından bir kesit sunmuştur. Sergi için hazırlanan katalogda, Beral Madra, Türkiye'de sanatın, geleneksel sanatın bir devamı olmadığını, aksine geleneksel olanın kırılmasına dayandığının altını çizmiştir. 500 yıllık bir aradan sonra, Türk sanatçıların, yüzlerini Batı'ya dönerek, 20.yy. Batı sanatından, özellikle empresyonizm, ekspresyonizm ve soyut ekspresyonizmden etkilendiklerini ve arayı yarım yüzyıllık süre içinde kapattıklarını belirtmiştir. Bununla beraber, Batı sanatının biçimlerini ve içeriklerini zenginleştirmek üzere eğildiği 500 yıllık İslam ve Osmanlı geleneksel dekoratif ve soyut sanatının Türklerin köklerini oluşturduğunun; Türklerin bu zengin geçmişi yine Batı sanatı ile fark etmelerinin sanatçıda bir ikilem yarattığının üzerinde durmuştur. Orta Doğu, Akdeniz ve Avrupa arasında konumlanan bir ülkenin sanatçıları olarak yeni nesil Türk sanatçıların bilinçli olarak bu ikilemlerden beslendiklerine değinmiştir. Ulusal kimlik ile evrensel sanat alanları arasındaki bu çatışmanın çok zengin üretim olanakları sunduğunu belirtmiştir. 1980'lerden itibaren Türkiye'de, her türlü teknik, yorum, stil ve içeriğin denendiği çoğulcu (pluralist) bir sanat ortamının geliştiğinin ve bu çoğulcu yaklaşım içinde sanatçıların, aynı zamanda, kendi sosyal ve psikolojik çevresini yorumlayan çalışmalar gerçekleştirdiklerinin altını çizmiştir. Sergiye katılan sanatçıları da bu yönelim içindeki ve 80'lerden beri Türkiye'de sergiler gerçekleştiren genç kuşak sanatçılardan seçmiştir.

Resimleri yeni- ekspresyonist akım içinde nitelendirilen Hale Arpacıoğlu "Portreler" adlı çalışmasında, diğer çalışmalarında olduğu gibi, kadının toplumsal ve psikolojik sorunlarına, çelişkilerine ve bakışına odaklanmıştır. Selma Gürbüz'ün mekanda geometrik lekeler olarak oluşturduğu "Yılanlar" adlı çalışması çok eski geleneklerin havasını taşımaktadır. Sanatçının çalışması çok eski çağlardan gelen fantezileri, garip rüyaları dışarıya taşıran bir sessizliğe sahiptir. (Madra 1989f:50-51, Madra 1996d:37-39)

6.4. 2. Uluslararası İstanbul Bienali:

Sergi Yeri ve Tarihi: Süleymaniye İmaretı, İstanbul; 25 Eylül-31 Ekim 1989.

Sanatçılar: Richard Long, Daniel Buren, Jannies Kounellis, Sol LeWitt, Mehmet Aksoy, Erol Akyavaş, Neş'e Erdok, Serhat Kiraz, Ömer Uluç, Anne ve Patrick Poirier.



2. Uluslararası İstanbul Bienali'nde, bir önceki bienalde olduğu gibi, İstanbul'un tarihi değeri vurgulanmış ve "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat" ve "Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat" başlığı altında iki ana tema belirlenmiştir. Bu sefer, 1. Bienalden farklı olarak Aya İrini'de Türk sanatçılar, Süleymaniye İmaretı'nde yabancı sanatçılar sergi açmışlardır. Bienalde, 1. İstanbul Bienali'nde olduğu gibi bir danışma kurulu görevlendirilmiştir. Danışma kurulunda Prof. Doğan Kuban, Beral Madra, Sezer Tansuğ, Prof. Belkıs Mutlu ve Prof. Dr. Bülent Özer yer almıştır. Beral Madra, Süleymaniye İmaretinde açılan serginin küratörlüğünü gerçekleştirmiştir.

Süleymaniye İmaretı'nde yapıtları sergilenen sanatçılar, Richard Long, Daniel Buren, Jannies Kounellis, Sol LeWitt'tir. Beral Madra, bu dört sanatçının birbirlerinden çok ayrı kavramları, düşünceleri, üslupları ve teknikleri olmakla beraber çok belirgin ortak yanları olduğunu belirtmiştir. Sanat yapıtının önce düşünsel sonra nesnel yaratıldığı ilkesini benimsemiş olmaları; yapıtlarını kendi içinde sürekli bir gelişme gösteren bir düşünce sistemi üstünde kurmaları; yapıtlarının tüm özelliklerini; algıladıkları, duyumsadıkları ve tanıdıkları mekanlar içinde gerçekleştiriyor olmaları; yapıtlarını sergi mekanı içinde yaratmaları ve sergi bitiminde yapıtlarını o mekanın bir parçası olarak bırakmaları ya da belgeleyip iptal etmeleri bu sanatçılarının ortak özellikleridir. (Madra 1989m: 106-110; Anonim 1989g: 12; Madra 2003ı: 33))

Aya İrini'de yapıtlarını sergileyen sanatçılar da, Mehmet Aksoy, Erol Akyavaş, Neş'e Erdok, Serhat Kiraz, Ömer Uluç, Anne ve Patrick Poirier'dir.

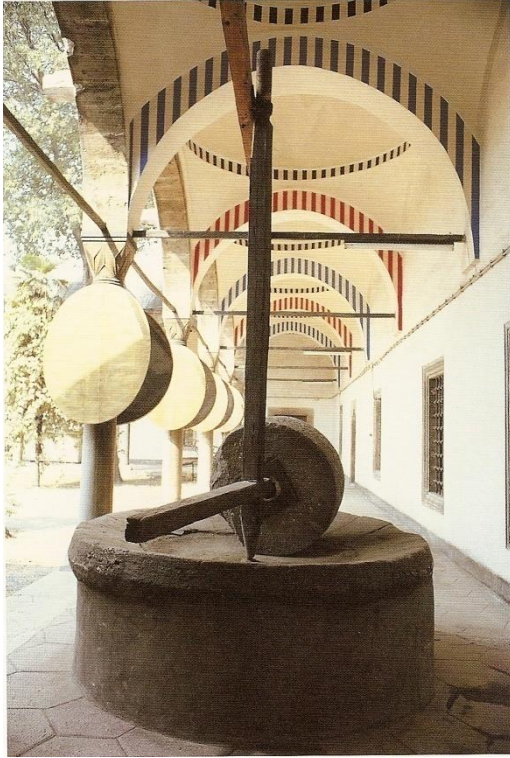


Foto 5: Daniel Buren, “Sinan İçin Beş Renk- Saray İçinde Çalışma”,yerleştirme, 1989.

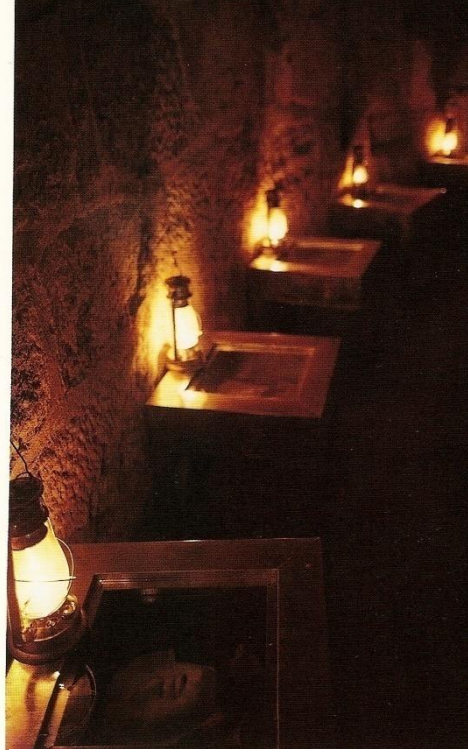


Foto 6: Anne ve Patrick Porier, “Kültür Uluslararası Turizm tarafından sahiplenilemez”, yerleştirme, 1989.

2. Uluslararası İstanbul Bienali’ndeki diğer bir etkinlik de, Madra’nın belirttiği üzere uluslararası sanat ortamında gündemde olan bir konuyu,“80’li yılların geçmişle hesaplaşması” temasını işlemiştir. Bu tema çerçevesinde, Resim Heykel Müzesi’nde Berlin Senatosunun katkıları ile “90’lı yıllara doğru” adı altında Almanya’daki genç kuşağı tanıtan bir sergi yer almıştır. Hareket Köşkü’nde “Avusturya Öncü Sanatı” ve “Genç Avusturya Öncü Sanatçılar” sergilerine yer verilmiştir. Yıldız Üniversitesi’nde Efi Strousa küratörlüğünde dört sanatçıdan oluşan Yunanistan sergisi ile Yugoslavya’dan Evgenia Demniyevska’nın kişisel sergileri sunulmuştur. Askeri Müzede de, İtalya’dan 80’li yıllardan 30 sanatçıyı getiren “80’li Yıllarda İtalya’da Soyut ve Figür-Diptikler” isimli bir sergi, İspanya’dan “80’li yılların Kuşağı” isimli bir sergi ve “80’li yıllarda Türk Resmi” adı altında bir sergi yer almıştır. “80’li Yıllarda Türk Resmi” sergisinde farklı sanat anlayışları sınıflandırılarak sunulmuştur; sergiye katılan sanatçılar, Fuat Acaroğlu, Mevlut Akyıldız, Hale Arpacıoğlu, Halil Akdeniz, Nedret Sekban, Yavuz Tanyeli, Bedri Baykam, Bilge Akkor, İbrahim Örs, Esat Tekand,

Komet, Şenol Yoroğlu, Özer Kabaş, Adem Genç, Asım İşler'dir. Atatürk Kültür Merkezi'nde de, "Genç Türk Sanatçılar" adı altında bir sergi düzenlenmiştir. Katılan sanatçılar, Selim Altan, Arzu Başaran, Haluk Gedik, Selma Gürbüz, Murat Morova, Bahar Kocaman, Argun Okumuşoğlu, Şeyma Resioğlu, Gonca Sezer, Emre Zeytinoğlu, Mithat Şen, Murat Sinkil'dir. Küçük Salon'da da, Marco del Re ve Rudy Pijpers'in ortak sergisi düzenlenmiştir. Mehmet Gün ise, Askeri Müze'de sergi açmıştır. (Üçok 1989: Madra 1989p:65; Anonim 1989c:13)

6.5. 44. Venedik Bienali:

Sergi Mekanı ve Tarihi: İtalyan Pavyonu, Venedik; 23 Mayıs-30 Eylül 1990

Sanatçılar: Mithat Şen, Kemal Önsoy.

1895'ten beri süregelen Venedik Bienali'ne Türkiye; 1956, 1958 ve 1960 yıllarındaki katılımının ardından 1990 yılında, otuz yıl aradan sonra, Beral Madra'nın küratörlüğünde, dördüncü defa katılmıştır. Sergi, Dışişleri Bakanlığı Kültür İşleri Müdürlüğü'nün girişimleri sonucu İtalya Pavyonu'nda bir mekanda (4x3x5m.) gerçekleştirilmiştir. Duvar uzunluğu 15 metre olan bu mekanda, mekanın küçüklüğü nedeniyle sanatçıların ancak ikişer resmi sergilenmiştir (Madra 1990f:4).

Mithat Şen, 1987'den beri, insan bedenini birçok parçaya ayırarak ve her bir kısmı ayrı ayrı ele alan ve her birini analitik ve disiplinli bir doğaçlama içinde boyayan bir sanatçıdır. 1988'den itibaren çalışmalarında, yüzeyi dolduran, büyük ve doygun formlar görülmeye başlanmıştır. Şen, elemanlarını önceden tahmin edilemez sapmalarla birçok yönde gösterir; bedenleri bir resimden diğerine tekrar tekrar kendisini kurmaktadır.

Kemal Önsoy'un resimleri insan doğasının köklü gizemini tarihsel ve antropolojik referanslarla arayıp ortaya çıkarmaktadır. Üst üste biriken kültürel geçmişe yönelen ve dolayısıyla katmanlaşma ve süreklilik gibi kavramları odak alan Önsoy, izleyici ile resim arasında çok aşamalı mesafe oluşturmak üzere, çalışmalarında boyayı katman katman yığmakta ve tuval yüzeyini kazımaktadır. Özetle, her iki sanatçının

çalışmalarında geçmiş ve geleneksel olan ve çağdaş olanla hesaplaşma iç içe ortaya çıkmaktadır; ayrıca her iki sanatçı da, çalışmalarında, öznellik ve nesnellik arasında gidip gelen bir üretim sürecini izlemektedir. (Madra 1996d:62-64)

6.6. 2. Minos Beach Art Symposium:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Mamidakis Oteli Parkı, Girit; 10 Haziran-31 Ekim 1990.

Sanatçılar: Handan Börüteçene, Serhat Kiraz.

1988 yılında birincisi gerçekleştirilen sempozyum, Mamidakis otellerinin sahibi Gina Mamidakis'in geçmişin sanatını bugünün sanatı ile buluşturma ve geçmişin sanatına çağdaş sanatla yanıt verme isteğinden doğmuştur. Mamidakis, iki yılda bir uygulanacak sempozyum için otelin parkını açık hava sanat müzesine dönüştürmüştür. Akdeniz kültürüne ve kimliğine vurgu yapan bir projedir.

1990 Haziranında gerçekleştirilen 2. Minos Beach Sanat Sempozyumu'nun küratörlüğünü Dimitri Coromilas üstlenmiştir. Coromilas'ın seçtiği "Yeni Akdeniz Kimliği" kavramı çerçevesinde, Beral Madra da Türk sanatçıların seçiminde yardımcı küratör olarak görev almıştır. Serhat Kiraz, projeye, "Kült" isimli yerleştirmesi ile katılmıştır. Handan Börüteçene ise, bakır kitaplardan ve cam kürelerden oluşan "Denizi Seven Kürenin Kitabı" adlı yerleştirmesi ile katılmıştır. Katılan her sanatçı çalışmalarında, geçmişte yaptıkları ile ilişki içinde; kendi kimliklerine gönderme yapan, yaşadıkları bu an ve yerle bağıntılı olan imgeleri seçmeye çalışmışlardır (Madra 1990j:154; Madra 1996d:67-74; Çağdaş 1992: 6).

Serhat Kiraz'ın tüm çalışmalarında gözlenen insanın var oluşuna, kimliğine, yerellik-küresellik arasındaki karşılıklığa sürekli değinen ve kimi zaman mekana göndermeler yapan özellikler; Handan Börüteçene'nin de çalışmalarındaki kimliğe, toprağa vurgu yapan özellikler, serginin kavramı ile örtüşen bir yapıda olmaları bakımından önemlidir.

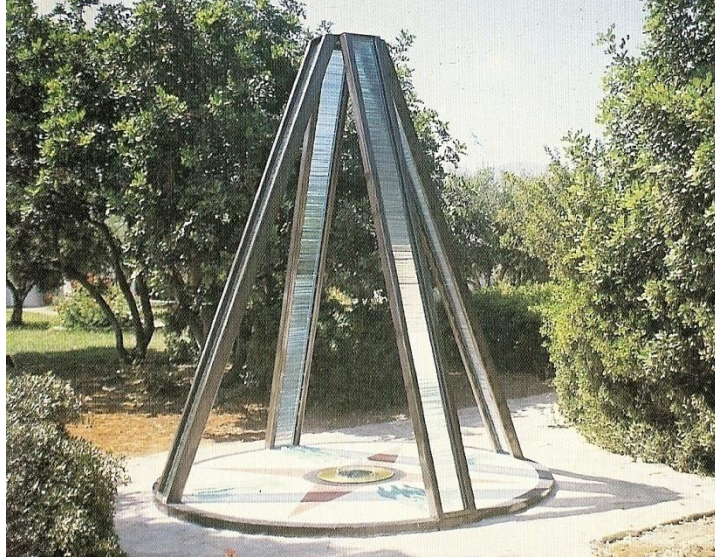


Foto 7: Serhat Kiraz, "Kült", Yerleştirme, cam lama, dört demir ayak, 1990.

6.7.Europe Unknown:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Palac Sztuki ve Wavel Sport Arena;Krkow, Polonya;
22 Mayıs-30 Haziran 1991.

Sanatçılar: Selim Birsnel (Beral Madra), Hale Tenger (Vasıf Kortun).

Polonya'da Krakow'da gerçekleştirilen Avrupa'da İşbirliği ve Güvenlik Konferansı dolayısıyla Unesco himayesinde düzenlenen "Europe Unknown" sergisine Türkiye adına Beral Madra ve Vasıf Kortun yardımcı küratör olarak gitmişlerdir. Sergi, bölgeyi ayıran politik engellerin kalktığı bir dönemde genç Avrupa sanatını tanıtmayı amaçlamıştır. Her biri güçlü yerel geleneklerden gelmekle beraber, aynı zamanda evrensel Avrupa kültür mirasına da ait olan çağdaş Avrupa sanatçıların çalışmalarının karşı karşıya gelmesi ile daha derin ayrımları net bir şekilde gözlemlemek sergide amaçlanan bir diğer sonuçtur. Sergi Dış İşleri Bakanlığı tarafından finanse edilmiştir. Beral Madra Selim Birsnel, Vasıf Kortun ise Hale Tenger ile sergiye katılmıştır.

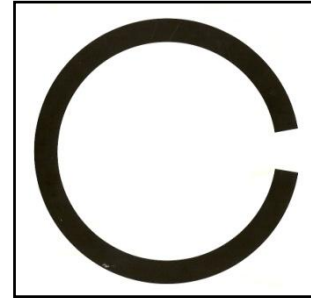
Toplumsal ve bireysel olana gönderme içeren ve birbirini izleyen çalışmalar yapan Selim Birsnel, bu sergide, taşınabilir duvarın iki yüzünü de kullanarak izleyicinin

etrafında dolaşabileceği bir alan yaratmıştır. Duvarın bir yüzünü, pamuk elyaf kumaş ile kaplamıştır. Kumaşın üstünde zorlukla fark edilen siyah lekeler bulunmaktadır ve yakından bir F117A hayalet uçaklarını andırmaktadırlar. Sanatçı, diğer yüzünü grafit boya ile karartmıştır. Ardı ardına gelen duvarlarda izleyici grafit boya ile karartılmış ve içinde diğer taraftaki uçağın formunda boşluk bırakılmış aynalarda yansımalarını görebilmektedir. Bu çalışmada, Birsal, Körfez Savaşı ile beliren şiddetli belirsizliklere, korkulara ve endişelere gönderme yapmıştır. (Madra 1996d: 74-83)

6.8.10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi:

Sergi Mekanı ve Tarihi: AKM Sergi Salonu; İstanbul; 7 Ocak- 8 Şubat 1992.

Sanatçılar: Knut Bayer (Berlin), Canan Beykal (İstanbul), Selim Birsal (Grenoble), Cengiz Çekil (İzmir), Osman (Paris), Ayşe Erkmen (İstanbul), Serhat Kiraz (İstanbul), Füsün Onur (İstanbul), İsmail Saray (Londra), Adem Yılmaz (Köln).



“10 Sanatçı 10 İş: C” sergisi , “10 Sanatçı 10 İş: A ve “8 Sanatçı 8 İş: B” sergilerinin devamı niteliğindedir. C Sergisi, geleneksel sanat tanımlarının ve mekan-nesne-birey ilişkilerinin sorgulandığı, sanatın mekanla ilişki içinde değerlendirildiği, seyreden ile seyredilen arasındaki ayrımların ortadan kalktığı bir ortam içinde şekil alan bir sergidir (Köksal 1992:11).

Sergide yer alan sanatçıların hepsi geleneksel resim ve heykel anlayışını sorgulayan, izleyicinin düşünme biçimini araştıran, Türkiye’deki ticari sanat piyasasına karşı tavır alan çalışmalar üretmektedirler. Her biri, kavramsal resim, üç boyutlu yapıtlar ve mekanda yerleştirmeler yapan sanatçılardır. Bu tavırlarında da, teknolojik gelişmelerin ve iletişim ağlarının yaygınlığı karşısında tek seçeneğin düşünce üretmek olduğuna dair inançlarından yola çıkmaktadırlar.



Foto 8: İsmail Saray, “Keslen Diller”, yerleştirme, odun, 1992.

Bu sanatçıların bir diğer ortak özellikleri, “tek, biricik yapıt” üretmek yerine yapıtlar dizileri üreten, çalışmalarını uzun süreli bir izlemin bir parçası olarak gören ve sürekli daha önce yaptıkları ile ilişki içinde gören bir anlayış içinde olmalarıdır. Bu anlayış doğrultusunda çalışmalarını ile çevrelerini ve dünyayı sürekli sorgulama ve hesaplaşma içindedirler. Bu tutumları ile dünyadaki kolektif bilince ve karşı çıkışa katılmaktadırlar. Sordukları sorular ve kurdukları dil ile bu yadsıma ağı içindeki yerlerini almakta ve bu yerin kendilerine sağladığı açılımları kullanmaktadırlar (Madra 1992a:1).

6.9.Sanat-TeXnh:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Resim Heykel Müzesi Şeker Ahmet Paşa Salonu, Müze bahçesi, Hareket Köşkü, İstanbul; Yunanistan; 25 Mart-18 Nisan 1992.

Sanatçılar: Canan Beykal, Selim Birsell, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Füsün Onur, Osman Dinç, İsmail Saray.

SANAT,TEXNH

Sanat Texnh sergisi, 1989’da Bari’de gerçekleştirilen sergi ile başlayan ve süren ilişkilerin sonucu doğmuştur. Bari’deki sergide karara varılan Akdeniz ülkelerinin kültürel ve sanatsal kimliğinin öneminin ve zenginliğinin vurgulanması, dünya sanatındaki konumunun yeniden değerlendirilmesi ve etkinliğinin sağlanması gerekliliği ve bu amaca yönelik karşılıklı ilişkilere dayanan ortak hareket etme zorunluluğu

saptamalarının bir yansıması olarak gerçekleştirilmiştir. Sergi, Efi Strausa ve Beral Madra'nın küratörlüğünde yedi Türk ve yedi Yunan sanatçıyı bir araya getirmiştir; İstanbul'dan sonra Atina'da açılmıştır. Türk ve Yunan çağdaş sanatını ilk kez bir araya getirmesi ve çağdaş Türk sanatının uluslararası sanat platformunda sunulması adımlarından biri olması bakımından önemlidir (Madra 1996d:83-86; Çağdaş: 1992:5).

Beral Madra, sergi katalogunda, yaşanan Post Modern süreçte öne çıkan çoğulculuk ve çok kültürlülüğü, Akdeniz ülkelerinin doğal olarak barındırdıklarının, geçmiş ve bugünü doğal olarak birleştirdiklerinin; bu nedenle Post Modern süreçte, tıkanan Modernizme alternatif olarak, Akdeniz ülkelerinin yeni açılımları yaratabileceğinin ve çağdaş sanatın bu noktada öneminin üzerinde durmuştur. Bu değerlendirmeye koşturarak, serginin amacını, Türk ve Yunan sanatçıların ortak kültürel birikimlerinden oluşan yönelimleri kadar, özel bakış açılarını, her iki ülke sanatçılarının özgün kültürel kaynaklarından doğan ve aynı zamanda evrensel uygarlığa gönderme yapan çalışmalarını gün ışığına çıkarmak olarak vurgulamıştır (Madra 1992g: 1-2; Madra 1992m:86).

Sergiye katılan sanatçıların ortak özellikleri, geçmişi ve gelenekleri yitirmeden değişim ve dönüşümü gerçekleştiren ve farklılıklarından beslenerek evrensel boyutlara ulaşan; insana, topluma ve kimliğe vurgu yapan ve sorgulayan; kullandıkları anlatım dili ile de geleneksel sanat tanımlamalarını yıkan çalışmalar gerçekleştirmeleridir. Sergide yer alan çalışmalarda, yüzyıl boyunca birçok kez işlenen modernist kavramlar, biçimler ve teknikler kullanılmıştır. Fakat sanatçılar bu yolu seçerken, modernizmin yalnızca geleceği hedefleyen, tanımlayıcı ve sınıflandırıcı toplumsal ilerlemeciliğine dair sorgulayıcı bir bakış getirmeyi, ayrıca tarihlerinden gelen nesnel ve kavramsal mirası çalışmalarına biçimsel ve kavramsal olarak yedirerek yeni bakış noktaları yaratmayı amaçlamışlardır (Madra 1992g:3).

Selim Birsal, "5 Canonical Elements" adlı çalışması, tehlikeli bir biçimde dışarı uzanan silahları ile büyük oyuncak tanklara benzeyen beş kontrplak konstrüksiyondan oluşmaktadır. Kanonlar masumlaştırılmışçasına onları tehlikesiz ve görünmez kılan yarı-şeffaf kumaşlarla belli belirsiz bir şekilde örtülmüştür. Bu yerleştirme ile sanatçı, gündemden hiç düşmeyen savaş ve silah kavramlarına gönderme yapmıştır.



Foto 9: Selim Birsal, "5 Canonical Elements", Yerleşirme, karışık gereç, 1992.

Canan Beykal, "51 Gün Sonra" adlı çalışması ile efsanevi başlangıca geri dönmüş ve Patroklos'un cenaze törenini kavramsal bir sorgulamayla irdelemiştir. Beykal, töreni taşların üzerine yazılmış Helen kahramanlarının adları ile sunduğu Troya'dan bir duvarı gösteren fotoğraftan oluşan üç panoda canlandırmıştır. Aynı bölgeden çıkarılmış ve aynı kahramanların adlarının yazılı olduğu taşlar panoların önündeki yere de yayılmış durumdadır.

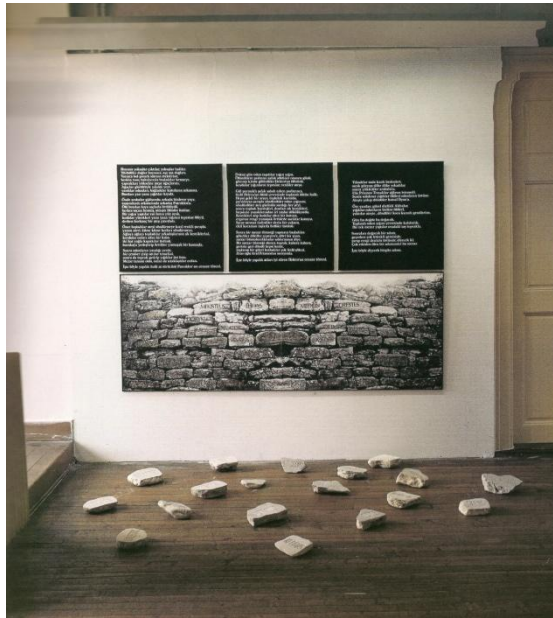


Foto 10: Canan Beykal, "51 Gün Sonra", yerleşirme, karışık gereç, 1992.

6.10. 45. Venedik Bienali:

Sergi Mekanı ve Tarihi: İtalyan Pavyonu, Venedik; 13 Haziran-10 Ekim 1993.

Sanatçılar: Serhat Kiraz, Erdağ Aksel, Adem Yılmaz, Jarg Geismar.

45. Venedik Bienali'nin genel başlığı, küratörü Achille Bonito Oliva tarafından "Sanatın Kardinal Noktaları" belirlenmiştir. Küratör Olivar'ın belirttiği üzere, bienal, mozaik bir yapı üzerine değişik bir kültürel plan oluşturmayı; sanatçıyı diğer kültürlerle yönelterek, uluslararası sanat kavramını yeniden değerlendirmeyi amaçlamıştır. Kültürlerin ve dillerin birlikteliğine parmak basmış ve eleştirel bir yaklaşımı dayatmak yerine kültürel göçebeliğe, çağdaş sanatı yaratan değişik dillerin bir arada oluşuna giden bir yol önermiştir (Gültekin 1993: 40).

Türkiye bienale Beral Madra'nın küratörlüğünde katılmıştır. Beral Madra, bienalin, süregelen politik, ekonomik ve toplumsal karışıklıklar içinde farklı bir öneme ve güce sahip olduğuna değinmiştir. Kültürel farklılıkların bir araya gelerek dünya kültürünün ve global diyalogun gelişmesinde en pozitif ve verimli sonucu doğurabileceği tek alanın da sanat olduğunun altını çizmiştir. Madra bu bağlamda, Türk sanatçıların, periferi denilen bir ülkenin sanatçıları olarak, yeni dünya düzenine dair yeni bir bakış, mantık sunmak üzere kavramları ve çalışmaları ile 45. Venedik Bienali'ne katıldıklarını belirtmiştir. Venediğe bir sanat sergisi değil, siyasi bir görüş götürdüklerinin, başka bir deyişle, serginin Türkiye'nin dünyada almak istediği yeri anlatmaya çalışan bir sergi olduğunun üzerinde durmuştur. Türkiye'nin, 20.yy.da, modernist dikotomiler ile iç içe geçen çok katmanlı bir geçmişe sahip çok kültürlü ve inançlı bir yapıdan meydana gelen bir dili barındırdığını ifade etmiştir. Bu çok katmanlı kültürel yapısı ile dünyaya çok boyutlu bir göçebelik alanı açabileceğinin üzerinde durmuştur (Madra 1996d:103-107; Madra 2003r:148).

Serhat Kiraz insanın bireysel ve evrensel konumunun, daha genel boyutlarıyla da küresellik/yerellik ikileminin kültürlerin kaynağındaki benzerliklerde temellendiğini düşünmekte ve çalışmalarında insanın konumuna dair sorguladığı sosyo-politik ve kültürel içerikleri ussal/matematikselsel kurgulu çeşitlemelerle oluşturmaktadır. Tüm

bunları da, evrensel kültür, arketip, hala hüküm süren eski dünya gelenekleri, astroloji, Zodyak ve büyüye göndermeler yaparak çalışmalarında yarattığı diyalektik ortamla seyirciye ulaştırmaktadır. Bienale katıldığı “Boşluk Zamanı” adlı çalışmada da bu arayış kendisini göstermektedir. Kiraz’ın çalışmasında yarattığı spiral kurgu “kara delik”i çağrıştırmaktadır. Çalışmadaki spiral hareket kültürler arasındaki tüm farklılıkları, dönüşümleri ve olguları bir girdaba sürüklemektedir. Kiraz izleyiciye dogmatik ve bilimsel düşünceye dair ve bu bağlamda dünyada bulunduğu konuma dair bir sorulamaya yaptırmak istemiştir (Madra 1996d:109; Madra 1998d: 127-129).



Foto 11: Serhat Kiraz, “Boşluk Zamanı”, Yerleştirme, Ayna- Cam, 1993.

Erdağ Aksel topladığı malzemelerle yaptığı ve hazır nesnelere oluşturduğu çalışmalarında düşünceyi ve özellikle de sosyo-ekonomik değişimleri her zaman önde tutmuş ve yapıtlarında bunları bütünlüklü dizilere dönüştüren bir sanatçıdır. Günlük hayattan, endüstriyel atıklardan seçtiği tüm nesnelere kültürel ve geleneksel mirası kavramsal olarak yeniden gözden geçirdiği alanı oluşturmaktadır. Bienale katıldığı “Burada, Şimdi ve Eskiden” çalışmasında da, seçtiği materyaller ve bunlarla oluşturduğu dil yüzyılların birikimini taşıyan geleneksel bir manifesto bildirirken, aynı zamanda bugüne dair bilgi de vermektedir. Çalışma, Bellini’nin Fatih Sultan Mehmet portrelerinden altında sıra ile dizilmiş Saatli maarif takvimlerinden oluşmaktadır; aradaki ince levhalarda da Aksel’in soyunurken çekilen fotoğrafları ve bir floresanla

aydınlatılmış tornavida yer almaktadır. Kişisel olana gönderme yaparken toplumsal olana da yaptığı gönderme ile geçmiş ve şimdi, bireysel ve toplumsal olan arasında gidip gelirken Doğu-Batı ayrımından, üretim tüketim ilişkilerine, siyasal ideolojilerin karşılığında bireyin kendi toplumu ve dünya içindeki yerine olmak üzere evrensel olanla da bütünleşen bir yapıdadır. Sanatçının çalışması İtalyan sanatçılar tarafından gerçekleştirilen Arte Povera yerleştirmelerindeki derin tarihi yankıyı taşımaktadır. Çalışmasındaki padişah portrelerinin Fatih Sultan Mehmet'e ait olması ve padişahın annesinin Hıristiyan olması Türkiye'nin o dönemdeki kültür ve din farklılıklarını kabul eden hoşgörülü yapısına bir atıf taşımaktadır ve Türkiye'yi bu bağlam içinde yeniden bir konumlandırmaya sokmaya çalışmıştır (Madra 1996d: 111-112; Ardam 1991: 76, Lucie-Smith 1999).



Foto 12: Erdağ Aksel, “Burada ve Şimdi ve Eskiden”, Yerleştirme, 6 Pano, 3 ince levha, 1993

Türkiye'nin 45. Venedik Bienaline diğer bir katılımı da Adem Yılmaz ve Jarg Geismar'ın serginin uluslararası-ulusallık, kültürel nomadizm gibi alt kavramlarına direkt göndermede bulunan “In Between” adlı bir çalışmaları ile olmuştur.

6.11. Buluşma: Sanat:

Sergi Mekanı ve Tarihi: MSÜ Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul; 5-30 Ekim 1993.

Sanatçılar: Fatih Aydoğdu, Handan Börüteçene, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Erkan Özdilek, Adem Yılmaz.

Sergi, Türkiye Cumhuriyeti'nin 70. Yılı ve İstanbul Avusturya Kültür Ofisinin 30. Yılı dolayısıyla Beral Madra ve Sabine Groschup'un küratörlüğünde Avusturya'dan ve Türkiye'den 12 sanatçının katılımıyla gerçekleştirilmiştir. Serginin kavramı "Buluşma: Sanat" olarak belirlenmiştir.

Katalogda, buluşmanın, önceden belirlenmiş bir tarih ve mekanda değişik yerlerden gelen kişilerin karşılaştıkları, birbirlerine dair meraklarından doğan çok yönlü ve amaçlı bir eylem olduğu belirtilmiştir. Kavramın, tüm belirlenmiş özelliklerine karşı bilinmeyen içinde ilerlemesi, yaşanabilecek iletişim ve iletişimsizliklerin açacağı yeni seçenekler ve özgürlük alanları ile düşünülür, umut edilen ve beklenen yeni durumlara kapı açması bakımından bir ütopya özelliğini taşıdığı ifade edilmiştir. Modernizmin tek yönlü ve merkezîyetçi bakış açısı ile dünyayı merkez ve çevre olarak bölen anlayışına karşı bir tavır olarak gösterilen buluşma eyleminin, ötekine dair bir farkındalık yarattığının üzerinde durulmuştur. Bu yönü ile üretken ve doğurgan buluşmaların hedeflendiğinin altı çizilmiştir. Sanatçılar, serginin gerçekleştirildiği binanın dış dünya iletişimsizliğini bir eşik olarak görmüşler ve bugünün gerçeği ile geçmiş arasında bir iletişim için bunu bilinçli olarak kullanmıştır. Madra, serginin bu özelliğini, çağdaş sanatın geçmişle bağlarını koruyarak gününe sahip çıkan ve açılımlara ulaşan özelliği ile paralel gördüğünü belirtmiştir.

Sergiye katılan sanatçıların diğer ülkelerin ortamına ve sorunlarına duyarlı ve aktif şekilde yaklaşan ve sanat pazarı içinde kendi kimliklerini öne alan ve araştıran sanatçılar olmasına çalışılmıştır (Madra 1996d:118-125; Madra 1993m: 146-147).

Çalışmalarında temeline koyduğu resmi belgeler ve yasalar vb. belgeler ile belleğe ve toplumsal belleğe göndermelerde bulunan Ahmet Öktem, bu sergiye mavi neon ile aydınlattığı sınıflandırılmış kavanozları çektiği bir seri fotoğrafla katılmış ve günlük yaşam üzerinde egemen olan, yeniden ele geçirilen ve belgelenen belleğe işaret etmiştir.

Seçtiği doğal malzemelerle insan yaşamına dair olanla hesaplaşan Erkan Özdilek sergiye bir kısmı el yapımı kağıtla kaplanmış kocaman bir demet sazdan oluşan “Ayasofya için bir İş” çalışması ile katılmıştır.

6.12. Enticing Differences:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Bologna, İtalya; 28-31 Ocak 1994.

Sanatçılar: Erdağ Aksel, Handan Börüteçene, İnci Eviner, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve Teoman Madra.

“Enticing Differences/Cezbedici Farklılıklar” başlıklı sergi, İtalya’nın Bologna kentinde düzenlenen Sanat Fuarı’nda Lucrezia Domizio Durini tarafından geleneksel sanat fuarı ortamını Yunanistan, Romanya ve Türkiye’den bir grup sanatçı ve küratör ile karşılaştırmayı hedefleyen bir sergidir. Farklı kabul edilen bu komşu ülkeler arasındaki ayırıcı ve ortak sanat ifadelerini ve dillerini araştırmayı amaçlamıştır. Bari’de ele alınan Akdeniz kültür kimliği sorununu ve sanat pazarındaki açılımlı olabilecek yerini konu alan ve bunu geliştirmeyi amaçlayan bir sergidir. Türkiye, sergiye Beral Madra’nın küratörlüğünde katılmıştır. (Madra 1996d:125-131)

İnci Eviner sergiye beden ve bellek, beden ve kimlik arasındaki ilişkiyi sorguladığı “Gövde Coğrafyası” çalışması ile katılmıştır.



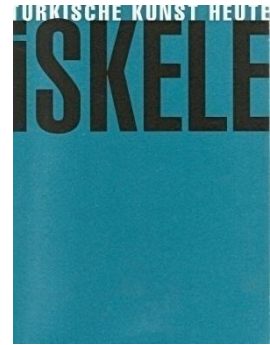
Foto 13: İnci Eviner, “Gövde Coğrafyası”, yerleştirme-karışık malzeme, 1994.

Handan Börüteçene “Tüm Denizler Müze Nesnesi Olmadan Önce” adlı çalışmasında coğrafyaya dair bir soruna, Akdeniz’deki kirlige gönderme yapmıştır. Akdeniz tuzunu, deniz kabuklarını ve mavi boyayı cam kutular içinde sergilemiştir. Oksidize bakırdan oluşan beş yaprak ile de Akdeniz’de bulunan ve üçü şimdiden kirlenmiş olan beş denize atıfta bulunmuştur.

6.13. İskele-Turkische Kunst Heute Sergisi:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Dış Hizmetler Enstitüsü, Berlin, Bonn, Stuttgart; 19 Mayıs- 9 Ekim 1994.

Sanatçılar: Serhat Kiraz, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Füsün Onur, Hale Tenger, Osman Dinç, Adem Yılmaz, Selim Birsnel, Handan Börüteçene.



İskele-Turkische Kunst Heute (İskele Günümüz Türk Sanatı) sergisi, Almanya’da, resmi bir kuruluş olan Dış Hizmetler Enstitüsü’nün (IFA) 1994 sanat etkinlikleri programı kapsamında düzenlenmiştir. Sergi İFA’nın Berlin, Stuttgart ve Bonn galerilerinde olmak üzere üç ayrı yerde açılmıştır. Serginin yapımcısı Rene Block’tur. Sergi Beral Madra ve Sabine Vogel’in küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir. (Madra 1994f: 132)

Sergide kavram olarak “iskele” seçilmiştir. “İskele”, yapı (inşaat) iskeleleri ve liman ki burada kente de gönderme yapmaktadır, olmak üzere ikili bir anlam taşımaktadır. Kavram, Boğaz’daki Doğu ile Batı’yı bağlayan iskeleler göz önüne alındığında İstanbul’a ve iletişime gönderme yapmakla beraber, bir varışı, karşılamayı, yeni kimlikleri, geçiş dönemi ile yeni başlangıçları, geleneklerle modernleri içermektedir. Ayrıca tırmanmak anlamına da gelmektedir. (Madra 1996d:133; Anonim 1994d:12)

Sergiye katılan sanatçıların seçiminde, yapıtlarında belli bir sürekliliği barındırmaları ve yapıtlarının sosyolojik, antropolojik, siyasal, otobiyografik, çevresel söylemleri içermesi göz önünde bulundurulmuştur. Sanatçıların hepsi hazır nesne ve yerleştirme tekniği ile çalışan sanatçılardır. Seçilen sanatçılardan, serginin kavramı “İskele” ile beraber İstanbul’da, Avrupa ile ilişkileri olan bir kentte yaşayan kişiler olarak ve bu ilişkilerin var olduğu bir kentte sergi açmalarını göz önüne alarak söylemlerini geliştirmeleri istenmiştir. Sergiye Handan Börüteçene ve Hale Tenger daha önce yapmış oldukları çalışmalarla katılmışlar, diğer sanatçılar çalışmalarını sergi mekanında gerçekleştirmiş ya da İstanbul’da çalışmalarını yapıp Almanya’ya taşımışlardır (Çağdaş 1994: 53;

Sönmez 1994:32-34). Sanatçılar kavramı, insanın evrendeki yolculuğundan varışa, kavramın temel göndermesi İstanbul'dan Bosna Hersek savaşına, yerleşme ve yurt kavramından Akdeniz'deki kirlenmeye kadar kavrama ilişkin bireysel, toplumsal ve evrensel bir perspektifte ele almışlardır.

Hale Tenger'in sergiye katıldığı “Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna-Hersek” adlı çalışmasında, beş büyük boyutlu metal rafa, insan haklarının çiğnenmesi üzerine çıkan yazıların bulunduğu içi su dolu kavanozlar yerleştirmiştir. Tenger çalışmasını Kırklareli'nde Mülteci Kampları'nda yaptığı röportajları, belge araştırmalarını içeren ses kaydı ile desteklemiştir.



Foto 14: Hale Tenger, “Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna- Hersek”, yerleştirme, 864 kavanoz, savaş dokümanları,1993, detay.

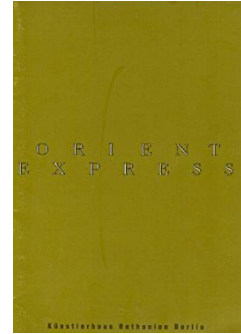
Serhat Kiraz, sergi mekanında gerçek bir inşaat iskelesi kurmuştur. Bu iskelenin altına yere, toprak yığını, üstünde de oniki ayı ve oniki burcu simgeleyen işaretler yerleştirmiştir. İskelenin tavanı ile yer arasına yedi cam levhadan oluşan bir sütun dikmiş ve aralarına üç semavi dini simgeleyen işaretler koymuştur. Bir merdivenle iskelenin üstüne çıkılabiliyordür ve çıkıldığında Wittgenstein'in bir metni okunmaktadır: “Benim tümcelerim şu yolla açılmayacıldır ki, beni anlayan, sonunda bunların saçma olduklarını görür –onlarla- onlara tırmanarak onların üstüne çıktığında.

Bu tümceleri aşması gerekir, o zaman dünyayı doğru görür.” Sanatçı, burada düşüncenin sürekliliğini ve özgür iradenin kullanarak kaderin aşılması gerektiğini izleyiciye duyumsatmak istemiştir.

6.14. Orient Express:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Yıldız Sarayı Silahhane, İstanbul-10 Mayıs- 10 Haziran 1994; Künstlerhaus Bethanien, Berlin-30 Ağustos – 25 Eylül 1994.

Sanatçılar: Serhat Kiraz, İnci Eviner, Ahmet Öktem, Erkan Özdilek, Raffael Rheinsberg.



Berlin Künstlerhaus Bethanien yöneticisi Dr. Michael Haerdter 20. yıl kutlamaları dolayısıyla bir sergi organize etmesi için sanatçı Raffael Rheinsberg'i görevlendirmiştir. Rheinsberg'in, Künstlerhaus'ın bir Türk mahallesinde konumlanması dolayısıyla “Bir Alman olarak Türk metropolünde yaşamak ve yapıt üretmek nasıl olacak? ...” soruları sonucunda genel çerçevesini oluşturduğu “Orient Express” sergisi, Raffael Rheinsberg'in küratörlüğünde ve Beral Madra'nın yardımcı küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir (Madra 1994f:133).

Madra serginin, sadece Türk sanatçılarının Berlin'de temsili ya da İstanbul'da gerçekleştirilen bir yerleştirme olarak değil, Berlin ve İstanbul'daki sanat oluşumu arasında yakın bir diyalog başlatma fikrinin bir yansıması olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir.

Rheinsberg, merkez ve çevre ilişkisinin yeniden tanımlandığı süreçte İstanbul'un doğurgan özelliğini ve Post Modern toplumdaki çelişkileri canlı bir şekilde barındıran, Zeitgest'in (zamanın ruhu) bir laboratuvarı olma özelliğini fark ederek İstanbul'u seçmiştir. 21.yy'ın tüm bu çelişkilerini barındıran günlük yaşamdan yola çıkmış, merkez ve çevre ilişkisine değinerek Türk toplumuna olduğu kadar evrensel olana gönderme

yapan mesajlar vermiştir. Rheinsberg'in "Ornament-Gelecek Ötesi Zaman" yerleştirmesi daha sonra Serhat Kiraz, İnci Eviner, Ahmet Öktem ve Erkan Özdilek'in yerleştirmeleri ile Berlin'de sergilenmiştir. Türk sanatçıları da, çalışmaları merkez-çevre ilişkisine göndermeler içermekle beraber, kimliğe dair sorgulamalar gerçekleştirmişler ve post modern toplum sisteminin çelişkilerini yansıtmışlardır (Madra 1994a:7-8; Madra 1994f:133).

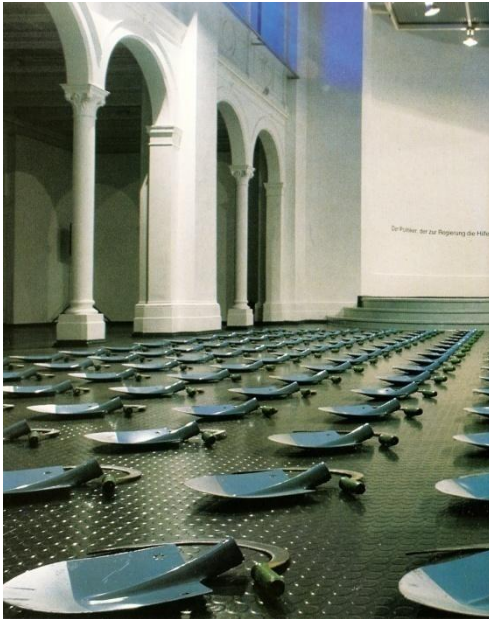


Foto 15: Raffael Rheinsberg "Ornament – Gelecek Ötesi Zaman", yerleştirme- 1500 kürek ve orak. 1994.



Foto 16: Erkan Özdilek, "Silkroad", yerleştirme- çadır, 30.000 adet ipek kozası. 1994.

Erkan Özdilek, "İpek yolu" adlı çalışması, diğer çalışmalarında olduğu gibi doğal bir malzemeyi, ipek kozasını kullanmıştır. Sanatçı mekana, tamamen ipek kozası ile örülmüş bir çadırdan oluşan ve içinden dışarı ipek kozaların taşıdığı ve bir nehir oluşturur gibi aktığı bir yerleştirme kurmuştur. Bu çadır ancak bir kişinin girebileceği büyüklüktedir. Bu çalışma ile insanın çaresizliğine, sarsılmazlığına, kapalılığına ve duyarlılığına olmak üzere çelişkili birçok yönlerine gönderme yapmıştır. Ayrıca göçebelige de göndermede bulunan bu çalışma ile sanatçının küresel dünya içindeki yerine ve kaderine de eğilmiştir.

6.15. Livart:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Art Junction” Sanat Fuarı, Cannes; 1-7 Haziran 1994.

Sanatçı: Bedri Baykam

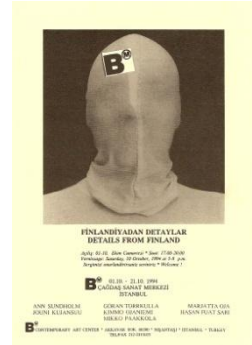
Bedri Baykam Livart projesini 1-7 Haziran arasında Cannes’de düzenlenen “Art Junction” Fuarında sergilemiştir. Proje Türkiye’de performans sanatçılarından küratöre kadar uzanan bir grup çalışması niteliğindedir ki böyle bir grup çalışması Türkiye’de ilk defa gerçekleştirilmiştir. Beral Madra projenin küratörlüğünü yapmıştır.

Bedri Baykam’ın 1. İstanbul Bienali’nde sergilediği “Referandum Kutusu” yerleştirmesi ile başlayan proje, Baykam’ın birçok sanat dalını ve kavramını bir senteze götürerek genişletmesinden oluşan ve videodan hazır nesnelere, tiyatrodan müziğe, performanstan çağdaş resme kadar farklı alanları içine alan bir yerleştirmedir. Baykam, süper market afişleri tarzında yazdığı “Bu daha önce yapıldı”, “Hiçbir şeyim; aynı zamanda her şeyim” gibi afişlerle Fuar’a gelen sanatçının ve sergilenen sanatın tüketici yönüne dair bir sorgulama gerçekleştirmiştir. Bununla beraber, bu afişlerle birlikte sunduğu canlı hayvanlar, mankenler (ki bunlar bir sergide alışık olunmayan materyallerdir) ve performanslarla sanat ve yaşam arasındaki sınırlara meydan okumuş, günlük yaşama dair alaycı bir vurgu yapmıştır (Madra 1996d: 143-148; 1994b:12; 1994c:25-29).

6.16. Finlandiya'dan Detaylar:

Sergi Mekanı ve Tarihi: BM Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul; 1-21 Ekim 1994

Sanatçılar: Ann Sundholm, Juoni Kujansuu, Göran Torrkulla, Kimmo Ojaniemi, Mikko Paakola, Marjatta Oja, Hasan Fuat Sarı.



Finlandiya'da yaşamakta olan sanatçı ve öğretim görevlisi Hasan Fuat Sarı'nın tasarısı olan "Finlandiya'dan Detaylar" sergisini, Beral Madra Hasan Fuat Sarı ile birlikte organize etmiştir.

Sergi, Finlandiya çağdaş sanatından bir kesit sunmuş ve Finlandiya'daki kültürel mozaiği küçük boyutta yansıtmayı amaçlamıştır. Serginin bir diğer amacı ise, Türkiye'nin tanıtımı ve Türk ve Fin sanatçılar arasında iletişimi sağlamaktır. Sergi, Finlandiya'dan ayrıntıları vurgularken, aynı zamanda, bu ayrıntıların Finlandiya kadar bir o kadar dünyaya ait iletimler olduğunu gösteren bir yaklaşım taşımaktadır.

Sarı, sergide sanatçı seçimlerini yaparken Finlandiya'nın üç büyük kenti Tampere, Turku ve Helsinki'yi ölçüt olarak almıştır. Sergilenecek yapıtlar sanatçılarla tartışılarak belirlenmiştir. Sergide genel mizampaja uyarak belli bir bütünlüğe ulaşmak istenmiş; fakat bu ana çizgi içinde ayrımlı yaklaşımların olmasına özen gösterilmiştir. Sergiye ressam ve heykeltıraş Hasan Fuat Sarı, heykeltıraş ve sanat grafiği sanatçısı Ann Sundholm, fotoğraf-enstalasyon sanatçısı Jouni Kujansuu, enstalasyon sanatçısı Göran Torrkulla, Kinetik sanatçısı Kimmo Ojaniemi, ressam Mikko Paakkola ve video-enstlasyon sanatçısı Marjatta Oja olmak üzere farklı dallardan sanatçılar katılmıştır (Yaman 1994: 24-26; Varım 1994).

6.17. İstanbul Landscapes:

Sergi Mekanı ve Tarihi: BM Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul; Şubat 1995.

Sanatçılar: Mehmet Ateş, Bülent Baş, İrena Baykal, Derya Erkenci, Onur Eroğlu, Oğuz İçöz, Tülay Kocatürk, Teoman Madra, Alexi Petride, Cumhuriyet Radyocu, Ümit Özsoy.

Nam June Paik'in öğrencisi Angela Melitopoulos yönetiminde gerçekleştirilen, 12 sanatçıyı içine alan atölye çalışması ve video yerleştirmesinden oluşan sergiyi Beral Madra organize etmiştir.

Sergi, kentlerdeki çarpık ve plansız gelişim sonucu, kent ve çevresindeki sınırların yok olması ve birbiri içine girmesi, doğa parçalarının kentlerin içine ve kentin kendisinin de kültürü ile peyzajın içine girmesi ve karışması sorunsalını ele almıştır. Bu bağlamda algılanan manzaranın melezleşmesine ve formüle edilmeye çalışılan yeni manzara kavramına teknolojik bir alet vasıtasıyla yaklaşmayı; İstanbul'u odak noktası olarak günlük yaşamı, su ve deniz ile ilişkiyi ve otoyolların insan kent yaşamındaki etkisini göz önüne sermeyi amaçlamıştır (Madra 1998b:1-5).

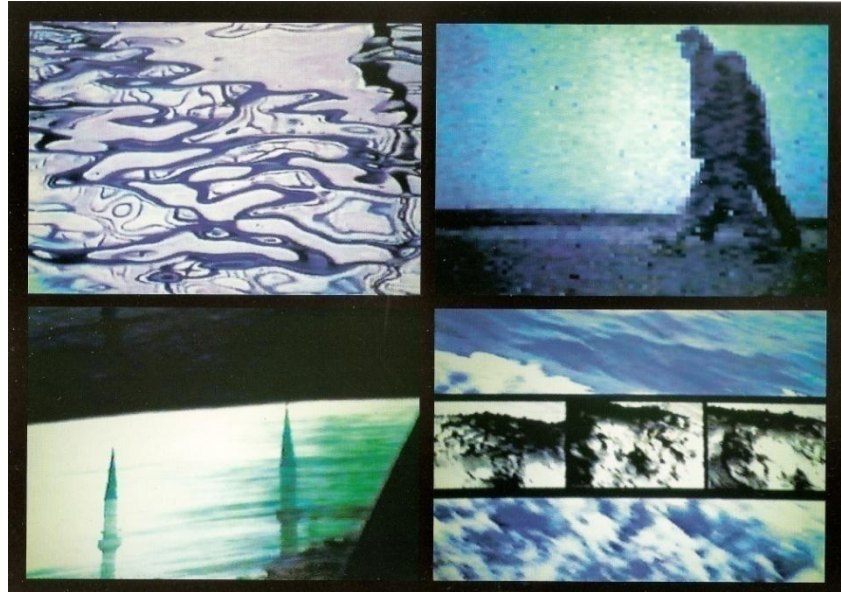


Foto 17: Angela Melitopoulos'un yönetiminde yapılan video enstalasyon, 1995.

6.18. Xample-Disiplinlerarası Sanat:

Sergi Mekanı ve Tarihi: AKM, İstanbul; 4-22 Nisan 1995

Sanatçılar: Serhat Kiraz, Onur Eroğlu, Cladua Blacha, Frank Fiedler, Norbert Grossman, Michael Harenberg, Nikolaus Heyduck, Egon Kurth, Angela Melitopoulos, Kadri Özayten ve Charles Neuweyer.

Kavramını, yapımcısı Edwin Hermann'ın oluşturduğu Xample etkinliğinin ilki 1993 yılında Frankfurt'ta gerçekleştirilmiştir. İkincisi kapsamı genişletilerek İstanbul'da AKM'de gerçekleştirilmiş ve Beral Madra yardımcı küratör olarak görev almıştır.

“Xample-Disiplinlerarası Sanat” başlıklı ve alt başlığı “Amaç Karşılaşma-Araç Sanat; Amaç Sanat- Araç Karşılaşma” olan sergi, sanatın doğasında olan “değişim-değişiklik” olgusu üzerine temellenmiştir. Serginin kavramı ve sergi boyunca oluşturulan yapıt ve gösteriler, aynı tekniklerde ve disiplinlerde çalışmasalar, aynı dili konuşmasalar, farklı kültürlerden olsalar da, sanatçıların ve sanatın ortak bir söylemi olduğunu kanıtlamaya çalışmışlardır. Serginin (etkinlik) bir diğer amacı, farklı teknikler, malzemeler ve disiplinlerin karşılıklı etkileşim yoluyla beklenmedik bütünler oluşturmalarıdır. Sanatçılar her gün sergi yerinde çalışmalarını sürdürmüşler ve süreç içinde çalışmalar başka sanatçıların katılımı ile biçim değiştirmiştir. Etkinlik boyunca doğaçlama konserler, performanslar, tiyatro çalışmaları yapılmıştır. Etkinliğin bu özellikleri, izleyiciyi birebir üretim aşaması ile karşılaştırırken, diğer yandan da, disiplinlerin birbirinden kopuk olarak algılandığı Türkiye ortamında dürtükleyici ve düşündürücü bir rol oynamıştır.

Sergi süresince Zafer Arcagök'ün “Anti-Hamlet” performansına; Aydın Teker'in Ergül Özkutaan müziği eşliğinde gerçekleştirdiği “İçeri” adlı dans gösterisine; Hüseyin Katircioğlu'nun deneysel tiyatrosuna; Nusghin Shayegan'ın iki performans gösterisine; Sabri Özaydın'ın kalabalık bir öğrenci grubu ile gerçekleştirdiği happening'e; Norbert Grossmann, Charles Neuweyer, Nikolaus Heyduck üçlüsünün sintesayzer; Frank Fiedler, Micheal Harenberg ve Charles Neuweyer üçlüsünün sintesayzer ve çeşitli tını nesnelere ve aletlerinden oluşan doğaçlamalarına yer verilmiştir (Madra 1995m: 16-17).

6.19. Concrete Visions/Somut Öngörüler:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Anarat Hıgutyun Okulu, İstanbul; 9 Kasım-9 Aralık 1995.

Sanatçılar: Nevzat Sayın, Rahmi Aksungur, Onur Eroğlu, Dikmen Seymen, Selim Eyüboğlu, Kadri Özyayten, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Oruç Aruoba.

“Concrete Visions/ Somut Öngörüler” sergisi, Beral Madra’nın küratörlüğünde Kadıköy Altıyol’daki Anarat Hıgutyun Okulu’nda gerçekleştirilmiştir. Sergi Gelecek Kültürü ve Sanatı Vakfı’nın kuruluşu nedeniyle ve vakfın amaçlarını iletebilmek üzere düzenlenmiştir. Madra’nın, İstanbul gibi, topoğrafik unutma (Virilio), tekno-kültür (Marshall McLuhan) ve belitsiz kılma (Deleuze) süreçlerinden geçen ve bu süreçlere karşı gelişen inakçı ve bütüncül direnişlerle sarsılan bir heteropolde yaşayan bir grup insanın; olanaklarını, birikimlerini, düşlerini ve güçlerini birleştirerek kurduklarını belirttiği vakfın amacı, yeni ve zorlu bir başlangıcın eşliğinde olan genç kuşaklara kuramsal ve eylemsel bağlamda yardımcı olmak ve sanat alanında uluslararası iletişimi sağlamaktır.

Sergiye, Türkiye, Almanya ve Avusturya’dan bu grubun görüş ve eylemini onaylayan 30 sanatçı ve aydın katılmıştır. Sanatçılar yapıtlarını gelecekte kültür ve sanatın nasıl bir şekil alacağını araştıran çalışmalar sunmuşlardır. Sergide çalışmalarda yerleştirme ve hazır nesne kullanımı egemendir ve kullanılan nesnelerin çoğu da okulda bulunan malzemelerdir. Çağdaş sanatın mekanla buluşturulduğu ve iletişime sokulduğu çalışmalar yer almıştır (Anonim 1996a: 35-37).

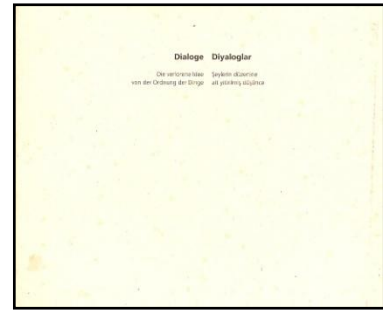
Nevzat Sayın’ın çalışması, okul yemekhanesinin iki duvarında binanın alt yapısına ait malzemelerin/gerçeklerin sırayla kazınarak ortaya çıkarılmasını öngören bir çalışmadır. En dipte tuğla duvar, üstünde katman katman sıvalar, badanalar, sanatçının bir cetvelle yaptığı işlevsel müdahale ve en son yeşil duvar boyasının restorasyonu gelecekte yapılacak olası bir restorasyon için bir öngörü niteliğindedir.

Kadri Özayten'in çalışması sınıfın duvar ve pencerelerine yerleştirdiği el yapması kurşun uçakların kapını karşısında yerleştirilen foto-kolaj panoya ve savaş manzaraları sunan bir monitöre yönelmelerinden oluşmaktadır.

6.20. Diyaloglar- Şeylerin Düzenine Ait Yitirilmiş Düşünce:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Atatürk Kültür Merkezi, Habitat II- İstanbul- 6-29 Haziran 1996; Kunstpalast im Ehrenhof, Düsseldorf -30 Ağustos- 26 Eylül 1996.

Sanatçılar: Erdağ Aksel, Rahmi Aksungur, Elvan Alpay, Selim Birsal, Serhat Kiraz, Osman Dinç, Ergül Özkutan, Kadri Özayten, İskender Yediler, Adem Yılmaz, Esra Ersen.



Habitat II- İnsan Yerleşmeleri Kongresi sırasında AKM'de gerçekleştirilen; fakat bağımsız olarak tasarlanan "Diyaloglar- Şeylerin Düzenine Ait Yitirilmiş Düşünce" sergisinin kavramı Düsseldorf'lu sanatçı Ernst Hesse tarafından belirlenmiş, Beral Madra da serginin küratörlüğünü yapmıştır (Madra 1996g:17; Çağ 56).

"Diyaloglar" sergisi, süregelen küreselleşme döneminde, yaşanan etnik savaşlar ve siyasi gerginliklere bağlı olarak önyargılar ve iletişimsizlik alttan alta devam ederken diyalogun ne anlama geldiğini sorgulamış ve bireyler arasındaki diyaloglar için yeni yollar aramayı öngörmüştür. Sergi, alt başlığı "düzen" ile de, sürekli düzen ve düzensizlikler arasında ilerleyen dünyada, küreselleşme sürecinde aranan düzene ve kurulan düzen ve düzensizliklere dair çağdaş sanat yoluyla açılımlar getirmeye çalışmıştır.

Sergide, kavram bağlamında, bireysel, etnik ve ulusal özgürlüklere dair sorular soran sanatçıların ortak özellikleri, bütün dünyaya seslenen çağdaş sanatın dilini kullanarak

oluşturdukları çalışmalarında bireysel ve çevresel özelliklerini koruyabilmeleridir (Madra 1996f; Madra 1996i:134).

Madra, serginin önemi ve gerekliliğini, iki yönden ele almaktadır. Bunlardan birincisi, Türkiye ve Almanya arasında çağdaş sanat yoluyla birbirini anlama ve karşılıklı alışveriş ortamının oluşmasına olanak vermesi; ikincisi de, Habitat II gibi uluslararası bir etkinlikte Türkiye'nin ülkeyi, ekonomik ve toplumsal gelişmeler yanında önemli bir etkiye sahip olan ve küresel dünyanın dili olarak nitelendirilebilecek çağdaş sanatla temsil etmesidir (Madra 1996e:44-45).

İnsana ve topluma dair olan karşıtlıkları, karmaşayı yapıtlarında kullandığı malzemelerde yarattığı karşıtlık ve koşutluklarla sorunsallaştıran Selim Birsell, “Evlerimizin tozlarından tozlarımızın evine” adlı çalışmasında, farklı evlerden aldığı elektrik süpürgesine dolan tozları bir ev biçiminde yere sermiş ve duvarlara da elektrik süpürgesi torbalarını asmıştır. Sanatçı her bir evden topladığı tozların o eve ait renkleri olduğunu ve bunları bir arada bir ev biçiminde sunmakla herkesi bir çatı altında topladığını dile getirmiştir.

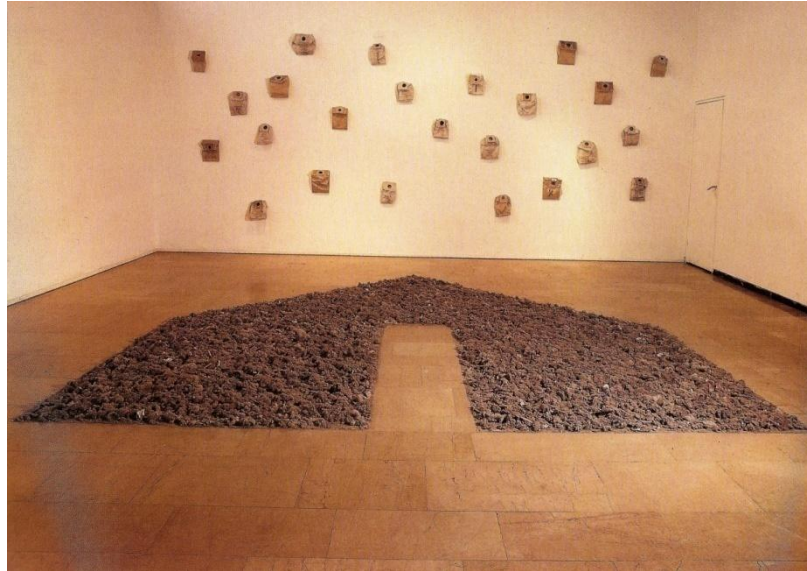


Foto 18: Selim Birsell “Evlerimizin Tozlarından Tozlarımızın Evine” elektrik süpürgesi torbaları, ev tozları, mendil, ayakkabı demirleri, 1996.

Çalışmalarında genellikle, ulusal, kültürel ve çevresel sınırlarla gelişen farklılıkları ve bunların biraradalığını sorgulayan Esra Ersen'in "Gayri Meşru" adlı çalışması, cam kutular içinde göbek bağlarından oluşmaktadır. Ersen, insanın kökeninin o henüz doğmadan hakim olamadığı bir belleği ona hazırladığını ve geriye doğru uzanan göbek bağının bu belleğin taşıyıcısı olduğunu belirtmiştir. Onun düğümlenmesinin kendi zamanına ait olmayanla bağını koparmasına gönderme yapmakta olduğunu dile getirmiştir. Sanatçı bu çalışmada aidiyet ve özgürlük, bellek ve iletişim gibi kavramları irdelemiştir.

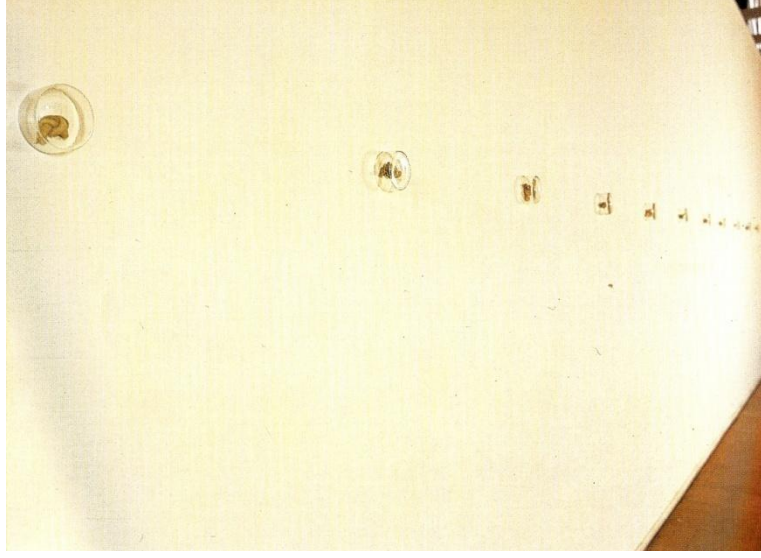


Foto 20: Esra Ersen "Gayri Meşru", yerleştirme, cam kutular, göbek bağları, 1996.

6.21. From Both Sides of Mediterranean Sea:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Bat-Yam Museum, İsrail; Kasım 1996.

Sanatçılar: Selim Birsel, Aydan Mürtezoğlu.



“From Both Sides of Mediterranean Sea” sergisini, Hily Govrin ve Beral Madra 1996’da İsrail’deki Art Focus etkinliği kapsamında düzenlemişlerdir. Sergi, Türk ve İsrailli sanatçıları tanıtmayı ve kültürel bir iletişim başlatmayı amaçlamıştır.

Sergi, köklü bir kültürel birikime sahip ve Akdeniz’in iki yakasında yaşayan toplumlar olarak, Akdeniz kültürü içindeki yerimizi belirlemek ve bu kültürü Doğu ve Batı kültürleri arasında bir orta nokta, alan olarak ele almak üzere sorular sormaya çalışmıştır. Sanatçılar, bu sorulara, 21. yy. heterotopyaları ve dünya sanatı içinde yeni bir konumlanmayı ararken kendi kimliklerini de içeren; ama bir o kadar çağın sorunsallarına gönderme yapan çağdaş sanatla yanıt vermişlerdir.

Aydan Murtezaoğlu, çalışmalarında sosyal ve politik yaşamın uç noktalarını ve ayrıca Doğu ve Batı kimliklerinde hala hüküm süren bireysel ikilemi birleştirmeye çalışmaktadır. Bu sergideki çalışmasında da, benzer bir çıkış noktası ile, diaspora ve diaspora altında kimliklerin barındırdıkları farklılıkları ve çekişmeleri mercek altına almış, sınırların/toprakların aslında hiç de o kadar kesin çizgilere sahip olmadığını ve homojenliğe ve genişlemeye maruz kaldığına işaret etmiştir. 1990’nın başlarından başlayarak ortalarına kadar çalışmalarında savaşa, bu savaşalara ve çatışmalara maruz kalan ve buna rağmen hayatta kalmayı başaran bireyin durumuna eğilen Selim Birsel de, bu sergiye, insanoğlunun sığındığı yeri-evi-, taşıdığı işlevi ve barındırdığı metaforları –terketme, tahliye, firar etme- sorgulayan bir çalışma ile katılmıştır (Madra 1996a).



Foto 21: Aydan Mürtezaoğlu "N.T". yerleştirme, karışık gereç, 1996



Foto 22: Selim Birsell "Bu Akşam Evde Yemek Yok" yerleştirme, kağıt, tutkal ve grafit, 1994.

6.22. 47. Venedik Bienali; “Bellekler ve Modernlikler- İslam Ülkelerinden Yeni Sanat Yapıtları”:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Zenobio Institut, Venedik; 14 Haziran- 9 Kasım 1997.

Sanatçılar: Serhat Kiraz, İnci Eviner.

47. Venedik Bienali kapsamında açılan “Modernlikler ve Bellekler-İslam Ülkelerinden Yeni Sanat Yapıtları” sergisi, postmodern dünyada beliren Batı merkezîyetçiliğinin kırılması, çok kültürlülük, geçişlilik, kültürlerarası eşitlik gibi kavramaların öne çıktığı; bu kavramların meydana getirdiği çeşitlilik ve eşitlik ortamında ortaya çıkan yeni sorular, sorunlar ve kutuplaşmalara mega sergiler ve çok kültürlü etkinlikler ile yeni yanıtların arandığı bir ortamda şekillenmiş ve alternatif olarak düzenlenmiştir. Venedik’te Academia mahallesinde, Rio Terra Antonio Foscarini sokağında ilk kez sergi mekanı olarak kullanılan bir manastırdaki Zenobio Enstitüsüne ait ortası avlu bir yapıda açılmıştır.

Sergi, İslam dünyasında kültürler arası bir iletişim kurulması ve kültürel çoğulculuğun çağdaş sanat yapıtları aracılığıyla vurgulanması amacıyla, 1994’ten beri süre gelen ve Rockefeller Foundation’ın önderliğinde yapılan toplantılar sonucunda şekillenmiştir. 21.yy.a doğru biçimlenen sanatın hem içerik hem de üretim açısından çeşitliliği ve ayrılığını daha yönlü algılayabilmek ve daha zengin bir bilgi ve ifade alanı yaratmak amacıyla belirli bir uzlaşma ile oluşmuş on kişilik bir küratör grubu tarafından düzenlenmiştir. Türkiye Beral Madra’nın küratörlüğünde katılmıştır (Madra 1997g:134-136; Madra 1997f:58).

“Modernlikler ve Bellekler” sergisi, Venedik Bienali’nin genel ulusal kimlikler çevresinde oluşan yapısına karşı, çok uluslu işbirliğini savunan ve sanatçıların ülke kimliklerini öne çıkarmadan kültür kaynaklarına öncelik veren bir model sunmuştur. Sergi, İslam ülkelerindeki ortak belleği ve bu belleği kullanma biçimlerini, modernliğin ve post modernliğin değişik etkilerini, Müslüman toplumlar arasındaki farklılık ve benzerlikleri, yerelden uluslararasılığa geçişlerini ortaya koymayı amaçlamıştır.

Küratörlerin ortak bildirilerinde, sergi bağlamında izlenen yol ve yapıtlar ile irdelenen çoğulculuk kavramının ve aynı anda var olabilen modernlikler ve belleklerin yarattığı kültürlerarası etkileşimin farklı toplum kesimleri arasında yeni alışveriş olanaklarını sunduğuna, gerek Müslüman gerek öteki toplumlar arasında yeni diyalogların başlamasına alan oluşturduğuna ve bunun gerekliliğine vurgu yapılmıştır (Durgun 1998b:128; Madra 1997g:136-139).

Serhat Kiraz, çalışmalarında; insanın bireysel ve evrensel var oluşunu, bu var oluşun ve dünya üzerindeki var oluşların altında yatan birliği Zodyak, astroloji ve dinsel imgelerle kurduğu matematiksel düzenlemelerle kültürel ve sosyo-politik tabanı da harmanlayarak çok katmanlı olarak vermektedir. Sanatçı, bienalde sergilediği çalışmada, sayıların farklı kültürlerdeki değişik anlamları ve bu anlamların aynılığını vurgulayarak, izleyiciyi bireysel ve evrensel olan, yerel ile küresel olan üzerine düşünmeye yöneltmiştir.

İnci Eviner ise, insanlık, bellek, tarih ve yaşanan çok yönlü göçler üzerine bunların kolektif alanı olarak gördüğü gövdeyi ve teni öne çıkaran çalışmalar yapmaktadır. Bienale de evin taşıdığı metaforları kullanarak bireysel ve toplumsal göçe, bireyde yaşanan kimlikleri terk et(dil)me olgusuna ve yaşayabilmek için yeni kimliklerin yapılmasına yoğunlaşan bir çalışma ile katılmıştır.

6.23. Gold X Change “Gold for Every Body/ Altın Borsası “Herkes için Altın”:

Sergi Mekanı ve Tarihi: BM Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul; 2 Ekim-1 Kasım 1997.

Sanatçılar: Foreign Investment: Tischler Wood, Brigitte Jurack, Claudia Wegener, Renate Wolman, Sermin Sherif.



“Gold X Change” sergisi, İngiltere’de dışında doğmuş ve Londra’ya yerleşmiş beş kadın sanatçının oluşturduğu Foreign Investment’ın (Yabancı Yatırım) BM Çağdaş Sanat Merkezi’nde gerçekleştirdikleri workshop ve yerleştirmeden oluşmuştur.

Alt başlığı “Herkes için altın” olan eylem ve sergide, ilk bir hafta, yerleştirmeyi oluşturan nesnelere izleyicilerle değiş tokuş edilmiş, isteyen istediği nesneyi bir şey ile takas şartıyla almıştır. Sanatçılar ayrıca, ilk bir hafta, yuvarlak masa çalışması da yapmıştır. Tüm bunlar izleyicinin katılımını birebir istemektedir ve grubun özellikle istediği bir süreçtir. Diğer sergilerin de olduğu gibi bu sergide de, birey olarak sanatı ve yapıtı öne çıkarmaktansa üretme ve izleme-algılama süreçlerini işleyen bir yöntem izlemişlerdir. Çalışmalarında gündelik yaşamın süreçlerini, bireysel deneyimlerle toplumsal olanı birleştirerek ele almaktadırlar; fakat bunları, sanatın üretim süreçlerini birebir yansıtarak, masaya yatırıp düşüncelerin, yorumların, duyguların dönüşümünden geçirek, benzetiler, eğretilmeler veya ritüelleştirilmiş karşılıkları ile sanatın çarpıcı, sorgulayıcı yanını öne çıkararak izleyiciye sunmakta ve düşündürmektedirler.

Beral Madra sergiyi değerlendirirken, serginin “borsa”, “altın”, “yatırım”, “yabancı” gibi kavramlarından yola çıkarak hem toplumsal hem ekonomik yönüne değinmiş ve serginin Türkiye’de “altın”ın birçok yönden gündemde olduğu bir dönemde açıldığının altını çizmiştir. Bunları, Bergama ve birçok kırsal bölgede siyanürle altın madeni çıkarılmasına karşı kurulan sivil örgütlenmeler ve Altın Borsasının kurulmuş olmasına rağmen, toplumun altınla kurduğu geleneksel ilişkiyi terk etmemesi ve yastığın altında

bir altın bulundurması olarak sıralamıştır. Bu durumu da “küresel ekonominin” dışında kalma ısrarı ve kararlılığı olarak tanımlamıştır. Bunlarla beraber altının, ayrıca, kadına gönderme yaptığının ve erkeğe bağımlılığının onaylanması gibi anlamlar taşıdığına üzerinde durmuştur. (Madra 1997ı: 42-46; Elkatip 1997ç:35; Davran 1997, Madra 1997m)

6.24. Aynı’lık Ayrı’lık: Gelenekten Postmoderne Sanat Yapıtlarına Bir Bakış:

Sergi Mekanı ve Sergi Tarihi: Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, İstanbul; 30 Ekim- 22 Kasım 1997.

Sanatçılar: Erol Akyavaş, Selda Asal, Hülya Botasun, Burhan Doğançay, Alev Abuzziya, İnci Eviner, Altan Gürman, Komet, Murat Morova, Mübin Orhon, Kemal Önsoy, Mithat Şen, Ömer Uluç.

“Aynı’lık Ayrı’lık” sergisi, gelenekle modern arasındaki ilişkiyi irdelemek üzere Beral Madra’nın küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir.

Madra, seriginin amacını, sanat tarihi ve bu yüzyılın ikinci yarısındaki sanat arasında var olan ilişkiyi bir kez daha incelemek, çeyrek yüzyıllık bir üretim içinden seçilmiş bir dizi yapıtla geleneksel sanatı yan yana getirerek izleyicinin tarihsel sanata ve günümüz sanatına bakış açısını gözden geçirmesine yardımcı olmak, sanatçının ve izleyicinin geleneksel ile olan hesaplaşmasını irdelemek, sanatta hep sürekli olanla değişken olana bakmak, gelenek ve modernizm arasında var olduğu söylenen kopukluğun sanat aracılığıyla nasıl giderildiğini izlemek olarak belirtmiştir. Sergide, gelenek ile modern arasındaki ortaklıkları ve ayrımları, bireysel bellek ile ortak bellek arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmak üzere bambaşka kuşaklarda ve estetik anlayışlardan gelen sanatçıların yapıtları ile (modernist ve postmodernist yapıtlar ile) geleneksel yapıtların fotoğrafları karşı karşıya getirilmiştir. Böylece, izleyicinin, geleneksel sanatın sadece biçimsel değil anlamsal olarak da çağdaş sanat yapıtlarında simgeler, analogiler, metaforlar,

çağrışımlar ile nasıl yaşatıldığını irdeleyebilmesi istenmiştir. (Madra 1997n:2; Kuyuş 1997)

Madra katalog yazısında sanatın, tehdit altındaki belleği simgeler, biçimler vb. ile korumaya alma gibi bir işlevinin olduğunu; elektronik belleklerin her yeri sardığı teknoloji çağında yaşanan bellek kaybına karşı sürekli bir unutma-anımsama diyalektiği yaşandığının üzerinde durmuştur. Serginin izleyiciyi geleneksel ve çağdaş sanat yapıtları arasında oluşan gerilimle bu yolculuğa davet ettiğini belirtmiştir (Madra 1997n:2-3).



Foto 23. Altan Gürman, Kapitone, 1976, 120x123 cm. yapay deri, selülozik boya, Bilge Gürman Koleksiyonu.

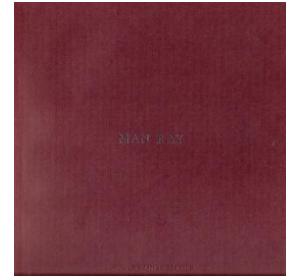


Foto 24: Sultan III. Mustafa'nın Portresi, Levni, 18.yy. Topkapı Sarayı

6.25. Man Ray:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Borusan Sanat Galerisi,
İstanbul; 15 Aralık 1997-15 Ocak 1998.

Sanatçılar: Man Ray



Sanat yaşamına Kübizm'den esinlenen, kolaj tekniğine hayran olan bir ressam olarak başlayan Man Ray'in (1890-1976) fotoğrafları, desenleri ve küçük heykellerinden oluşan bir sergidir. Ray, Marcel Duchamp ve Francis Picabia ile birlikte New York'ta Dada ilkelerini ortaya atan ilk öncü grubun kurucularındandır. Dada ve gerçeküstücülük üzerine çıkan yayınlarda, Ray'in 1920-1930 yılları arasında çektiği fotoğrafların kötü basılmış tıpkıbasımları yer almaktadır. Bu fotoğraflar, kadın portreleri, sanatçı portreleri, kendinin tasarladığı günlük/geçici nesnelere fotoğrafları, rayogramlar ve solarizasyonlardır. Rayogramlar, Ray'in geliştirip adını koyduğu ve fotoğraf makinesi olmaksızın yalnız ışık etkisiyle çekerek müdahale ettiği fotoğraflardır. Birçok yapıtını Duchamp ile birlikte gerçekleştirmiştir. 1921'de diğer birçok sanatçı gibi Paris'e giden sanatçı, sanatçıların ve dönemin moda kralı Paul Poiret'in özel fotoğrafçısı olmuştur. Bu durum, sanatsal üretiminin (resimler, kolajlar, nesnelere) uzun zaman unutulmasına neden olur. Sanatçı birçok eleştirmen ve koleksiyoncu tarafından ressam ve nesne tasarımcısı olarak burun kıvrılmışlardır. Sanatçıların nesneye yönelmesi ve sanat akımlarındaki gelişmeler Ray'in yapıtlarının tekrar değerlendirilmesine yol açmıştır. Sergide yer alan çeşitli nesnelere birleştirilmesiyle oluşturulmuş heykeller işlevin, işlevsizliğe dönüştürülmesi anlamını taşımaktadır. Ray'in icatlarından biri olan "işlevsiz makine", birçok örnekleri bulunan ve neo - dada olarak değerlendirilen akımı etkilemiştir (Meyer 1997: 1; Çalikoğlu 1998a).

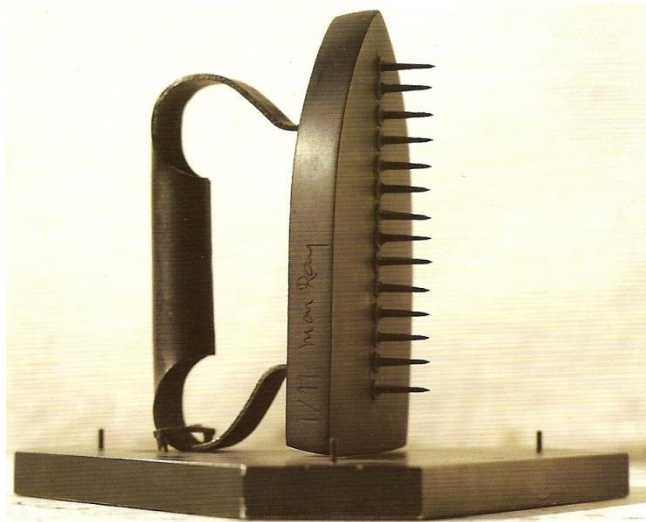


Foto 25: Man Ray, Hediye, 1963-1921, 18x9,5x9 cm.

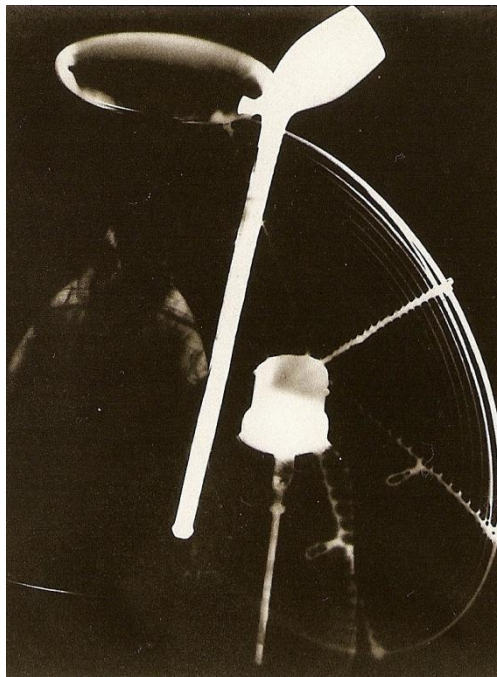


Foto 26: Man Ray, Rayogram, 1923, 58,8x48,8

6.26. Çocuklar ve Gençler İçin Çoğaltmalar:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Borusan Sanat Galerisi, İstanbul; 22 Ocak-20 Şubat 1998.

Sanatçılar: Selda Asal, Yılmaz Aysan, Alparslan Baloğlu, Hülya Botasun, Handan Börüteçene, Tayfun Erdoğan, Nilüfer Ergin, İnci Eviner, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Lerzan Özer Yeltan.

“Çocuklar ve Gençler İçin Çoğaltmalar” Sergisi, on bir ünlü sanatçının katılımı ile Beral Madra’nın küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir.

Sergi, diğer sanat dalları içinde zor ilişki kurulan plastik sanatı erken yaşta çocukların yaşamlarına sokmayı, çocukları ve gençleri erken yaşta bir sanat galerisinin işlevlerine ve anlamına alıştırmayı, yaşadıkları dönemin sanatçıları yakından tanımalarını ve sanat yapıtının yaşam içindeki aydınlatıcı, düşündürücü anlamını kavramalarını sağlamayı amaçlamıştır. Serginin bir diğer amacı da, yoğun tüketim yönlendirmesi içinde olan kuşağın satın aldıkları şeyin anlamını ve değerini sorgulamalarını sağlamaktır.

Sergiye katılan sanatçılar, tasarımlarını çocuklar (6-11 yaş) ve gençler (11-17 yaş) olarak ayırmışlar ve “işlevsel, oyun, kitap, sanat nesnesi” olarak dört grupta gerçekleştirmişlerdir. Çalışmalar 50 adet üretilmiş ve bir oyuncak ya da kitap kadar kolay alınabilir olmaları tasarlanmıştır. (Önel 1998a: 40-44; Anonim 1998ö)

Yılmaz Aysan, “Benim Küçük Atölyem” adlı interaktif bir çalışma ile sergiye katılmıştır. Aysan, projenin yönlendiren eğiticiliği, oyuncak kimliği ve sanat yapıtı özelliğini çok dengeli bir noktada kesiştirmeyi amaçladığını belirtmiştir. Çalışma, içinde manyetik bantlarla donatılmış hazır çerçevelerden oluşmaktadır. Çocuk ya da gencin kendi yaptığı resimleri çerçevelere yerleştirerek kendi sergisini açabileceği bir çalışma tasarlamıştır.

İnci Eviner, “Ana Kucağı” çalışmasını bir ergenin bağımsızlık savaşı için vereceği tüm çatışmaları geçici; ama yatıştırıcı bir çözüm bulmak amacıyla tasarlamıştır. Anne, akıllılık, kusursuzluk, iyi olma, şefkatlilik, hoş görülülük, sonsuz beklenti gibi kavramları çağrıştıran doğası ile her türlü karmaşık kompleksin de kaynağıdır. Kolay taşınabilen bu tasarım, ona yüklenen tüm bu iyi-kötü anlamların kayıtsız tanığı olarak her türlü “anne” hesaplaşmasını odağına almıştır (Önel 1998a: 40-44; Anonim 1998ö).



Foto 27: İnci Eviner, Ana Kucağı, 120x 44 cm.

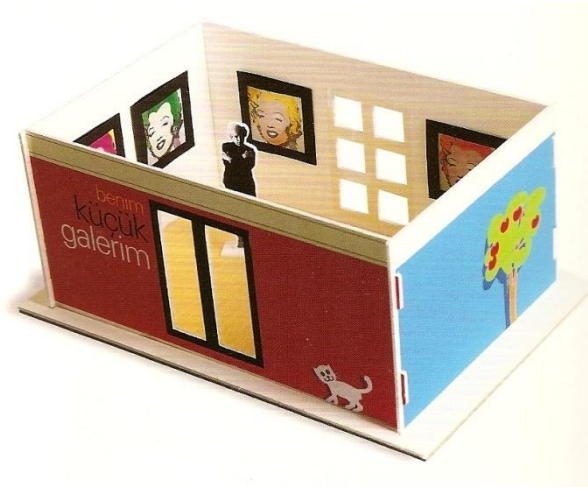
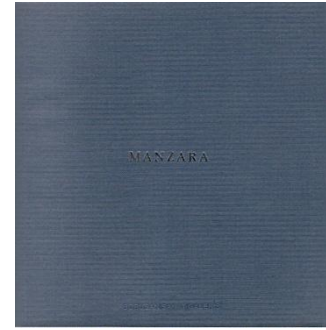


Foto 28. Yılmaz Aysan, Benim Küçük Atölyem, 50x32,5x22 cm.

6.27.Manzara:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Borusan Sanat Galerisi, İstanbul; 9 Mart-30 Nisan 1998.

Sanatçılar: Altan Gürman, Nur Koçak, Serhat Kiraz, Bedri Baykam, Mustafa Pancar, Önder Ergün, Antonio Cosentino, Güven İncirlioğlu, Angela Melitopoulos.



“Manzara” sergisi Beral Madra küratörlüğünde düzenlenmiştir. Katalog yazısında Beral Madra, Mısır ve Mezopotamya’dan beri bütün zamanlarda, sanat yapıtlarına konu olan, geleneksel anlamda sanat yapıtının nedeni olan doğanın/manzaranın, Post modern süreçte başka işlevler ve özellikler taşımaya başladığı üzerinde durmakta ve kavramın barındırdığı tüm imgelerin çoktan tükenmiş olduğunu imlemektedir. Doğa süreçlerinin teknoloji ile beraber tıpkı-üretiminin gerçekleşmesiyle, insanın doğaya karşı durumunun ve tutumunun değiştiğine; bununla birlikte sanat ve doğa arasındaki ilişkinin de dönüştüğüne değinmiştir. İlk manzarayı çizen çaresizin gördüğü ile 21.yy insanının gördüğü ya da görmek zorunda olduğu birbirinden tamamen ayrı şeylerdir. Tıpkı üretim, sanatın da gelenekten kopup yeniden yapılanmasına neden olmuştur. Sanat, güzel ve ahlak arasındaki ilişki değişmiştir. Doğa, kültür ve tüketim sanayinin en önemli ideolojisi haline gelmiştir. Doğa ve sanat ilişkisi, dünyanın doğa politikasına müdahale etmektedir. Doğa ile insan ve dolayısıyla sanat yapıtı ile doğa arasında değişen ilişki, üreten dünyadan üretilen dünyaya geçiş durumunu ortaya çıkarmıştır. Üreten dünyada mimesis (öykünme), üretilen dünyada taklit (simülasyon) söz konusudur. Öykünme, aynı olmak savını taşımaktadır; taklit ise benzemek istemektedir. Bu değişim geçmiş ve günümüzde manzaranın algılanması ve gösterilmesinde önemli bir ayrımdır.



Foto 29: Nur Koçak “Güney Sanayi” 125x190 cm., cibachrome baskı, 1978-1998.

Sergide çalışmaları yer alan sanatçılar, insanın (ve toplumun) manzara ile ilişkisini ve toplum içindeki manzaranın değişimini yapıtlarında uyguladıkları teknikler, anlatım dilleri ve içerikle veren sanatçılardır. Sanatçıların çalışmalarında, doğa ve insan, doğa ve toplumsal değişimler (ve teknoloji) arasındaki koşutluklara dair irdelemelerinin, doğayı kavrama ve yorumlama ilişkisini sorunsallaştırmalarının yanı sıra, dijital sanata kadar gelen teknik süreçler içindeki algılama ve yorumlama farkları izlenebilmiştir. (Çalikoğlu 1998b:126-130; Madra 1998b:2-5)

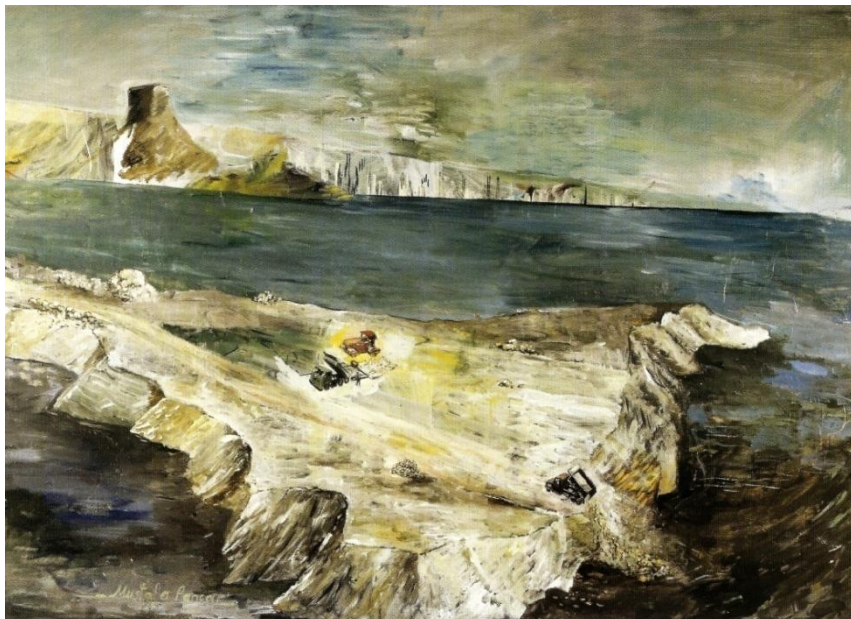


Foto 30: Mustafa Pancar “Hafriyat” 140x200 cm., tuval üzerine yağlıboya, 1994.

6.28.Kerteriz:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul; 10 Haziran-3 Temmuz 1998.

Sanatçılar: Renate Aller (Almanya), Selda Asal, Sean Blem, Thomas Büsch (Almanya), Smadar Dreyfus, Denizhan Özer, Sermin Sherif, Alexia Wright.



Farklı kökenlerden olup Londra ve diğer Avrupa ülkelerinde yaşamakta olan sanatçıların oluşturduğu T Union'ın yapıtlarından oluşan sergi Beral Madra'nın küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir. Kurucuları Sermin Sherif ve Denizhan Özer olan T Union oluşumunun amaçları, sanatçıların çalışmalarını çok daha geniş bir ilişkiler alanında, uzak ülkelerin sanat ortamlarında sergileyebilmek, farklı ülkelerin sanatçıları ile işbirliği içine girerek farklılıkları bir araya getirebilmek, daha geniş bir izleyici kitlesi ile iletişime girebilmektir. Oluşum esnek bir yapıda olup başka sanatçıların katılımı ile çoğalabilen ya da sanatçıların ayrılması ile küçülebilen bir yapıdadır. Bu sergi, oluşuma katılan Selda Asal, Renate Aller, Thomas Büsch, Seam Blem, Alexa Wright ve Smadar Dreyfus'un çalışmalarından meydana gelmiştir (Madra 1998a:1).

Serginin kavramı "Kerteriz", bir denizcilik terimidir ve bir yerin ya da bir nesnenin pusulanın kertelerine göre bulunduğu yön anlamına gelmektedir. Kerteriz almak, bir yerin gemiye göre hangi yönde ya da geminin nerede olduğunu pusula ile belirlemek anlamındadır. Kertesine getirmek ise, uygun zamanı bulmaktır. İngilizcede bu sözcüğün karşılığı olarak "bearing" kullanılmıştır. Bearing Türkçedeki karşılığına denk düşmektedir; fakat ayrıca diğer bir karşılığı da, hoş görülüdür. İkinci karşılığı tavır almayı içermektedir. Kavramın diğer bir karşılığı mimari ile ilişkilidir ve bir kerestenin/duvarın/kazığın iki ucu arasındaki alan anlamındadır. Tüm bu anlamlar, sanatçıların, 21.yy.ın barındırdığı "öteki" çerçevesinde şekillenen ekinel ve politik kimliklere, yaratılan bu sınırlara ve ayrımlara karşı yeni bütünlük arayışlarına, tüketim kültürü vb. temel problematlere karşı kendi konumlarını belirleme gereksinimlerine

uygun düşmektedir. Bu yer belirleme durumunun yanı sıra kavram, sanatçıların başka ülkelere açılabilme, oralara göre/doğru yön alma isteğine göndermede bulunmaktadır. Bu bakımdan da, küratör ve sanatçılar da sürekli karşılıklı kerteriz almak durumundadır. (Madra 1998a:1-2; Çalıkoğlu 1998c: 43-45)

Bu bağlamda sergi iki eksende gelişmiştir. Birinci eksen, sanatçıların öteki bölgelere olan ilgisi ve Doğu ile bağlarının dünyadaki söz konusu bölünmüşlüğü aşacağına olan inançları üzerine temellenmiştir. İkinci eksen ise, moderniteyi ve umudu yeniden oluşturmak üzere sanatçının duyduğu yeni enerjinin kaynağı ve çağdaş sanatın da belirleyicilerinden olan farklı kültürlere, çevrelere açılma arayışıdır. Sergide, tüm bu eksenlerin odağı, öteki dünyanın en ilginç post-oryantal ve post-periferel kenti olan İstanbul'dur (Madra 1998a:2; Çağ 1998a:19)

Sermin Sherif "Bereketli Topraklar Üzerine" adlı çalışmasında, dayısı Orhan Kemal'in aynı adlı kitabından etkilenmiştir. Döşeme üzerine pamuktan oluşan kare bir fon oluşturmuştur. Bu fon ile hem kitabın yazarının doğduğu Adana'ya hem de sanatçının kendisinin yaşadığı Londra'nın puslu havasına göndermede bulunmuştur. Bir anne ve kızın arasında geçen bir telefon konuşmasını içeren ses ve yerleştirmeden oluşan çalışma, haberleşme ve teknolojinin ışık hızına ulaştığı günümüzde kaybolmaya başlayan yer-mekan kavramını irdelemiştir. Sürekli yer değiştiren gurbet ve sıla temalarına yönelen iş kerteriz olarak İstanbul'u almıştır.



Foto 31: Sermin Sherif, "On Fertile Lands", yerleştirme -pamuk ve ses, 1998.

Denizhan Özer, “Kerteriz için yatak” adlı çalışmasında yaşamıyla direkt bağlantı içeren polaroid fotoğraflarla kimliğe dair bir sorgulama gerçekleştirmiştir. Çalışma, dört tekerlek üzerinde yerleştirilmiş tahta tek kişilik yatak ve üzeri polaroid fotoğraflarla kaplı bir yatak örtüsünden oluşmaktadır. Özer, yatak örtüsünde, Londra’da göçmenlere yeminli tercümanlık yaptığı mahkemeler ve diğer resmi kuruluşlara başvuran Anadolu vatandaşının formaliteler için çektiği polaroid fotoğrafları kullanmıştır. Tekerlekli yatak göç etmeye; otomatik olarak bir kulübenin içinde çekilen bu fotoğraflar tamamen bireysellikten ve kişiye özgü olan her belirtiden uzak olmalarıyla göçmenin gittiği yerlerdeki durumuna, ayrıca göçmenin kendi içindeki çaresizliğine, kaçışına ve sığınmaya göndermede bulunmuştur. (Madra 1998a:2; Çalikoğlu 1998c: 45)



Foto 32: Denizhan Özer, “Bed for Kerteriz”, yerleştirme-yatak çarşafı üzerine serigrafî, ahşap yatak, 1997.

6.29.Yeni Öneriler Yeni Önermeler:

Yeni Öneriler Yeni Önermeler 1

Sergi Mekanı ve Tarihi: Borusan Sanat Galerisi, İstanbul; 15 Temmuz-15 Ağustos 1998.

Sanatçılar: Ünsal Bahtiyar, Canan Şenol, Simge Uygur, Gürdal Yücel.

Yeni Öneriler Yeni Önermeler 2

Sergi Mekanı ve Tarihi: Borusan Sanat Galerisi, İstanbul; 20Ağustos-19 Eylül 1998.

Sanatçılar: Deniz Akaydın, Başır Barkalov, Şeyda Cesur, Şükran Mertcan.

Yeni Öneriler Yeni Önermeler 3

Sergi Mekanı ve Tarihi: Borusan Sanat Galerisi, İstanbul; 5-31 Temmuz 1999.

Sanatçılar: Barış Atilla, Serhat Akavcı, Emek Can Tülüş, Erdem Karavit.

Yeni Öneriler Yeni Önermeler 4

Sergi Mekanı ve Tarihi: Borusan Sanat Galerisi, İstanbul; 4-28 Ağustos 1999.

Sanatçılar: Ebru Alpagut, Tümay Günaydın, Gökay Sarıöz.

Yeni Öneriler Yeni Önermeler 5

Sergi Mekanı ve Tarihi: Borusan Sanat Galerisi, İstanbul; 6 Temmuz-9 Eylül 2000.

Sanatçılar: Gözdem Yıldırım, Ebru Dinçel, Mukadder Şimşek, Olcay Dursun, Şükran Pala, Fatih Sungurtekin

“Yeni Öneriler, Yeni Önermeler” sergileri, sanat ortamına çıkmaya hazırlanan genç sanatçıları keşfetmek, desteklemek ve tanıtmak amacıyla her yıl yaz aylarında düzenlenmek üzere tasarlanmış ve 2007 yılına kadar devam etmiştir. 1997-2001 yılları arasında Borusan Sanat Galerisi danışmanlığını yapan Beral Madra, sergilerin ilk beşinde danışma kurulunda görev almıştır. Her sergide kurul, sergiye katılacak

sanatçıları, dosyalarını inceleyerek karar vermiştir. Sergilerde, çoğunlukla kavramsal çalışmalar, hazır nesne kullanımı, video ve yerleştirmeler egemendir.

“Yeni Öneriler, Yeni Önermeler I” (15 Temmuz-15 Ağustos 1998) ve takip eden üç sergide danışma kurulu, Prof. Hüsamettin Koçan başkanlığında, Marmara Üniversitesi öğretim görevlileri Mürteza Fidan, Devabil Kara, Cemil Ergün, Şeyma Üstünel ve Borusan Sanat Galerisi’nden Borusan Holding Genel Müdürü Agah Uğur, galerinin yöneticisi Binnaz Tukin, sanatçı Ahmet Öktem ve Beral Madra’dan oluşmuştur. Sergide Ünsal Bahtiyar, Canan Şenol, Simge Uygur ve Gürdal Yücel yer almıştır. (Durgun 1998a: 128; Anonim 1998d:57) Ünsal Bahtiyar, “Sınır” adlı performansını video yerleştirme olarak sunmuştur. Bahtiyar, çıplak gövdesini, kentsel yaşamın kurumsallaşmış “tehlike” boyutunu imleyen güvenlik bantları ile sarmış; bu bantları kendisi ve dış dünya arasına bir sınır ya da zırh olarak koymuştur. Canan Şenol’un “odalıklı” adlı çalışması, demir, çadır naylonu, asetat ve misinadan oluşan bir yerleştirmeyi, sanatçının kendi bedeniyle yaptığı bir performansı, bu performansın videosunu, bu videodan çıkan görüntülerin çizici çıkışlarını içermektedir. Sanatçı, saydam bir oda içinde devinen kadın figürleri görüntülerinden oluşan bu çalışma ile kadının geleneksel ve bugünkü konumunu sorgulamıştır. (Madra 1998k) Birinci sergideki çalışmalarda kimlik, bireyin iç dünyası ve dış dünyası arasındaki sınır ve iletişimler irdelenmiştir.

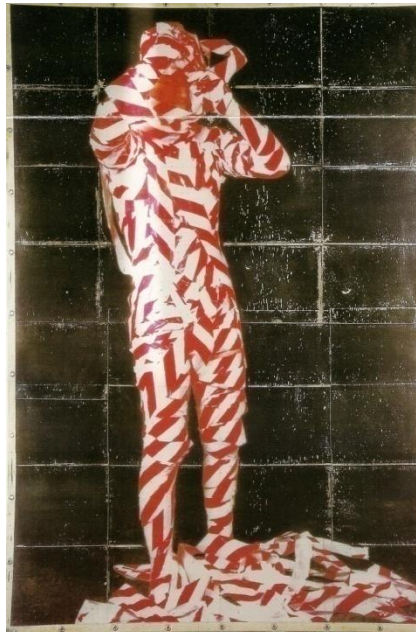


Foto 33: Ünsal Bahtiyar “Sınır” video-yerleştirme, 1998.

“Yeni Öneriler, Yeni Önermeler II” (20Ağustos-19 Eylül 1998) sergisinde, Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi’nden Şükran Mertcan, Şeyda Cesur, Başir Barlakov ve Deniz Akaydın yer almıştır. Sanatçılar, göç, birey olmak, toplumsal ve bireysel bellek gibi kavramları işlemişlerdir. (Anonim 1998i:55) Deniz Akaydın bulunmuş-toplanmış atık demir parçalarından oluşturduğu bavulları içeren “Göç” adlı çalışması ile katılmıştır. Şeyda Cesur’un sergilediği “Bileşimsiz, Bireysiz, İletişimsiz” adlı çalışması şimdiye kadar ürettiği 224 paketin bir kısmını içermektedir. Çalışma, Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği tarafından toplanıp sanatçıya verilmiş gazeteler ve bunları kaplayan/mühürleyen el yapımı kâğıtlardan oluşmuştur. Her paketin üstünde Anadolu kentlerinden birisinin adı damgalanmıştır. Bu adlar çoğunlukla göç dolayısıyla boşalmış Doğu ve Güneydoğu’daki yerleri imlemektedir. Bu gazeteler ülkenin bilgi birikimi ve iletişim öğeleridir ve makro kültürün etkenliği ile mikro kültürün edilgenliğinin çarpıştığı alanı temsil etmektedirler (Madra 1998).



Foto 34: Şeyda Cesur, “Bileşimsiz, Bireysiz, İletişimsiz”, yerleştirme, kağıt dökme, 1998.

“Yeni Öneriler, Yeni Önermeler III” (5-31 Temmuz 1999) ve “Yeni Öneriler, Yeni Önermeler IV” (4-28 Ağustos 1999) sergilerinde, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü’nden Tümay Günaydın, Fotoğraf Bölümünden Gökay Sarıöz, Resim Bölümünden Ebru Alpagut, Emek Can Tülüş ve Erdem Karavit,

Grafik Bölümünden Barış Atilla ve Serhat Akavcı yer almıştır. Sinema TV Bölümünden Zekeriya Kurtuluş, Nilüfer Ülkügüner ve Uğur İçhak'ın kısa filmleri de Borusan Kültür Merkezi'nin etkinlik salonunda gösterilmiştir. Sergide kent, tüketim kültürü ve yabancılaşma gibi konular işlenmiştir. (Madra 1999p, Madra 1999r)

“Yeni Öneriler, Yeni Önermeler V” (6 Temmuz-9 Eylül 2000) sergisinde, danışma kurulu, Mimar Sinan Üniversitesinden T. Melih Görgün, Agah Uğur, Binnaz Tükin, Ahmet Öktem ve Beral Madra'dan oluşmaktadır. İlk defa, “Yeni Öneriler, Yeni Önermeler V” sergisinde, Türkiye genelinde bir duyuru yapılmış ve bunun sonucu gelen projelerden seçim yapılmıştır. Sergide Ebru Dinçel (Mersin Üniversitesi), Olcay Dursun (Marmara Üniversitesi), Fatih Sungur (Marmara Üniversitesi), Şükran Pala (Marmara Üniversitesi), Mukadder Şimşek (Marmara Üniversitesi) ve Gözdem Yıldırım (Mimar Sinan Üniversitesi) yer almıştır. Sanatçılar, çalışmalarında, doğa, teknoloji ve kent ilişkisini işlemişlerdir. Fatih Sungurtekin kentin geçmişi ve bugünü arasındaki bağlantının ve kopukluğun izini sürmüştür. Kartpostalların üzerindeki mekanın geçmişteki ve bugünkü durumunu gösteren pullar ile kentin hızlı değişimine ve buna karşı belleğin direnişine mercek tutmuştur. (Madra 2000ç:63-64)

6.30.İstanbul in Berlin:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Künstlerhaus Bethanien, Berlin; 28 Ağustos- 18 Ekim 1998.

Sanatçılar: Berlin Senatosu Bursu ile İstanbul'a gelen (1989-98) 24 sanatçı: Michael Bause, Knut Bayer, Thomas Büsch, Lilli Engel, Hanna Frenzel , Nelly Rau Haering, Bettina Hoffmann , Katherina Hohmann, Thomas Hornemann , Werner Klotz, Simone Kornfeld , Suzanne Lauterbach, Christa Mayer , Elke Nord, Oliver Oefelein , Lothar M. Peter, Jörg Reckhenrich , Stiletto, Wolfgang Stiller Sabine Vogel , Gisela Weimann, Birgit Maria Wolf ve Georg Zey

1997 yılında İstanbul'da gerçekleştirilen “Sınırsız: İstanbul-Berlin” etkinliklerinin devamı olan Berlin'deki etkinlikler kapsamında açılan “İstanbul in Berlin” sergisi Krista Tebbe tarafından düzenlenmiştir. Serginin küratörlüğünü Berlin Senatosu Bursunun İstanbul temsilcisi Beral Madra yapmıştır.

Sergi, Kreuzberg Kunstamt (Kreuzberg Belediyesi Sanat Dairesi) Berlin Senatosu bursu ile 1989-1998 yılları arasında İstanbul'a gelmiş, yaşamış ve çalışmış olan Berlinli 24 sanatçının İstanbul'a dair tüm gözlemlerini, deneyimlerini içeren çalışmalarından oluşmuştur. Bu sergi ile Berlin sanat ortamı ilk kez İstanbul'u kendi sanatçısının gözü ile izlemiştir. (Anonim 1998h)

6.31.Reise durch das Labyrinth/ Labirent'de Yolculuk: İstanbul'dan Genç Sanatçılarla bir sergi:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Ausstellungsraum, Pozzo Pozozza, Berlin; 2-8 Eylül 1998.

Sanatçılar: Deniz Akaydın, Özgül Arslan, Şebnem Başar, Şeyda Cesur, Selim Çatkın, Ebru Erel, Necla Kahyaoglu, Ali Kocakaya, Nalan Kumlalı, Fatma Korkut, Şükran Mertcan, Canan Şenol ve Gürdal Yücel

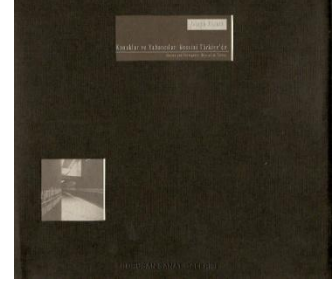
Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi'nden 1998 yılında mezun olan bir grup genç sanatçı, Berlin Kreuzberg Belediyesi tarafından düzenlenen etkinlik kapsamında, Beral Madra küratörlüğünde “Labirent'de Yolculuk” sergisini gerçekleştirmişlerdir. Sergi, İstanbullu genç sanatçıları tanıtarak onlara gelecek için yeni kapılar açmayı amaçlamıştır.

Sergide yer alan çalışmalar, resim, fotoğraf, video ve çeşitli malzemelerle yapılmış yerleştirmelerden ve performanstan oluşmaktadır. Sanatçılar, çalışmalarında, genelde İstanbul-Berlin arasındaki bireysel ve toplumsal ilişkiler ve iki kenti birbirine bağlayan özellikler üzerinde durmuşlar; bununla beraber, Türkiye'nin sorunlarını dile getirmişlerdir. (Anonim 1998ı)

**6.32.Guests and Foreigners- Rossini in Turkey/Konuklar ve Yabancılar-
Rossini Türkiye’de:**

Sergi Mekanı ve Tarihi: Borusan Sanat Galerisi,
İstanbul; 26 Eylül-28 Ekim 1998.

Sanatçılar: Joseph Kosuth



Kavramsal sanatın önde gelen temsilcilerinden olmasının yanı sıra Joseph Kosuth’un İstanbul’daki ilk sergisi olması bakımından da önemli olan “Konuklar ve Yabancılar-Rossini Türkiye’de” sergisi, Beral Madra tarafından düzenlenmiştir. Sergi, sanatçının “Konuklar ve Yabancılar” dizisi kapsamında gerçekleştirdiği yerleştirmelerin İstanbul ayağını oluşturmuştur. Sanatçı, dizide, yabancı, yabancılık, misafirlik kavramları, konuklar ve yabancıların rollerinde beliren kültürlerarası farklar üzerine yoğunlaşmaktadır. Sergi, sanatçının bu kavramlar üzerine yaptığı etimolojik ve etnografik araştırmalar ile şekil alan bir süreç sonunda Wittgenstein, Goethe, Joyce gibi düşünürlerden seçtiği cümlelerden yaptığı alıntılardan meydana gelmektedir. (Durgun 1999: 20; Sönmez 1999: 14)

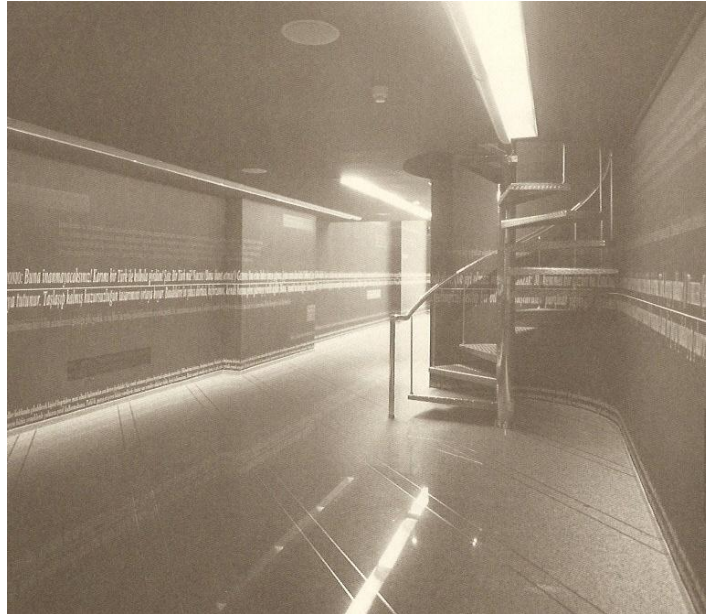


Foto 35: “Konuklar ve Yabancılar- Rossini Türkiye’de” enstalasyon detayı

“Konuklar ve Yabancılar- Rossini Türkiye’de” sergisinde, sanatçı, Rossini’nin “İtalya’da Bir Türk” başlıklı librettosundan yola çıkmıştır. Türkiye’ye hiç gelmeyen Rossini’yi bu libretto ile ilişkili olarak ironik bir biçimde ele alan sanatçı, İstanbul’un yabancıların varlığının hala hissedildiği bir yer olması bakımından ideal bir ortamı sunduğunu belirtmiştir. Rossini’nin librettosu ile birlikte diğer çalışmalarında olduğu gibi Benjamin’in metinlerinin ana çerçeveyi oluşturduğu sergide, tüm diğer metinler bu ana çerçeve içinde hem ona bağımlı hem de bağımsız olarak oynamaktadır. Kosuth bu oyunun, esas olarak mimarinin taşıdığı tarihsel, kültürel, toplumsal ve psikolojik gönderme, diğer bir deyişle temsil ettiği dünya ile oluşturulan temel oyun ile karşılıklı biçimlendiğini belirtmektedir. İzleyicinin, duvarlarda karşılaştığı cümleleri önce düz sonra da gönderide bulunduğu kavramlar ile beraber soyutlayarak okuması gerekmektedir. (Kosuth 1998:8-13; Durgun 1999:20)

6.33.Bellekler ve Modernlikler- İslam Ülkelerinden Yeni Sanat Yapıtları:¹¹²

Sergi Mekanı ve Tarihi: Dolmabahçe Kültür Merkezi, İstanbul; 6-30 Ekim 1998.

Sanatçılar: Serhat Kiraz, İnci Eviner.

47. Venedik Bienali’nde gerçekleştirilen “Modernlikler ve Bellekler” sergisi, İstanbul’da, Beral Madra küratörlüğünde açılmıştır. Serginin amacı, İstanbul’un şimdiye kadar Batı’ya odaklı etkinlik gösteren çağdaş sanat ortamını, doğu sanatı ile buluşturmaktır. Bu sergi ile sanatçılar ve sanat izleyicileri, kendi “küreselleşme” sürecini yaşayan Müslüman ülkelerinin küresel sanat diyaloguna katkılarını görme ve dünyayı sadece Batı gözlüğünden değil farklı bağlamlardan da izleme fırsatını bulmuşlardır. (Durgun 1998b:128-129)

¹¹² Sergi hakkında detaylı bilgi için 47. Venedik Bienali “Bellekler ve Modernlikler- İslam Ülkelerinden Yeni Sanat Yapıtları” başlıklı bölüme bakınız.

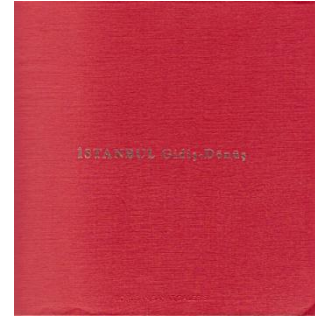
Sergiyle bağlantılı olarak açık oturumlar ve İslam ülkeleri arasında kültürel iletişimi sağlamak amacıyla “Art Agora” başlıklı sanal bir sanat tartışma ortamı da düzenlenmiştir. (Anonim 1998j:55)

6.34.İstanbul Gidiş-Dönüş/ Batı Metropollerinde Yaşayan Türk Sanatçılar:

İstanbul Gidiş-Dönüş 1

Sergi Mekanı ve Tarihi: Borusan Sanat Galerisi, İstanbul; 4 Kasım – 12 Aralık 1998.

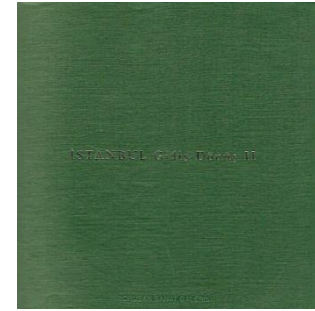
Sanatçılar: Şükran Moral (Roma), Cem Aydoğan(New York), Fatih Aydoğdu (Viyena), Ergin Çavuşoğlu(Londra), Melek Mazıcı (Helsinki).



İstanbul Gidiş-Dönüş 2

Sergi Mekanı ve Tarihi: Borusan Sanat Galerisi, 12 Kasım- 11 Aralık 1999.

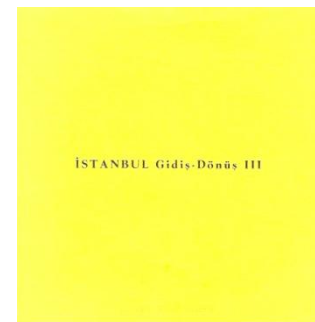
Sanatçılar: Osman Dinç (Paris), Ahmet Oran (Viyana), Azade Köker (Berlin), Şükran Aziz (New York).



İstanbul Gidiş-Dönüş 3

Sergi Mekanı ve Tarihi: Borusan Sanat Galerisi; 6 Ekim 2000-2 Aralık 2000

Sanatçılar: Barbara Baran, Zafer Baran, İpek Duben, Canan Tolon



“İstanbul Gidiş- Dönüş” sergileri, yaşamlarını Türkiye dışında sürdüren sanatçılar ile İstanbul izleyicisini buluşturmak amacıyla Beral Madra'nın küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir.

Sergiler sürgün/sürgünlük kavramı üzerine temellenmiştir. Katalogda, sürgün kavramı “göçmen” kavramından ayrı tutulmuş ve “sürgünlük”ün, 20.yy.da sadece, ülkesini terk etme zorunda kalanın içinde olduğu bir durum olmadığı, herkesi içine alan bir durum olduğu, herkesin bir biçimde sürgün yaşadığı üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda, kavram, aynı zamanda, dolaylı olarak göç ve göçebe olma durumu ile ilişkilendirilmiştir. Sergide, sürgünün içinde barındırdığı süreçler dolayısıyla alışkanlıklara karşı yaratıcı bir tarafı olduğunun ve bu özelliğinin günün ve geleceğin değerlendirilmesinde yeni açılımları aralayacağını altı çizilmiştir. Bu bakımdan çeşitli nedenlerle (ister zorunlu olarak ister isteyerek olsun) kendi yurdu dışında yaşayan ve sürgünün bir var olma haline dönüştüğü sanatçıların arada olan durumları ve iki kültür arasında katmanlaşan kimlikleri ile yerleşik olan kişilerin yaşamında bu sarsıntıyı ve açılımı yaratabileceği belirtilmiştir.

Madra, dizinin birincisine katılan sanatçıların ortak özelliklerini; Türkiye'nin güncel gelişmelerini izlemeleri ve bu gelişmelere karşı tepkilerini yansıtmaları; kendi yaşamı ile ilgili ayrıntıları, yani alt yapılarını (kültürlerini/tarihlerini), yaşadıkları ülkenin üst yapıları (tarihi/kültürü) içindeki yerlerini araştırmaları olarak nitelemiştir. Ayrıca, bir diğer ortak özellikleri uluslararası sanat gelişmeleri içindeki güncelliği yakalayan estetik ve düşünsel yapıda çalışmalar yapmalarınıdır.

Bu değerlendirme göz önüne alındığında dizinin diğer sergilerine bakıldığında, sanatçıların yoğunlukla konunun kavramına koşut çalışmalar sergiledikleri görülmektedir. Sanatçılar, sürgün olma/göçebe olmanın taşıdığı sorunsala, kimliğe ve belleğe, kolektif belleğe ve belleğin içinde barındırdığı sosyo-psikolojik açılımlara gönderme yaparak, yine mikro ve makro (yerel ve evrensel) bağlamlarda insana ilişkin durumları çalışmalarında işlemişlerdir.

“İstanbul Gidiş- Dönüş I” sergisinde Fatih Aydoğdu, video-ses yerleştirmesinde Türkiye'ye özgü ayrıntıları izleyiciye sunarken farklı kültürel kimliklerin, yapıların ve disiplinlerin bir aradalılığının rastlantısal ya da bilinçli olarak yarattığı çok boyutlu ve sesli durumu yansıtmıştır. Ergin Çavuşoğlu, son dönemde yaptığı, kişisel ve kültürel kimlikleri değişik yönleri ile sorguladığı fotoğraf çalışmaları ile katılmıştır. Melek

Mazıcı ise, resimlerinin geldiği ve yaşadığı iki ülkeyi barındırdığını ve içsel yolculuğu ile kendine dair olanı çıkarırken anonim olana vardığını belirtmiştir. (Madra 1998c: 1-5; Antmen 1999:2; Aliçavuşoğlu 1998:12) Siyasi ve kültürel göndermeler içeren performanslar yapan Şükran Moral sergiye, çocukluğunda kendisinde iz bırakan hamamı konu alan çalışması ile katılmıştır. Bu çalışmada, erkek egemen bir topluma ve buradaki kimliğe dair bir eleştiri getirmiş, ayrıca da yerelden evrensele giderek sanat tarihine dair de bir vurgu yapmıştır.



Foto 36: Fatih Aydoğdu, “Cultural Remix” video ve ses enstalasyonu, 1998.

“İstanbul Gidiş- Dönüş II” sergisinde Osman Dinç, cam ve bronzdan oluşan tekerleklerinde kendi köklerine ve aslında insanlığın köküne göndermede bulunmuştur. Bununla beraber çalışmasında, her bir tekerleği mikro evren ve hepsinin bir arada oluşturduğu yerleştirmeyi de makro evren alırsak evren içindeki karşılıklı sürekliliği de sezinetmiştir. 1990’lardan itibaren kimlik üzerine çalışmalar yapan Şükran Aziz “Anı Damlaları” çalışması, cam kürelerden ve her bir küreden gelen insanların düşlerinin anılarını içeren seslerden oluşmaktadır. Sanatçı çalışmasında cam hafıza küreleri ile kolektif ve bireysel belleğe göndermede bulunmuştur.

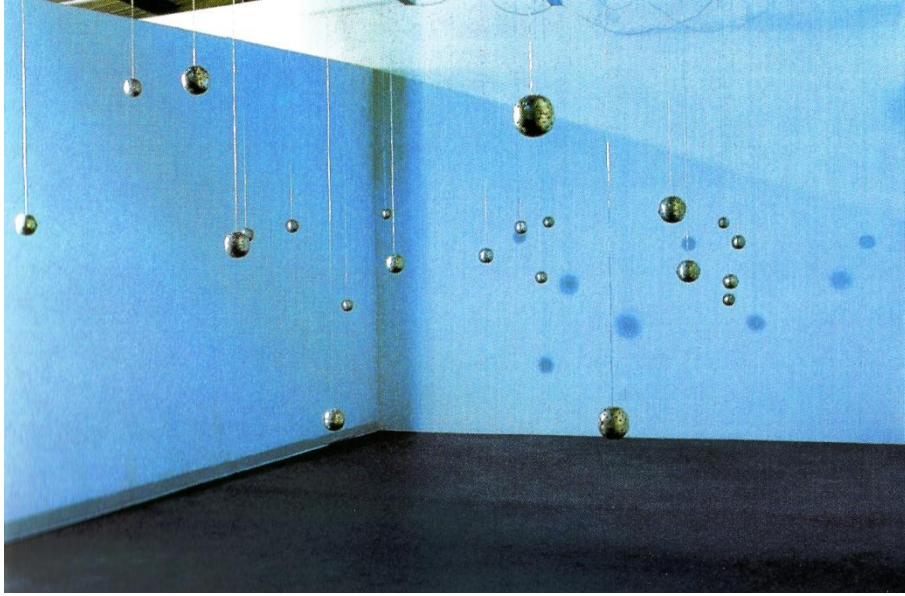


Foto 37: Şükran Aziz “Anı Damlaları”, Ses ve ışık yerleştirme, metal küreler, Walkman, Adaptörler, Mavi Flüoresan, 1999.

“İstanbul Gidiş- Dönüş III” sergisinde Barbara ve Zafer Balaban çifti kaya, taş gibi doğanın parçalarını çektikleri çalışmalarında bireysel ve kolektif belleğe gönderme yapmışlardır. İpek Duben’in sergiye katıldığı “Aşk Oyunu” çalışması 50 sayfalık çelik bir kitaptan ve çelik bir masadan oluşmuştur. Çalışmalarında kadının konumu kimliği üzerine odaklanan Duben, çalışmasında New York ve Türkiye’de gazetelerde/topluma ait kayıtlarda yayımlanan 100 aile içi şiddet ve taciz olayını incelemiştir. Bu metinlerin ve görsellerin çeliğe baskısında esas metin ve görselde her hangi bir değişiklik yapmamıştır (Madra 2000c).



Foto 38: İpek Duben, “Aşk Kitabı”, Heykel Kitap, Çelik, elbaskısı, 92x65.4x40.5cm,1998-99.

6.35.Çevreler İçin Çoğaltmalar:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Borusan Sanat Galerisi, İstanbul; 17 Aralık 1998- 30 Ocak 1999.

Sanatçılar: Erdağ Aksel, Ergin Çavuşoğlu, Melih Görgün, Selma Gürbüz, Günseli Kato, Güven İncirlioğlu, Bilge Friedlander, Melike Abasıyanık Kurtiç, Özlem Tarı.

Çoğaltmalar sergilerinin ikincisi olan “Çevreler İçin Çoğaltmalar” sergisinin kavramı çevre üzerine odaklanmıştır. Sergi, birçok kez sanata konu olan ve Pop Art ve Land Art ile daha da yoğun olarak işlenen çevremize ait sıradan gerçekler ve nesnelerin metaforları üzerine kurulmuştur.

Sergiye katlan sanatçılar kavramı, bir organizmayı etkileyen dış etkenlerin toplamına; onları çevreleyen eşyalara, temsil eden nesnelere, koşullara, kurallara, denetim öğelerine, iç mekana ve kente kadar genişleterek işlemişlerdir. Sanatsal içeriklerinin yanı sıra işlevsel olarak da tasarımılanan 'Çoğaltmalar' yalnızca 15'er adet üretilmişlerdir. Sanatçılar çoğaltmalarla, sanat yapıtının biricikliği ve alıcının ayrıcalıklığı ilişkisini ters yüz etmeyi, böylece izleyicide bir sorgulama başlatmayı da istemişlerdir. (Madra 1998j; Elkatip 1998c)

Erdağ Aksel, "Tezgah-la" adlı çalışmasında, İstanbul'un en gürültülü ve huzursuz bölgesi Karaköy'ün (sanatçı burada çalışmaktadır) sokak satıcılarını ve tezgahlarını odak almıştır. Satıcıların tezgahlarını taklit ettiği açılır kapanır plastik tepsiler üzerindeki çelişkili biçimde yan yana gelen araç-gereç kalabalığı ile Karaköy'ün tüketim çevresi içinde insanın kendisinin nasıl kimliklendirdiğini sorgulamıştır.



Foto 39: Erdağ Aksel "Tezgah-la" 75x35x45cm., yerleştirme-karışık teknik,

Güven İncirlioğlu'nun "Her şey Mahmutpaşa'da başladı" adlı lamba tasarımı iki meta-anlatı içermektedir. Dış silindirde Eski Ahit'deki Oluşum metnini, iç silindirde ise, yine geleneksel bir tüketim bölgesi olan Mahmutpaşa bölgesinden mal bolluğu görüntülerini göstermiştir. İnsanın iki karşıt ideolojik çevresine oluşturan bu büyük gelenek ve büyük

tüketime yaptığı gönderme ile oluşuma ilişkin bilgimizi ve inancımızı tüketime ilişkin karmaşa ile örtüştürmeyi önermiştir.

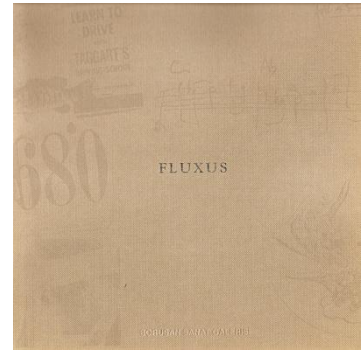


Foto 40: Güven İncirlioğlu “Her şey Mahmutpaşa’da Başladı, 72x32cm, heykel-ışık, pleksiglas, fotoğraf, 1998.

6.36.Fluxus:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Borusan Sanat Galerisi, İstanbul; 29 Ocak-20 Mart 1999.

Sanatçılar: Nam June Paik, Emmet Williams, Joe Jones, Milan Knizak, Laas Abendorth, Robert Watts, Dick Higgins, Bici Hendricks, All Hansen, Wolf Vostell, Robert Filliou, Philip Corner.



Fluxus sanatçısı Wolf Vostell’in galericisi Inge Baecker’ın koleksiyonundan derlenen ve Fluxus akımının en önemli isimlerini İstanbullu izleyicilerle buluşturan sergi Beral Madra küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir.

Çalışmalarını sürekli bir değişim ya da akış (flux) süreci içinde ve bir nesne olarak değil de canlı bir eylemin kavramı ve harekete geçireni olarak gören Fluxus, bu özellikleri ile

bir sergi biçimi olarak, sanat yapıtı yaratmaktan ziyade bir sanat ortamı yaratmanın peşindedir. Çalışmaya odaklanmak yerine yaratma eylemine odaklanırlar ve sergilerinde sanat, sanatçı ve izleyici arasındaki canlı etkileşimi oluşturmak istemektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda yaşanan soykırım ve nükleer tehditle beraber kişisel ego, özgünlük, tekil eylemlerin önemini yitirdiği, toplu deneyimin öne çıktığı ve kalıpların zorlandığı bir ortamda gelişmiştir. Sanatın metalaşmasına karşı bir tavır olarak klasik sanat kalıplarını ve sergileme biçimlerini zorlamıştır. Duchamp'ın "sanat yapıtını izleyici bütünleştirir" kanısını temel alarak hem sanat kavramının genişletilmesini hem de izleyicinin bilincinin geliştirilmesini amaçlamıştır. Sergilerinde ve eylemlerinde farklı disiplinleri birleştirirler. Yaşam ve sanat arasındaki sınırları kaldıran, gündelik yaşam içinde seçilmiş nesne ve eylemleri konu edinen Fluxus, sergilerinde zıtlıkları bir araya getirirler. Yapıtları basitliği ve karmaşıklığı bir arada barındırmaktadır. (Baecker 1999: 4, Madra 1999c: 6-10; Cokk 1999:120-124)

Madra, bu yönleriyle post modern sürecin öncül kimliğini tanımlayan Fluxus akımının 4. Bienal'den sonra tekrar izleyici ile buluşmasının; modernizmin, gelişimi içinde eksik yapılandığı Türkiye için estetik deneyimlerin zenginleşmesi ve bilinçlenme adına önemli olduğunu belirtmiştir (Madra 1999c:6; Anonim 1999a:30).

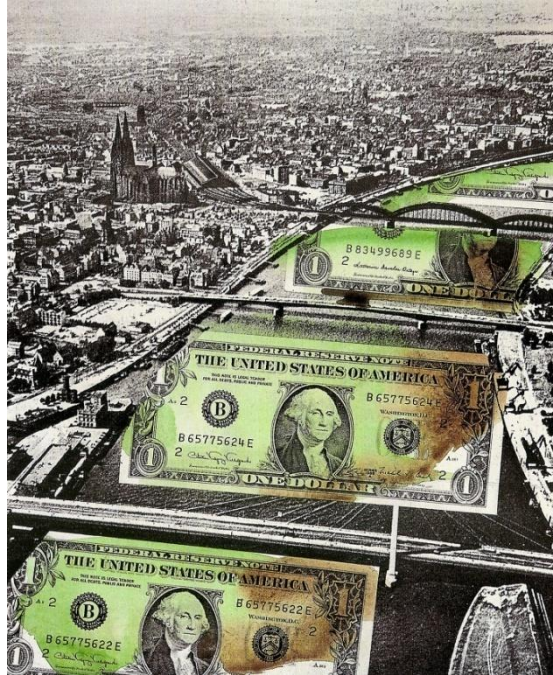


Foto 41: Wolf Vostell, "Ren Altını" 29x23.5cm., elle renklendirilmiş baskı, 1992.

6.37. Where Are You From?:

Sergi Mekanı ve Tarihi: BM Çağdaş Sanat Merkezi, İstanbul; 9 Mart-10 Nisan 1999.

Sanatçılar: Sermin Sherif, Denizhan Özer, Zineb Sedira



T Union'ın kurucuları Denizhan Özer ve Sermin Sherif'in Cezayir kökenli Zineb Sedira ile gerçekleştirdikleri "Where Are You From?" sergisi BM Çağdaş Sanat Merkezi'nde Beral Madra tarafından düzenlenmiştir.

Göç eden kişilerin en çok karşılaştıkları soru olan "Where are you from?(Nerelisin?)" sorusundan yola çıkılan sergide, galeri duvarları duvar gazetesi ya da bir gafitti yüzeyi olarak değerlendirilmiş ve kalemle boyaya, fotoğraflardan gazete haberlerine kadar her şey kullanılmıştır. Sanatçılar kendilerine nereden, nasıl bir ülkeden ve nasıl bir aileden geldiklerini sorusundan yola çıkmışlardır. İzleyiciden de aynı soruları sorarak kişisel hikâyelerini yansıtmaları istemişlerdir. Madra, büyük çapta göçlerin yaşandığı bir çağda bu sorunun hem sanatçı hem de izleyici açısından eleştirel ve derin bir bakışa izin verdiğinin üzerinde durmuştur. Sergide en çok dikkati çeken özellik, birçok söylemin şiirsel bir formda biçimlendirilmesidir. Karikatür ise ikinci en popüler anlatım biçimidir. (Anonim 1999c:28; Madra 1999n)

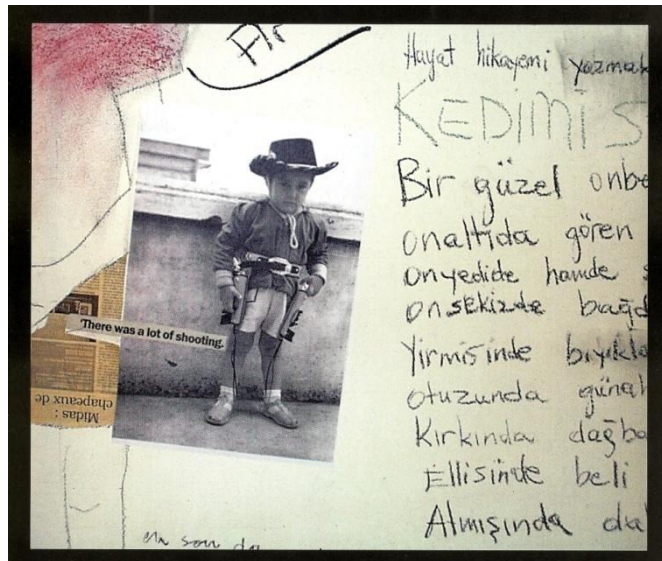


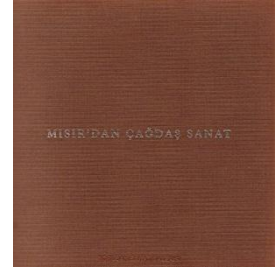
Foto 42: "Where Are You From?" enstalasyon sergi detayı

6.38.Akdeniz Metaforları 1999- 2001:

Akdeniz Metaforları 1- Mısır'dan Çağdaş Sanat

Sergi Mekanı ve Tarihi: Borusan Sanat Galerisi, İstanbul; 5 Nisan- 8 Mayıs 1999.

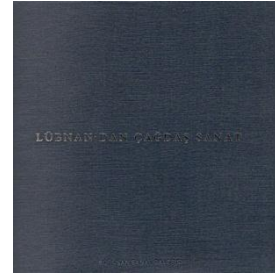
Sanatçılar: Mona Marzouk, Mohamed Fathi Abo El Naga ve Rehab El Sadek.



Akdeniz Metaforları 2- Lübnan'dan Çağdaş Sanat

Sergi Mekanı ve Tarihi: Borusan Sanat Galerisi; 4 Şubat-15 Mart 2000

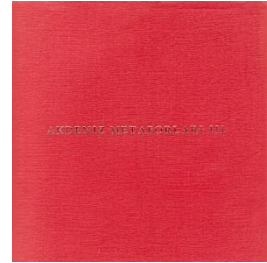
Sanatçılar: Nelly Chemaly, Walid Raad, Marwan Rechmaoui, Walid Sadek, Jihad Touma (karışık teknik), Mohamad Soueid, Rita Awn, Mahmoud Hojeij, Rania Stephan, Arkam Zaatari.



Akdeniz Metaforları 1- Akdeniz Metaforları III- “Gerçek Olmayacak Kadar Güzel”

Sergi Mekanı ve Tarihi: Borusan Sanat Galerisi; 14 Aralık 2000-31 Ocak 2001.

Sanatçılar: Paolo Ravalico Scerri, Giovanni Rizzoli, Maurizio Pellegrin, Enzo Apruzzese.



“Akdeniz Metaforları” sergileri, Akdeniz’e özgü modernizmin/postmodernizmin sonuçlarını izlemek, Akdeniz’in geçmiş ve günümüz kültürleri ile bağlantılar kuran ve geleceğe yönelik umutları canlandıran “retrovizyoner” düşüncesine eğilmek, bölgenin ülkeleri arasındaki ilişkileri sanat yoluyla gündeme getirmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Bunlarla beraber gelişen ve bu amaçları besleyen bir diğer amaç ise, Akdeniz ülkelerinin kültür birikimleri ve çağdaş sanat bileşimi ile gelecek yüzyıl için öngörülen “küresellik” projesindeki yerini belirlemek ve oluşturmaktır.

Akdeniz Metaforları sergileri, Beral Madra'nın küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir. Madra her sergide o ülkenin sergi yapımcıları ile iletişime geçerek sanatçılara ulaşmış ve sergiyi biçimlendirmiştir. (Madra 2001a:2-4; Madra 1999b:6-8)

Akdeniz Metaforları sergilerinin birincisinde, “Mısır’dan Çağdaş Sanat” başlığı altında, odak olarak, Akdeniz’in en büyük kent merkezlerinden Kahire alınmıştır. Sergi yüzyılı aşkın geçmişe sahip olan çağdaş Mısır sanatının hangi kaynaklara gönderme yaptığını, uluslararası sanat üretimindeki yerini, geçmiş ile bugün arasındaki bağlarını yansıtmayı ve gelecek yüzyıla nasıl bir sanat ortamı içinde girdiğini göstermeyi amaçlamıştır (Madra 1999b:4-8).



Foto 43: Rehab El Sadek, “Sanat Kitapları” her biri 15-20cm. yerleştirme- tahta, kağıt, sargı bezi, metal, pigment, 1998.

Akdeniz Metaforları sergilerinin ikincisi, “Lübnan’dan Çağdaş Sanat” başlığı altında Beyrut’a yönelmiştir. Sergi, Lübnan’ın çok yönlü ve karmaşık bir savaşın arkasından, sanat yoluyla yeniden yaşama dönüşünü vurgulamaktadır. Sanatçıların çalışmaları, yaşadıkları yere, geçmişe ve geçmişin ve geleceğin biçimlenmesine dair sorgulamalar yapan ve hesaplaşan bir tavır içindedir. (Madra 2000b:2-4-6)



Foto 44: Rania Stephan, “Tren Trenler” film 35’, 1999.

Akdeniz Metaforları sergisinin üçüncüsü, geçmişten beri Akdeniz’in Doğusu ve Batısı arasında geleneksel bağlantı limanı özelliğini yitirmemiş, yüzyıllık bienali dolayısıyla uluslararası çağdaş sanat ortamında belirleyici bir yere sahip olan Venedik üzerine odaklanmıştır. Nuova İcona Galerisi’nin yöneticisi Vittoria Urbani ile beraber gerçekleştirilen serginin alt başlığı “Too beautiful to be true/Gerçek olamayacak kadar güzel”dir. Sergi gelenek yönü çok güçlü olan bu kentte yüzyıllardan beri sanatta var olan güzel/lik sorunu ile çağdaş sanat arasındaki hesaplaşmaya eğilmiştir. Yirminci yüzyılda birbiri ardına gelen dalgalar, Batı sanatının, sanatın değerlendirilmesinde güzellik konusunu bir kenara atmasına, daha doğrusu daha farklı yorumlamasına yol açmıştır. Son yüzyılın kültürel savaşımında sanat yapıtının kültürel anlamı ön plana çıkmış ve sanat yapıtının değerlendirmesinde, toplumsal ve etik endişelerin işaretlerini gösterme yeteneği bir ölçüt olmuştur. Bu süreç sonunda, artık, güzel yeniden uluslararası sanat ortamının ilgisini çekmeye ve irdelenmeye başlamıştır. Sergi, güzelin, Antik Yunan’dan beri gelen iyi ve gerçek olan ile bağını yeniden sorgulamayı öngörmüştür. Güzeli yalnızca iyilik ve gerçeğin bir simgesi olarak hepimizin arzuladığı o ulaşılması zor ve çabucak yok olan bir denge noktası biçiminde almayı, böylece yeniden dünyaya ve sanata bakmayı ve yorumlamayı önermiştir (Urbani 2001a: 4-6; Madra: 2001a:2-4).



Foto 45: Paolo Ravalico Scerri, “Olağanüstü”, video yerleştirme: n^o1 monitör 1 video projeksiyon, n^o1 VTR autorepeat, video bantlar, Simone’un katılımıyla, 2000.

6.39.Kem Göz/Has Bakış -Evil Eye/True Gaze:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Pamukbank Fotoğraf Galerisi, İstanbul; Eylül 1999

Sanatçılar: Cem Akkan, Selda Asal, Ergin Çavuşoğlu, İnci Eviner, Ahmet Elhan ve Nazif

Beral Madra küratörlüğünde açılan “Kem Göz/Has Bakış” sergisi, sanatçı ve izleyicinin bulunduğu tekinsiz alan ile güven arasındaki gidiş geliş gönderme yapmaktadır. Fotoğrafi çekenin gözüne ve fotoğrafa bakanın gözünün niteliklerine, her ikisinin bakışındaki ortaklığa ve karşıtlığa da göndermede bulunan sergi, fotoğrafın icadından bu yana insan yaşamında ve sanatta sarsılan ve kırılmaya uğrayan konumu; fotoğrafı çekenin gözü ve fotoğrafa bakanın gözünün nitelikleri, her ikisinin bakışındaki karşıtlık ve ortaklıklar üzerine sorulan sorulardan yola çıkmıştır. Aynı zamanda, fotoğrafın icadından itibaren süregelen, “Fotoğraf, teknik mi sanat mı?”, “Fotoğraf gözün, gövdenin ve beynin bir uzantısı mı, yoksa gerçeğin doymaz gereksinimi olan imgelerin

bağımsız bir üretim aracı mı?”, “Fotoğraf aynı anda hem her gerçeğin metaforu hem de görüntüsü olabilir mi?” gibi sorulara yanıt bulmayı amaçlamıştır (Anonim 2008n).

Madra, serginin günlük yaşamın gerçeklerini doğru bir şekilde algılamamız için gözümüzü keskinleştirmeyi ve bakışımızı olgunlaştırmayı amaçladığını belirtmiştir. Ayrıca, sanatçıların bu yüzyılın sonunda bütün bir yüzyılın belleğini taşımayı kaçınılmaz bir işlev olarak kabul ettiklerini; bu bellek içinde yaşadıkları ortamın, coğrafyanın ve kültürün izini sürdüklerini dile getirmiştir. Sergide çağdaş sanatta fotoğrafın yapısını ve konumunu irdeleyen, ifade aracı olarak fotoğrafı kullanan değişik ekollerden sanatçıların eserleri yer almıştır (Anonim 2008m).

6.40. Rune Miels Sonsuz ve Tek:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Westdeutsche Landesbank, İstanbul; Kasım 1999- Mart 2000.

Sanatçılar: Rune Miels



Rune Miels sergisi, WestLB'nin her yıl Türkiye ve Almanya'dan birer sanatçının sergisini açmayı amaçladığı ve Beral Madra tarafından düzenlenmesini kararlaştırdığı sergi dizilerinin ilkidir. Madra, bilgi çağıyla beraber ortaya çıkan sosyolojik ve ekonomik gelişmelerle beraber 80'li yıllardan itibaren sanatçının yeni anlatım tekniklerine ve dillerine yöneldiğinin, sanatta izleyicinin katılımcı durumuna geçtiği bir sürecin izlendiğinin üzerinde durmuştur. Bu sergi dizisinin de, sanattaki bu en son gelişmeleri izleyici ile bir araya getirmek amacıyla olduğunu belirtmiştir.

Rune Miels'in çalışmaları, sayıların ve işaretlerin yüzyıllar boyunca değişik kültürlerdeki anlamları üstüne yaptığı araştırmalara temellenmektedir. Sanatçı, sayılar ve işaretler arasındaki görünmez ilişkileri araştırarak yapısal ve kavramsal olarak kurguladığı resim ve desen dizilerinde post modern insanda da var olagelen ortak belleği vurgulamaktadır. Sanatçı yapıtları ile yaşamımızı denetleyen sistemleri

sorgulamakta ve aslında yüzyılların bilgeliğini taşıyan sayılar ve işaretler ile dünyada olanlar hakkında uçsuz bucaksız, bir o kadar da bütünlüklü bir görüş elde edeceğimizin işaretlerini sunmaktadır. (Madra 200a:6-9)

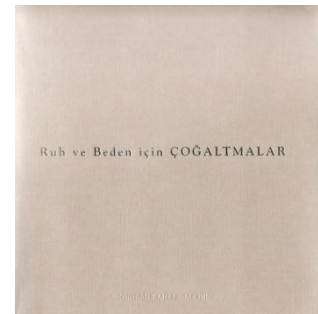


Foto 46: Rune Miels sergisi detayı

4.41. Ruh ve Beden İçin Çoğaltmalar:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Borusan Sanat Galerisi, İstanbul; 17 Aralık 1999- 22 Ocak 2000.

Sanatçılar: Behiç Ak, Erdağ Aksel, Ani Çelik Arevyan, Selda Asal, Gökhan Avcıoğlu, Elif Ayiter, Yılmaz Aysan, Ayşe Birsal, Selim Birsal, Canan Bozbağ, Naz Böke, Ali Cindoruk, Clio, Selçik Demirel, Osman Dinç İsmet Doğan, Alev EbuZZiya, İnci Eviner, Hakan Ezer, Genco Gülan, Cengiz Kabaoğlu, Gülsüm Karamustafa, Serhat Kiraz, Komet, Defne Koz, Murat Morova, Koray- Beril Özgen, Aziz Sarıyer, Nevzat Sayın, Reşit Soley, Hale Tenger, Canan Tolon.



“Ruh ve Beden için Çoğaltmalar” sergisi, ünlü sanatçılar, mimarlar, tasarımcılar, illüstratörler ve şairler tarafından tasarlanmış ve tanınmış iki tasarımcı (Ela Cindoruk, Nazan Pak) tarafından uygulamaları yapılmış takılardan oluşmaktadır. Sergiye katılan sanatçılardan altın ve gümüş kullanmaları temelde istenmiş; fakat bu malzemelerle beraber arzu edilen her türlü malzeme ve teknik kullanımı serbest bırakılmıştır. Her bir tasarım 10’ar tane üretilmiştir. (Anonim 200c:19, Cindoruk 2000: 95)

Sergi, kimi zaman “öteki”ni etkilemek için, kimi zaman bedeni ve ruhu korumak amacıyla, kimi zaman da bir güç, iktidar göstergesi olarak takılan takının binlerce yıllık serüvenine göz atarken, takının geleneksel ve çağdaş işlevi ve anlamına göndermelerde bulunmayı amaçlamıştır. Diğer bir amacı, takının, geçirdiği bu süreç içinde sanatla olan ilişkisini, bağını ve bu bağlamda tasarımın sanatla farklı derecelerde gerçekleşen etkileşimini irdelemektir. (Madra 1999m: 2-4)

Takının ortaya çıkış sürecindeki düşünsel boyutu da gündeme getiren serginin ikincil amacı, Türkiye’deki tasarım olgusuna dikkat çekmek, mücevher tasarımına yeni ve modern bir açılım getirmek ve uluslararası platformda yerini almasını sağlamaktır. (Cindoruk 2000: 95)



Foto 47: Gülsüm Karamustafa, “Yılana Karşı”, 1999.

6.42. “Ölüm Beni Uyanık Tutuyor” Joseph Beuys:

Sergi Mekanı ve Tarihi: İstanbul Bilgi Üniversitesi Taksim Kampüsü Bilgi Atölye 111, İstanbul; 25 Mart -20 Nisan 2000.

Sanatçılar: Ruprecht Dreher, Maria Fisahn, Adolphe Lechtenberg, Julia Lohmann, Inge Mahn, Fernard Roda, Rudiger Tschibbi Wich.



Joseph Beuys'un deyişinden alınan “Ölüm Beni Uyanık Tutuyor” başlıklı sergi, Beuys'un öğrencilerini bir araya getiren ve Beuys'u eğitimci kişiliğini göz önüne alarak sanat dünyasındaki etkilerini uzantıları ile kavramaya yönelik bir sergidir. Küratörlüğünü Beral Madra üstlenmiştir. (Alptekin 2000: 18)

Sergiye katılan sanatçılar, Beuys Düsseldorf Üniversitesi'nden atıldığında, Beuys'un atölyesini açık tutmak için günlerce direnmiş olan öğrencileridir. Hocaları gibi sanat pazarının dayattığı sanat anlayışına karşı duran bu sanatçılar, sergide, Beuys'un sınırsızlık, yaratıcı gücün özgürleştirilmesi anlayışına ve bunun sonucunda çok farklı alanlarda çalışma arayışı ve uygulamalarına paralel olarak, resimden heykele ve yerleştirmeye kadar farklı alanlarda çalışmalar sergilemişlerdir. Çalışmalarda, Beuys'un sanatın sınırlarını bilim, siyaset, ekonomi gibi farklı alanlara doğru açma ve sorgulama arayışının yansımaları ve toplumsal bilincin uyandırılması amacının egemen olduğu da görülmektedir. Yukarıda da incelediğimiz üzere, Beuys'un “genişletilmiş sanat kavramı” ve “toplumsal heykel” yaklaşımına koşut çalışmalar üreten bu sanatçıları sergide bir araya getiren en önemli ortak özellikleri ise, Beuys ile çalıştıkları döneme göre bambaşka bir biçim almış ve kendi sanatlarını ortaya çıkarmış olmalarıdır. Sanatçılar, sanatta kendi açılımlarını getirerek değişen sosyo-ekonomik koşullar ile beraber Beuys'un düşüncelerinin kazandığı çeşitliliği gözler önüne sermişlerdir (Sönmez 2000a; Madra 2000a:1-2).

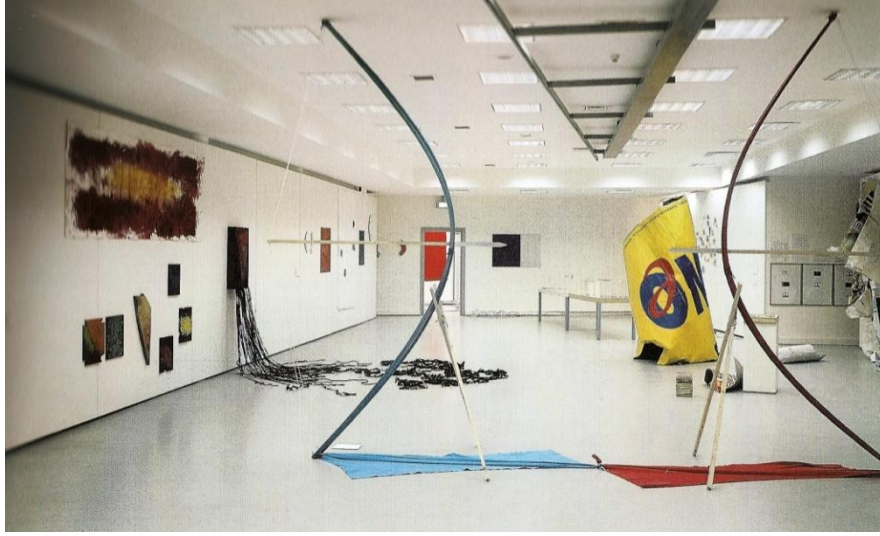
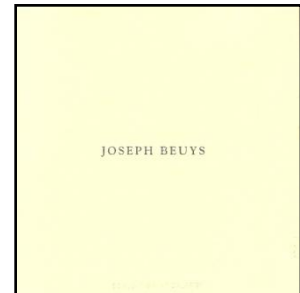


Foto 48: Inge Mahn'ın çalışmasından görüntü

6.43. Joseph Beuys- Desenler, Nesnelere, Baskılar:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Borusan Sanat Galerisi, İstanbul; 30 Mart-6 Mayıs 2000.

Sanatçılar: Joseph Beuys



“Joseph Beuys- Desenler, Nesnelere, Baskılar” sergisi, Götz Adriani'nin IFA için gerçekleştirdiği ve iki yıl boyunca farklı ülkeleri dolaşan serginin İstanbul ayağını oluşturan bir sergidir. “Ölüm Beni Uyanık Tutuyor” sergisi ile paralel bir şekilde açılan sergi, Beral Madra ve Götz Adriani'nin işbirliği ile organize edilmiştir. Joseph Beuys' u, sonraki çalışmaları ve gerçekleştirdiği eylemleri için temel oluşturan desenleri, baskıları ve nesnelere ile tanıtmayı amaçlamıştır (Madra 2000a:1; Adriani: 2-8, Alptekin 2000:18).



Foto 49: Joseph Beuys, “Devingen Yalıtıcı için- keçe heykeli”
21x10.5cm. kurşun kalem, 1967.



Foto 50: Joseph Beuys, “Tıkalı Köşeler”
58x33.5x10cm. boyalı tahta kutu ve muslin kumaş, 1964.

6.44. Erol Akyavaş Retrospektifi:

Sergi Mekanı ve Tarihi: 5- 30 Kasım 2000, Dolmabahçe Kültür Merkezi- 7 Kasım 2000- 9 Ocak 2001 Bilgi Atölye 111, İstanbul.

Sanatçılar: Erol Akyavaş

İki yıllık bir ekip çalışması olan Erol Akyavaş Retrospektifi Beral Madra ve Haldun Dostoğlu küratörlüğünde düzenlenmiştir.

Sanatçıyı ve yapıtlarını tüm boyutlarıyla göstermeyi ve değerlendirmeyi amaçlayan retrospektif, Dolmabahçe Kültür Merkezi, Bilgi Atölye 111 ve Galeri Nev olmak üzere üç mekanda gerçekleştirilmiştir. Dolmabahçe Kültür Merkezi'nde 350'e yakın

yağlıboya tablosu; Bilgi Atölye 111’de afişleri, fotoğrafları, Bosna işleri ve desenleri; Ankara ayağında ise, Galeri Nev’de, “Miraçname” serisi sergilenmiştir. Akyavaş’ın sanat serüvenini 11 bölüme ayırarak ele alan sergi, sanatçının, yaşadığı dönemlerin sanat akımlarının etkilerine uygun olarak gerçekleştirdiği farklı anlatım tekniklerinde olan, bununla beraber, içerik ve felsefe bakımından kesintisiz bir varlık ve anlam arayışının birbirini izleyen dizilerinden oluşan resimlerini ve yapıtlarını, kronolojik bir biçimde bütünlüklerini bozmadan sunmuştur. Sergide, Akyavaş’ın yapıtlarına giriş niteliğinde olan, Ethem Özgüven tarafından hazırlanan 1.5 dakikalık bir video çalışma yer almıştır. Ayrıca Akyavaş’ın konuşmasını veren bir teyp kaset de sergiye eşlik etmiştir. (Aliçavuşoğlu 2000: 2-3; Anonim 2000ı: 42; Eroğlu 2000b: 42)

6.45. Veritas Omnia Vincit (Hakikat Her Şeyin Üstesinden Gelir)- Bir Labirent Sergisi:

Sergi Mekanı ve Tarihi: TÜYAP Tepebaşı Alt Kat Salonu, İstanbul; 9-12 Aralık 2000 –İnsan Hakları 2000

Sanatçılar: Hakan Akçura, Özgül Arslan, Gülru Atak, Bedri Baykam, Handan Börüteçene, Elif Çelebi, İpek Düben, Ahmet Elhan, Tayfun Erdoğan, Esra Ersen, Melih Görgün, Mehmet Gülerüz, Güven İncirlioğlu, Balkan Naci İslimyeli, Sıtkı Kösemen, Murat Morova, Ahmet Öktem, Hakan Onur, Şeyma Reisoğlu, Emre Zeytinoğlu, Gürdal Yüce.

“Hakikat Her Şeyin Üstesinden Gelir” sergisi, sivil toplum kuruluşları ve sanatçıların insan hakları kavramını tanıtmak ve yaygınlaştırmak amacıyla İstanbul’da düzenledikleri “İnsan Hakları 2000” etkinliği çerçevesinde Beral Madra küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir.

Panolarla dışa kapalı bir labirent şeklinde oluşturulan sergi, insan hakları temasını işleyen sanat yapıtlarının üretilmesini özendirmeyi ve bu ürünlerin geniş kitlelere ulaştırılmasını hedeflemiştir. Sanatın hakikate ulaşmadaki gücünden yola çıkan, sanat

yoluyla hakikati arayan bir labirent sergisidir. Sanatçılar, özellikle insan ile ilgili araştırma ve inceleme içeren yapıtlarıyla öne çıkmıştır. Sergiledikleri çalışmalarla, günümüzün siyasal, ekonomik sistemleri içinde insanın konumuna, durumuna ilişkin yorumlar, eleştiriler ve öneriler getirmişlerdir. Sergi boyunca, sanatçılar her gün izleyici kitlesi ile buluşmuştur. (Anonim 2000l; Anonim 2000m)

6.46. Bütün Gün Her Gün:

Bütün Gün Her Gün 1

Sergi Mekanı ve Tarihi: Westdeutsche Landesbank, İstanbul; Şubat- Ağustos 2001.

Sanatçılar: Özgül Arslan, Inken Boje, Tatjana Doll, Esra Ersen, Martina Kissenbeck, Saskia Niehaus, Mürüvvet Türkyılmaz, Jost Wischewski.



Bütün Gün Her Gün 2

Sergi Mekanı ve Tarihi: Westdeutsche Landesbank, İstanbul; Eylül 2001- Şubat 2002.

Sanatçılar: Memed Erdener, Günnur Özsoy, Saldo - Bernd Glaser, Marcus Haiser, Antje Menikheim, Bettina Meyer, Kruno Stipesevic-, Gonca Sezer.



“Bütün Gün Her Gün” sergi dizisinin başlıca amacı, İstanbul ve Nordrhein Westfalen’deki güncel sanat üretimini görece genç sanatçılardan seçilmiş yapıtlarla göstermektir. İkinci amacı ise, Türkiye ve Almanya arasında sürmekte olan kültürel iletişime katkıda bulunmaktır.

Serginin kavramı, Beral Madra'nın WestLB İstanbul binasında sergi yapımcısı olarak çalışması sırasındaki gözlemleri sonucunda belirginleşmiştir. Bina, kentin heterojen merkezinden uzakta bulunmaktadır. Binanın içerisi ile dış dünya arasındaki keskin fark; binanın iç düzenindeki sükûnet ve güvenli ortam, iş dünyasının ayrıntılı sistemleri ve stratejileri ile dış dünyanın kente ve özel yaşamlara ilişkin sayısız farklılıkları ve çelişkileri arasındaki ayrımla çok net hissedilmektedir.

Serginin kavramına koşut olarak beliren diğer bir amacı da, iç ve dış dünya arasındaki ayrımları irdelemek ve uzlaştırmaktır. Sergi dizisi, her gün özel yaşamlarını bina kapısının ardında bırakan çalışanlardan yola çıkarak, sanatın, tüm zamanlarda; fakat özellikle 20.yy.da yoğun olarak odağına yerleştiği, biçimsel ve kavramsal tüm sınırları yıkarak sorguladığı bütün gün her gün gerçeklerini çağdaş sanat yorumları ile tekrar ele almaya çalışmıştır. (Madra 2001b:2-4)

“Bütün Gün Her Gün I” sergisine katılan Esra Ersen, çalışmalarında, kimlik ve kimliğin farklı çevrelerdeki değişimi, göç, dil gibi konulara eğilmektedir. Ersen bu sergide, akşam yemeklerini gösteren fotoğraflarıyla günlük yaşam içindeki ortak bir zamanı göstererek tüketim toplumunun oluşturduğu yapay birlikteliklerdeki içtenliği, refahı, bolluğu sorgulamıştır. Mürüvvet Türkyılmaz da, çalışmalarında, toplumsal yaşama ve insana dair olan sandalye, masa gibi nesnelere; sınırlar ve coğrafya gibi kavramlara yaptığı atıflarla, insanların yaşamın hızı içindeki yalnızlıklarına ve parçalanmışlıklarına odaklanmaktadır. Sanatçı, desenlerini kurşuni zemin üzerine beyaz grafitle çalışmıştır. Bu “negatif” etkisi veren tekniği ile görüntü ve bakış arasındaki yabancılığı sorgulamıştır. Dikkati çeken bir diğer özellik ise, desenlerinde ele aldığı nesnelere her birinde bir eksiklik olmasıdır. Masanın ayağı, çantanın kilidi yoktur. İzleyici bu eksikliklere rağmen nesnelere tanımlayabilmektedir. Sanatçı bu çatışkı ile izleyicinin bakışını da sorgulamayı amaçlamıştır (Madra 2001b:2-4).



Foto 51: Bütün Gün Her Gün 1 Sergisinden genel görünüm - Esra Ersen
“Afiyet Olsun!” çalışması

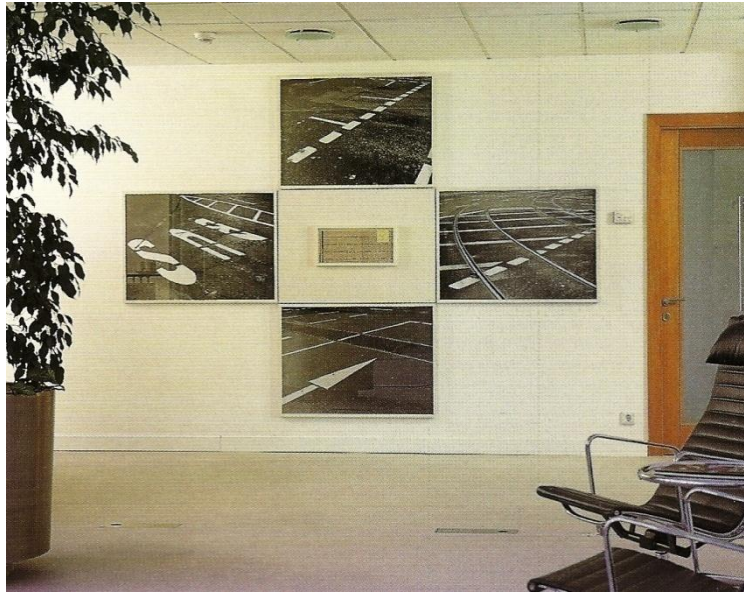


Foto 52: Bütün Gün Her Gün 1 Sergisinden genel görünüm - Jost
Wischewski “D-Zentrale”

“Bütün Gün Her Gün II” sergisine “Şiddet-Yıkım-Sürgün” adlı çalışması ile katılan Gonca Sezer, fotoğraflarda geçmişin mimarisi ile yitirilmiş belleğe, ölü yapraklar ile de doğaya yabancılaşmaya gönderme yapmıştır. Bu fotoğrafların arasına kendi bedeninin üstündeki kirlilikleri, kusurları, lekeleri gösteren fotoğrafları yerleştirmiştir. Gündelik

alışkanlıkları, davranışları ve olayları gösteren sanatçı, izleyiciyi yüzeyler üstündeki ayrımları gözlemeye ve incelemeye çağırıştır. (Madra 2002a:2-4)



Foto 53: Bütün Gün Her Gün 2 Sergisinden genel görünüm - Kruno Stipesevic “Bellekler ve Düşler”



Foto 54: Bütün Gün Her Gün 2 Sergisinden genel görünüm - Bettina Meyer “Form I, Altınçocuk”

6.47. 49. Venedik Bienali- Perfumed Garden/İtırılı Bahçe:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Nuovo Icona, Venedik; 10 Haziran-4 Kasım 2001.

Sanatçılar: Murat Morova, Ahmet Öktem, Sermin Sherif, xurban.net (Güven İncirlioğlu, Hakan Topal), Butch Morris.

Harald Szeemann'ın küratörlüğünü yaptığı 49. Venedik Bienali'nin teması “İnsanlık Platosu”, “İnsanlık Düşüncesi”dir. Harald Szeemann “İnsanlık Platosu” kavramının sadece bir konu olmadığını, bir boyut olarak ele alınması gerektiğini belirtmiştir. Bienalin bir tartışma platosu, bir başka deyişle de platform olarak algılanması gerektiği üzerinde duran Szeemann, bienalin böylece sanata dair birçok sorunun sorulmasını, çok farklı coğrafyalardan gelen sanatçıların geniş bir ifade alanı bulmalarını, küresel dünya

içinde insanlar arası ilişkilere ve bağlara kültürel açıdan yeni evrensel yanıtlar aranmasını ve bulunmasını sağlayabileceğini vurgulamıştır (Madra 2001f: 66-69; Akay 2001c:37).

Bienale Türkiye'nin katılımı, Beral Madra önerisi ile Nuovo İcona sanat merkezinin yöneticisi Vittorio Urbani'nin himayesinde gelişen İtalya ve Orta Doğu –Türkiye, Suriye, Lübnan, İsrail, Ürdün, Mısır- arasında kültürel ve ekonomik değişimi yapılandırmak ve geliştirmek üzere kurulan **by//pass** isimli kar amacı gütmeyen bir yapılanmanın sonucudur¹¹³ (Urbani 2001b).

49. Venedik Bienali için tasarlanan “Perfumed Garden/İtırılı Bahçe” sergisinin başlığı, Şeyh Ömer Ibn-i Muhammed El Nefzavi tarafından 1394-1433 yılları arasında yazıldığı var sayılan ve 19.yy.ın son çeyreğinde Fransızca ve İngilizceye çevrilmiş olan Arapça kitaptan alınmıştır. Kitabın özgün içeriği insan cinselliğinin şiirsel bir irdelemesidir ve cinselliği insanın duygusal dünyasının doğal ve ayrılmaz bir ifadesi olarak betimlemektedir. Kitabın çevirileri ise, Batılı yazarların dipnotlarıyla karşıt yorumlar, saptırmalar ve bir kültürün öteki kültür üstündeki egemenlik girişimlerini yansıtmaktadır. Bu bakımdan özgün anlatıya bir müdahale olan öteki anlatı, özgün olanın Batı okuyucusuna sunulması ve yeni bir temsiliyet içermesi açısından Oryantalist bir uyarlamadır. Dolayısıyla Doğu ve Batı arasındaki kültürel alışverişin geçmişini anımsatmanın yanı sıra Doğu ve Batı arasındaki karşılaşmanın bir çeşit hazır-nesnesi, bir çeşit özne-nesnesi olarak da çok katmanlı bir sorgulamaya götürmektedir. Farklı dönemler, dinler, toplumlar ve söylemlerin yarattığı ortak bir kazanım olması bakımından da, günümüzde bir sergiden diğerine, bir ortamdan öteki ortama taşınarak, bakanın gözünde durmadan başkalaşan sanat yapıtı ile de koşutluklar içermektedir. Tüm bu nitelikleri ile “İtırılı Bahçe”, 21. yy.ın küreselleşme söylemleri ve uygulamalarında,

¹¹³ Venedik merkezli ve İtalya'dan ve Türkiye'den küratörleri, sanatçıları ve iş adamlarını buluşturan bir ağ olan “By//pass”, Batı'nın yarattığı kesin katı kültürel rotaları ve kurulu rolleri yıkmayı ve yeni, özel kültürel açılımlar ve daha adaletli değerler oluşturmayı amaçlayan bir oluşumdur. Bu organizasyona bağlı olarak üç proje gerçekleştirilmiştir. Bunlardan biri, 2000 yılında Borusan Sanat Galerisi'nde gerçekleştirilen ve dört İtalyan sanatçını yapıtlarını sunan “Gerçek Olmayacak Kadar Güzel/Too Beautiful to Be True” adlı sergidir. İkincisi, Türkiye'nin 49. Venedik Bienali'ne Galerideki katılımı ve Thetis parkında katılması, üçüncüsü de “Gerçek Olmayacak Kadar Güzel/Too Beautiful to Be True” sergisinin 2001 sonbaharında Venedik'te gerçekleştirilmesidir.

özellikle uluslararası sanat çevrelerinde sürekli açıklanan kültürel-ekonomik-toplumsal alışverişin varlığını ve bu alışverişteki algı ve yorum biçimlerini saptamak ve incelemek üzere bir metafor olarak kullanılmış; bu metafor ile bienalin genel kavramı “İnsanlık Platosu”na ve içerdiği platform özelliğine bir gönderme, bir alan oluşturmak istenmiştir. Böylelikle, sergide İstanbul, taşıyıcı bir alan olarak ele alınırken, Doğu ve Batı arasında uzun süreden beri süregelen sorunsallar, sergilenen yapıtlarla araştırılmış, Batı’nın Doğu’yu algılama biçimlerinin içerdiği görsel haz kullanılarak tekrar vurgulanmıştır.

Sergiye, Murat Morova, Ahmet Öktem, Sermin Sherif ve xurban.net katılmıştır. Serginin uzantısı olan ve Thetis Parkı’nda sergilenen “İturlı Bahçe” yapıtı, Butch Morris, Murat Morova, Ahmet Öktem, Sermin Sherif ve xurban.net’in ortak yapıtı olarak gerçekleştirilmiştir. Yapıt, kırmızı direkler üzerine takılmış 1000 adet sokak levhası benzeri galvaniz levhalardan oluşmaktadır. Her bir levhanın üzerine Doğu’nun gizlerini Batılı toplum için araştıran, açıklayan yazarlar, filozoflar ve sanatçıların isimleri bulunmaktadır (Madra 2001c).

Manifestolarından da açık olarak görüleceği üzere xurban.net (Güven İncirlioğlu, Hakan Topal) çağdaş ideolojiyi, teoriyi ve politikayı eleştirmek, sorgulamak misyonu ile disiplinler arası çalışmalar yapan bir on-line ortak çalışmadır. Kuramsal/ siyasal tartışmaları ve sanat yapıtlarını yüreklendirmek ve kışkırtmak amacını güder. 2000 yılında beri uluslararası bir topluluk olarak çalışmaktadır ve İzmir, İstanbul, Linz ve New York’tan oluşan üyeleri ile Doğu ve Batı aksında yer alan bir gruptur. (Madra 2001c; xurban.net: 2008) Murat Morova yapıtlarında tasavvuf geleneği ile yaşadığı dönemin metaforlarını yoğuran, bireştiren bir sanatçıdır. Sermin Sherif çalışmalarında kullandığı insanın yaşamına dair nesnelere ile gövdeye, kişisel tarihe, kimliğe ve kadın cinselliğine göndermeler yapmaktadır. Ayrıca yaşamını Londra ve Türkiye arasında sürdürmesi dolayısıyla oryantizmi ve batılılığı en çok hisseden bir sanatçı olarak nitelendirilebilir. Ahmet Öktem ise, çalışmalarında odak aldığı resmi arşivler, yasalar vb. evrensel belgeler ile belleğe, dokümantasyona ve saklamaya gönderme yapmaktadır. Seçtiği bu belgelerin evrensellikleri ile günün geçiciliği arasında çelişki oluşturan bir izlek izler.

Murat Morova'nın "Türk Lokumu" adlı çalışması, çapraz bir ayak üstündeki eski bir pirinç tepsinin taşıdığı antika bir lokum kutusundan oluşmuştur. Kırmızı kadife kutunun kapağını yapma çiçeklerle üstünde İstanbul Gülü yazan eski bir markadan yeni üretilmiş bir plaket ile süslemiştir. Kutunun içinde, 1800'lerde yapılmış oryantalist bir suluboyadaki kadın resimlerinden örnek alınarak üretilmiş 30 adet el yapımı kurşun harem kadın figürü yatmaktadır. Oryantalizmin birincil ögesi olan Harem bu yapıtta lokum kutusu ile temsil edilmiştir. Kutunun içindeki lezzetli lokumları imleyen harem kadını figürleri, haremın çağrıştırdığı cinsel hazzın ifadeleridir. Fakat bu Türk lokumları kurşundan yapıldığı için ağır ve zehirlidir. Bu haremın kadınlar için yazgısal bir hapishane olduğuna gönderme yapmaktadır. Böylece ıtırılı Bahçe kitabındaki çift anlamlılığı yapıt üzerinde taşımaktadır. Bu çift anlamlılık yapıtın birbirini tamamlayan öğeleri arasında geleneksel-postmodern, yüksek kültür-alçak kültür hesaplaşmasını da içeren bir süreçle sürekli vurgulanmıştır.



Foto 55: Murat Morova, "İstanbul Gülü/ Nuova Icoris" "Turkish Delight", yerleştirme- kadife kırmızı Lokum kutusu, 30 adet elle yapılmış kadın figürü, 2001.

Xurban.net, bienale, "İtiraflar: Doğu Doğu-Batı'dan Güçlü" adlı çalışmaları ile katılmışlardır. Nouva İcona'nın bir odasında sergilenen çalışma, iki sanatçının karşılıklı iletişim içinde New York ve İstanbul görsel günlüklerinden oluşturdukları foto kolajdan, bu iki kentin bilgisayar ortamında hazırlanmış planlarını üst üste ve iç içe

çakıştıran bir animasyondan ve duvarlar boyunca uzanan “itiraf” metinlerinden oluşmaktadır. xurban.net “İtirli Bahçe”yi, Edward Said ve Oryantalist söylem içindeki “bilgi-iktidar” ilişkisi ve Foucault’nun Cinselliğin Tarihi kitabındaki “Ars Erotica (Doğunun cinselliği) ve Scientia Sexualis (Batının cinselliği) kavramları ile sorgulamışlardır. Çalışmada öngörülen itiraflar, Oryantalizm sonrası süreçte, Batılı ve Doğulu her insan için kaçınılmaz olan hesaplaşmayı; dünya siyasetinin, ekonomisinin ve kültür sanayinin “değişmez” olarak saptadığı tüm düşünceleri ve davranışları yapısöküme uğratan itiraflardır.¹¹⁴



Foto 56: Xurban.net (Güven İncirlioğlu, Hakan Topal), “İtiraflar: Doğu Doğu Batı’dan Güçlü”, yerleştirme- interaktif vıml projeksiyonu, 2001.

“The Perfumed Garden” sergisi, 4 Aralık 2001- 26 Ocak 2002 tarihleri arasında Borusan Sanat Galerisi’nde Beral Madra küratörlüğünde açılmıştır. (Anonim 2001:90)

¹¹⁴ Madra, “Doğu ve Batı Arasında Saptana(maya)n Titreşimler”, s. 9-20.

6.48. “İmaja Güveniyoruz”- 21. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi:

“İmaja Güveniyoruz”- 21. Günümüz Sanatçıları İstanbul

Sergi Mekanı ve Tarihi: AKM, İstanbul; 25 Ekim- 10 Kasım 2001.

Sanatçılar: Zeynep Ağartan, Yeşim Ağaoğlu, Tuncay Murat Atal, Burcu Arısoy, Gülsen Bal, Ragıp Basmazölmez, Bengisu Bayrak, BAşir Borlakov, Hülya Bozbiyık, Ortodoxia Constantinou, Burak Delier Işıl Döneray, Andrej Dreşkovich, Cem Ege, Memed Erdener, Gül Ilgaz, Katerina Kana, Cemile Kaptan, Yasemin Özcan Kaya, Soydan Kuş, Sefer Memişoğlu, Betül Merkan, Ercan Molla, Mahir Özel, Mehmet Özen, Ayşe Burcu Özbakır, Ferhat Özgür, Çağrı Saray, Gonca Sezer, Ebru Sözen, Yuen Sun, Tiyatro Simurg Başak Şimşek, Zeynep Burcu Tokatlı, Sencer Vardarman, Ergun Yıldız.

İmaja Güveniyoruz 2

Sergi Mekanı ve Tarihi: Diyarbakır Sanat Merkezi, Diyarbakır; 20 Ekim-15 Aralık 2002.

Sanatçılar: Yeşim Ağaoğlu, Fatih Balcı, Şinasi Güneş, Yasemin Özcan Kaya, Gonca Sezer, Ragıp Basmazölmez, Cem Ece, Gül Ilgaz, Cemile Kaptan, Ercan Molla, Mehmet Özen, Çağrı Saray, Ergün Yıldız

“Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi”, Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin 1980'den itibaren her yıl, genç kuşak sanatçıları sanat ortamına tanıtmak ve eserlerini sanat izleyicileriyle buluşturmak amacıyla düzenlediği bir sergidir. Seçici bir kurul ile düzenlenen sergilerin 21.si, etkinliğin diğer sergilerinden farklı olarak bir küratörün yönetiminde ve bir kavram çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.

Serginin küratörlüğünü Beral Madra üstlenmiştir. Serginin kavramı, teknolojik-elektronik imge ve imaj üretimi ve tüketimi üzerine odaklanmıştır. Sergi, medya ve reklam dünyasının imge egemenliği ve arkasındaki iktidarın bu imgeleri kullanmaktaki gücü; buna karşı sanat ve kültürün, kitlenin korunmasındaki ve kitlenin imajlar

dünyasında gerçek ile yeniden yüz yüze getirilmesindeki ve sorgulamasını sağlamadaki rolü üzerinde durmuştur.

Sergiye katılan sanatçıların çalışmaları, genellikle, farklı malzemeler ve tekniklerde yerleştirmeler, videolar ve fotoğraflardan oluşmakta ve günlük yaşamın içinden seçilmiş nesnelere, alışkanlıklar, görüntüler ve sesler üzerinde yoğunlaşmaktadır. Sergi boyunca, performans, dans ve tiyatro gösterileri de yer almıştır (Baykam 2001:56; Anonim 2001j:56).

Ercan Molla sergiye katıldığı sergirafi çalışması, büyütülmüş bir doların üzerine bastığı “in god we trust” yazısından oluşmaktadır. Molla, bu yazı ile paranın yarattığı imajı; din, para ve imaj arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır.

Cem Ece tasavvuf müziği eşliğinde başlayıp gündelik yaşamdaki mekanik bir işlemde (çamaşır makinesi) sonuçlanan videosunda görüntüler gündelik yaşamın bilgisi ile bütünleştiğinde izleyiciyi uyarmaktadır. Sanatçı, dönme eylemiyle tasavvufa ve “dünya zevklerinden el etek çekme” ye yaptığı gönderme ile arınma isteğine ve bunun tüketim ekonomisinde karışılığı olan “temiz olma” durumuna eğilmiştir.

“İmaja Güveniyoruz II” sergisinde Zeynep Ağartan’ın çalışması, çalıştığı fabrikadan getirdiği kanepeler ve sehpadan oluşmaktadır. Standart olarak üretilen bu sehpa ve kanepeler, tüketim ekonomisi tarafından yaşamı baştanbaşa tasarlanmış ve yönlendirilmiş kentsoylu evinin en önemli göstergelerinden birisidir. Ağartan bu eşyaları ham şekilleriyle sergilemiştir. Böylece yapısökümün biçimden başlayıp içeriye doğru yönelmesini amaçlamıştır (Madra 2003e:24-26)

Gül Ilgaz’ın bilgisayar müdahaleli fotoğrafında geleneksel toplum düzeninin öngördüğü modernlikte kadınları göstermiştir. Bu görüntüler daha çok orta sınıf kadınına hitap eden moda dergilerindeki fotoğrafları çağrıştırmaktadır. Her şey olabildiğine normaldir ve erkek egemen toplumun sonsuza dek süreceğinin garantisinin verir niteliktedir. Ilgaz bu “normal” görüntülere kurcalayıcı bir öge eklemiştir; kadınların başı tüketimin icadı olan anneler günü logosuyla değiştirilmiştir. Böylece normallik tüketim ekonomisinin

öngördüğü standartlara daha da yaklaşmıştır. Ilgaz çalışması ile kapitalist toplumda en çok imaj saldırısına uğrayan kadın ve çocuğa dikkatleri çekmek istemiştir.

6.49. Sheshow:

Sergi Mekanı ve Tarihi: ATA Center for Contemporary Arts, Sofya, Bulgaristan; 8 Mart 2002.

Sanatçılar: Yeşim Ağaoğlu, Özgül Arslan, Handan Börüteçene, Elif Çelebi, İnci Eviner, Gül Ilgaz, Neriman Polat, Ani Setyan, Sermin Sherif, Gonca Sezer.

Beral Madra'nın küratörlüğünde gerçekleştirilen "Sheshow" sergisi, Sofya'da 8 Mart Kadınlar Günü'nde bir sergi açması için çağrılması üzerine gelişmiş bir projedir. Madra, Kadınlar Günü olması ve Sofya'da Martın 8'i Grubu'nun (8th of March Group) bir dizi önemli sergi açması dolayısıyla kadın sanatçılardan oluşan bir grupla sergi açmaya karar vermiştir.

Madra, serginin başlığı "Sheshow"u, "Dikiz Şovu"na (Peepshow) nükteli bir gönderme yapmak üzere seçmiştir. Madra, Postmodern süreçte, özellikle Türkiye ve Bulgaristan gibi ülkelerde hala baskın olan erkek egemen yapıya karşı çoğulcu yapının tanımlanması gerektiğinin ve postmodernizmin bu bağlamda kadına bir müttefik durumunda olduğunun üzerinde durmuş ve kadının paradoksal olarak, Anadolu Uygarlıkları dönemindeki etkisi ve gücüne değinmiştir. Serginin başlığı ile hala süregelmekte olan erkek egemen durumu, kadın sanatçıların lehine alt üst etmeyi amaçlamıştır. Ayrıca, kültür endüstrisindeki stereotip yapıya karşı, küresel kapitalizmin kalkını altında kadın imajını sömürmeye devam eden yapıya dikkat çekmeyi amaçlamıştır. Sergide, fotoğraf, dijital baskı, video ve yerleştirmelerden oluşan çalışmalar yer almıştır. (Madra 2008c)

Yeşim Ağaoğlu, "Geldiler" şiirini 1000 adet gemi ve uçak olarak katlanmış sarı kağıt parçaları ile görselleştirmiştir. Sanatçı, çalışma ile savaşa göndermede bulunmuştur.

Neriman Polat, televizyon kültürünün içerdiği pornografiyi, TV'nin pornografikleştirilmesini, televizyona doğru yavaş adımlarla ilerleyen, ardından onun üstüne oturup mastürbasyonu canlandıran bir kadın ile sorgulamıştır.

6.50. Password: İstanbul/Şifre: İstanbul:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Westdeutsche Landesbank, İstanbul; Haziran- Ekim 2002; Diyarbakır Sanat Merkezi, Diyarbakır; 31 Ocak-6 Mart 2003.

Sanatçılar: Burak Delier, Fatih Balcı, Mustafa Pancar, Hakan Gürsoytrak, Murat Gök, Berat Işık, Cüneyt Kurt, Cartin Otto, Fatih Sungurtekin

“Password: İstanbul” sergisi, “İstanbul” ve “şifre” kelimesi ve karşılıklı açılımları üzerine temellenmektedir. Küratörlüğünü Beral Madra'nın yaptığı sergi ilk olarak WestLB İstanbul binasında açılmış, daha sonra da Diyarbakır Sanat Merkezi'nde gerçekleştirilmiştir.

Beral Madra, sergi üzerine olan yazısında, “İstanbul” ve “şifre” kavramlarını çıkış noktası almasını, İstanbul'un küreselleşen dünyadaki konumu ve çok katmanlılığı ile ilişkilendirmiş ve sanat yapıtlarının çok yönlü temsillerinin ve metaforlarının önemli ögesi haline gelmesi olarak açıklamıştır. İstanbul'un küreselleşme ile birlikte, ekonomi ve siyaset alanında yönetim merkezi, küresel sermaye ve mallar için bir pazar ve bilgi ekonomisi için bir alan oluşturduğunu, bununla beraber çağdaş sanat üretiminde de bölge için merkez durumuna geldiğini belirtmiştir. Çağlar Keyder'in “İstanbul, Küreselleşme ve Yerel Arasında” adlı kitabına da gönderme yaparak, uluslararası burjuvazi ve Türkiye'deki yönetici sınıfların ve iş adamlarının İstanbul'un ruhunu fethetmek için verdikleri kavganın, aynı zamanda ülkenin gelecekteki yönelişi üzerine verilen bir mücadele olduğunun üzerinde durmuştur. Bu mücadelenin çözüm noktasında çağdaş sanat yapıtlarının, yapılandırdıkları şifreler ile yol gösterici olduklarının; 21.yy. toplumunu saran, herkesi ve her şeyi tekdüzeleştirilen şifre sistemine karşı hem dünyaya hem de İstanbul'a dair yeni düşünme ve algılama yolları ve kapıları açığının altını

çizmiştir. Ayrıca İstanbul’da yaşayan ve İstanbul dışında yaşayan sanatçıların İstanbul’a ilişkin yapıtlarının arasındaki farklılık ve farksızlıkların sergideki gerilimi oluşturacağını belirtmiştir (Madra 2003e:27-30).

Fatih Balcı’nın ikili fotoğrafında, İstanbul Taksim meydanında anıtın önünde bir performans izlenmektedir. Balcı, Şinasi Güneş ile bildik bir güreş pozisyonunda görüntülenmiştir. Çalışmada, sanatçı toplumsal ve ekonomik farklılığın ve aynılığın bir arada gözlenebildiği bir yer olan Taksim meydanındaki böyle bir eylemin ne kadar dikkat çekebileceği sorgulanmıştır. Sergide Taksim’de hiç kimsenin ilgisini çekmeyen bu performansın fotoğraflarıyla izleyiciyi de aynı sorgulamaya yöneltmek istemiştir.

Hakan Gürsoytrak sokak lambalarını odak alan gece manzaralarından oluşan üç resminde, bütün nesnelere eğik bir bakış açısıyla alarak kentin insana yüklediği karmaşayı ve sunduğu entrikayı vurgulamıştır.

6.51.Video Havuzu:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Lütfi Kırdar Uluslararası Sergi Salonu, İstanbul; 24-29 Eylül 2002.

Sanatçılar: Antonio Riello, Paolo Ravalico Scerri, Mariateresa Sartori (İtalya), Jerome Symons (Hollanda), Şeyda Cesur, Elif Çelebi, Şinasi Güneş, Ethem Özgüven, Ahmet Öğüt, Neriman Polat, Canan Şenol, Kemal Tufan (Türkiye).

BM Çağdaş Sanat Merkezi, Art İstanbul 2002- İstanbul Uluslararası Çağdaş Sanat Buluşması’na “Video Havuzu” sergisi ile iştirak etmiştir. Etkinliğin ana teması “empati” olarak belirlenmiştir. İtalya’dan, Hollanda’dan ve Türkiye’den çağdaş sanatçıların katıldığı ve uluslararası bir etkinlik olarak düzenlenen sergi Beral Madra’nın küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir. Sergiye katılan sanatçıların “empati” kavramı ile farklı bağlamlarda çakışan çalışmalar gerçekleştirdikleri söylenebilir. Bazılarına bakacak olursak:

Jerome Symons “Kusur” adlı videosunda, İstanbul Boğazı’nın iki yakasını aynalar aracılığıyla aynı anda çekerek, Doğu ve Batı arasındaki çatışmaya dair bir ufuk yaratmak istemiştir.

Paolo Ravalico Scerri’nin “İş İlişkisi” adlı videosu, iş ve sanatçı pazarlaması üstüne bir dizi çalışmadır. Sanatçı, varsayımsal bir ilişki sonunda kendisine çekler yazan yaşlı kadına yavaş gövde hareketleri ile “aşk dileyen ve vaat eden” çıplağı canlandıran bir performans gerçekleştirmiştir.

Ahmet Ögüt “Haram üzerine Eylem” adlı videosunda, beklenti ve haram kavramlarından yola çıkmıştır. Haram günah olandır, Selbstmord’dur “(Almanca’da kendi kendine karşı işlenen cinayet). Meşruluğa duyulan inançtan ortaya çıkmıştır. Birey kendince haramdan arınma yolları arar; ama aynı zamanda vicdanın denetimindedir. Kapıdan geçme tereddütü ve bekleyiş bundan kaynaklanır. Arınma için somut çözümler üretmeye çalışır; ama başaramaz. İzleyicinin yapıtla yüzleşmesinde de benzer beklentiler bulunmaktadır. Fakat beklentiler izleyiciyi sınırlandırır ve yanlış değerlendirmelere götürür. Arınma hiçbir zaman kendini gerçekleştirmeyecektir ve seyirci hiçbir zaman aradığını bulamayacaktır.

Şeyda Cesur “Dijital Tank” adlı videosunda, post modern çağ insanının durumuna yeni spekülative dil aracılığıyla gönderme yapmıştır. Günlük yaşamından ve çalışma çevresinden anları belgelemiştir. Birey olarak kendi günlüklerini hazırlarken tanık olarak teknolojinin (scanner) olanaklarından yararlanmıştır. Kent ve post- modern çağ insanı olarak kendi dilini oluştururken makineyi bir yüzleşme aracı olarak kullanmıştır. (Madra 2008ç)

6.52. Kendi Portresi:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Borusan Sanat Galerisi, İstanbul; 12 Aralık 2002-8 Şubat 2003.

Sanatçılar: Danica Dakic, Şeyda Cesur, Ina Wudtke, Ethem Özgüven, Luchezar Bojadjev, Maria Botinelli Montandon, Aslı Erdoğan.



“Kendi Portresi” sergisi, Beral Madra küratörlüğünde, çağdaş sergi sisteminde küratöre yüklenen “aziz” mertebesini ve dokunulmazlığı sorunsallaştırmak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Madra, katalog yazısında, serginin gerçek öznesi sanatçının bu duruma karşı tavrının, en dolaysız biçimde ancak, yapıt ve kendisi ile küratör arasına geçilmez sınırı koyduğu, kendini yapıtın öznesi olarak sunduğu yapıtlarda izlenebileceğini belirtmiştir.

Sergi, sanatçıların doğrudan kendilerini yapıtın öznesi olarak aldıkları çalışmalardan oluşmuştur. Madra, post modern süreçte özyaşam öykülerinin öne çıktığına ve büyük anlatıların yerine küçük anlatıların peşinde olunduğuna değinmiştir. Sanatçıların özgürleştirici bir yapısöküm olarak bu yolu seçtiklerini; siyasi, iktisadi, etik ve estetik bağlamlarda toplumla hesaplaşırken en dolaysız alan olarak kendinden, kendine bakarak yola çıktığını belirtmiştir. “Kendi Portresi” sergisi de, kişinin/sanatçının kendine dönüşünün, kapitalist toplumda toplumu kapsayan çoklu kimlikler, bunun yarattığı çelişkiler dolayımında narkisosçu bir tavır ile kendine dönerek mi, teşhircilik, olduğu gibi var olma ve bilinçaltının yansıması gibi izlekleri izleyerek mi gerçekleştiğinin cevaplarını bulmaya çalışmıştır. Sergi, bir yandan küratörlüğü sorgularken, diğer yandan da sanatçının kendine/topluma dair gerçekleştirdiği sınama ile izleyiciyi de kışkırtmasını ve kendine dair bir sorgulamaya yöneltmesini amaçlamıştır. (Madra 2003a:2-4)

Sergideki sanatçılar, daha önceden de kendi portreleri üzerine yoğunlaşmış sanatçılardır. Çalışmalar, fotoğrafik, dijital, elektronik imgeler ve bu sergi için yazılmış Aslı Erdoğan'ın metninden oluşmaktadır (Anonim 2002k:91).



Foto 57: Ethem Özgüven, İsimsiz, belgesel, 2002

Ethem Özgüven'in özyaşam belgeseli; Aslı Erdoğan çoğul bir yapıda olan ve sanki yapıtın karakteri kendisiymiş gibi diyaloglara girdiği bir metinle; Şeyda Cesur, kendi bedenini görsel bir malzeme ya da okunacak bir metin gibi tarayıcıda taradığı ve hapis olmuş izlenimi veren "beni seviyor musun?" adlı çalışması ile katılmıştır. Sanatçı izleyici ile iletişime geçme aşamasında teknolojik bir aleti kullanarak teknoloji çağında insanın durumunu ve iletişimi sorgulamıştır (Madra 2003a:4; Dede 2003).



Foto 58: Danica Dakic, “Kendi Portresi” videodan görüntü, 2000.

6.53.Uzaklığı Belgele I-II:

Uzaklığı Belgele I

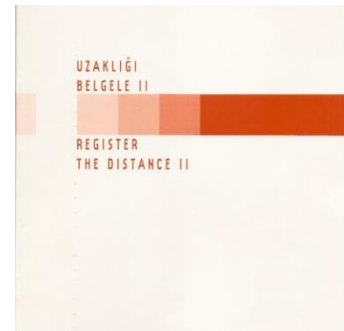
Sergi Mekanı ve Tarihi: CrazySpace Galerisi, Santa Monica/Los Angeles; 3-24 Mayıs 2003.

Sanatçılar: Xurban.net, Şeyda Cesur, Damla Hacıoğlu

Uzaklığı Belgele II

Sergi Mekanı ve Tarihi: Borusan Sanat Galerisi, İstanbul; 25 Mart-28 Mayıs 2005.

Sanatçılar: Gül Çağın, Martin Durazo, Arzu Arda Koşar, Zafer Mintaş, Ntopia, Yoshua Okon, Max Presneill, Brad Spence, Chris Tallon, Emrah Yücel.



“Uzaklığı Belgele” sergileri, Los Angeles ve İstanbul arasında kültür-sanat alışverişi gerçekleştirmek; ayrıca ABD’de yaşayan Türk sanatçıların ve ABD’li sanatçıların İstanbul’da tanınmalarını sağlamak amacıyla düzenlenmiştir. Serginin küratörlüğünü Beral Madra yapmıştır. Sergilerin başlığı doğrudan yabancı bir coğrafyadan ve yabancı bir coğrafya için bir iş ve sergi gerçekleştirmeye gönderme yapmaktadır. Sergiler iki metropol arasındaki coğrafi ve kültürel uzaklıkla ilgili iki gerçeği irdelemiştir.

Bunlardan birincisi, Avrupa ve ABD'nin sanat merkezlerine ve sanat piyasasına oranla merkezkaç konumu, diğeri ise, Asya ve Pasifik'in iki ucunda Doğu için bir eşik oluşturan merkezci durumdur. Ayrıca, günümüz hız dünyasında iyice belirsizleşen “uzaklık” kavramı üzerine bir sorgulama yapmayı ve iki kent arasındaki her türlü “uzak”lığı doğallaştırmayı ve sanatçıların yapıtları ile içselleştirmeyi hedeflemiştir (Madra 2005c:2; Yazıcı 2005; Kuleli 2005).

“Uzaklığı Belgele I” sergisi, Los Angeles izleyicisine Türkiye'deki güncel sanat üretiminin söylemlerini taşımıştır. Sergiye Şeyda Cesur kendi bedeni ve portresinin taramasından oluşan 11 çalışma ile katılmıştır. Xurban.net İstanbul'un güncel mimari dokusunun karşıtlıklarını gösteren yıkıntı ve gökdelen fotoğraflarından meydana gelen iki dizi arasına yerleştirdiği destrüksiyon, abolisyon gibi sözcüklerle oluşturduğu çalışması ile küresel ekonomi ve savaş arasındaki bağıntıyı irdelemiştir. Damla Hacaoğlu seramikten ürettiği büyük ayçiçeği ve arkasındaki çorak toprak görüntüleri ile insanın doğa ve kurduğu dünya ile ilişkisine gönderme yapmıştır (Madra 2005ç: 12; Anonim 2003c).



Foto 59: Şeyda Cesur, “Beni Seviyor musun?”, taramalar, 11 Adet, 2002.

“Uzaklığı Belgele II” sergisi, İstanbul izleyicisine Los Angeles'taki güncel sanat üretim paradigmasını ve biçimlerini yakından tanıma olanağı tanımıştır. Madra Lacan'ın imgesel ve simgesel olan arasındaki delik ya da boşluk alanı olarak tanımladığı teğele değinerek, gizlenmiş ideolojiler ve mesajlar içeren sanat yapıtlarının, izleyici ve sanatçının bir tür doyum olayını yaşamak üzere karşı karşıya geldiği teğel alanları olduklarını belirtmiştir. Bu sergide de yapıtlarla, ister Los Angeles ve İstanbul arasında

bir takım olayları belgeleyerek, ister oradan buraya öyküler ve metaforlar taşıyarak olsun bir teğel alanı oluşturulmak istendiğini vurgulamıştır. Sanatçılar çalışmalarında, genel olarak günlük yaşam, ideolojiler ve var olan düzen arasındaki çelişkileri alaya almışlardır. Arzu Arda Koşar “Çim Serisi” adlı çalışmasında sınırlar çizmenin farklı yollarına değinmiştir. Ev sahiplerinin kendilerine ait alanları işaretleme yöntemlerine eğilen fotoğraflarla bu işaretlerle, sınır çizmelerle sınıfsal göstergeler arasındaki ilişkiyi, özelde de Amerikan toplumunun herkese eşitlik ideali ve ütopyasını cisimlendiren bahçelerin post modern süreçte karşılık geldiği anlamları irdelemektedir (Madra 2005c:2; Yazıcı 2005, Kuleli 2005).



Foto 60: Arzu Arda Koşar, “Çim Serisi”, dijital fotoğraf, her biri 25x20 cm., 2005

6.54.“In Limbo”- 50. Venedik Bienali:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Arsenale, Venedik; 15 Haziran -2 Kasım 2003.

Sanatçılar: Nuri Bilge Ceylan, Neriman Polat, Ergin Çavuşoğlu, Gül Ilgaz, Nazif Topçuoğlu.

50. Venedik Bienali'nin genel başlığı “Düşler ve Çatışkılar: İzleyicinin Diktatörlüğü”dür. Bienalin küratörü Francesco Bonami, 20.yy.ın küratör ve sanatçıyı merkeze alan “büyük gösteri” devrinin kapandığının ve 21.yy.ın “büyük gösteri”sinin sanattaki farklı dillerden yeni bağlamlardan, farklı coğrafyalardan, politikalarından ve kültürlerden geçen değişim halini sunması gerektiğinin altını çizmiştir. Bonami'nin baş küratörlüğünde 10 küratörün de kendi özerk alanlarını kurmalarına olanak veren bienalde, çok farklı sanat anlayışları yan yana sergilenmiş ve uzlaştırılmaz karşıtlıklar birbiriyle çarpıştırılması ön görülmüştür. Bienal, gösterinin, sanatçıların, küratörlerin, izleyicinin yapısının ve yapının kültürel-toplumsal etkinleşmesinin tanımlanmasında temel kutuplardan olan izleyiciyi merkeze almayı amaçlamıştır. Türkiye, “In Limbo” başlıklı sergi ile Beral Madra'nın küratörlüğünde katılmıştır (Sönmez 2003b:52).

In Limbo, cehennemden önceki yer, cennete ve cehenneme gitmeyen ruhların bulunduğu yer anlamına gelmektedir. Dünyadaki sıcak gelişmelere paralel olması, savaş ortamının belirsiz ve bulanık durumuna gönderme yapması nedeniyle seçilmiştir. Bu bakımdan, kavram, küreselleşme, küresel politika ve kültürel şartlar içinde sanat, sanatçı ve izleyicinin hayallerinin kesiştiği görsel ve kavramsal krizin yaşandığı alana da işaret etmektedir (Madra 2003b; Anonim 2003f:7).

Ergin Çavuşoğlu, son çalışmalarında olduğu gibi bienale katıldığı “Impasse/Çıkılmaz” adlı çalışmasında da, insanların çevreleriyle olan ilişkilerini, sosyal manzaranın çeşitliliğini, çoğulluğunu ve belirsizliğini araştırmıştır. Görüntülerdeki kişiler (ve kültürel kimlikler) şehir hayatındandır. Sanatçı seçtiği görüntülerde sıradanlığı belirsizlik noktasına götürmüş ve izleyicinin daha da derine inmek için çaba sarf etmesini ve kendi çıkarımlarını yapmasını istemiştir.



Foto 61: Ergin Çavuşoğlu “Impasse/Çıkmaz” tek ekran video projeksiyon, 2003.

Zaman, bellek ve kayıp kavramları üzerine odaklanan Nazif Topçuoğlu, kuşkulu ve sarsılmış idealize geçmişin görüntülerini yeniden kurarak insanlardaki ve şeylerdeki geçiciliği bozguna uğratmayı amaçlamaktadır. Sanatçı, bienale katıldığı ve bilime dair bilgi içeren bir kitaba bakan kızların görüntüsünü içeren “Anatomy Lesson/Anotomi Dersi” adlı çalışmasında, geleneksel toplumda kabul gören belli tabu objelerine olan süregelen ilgiyi ve bunların çağdaş sanatın temel ilgi alanında nasıl da önemli bir yere sahip olduklarını yansıtmaya çalışmıştır. (Madra 2003b)



Foto 62: Nazif Topçuoğlu “Anatomy Lessons” 110x90cm. cype fotoğraf, 2002.

6.55. Sfenks Seni Yiyip Yutacak:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul; 15 Mart- 7 Nisan 2004.

Sanatçılar: Yeşim Ağaoğlu, Özgül Arslan, Elif Çelebi, Gül Ilgaz, Cemile Kaptan, Nadezda Oleg Lyahova, Alla Georgieva (Sofya), Fakhriya Mammedova (Bakü), Tina La Porta, Ani Setyan, Sermin Sherif, Gonca Sezer (New York), Kumi Ymashita (Tokyo), Amel Kenawy (Kahire).

“Sfenks Seni Yiyip Yutacak” sergisi, post modern süreçte dünyada ve özelde Türkiye’de kadının sosyal yaşamdaki konumunu ve kimliğini sorgulamayı amaçlamıştır. İkincil olarak amacı, 80 yıllık geçmişi olan modernist ve laik devrime karşın Türk toplumunun, post modern süreçte, kadının varlığı ve sosyal yaşamdaki konumuna dair bir sorgulamayı ne kadar ciddiye aldığını ve gündemine koyduğunu araştırmaktır. (Altuğ 2004a)

Serginin başlığı, Oidipus efsanesinden yola çıkmıştır. Öyküye göre, Oidipus, Delphoi Tapınağına gidip kendi babasını öldürüp annesiyle evleneceğini öğrendikten sonra Korinthos’a bir daha dönmeye karar verir ve Thebai’ye varır. Thebai kapısını bekleyen, yüzü ve göğüsleri kadın, gövdesi aslan olan canavar Sfenks, sorduğu soruları bilemeyenleri parçalayıp yemektedir. Sfenks’in sorularından biri şöyledir: Tek sesi olan, kimi zaman iki, kimi zaman üç, kimi zaman dört ayak üstünde yürüyen ve en çok ayağı olduğu zaman en güçsüz olan yaratık hangisidir? Oidipus “insan” diyerek doğru yanıtı verir ve Sfenks kendini kayalıklardan aşağı atarak ölür. Oidipus kral Kreon’un vaat ettiği gibi Thebai kralı olur. Madra, Sfenks ve kadın arasındaki ilişkiyi Paul Verhaeghe’in makalesinden yola çıkarak Freud ve Lacan üzerinden araştırmıştır. Makaleye göre, kadın ile erkek arasındaki ortak payda olan endişe ve kadın arasında kurulan ilişkide yatmaktadır; kadın/endişe, yiyip yutan “öteki”, Sfenks’tir. Lacan bu ilişkiyi daha da açıklığa getiren bir metafor kurar. Bu metafora göre, anne, ağzında durulan büyük bir krokodildir. Ne yapacağı bilinmez, sonuçta ağzını kapatabilir. Bu ananın arzusudur. Ne ki dişleri arasında bir taş vardır. Ağzı açık tutan bu taş fallus’tur.

Eğer çene kapanacak olursa fallus seni korur. Bu metafor Oidipus efsanesini çağrıştırmaktadır. Eğer doğru yanıtı vermezsen Sfenks seni yiyip yutacaktır. Her kadın gerçekte Sfenks'in kurbanıdır. Özne olarak tehdit edici figürle karşı karşıyadır, kadın olarak bu figür için var olan korkuya yatırım yapmıştır. Kadın ve erkek, birbirlerine duydukları arzu/endişe dolayımında birbirlerine karşı kimliklerini belirlerler. Sergi tüm bu göndermeleri ile kadının erkek egemenliğini hala sürdüren toplumdaki konumunu, varlığını çağdaş sanat ile araştırmayı amaçlamıştır. (Çalikoğlu 2004: 52-53; Anonim 2008c)

Sergide yer alan çalışmalar, fotoğraf, dijital baskı, video ve yerleştirmelerden oluşmaktadır. Yeşim Ağaoğlu, sfenks'e gönderme yapan şiirini, kendinden kıldığı sarı kağıtlar üzerine işlevsel bir eşya tasarımı ile sunmuştur. Özgül Arslan "Silencia" adlı yerleştirmesini kendisine ait sadece gözlerinin görüldüğü portre dizisi etrafında kurgulamıştır. Arslan kadının ideolojik sınırlarıyla bakışının sınırsızlığını irdelemiştir. Gül Ilgaz bilgisayar müdahaleli fotoğraflarıyla kadın bedeni ve tüketim kültürünün iç içe geçmiş ilişkisini sorgulamıştır. Cemile Kaptan'ın iki ayrı videosu çağrışım ile belleğin basit ayrıntıları fark etmesi ve bu farkındalığın dünyanın gerçekte düşünme eyleminin ritmiyle benzerliğini görünür kılmıştır (Çalikoğlu 2004: 52-53).



Foto 63: Özgül Arslan, "Silencia", yerleştirme, portre dizisi



Foto 64: Sfenks Seni Yiyip Yutacak Sergisi Genel Görünüm

6.56.Ölüm Karşı Yakada:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Oratoria di San Ludovico Kilisesi, Venedik; 18 Haziran -18 Temmuz 2004.

Sanatçılar: T. Melih Görgün

T. Melih Görgün'ün "Ölüm Karşı Yakada" adlı yerleştirmesi Vittoria Urbani ile birlikte Beral Madra yardımcı küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir. Sergi Ziya Azazi ile Melih Görgün'ün birlikte gerçekleştirdikleri performans ile açılmıştır.

Görgün video-film yerleştirmesinde, küreselliği, uluslararasılaşmayı ve uluslararasılaşmak denilen dünya çapındaki değişim sürecinde dinlerin rolünü, anlamsız çatışkısını ve insanların kendilerine boyun eğdiren tüm bu süreçlere karşı ilgisizliğini ve itaatliliğini sorgulamıştır. (Madra 2004i:36)

Sesi de temel bir faktör olarak kullandığı yerleştirmede, profesyonel oyuncular tarafından canlandırılan din adamlarını karşı karşıya getirmiştir. Görgün, kendi egolarını tatmin etme azminde olan ve tüm diğer kişileri ve durumları geçersiz sayanların

metaforik durumunu üç din temsilcisi bağlamında canlandırmıştır. Papaz, haham ve imam arasındaki diyalog anlaşılır olmamakla beraber, günümüzde sık sık rastlandığı gibi yoğun bir vaazın ve davranışın ortak bilince ve bireysel kimliğe yaptığı etkiyi yansıtmaktadır. Katmanlardan oluşan anlatımda, dinlerin tarihsel düzlemdeki gelişimine uygun bir düzenle yerleştirilmiş din adamları neredeyse birbirlerini ezer gibi sıra ile birbirlerinin içinden geçerek sahnede yerlerini alırlar ve yeni oluşan düzenin baskısı altında yok olurken yeniden dönüşürler. Temel inançlar yanında alternatif felsefenin olanaklarına da işaret eden bu çalışma, açılıştaki performans ile desteklenmiş, güçlendirilmiştir. (Madra 2004i: 34- 36; Nugrogi 2004: 74- 75)

6.57. Bir Bilanço- 80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul; 8 Nisan-31 Mayıs 2005.

“Bir Bilanço- 80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi” sergisinin kavramı Beral Madra tarafından belirlenmiş ve Beral Madra’nın genel yönetiminde bir araştırma ekibi tarafından düzenlenmiştir. Sergide, dönemin atmosferini veren Siyaset, Ekonomi, Toplum, Sanat ve Kültür Olayları, Görsel ve Nesnel Sanat Üretimi, Galeriler, Sanat Kurumları ve Koleksiyoncular, Eleştiri, Mimarlık, Sinema, Belgeseller, Konferanslar olmak üzere birçok bölüm yer almıştır. Sergi, Türkiye’de demokrasinin bütünüyle yitirildiği, şiddetin ve krizli ekonomik süreçlerin yaşandığı, iletişim, medya ve tüketim kültürünün yerleşmeye başladığı 80’li yıllarda, her şeye karşın söylen(e)meyen söylendi mi, anlatıl(a)mayan anlatıldı mı, im-alem, çoğulluk ve göndermeler gerçekleşti mi gibi sorulara belgeler ve yapıtlarla yanıt vermeyi amaçlamıştır. (Anonim 2005ç:32-33)

Beral Madra, serginin “anlatıl(a)mayanın anlatılması” kavramını, Postmodernizm’in tanımlamaları içinde yer alan “difference” terimi ve Erol Göka’nın 1993’de yayınlanan makalesi ile ilişkilendirmiştir. Makale, postmodernizmin, temsil ve logosentrizm ile ilişkisi üzerine odaklanmaktadır.

“Lyotard’a göre postmodern düşüncede im (sign) representasyondan (temsil etme) daha çok presentasyon (ibraz) durumundadır. Presentasyonun semiyotiği ise differend’i (temsil edilmeyen) gerektirir. Differend sayesinde bir sözün ifade içindeki yeri saptanabilir; bir söz, bu ifade içinde yanlış bir yere girdiğinde bunun sancısını çeker: Heideggeryen anlamda differend “söylenmeyen”, “düşünülmeyen”dir, nihildir; çağdaş kültürün çılgınlığında ifade edilememekten dolayı kıvranan anlatılmayanın anlatılmasıdır. Lyotard’ın differend’i referent’in (gönderim) karşıtıdır; Heidegger’in nihil’i gibi hem sınırları hem ufku belirlenmiş; Paul Ricoeur’un “Plurisignificative” (çoklu imleyim) dediği akıcı ve imlalı bir dili karakterize eden sınırsız semiyozis’ten çok daha fazla ve değişik bir şeydir. Saf ifade edilmeyendir; yalnızca söylenin sınırında değil, varoluşun saçaklarında titreşir durur.

İm çağının sonu gelmiştir (Derrida) şimdi; differend kendini açığa vurmuştur; total varlık, gerçek im-alem (sign-universe), dil oyunlarının önüne geçmiştir. Postmodern logosentrik alemin nihai sınırlarını yapılandıran “unpresentable” olana (differend’e) yeni presentasyonlar bularak küller arasındaki ruhu olarak ortaya çıkarma girişimidir.”

Madra, 80’li yıllarda İstanbul odaklı sanat üretimini tanımlayıcı özellikteki sergiyi, postmodernizm gibi, “küller arasındaki ruhu ortaya çıkarma” girişimi olarak nitelendirmiştir. 80’li yılların sanatının “küller arasına” gömülmemiş olsa da bir bellek oluşturması ve çağdaş sanat merkezlerinin kurulmakta olduğu dönemde çözüme dair bir yol önermesi bakımından, ayrıca belgesel tavrı ile de önemli bir sorumluluğu yerine getirdiğini belirtmiştir. (Tuncer 2005a:70-71; Anonim 2005ç:32-33)

6.58.Adalet Tüketimi:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Diyarbakır Sanat Merkezi, Diyarbakır; 1-31 Mayıs 2005.

Sanatçılar: Ali Aksakal (Diyarbakır), Ruben Arevshatian (Erivan), Maha Abu Ayyash (Amman), Evrensel Belgin (İstanbul), Andrej Derkovic (Saraybosna), Heba Farid (Kahire), Orkhan Huseinov (Bakü), Lamia Joreige (Beyrut), Panayiotis Michael (Nikosia), Oliver Mussovik (Üsküp), Behrang Samadzadegan (Tahran), Zehra Şonya (Lefkoşa), İliko Zautashvili (Tiflis).

Diyarbakır Sanat Merkezi'nde bir yıldır gerçekleştirilen “ adalet” konferanslarına koşut olarak Beral Madra küratörlüğünde gerçekleştirilen “Adalet Tüketimi” sergisi, Balkanlar, Güney Kafkasya, Orta Doğu ve Doğu Akdeniz'den sanatçıları ve onların güncel kültürlerini bir araya getirmiştir.

Sergi, toplumun oluşmasından beri hep tartışılmalı gelen adalet kavramı ve adaletsizliğin çeşitli biçimleri üzerine sözselleşen ve görsel bir diyalog açmayı, bölgedeki sanatçıları ve aydınlar arasında yeni bir iletişim platformu başlatmayı amaçlamıştır. Madra, sergi yazısında, dünyada beliren “düzeltilen adalet” gibi adalet arayışlarına değinmiş ve Beuys'a gönderme yaparak bu konuda, sanatçının, küreselleşme ile güdümlenen kültür endüstrisine rağmen çıkış yolları önerebilecek konumunu vurgulamıştır. Batı tarafından kavramları, ideolojileri formüle edilen bienaller ve çok kültürlü sergiler ile farklı kültürlerin görece de olsa belli bir yer edindiklerini; bununla beraber, kültür endüstrisinin tamamlanmış dışa dönük sistemi ile bozulmaya yüz tutmuş içe dönük sistem arasında yeni adaletsizliklerin oluştuğunu belirtmiştir. Sanatçıların tüketim ideolojisine karşı çıktıkları ve adalet peşinde koştukları halde, sanatta ve kültürde bir adalet tüketiminin üstesinden gelmek zorunda olmalarının çelişmesine değinmiş ve yarattığı verimli alanın üzerinde durmuştur. (Madra 2008e)

Sergide, resim, fotoğraf, video ve yerleştirmeler yer almıştır. Ali Aksakal'ın sergiye katıldığı çalışmalarından biri “Amerikan Rüyası” adlı çalışmadır. Sanatçı Amerikan işgalinin fotoğraflara yansıyan görüntülerini küçülterek bir araya getirmiştir. Yaşanan vahşeti gösteren fotoğraflar bir araya geldiklerinde Özgürlük Anıtını oluşturan bir düzenleme meydana getirmektedir.

6.59.“Absent Presence/Olmayan Var Olma”- 51. Venedik Bienali:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Levi Vakfı, Venedik; 12 Haziran - 6 Kasım 2005.

Sanatçılar: Hüseyin Çağlayan

51. Venedik Bienali Rosa Martinez ve Maria de Corral'ın küratörlüğünde düzenlenmiştir. Maria de Corral “Sanat Deneyimi/ Experience of Art” adında, çağdaş sanatın öncüleri ile yeni kuşak sanatçıları bir araya getiren ve nostalji vurgusunu içinde barındıran bir sergi gerçekleştirmiştir. Coral sergide, farklı konular, biçimler ve mekanlar aracılığıyla bir kesinlik yığını yaratmak yerine, yolları yeni kutuplara açılan bir labirent, bir araştırma merkezi oluşturmayı amaçladığını dile getirmiştir. Rosa Martinez, “Daima Biraz Uzakta/Always a little Further” adlı sergisinde yazar ve çizer Hugo Pratt'in yarattığı maceraperest ve romantik çizgi roman kahramanı Corto Maltese'den esinlendiğini belirtmiştir. Bu karakterden yola çıkan küratör, farklı kültür ve coğrafyalardan sanatçıların yapıtlarını ve söylemlerini organize ederek izleyiciyi bir çeşit yolculuğa çıkarmayı amaçladığını söylemiştir. Ayrıca sanatın yarattığı bu fantezinin bize gerçeği anlamakta yardımcı olduğunu vurgulamıştır. Bienalde Türkiye'yi Beral Madra'nın küratörlüğünde, Hüseyin Çağlayan “Absent Presence” adlı video yerleştirmesi ile temsil etmiştir. (Özgür 2005: 44-46; Sönmez 2005a: 54-56)

Çağlayan video-sinema yerleştirmesinde, kimlik meselesinin nasıl sterilize edildiğini ve özellikle 11 Eylül ertesinde Batı'da oluşan nevrotik durum sonucunda ortaya çıkan yeni denetim ve güvenlik mekanizmalarını sorgulamıştır. İngiltere'de çok tartışılan göç ve iltica konularına, farklı kültürlerden gelen kişilerin uyum sorununa değinmiştir. (Kosova 2005)

Çağlayan salondaki beş ekranda birden verilen çalışmasında, “Orlando” filminin “eril/dişil” kahramanı artist Tilda Swinton'ı, “cinsiyet belirsizliğini” öne çıkararak bilim adamı ya da bilim kadını olarak değil, “bilim insanı” kimliği ile laboratuarda çalışırken göstermiştir. Video yerleştirmede, başrol oyuncusu, aslen Avrupalı, Balkan ve Uzak Doğu'lu olan; fakat Londra'da yaşayan üç kızın giysilerine sinen DNA bilgilerinin ve

bunların coğrafya'daki yerlerini araştırmaktadır. Üç kızın çamaşırlarının kirinin yıkanma işlemi, kimliğin ne olduğuna dair bir araştırma sürecinin ta kendisini oluşturmaktadır. Geri plandaki sunucunun yorumları “bilimsel önyargı”yı irdeleyen göndermeleri ile görseli destekleyen bir niteliktedir. Çağlayan, yer ve yersiz yurtsuzlaşma ikilemini içinde barındıran yerleştirmesinde, modernitenin temel ayaklarından en önemlisi olan akılı irdelemiş, akla rağmen var olan güçlerin profilini çıkarmaya çalışmıştır. Video-sinema yerleştirme, üç gömleğin, üç DNA'nın üç değişik somut heykele dönüşmesi ile tamamlanmıştır. (Sönmez 2005a: 54-55; Acar 2005: 54) İki küratörün de sergilerinde ulaşmak istediği yeni yollara ve kutuplara Çağlayan, çalışması ile çok yönlü bir açılım getirmiştir.



Foto 65: Hüseyin Çağlayan, “Olmayan Varolma”, video yerleştirme,

6.60.Bellek Dolu/Boş:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Lubliana Kalesi, Slovenya; Eylül 2005

Sanatçılar: Gül Ilgaz + 18 Sanatçı

Slovenya'daki Lubliana Kalesi'nde Kontinental Kahvaltı Topluluğu'nun düzenlediği 'Bellek- Dolu/Boş' sergisine Türkiye Beral Madra küratörlüğünde Gül Ilgaz ile katılmıştır. Ilgaz bir dijital fotoğraf ve bir videosunu sergilemiştir. Doğu Avrupa ve Balkan ülkelerinden 19 sanatçının katıldığı “Bellek- Dolu/Boş” sergisinde sanatçılar, belleğin bütünlüğü ve yokluğu üstüne özgün yapıtlar gerçekleştirmişlerdir. (Anonim 2005i)

6.61.Sinopalia- 1. Uluslararası Sinop Bienali:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Cezaevi, Tarihi Sinop Kalesi, Sinop Arkeoloji Müzesi, Pervane Medresesi ve Sinop Balatlar Kilisesi'nin aralarında bulunduğu çok sayıda mekan, Sinop; 15 Ağustos- 3 Eylül 2006.

Sanatçılar: Roza El Hassan, Monali Meher, Antonio Riello, Nezaket Ekici, Handan Börüteçene, İpek Duben, Nobuho Nagasawa, monochrom, Emre Koyuncuoğlu, Ferhat Özgür, Mohac Yücel, Tamas Oszwald, Eric van Hove, Andre van Bergen, Yael Davids, Juliane Stiegele, Murteza Fidan, Lerzan Özer, Orgacom, Techne, Alparслан Baloğlu, Nadia Tsulukidze, Sophia Tabatadze, Suna Suner, Walter Bergmoser, Jurgen Hefe, Marc Rees+Neil Davies, Canan Beykal, Tobias Hering, Gue Schmidt, Umut Suduak, Ulaş Eryavuz, Selen Başer, Buket Uygur.

Sinopalia: 1. Uluslararası Sinop Bienali Melih Görgün'ün genel koordinatörlüğünde, Beral Madra ve Vittoria Urbani'nin danışmanlığında gerçekleştirilmiştir. Sinopale, tarihi çok eski dönemlere dayanan ve süreç içinde çeşitli değişimler yaşamış Sinop'ta

güncel sanat uygulamaları için oluşturulmuş bir platform; performans, film, video, resim, heykel, yeni medya uygulamalarında yeniden gündem oluşturmaya yönelik provokasyonları da destekleyen bir sanat oluşumu olarak tanımlanmıştır. Sinopale, bellek, konumlandırma ve dönüşüm konularının altını çizmeyi amaçlamıştır. (Anonim 2008ç)

Sinopale'in (1. Sinop Bienali) kavramsal çerçevesi “Şey/Thing” olarak belirlenmiştir. Güncel sanatta “şey” olma durumuna bir projeksiyon tutmaya, bireyi “sanat” durumuyla karşılaştırmaya yönelik öneriler sunmaya çalışılmıştır. Etkinlik boyunca, açık ve kapalı alanlarda sergiler, yerleştirmeler, interaktif etkinlikler ve performanslar yer almıştır. Bienal bir üretim süreci biçiminde düzenlenmiştir. Her gün bir sanatçı Sinop'a gelmiş ve çalışmasını kurmuştur. İzleyici de her gün bienal programını izlemeye gelmiştir. Katılımcı sanatçıların oluşturacakları atölyelerde Sinopluların yer alması ve birlikte iş üretmeleri de etkinliğin bir diğer yönünü oluşturmuştur. Bu bağlamda halkın bilinçlenmesine ve sanatçılar ile doğrudan ilişki kurulmasına yönelik bir bienaldir. (Madra 2006h; Sönmez 2006b)

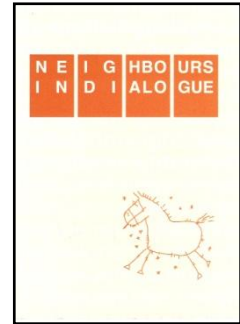
Sinopale'e katılan sanatçılar, Roza El Hassan, Monali Meher, Antonio Riello, Nezaket Ekici, Handan Börüteçene, İpek Duben, Nobuho Nagasawa, monochrom, Emre Koyuncuoğlu, Ferhat Özgür, Mohac Yücel, Tamas Oszwald, Eric van Hove, Andre van Bergen, Yael Davids, Juliane Stiegele, Murteza Fidan, Lerzan Özer, Orgacom, Techne, Alparslan Baloğlu, Nadia Tsulukidze, Sophia Tabatadze, Suna Suner, Walter Bergmoser, Jurgen Hefe, Marc Rees+Neil Davies, Canan Beykal, Tobias Hering, Gue Schmidt'dir. Sanatçılar, 1996 yılında boşaltılan ve çok kötü koşulları ile gündemde olan cezaevinin gerçeğini, Sinop ile ilişkisini de içine alan açılımlarıyla araştıran ve sorgulayan çalışmalar yapmışlardır. Etkinlikte, “Video Havuzu” ve gündemdeki Sinop'ta nükleer santral kurulması projesine dair bir sorgulama içeren, Türkiye (Umut Suduak, Ulaş Eryavuz, Selen Başer, Buket Uygur), İran ve Almanya'dan tasarımcıların katıldığı ve küratörlüğünü Sinan Niyazioğlu'nun yaptığı “Yerel Santral Küresel Mezarlık” sergisi de yer almıştır. (Anonim 2008ç; Madra 2006h; Ertaş 2006: 20-24)

Bienale katılan sanatçılardan Lerzan Özer bir gardiyan odasına dikenli tellerden yaptığı “Sweet/Tatlı” yazısını asmıştır. Mürteza Fidan, iki yer tartısı birisinin üzerine kurşun kovan diğerinin üzerine serum ampulleri dolu iki kova yerleştirmiş ve bölüm kalım ikilemine gönderme yapmıştır. (Madra 2008b)

6.62. Neighbours in Dialogue/Komşularla Konuşmalar:

Sergi Mekanı ve Tarihi: Feshane-i Amire, İstanbul; 10-31 Mart 2007.

Sanatçılar: Andrej Djerkovic, Steve Sabella, Dilek Winchester, x-urban.net, Wafaa Yasin, Lamia Joreige, Vahram Aghasyan, Khaled Hafez, Farhad Moshiri, Sanan Aleskerov, Shalva Khakhanashvili.



90’lardaki savaş sonrasında ve özellikle Uluslararası Adalet Mahkemesi’nin Bosna-Hersek soykırımı ile ilgili verdiği yargıya karşı, bir grup insan sanatın iyileştirici gücünü öne çıkararak Enver Hadjiömerspahic önderliğinde bir araya gelmişlerdir. Bu bağlamda, yeni bir belleğin oluşturulması için Ars Aevi adlı uluslararası kültür merkezi ve dünya çağdaş sanat müzesi kurmak amacıyla hareket eden grup, bir koleksiyon oluşturmak üzere Avrupa’da birçok sanat etkinliği ve kültürel kurumu dolaşmıştır. Sonuç olarak, 1992- 2003 yılları arasında Milano, Prado, Ljubljana, Venedik, Viyana ve Bologna’da sergiler düzenlenmiş ve bu sergilerdeki yapıtlar Ars Aevi koleksiyonuna armağan edilmiştir.(Hamsici 2007b; Madra 2007i:2)

Bu sergilerin Balkanlar ve Orta Doğu ayağını oluşturan “Komşular ile Konuşmalar” sergisi, Orta Doğu ve Kafkasya ülkeleri sanat ortamında iletişim amacıyla çalışan Beral Madra küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir. Beral Madra sergiyi, 2005 yılında 51. Venedik Bienali’nde sunulan ve Doğu ülkelerinden küratör ve sanatçıların kendi ülkelerindeki sanat üzerine yazdığı metinleri içeren “Komşular ile Konuşmalar” kitabını temel alarak oluşturmuştur. Sergide sanatçıların belirlenmesinde, kitapta yer alan

yazarlarla (Leyla Akundzadeh, Ruben Arevshatian, Saleh Barakat, Kamal Bpullata, Salwa Mikdadi ve Nermin Saybaşı) işbirliği içinde hareket etmiştir. Bu sergi, Güney Kafkasya, Orta Doğu ve Doğu Akdeniz ülke sanatçıları arasında iletişim ve işbirliği sağlamak, bu ülkeler arasındaki kültürel ilişkilere katkıda bulunmak ve İstanbul merkezli bir sanat platformu canlandırmak amacıyla yürütülen etkinliklerin de devamı niteliğindedir. Bununla beraber, Batı merkezli sanat ortamına alternatif bağımsız bir iletişim ağı oluşturma çabasıdır (Madra 2007i:2-5).



Foto 66: Wafaa Yasin “Middle Eat” heykel (yerleştirme), kısa bahçivanlık aletleri, saman ve demir, 2007.

6.63. Unfinished/Bitmemiş:

Sergi Mekanı ve Tarihi: BM Suma Çağdaş Sanat Galerisi, İstanbul; 3 Eylül- 3 Kasım 2007.

Sanatçılar: Volkan Arslan, Ergin Çavuşoğlu, Melih Görgün, Parastou Forouhar, Nilbar Güres, Serhat Kiraz, Ulrike Mohr, Ahmet Öktem, Sermin Sherif, Dilek Winchester.

BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi'nin açılış sergisi olan "Bitmemiş", izleyici ve sanat yapıtı arasındaki ilişkiye odaklanmıştır. Serginin iki boyutu bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, sanatçıların çalışmalarının bir önceki çalışmaları ile ilişki içinde olması, bir devamlılık içinde olması, bitmiyor olmasıdır. İkinci boyut, çalışmaların hepsinin izleyicide düşünme zorunluluğu yaratan yapıtlar olması, dolayısıyla izleyicideki okumanın da bitmiyor olmasıdır. (Atmaca 2007)

"Bitmemiş" sergisi, izleyicilerin sanat yapıtları değil, sanat yapıtları oluşmadan önce gerçekleşen düşünce, deney, çizim, metin ve diğer malzeme ve belgeleri görmeleri ve bu malzemeden oluşacak sanat yapıtını düşünmesi, düşünmeye zorlanması üzerine temellenmiştir. Sergi, bu tamamlanmamış süreç ile sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkiyi pekiştirmeyi öngörmüştür. Madra, sergi bağlamında, kültür sanayi düzenekleri/sanat piyasası ile sanat arasındaki çatışkıdan bahsetmiş ve sanatın "düşünen, uyaran" yönünün öne çıkarılması üzerinde durmuştur. Söz konusu olan henüz üretilmemiş; ama üretilmesi için bütün düşünsel süreçleri yaşanmış, hazırlıkları tamamlanmış, dolayısıyla sanat piyasasına girmemiş bir sanat yapıtıdır. Sergide de, izleyiciye bu süreci yaşatmayı; izleyicinin sanatçının ön çalışmasını değerlendirmesini sağlayarak kültür endüstrisi tarafından gittikçe kopan sanatçı ve izleyici arasındaki karşılıklı ilişkiyi öne almayı amaçlamışlardır. (Madra 2007j)

bir okuldur. 41. Atmosfer, artık sadece geçmişin sanatı ile bugünün sanatını, farklı zamanları birbirine bağlayan bir proje değil; insanların inançlarının ve kuşakların kesiştiği bir şehrin ve şehirselleşmenin toplumsal, estetik ve kültürel kavramlarına adanmış bir projedir. 21.yy.da Gürcistan’da, geçmişin izleri –gelenekler- ve tüketim toplumunun tüm oluşumları bir arada gözlenmektedir. Bu durumun yarattığı çelişki ve hesaplaşmanın en belirgin olduğu ve zengin açılımlara götüren alan da çağdaş sanatın kendisidir.

Sergi, arazi, şehir kültürü ve manzara, gündelik eşyalar, çevre psikolojisi ve toplu tüketimin 21. yüzyılda halen önemli olduğunu ve bu temaların kişiyi sürekli takip ettiğini düşünen on çağdaş sanatçıyı bir araya getirmiştir. Sergi video, resim, fotoğraf ve yerleştirmelerden oluşmuştur. Sergiye katılan sanatçıların ortak özellikleri, sahip oldukları Sovyet dönemi belleğini kaynak olarak kullanarak gösteri toplumunu, küresel kapitalizmi ve kültürel sıradanlaşmayı yetkin düşünsel elekten geçirmeleri, güncel bir estetikle ve hicivle eleştirmeleridir. Bir diğer özellikleri, Sovyet sonrası dönemde doğan kuşağa önderlik eden bir değişim, geleceği görebilme ve en içe dönük dönemde bile küresel ortamla konuşabilme, paylaşabilme gücü taşımalarıdır (Madra 2007k; Guruli 2007).

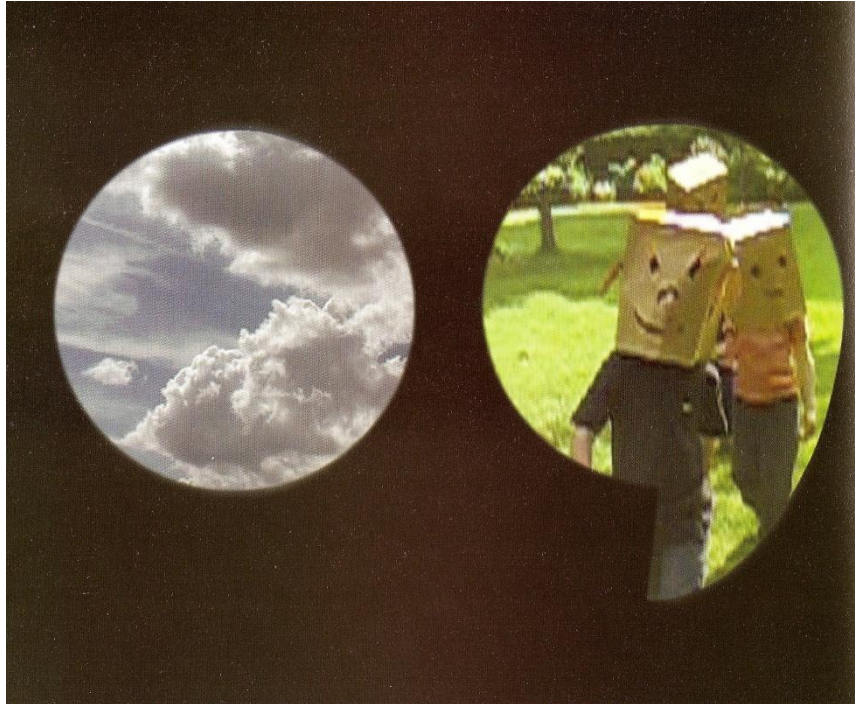


Foto 67: Guela Tsuladze “de quelle point de vu”/”Hangi Bakış Açısından”, video projeksiyon, DVD, 2007.

SONUÇ

Küratörlük olgusunun Türkiye’deki ilk temsilcisi olan Beral Madra, 1987 yılından itibaren günümüze yurt içi ve dışında gerçekleştirdiği sergilerle galerici ve küratör olarak iki kimlikle öne çıkmaktadır.

Galerici olarak Beral Madra’yı en belirleyici nitelik, yerleşik galeri koşulları içinde, tanınmış sanatçılar yerine “sanatın öteki yüzü” olarak tanımladığı çağdaş sanatla uğraşan gençler ile çalışmasıdır. Yurt içi ve dışından genç sanatçıların sergilerini açmış ve çağdaş sanatın yaygınlaşmasını amaçlamış, sanat eleştirmenleri, uzmanlar ve genç sanatçılar arasında ortak buluşma alanı oluşturmayı önemsemiştir. 1992 yılında galeriyi “çağdaş sanat merkezi”ne dönüştüren Madra, merkezin, sanatçılara ait katalog ve dosyaların hazırlandığı, sanatçıların yurt içinde ve uluslararası sanat ortamında tanıtılmaları, sergi olanakları yaratılması anlamında kurumlaşmasını hedeflemiş ve bu alandaki öncü girişimleri gerçekleştirmiştir. 1995-98 yılları arasında Hüsamettin Koçan ve Ali Akay tarafından gerçekleştirilen Genç Etkinlik’in ardından Borusan’da 1998 yılında başlattığı “Yeni Öneriler Yeni Önermeler” sergileri ile genç sanatçıların izleyici ile buluşacağı bir alan oluşturmuştur.

Küratör olarak çağdaş sanata yönelen ve genç sanatçılarla çalışan Madra, bağımsız küratör olarak sanat ortamını oluşturan müze vb. altyapıların ve kurumsallaşmanın yetersiz olduğu ve özel sektörle ilişkilerin yeni yeni ivme kazandığı bir ortamda etkinlik üretmeye başlamıştır.

1980’ler Türkiye’sinin liberalleşme ve dışa açılma politikaları ile kültürel alanda da var olma isteği özel sektörün sanat sponsorluğu girişimlerini tetiklemiştir. Madra, küresel sanat ağına eklenme çabalarının önemli kilit taşlarından biri olarak etkin ve öncü girişimlerde bulunmuştur. Madra’nın öncülük ettiği “çağdaş sanatta kültürel alan” yapılandırma, sürekli vurguladığı “kültürel kimlik” oluşturma gerekliliği konuları dergi

ve katalog yazılarında özellikle 1980'lerin sonu ve 1990'larda görünmeye başlamıştır. Küreselleşen dünyanın postmodern sürecinde gösterdiği etkinliklerde, modern ve postmodern arasına sıkışmış olarak belirttiği Türkiye'den seslenen bir küratör olarak Madra, daha modernist bir tarafta konumlanmaktadır.

Madra'nın küratöryal çalışmalarındaki "uluslararasılık" ve "modernizm-postmodernizm" belirgindir. Gerek galerici gerek küratör olarak yurtiçinde düzenlediği sergilerle Türk çağdaş sanatının yaygınlaşmasına çalışmış; 1980'lerin sonlarından itibaren uluslararası sergilerde Türk çağdaş sanatının tanınmasına katkı sağlamıştır. Venedik Bienali'nin 44., 45., 47., 49., 50. ve 51. sinde Türkiye adına katılan sanatçıları belirlemiş, 1990'ların başlarından itibaren yurtiçinde düzenlediği sergilerde birçok yabancı sanatçıya yer vermiş, kültürlerarası diyalogu ve bölge içinde iletişimi destekleyen ülkelerarası karşılıklı sergiler düzenlemiş, yabancı küratörlerle diyaloga geçerek ortak sergilerin ilk örneklerini oluşturmuştur. "Sanat Texnh", "Buluşma: Sanat" ve "Concrete Visions" gibi sergilerinde mekanı içine alan ve mekandan yola çıkan sergiler gerçekleştirmiştir.

Borusan Sanat Galerisi'nde danışmanlık ve küratörlük yaptığı süreçte Man Ray, Beuys, Kosuth, Fluxus sanatçıları gibi 20. yüzyılın önemli isimlerini Türk izleyicisi ile buluşturan bir program izlemiştir.

1990'lı yılların başlarında Madra, modernizm-postmodernizm ve küreselleşme ekseninde coğrafya, bellek, kimlik, seslenilen yön, merkez-çevre olgusu, kültürlerarasılık, biraradalık, iletişim konuları, sorunları üzerinde yoğunlaşmaktadır. Daha sonra göç, göçebe olmak, yabancı olmak, farklılık, yabancılaşma, yabancı olma, ileri kapitalist toplumda bireyin kendisi ve başkaları ile iletişimi, kadının konumu ve bakışı, medya gibi kavramlar da sorunsalları arasına girmiştir. Dönemindeki diğer küratörler gibi temelde kavramlarla sanatçıları buluşturan küratöryal etkinlikler yapan Madra, temelde kavramlar üzerinden çağdaş sanat yapıtını ve sanatçıyı öne alan ve konumlandıran bir yaklaşımı izlemektedir.

Madra, sergilerde sadece belli isimlere bağlı kalmamış ve kavrama göre farklı sanatçılarla da çalışmıştır. Türkiye’de özellikle 1990’ların ortalarından itibaren sıklıkla rastlanan Batılı post modern düşünürlerden (Foucault, Lacan gibi) kavramların sergilerde kullanılması geleneğinin yansıması, “Sfenks Seni Yiyip Yutacak”, “Kendi Portresi”, “Bir Bilanço” sergilerinde Madra’da da görülmektedir. “Sfenks Seni Yiyip Yutacak” sergisinde bu göndermeler sergiyi desteklerken, “Kendi Portresi” ve “Bir Bilanço” sergisinde teğet ve sergiyi açan bir etkiye sahiptir.

Son olarak, Beral Madra’nın Türkiye’deki küratöryal çalışmalarda ve arşiv oluşturma girişiminde, 1995’ten itibaren sergi düzenlemeye başlayan Ali Akay, Vasıf Kortun, Levent Çalıkoğlu gibi küratörlerden önce, adını duyurduğunu; küratöryal uygulamalarında, kavramı ön plana çıkarmadan sanat yapıtını ve sanatçıyı odağına alarak farklı okumaları bir araya getiren tutumu, bu okumaları farklı açılımlarla sorgulaması bakımından “yazar-küratör” nitelendirmesine yaklaştığı görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Acar, Özgen. (2005). “Venedik'e dışilciler egemen ...: bu yıl 12 Haziran-6 Kasım 2005 tarihleri arasında gerçekleşen 51. Venedik Bienali izlenimlerini Özgen Acar anlatıyor.”, **Antik Dekor**, Sayı: 90:52-54, Eylül-Ekim 2005.
- Açıkkol, Özge. (2003) “İzleyici diktası 50.Venedik Bienali”, **XXI, Mimarlık Tasarım ve Kent Dergisi**, Sayı 14: 102-103, Temmuz-Ağustos 2003.
- Ada, Serhan. (2003)“Rüyanın sonunda ne var?: Venedik bir süredir Karnaval ve Bienal'den geçiniyor”, **Art Decor Eki**, Sayı:125: 54-57, Ağustos 2003.
- (2002). “Ayakaltı sanat”. **Radikal Gaz.** 19 Ekim 2002.
- (2005). “Sanat kente bulaştı”. **Radikal Gaz.** 8 Ekim 2005.
- Adorno, Theodor. (2007). **Kültür Endüstrisi**”, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Akay, Ali. (1996). “1990’ların Sanat Ortamı”. **Toplum Bilim Dergisi**, Sayı: 4: 9-14, Haziran 1996.
- (1998). “Cumhuriyet’in Tasavvuru”. **Arredemento Mimarlık**, Sayı: 100+8: 38-39, 1998.
- (1999a). “Giz ve Açıklık”. **Arredemento Mimarlık**, Sayı: 100+18: 32, Ekim 1999.
- (1999b). “Sanat ve Modaları”. **Arredemento Mimarlık**, Sayı: 100+19: 30-31, Kasım 1999.
- (2000). “Riskli Gölgeler”, **Milliyet Sanat**, Sayı: 477: 28-29, Nisan 2000.
- (2001). “İlahi Komedyası”, **Arredemento Mimarlık**, Sayı: 100+33, 2001.
- (2002). “Sefahat sergisinin düşündürdükleri: sergilerde deneyselliği daha görünür hale getirmeliyiz”, **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 238:22-25, Haziran 2002.
- Akdemir, Gamze. (2003). “ Artistin manifestosu”, **Cumhuriyet Gaz.**, 23 Aralık 2003.
- (2004). “Sürüden ayrılma zamanı': Bedri Baykam ve sanatçı dostları küratör sistemini eleştiriyor”, **Cumhuriyet Gaz.**, 26 Aralık 2004.
- Adraini, Götz. (2000). “Joseph Beuys üzerine”. **Joseph Beuys- Desenler, Nesnelere, Baskılar Sergi Kataloğu**, İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, 2000.

- Akay, Ali. (1996). "1990'ların Sanat Ortamı". **Toplumbilim Dergisi**, Sayı:4: 9-14, Haziran 1996.
- (1997). "İstanbul Bienali'nde mikro politika ve küratörlük", **Milliyet Sanat**. 15 Kasım 1997.
- (1998). "Sanatın yaşama tecrübesi", **İstanbul**, Sayı:24: 66-71, Mayıs 1998.
- (1999). **Sanatın Sosyolojik Gözü**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1999.
- (2001a). "Sanat platosu Venedik: sanatın kalbi 9 Haziran'dan beri Venedik'te atıyor", **Radikal Gaz.** 25 Haziran 2001.
- (2001b). "Yönünü yitiren insani plato: Dünya sanat pazarının önemli merkezlerinden Venedik Bienali'nde, Beral Madra küratörlüğünde açılan "ıtırılı bahçe" başlıklı sergi, bizi doğu ve batı arasındaki tarihi köprüye doğru götürüyor.", **Radikal Gaz.** 13 Ağustos 2001.
- (2001c). "Venedik'te insanlık platosu.", **Skala**, Sayı:4:36-39, Temmuz-Ağustos 2001.
- (2001ç). "İnsanlık platosu...: evrenselleşme küreselleşmeden nasıl ayrıldı?...", **Cumhuriyet Gaz., Dergi Eki**, Sayı : 814:18-19, 28 Ekim 2001.
- (2003). "Politika, sanat, bienal...: Venedik Bienali'nde yorumlanan sanat-siyaset ilişkisi uzun zamandır çağdaş sanat alanında", **Art Decor Eki**, Sayı:125; 50-53, Ağustos 2003.
- Akaya, Tayfun. (2000). "Erol Bulut resim sergisi", **Sanat Çevresi**, Sayı: 258:62-65, Nisan 2000.
- Akman, Kubilay. (2004). "Art Zoom; "Çıplak" neyi örtüyor?", **Genç Sanat**, Sayı:116: 20-23, Nisan 2004.
- (2005). "İlk gece hakkı sanatçıların olmalı!...", **Rh+ sanat: Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 18: 17-19, Mayıs 2005.
- Aksoy, Tufan. (2004). "Sfenks seni yiyip yutacak...", **Star gaz.** 24 Mart 2004.
- Aksoy, Mehmet. (1995). "Ayı ve boğadan Beral Hanıma açık mektup.", **Sanat Çevresi**, sayı: 202-203, Ağustos/Eylül 1995 .
- (2003). "Sanat kıyımına artık son verilmeli", **Cumhuriyet Gaz.** 23 Kasım 2003.
- Akşin, Sina. (2007). **Türkiye Tarihi 5 Bugünkü Türkiye 1980-2003**. İstanbul: Cem Yayınevi. 2007.

- Akşin, Sina, Boratov, Korkut, Işıklı Alparslan, Üşür, İşaya ve Oyan, Oğuz. (2009). "11 Eylül ve Yansımaları", [http:// www.mulkiyederji.org/ index.php?option =com_docman&task=cat_view&gid=65&Itemid=2](http://www.mulkiyederji.org/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=65&Itemid=2), Şubat 2009.
- Aktaş, Mefaret. (1998) "Doğulular,Picasso ve biz.", **Aktuel**,sayı 376: 96-100, 1-7 Ekim 1998.
- Aliçavuşoğlu, Esra. (1998) "Gönüllü sürgünler İstanbul'da", **Cumhuriyet Gaz.** 17 Kasım 1998.
- (1999). "Resimleri yaşamının aynası", **Cumhuriyet Gaz.** 15 Haziran 1999.
- (2000). "Görünmeyenin ardındakini aradı: Geçen yıl yaşamını yitiren Erol Akyavaş'ın retrospektif sergisi İstanbul ve Ankara'da açıldı.", **Cumhuriyet Gaz.ek 2**, 14 Kasım 2000.
- Alantar, Erdal. (1987) "Bizim resimlerimizle onlarınki arasında çok büyük farklar yok". **Sanat Olayı**, sayı 65: 40, 1987.
- Alkan, Merih. (1987) "Sanatın ciddiyetine karlı bir şaka" **Cumhuriyet Gaz.** 28 Eylül 1987.
- Almelek, Ester. (2001). "İnsanlık Platosu: 49.Venedik Bienali", **Sanat Çevresi**, Sayı:276: 48-50, Ekim 2001.
- Alptekin, Fecir. (2000) "Hayatı ölüm kurtaracak", **Yeni Binyıl Gaz.**18, 26 Mart 2000.
- Altuğ, Evrim. (2000). "Tuvalden geçen derviş", **Radikal Gaz.**, 5 Kasım 2000.
- (2002a). "Düşler ve çelişkilerin bienali: Gelecek yıl Venedik'te 50. yılını kutlayacak olan dünyanın en eski bienalinin küratörlüğüne Francesko Bonami getirildi", **Radikal Gaz.** 20 Temmuz 2002.
- (2002b). "Venedik, düşler ve çelişkiler: 2003'te yarım asrı geride bırakacak olan Venedik Bienali'nin küratörlüğüne Francesko Bonami getirildi", **Milliyet Gaz., Kültür&Sanat Eki**, 25 Temmuz 2002.
- (2002c). "Sanat eseri sahibini arıyor: Borusan Sanat Galerisi'ndeki "Kendi Portresi" sergisi, küratorluk müessesesini sanatçıların kişiliklerinden yola çıkarak ürettikleri özgün eserlerle sorguluyor: Günümüz küratörleri "sanatçı kadrosu"mu yaratıyor?" ,**Radikal Gaz.** 16 Aralık 2002.
- (2003a). "Dünyaya 'kıllanan' 20 tuval". **Radikal Gaz.** 10 Temmuz 2003.
- (2003b). "İki Arada Bir Derede Kimlikler". **Radikal Gaz.** 19 Mayıs 2003.

- (2004a). “Sessizliği yırtan kadınlar: Karşı Sanat Çalışmalar'ndaki "Sfenks Seni Yiyip Yutacak" sergisi, kadın ve erkek zihninin ezeli münasebetini tartışmaya açıyor.”, **Radikal Gaz.** 30 Mart 2004.
- (2004b). “Bienal'e Avrupai İş Atölyesi”, **Milliyet Sanat**, Sayı: 549: 36-37, Aralık 2004.
- (2006). “Haydi! Güncel Sanatın İthal Malları Bunlar...”, **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 284: 24-27, Ekim 2006.
- Altunok, Özlem. (2001). “İstanbul'da ego'dan kaçmak”, **Cumhuriyet Gaz.** 23 Kasım 2001.
- (2002). “Sabitlemiş bakışı yenileyebilmek”, **Cumhuriyet Gaz.** 22 Ocak 2002.
- (2003). “Sanatın ruhunu aramak...”, **Cumhuriyet Gaz.** 26 Mayıs 2003.
- (2004). “Çizgide gizlenen hayalet”, **Cumhuriyet Gaz.** 11 Şubat 2004.
- (2005) “Nezaket Ekici ve performans sanatı: Gözü Kara!”, **Cumhuriyet Gaz. Pazar Dergi Eki**, 25 Aralık 2005.
- Anonim. (1987a). “Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri” **Sanat Çevresi**, sayı 106: 10-11, Ağustos 1987.
- (1987b). “Prof.Ali Teoman Germaner ile "komplekslerimiz' üzerine.”, **Sanat Olayı**, sayı 64: 58-59 1987.
- (1987c). “Galatalı, Attila: Paris'te, Newyork'ta seramik henüz zanaat seviyesinde”. **Sanat Olayı**, sayı 65: 38-39, 1987.
- (1987ç). “Gün, Mehmet: Yüzmeyi öğrenmek isteyen suya girmeye mecburdur”. **Sanat Olayı**, sayı 65: 37, 1987.
- (1987d). “1.Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri 25 Eylül'de açılıyor.” **Sanat Çevresi**, sayı 107: 18-20, Eylül 1987.
- (1987e). “Ticaret, para ve baskının tarihi” **Cumhuriyet Gaz.** ? Eylül 1987.
- (1987f). “Ben körler için resim yapıyorum” **Cumhuriyet Gaz**, 25 Eylül 1987.
- (1987g). “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat”, **Cumhuriyet Gaz.** 25 Eylül 1987.
- (1987h). “Çağdaş Sanat Sergileri Açıldı”, **Milliyet Gaz.** 26 Eylül 1987.

- (1987ı). "Hamamda Türkler kilisede yabancılar", **Cumhuriyet Gaz**, 26 Eylül 1987.
- (1987i). "Askeri Müzede ilk kez Çağdaş Sanat", **Cumhuriyet Gaz**, 28 Eylül 1987.
- (1987j). "Resim öldü yaşasın resim", **Cumhuriyet Gaz**, 1 Ekim 1987.
- (1987k). "1.Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri 15 Kasım'da sona eriyor." **Antika**, sayı 31: 54-55, Kasım 1987.
- (1989a). "Galeri BM bu ay içinde açılıyor.", **Sanat Çevresi**, Sayı 123, Ocak 1989.
- (1989b). "Beral Madra: "yurtdışından gelen insan bana "sen küratörsün" diyor, benim ülkemdeki insan kabul etmiyor", **Antik ve Dekor**, sayı :4: 111-112, 1989.
- (1989c). "42 mekanda, 173 sanatçı", **Cumhuriyet Gaz**. 17 Ağustos 1989.
- (1989ç). "Yeditepe'nin üzerindeki gökkuşağı", **2000'e Doğru**, 17 Eylül 1989.
- (1989d). "Bienalde İddialar", **Milliyet Gaz**. 21 Eylül 1989.
- (1989e). "Dünyanın dört ucundan sanat", **Milliyet Gaz**. 27 Eylül 1989.
- (1989f). "Sanatın Kenti ve etkinliği", **Cumhuriyet Gaz**. 27 Eylül 1989.
- (1989g). "Sanatın Göçebeleri", **Cumhuriyet Gaz**. 28 Eylül 1989.
- (1989h). "Söz Bienal yetkililerinde", **Milliyet Gaz**. 28 Eylül 1989.
- (1989ı). "Genç Türk Sanatçıları Bienalde", **Milliyet Gaz**. 29 Eylül 1989.
- (1989i). "Bienalde sürpriz sergi : "19. Yüzyıl İkinci Yarısı-20. Yüzyıl Başlı Rus Sanatı"ndan örnekler", **Tercüman Gaz**. 8 Ekim 1989.
- (1989j). "Çağdaş sanatla tarihi mekanları bütünleştirmek: geleneksel yapılarda çağdaş sanat sergileri", **Tercüman Gaz**. 19 Ekim 1989.
- (1989k). "Sonrası Düşünceler", **Tempo**, Sayı:44: 77: Ekim-Kasım 1989.
- (1990a). "Hasan Safkan", **Güneş Gaz**. 29 Mart 1990.
- (1990b). "Asal'ın 'Palimpsestler' sergisi", **Tempo**, sayı 39: 76, 23-29 Eylül 1990.

- (1991). "Sanatçı, Galerici, Koleksiyoncu İlişkileri", **İstanbul: Çağdaş Düşünce ve Sanat Plastik Sanatlar Derneği Yayını**, 1991.
- (1992a). "Beral Madra: Bir Çağdaş Sanat Enstitüsüne Doğru", **Anons**, sayı 11: 6-7, Şubat 1992.
- (1992b). "Çağdaş sanatta Türk-Yunan buluşması gerçekleşirken." **Cumhuriyet Gaz.** 25 Mart 1992.
- (1992c). "Türk-Yunan Çağdaş Sanat Zirvesi "Sanat / Texnh İstanbul'da açıldı", **Türkiye'de Sanat**, sayı 4: 66-67, Mayıs-Ağustos 1992.
- (1992ç). "Bir Küratör: Bruce Ferguson", **Milliyet Sanat**, sayı 294: 46-47, 15 Ağustos 1992.
- (1992d). "Sanat dünyamız canlanacak", **Cumhuriyet Gaz.** 18 Ağustos 1992.
- (1993a). "Turkish art at Venice Bienalle", **Venedik: Turkish Daily News:5**, Mayıs 1993.
- (1993b). "45. Venedik Bienaline Türkiye 2 sergi ile katılıyor", **Arredemento Dekorasyon**, Haziran 1993.
- (1993c). "Türkiye, Bienale 2 sergiyle katılıyor", **Tercüman Gaz.** 14 Haziran 1993.
- (1993ç). "Sanatın kardinal noktaları": **Hürriyet Gösteri**, sayı 28-30: 10-12, Temmuz-Eylül 1993.
- (1994a) "İstikrar paketi ile istikrarlı kültürsüzlük: ressam ve galeri yöneticileri ne diyor?", **Milliyet Sanat**, sayı 336: 15, Mayıs 1994.
- (1994b) "Baykam'ın Yaşayan Sanatı", **Cumhuriyet Gaz.** 31 Mayıs 1994.
- (1994c). "Bedri Baykam, Cannes Artjonction'94 Fuarı'nda Fransızları büyüledi: 21.yüzyılın sanatı: Livart.", **Tempo**, sayı 26: 80-81, 23-29, Haziran 1994.
- (1994d). "Sanatçılarımız Almanya İskelesinde", **Cumhuriyet Gaz.**, 14 Ağustos 1994.
- (1994e). "İskele: Turkische Kunst Heute", **İskele Sergi Kataloğu**, Berlin: Stuttgart: ifa, 1994.
- (1995a). "Doğa ve kültürü barıştıran Gövde Coğrafyası", **Cumhuriyet Gaz.** 20 Nisan 1995.

- (1995b). "Türkiye'de plastik sanatlar pazarının sorunları". **Anons**, sayı:51-52 Haziran/Temmuz 1995.
- (1995c). "Somut Öngörüler", **Milliyet Sanat**, sayı:371:56, Kasım 1995.
- (1996a). "Somut Öngörüler", **Arredemento Dekorasyon**, Sayı:77:35-37, Ocak 1996
- (1996b) "Serkan Özkaya 'The Reality' Installation", **Turkish Daily News**, 28 Nisan 1996
- (1996c). "Türkiye'de çağdaş sanat üstüne İngilizce bir kitap Postperipheral Flux : (a decade of contemporary art in İstanbul)", **Türkiye'de Sanat**, sayı 24 Mayıs/Ağustos 1996.
- (1996ç). "Postperipheral Flux". **Gençsanat**, sayı 21, Mayıs 1996.
- (1996d). "**Postperipheral flux: a decade of contemporary art in İstanbul**". Arredamento Dekorasyon, sayı 81, Mayıs 1996 .
- (1996e). "DİYALOGLAR: Diyaloglar Almanya'da", **Milliyet Gaz.** 21 Ağustos 1996
- (1996f). "Beral Madra: Sanatçıda düşünsel altyapı çok önemli", **Vizyon Dergisi**, Haziran 1996
- (1996g). **Georg Zey Sergi Kataloğu**, İstanbul: BM Çağdaş Sanat Merkezi, 1996
- (1997a). "Sermin Sherif Exhibition at BM Art Center", **Turkish Daily News**, 25 Mart 1997.
- (1997b). "Kiraz ve Eviner Venedik Bienali'nde", **Milliyet Sanat**, sayı 409: 57, 1 Haziran 1997.
- (1997c). "Türk kültürünü yönlendiren 100 kudret simsarı: Plastik Sanatlar". **Hürriyet Gösteri**, sayı 200, Ağustos- Eylül 1997.
- (1998a). "Çocuklar ve gençler için çoğaltmalar." **Tasarım**, sayı 78: 37, 1998.
- (1998b). "Bedri Baykam ve Beral Madra Kahire Bienali'ne katıldı.", **Cumhuriyet Gaz.** 2 Ocak 1998
- (1998c). "Bir sergi: Kerteriz.", **Milliyet Sanat**, sayı 433: 55, 1 Haziran 1998.

- (1998ç). “Yeni Öneriler-Yeni Önermeler sergisi”, **Nokta**, sayı 857: 70, 12-18 Temmuz 1998.
- (1998d). “Genç sanatçılar Borusan'da”, **Milliyet Sanat**, sayı 436: 57, 15 Temmuz 1998.
- (1998e). “Doğu'nun izleri ‘Bellekten Modernliğe’ sergisinde”, **Cumhuriyet Gaz.** 8 Ağustos 1998.
- (1998f). “Genç Sanatçının sözcüsü Beral Madra”. **Marie Claire**, sayı: 7:52-53, Temmuz-Ağustos 1998.
- (1998g). “Doğu'nun farklı kültürleri bir arada: Bellekten Modernliğe”, **Milliyet Sanat**, sayı 438: 3, 15 Ağustos 1998.
- (1998h). "Sınırsız: İstanbul-Berlin: Etkinlikler Berlin'de sürüyor.", **Cumhuriyet Gaz.** 15 Ağustos 1998.
- (1998ı). “Genç sanatçılar Berlin’de.”, **Cumhuriyet Gaz.** Ağustos 1998.
- (1998i). “Gençlerin gözüyle birey, modern toplum, bellek ve göç”, **Sanat Çevresi**, sayı 239: 55, Eylül 1998.
- (1998j). “‘Bellekten Modernliğe’ sergisi”, **Milliyet Sanat**, sayı 441: 55, 1 Ekim 1998.
- (1998k). “Modernliğin getirdiği sorunlar ele alınıyor.”, **Cumhuriyet Gaz. Ek 2**, 6 Ekim 1998.
- (1998l). “İstanbul gidiş-dönüş”, **Hürriyet Gaz., Pazar Eki**, 25 Ekim 1998.
- (1998m). “İstanbul gidiş-dönüş”, **Yeni Yüzyıl Gaz.** 4 Kasım 1998.
- (1998n). “Bellekten Modernliğe İslam dünyasından yeni yapıtlar”, **Arredamento Mimarlık**, sayı 100 8: 123-127, Kasım 1998.
- (1998o). “Borusan’da çevreler için çoğaltmalar.”, **Cumhuriyet Gaz.** 16 Aralık 1998.
- (1998ö). **Çocuklar ve Gençler İçin Çoğaltmalar Sergi Afişi**, Ed: Beral Madra, İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, 1998.
- (1999a). “Başkaldıran sanat:Fluxus”, **Yapı**, 207: 30, Şubat 1999.
- (1999b). "Video heykeller", **Hürriyet Gaz.** 16 Mart 1999.
- (1999c). "Where are you from?", **Arredamento Mimarlık**, sayı 100 12: 28, Mart 1999.

- (1999ç). “Hamamın mahremiyeti ve gizi”, Cumhuriyet Gaz. 12 Ağustos 1999.
- (1999d). “Kem Göz/Has Bakış”, **Cumhuriyet Gaz.** Ekim 1999.
- (1999e). “Dört kentten dört sanatçı: Borusan Sanat Galerisi'nde ‘İstanbul Gidiş-Dönüş II’”, **Sanat Çevresi**, Sayı:253: 33, Kasım 1999.
- (1999f). “Ruh ve beden için takı: plastik sanatların değişik alanlarından 33 sanatçının tasarladığı takılar, Borusan Sanat Galerisi'nde sergileniyor.”, **Radikal Gaz.** 20 Aralık 1999.
- (2000a). **Ölüm Beni Uyanık Tutuyor**, Ed. Beral Madra, İstanbul: Bilgi Üniversitesi, 2000.
- (2000b). “Yaşamını sanat ve kültüre adayanların sözcükleri ile 20. ve 21. yüzyıllar.”, **Antik ve Dekor**, Sayı:56, Ocak 2000.
- (2000c). “33 sanatçının yorumuyla takının serüveni: Borusan Sanat Galerisi'nde ‘Ruh ve Beden İçin Çoğaltmalar’”, **Sanat Çevresi**, Sayı:255: 19, Ocak 2000.
- (2000ç). “Doğa, teknoloji ve kentten yansımalar: Borusan Sanat Galerisi'nde yaz döneminde ‘Yeni Öneriler Yeni önermeler 3’”, **Sanat Çevresi**, Sayı:263, 63, Eylül 2000.
- (2000d). “7. Uluslararası İstanbul Bienali'nin Küratörü Japon Yuko Hasegawa”, **Sanat Çevresi**, Sayı:264:39. Ekim 2000.
- (2000e). “Üçüncü ‘İstanbul Gidiş-Dönüş’ Sergisi”, **Cumhuriyet Gaz.** 3 Ekim 2000.
- (2000f). “Geriye sanatla döndüler”, **BinYıl Gaz.** 18 Ekim 2000.
- (2000g). “Ankara'da Genç Sanat 3: Vasıf Kortun'un küratörlüğünde gerçekleşti.”, **Cumhuriyet Gaz.** 21 Ekim 2000.
- (2000h). “İstanbul Gidiş-Dönüş III”, **Sanat Çevresi**, Sayı:264: 24, Ekim 2000.
- (2000ı). “Erol Akyavaş Retrospektifi”, **Arredamento Mimarlık**, Sayı:100 30: 42, Kasım 2000.
- (2000i). “Sanat, inanç: Akyavaş: geçen yıl yitirdiğimiz Erol Akyavaş anısına üç ayrı mekanda açılan retrospektif sergiler yoğun ilgi görüyor.”, **Radikal Gaz.** 25 Kasım 2000.
- (2000j). “Venedik Bienali'nde Türkler”, **Radikal Gaz.** 3 Aralık 2000

- (2000k). “İnsan hakları için sanat seferberliği: insan hakları kavramı bir hafta sürecek sanat etkinlikleriyle gündeme getiriliyor...”, **Radikal Gaz.** 4 Aralık 2000.
- (2000l). “Sanat İnsan Hakları ile buluşuyor.”, **Cumhuriyet Gaz.** 7 Aralık 2000.
- (2000m). “Söz şimdi sanatçılarda: insan hakları kavramını tanıtmak için sanatçıların katılımıyla gerçekleşen etkinliklerin merkezi TÜYAP...”, **Radikal Gaz.** 9 Aralık 2000.
- (2001a). “Özgül Arslan’dan analogi.”, **Cumhuriyet Gaz.** Nisan 2001.
- (2001b). “Venedik'te Türkiye kokusu: Türkiye dört yıllık bir aradan sonra Venedik Bienali'ne katılıyor...”, **Radikal Gaz.** 17 Nisan 2001.
- (2001c). “Venice Biennale Goes Public”, **Art in America:** 56, Mayıs 2001.
- (2001ç). “Doğu ve batı arasında "Kokulu Bahçe": 49. Venedik Bienali'nde”. **Cumhuriyet Gaz.** 7 Haziran 2001.
- (2001d). “49. Venedik Bienali’nden Notlar”, **XII Mimarlık Kültürü,** Sayı:9: 66-71, Temmuz Ağustos 2001.
- (2001e). “Müzelerin Geçmişi, Bugünü ve Geleceği”, **Sanat Dünyamız,** Sayı:80: 83-93, Yaz 2001.
- (2001f). “Sanatçı kimi temsil ediyor?: Yurtdışına çıkanlardan alınacak 50 dolarlık harcı, Türkiye'yi temsil edecek sporcular ödemezken sanatçılar ödeyecek...”, **Radikal Gaz.** 5 Ağustos 2001.
- (2001g). “Bienal’in Yuko Hasegawa: Popüler kültür de, çağdaş sanat da aynı yapının parçasıdır”, **Hürriyet Gösteri,** Sayı: 231: 60-61, Eylül 2001.
- (2001h). “Bienal’in Yuko Hasegawa ile konuştuk”, **Genç Sanat,** Sayı: 85: 28-31, Eylül 2001.
- (2001ı). “Sorunlar bitmedi, hala sürüyor: Türkiye'de "küratörlük" tartışması”, **Cumhuriyet Gaz. eki,** 13 Ekim 2001.
- (2001i). “Kavramlar Yeterince Tartışılmıyor”, **Cumhuriyet Gaz.,** 11 Ekim 2001.
- (2001j). “Resim ve Heykel Müzeleri Derneği 21.Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi "AKM"de”, **Sanat Çevresi,** Sayı:277: 56, Kasım 2001.

- (2001k). “Doğu'nun kadınlarına dair...: ‘İtirlı Bahçe’ 4 Aralık'ta Borusan Sanat Galerisi'nde açılıyor.”, **Cumhuriyet Gaz.** 2 Aralık 2001.
- (2001l). “49.Venedik Bienali'ndeki Türkiye Pavyonu Sergisi Borusan Galerisi'nde: ‘İtirlı Bahçe’ 4 Aralık 2001-26 Ocak 2002”, **Sanat Çevresi**, Sayı:278: 90, Aralık 2001.
- (2001m). “Kültür politikaları ışığında bienal sorgulandı”. **Gençsanat**, Sayı:88, Aralık 2001.
- (2001n). “Ali Akay: Küratörlük bugün bir meslek olarak durmaktadır karşımızda”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:82: 81-85, Kış 2001.
- (2002a). “Venedik'te Türkiye'de var”, **Radikal Gaz.** 4 Nisan 2002.
- (2002b). “Bienalin yeni küratörü: Cameron”, **Milliyet Sanat**, Sayı:518:4, Mayıs 2002.
- (2002c). “Küratörlüğü bir fetiş haline getirmemek lazım”, **Skala**, sayı: 14: 35-36, Haziran 2002.
- (2002ç). “Ana tema: Empati”, **Kongre Dergisi**, Haziran 2002.
- (2002d). “Artistanbul çağdaş sanatın merkezi olacak”, **Zaman Gaz.** 10 Ağustos 2002.
- (2002e). “Çağdaş Sanatın İstanbul Buluşması”, **Finansal Forum Gaz.** 10-11 Ağustos 2002.
- (2002f). “Genç sanatçıya yatırım: Artİstanbul 2002-İstanbul Uluslararası Çağdaş Sanat Buluşması.” **Cumhuriyet Gaz.** 22 Eylül 2002.
- (2002g). “Resim almanın tam zamanı: yerli, yabancı 80 galeriden çağdaş sanat buluşması”, **Hürriyet Gaz.** 26 Eylül 2002.
- (2002h). “Art İstanbul 2002”, **Genç Sanat**, Sayı 98:12-19, Ekim 2002.
- (2002ı). “Diyarbakır imaja bakıyor: beş sanatçının farklı disiplinlerden yapıtlarını bir araya getiren ‘İmaja Güveniyoruz 2’ sergisi Diyarbakır Sanat Merkezi'nde açıldı”, **Radikal Gaz.** 5 Kasım 2002.
- (2002i). “2002'nin fuarlar geçidi.”, **Rh+ sanat: Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı:2: 80-81, Kasım-Aralık 2002.
- (2002k). “Kendi Portresi: Borusan Sanat Galerisi 12 Aralık 2002-8 Şubat 2003.” **Sanat Çevresi**, Sayı 290:91, Aralık 2002.

- (2002l). "Vasif Kortun: Küratörün sergiye getirebileceği tek Şey bir iklimdir" **Sanat Dünyamız**, Sayı 82:73-80, Kış 2002.
- (2002m). "Sanatçının Kendi Portresi", **Cumhuriyet Gaz.** 8 Aralık 2002.
- (2003a). "Türk sanatçılarının yapıtları Londra'da", **Cumhuriyet Gaz.** 28 Ocak 2003.
- (2003b). "Kunstsommer Wiesbaden 2002: "40 Jahre Fluxus und die Folgen." **Art-İst**, Sayı 6:130-131, Mart 2003.
- (2003c). "K ratorlerin Amerika ıkarması: Beral Madra ve Vasif Kortun, Los Angeles ve New York'ta düzenledikleri iki ayrı sergiyle Amerikan sanat gündemine yerleŐti.", **Radikal Gaz.** 11 Mayıs 2003
- (2003). "Hiçbir yerden" gelen sanat: Beral Madra k rat rl ğundeki "In Limbo" sergisi, 50. Uluslararası Venedik Bienali'nde.", **Radikal Gaz.** 7 Haziran 2003.
- (2003d). "Venedik sanatı ağırlıyor: bugün başlayan 50. Uluslararası Venedik Bienali'ne 63 ülkeden 380 sanat katılıyor...", **Radikal Gaz.** 15 Haziran 2003.
- (2003e). "Bienale katılacak sanatlar belirlendi", **Cumhuriyet Gaz.** 26 Haziran 2003.
- (2003f). "İtalya: Düşler ve çatıŐmalar", **Gençsanat**, Sayı:107-108: 7, Temmuz-Ağustos 2003.
- (2003g). "'Bienal bu biçimiyle devam edemez!': bu sene  d lleri dağıtan jüride Türkiye'den de bir isim vardı: Vasif Kortun. **Art Decor Eki**, Sayı:125; 62, Ağustos 2003.
- (2003h). "Bir pavyon sahibi olmak kaçınılmaz!", **Art Decor Eki**, Sayı:125: 42-45, Ağustos 2003.
- (2003ı). "Katılımcı  lkeler: yaklaşık 50 ülkenin kültür buluşması; farklı coğrafyaların güncel sanat söylemlerinin ezeli rekabeti", **Art Decor Eki**, Sayı:125: 36-41, Ağustos 2003.
- (2003i). "8. İstanbul Bienali'nde geri sayım...", **Cumhuriyet Gaz.** 5 Eylül 2003.
- (2003j). "Adalet, eşitlik ve kardeŐlik", **Cumhuriyet Gaz.** 18 Eylül 2003.
- (2003k). "Diyarbakır Sanat Merkezi bir yaŐında: bugün DSM'de Ara Güler'in bir söyleŐisi var...", **Milliyet Gaz.** Cumartesi Eki, 13 Eylül 2003.

- (2003l). “Küreselleşmenin sanatsal ifadesi”, **Milliyet Sanat**, Sayı: 534:9-12, Eylül 2003.
- (2003m). “Her bienal bir imkansızlığın tescili”, **Milliyet Sanat**, Sayı: 534:16-17, Eylül 2003.
- (2003n). “Bu sergide anlaşmazlık var”, **Milliyet Sanat**, Sayı: 536: 42-43, Kasım 2003.
- (2004a). “Çağdaş Sanatın yeni kapısı: Siemens Sanat”. **Cumhuriyet Gaz.** 7 Ocak 2004.
- (2004b). “Kadın Kimliği ve durumu üzerine”, **Cumhuriyet Gaz.** 25 Mart 2004.
- (2004c). “İzleyiciyi yüzleşmeye davet ediyor.”, **Cumhuriyet Gaz.** 25 Ağustos 2004.
- (2004ç). “İzleyiciyi yüzleşmeye davet ediyor.”, **Cumhuriyet Gaz.** 23 Ağustos 2004..
- (2004d). “9. Uluslararası Bienal ilk kez iki küratörü buluşturuyor”. **Artist**, Sayı 23/9:88, Ekim 2004.
- (2004e). “9. Uluslararası İstanbul Bienali iki küratörü buluşturuyor”. **Yapı**, Sayı 275:35, Ekim 2004.
- (2004f). “Oruç Aruoba ile 5 artı 1 bölümlü bir söyleşi”. **Cey Sanat**, Sayı 1, Kasım-Aralık 2004.
- (2004g). “Küratörlere karşı eylem”. **Radikal Gaz.** 24 Aralık 2004.
- (2004h). “Galeride Koyun Sürüsü Var”. **Radikal Gaz.** 26 Aralık 2004.
- (2004ı). “Müzayedeli, küratörlü günler.”, **Cumhuriyet Gaz.** 27 Aralık 2004.
- (2005a). “Yeni can sıkıntımız: Küratörlük”, **Rh+ sanat: Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 16:11-19, Mart 2005.
- (2005b). “Hüseyin Çağlayan 51. Uluslararası Venedik Bienali'nde”, **Yapı**, Sayı 281: 31, Nisan 2005.
- (2005c) “Venedik'te Türk izleri ... Uluslararası venedik Bienali.”, **Antik Dekor**, Sayı 88:38, Nisan-Mayıs, 2005.
- (2005ç) “Bir bilanço 80'li yıllarda Türkiye'de sanat üretimi”, **Tasarım**, Sayı 151: 32-33, Mayıs 2005.

- (2005d). “Türkiye Avrupa kültür buluşması.”. **Cumhuriyet Gaz.** 7 Mayıs 2005.
- (2005e) “Sorunu yine sanatçılar çözecek”, **Aktüel**, Sayı:58: 44, 7 Haziran 2005.
- (2005f) “Hüseyin Çağlayan Venedik Bienali'ne katılıyor”, **Sanat Çevresi**, Sayı 320: 124, Haziran 2005.
- (2005g) “Semiha Berksoy ve Bülent Şangar 51.Uluslararası Venedik Bienal'nde.”, **Yapı**, Sayı 284, Temmuz 2005.
- (2005h) “Ah, bu çok çağdaş !: Bu sene 51.si düzenlenen Venedik Bienali, 12 Haziran'da kapılarını açtı” **Art Decor**, Sayı 148: 50-55, Temmuz 2005.
- (2005ı) “Venedik Bienali: Venedik; bu yıl elli birincisi düzenlenen Venedik Sanat Bienali 12 Haziran-6 Kasım 2005 tarihlerinde gerçekleştiriliyor”, **Antik Dekor**, Sayı 89: 38, Haziran-Temmuz-Ağustos 2005.
- (2005i). “Gül Ilgaz’ın Yapıtları Slaovenya’da.”, **Cumhuriyet Gaz.** 5 Eylül 2005.
- (2005j). “Beral Madra, Belgrad Ekim Salonu Jürisinde”, **Cumhuriyet Gaz.** 3 Ekim 2005.
- (2005k) “Bienal’in İstanbul’u”, **XXI, Mimarlık Tasarım ve Kent Dergisi**, Sayı: 38:58-67, Ekim 2005.
- (2005l) “Kendine yabancılaşmanın tekinsizliği”, **Milliyet Sanat**, Sayı: 559: 26-27, Ekim 2005.
- (2005m) “Cam Altında Devr-i Alem”, **Antik Dekor**, Sayı: 91:167, Kasım-Aralık 2005.
- (2006) “Bellek ve Ölçek”, **P Dünya Sanat Dergisi**, Sayı: 40: 12-13, Bahar 2006.
- (2007a). “Türkiye Venedik Bienalinde”, **Cumhuriyet Gaz.** 8 Haziran 2007.
- (2007b). “Sınırlar ve Yörüngeler”, **Cumhuriyet Gaz.** 2 Ağustos 2007.
- (2007c). “Tiflis’ten İstanbul’a”. **Cumhuriyet Gaz.** 23 Ağustos 2007.
- (2007ç). “Sınırlar-Yörüngeler Yarışması”, **Cumhuriyet Gaz.** 5 Ağustos 2007.
- (2007d). “Sanat tasarımında fotoğraf”, **Cumhuriyet Gaz.** 17 Aralık 2007.

- , (2008a). “İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Projesi 2”, <http://katranvetuy.wordpress.com/2008/07/13/istanbul-2010-avrupa-kultur-baskenti-dosyasi-2-ates-hava-su-toprak/> 2008.
- , (2008b). “Beral Madra hayallerini ve görmek istediği Türkiye’yi anlattı”, [http:// www.indeksiletisim.com/ hizmet_goster.asp?ID=373&hizmet_id=8](http://www.indeksiletisim.com/hizmet_goster.asp?ID=373&hizmet_id=8), 2008.
- , (2008c). “Sfenks’in çığılığı Karşı Sanat’ta”, www.ntvmsnbc.com/news/261616.asp?cp1=1, Ağustos 2008.
- , (2008ç) “Sinop’ta şey bienali”, <http://www.arkitera.com/sa10990-sinop-ta-%E2%80%98bienali-sinopale.html>, Ağustos 2008
- , (2008ç) “Wellcome to the International Museum of Woman”. www.imow.org/about/index. Aralık 2008.
- , (2008d). “Ve RadikalArt Sokaklarda”. [http:// www.yapi.com.tr/Haberler/haber_Detay_50732.html](http://www.yapi.com.tr/Haberler/haber_Detay_50732.html). Aralık 2008.
- , (2008e). “Sanat nereye doğru?”. <http://www.milliyet.com.tr/1998/05/07/sanat/san1.html>. Aralık 2008.
- , (2008f). “Milliyet Sanat Dünya Zirvesinde”. <http://www.milliyet.com.tr/2000/09/14/sanat/san01.html>. Aralık 2008.
- , (2008g). “Art Center/ İstanbul nedir? http://www.borusansanat.com/tr/hakkimizda/art_center_istanbul.aspx.
- , (2008h). <http://www.proje4l.org/muzebilgisi.html> . Aralık 2008.
- , (2008ı). http://www.garanti.com.tr/ana_sayfa/garantiyi_taniyin/toplumsal_sorumluluk_projeleri/kultur_sanata_destek_projeleri/platform_garanti_guncel_sanat_merkezi.html. Aralık 2008.
- , (2008i). <http://www.arkitera.com/v1/diyalog/vasifkortun/kurator.htm>. Aralık 2008.
- , (2008j). http://www.baruch.cuny.edu/news/independent_feminists.htm Aralık 2008.
- , (2008k). [http:// palimpsest.stanford.edu/byform/mailling-lists/bookarts/2004/01/msg00082.html](http://palimpsest.stanford.edu/byform/mailling-lists/bookarts/2004/01/msg00082.html) Aralık 2008.
- , (2009). “Lehman Brothers çötü dünya panikte!”, <http://anadoluhaber.blogspot.com/2008/09/lehman-brothers-kt-dnya-anikde.html>, Şubat 2009.

- Antmen, Ahu. (1991). "Hale Arpacioğlu'nun resim sergisi Galeri BM'de Nisan sonuna dek sürüyor: Resim, yaşam ve bilinç" **Cumhuriyet Gaz.** 6 Nisan 1991.
- (1993a). "Sanat sergisi değil, bir siyasi görüş götürüyoruz". **Cumhuriyet Gaz. Sanat, Kültür, Magazin, Televizyon Eki**,13 Haziran 1993.
- (1993b). "Serhat Kiraz'ın 'Translation' başlıklı sergisi Maçka Sanat Galerisi'nde sürüyor: 'Bugünden geriye ne bırakacağız?'" **Cumhuriyet Gaz. Sanat, Kültür, Magazin, Televizyon Eki**, 17 Aralık 1993.
- (1994). "'Günümüz Türk sanatı' Berlin'de: ..." **Cumhuriyet Gaz.** 31 Mayıs 1994.
- (1995) "Denizhan Özer'in 'Estetik Çöplük' başlıklı sergisi... : dünyaya layık Estetik Çöplük", **Cumhuriyet Gaz.** 14 Aralık 1995.
- (1996a) "İnci Eviner, Ankara Galeri Nev'de... : ten unutmaz hiçbir yaşadığını", **Cumhuriyet Gaz.** 11 Ocak 1996.
- (1996b). "Atatürk kültür Merkezi'nde "Derisiz" başlıklı bir sergi açan İnci Eviner : dünya artık evimiz değil!", **Cumhuriyet Gaz.** 18 Aralık 1996.
- (1997a) "Sermin Sherif'in 'Indigo' başlıklı enstalasyonu...: kundaktan kefene tenin bezle teması", **Cumhuriyet Gaz.** , 15 Nisan 1997.
- (1997b) "Ten anımsar...", **Arredamento Dekorasyon**, sayı 92: 48-49, Mayıs 1997.
- (1997c) "47.Venedik Bienali kapsamındaki 'Modernlikler ve Bellekler' sergisinde", **Cumhuriyet Gaz.** 1 Temmuz 1997.
- (1998). "Kimsenin Olmayan Sularda Yüzen Gemi", **Cumhuriyet Gaz.** 2 Temmuz 1998.
- (1999) "İstanbul Gidiş Dönüş II", Ed. Beral Madra, **İstanbul Gidiş Dönüş II Sergisi Kataloğu**, İstanbul: A4 Ofset Baskı, 1999.
- (2000). "2000'in umutları 2001'e kaldı.", **Cumhuriyet Gaz.** 30 Aralık 2000.
- (2001). "Küratörün Ne Olduğunu Neden Tartışıyoruz", **Sanat Dünyamız**, Sayı:81: 101-105, Güz 2001.
- (2005a). "Tartışılan Küratörlük mü?", **Milliyet Sanat**, Sayı: 551:36-37, Şubat 2005.
- (2005b). "Bir Bilanço Sergisi...", **Radikal Gaz.** 27 Nisan 2005.

- (2005c). **Türk Sanatında Yeni Arayışlar**. Yayınlanmamış Doktora Tezi Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005.
- (2007a). “Komşularla konuşmalar ...: Beral Madra'nın küratörlüğünde Feshane'de açılan 'Komşularla Konuşmalar' sergisi sanatçıların birbirine uzak/yakın ifade biçimlerini karşılaştırmak ve sorgulamak açısından son derece önemli”. **Radikal Gaz.**, 21 Mart 2007.
- (2007b). “Gençlerin sınırları yörüngeleri”, **Radikal Gaz.** 27 Haziran 2007
- (2007c). “Halil Altındere fenomeni”, **Radikal Gaz.** 24 Ekim 2007
- Aras, Funda. (2002). “Türk sanatçıların Rotterdam çıkarması...”, **Skala**, Sayı: 19: 58, Aralık 2002.
- (2003). “Hüzünlü bir öykü...”, **Skala**, Sayı: 20: 56-59, Ocak 2003.
- Ardam, Seher. (1991). “Kravat, venüs, kelepçe, miğfer, obelisk, yıldız ve diğerleri”, **Hürriyet Gösteri**, sayı 123: 76-77, Şubat 1991.
- Aslan, Volkan. (2004). “Küratörüm çok yaşa!”, **Milliyet Sanat**, Sayı: 546:49, Eylül 2004.
- Artun, Ali. (2001). “Bir ömrün resmi.”, **XXI, Mimarlık Tasarım ve Kent Dergisi**, Sayı:6: 84-85, Ocak-Şubat 2001.
- Aşkın, Servet Onay. (2002). “Güzelliğe Çağrı”, **Art Decor**, Sayı:114: 44-45, Eylül 2002.
- Atakan, Nancy. (1995). **Türkiye’de Kavramsal Sanat**. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,1995.
- Atmaca, Efnan. (2007). “Sanatın kurtuluş yolu sivil alan yaratmak!: İstanbul yeni bir sanat mekanına daha kavuştu: BM Suma Çağdaş Sanat Merkezi”, **Radikal Gaz.**, 4 Eylül 2007.
- Aydoğan, Bilge. (2004). “Küratörlük sisteminin henüz oturmadığı ülkemizde, tutarlılık adına tek küratörle çalışmanın faydaları olabilir”, **Rh+ sanat: Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 12:69, Eylül- Ekim 2004.
- (2005). “Bir Küratörün nesi var iki küratörün sesi var”, **Rh+ sanat: Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 16:22-23, Mart 2005.
- Aydoğan, Nesrin. (2005). “Bir Fikret Mualla Retrospektifi”. **Türkiye’de Sanat**, Sayı:69: 28-33, Nisan 2005.
- Baecker, İnge. (1999). “Bir tür önsöz”, **Fluxus Sergisi Kataloğu**, Ed. Beral Madra, İstanbul: A4 Ofset Baskı, 1999.

- Baktıaya, Ece. (2002). “Dopdolu, görkemli bir fuar”, **Cumhuriyet Gaz.**, 1 Temmuz 2002.
- Bal, Gülsen. (2005). “Günlük yaşam üzerine yeniden düşünmek”, **Rh+ sanat: Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı 20:46-47, Temmuz-Ağustos 2005.
- Balabanlılar, Mürşit. “Aksoy’un Sergisi Aferez Edildi”, **Tempo**, 5 Ocak 1994.
- Baran, Barbara. (2000). “‘İstanbul Gidiş-Dönüş 3’: Baranlar’ın gezisi”, **Arredamento Mimarlık**, Sayı:100 30: 48, Kasım 2000.
- Baraz, Yahşi. (1985). “Jüriye bakarak hangi resmin ödül alacağını tahmin etmek zor değil”. **Sanat Olayı**, sayı 42: 47, Kasım 1985.
- Barker, Emma. (2006a). “Müzenin Toplumdaki Yeri: Yeni Tate Galerileri”, **Sanat Müzeleri 2 Müze ve Eleştirel Düşünce**, Ed: Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- (2006b). “Teşhir Kültürleri”, **Sanat Müzeleri 2 Müze ve Eleştirel Düşünce**, Ed: Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- Barthes, Roland. (1978). “The Death of Author”, **Image, Music, Text**. Çev: Stephen Heath. New York: Hill and Wang. 1978.
- Başarı, Gülgün. (2004). “Küratörün Misyonu”, **Artist**, Sayı:21/7:44-48, Temmuz-Ağustos 2004.
- (2005). “Sesler ve geceyle büyüyenler için: Borusan Sanat Galerisi’nde, ...”, **Artist**, Sayı: 55:44-46, Nisan 2005.
- Batur, Enis. (1989). “Modern Türk resmi kendini sorguluyor: yeni bir sanatsal kavrayışa doğru” **Sanat Dünyamız**, sayı 39: 26-33, Yaz 1989.
- (2000). “Müzenin Zararları Üzerinde Ne Denli Dursak Azdır.”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:77: 35-37, Güz 2000.
- (2001a). “Estetik ve inanç: Erol Akyavaş retrospektifi üzerine.”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:79: 44-49, Bahar 2001.
- (2001b). “Küratörün Sınırında”, **Cumhuriyet Gaz.** 15 Temmuz 2001.
- (2002). “Hariçten bir küratör gazeli” **Sanat Dünyamız**, sayı 82: 69-71, Kış 2001.
- Baudrillard, Jean. (1983). **Simulations**. New York: Semiotext(e). (1983; Mike Featherstone. 2005)
- (1994). “Transestetik”, **Edebiyat Eleştiri**, sayı:6-7, Yaz 1994.

- (2002). "İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik", **Doğu-Batı Dergisi**, Çev: Oğuz Adanır, Yaz, 2002.
- (2004). **Tüketim Toplumu**, Çev. Oğuz Adanır, 2. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Bay, Yasemin. (2005). "Misafirperverlik alanı'nı gençler kapattı", **Milliyet Sanat**, Sayı: 558: 18-19, Eylül 2005.
- Baykal, Emre. (1993). "Hazır nesnelere özel düzeni.", **Anons**, sayı 31: 8, Ekim 1993.
- Baykam, Bedri. (1989). "Son vermek.", **Sanat Çevresi**, Sayı 133: 38-42, Kasım 1989.
- (1990a). "Treni bir ucundan yakalamak: Türkiye otuz yıl aradan sonra Venedik Bienali'ne Mithat Şen ve Kemal Önsoy ile katıldı", **Güneş Gaz.** 29 Haziran 1990.
- (1990b). "Selda Asal'ın 'Palimpsestler' adını verdiği ikinci kişisel sergisi Galeri BM'de", **Güneş Gaz.** 20 Eylül 1990.
- (1993). "Beral Madra, Bedri Baykam". **Arredamento Dekorasyon**, sayı 46, Mart 1993.
- (2001a). "Plastik Sanatlar bakanlığın üvey evladı mı?: Güzel Sanatlar Müdürü Mehmet Özel 30 yıldır ne yaptı? istifa edecek mi?", **Skala**, Sayı:1, Nisan 2001.
- (2001b). "Kalorisi yüksek çelişkiler: sanatçı ve Skala dergisinin genel yayın yönetmeni Bedri Baykam, Beral Madra'nın sanat dergileriyle ilgili yazısını haksız buluyor...", **Radikal Gaz.** 24 Eylül 2001.
- (2004a). "Sanatta genelleme falsosu". **Radikal Gaz.** 24 Mart 2004.
- (2004b). "Doğru Sergi Yanlış Bilanço", **Cumhuriyet Gaz.** 12 Kasım 2004.
- (2004c). "Küreselleşmenin öteki yüzü", **Cumhuriyet Gaz.** 24 Kasım 2004.
- (2005a). "80'li Yılların Bilançosu' mu Dediniz?", **Cumhuriyet Gaz.** 19 Nisan 2005.
- (2005b). "Doğru sergi, yanlış bilanço", **Cumhuriyet Gaz.** 17 Haziran 2005.
- (2006). "İktidar, sanat ve Günah çıkarma", **Cumhuriyet Gaz.** 18 Temmuz 2006.
- Baykam, Sibel. (2001). "İmaj her şeydir (midir?)", **Skala**, Sayı:8: 56, Aralık 2001.

- Baraz, Yahşi. (1989). “İkinci İstanbul Bienali'nin gündeme getirdikleri.”, **Sanat Çevresi**, Sayı 133: 44-45, Kasım 1989.
- Behramoğlu, Ludmilla. (1990). “Erkan Özdilek'in dışavurumcu tarzındaki resimleri Galeride 14 Mayıs'a dek izlenebilecek: ‘İnsanın insana müdahalesine karşıyım’”. **Güneş Gaz.** 25 Nisan 1990.
- Bek, Güler. (2000). **Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamındaki Etkileri.** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2000.
- Benjamin, Walter. (1992). “Tekniğin Olanakları ile Yeniden Üretilbildiği Çağdaş Sanat Yapıtı”, **Pasajlar**, YKY, 1992.
- Berger, John (1990). **Görme Biçimleri**, Çev.Yurdanur Salman, Metis Yayınları: İstanbul, 1990.
- Berkman, Bülent. (1987a). “Geleneksel yapılarda çağdaş sanat.”, **Milliyet Sanat**, Sayı 176: 39-41, 15 Eylül 1987.
- (1987b). “Sarkis: Ayasofya Hamamı, benim için çok elverişli.” **Milliyet Sanat**, Sayı 176: 38, 15 Eylül 1987.
- (1987c). “Erol Akyavaş: hamamı, hamam olduğu için istemedik.” **Milliyet Sanat**, Sayı 176: 36, 15 Eylül 1987.
- (1987ç). “Türk sanatçılarının dünya ustalarıyla coşkulu buluşması” **Milliyet Sanat**, Sayı 176: 32-36, 15 Eylül 1987.
- (1998). “2000 yılına doğru dünya sanatı: sanat, nereye doğru?”, **Milliyet Sanat**, sayı 432: 32-34, 15 Mayıs 1998.
- Beykal, Canan. (1998). “Tek umut gençlerin etkinlikleri oldu: 98'Plastik Sanatlar.”. **Cumhuriyet Gaz.** 27 Aralık 1998.
- (2000). “Yabancı sergiler önemliydi”. **Cumhuriyet Gaz.** 3 Ocak 2000.
- Börüteçene, Handan. (1989). “İstanbul Bienali'ne Süleymaniye'de sergilediği ünlü bantlarıyla katılan Fransız sanatçı Daniel Buren : sanat, sınırları çoktan kaldırdı”, **Cumhuriyet Gaz.** 15 Ekim 1989.
- Bugay, Başak. (2005). “51. Venedik Bienali'nden izlenimler”, **Sanat Çevresi**, Sayı 321-322: 34-37, Temmuz-Ağustos 2005.
- Ceylan, Taner. (2001). “İtrli Bahçe”, **İstanbul: Time Out**:55, Aralık 2001.
- Cindoruk, Ela. (2000). “‘Ruh ve Beden İçin Çoğaltmalar’: sanatçı ve tasarımcı takıları” **Arredamento Mimarlık**, Sayı:100 21: 95-97, Ocak 2000.

- Cook, John J. (1999) “Başkaldıran sanat:Fluxus” **Arredamento Mimarlık**, Sayı 100-11: 120-124,Şubat 1999.
- Çağ, Bülent. (1996). “Küresel bir dil için diyaloglar”. **Hürriyet Gösteri**, sayı 187:56-61, Haziran 1996.
- (1998a). “Kerteriz”, **Hürriyet Gösteri**, sayı 205: 19, Haziran-Temmuz 1998.
- (1998b). “Bellekten Modernliğe”, **Hürriyet Gösteri**, sayı 206: 19, Eylül-Ekim 1998.
- (2001). “Sanatçıların İlahi Komedyaya Yorumları”, **Hürriyet Gösteri**, Sayı:225, 2001.
- Çağdaş, Hami. (1992). “Çağdaş sanat Türkiye ile Yunanistan'ı buluşturdu”, **Hürriyet Gösteri**, sayı 137:5-9, Nisan 1992.
- (1993). “Çağdaş Sanatın Nabzı Venedik'te Atıyordu”. **Hürriyet Gösteri** Sayı:154, Eylül 1993.
- (1994). “Çağdaş Sanatımız Almanya'daydı”, **Hürriyet Gösteri** Sayı:167:52-56, 1994.
- (2000). “Borusan Sanat Galerisi: Çağdaş sanatın merkezi”. **Hürriyet Gösteri**, Sayı:216, Ocak-Şubat 2000.
- (2004). “Sıkıntı ve gökkuşağı: sanatçılar kitle kültürünün yarattığı yanılısamayı sorguluyor”. **Hürriyet Gösteri**, Sayı:259, Haziran 2004.
- Çalıköğlü, Levent. (1997a). “5.Uluslararası İstanbul Bienali: yeni bir bienal sürecine girerken.”, **Milliyet Sanat**, sayı: 417, Ekim 1997.
- (1997b). “Kararsız bir bienal: Beral Madra, bu yıl 70 bin kişinin izlediği Bienal'e farklı bir bakış getiriyor”, **Milliyet Gaz.** 9 Kasım 1997 .
- (1998a). “Picasso ve Matisse'den sonra Man Ray”, **Milliyet Sanat**, sayı 423: 46-48, 1 Ocak 1998.
- (1998b). “Postmodern süreçte manzara sahibinin arıyor”, **Arredamento Mimarlık**, Sayı: 100+2: 126-130, Nisan 1998.
- (1998c). “Kerteriz ya da kertiliriz.”, **Milliyet Sanat**, Sayı:435: 43-45, 1 Temmuz 1998.
- (2001a). “İstanbul ilginç sergilerle doldu taşı: her kesimden izleyicinin dikkatini çeken birbirinden iddialı ve önemli etkinlikler gerçekleştirildi”. **Cumhuriyet Gaz.** 6 Ocak 2001.

- (2001b). "Plastik Sanatlarda Gelecek Sezon", **Milliyet Sanat**, Sayı:509, 2001.
- (2002a). "Deri ve yüzleri farklı anlamlar", **Milliyet Sanat**, Sayı: 519:80-81, Haziran 2002.
- (2002b). "Türk resminin resmidir: Türk resmi biçimsel tekrar ve iyi resim yapma mekanizması üzerine kurulu...", **Radikal Gaz.** 31 Ağustos 2002.
- (2002c). "Plajlar çoktan kaldırım taşı oldu", **Milliyet Sanat**, Sayı: 525: 42-43, Aralık 2002.
- (2002d). "Yaşadığımız Tehlikelere Sanatçı Bakışı", **Hürriyer Gösteri**, sayı:242, 2002.
- (2003). "Seni Öldüreceğim için Çok Üzgünüm", **Milliyet Sanat**, Sayı: 532: 54-55, Temmuz 2003.
- (2004). "Kadın ve sfenks: küratörlüğünü Beral Madra'nın üstlendiği "Sfenks Seni Yiyip Yutacak" adlı sergi, postmodern kültürde kadının sosyal yaşamdaki yerini ve varlığını sorguluyor.", **Milliyet Sanat**, Sayı 540:52-53, Mart 2004.
- (2005). "Odaklar İstanbul'a yöneldi", **Milliyet Sanat**, Sayı: 557: 22-23, Ağustos 2005.
- (2007a). **Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisyatifler**. İstanbul: YKY, Ocak 2007.
- (2007b). "Beden ile ten arasında: yakın bir tarihte "Melek Yüzlü Yabancı" sergisinde...", **Milliyet Sanat**, Sayı: 576: 43, Mart 2007.
- (2008). "90'lı Yıllarda Çağdaş Sanat: Kırılma-Gerilim-Çoğulculuk". **90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat**. Haz: Levent Çalıkoğlu. İstanbul: YKY. Ağustos 2008.
- Çelek, Tülay. (2005). "Küratör, organizatör, sergi komseri ve aspirin.", **Sanat Çevresi**, Sayı:317: 118, Mart 2005.
- Çubukçu, Aydın. (1996). "12 Eylül'ün kültür politikası ve sonuçları". **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. Cilt:13. İstanbul: İletişim Yayınları. 1996.
- Dastarlı, Elif. (2005). "Vasıf Kortun'la ... dokuzuncusu düzenlenen Uluslararası İstanbul Bienali'nin bu yılki küratörleri ilk kez iki isim birden: Van Abbemuseum direktörü Charles Esche ve Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi yöneticisi Vasıf Kortun.", **Rh+ sanat: Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı:19:24-28, Haziran 2005.

- (2006). "Tapılan kadından satılan kadına; Beral Madra ile sanatta, kadın sanatçılar üzerine". **Rh+ sanat: Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı 27, Mart 2006.
- Davran, Sadettin. (1997). "Herkes İçin Altın", **Yeni Yüzyıl Gazetesi**, 11 Ekim 1997.
- Dede, Volkan. (2002). "Sonbahar sergileri." **Geniş Açı**, Sayı:20: 22-24, 15 Kasım 2001-15 Ocak 2002.
- Dede, Volkan. (2003). "İğne deliğinden kaldırım taşları atmak". **Geniş Açı**, Sayı:27:26-27, 15 Ocak-15 Mart 2003.
- Demir, Bülent. (1987). "Renklerle idamı protesto, **Cumhuriyet Gaz.** 16 Ekim 1987.
- Dostal, I. HALilhal. (1999). "Zorunlu bir cevap ve galericilikte 1970-90 gerçeği". **Türkiye'de Sanat**, Sayı 37: 48-53, Ocak-Şubat 1999.
- Dostoğlu, Haldun. (2003). "Yeni düşler, yeni çelişkiler, yeni diktalar: Venedik'in hayat damarlarından bienal; sergileri, küratörleri ve 'buluşmalar'ı.", **Art Decor Eki**, Sayı:125: 58-61, Ağustos 2003.
- Durbaş, Refik. (1997). "Venedik bienalle şimdi çok daha güzel" **Yeni Yüzyıl Gaz.** 17 Temmuz 1997.
- Durgun, Duygu. (1995). "Sanatçılar için özgür bir uluslararası çalışma...: genç kuşağa daha özgür ve dinamik bir ortam". **Cumhuriyet Gaz.** 1 Aralık 1995 .
- (1998a). "Borusan Sanat Galerisi bu kez kapılarını sanatçı adaylarına açıyor: Genç sanatçılardan Yeni Öneriler/Yeni Önermeler". **Vizyon Dergisi**, s:110, Temmuz Ağustos 1998 .
- (1998b). "Bellekten Modernliğe/İslam Dünyasından Çağdaş Sanat Sergisi İstanbul'da". **Vizyon Dergisi**, sayı: 7:128, Ekim 1998.
- (1999). "Çabam Sanatı Görünür Kılmak", **Cumhuriyet, Dergi ek:20**, 26 Eylül 1999.
- Eco, Umberto. (1991). **Günlük Yaşamdan Sanata**. Çev: Kemal Atakay. İstanbul: Adam Yayınları, 1991.
- (2001). **Açık Yapıt**. Çev: Pınar Savaş. İstanbul: Can Yayınları. 2001.
- Elkatip, Demet. (1990). "Bugün açılan 44. Venedik Bienali'ne 27 yıl sonra katılan iki ressamımızdan biri Mithat Şen: 'ara bir noktada yaşayıp gidiyoruz'". **Güneş Gaz.** 27 Mayıs 1990.
- (1993). "Belleksiz bir toplumun sorgulanması", **Milliyet Sanat**, Sayı: 312: 30-31, 15 Mayıs 1993.

- (1997a). “Derin bir uyku sonrası”, **Milliyet Gaz.** 17 Ocak 1997.
- (1997b). “Ben de sanatçı mıyım?”, **Milliyet Gaz.** 8 Şubat 1997.
- (1997c). “Sermin Şerif’in ‘İndigo’ sergisi: kıvrımların arasındaki sırlar”, **Milliyet Sanat**, sayı 407: 24, 1 Mayıs 1997.
- (1997ç). “Foreign Investment: Altın herkes için parlıyor”, **Milliyet Sanat**, sayı 418: 35, 15 Ekim 1997.
- (1998a). “Sanata gönderme ve şiddet.”, **Milliyet Sanat**, sayı 431: 18-20, 1 Mayıs 1998.
- (1998b). “Varolmanın önlenemez yükselişi.”, **Milliyet Sanat**, sayı 442: 26-28, 15 Ekim 1998.
- (1998c). “Bu bir dünyadır” , **Milliyet Gaz.** 22 Aralık 1998.
- Ellialtı, Didem. (2005). “Küratörlük”, **Art&Life**, Sayı:13: 30-31, Kasım-Aralık 2005.
- Enwezor, Okwui ve Müller Markus. (1999). “Küratör neyin Nesidir?”, **Sanat Dünyamız**, sayı: 74:113-117, Kış 1999.
- Erciyes, Cem. (2002). “Domino taşlarına ilk fiske: etkileşim ve yardımlaşmaya inanan İstanbullu sanatçılar, Diyarbakır'da bir sanat merkezi açtı...”, **Radikal Gaz.**, 13 Eylül 2002.
- Erçetin, Gül. (1997). “Özkaya, sanat ve izleyici kavramlarını tartışıyor”, **Cumhuriyet Gaz.**, 10 Şubat 1997.
- Erdemci, Fulya. (2008). “Büyüyü Bozmak, Yeniden-Yön Vermek”. **Modern ve Ötesi.** Yayına Haz: Kıvılcım Yavuz. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları. 2008.
- Eroğlu, Özkan. (1997). “Aynılık Ayrılık İsimli Sergiye”, **Sanat Çevresi**, Sayı:230:33, Aralık 1997.
- (2000a). “Yuko Hasegawa ile görüştük”, **Sanat Çevresi**, Sayı:265: 6-8, Kasım 2000.
- (2000b). “Erol Akyavaş retrospektifi”, **Sanat Çevresi**, Sayı:266: 42-43, Aralık 2000.
- (2001a). “Küratör- sanatçı ilişkisi açısından bienal”, **Cumhuriyet Gaz.** 18 Ekim 2001.
- (2002). “Lütfen, biraz ciddiyet ve samimiyet!”, **Sanat Çevresi**, Sayı:288, Ekim 2002.

- Erol, Turan. (2005). "Küratörlük ve Cemaatleşme", **Rh+ sanat: Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 15:13, Şubat 2005.
- Ersoy, Ayla. (1987). "I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergilerini izlerken.", **Sanat Çevresi**, sayı 109: 28-29, Kasım 1987.
- Ertaş, Hülya.(2006). "Şimdilik nükleersiz: 1.Sinop Bienali kapsamında düzenlenen "Yerel Santral Küresel Mezarlık" sergisi ve Sinop'ta açılması planlanan nükleer santrale karşı geliştirdikleri eylem planı ile ilgili olarak serginin küratörü Sinan Niyazioğlu ile görüştük". **XXI, Mimarlık Tasarım ve Kent Dergisi**, Sayı 49:20-24, Ekim 2006.
- Erzen, Jale Nejdet. (1991). "Modernizm Sonrası Sanat". **Çağdaş Düşünce ve Sanat**. Haz. İpek Duben ve Deniz Şengel. İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayınları. 1991.
- Eti, Erol. (1997). 1. Uluslararası İstanbul Öğrenci Trienali, **Arredemento Dekorasyon**, s:94, 1997.
- Evrin, Bilge. (2004). "Bir kadın kent". **Rh+ sanat: Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı 8, Ocak-Şubat 2004.
- Featherstone, Mike. (2005). **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**. Çev: Mehmet Küşük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 2005.
- Ferguson, Bruce. (1993). "Küratörlük Yöntemi/Küratörlük Konuşmaları: Müze Konuşma Edimleri". **Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı: Yeni Ontoloji**. Haz. Gülsün Karamustafa ve Deniz Şengel. İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayınları. 1993.
- Filoğlu, Lale. (1991). "Erdağ Aksel'in heykel sergisi 19 Mart'a kadar Galeri BM'de görülebilir: Demirci atölyesinden galeriye", **Cumhuriyet Gaz.**, 12 Mart 1991.
- Fischer, Jean. (2005). "The Sycretic turn: Cross Cultural Practices in the Age of Multiculturalism". **Theory in Contemporary Art since 1985**. Ed. Zoya kocur ve Simon Leung. Balckwell Publishing. 2005.
- Fowle, Kate (2007). "Who cares? Understanding the role of the curator today?". **Cautionary Tales: Critical Curating**. U.S.A: Apexart. 2007.
- Galatalı, Filiz Özgüven. (1989a). "Türk sanatçıların Sultanahmet çıkartması.", **Sanat Çevresi**, Sayı 133: 37, Kasım 1989.
- (1989b). "Yoruma Yer Vermeyen Kavramsal Akıl Kumkumları.", **Sanat Çevresi**, Sayı 133: 32-36, Kasım 1989.

- Germaner, Semra. (2008). “Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950-1990”. **Modern ve Ötesi**. Yayına Haz: Kıvılcım Yavuz. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları. 2008.
- Gezer, Taner. (1995). “Küreselleşme (Devlet, Sefalet, Şiddet) başlıklı sergide 8 sanatçının şaşırtıcı yapıtları yer alıyor”. **Cumhuriyet Gaz.**, 31 Ekim 1995.
- Gezgin, Ümit. (1996). “Şeylerin Düzenine Ait Yitirilmiş Düşünce Üzerine Düşünceler”. **Sanat Çevresi**, Sayı: 213-214: 58-61, Temmuz/ Ağustos 1996.
- (2001). “21.Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi: imaja güveniyoruz”. **Sanat Çevresi**, Sayı:278:32-33, Aralık 2001.
- Girgin Emin Çetin. (1987). “Hamamda tar,h, mekan ve Sinan”, **Cumhuriyet Gazetesi**, 19 Eylül 1987.
- Guruli, Magda. (2007). “Atmosfer 41. Paralel, Şehir”. **Atmosphere 41⁰ Sergisi kataloğu**, 2007
- Gönüllüeroğlu, Ayşe. (1993). “Venedik, bu yıl nostalji ağırlıklı ...: Dünyada Yaz Festivalleri / 45. Venedik Bienali”. **Milliyet Sanat**, Sayı 319:8-11, 1 Eylül 1993.
- Güçhan, Ayşegül. (2000). “Ruh ve beden için çoğaltmalar: Borusan Sanat Galerisi'nde çeşitli sanatçıların takı tasarımları sergileniyor”, **Cumhuriyet Gaz.**, 13 Ocak 2000.
- (2002). “İstanbul'da yaya olmak”, **Cumhuriyet Gaz.**, 20 Ekim 2002.
- (2004). “Galericiliğin yeni boyutları: Proje 4L'den sonra İstanbul'da yeni bir sanat merkezi daha küratörlü sergi politikası izliyor: Siemens Sanat.” **Cumhuriyet Gaz.**, 9 Nisan 2004.
- Gülan, Genco. (1998). “Çağdaş Sanat Genç Etkinlik vs.”, **Hürriyet Gösteri**, Sayı:206, 1998.
- Gültekin, Gönül. (1993). “45.Venedik Bienali”, **Sanat Çevresi**, sayı 181: 38-45, Kasım 1993.
- (1994). “Serhat Kiraz'ın sayısal gerçeklikte tanrısal arayışı veya: evren ve varoluş üzerine”, **Art Decor**, Sayı 15: 137-139, Haziran 1994.
- (1995). “Osman Dinç ve düşünceleri”, **Arredamento Dekorasyon**, Sayı:130-133, Aralık 1995.
- Günyaz, Abdülkadir. (1987). “Çağdaş sergiler beyanındadır.” **Sanat Çevresi**, sayı 107: 20, Eylül 1987.

- (1989a). “Galeri Baraz'ın Bienal Sergisi; yılların ardından Nejad Melih Devrim.” **Sanat Çevresi**, Sayı 132: 13, Ekim 1989.
- (1989b). “2.Istanbul Bienali ve Ramko Sanat Merkezi'nin beş sanatçısı.”, **Sanat Çevresi**, Sayı 133: 62-63, Kasım 1989.
- (1989c). “2. Istanbul Bienali nedeniyle eleştiriler-karşı eleştiriler.”, **Sanat Çevresi**, Sayı 133: 36. Kasım 1989.
- Gürbilek, Nurdan. (2001). **Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi**. İstanbul: Metis Yayınları. Kasım 2001.
- Gürel, Ziya. (2002). “Sanat fuarcılığı: Art İstanbul 2002-Uluslararası Çağdaş Sanat Buluşması İzlenimleri”, **Türkiye'de Sanat**, Sayı:56: 14-17, Kasım-Aralık 2002.
- (2003). “Çağımızın bellek kayıtları”, **Cumhuriyet Gaz.**, 26 Kasım 2003.
- Gürel, Haşım Nur. (1987). “Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri üzerine: yanırların yinelenmemesi için eleştirmek görevimiz.” **Sanat Çevresi**, sayı 109: 30-31, Kasım 1987.
- Gürsel, Seyfettin. (1998). “1980'li yıllar ve sonrası”, **Cumhuriyetin 75 Yılı 1979-1997**, Cilt: 3, Yayın Yönetmeni: Feridun Aksan. İstanbul: YKY, 1998.
- Güzel, Ayça. (2005). “Eş ve anneden çok daha fazlası”, **Milliyet Sanat**, Sayı: 554: 46-48, Mayıs 2005.
- Hall, Stuart. (2006). “Modern Sanat Müzeleri ve Tarihin Sonu”, **Sanat Müzeleri 2 Müze ve Eleştirel Düşünce**, Ed: Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- Hamsici, Mahmut, (2006). “Sinop'ta bienal diye bir şey var”. **Radikal Gaz.**, 16 Ağustos 2006.
- (2007a). “Venedik Bienali bu yıl halka daha yakın: İstanbul dün 52. Venedik Bienali'nin basın toplantısına ev sahipliği yaptı”. **Radikal Gaz.**, 14 Mart 2007.
- (2007b). “İstanbul'dan Saraybosna'ya hediye”. **Radikal Gaz.**, 19 Mart 2007.
- Hawking, Stephen. (2002). **Ceviz Kabuğundaki Evren**. Çev: Kemal Çömlekçi. İstanbul: Alfa Yayınları. 2002
- Heinich, Nathalie ve Pollak Michael. (2001). “Müze Kütüröründen Sergi Auter'üne Özgün Bir Konum İcat Etmek”, **Sanat Dünyamız**, YKY, sayı:81: 107-119, 2001.

- Hızlan, Doğan. (2004). "Türk ve Yunan sanatçılar Aya İrini'de buluşuyor.", **Hürriyet Gaz.**, 16 Eylül 2004.
- Hobsbawn, Eric. (2006). **Kısa 20.yy.- 1914-1991 Aşırıhklar Çağı**. Çev:yavuz Alogan. İstanbul: Everest Yayınları, 2006.
- Huysen, Andreas. (2006). "Bellek Yitiminden Kaçış: Kitle İletişim Aracı Olarak Müze", **Sanat Müzeleri 2 Müze ve Eleştirel Düşünce**, Ed: Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- İhtiyar, Tevfik. (2005). "Bedri Baykam yanıtıyor: özellikle son Venedik Bienali'nden sonra dünyada küratörlük tartışmaları hızla büyüdü", **Rh+ sanat: Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı 15: 20-25, Şubat 2005.
- İnal, Esin Tenşi. (1989). "Fetiş nesnelere ve nesne kadınlar': Nur Koçak'ın Mine Sanat Galerisi'ndeki ilgi çekici sergisi" **Tercüman Gaz.**, 24 Ekim 1989
- İnatçı, Ümit. (2002). "Küratörlük ya da yapıtın post-aktörü". **Skala**, Sayı:11:56, Mart 2002.
- İnceoğlu, Deniz. (2007). "Şikayetlerimiz Venedik Bienali'nde: bu yıl 10 Haziran-21 Kasım tarihleri arasında düzenlenecek olan 52.Venedik Bienali'nde Türkiye ilk kez etkinliğin ana mekanı Arsenale'nin Artigliere binasında yer alacak" , **Hürriyet Gaz., Cumartesi Eki**, 19 Mayıs 2007.
- İskender, Kemal. (1990). "Doruksuz(!)Piramitler nasıl "temsil" ediliyor? ya da sanatsal çifte standartlılık örnekleri: no:1." **Sanat Çevresi**, sayı 141: 12-15, Temmuz 1990.
- (1993). "(Dipnotları da Mutlaka Okunması Gereken) Kavramsal Sanat VS. Konulu Bir Yazı", **Sanat Çevresi**, Sayı: 179:20-24, Eylül 1993" (**Atakan 1995**: 166-168)
- Jameson, Fredrick (1990). " Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", **Postmodernizm**, ed: N. Zeka, Kıyı Yayınları, 1990.
- Kahraman, Ekrem. (1996). "Bir Sanat Davranışı Olarak 4. Uluslararası İstanbul Bienali ya da 'Merkezi Hiçbir Yer Olmayan bir Pusula Karikatürü'", **Türkiye'de Sanat**, Sayı: 22, Ocak-Şubat 1996.
- (2001). "7. Uluslararası İstanbul Bienali Küratörü Yuko Hasegawa'nın Küratörlük egosu ya da Plastik Sanatlarda postmodernizmin kırılma noktası", **Türkiye'de Sanat**, Sayı: 51: 22-29, Kasım- Aralık 2001.
- (2001). Adana Altan Sanat Galerisi Sergi Açılışı Söyleşi (teksir). 10 Ekim 2008.

- Kahraman, Hasan Bülent. (1987). "Hamam Sergisi'nin düşündürdükleri." **Sanat Olayı**, sayı 66: 52-56, 1987.
- (1993). "Plastik Sanatlarımızın son dönemine kavramsal sanat bağlamında bir bakış", *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 151:60-63, Haziran 1993" (**Atakan 1995**: 169-171)
- (1997). "Yitik Bellekler Peşinde", **Cumhuriyet Gaz.**, 28 Kasım 1997.
- (2000). "Sanat Ortamının çelişkileri...: "Beral Madra düzenlediğim sergiyi sakıncalı 'görünen' fakat özünde risk almayan bir çalışma olarak tanımlarken yanılıyor". **Radikal Gaz.**, 23 Mayıs 2000.
- (2001). "Kayyumlar Cenneti". **Radikal Gaz.** 6 Eylül 2001.
- (2003). "Sanatta 'ben yaptım oldu". **Radikal Gaz.** 1 Mayıs 2003.
- Kamps, Toby. (2002). "Lateral Thinking: Art of the 1990s".Lateral Thinking: Art of the 1990s Sergi Kataloğu. San Diego: Museum of Contemporary Art, 2002. (Robertson ve McDainel 2005, s:26'daki alıntı)
- Kaplanoğlu, Semih. (1991). "Selim Birsal'ın ilk kişisel sergisi BM çağdaş Sanat Merkezinde", **Cumhuriyet Gaz.**, 26 Kasım 1991.
- Kellner, Douglas. (1994). "Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar", **Modernite versus Postmodernite**. Derleyen: Mehmet Küçük. Ankara: Vadi Yayınları, 1994.
- Kerrar, Meltem. (2001a). "Ölümün estetiği üzerine Düşünme", **Cumhuriyet Gaz.** 4 Haziran 2001.
- (2001b). "Kentle birlikte var olan çağdaş sanat", **Cumhuriyet Gaz.**, 24 Temmuz 2001.
- Kınaytürk, Hamit. (1989). "2. İstanbul Bienaline gölge düşüren negatif puanlar." **Sanat Çevresi**, Sayı 132: 4, Ekim 1989.
- (2001). "Yoksa Siz Hala Babaannenizden Kalma Küratörleri mi Kullanıyorsunuz?" **Sanat Çevresi**, Sayı 278:31, Eylül 2001.
- Kilimci, Sibel. (1996). "Ergin Çavuşoğlu'nun resim-fotoğraf enstalasyonu BM Galeride: Dikkat incitebilir!", **Aktüel**, sayı 249: 138-139, 11-17 Nisan 1996.
- Koçak, Orhan. (2008). **Modern ve Ötesi Elli Yılım Sanatına Kenar Notları**. Yayına Haz: Alım Erdemir ve Esra Yıldız. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları. 2008.
- Koçan, Hüsamettin. (2002). "Art İstanbul 2002: Soruşturma". **Gençsanat**, Sayı:98, Ekim 2002.

- Koçoğlu, Sevilay. (2002). "Sanatı yönetmek de sanattır: İstanbul Teknik Üniversitesi, Yıldız Teknik, Yeditepe ve Bilgi Üniversiteleri'nde "sanat yöneticiliği" bölümleri açıldı." **Cumhuriyet Gaz.**, 11 Nisan 2002.
- Koparan, Ergin. (1992). "Beral Madra: bir çağdaş sanat enstitüsüne doğru". **Anons**, sayı 11 Şubat 1992.
- Korkmaz, Pınar. (2004). **1990-2000 Yılları arasında İstanbul'da Yapılan Küratörlü Sergiler**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004.
- Kosova, Erden. (2005). "Arındıran ve Yıkan Suyun İzinde", **Evrensel Gaz.**, ? 2005.
- (2008). "Türkiye'de Güncel Sanat". **Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat**. Ed: Halil Altındere ve Süreyya Evren. İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık. 2008.
- Kosuth, Joseph. (1998). "Konuklar ve Yabancılar için üçüncü bildiri", **Konuklar ve Yabancılar: Rossini Türkiye'de Sergi Katalogu**, Birusan Sanat Galerisi, 1998.
- Koyuncu, Mahmut. (2008). "Ulus Sergileri ve Temsil". **Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat**. Ed: Halil Altındere ve Süreyya Evren. İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık. 2008.
- Kozanoğlu, Can. (1996). "80'lerde gündelik hayat". **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. Cilt:13. İstanbul: İletişim Yayınları. 1996.
- Köksal, Ahmet. (1989). "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat", **Milliyet Sanat**, Sayı:226: 47-49, Eylül 1989..
- Köksal, Aykut. (1992). "10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi Okunmayı Bekliyor", **Cumhuriyet Gaz.**, 22 Ocak 1992.
- (2002). "İşler, sergi mekanı, izleyiciye sunulan izleme olanakları ve okuma önerileri arasında hoş bir örtüşme sağlandı.", **Sanat Dünyamız**, Sayı:84:57-68, Yaz 2002.
- Kuleli, Cem. (2005). "Uzaklık üzerine yeniden düşünelim", **Evrensel Gazetesi**, Mayıs 2005.
- Kuspit, Donald (2006). **Sanatın Sonu**. Çev: Yasemin Tegiden. İstanbul: Meits Yayıncılık. 2006.
- Kuyaş, Nilüfer. (1994). "Yirminci Yüzyıl sanatı, 2020'de tamamlanacak.", **Sabah Gaz.**, 23 Nisan 1994.
- (1995). "Beral Madra 4.Uluslararası İstanbul Bienali'ni değerlendirdi : çağdaş sanatta güncelleştik, ama...", **Milliyet Gaz.**, 15 Aralık 1995.

- (1997). “Beyoğlu böyle yaşamalı: Borusan Kültür ve Sanat Merkezi,önemli mesajı olan bir sergiyle açıldı.”, **Milliyet Gaz.**, 18 Ekim 1997 .
- Lee, Young Chu. (2007). “Curating in a Global Age”. **Cautionary Tales: Critical Curating**. U.S.A: Apexart. 2007.
- Lucie-Smith, Edward. (1999). **Art Today**. Phaidon Press, Eylül 1999.
- Madra, Beral. (1981a). “Yeni bir müze yapısı”, **Sanat Çevresi**, sayı: 32, Haziran 1981.
- (1981b). “Plastik Sanatlarda belgeleme ve ressam Namık İsmail”. **Sanat Çevresi**, sayı: 34, Ağustos 1981.
- (1982). “Güncel sanat üstüne gözlem ve yorumlar”, **Sanat Çevresi**, sayı:39, Ocak 1982.
- (1983a). “Günümüz Türk resminin temel sorunları”. **Sanat Çevresi**, Sayı: 52, Şubat 1983.
- (1983b). “Süleyman Saim Tekcan'ın yapıtlarının ve Atölyesinin düşündürdükleri”. **Sanat Çevresi**, sayı: 54, Nisan 1983.
- (1983c). “İki serginin çözümlenmesi”. **Sanat Çevresi**, sayı: 54, Nisan 1983.
- (1983ç). “Uluslararası sanat ve kültür olaylarının düşündürdükleri”, **Sanat Çevresi**, sayı: 55, Mayıs 1983.
- (1983d). “Can Göknil'in resimleri”. **Sanat Çevresi**, sayı: 59, Eylül 1983.
- (1983e). “Burhan Doğançay'ın resimleri üzerine...”, **Sanat Çevresi**, sayı: 61, Kasım 1983.
- (1983f). “Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin 3. yaz resim çalışmaları”. **Sanat Çevresi**, sayı: 61, Kasım 1983.
- (1984a). “Güncel sanat ortamında Devrim Erbil'in kişiliği”. **Sanat Çevresi**, sayı: 64 Şubat 1984.
- (1984b). “Nur Koçak'ın sanatında güncellik ve gerçekçilik”. **Sanat Çevresi**, sayı: 72, Ekim 1984.
- (1984c). “Zevkin yozlaşması(Kitsch) tanımı ve etkileri”. **Sanat Çevresi**, sayı: 74 Aralık 1984.
- (1985a). “Geleneksel biçimde güncel yorumlara yönelen iki ressam: Teoman Südor/Gülseren Südor.” **Sanat Çevresi**, Sayı: 78, Nisan 1985.

- (1985b). "Özgün baskı". **Sanat Çevresi**, Sayı: 80, Haziran 1985.
- (1985c). "13.İstanbul Festivalinde Türk görsel sanatı sergilerine genel bakış". **Sanat Çevresi**, Sayı: 81, Temmuz 1985.
- (1985ç). "Güncel sanat ortamı üstüne". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 56, Temmuz 1985.
- (1985d). "Berna Türemen'in başarısı". **Sanat Çevresi**, Sayı: 82, Ağustos 1985.
- (1985e). "Zamana karşı direnen ev ve yaşam biçimi". **Sanat Çevresi**, Sayı: 83, Eylül 1985.
- (1985f). "5.İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi için bir ön değerlendirme". **Sanat Çevresi**, Sayı: 84, Ekim 1985.
- (1985g). "Resimde ödül: Beral Madra : "gerçek ödül, bir yaratıcının başına bir kez gelir; sık sık değil" . **Sanat Olayı**, sayı 42: 45-46, Kasım 1985.
- (1985h). "Güngör Güner'in seramik yapıtlarının özelliği". **Sanat Çevresi**, Sayı: 86, Aralık 1985.
- (1985ı). "Günümüz Amerikan sanatının Ankara'daki "Süper Show"u". **Sanat Çevresi**, Sayı: 86, Aralık 1985.
- (1986a). "Konusu bale olan bir sergi.", **Sanat Çevresi**, Sayı: 90, Nisan 1986.
- (1986b). "Uluslararası mı Avrupa-Asya Bienali" . **Kalın**, sayı: 2, Mayıs-Haziran 1986.
- (1986c). "Festival sergilerine bir ön bakış". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 67, Haziran 1986.
- (1986ç). "Bir Biennial?". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 67, Haziran 1986.
- (1986d). "Burhan Doğançay'ın resimleri üzerine." **Sanat Çevresi**, Sayı: 93, Temmuz 1986.
- (1986e). "Resmimizde gençler". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 69, Ağustos 1986.
- (1986f). "Bir mevsim başlarken: Plastik sanatlarda bir mevsim". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 71, Ekim 1986.
- (1986g). "Bedri Baykam'ın ayrıcalığı ve sorumluluğu". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 72 Kasım 1986.

- (1986h). "Naif resimde yeni bir ad: Belkıs Taşkeser". **Sanat Olayı**, sayı 54:30, Kasım 1986.
- (1986i). "Sanat-kitle ilişkisi üstüne düşünceler", **Kalm**, sayı: 3, Kasım-Aralık 1986.
- (1986i). "Sanatçı-sanat yapıtı ilişkisi ve İstanbul sergileri". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 73 Aralık 1986.
- (1987a). "Genç sanatçılar potansiyeli". **Sanat Olayı**, sayı 58: 75-76, 1987.
- (1987b). "Sanatın boyutları içinde fotoğraf sanat ilişkisi" . **Kalm**, sayı: 4, Ocak-Şubat 1987.
- (1987c). "1977-1978 geçmiş bir on yıla bakış". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 74, Ocak 1987.
- (1987ç). "Gündemdeki konular ve sergiler". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 76, Mart 1987.
- (1987d). "Sanatçı-Pazar ilişkisi ve İstanbul sergileri". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 77 Nisan 1987.
- (1987e). "Türk Resminde Modernleşme Süreci". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 78, Mayıs 1987.
- (1987f). "Günümüz Sanatçıları" ve "Öncü Türk Sanatı" sergileri". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 80, Temmuz 1987.
- (1987g). "Bir serginin ardından: öncülüğün kapsamı ve derecesi" . **Hürriyet Gösteri**, sayı: 81, Ağustos 1987.
- (1987h). "Çağdaş Sanatın Gücü", **Hürriyet Gaz.** 9 Ekim 1987.
- (1987ı). "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat", **Hürriyet Gösteri**, Sayı:83, Ekim 1987
- (1988a). "İlk sergiler, "İlk" sergiler". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 87, Şubat 1988.
- (1988b). "Öykünmek üzerine düşünceler". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 89, Nisan 1988.
- (1988c). "Genç ressamlar ne diyor?". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 90, Mayıs 1988.
- (1988ç). "Sanat-Siyaset evliliği ve Bedri Baykam sergisi". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 92, Temmuz 1988.

- (1988d). “Yaz aylarında Haraket Köşkü'nde iki sergi: kavramsal sanat gündemde”, **Cumhuriyet Gaz.**, 15 Temmuz 1988
- (1988e). “Çağdaş sanata çağdaş altyapı”. **Cumhuriyet Gaz.**, 31 Temmuz 1988 .
- (1988f). “43. Uluslararası Venedik Bienali: yüzlerce sanatçı arasında Türk yok -2-” **Cumhuriyet Gaz.**, 31 Ağustos 1988.
- (1988g). “43. Uluslararası Venedik Bienali: insanın evrendeki ortak yazgısı -3-” **Cumhuriyet Gaz.**, 1 Eylül 1988 .
- (1988h). “Bugünkü resim borsası resim sanatına nasıl yön veriyor?”. **Gergedan**, sayı: 19, Eylül 1988.
- (1988ı). “Neşet Günal'ın resim sergisi Urart Sanat Galerisi'nde : Neşet Günal'ın "Korkuluk"ları”. **Cumhuriyet Gaz.**, 21 Aralık 1988 .
- (1989a). “2. İstanbul Bienali'ne katılacak olan Daniel Buren İstanbul'da mekan aradı: İstanbul'u mesken tuttu”. **Cumhuriyet Gaz.**, 16 Ocak 1989 .
- (1989b). “İnsanın Öteki Yüzü”. **Cumhuriyet Gaz.**, 24 Ocak 1989.
- (1989c). “80'li yıllarda çağdaş sanat”. **Hürriyet Gösteri Özel Eki**, sayı: 100, Mart 1989.
- (1989ç). “Argun Okumuşoğlu'nun resimlerine bir bakış”. **Argos**, no:7, Mart 1989.
- (1989d). “Selim Altan”. **Argos**, no:8, Nisan 1989.
- (1989e). “Tekand yeni yorumları”. **Argos**, no:9, Mayıs 1989.
- (1989f). “Bari'de Expo Arte Kapsamında Akdeniz Ülkeleri Sergisi”, **Sanat Çevresi**, sayı: 127:50-51, Mayıs, 1989.
- (1989g). “Sanat tarihçisi Robert Rosenblum İstanbul'daydı: sanatta rekabet”. **Cumhuriyet Gaz.**, 4 Temmuz 1989 .
- (1989h). “Yeni bir figür yorumu”, **Argos**, no:11, Temmuz 1989.
- (1989ı). “İtalyan sanatçı Marco del Re, bienal öncesi İstanbul'daydı : kent ve gelenek”, **Cumhuriyet Gaz.**, 22 Ağustos 1989
- (1989i). “Figür Ötesi”, **Figür Ötesi Kataloğu**, İstanbul: Galeri BM Yayınları, 1989.

- (1989j). “Bienal: Uluslararası Bienal'e katılacak olan Jannis Kounellis İstanbul'daydı: kimliğini koruyan sanatçı”. Cumhuriyet Gaz., 7 Eylül 1989 .
- (1989k). “III.Uluslararası İstanbul Sanat Bienali”. **Arredamento Dekorasyon**, sayı: 8 Eylül 1989.
- (1989l). “II. Uluslararası İstanbul Sanat Bienali”, **Arredamento Dekorasyon**, Sayı:8, Eylül 1989
- (1989m). “Süleymaniye İmaretinde Çağdaş Yorum”, **2. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 1989.
- (1989n). “Çağdaş Sanat'ın kimliği”. **Arredamento Dekorasyon**, sayı: 10, Kasım 1989.
- (1989o). “Galeri BM'deki sergi 20 Kasım'a kadar görülebilir: Efsun'un toprak insanları”. **Cumhuriyet Gaz.**, 18 Kasım 1989
- (1989ö). “Seksenli yılların sanatı-1-”. **Hürriyet Gösteri**, sayı: 108, Kasım 1989.
- (1989p). “2. Uluslararası İstanbul Bienali Ardından Bir Gözlem”. **Yapı Dergisi**, sayı: ?, Kasım 1989.
- (1989r). “Çağdaş Sanat'ın kimliği”. **Arredamento Dekorasyon**, sayı: 10, Kasım 1989.
- (1989s). “Bienal sonrası aykırı düşünceler...”, **Arredamento Dekorasyon**, sayı: 11 Aralık 1989.
- (1989ş). “Seksenli yılların sanatı”. **Hürriyet Gösteri**, sayı: 109, Aralık 1989.
- (1989t). **Çağdaş Sanatın Kimliği**, İstanbul: BM Yayınları, 1989.
- (1990a). Hasan Safkan, **Hasan Safkan Kataloğu**, İstanbul: Galeri BM, 1990.
- (1990b). “Çağdaş sanatta ipuçlarını yakaladık”. **Hürriyet Gösteri Eki**, sayı: 110, Ocak 1990.
- (1990c). “Seksenli yılların sanatı-3-”. **Hürriyet Gösteri**, sayı: 110, Ocak 1990.
- (1990ç). “Serdar Arat'ın resim sergisi...: suskunluk ve gerilim iç içe”. **Cumhuriyet Gaz.**,18 Şubat 1990.

- (1990d). "Plastik sanatlar çağdaş mı?". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 112, Mart 1990.
- (1990e). "Sanatsal dönüşümlerin değişimi". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 113, Nisan 1990.
- (1990f). "30 yıldır ilk kez vitrinde: Türkiye, Kemal Önsoy ve Mithat Şen'in yapıtlarıyla Venedik Bienali'nde". **Cumhuriyet Gaz.**, 23 Haziran 1990.
- (1990g). "Akdeniz'de yirmi gün çağdaş sanat". **Hürriyet Pazar Express**, 1 Temmuz:24, 1990.
- (1990h). "İstanbul'a Çağdaş Sanat Müzesi: Bugünkü sanat ortamımızda bu tür bir müze kurmak zor". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 118, Eylül 1990.
- (1990ı). "Çağdaş sanatla "Uğraşanlar"". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 119, Ekim 1990.
- (1990i). "Gündemde görkemli sergiler ve müzayedeler var". **Arredamento Dekorasyon**, sayı: 20, Kasım 1990.
- (1990j). "Mitolojik Girit'te 2000 yılının Akdeniz kültür kimliği". **Arredamento Dekorasyon**, sayı: 21, Aralık 1990.
- (1990k). "Avrupa Birliği'nin Kültür Kimliği". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 114, 1990.
- (1991a). Selim Birsell- Göremeyen Görülmeven, **Göremeyen Görülmeven Kataloğu**, İstanbul: Galeri BM, 1991.
- (1991b). Hale Arpacioğlu, **Hale Arpacioğlu Kataloğu**, İstanbul: Galeri BM, 1991.
- (1991c). Erdağ Aksel, **Erdağ Aksel Kataloğu**, İstanbul: Galeri BM, 1991.
- (1991ç). Dimitri Alithinos, **Dimitri Alitthinos Kataloğu**, İstanbul: Galeri BM, 1991.
- (1991d). Erkan Özdilek, **Erkan Özdilek Kataloğu**, İstanbul: Galeri BM, 1991.
- (1991e). "Mekan-eşya-nesne'ye karşı yerleştirme: enstalasyon". **Arkitekt**, sayı: 8:17-22, 1991.
- (1991f). "Leningrad'da Erol Akyavaş sergisi". **Arredamento Dekorasyon**, sayı: 22, Ocak 1991.

- (1991g). "8 Sanatçı 8 iş" Sergisi: başka boyutlarda sanat", **Hürriyet Gösteri**, sayı: 122, Ocak 1991.
- (1991h). "Sanatçılarımızda modern ve modern sonrası eğilimler". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 123, Şubat 1991.
- (1991ı). "On Cultural Identity", **Yunanistan: Texnh-Art 3?**, Mart 1991.
- (1991i). "Dimitri Alithinos: Sanat Eleştirmeni Papazın Yerine Geçti", **Arredamento Dekorasyon**, Sayı:?:132-133, Nisan 1991.
- (1991j). "Modern'den Postmodern'e -1". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 125, Nisan 1991.
- (1991k). "Modern'den Postmodern'e-2". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 126, Mayıs 1991.
- (1991l). "Modern'den Postmodern'e-3-". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 127, Haziran 1991.
- (1991m). "Müzecilik Anlayışı ve 'Çağdaş Sanat Müzesi' üzerine düşünceler". **Tasarım**, Sayı:?, Haziran 1991.
- (1991n). "Çağdaş Sanat ve Kültür Bakanlığı". **Cumhuriyet Gaz.** 28 Eylül 1991.
- (1991o). "Sarkis: "Yaşamdaki sertliğe cevap veremezsek yaptığımız işin geçerliliği yoktur". **Arredamento Dekorasyon**, sayı: 31, Kasım 1991.
- (1991ö). "Çağdaş sanat müzesi'ni kurarken". **Cumhuriyet Gaz.**, 6 Aralık 1991.
- (1991p). "Farklı kuşaklardan üç heykeltıraş, heykel sanatının Türkiye'deki sorunlarını tartıştı: heykelde resmiyet ve temsiliyet". **Cumhuriyet Gaz.**, 31 Aralık 1991.
- (1992a). "10 Sanatçı 10 İş: C", **10 Sanatçı 10 İş: C Kataloğu**, İstanbul: BM Çağdaş Sanat Merkezi, 1992.
- (1992b). "The Reality", **The Reality Kataloğu**, İstanbul: BM Çağdaş Sanat Merkezi, 1992.
- (1992c). "Selda Asal'ın Yeni Palimpsestleri", **Palimpsestler Sergi Kataloğu**, İstanbul: BM Çağdaş Sanat Merkezi, Ocak 1992.
- (1992ç). "Sarkis'siz "Sarkis tartışması". **Cumhuriyet Gaz.**, 4 Ocak 1992.

- (1992d). "On sanatçı on iş: C sergisi Atatürk Kültür Merkezi'nde: bu zamanın sanatçıları". **Cumhuriyet Gaz.**, 22 Ocak 1992.
- (1992e). "Plastik sanatlarda yol ayrımı" . **Hürriyet Gösteri**, sayı: 134, Ocak 1992.
- (1992f). "10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi AKM'de: Bu Zamanın Sanatçıları", **Cumhuriyet Gaz.**, 1 Şubat 1992.
- (1992g). "Sanat Texnh", **Sanat Texnh On dört Türk ve Yunan Çağdaş Sanatçı Sergisi Kataloğu**, İstanbul: Resim ve Heykel Müzesi Derneği, 1992.
- (1992h). "Modern, post-modern ve neo-modern kültür kimliğimiz: 20.yy kültür kimliği bunalımı". **Cumhuriyet Gaz.**, 8 Mart 1992.
- (1992ı). "Memphis'te açılacak olan Osmanlı eserleri sergisinde Türk çağdaş sanatına da yer veriliyor: Türkiye'nin 20. yüzyıl sanatı yok mu?". **Cumhuriyet Gaz.**, 11 Nisan 1992.
- (1992i). "Sanat, Texnh.", **Arredamento Dekorasyon**, sayı 37: 154-157, Mayıs 1992.
- (1992j). "Sanat, Texnh", **Anons**, sayı: 14-15:7, Mayıs-Haziran 1992.
- (1992k). "Sermaye ve sanat: Sanatın borsası, piyasası", Haz.M.Gündoğdu, **Evrensel Kültür**, sayı: 6:28-30, Haziran 1992.
- (1992l). "Contrast". **Venedik**, Temmuz 1992.
- (1992m). "Sanat, Texnh sergisi ve...: Çağdaş sanat süreci". **İstanbul**, sayı: 2, Temmuz 1992.
- (1992n). "Plastik Sanatlar Derneği başkanı Hüsamettin Koçan, Türkiye'deki sanat ortamının sorunlarını anlattı: kültürde karar bürokraside olmamalı.", **Cumhuriyet Gaz.**, 6 Ağustos 1992.
- (1992o). "Yapay resim ve Suzan Batu" . **Yapı**, sayı: 129, Ağustos 1992.
- (1992ö). "Kuzguncuk'da çağdaş mekan-çağdaş sanat ilişkisi". **Arredamento Dekorasyon**, Sayı:40, Eylül 1992.
- (1992p). "Sanart 92'nin "Kimlik, Sınırsallık, Mekan" sempozyumu ve sergiler: gençlere mesaj: geçmişle hesaplaş.", **Cumhuriyet Gaz.**, 24 Ekim 1992.
- (1992r). "İstanbul bir kültür başkenti olmaktan uzak: bir gün, belki...", **İstanbul**, sayı: 3, Ekim 1992.

- (1992s). "Çok farklı kültürlerin barındığı İstanbul'da bu yıl farklılıklar başlığıyla gerçekleştirilen bienal bugün sona erdi: fark göremiyorum, ya siz?". **Cumhuriyet Gaz.**, 29 Kasım 1992.
- (1992ş). "1992'nin sanat olaylarını değerlendirirken sanat anlayışı ve kültür politikası üzerine: sanata bakış açısı nasıl değişebilir?". **Cumhuriyet Gaz.**, 29 Aralık 1992.
- (1993a). "Translation". **Translation Sergi Kataloğu**, İstanbul: Maçka Sanat Galerisi, 1993.
- (1993b). "İki uluslararası sanatçı Sarkis ve Franz Waltner'in sergileri arasındaki benzerlikler: sınırsız açılımlı deneyim ortamı", **Cumhuriyet Gaz.**, 23 Ocak 1993.
- (1993c). "Günlük yaşamımızdaki cinselliği ve cinsel şiddeti yorumlayan sanat yapıtları üzerine: cinsellikte medyaya karşı sanat.", **Cumhuriyet Gaz.**, 24 Ocak 1993.
- (1993ç). "Kültürel konumumuz ve İstanbul Bienali". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 147 Şubat 1993.
- (1993d). "Mustafa Karyagdı'dan izleyicisini sorgulayan resimler". **Anons**, sayı: 24, Mart 1993.
- (1993e). "Kültürel konumumuz ve İstanbul Bienali", **Hürriyet Gösteri**, sayı: 148, Mayıs 1993.
- (1993f). "İstanbul-Akyavaş buluşması: Akyavaş'ın "Evet/Hayır"ı". **Arredamento Dekorasyon**, sayı: 49, Haziran 1993.
- (1993g). "The 45th Venice Biennale and the Turkish Exhibition". **Turkish Daily News**: 18, 4 Temmuz 1993.
- (1993h). "45.Venedik Bienali'nden notlar: Küreselliğin sınırı nerede?", **Cumhuriyet Gaz. Sanat, Kültür, Magazin, Televizyon Eki**, 7 Temmuz 1993.
- (1993ı). "Yüzyıl boyunca yaşadıklarımız yaşamadıklarımız". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 153, Ağustos 1993.
- (1993i). "45. Venedik Bienali", **Arredamento Dekorasyon**, Sayı:51:134-138, Eylül 1993.
- (1993j). "Türk Resim Piyasası Borsalaşmadı". **Capital Dergisi**, sayı:7:100, Eylül 1993.
- (1993k). "Sanatla Yakınlaşma". **Marie Claire**, Eylül 1993.

- (1993l). "Yüzyıl boyunca yaşadıklarımız yaşamadıklarımız II". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 154, Eylül 1993.
- (1993m). "Buluşma: Sanat". **Arredamento Dekorasyon**, sayı: 52: 146-147, Ekim 1993.
- (1993n). "Yüzyıl boyunca yaşadıklarımız yaşamadıklarımız III". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 155, Ekim 1993.
- (1993o). "Murat Morova'dan bir "ölüm/Kalım" oyunu". **Arredamento Dekorasyon**, sayı: 53, Kasım 1993.
- (1993ö). "Tayfun Erdoğan'ın resimlerinin sordurdukları". **Hürriyet Gösteri**, sayı: 157, Aralık 1993.
- (1994a). "The Aura of Confidence", **Orient Express Sergisi Kataloğu**, İstanbul: A4 Ofset Baskı, 1994.
- (1994b). "Büyüklerle Masallar". **Arredamento Dekorasyon.**, sayı: 56, Şubat 1994.
- (1994c). "Büyüklerle Masallar". **Arredamento Dekorasyon.**, sayı: 56, Şubat 1994.
- (1994ç). "İstanbul'un karizmasına sahip çıkacak mıyız?". **Arredamento Dekorasyon**, sayı: 59, Mayıs 1994.
- (1994d). "Türkiye, yüzünü Batı'ya döndürdü". **Cumhuriyet Gaz.**, 8 Eylül 1994
- (1994e). "4.Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratorü Rene Block: uluslararası katılımı sağlamaya çalışacağım." **Cumhuriyet Gaz.**, 11 Ekim 1994.
- (1994f). "Almanya IFA Galerilerinde "İskele" "Orient Express" Sergileri", **Arredamento Dekorasyon**, sayı: 64, Kasım 1994.
- (1995a). "Mekandaşlar ve Zamandaşlar Savaşı". **İstanbul**, Ocak 1995 .
- (1995b). "Resim sponsorluğunun öncülerinden H. Bezmen'in koleksiyonu satılıyor: haydi müzayedeye!". **Yeni Yüzyıl Gaz.**, 2 Şubat 1995 .
- (1995c). "Bedri Baykam'ın 14 yıllık çağdaş sanat serüveninin "sonuç bildirgesi" yayımlandı: maymuna resim yapma hakkı." **Yeni Yüzyıl Gaz.**, 10 Şubat 1995.
- (1995ç). "Sanat kimliğini kim kurtaracak?". **Yeni Yüzyıl Gaz.**, 15 Şubat 1995.

- (1995d). "Server Demirtaş, mimari boyutlu "iş"ini Galeri B'de sergiliyor: üç boyutlu arayışlar", **Yeni Yüzyıl Gaz.**, 19 Şubat 1995.
- (1995e). "İstanbul Görüntüleri'yle kitle kültürü açısından videonun önemi... : videonun öteki yüzü", **Yeni Yüzyıl Gaz.**, 25 Şubat 1995
- (1995f). "Sergilere gitmeden, sanatçıları izlemeden resimlere nasıl değer biçiliyor: duvar dekorasyonuna 35 milyar". **Yeni Yüzyıl Gaz.**, 1 Mart 1995 .
- (1995g). "Budanmış gövdeler", **Yeni Yüzyıl Gaz.**, 23 Mart 1995 .
- (1995h). "Sanatçılar Kurultayı sorunların ele alınması açısından iyi bir zamanlama oldu: sonuçsuz sanatçı kurultayı". **Yeni Yüzyıl Gaz.**, 3 Nisan 1995 .
- (1995ı). "Disiplinler Arası Sanat Sergisi AKM Sergi Salonu'nda: amaç sanat", **Yeni Yüzyıl Gaz.**, 13 Nisan 1995
- (1995i). "İnci Eviner, "resimleri"ni Gülhane Parkı Alay Köşkü'nde sergiliyor: gövde coğrafyası". **Yeni Yüzyıl Gaz.**, 18 Nisan 1995 .
- (1995j). "SANART'ın düzenlediği sempozyum bugün Ankara'da başlıyor : sanat ve tabular". **Yeni Yüzyıl Gaz.**, 4 Mayıs 1995 .
- (1995k). "Bosna ve sanat" . **Yeni Yüzyıl Gaz.**, 26 Mayıs 1995 .
- (1995l). "Türkiye'de sanatı anlatmak için yeni yöntemler bulmak gerekiyor: borsa ve sanat". **Yeni Yüzyıl Gaz.**, 31 Mayıs 1995 .
- (1995m). "Xample-Disiplinler Arası Sanat Xample-Disiplinler Arası Sanat", **Anons**, sayı: 50:16-17, Mayıs 1995.
- (1995n). "Türkiye gene yokları oynayacak". **Evrensel Gaz.**, 13 Haziran 1995 .
- (1995o). "Sanart Sempozyumu Sanat ve Tabular Gar Sergisi" . **Anons**, sayı: 51-52 Haziran/Temmuz 1995 .
- (1995ö). "Venedik Bienali", **Arredamento Dekorasyon**, sayı: 72:133-135, Temmuz/Ağustos 1995 .
- (1995p). "Borsa ve sanat", **Sanat Çevresi**, sayı: 202-203, Ağustos/Eylül 1995 .
- (1995r). "Soruşturma: "önce ideolojik altyapı, sonra uygulama"". **Milliyet Sanat**, sayı: 370, 15 Ekim 1995 .
- (1995s). "Bienal Asya'ya taşınıyor". **Yeni Yüzyıl Gaz.**:21, 9 Kasım 1995 .

- (1996a). "Reflexions Within Risks", **From Both Sides of the Mediterranean Sea Sergi Katalogu**, İsrail: Bat Yam Museum, 1996.
- (1996b). "Skinless", Skinless. **Venedik: Zenobio İnstitute**, 1996.
- (1996c). **Ergin Çavuşoğlu: I swear I wont hurt you Sergi Katalogu**, İstanbul: A4 Ofset Baskı, 1996 .
- (1996ç). "Her parlayan şeyin altın olmadığını biliyor muyuz? : 4. Uluslararası İstanbul Bienali" . **İstanbul Dergisi**, sayı: 16, Ocak 1996 .
- (1996d). **Post Peripheral Flux- A Decade of Contemporary Art in İstanbul**. İstanbul: Literatür Yayın, Mart 1996.
- (1996e). "Almanya ve Türkiye'den sanatçılarla çağdaş sanat sergisi : şeylerin düzenine ait yitirilmiş düşünce: "Diyaloglar" . **İstanbul Dergisi**, sayı: 17:44-45, Nisan 1996.
- (1996f). "Diyaloglar", **İstanbul: Mas Matbaacılık**, Haziran 1996.
- (1996g). "Habitart : "Diyaloglar" sergisinin kısa bir kronolojik öyküsü". **Milliyet Sanat**, sayı: 385:16-17, 1 Haziran 1996.
- (1996h). "Beral Madra- Robert Rauschenberg". **Arredamento Dekorasyon**, sayı: 84: 40-42, Eylül 1996.
- (1996ı). "Diyaloglar: şeylerin düzenine ait yitirilmiş düşünce". **Arredamento Dekorasyon**, sayı: 86, Kasım 1996.
- (1996ı). "Diyaloglar: şeylerin düzenine ait yitirilmiş düşünce". **Arredamento Dekorasyon**, sayı: 86, Kasım 1996.
- (1996i). "Günümüz Sanatı Modern ve Postmodern Üstüne Yapılanıyor ama Artık İki de Değil". **Toplumbilim**, sayı: 4:95-100, 1996.
- (1997a). "Sanat Başka Araçlarla Yapılan Siyasettir", **İstanbul: SDD**, Sayı:6:88-91, Ocak-Şubat 1997.
- (1997b). "Çağdaş Sanat Müzesi : "çağdaş sanat açısından İstanbul bir "yoklar" metropolüdür" . **Arredamento Dekorasyon**, sayı: 88, Ocak 1997.
- (1997c). "Sanat kendini kurtarabilir mi?: 1997 ve sonrası için çağdaş sanata ilişkin düşünceler, (1)" . **Arredamento Dekorasyon**, sayı: 89, Şubat 1997.
- (1997ç). "Sanat kendini kurtarabilir mi?: 1997 ve sonrası için çağdaş sanata ilişkin düşünceler,(II)". **Arredamento Dekorasyon**, sayı: 90, Mart 1997.

- (1997d). “Sanat yaşamımızdaki yerini alıyor”. **Yaşam Dergisi**, sayı: ? :14, Nisan-Mayıs-Haziran 1997.
- (1997e). “Sanatın İşlevi”. **Yaşam Dergisi**, sayı: ? :14, Temmuz-Ağustos-Eylül 1997.
- (1997f). “İslam ülkelerinden Venedik çıkartması: Modernlikler ve Bellekler”, **Hürriyet Gösteri**, sayı: 200:58-60, Ağustos- Eylül 1997.
- (1997g). “Modernities & Memories: Modernlikler ve Bellekler 47. Venedik Bienali'nde islam ülkeleri”, **Arredamento Dekorasyon**, sayı:95 134-139, Eylül 1997.
- (1997h). “Kaotik "Genç Etkinlik": Kaos'mu, çoklu evren mi?”, **Arredamento Dekorasyon**, sayı:95 38-41, Eylül 1997.
- (1997ı). “Foreign Investment/Yabancı Yatırım”, **Arredamento Dekorasyon**, sayı 96: 42- 46, Ekim 1997.
- (1997i). “Çok geç olmadan yoksa çok geç mi?”, **Türkiye'de Sanat**, sayı: 31, Kasım-Aralık 1997.
- (1997j). “Bienaller”, **Yaşam Dergisi**, sayı ? :14, Ekim-Kasım-Aralık 1997.
- (1997k). “Sarı Konaklarda Üç Boyutlu Yapıtlar 2”, **Yaşam Dergisi**, sayı ? :15-17, Ekim-Kasım-Aralık 1997.
- (1997l). “Özelliği Güçlük Olan Bir Ülkede Sanat”, **Arredamento Dekorasyon**, sayı 98: 138-140, Aralık 1997.
- (1997m). **Man Ray Sergi Kataloğu**, İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, 1997.
- (1997n). **Aynı'lık Ayrı'lık: Gelenekten Postmoderne Sanat Yapıtlarına Bir Bakış Sergi Kataloğu**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, 1997.
- (1997m). No Name, **London: The Markovitch Gallery**, 1997.
- (1997n). “ A Matter of Passion and Compassion”, **Sermin Sherif Sergi Katalogu**, İstanbul: Mas Matbaacılık, 1997.
- (1997m). **Gold-X Change Kataloğu**, İstanbul: BM Çağdaş Sanat Merkezi, 1997.
- (1997n). “Kaotik Genç Etkinlik”, **Arredamento Dekorasyon**, sayı 95:39-41, 1997.

- (1998a). “Kerteriz”, **Kerteriz Sergisi Kataloğu**, Ed. Beral Madra, İstanbul: A4 Ofset Baskı, 1998.
- (1998b). “Manzara”, **Manzara Sergisi Kataloğu**, Ed. Beral Madra, İstanbul: A4 Ofset Baskı, 1998.
- (1998c). “İstanbul Gidiş Dönüş”, **İstanbul Gidiş Dönüş Sergisi Kataloğu**, Ed. Beral Madra, İstanbul: A4 Ofset Baskı, 1998.
- (1998ç). “Çağdaş Sanat ve Toplum”. **Yaşam Dergisi**, sayı: ?:18, Ocak-Şubat-Mart 1998.
- (1998d). “Serhat Kiraz”. **Arredamento Mimarlık**, sayı: 100-1, Mart 1998.
- (1998e). “Osman Dinç”. **Arredamento Mimarlık**, sayı: 100-4, Haziran 1998.
- (1998f). “Değişim”. **Yaşam Dergisi**, sayı: ?:18, Temmuz Ağustos- Eylül 1998.
- (1998g). “Doğunun farklı kültürleri bir arada”. **Milliyet Sanat**, Sayı: :3, 15 Ağustos 1998.
- (1998h). “Selim Birsell”. **Arredamento Mimarlık**, sayı: 100 7, Ekim 1998.
- (1998ı). “5. İstanbul Bienali”. **Yaşam Dergisi**, sayı: ?:19, Ekim- Kasım-Aralık 1998.
- (1998i). “Sanat Ne İşe Yarar”. **İstanbul: SDD**, sayı: 10:112-116, 1998.
- (1998j). “Çevreler için çoğaltmalar”, **Çevreler İçin Çoğaltmalar Afiş**, İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, 1998.
- (1998k). **Yeni Öneriler/Yeni Önermeler I Sergi Afiş**, İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, 1998.
- (1998l). **Yeni Öneriler/Yeni Önermeler II Sergi Afiş**, İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, 1998.
- (1999a). “Kem Göz Has Bakış”, **Kem Göz Has Bakış Sergisi**, İstanbul: Pamukbank Fotoğraf Galerisi, 1999.
- (1999b). “Akdeniz Metaforları”, **Mısır’dan Çağdaş Sanat Sergisi Kataloğu**, Ed. Beral Madra, İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat, 1999.
- (1999c). “Fluxus”, **Fluxus Sergisi Kataloğu**, Ed. Beral Madra, İstanbul: A4 Ofset Baskı, 1999.

- (1999ç). “7. Kahire Bienali”. **Arredamento Mimarlık**, sayı: 100 10, Ocak 1999 .
- (1999d). “İstanbul’daki Sonbahar Sanat Etkinlikleri”. **İstanbul: SDD**, sayı: 11:118-122, 1999 .
- (1999e). “Devlet ve Sanatçı”. **İstanbul: SDD**, sayı: 12:138-146, 1999 .
- (1999f). “Sanat ve Siyaset”. **Yaşam Dergisi**, sayı: ?: 22, Ocak-Şubat-Mart 1999 .
- (1999g). “Almanya’da video-heykel”. **Arredamento Dekorasyon**, Sayı:113:128-133, Mart 1999.
- (1999h). “Alman Video sanatının yapıtları İstanbul’da”. **Cumhuriyet Gaz.**, Mart 1999.
- (1999ı). “Video bakan Alman sanatı”. **Radikal Gaz.**, 15 Mart 1999.
- (1999i). “Devletin Sanat”. **Yaşam Dergisi**, sayı: ?: 22, Nisan-Mayıs-Haziran 1999 .
- (1999j). “Ankara kültürü ciddiye almalı”. **Milliyet Gaz.**, 24 Temmuz 1999.
- (1999k). “Sanat Sakıncalı Bir Alandır”. **Yaşam Dergisi**, sayı: ?: 19, Temmuz Ağustos-Eylül 1999 .
- (1999l). "Yeni Venedik Bienali". **Arredamento Mimarlık**, Sayı:100 18, Ekim 1999.
- (1999m). “Ruh ve Beden İçin Çoğaltmalar”, **Ruh ve Beden için Çoğaltmalar Sergi Kataloğu**, İstanbul: Borusan Sanat Galerisi, Aralık 1999.
- (1999n). “Where are you from?”, **Where are you from?-T Union Sergisi Kataloğu**, Bursa: Star Ajans, 1999.
- (1999p). **Yeni Öneriler/Yeni Önermeler III Sergi Afişi**, İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, 1998.
- (1999r). **Yeni Öneriler/Yeni Önermeler IV Sergi Afişi**, İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, 1998.
- (2000a). “Rune Miels”, **Rune Miels Sergisi Kataloğu**, Ed. Beral Madra, İstanbul: WestLB, 2000.
- (2000b). “Akdeniz Metaforları”, **Lübnan’dan Çağdaş Sanat Sergisi Kataloğu**, Ed. Beral Madra, İstanbul: A4 Ofset Baskı, 2000.

- (2000c). "İstanbul Gidiş Dönüş", **İstanbul Gidiş Dönüş III Sergisi Kataloğu**, Ed. Beral Madra, İstanbul: A4 Ofset Baskı, 2000.
- (2000ç). **Yeni Öneriler/Yeni Önermeler V Sergi Afişi**, İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, 1998.
- (2001a). "Gerçek Olamayacak Kadar Güzel", **Akdeniz Metaforları III Sergisi Kataloğu**, Ed. Beral Madra, İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat, 2001.
- (2001b). "Bütün Gün Her Gün", **Bütün Gün Her Gün Sergisi Kataloğu**, Ed. Beral Madra, İstanbul: WestLB, Ed. Beral Madra, 2001.
- (2001c). "Doğu ve Batı Arasında Saptanamayan Titreşimler", **Venedik: The Perfumed Garden**, , 2001.
- (2001ç). "Müzelerde insan eksikliği var", **Radikal Gaz.** 11 Haziran 2001.
- (2001d). "Bu dünya neyse bienal de öyle", **Radikal Gaz.** 2 Temmuz 2001.
- (2001e). "Küratörlüğün Sınırı Nedir?", **Radikal Gaz.**, 27 Temmuz 2001.
- (2001f). "49.Venedik Bienali'nden notlar: "İnsanlık Yaylası"nda imaj ve metafor rekabeti". **XXI, Mimarlık Tasarım ve Kent Dergisi**, Sayı: 9:66-71, Temmuz-Ağustos 2001.
- (2001g). "Sanat Savaşı Yenemedi", **Radikal Gaz.** 20 Ağustos 2001.
- (2001h). "Tüketmek için Sanat", **Radikal Gaz.** 11 Eylül 2001.
- (2001ı). "Sanat için ısınma turu", **Radikal Gaz.** 1 Ekim 2001.
- (2001i). "Kentini arayan bienal", **Radikal Gaz.** 16 Ekim 2001.
- (2001j). "Kavramlar yeterince tartışılmıyor: bienalle birlikte hareketlenen sanat ortamı "küratörlük" kimliğini yeniden gündeme getirdi.". **Cumhuriyet Gaz.** 14 Kasım 2001.
- (2001k). "Sanat tarihle yüzleşiyor", **Radikal Gaz.** 11 Aralık 2001.
- (2002a). "Bütün Gün Her Gün II", **Bütün Gün Her Gün II Sergisi Kataloğu**, Ed. Beral Madra, İstanbul: WestLB, 2002.
- (2002b). "Doğu ve Batı Arasında Saptanamayan Titreşimler", **İtrih Bahçe/Perfumed Garden Sergi Kataloğu**, Ed. Beral Madra, İstanbul: A4 Ofset Baskı, Ocak 2002.
- (2002c). "Yeni yıla yeni öneriler", **Radikal Gaz.** 2 Ocak 2002.

- (2002ç). “Zamanın Ruhü NewYorkta”, **Radikal Gaz.** 9 Mart 2002
- (2002d). “Müze meselesi: Dejavu”, **Radikal Gaz.** 17 Nisan 2002.
- (2002e). “Şahane bir kültür ortamı”, **Radikal Gaz.** 6 Mayıs 2002.
- (2002f). “Hareme tarafsız mekan”, **Radikal Gaz.** 27 Mayıs 2002.
- (2002g). “Yenilenmeyen okullar”, **Radikal Gaz.** 24 Haziran 2002.
- (2002h). “Savaşın yaraları sarılıyor”, **Radikal Gaz.** 10 Temmuz 2002.
- (2002ı). “Sanatlı-örgüt, örgütlü-sanat”. **İstanbul Dergisi**, Sayı:42, Temmuz 2002.
- (2002i). “Avrupalı Kültür Sistemi”, **Radikal Gaz.** 5 Ağustos 2002.
- (2002j). “Türk resminin makus talihi”, **Radikal Gaz.** 26 Ağustos 2002.
- (2002k). “Güncel Sanatı düşünen yok”, **Radikal Gaz.** 16 Ekim 2002.
- (2002l). “Sanata da Tasfiye Lazım”, **Radikal Gaz.** 19 Kasım 2002
- (2002m). “Artİstanbul'un geleceği!...”, **Antik ve Dekor**, Sayı:73, Kasım-Aralık 2002.
- (2002n). “Eleştirmen Etkisiz eleman”, **Radikal Gaz.** 3 Aralık 2002
- (2003a). **Kendi Portresi**, İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat, 2003.
- (2003b). “Twenty-four hours in the life of the viewer”, **In Limbo**, In Limbo Sergi Afişi, 2003.
- (2003c). “Nişantaşı Disneyland'ı”, **Radikal Gaz.** 7 Ocak 2003.
- (2003ç). “Her bedende resim ruhu”, **Radikal Gaz.** 3 Şubat 2003.
- (2003d). “Uzlaşmayan sanatçılar da var”, **Radikal Gaz.** 9 Nisan 2003
- (2003e). “Diyarbakır Sanat Merkezi”. **Skala**, Sayı: 22, Nisan 2003.
- (2003f). “Venedik Bienali değil Venedik Festivali”, **Radikal Gaz.** 19 Haziran 2003.
- (2003g). “Bienal de Venedik gibi batıyor mu yoksa?”, **Radikal Gaz.** 25 Haziran 2003.
- (2003h). “Yatırım tüketici kültüre”, **Radikal Gaz.** 22 Temmuz 2003.

- (2003ı). **İki Yılda Bir Sanat**. İstanbul: Norgunk Yayınları, Eylül 2003.
- (2003i). “Bienale Nazar Değmesin”, **Radikal Gaz.** 7 Ekim 2003.
- (2003j). “AB’nin doğusunda Sanat”, **Radikal Gaz.** 20 Ekim 2003.
- (2003k). “Kültür markası çağı”, **Radikal Gaz.** 31 Aralık 2003.
- (2004a). “Boşluk hep dolmuştur”, **Radikal Gaz.** 4 Şubat 2004.
- (2004b). “Ülkenin tutsak heykelleri”, **Radikal Gaz.** 3 Mart 2004.
- (2004c). “Sanatçının ne önemi var”, **Radikal Gaz.** 18 Mart 2005
- (2004ç). “Küratörler sisteme teslim”, **Radikal Gaz.** 17 Nisan 2004.
- (2004d). “Sanatını keşfeden ada”, **Radikal Gaz.** 11 Mayıs 2004.
- (2004e). “Sükunet bozulabilir mi?”, **Radikal Gaz.** 16 Haziran 2004.
- (2004f). “Savaşa karşı 2000 mendil”, **Radikal Gaz.** 6 Temmuz 2004.
- (2004g). “Ölüm hep bana mı düşer”, **Radikal Gaz.** 14 Temmuz 2004.
- (2004h). “Sahi Türkiyenin eksigi proje mi?”, **Radikal Gaz.** 17 Agustos 2004.
- (2004ı). “Aya İrini’de Türk Yunan modern sanat buluşması”, **Zaman Gaz.**, 21 Eylül 2004.
- (2004i). “Ölüm Karşı Yakada” ya da Venedik’te ölüm.” **Arredamento Mimarlık**, Sayı: 100 72:34-36, Eylül 2004.
- (2004j). “Kültür doğuya kapalı”, **Radikal Gaz.** 29 Ekim 2004.
- (2005a). **Gözü Kara**, İstanbul: Karşı Sanat Çalışmaları, 2005.
- (2005b). **Bir Bilanço- 80’li yıllarda Türkiye’de Sanat**, İstanbul: Karşı Sanat Çalışmaları, 2005.
- (2005c). “Uzaklığı Belgele II”, **Uzaklığı Belgele II Sergisi Kataloğu**, İstanbul: Borusan Sanat Galerisi, 2005.
- (2005ç). “Los Angeles’ta 10 gün”, **Uzaklığı Belgele II Sergisi Kataloğu**, İstanbul: Borusan Sanat Galerisi, 2005.
- (2005d). “Sanatçının sessizliği”, **Radikal Gaz.** 26 Nisan 2005.

- (2005e). “Resim çerçevesinde kopan bir fırtına”, **Radikal Gaz.**, 6 Haziran 2005.
- (2005f). “Heykel özürlü bir kent”, **Radikal Gaz.** 18 Temmuz 2005
- (2005g). “Türkiyeyi Tanıtma Sevdası”, **Radikal Gaz.** 30 Ağustos 2005.
- (2005h). “Kültür devrimi yapmak”, **Radikal Gaz.** 1 Kasım 2005.
- (2005ı). “Gayet Yalın bir Bienal”, **Radikal Gaz.** 25 Kasım 2005.
- (2006a). “Sanatta İmge olarak Kadın”, **Radikal Gaz.** 19 Ocak 2006.
- (2006b). “Ekran tersinden bakan adam: Paik”, **Radikal Gaz.** 1 Şubat 2006.
- (2006c). “Küresel eleştirmenler”, **Radikal Gaz.** 10 Mart 2006.
- (2006ç). “Çağdaş Sanat Müzesi Travmadan doğdu”, **Radikal Gaz.** 29 Mart 2006.
- (2006d). “İstanbul 2010’a doğru adım adım”, **Radikal Gaz.** 4 Mayıs 2006.
- (2006e). “2010 Yapısal değişim için iyi fırsat”, **Radikal Gaz.** 26 Haziran 2006.
- (2006f). “Sanatın etki alanını güçlendirmek”, **Radikal Gaz.** 28 Temmuz 2006.
- (2006g). “Beyrut az daha barışa inanacaktı”, **Radikal Gaz.** 10 Ağustos 2006.
- (2006h). “Sinop küresel sanat haritasına girdi”, **Radikal Gaz.** 29 Ağustos 2006.
- (2006ı). “Parçaları birleştiren Medya”, **Radikal Gaz.** 28 Eylül 2006.
- (2006i). “Sanatçının sermaye ile imtihanı”, **Radikal Gaz.** 27 Ekim 2006.
- (2006j). “Armsterdamda turistik İstanbul sergisi”, **Radikal Gaz.** 18 Aralık 2006.
- (2006k). “Türkiye kendini sorgulamıyor”, **Radikal Gaz.** 28 Aralık 2006.
- (2007a). “2010 Kültür Başkenti Macerası”, **Radikal Gaz.** 27 Ocak 2007.

- (2007b). “Danimarka'da rekabet ve işbirliği: İskandinav ve kuzeybatı Avrupa ülkelerinde sanat ortamının kendine özgü sağlam bir ahlakı var”, **Radikal Gaz.**, 5 Mart 2007.
- (2007c). “Demokrasiye göre kadının yükselen değeri”, **Radikal Gaz.** 19 Mayıs 2007.
- (2007ç). “Küresel Felakatlere dair ortak Manifesto”, **Radikal Gaz.** 6 Haziran 2007.
- (2007d). “Türk Sanatçılara Teşekkürler”, **Radikal Gaz.**, 18 Haziran 2007.
- (2007e). “Venedik Kalesini Kuşatanlar”, **Radikal Gaz.** 9 Temmuz 2007
- (2007f). “Düşünsel Yatırımcılığa Para Yatırılmalı”, **Radikal Gaz.** 16 Ağustos 2007.
- (2007g). “Bienal'de Sanja İvekoviç'e dikkat!” , **Radikal Gaz.** 29 Ağustos 2007.
- (2007h). “Bienali Tartışmak”, **Radikal Gaz.** 15 Ekim 2007.
- (2007ı). “Balkanlar Kendini Yeniliyor”, **Radikal Gaz.** 27 Kasım 2007
- (2007i). “Neighbours in Istanbul”, **Neighbours.in Dialogue Kataloğu.** 2007
- (2007j). “Bitmemiş <http://bmsuma07.blogspot.com/2007/08/bm-suma-ailli-sergisi-1-eyll3-kasim-2007.html>”, 2007
- (2007k). “Gürcistan’ı Güncel Sanat Yapıtları ile Anlamak”, **Atmosphere 41⁰ Sergisi kataloğu**, 2007
- (2008a). “Kaplama dökülür, dalaşma görünür”, **Radikal Gaz.**, 7 Ocak 2008.
- (2008b). “Sinop Küresel Sanat Haritasına Girdi”, <http://www.newmediakitchen.com/sinopalea2006z.html>, Ekim 2008.
- (2008c). “Sheshow”, http://btmadra.net/exhibitions/2002_04/sheshow/sheshow2002.html, Ağustos 2008.
- (2008ç). “Video Havuzu”, [http:// btmadra.net/ exhibitions/2002_04/videopool/videopool_01.html](http://btmadra.net/exhibitions/2002_04/videopool/videopool_01.html) Ağustos 2008.
- (2008d). “Cirriculum Vitae of Beral Madra”, [http://www.btmadra.com/cv/ bm_cv.html](http://www.btmadra.com/cv/bm_cv.html), Ağustos 2008.

- (2008e). “Adalet Tüketimi- Sergi Kavramı”, <http://btmadra.net/exhibitions/2005/adalet/adalet.html>, Ağustos 2008.
- (2008f). “Bir Karmaşa Alanı Olarak Görsel Sanat”. **Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat**. Ed: Halil Altındere ve Süreyya Evren. İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık. 2008.
- Manyaslı, Nalan (1991). “Heykelci Erdağ Akel’in ‘Yıldızlar’ı konu aldığı üç boyutlu çalışma dizisi Galerî BM’de: Malzeme fetişizmine kapılmıyorum”, **Güneş Gaz.**, 14 Mart 1991.
- Moral, Şükran. (1987). “Adnan Çoker, Çağdaş Sanat Sergileri’ni değerlendirdi: ‘Sarkis hariç, hiçbirisi başarı gösteremedi’” **Sanat Olayı**, sayı 66: 50, 1987.
- Mutlu, Belkis. (1987). “Çağdaş Plastik Sanat sergileri üzerine.” **Sanat Çevresi**, sayı 109: 26-27, Kasım 1987.
- Nirven, Nur. (1987). “Sarkis, sessizliği sese dönüştürüyor”, **Güneş Gaz**, 29 Eylül 1987.
- (1989a). “Plastik sanatlarda İstanbul çıkarması”, **Güneş Gaz**, 30 Ağustos 1989.
- (1989b). “Sanat yapıtı, tarihsel bir gereklilik”, **Güneş Gaz**. 30 Ağustos 1989.
- (1990). “Venedik Bienali’nde "Contemporary"(!) madaralık”, **Sanat Çevresi**, sayı 142: 13, Ağustos 1990.
- Nugrogi, Hilem. (2004). "Ölüm Karşı Yakada". **Sanat Çevresi**, Sayı 312: 74-75, Ekim 2004.
- Nur, Yeşim. (2002). “Fırsat Ayağımıza Gelmişken”, **Sabah Gaz.**, 10 Ağustos 2002.
- Oktay, Ahmet. (1989). “İstanbul Bienali dolayısıyla”, . **Milliyet Gaz.**, 23 Eylül 1989.
- (1996). “80’lerde Türkiye’de kültürel değişim”. **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. Cilt:13. İstanbul: İletişim Yayınları. 1996.
- (2000). “Modernleş(e)meden Küreselleşmek”. **Post modernist Tahayyüle İtirazlar**. İstanbul: İnkilap Kitabevi. 2000.
- Oral Zeynep. (1997). “Türkiye'nin adı yok”, **Milliyet Gaz.**, 14 Ağustos 1997
- (2005). “Bienalde Türkiye”, **Cumhuriyet Gaz**. 11 Haziran 2005.
- (2006). “Altı zehir, üstü lale”, **Cumhuriyet Gaz**. 16 Nisan 2006.

- Öğünç, Pınar. (2000). “‘Takılacak’ sergi: Behiç Ak, Yılmaz Aysan, Selçuk Demirel, Alev Ebuzziya, Gülsün Karamustafa, Komet...”, **Aktüel**, Sayı:441: 124-126, 30 Aralık 1999-5 Ocak 2000.
- Öktülmüş, Buket. (1998a). “Bellekten çağa bakış.”, **Radikal Gaz.**, 7 Ekim 1998.
- (1998b). “Kerterizi düşle gerçeğin arası”. **Radikal Gaz.**, 8 Aralık 1998.
- (1999). “Kendi evinde konuk olanlar”, **Radikal Gaz.** 18 Kasım 1999.
- (2000). “Gidiş-dönüş bakış: Gidiş-Dönüş 3 sergisi 25 Kasım'a kadar Borusan Sanat Galerisi'nde”, **Radikal Gaz.**, Cumartesi Eki 11 Ekim 2000.
- Önel, Emine, (1998a). “Çocuklar ve gençler için çoğaltmalar.”, **Arredamento Dekorasyon**, sayı 100: 40, 41-44, Şubat 1998.
- (1998b). "Kerteriz", **Arredamento Mimarlık**, sayı 100 4: 118-122, Haziran 1998.
- Özayten, Nilgün. (2008). “Türkiye’de Obje Sanatı Kavramsal Sanat Post Kavramsal Sanat Eğilimleri”. **Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat**. Ed: Halil Altındere ve Süreyya Evren. İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık. 2008.
- Özdal, Hakkı. (2005). “80’li yıllara dair bir bilanço”, **Evrensel Kültür**, Sayı 161: 38-39, Mayıs 2005.
- Özel, Oktay ve Çetinsaya, Gökhan. (2008). “Türkiye’de Osmanlı Tarihçiliğinin Son Çeyrek Yüzyılı: Bir Bilanço Denemesi”. **w3. balikesir.edu.tr /~akolbasi/20.yysonceyregindeosmanli.doc**. Ekim 2008.
- Özer, Denizhan. (2005). “Yılın Hikayesi”, **Rh+ sanat: Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 16:20-21, Mart 2005.
- Özkan, Neyire. (2001). “Bu sergi rekora koşuyor: bir ayda 15 bin kişi gezdi.” **Hürriyet Gaz**, 9 Aralık 2001.
- Özgür, Ferhat. (1999). “Farklı anlatımlarla 17 sanatçının buluşması”. **Cumhuriyet Gaz.** 4 Şubat 1999.
- (2005). “51. Venedik Bienali'nden notlar”, **Rh+ sanat: Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı 21: 44-49, Eylül 2005.
- Özsezgin, Kaya. (1990). “90’lı yıllara doğru”, **Milliyet Sanat**, Sayı:247:51-52, Eylül 1990.
- (1993). “Heykel Nesneleri”, **Hürriyet Gaz.** 6 Mart 1993.

- Özsoy, Günnur. (2005). "Venedikte Kokulu Bahçe", **Vizyon Dekorasyon**, Sayı:45:40-45, Temmuz Ağustos 2005.
- Öztürk, Canan. (1987). "Sergi biter iz kalır", **Antika**, sayı 31: 34-46, Kasım 1987.
- Paksoy, Doğan. (2002). "Art İstanbul 2002: İstanbul Uluslararası Çağdaş Sanat Buluşması" **Türkiye'de Sanat**, Sayı:55: 18-25, Eylül-Ekim 2002.
- Pelvanoğlu, Burcu. (2005a). "Denge ve dengesizlik bir arada" , **Milliyet Sanat**, Sayı: 560: 34-36, Kasım 2005.
- (2005b). "Doğayla Buluşmak". **Sanat Dünyamız**, sayı:95:26-33, Yaz 2005.
- (2006a). "Kesişen Zamanlar"ı Okuyabilmek/Zaman'ı Kesiştirebilmek". **Sanat Dünyamız**, sayı:100, Güz 2006.
- (2006b). "Ressamın hayatla imajın buluştuğu anı görünür kıldığı bir sergi: Sınır Deneyimleri". **Sanat Dünyamız**, sayı:97, Kış 2006.
- (2007). "Sanat müzeleri için zirve toplantısı: Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği tarafından düzenlenen toplantıda İstanbul'daki sanat müzelerinin yöneticileri buluştu" , **Radikal Gaz.**, 14 Mayıs 2007.
- Picard, David ve Robinson, Mike. (2006). **Festivals, tourism and social change: Remaking worlds**. Clevedon: Channel View Publications, 2006.
- Potuoğlu, Öykü. (1999). "Yaşam ve ölüm: İnel İnal'ın video enstalasyonunu, Nadi Güler'in "yürüme" performansıyla buluşturan "Gidiş Dönüş" bugün son kez Kumpanya Sahnesi'nde", **Radikal Gaz.,Radikal İki Eki**, 3 Ekim 1999.
- Ratnam, Niru. (2004). "Art and globalisation". **Themes in Contemporary Art**. Ed. Gill Perry ve Paul Wood. Yale University Press, 2004.
- Refik, Mehmet. (1995). "Küratörlük Araştırmaları Merkezi", **Arredamento Dekorasyon**, Sayı: 69: 98-103, Nisan 1995.
- Rıfat, Samih. (2001). "Nedir, Neyin Nesidir Küratör? Ya da Senaryo Yazarı Yönetmenliğe Soyunmalı mı?", **Sanat Dünyamız**, Sayı:81: 97-100. Güz 2001.
- Robertson, Jean ve McDaniel, Craig. (2005). **Themes of Contemporary Art- Visual Art after 1980**. Oxford University Press. 2005.
- Ronte, Dieter. (1981). "Çağcıl sanat müzesi", Çev. B. Madra. **Sanat Çevresi**, sayı: 29, Mart 1981.
- Sadak, Yalçın. (1987). "Uluslararası çağdaş sanat sergileri üstüne." **Sanat Çevresi**, sayı 109: 20-22, Kasım 1987.

- (1988) “1987'nin genel bir değerlendirmesi.” **Sanat evresi**, Sayı 112: 48-53.Şubat 1988.
- (1992) “Anı Bellek I : melodramik bir diziye başlangıç” **Türkiye’de Sanat**, Sayı: 2: 48-49, Ocak Şubat 1992.
- (2005). “Küratör ne iş yapar?”, **Artist**, Sayı:52: 46-47, Ocak 2005.
- Saltuk, Kerem. (1997a). “Beyaz arşafın Hikayesi...” . **Yeni Yüzyıl Gaz.**, Nisan 1997 .
- (1997b). “Sanat galerileri biten sezonu değerlendirip... : şimdi soluklanma vakti!” . **Yeni Yüzyıl Gaz.** 2 Temmuz 1997.
- Samurçay, Neriman. (1995). “Tüketim Dokuları ve Yükselen Değerler”, **Estetik öplük**, İstanbul: Metgraf, 1995.
- Sander, Oral. (2003). **Siyasi Tarih 1918-1994**, Ankara: İmge Kitabevi, 2003.
- Sayar, Vecdi. (2001a). “Mozaik”. **Cumhuriyet Gaz.** 14 Aralık 2001.
- (2001b). “Yılın Sanatçısı”. **Cumhuriyet Gaz.** 28 Aralık 2001.
- (2004). “Ortadoğunun farklı yüzleri”. **Cumhuriyet Gaz.** 12 Kasım 2004.
- (2005a). “Bilanço”. **Cumhuriyet Gaz.** 22 Nisan 2005.
- (2005b). “Kaplumbağalar da uçar”. **Cumhuriyet Gaz.** 29 Nisan 2005.
- (2006). “Sermaye ve sanat”. **Cumhuriyet Gaz.** 20 Ocak 2006.
- (2007a). “Venedik Bienali”. **Cumhuriyet Gaz.** 15 Haziran 2007.
- (2007b). “İyimserlik”. **Cumhuriyet Gaz.** 7 Eylül 2007.
- Schubert, Karsten. (2004). **Küratörün Yumurtası: Müze Kavramının Fransız İhtilalinden Günümüze Kadar Olan Evrimi**, ev: Rana Smith, İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı, 2004.
- Sönmez, Necmi. (1989). “Kapıların aralanması-Nejad Melih Devrim.”, **Sanat evresi**, Sayı 132: 10-12, Ekim 1989.
- (1994). “Bir girişim olarak İskele Sergileri.”, **Sanat evresi**, Sayı 64: 32-34, Eylül 1994.
- (1999). “Cümlelerin arkasındaki geçitler” ,**Cumhuriyet Gaz.**, 25 Ağustos 1999.
- Sönmez, Ayşegül. (1998). “Serginin adı: İskorpit”, **Milliyet Gaz.**, 31 Ekim 1998.

- (1999). “Her yol İstanbul'a çıkar: Yurtdışında yaşayan dört ressamımız Borusan Kütür Merkezi'ndeki sergide, yaşadıkları şehirlerle İstanbul arasındaki gel-gitlerini sorguluyorlar”, **Milliyet Gaz.**, 18 Kasım 1999.
- (2000a). “Beuys’un ‘uyanık’ olarak eğittikleri”, **Milliyet Gaz.**, 30 Mart 2000.
- (2000b). “Etkinlik hiçbir şeydir sanat her şey!: BM Çağdaş Sanat Merkezi'nin cool Beral Madra'sına saygım sonsuzdu...”, **Milliyet Gaz.**, Kültür & Sanat Eki, 19 Ağustos 2000.
- (2002a). “Anti- küratörlerin bienali”, **Milliyet Sanat**, Sayı: 521: 76-77, Ağustos 2002.
- (2002b). “Tehlikeli şeyler tehlikeli işler”, **Milliyet Sanat**, Sayı: 523: 78-79, Ekim 2002.
- (2003a). “Maskesiz sanatçıların dansı” **Milliyet Gaz.**:6, 23 Ocak 2003.
- (2003b). “Alice olmalı diktatör değil!:50.Venedik bienali'nde yok yoktu...” **Milliyet Sanat**, Sayı:532, Temmuz 2003.
- (2003c). “Bu bir tragedya: 50. Venedik Bienali, özgür ve bölgelerden oluşmuş çoğulcu yapısıyla düşler ve çelişkiler üzerinden aslında yeni çağın yeni sanat anlayışının temel özelliklerini sergiliyor”, **Radikal Gaz.**, **İki Eki**, 20 Temmuz 2003.
- (2004). “Örgütlü görsel sanata evet !: Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği AICA'nın Türkiye şubesi başkanı Beral Madra ile görsel sanatlarda örgütlenmeyi konuştuk”. **Milliyet Sanat**, Sayı: 549, Aralık 2004.
- (2005a). “Dişi özgürlük çağrısı: Venedik Bienali ona gidip, onu deneyimlemenizden başka hiçbir şey istemiyor”, **Milliyet Sanat**, Sayı 556: 54-55, Temmuz 2005.
- (2006a). “Cumbadan rumbaya”, **Milliyet Sanat**, Sayı: 564:16-17, Mart 2006.
- (2006b). “Sinop'ta bir şeyler oluyor”, **Sabah Gaz.** 11 Ağustos 2006.
- (2007). “Erdemci: Takip eden geride kalır”, **Radikal Gaz.** 26 Ekim 2007.
- (2008). “Türkiye’de Güncel Sanat 2000-2007 Tespitler ve Olaylar...”, **Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat**. Ed: Halil Altındere ve Süreyya Evren. İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık. 2008.
- Strauss, David Levi. (2007). “The Bias of the World: Curating After Szeemann & Hopps”. **Cautionary Tales: Critical Curating**. U.S.A: Apexart. 2007.

- Şengel, Deniz. (1990). "Palimpsestler", **Palimpsestler Sergi Kataloğu**, İstanbul: Galeri BM, 1990.
- Şenol, Gülin. (2008). Beral Madra, "Bir Bilanço Sergisi" Röportaj, http://www.arkitera.com/soylesi_4_beral-madra.html?year=2003. Ekim 2008
- Şenova, Başak. (2008). "Dijital Girişim: Türkiye'de Gelişen Dijital Kültürün Farkına Varmak". **Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat**. Ed: Halil Altındere ve Süreyya Evren. İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık. 2008.
- Tabak, Yeşim. (2000). "Her telden takı: mimar, ressam, heykeltıraş, karikatürist ve fotoğrafçı 33 sanatçıdan takılar", **Radikal Gaz.**, Cumartesi Eki, 15 Ocak 2000.
- Tan, Pelin. (2003). **Küreselleşme ve 1990 Sonrası Güncel Sanat**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003.
- (2008). "Sanatçı Kolektifleri, İnisiyatifleri ve Sanatçılar Yönetimindeki Mekanlar". **Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat**. Ed: Halil Altındere ve Süreyya Evren. İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık. 2008.
- Tanglay, Özgün. (2002). "Sanal Küratör", **Art Decor**, Sayı: 114: 40-40-41, Eylül 2002.
- Tansuğ, Sezer. (1987). "Çağdaş sergiler." **Sanat Çevresi**, sayı 109: 24-25, Kasım 1987.
- (1989a). "Bienal kapsamında bir pentür ustası.", **Sanat Çevresi**, Sayı 132: 8-9, Ekim 1989.
- (1989b). "Hipodrom spinasında çağdaş bir anıt." **Sanat Çevresi**, Sayı 132: 35-37, Ekim 1989.
- Tezer, Ayça. (2004). "... Yeni binaya kavuşuyor", **Cumhuriyet Gaz.** 18 Ekim 2004.
- Tonel, Adnan. (2007). "Kuşakların ve İnançların Buluşması", **Bir Gün Gaz.** 6 Eylül 2007.
- Tuncer, Sabahattin ve Türkmen Özcan. (2005a). "Bir Bilanço'yu tartışmak: Bir Bilanço: 80'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Üretimi 8 Nisan-31 Mayıs 2005", **Rh+ sanat: Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı 17: 70-71, Nisan 2005.
- (2005b). "Christo yaptı ! ama oldu mu acaba?", **Cey Sanat**, Sayı 4: 54-59, Mayıs-Haziran 2005.
- Tunç, Neslihan. (2002). "Renkli bir hayat: 'Uluslararası Çağdaş Sanat Buluşması İstanbul 2002' devam ediyor...", **Sabah Gaz.**, Cumartesi Eki, 28 Haziran 2002.

- Umar, Leyla. (2001). "Sanat sığınağı Venedik: her iki yılda bir Venedik'te düzenlenen Uluslararası 49. Bienal'e bu yıl Türk sanatçıları da katıldı.", **Sabah Gaz.**, 24 Haziran 2001.
- Urbani, Vittorio. (2001a). "Gerçek Olamayacak Kadar Güzel". **Akdeniz Metaforları III Sergi Kataloğu**, İstanbul: Borusan Sanat Galerisi, 2001.
- (2001b). The Perfumed Garden The Publication of Turkish Pavillion, Venedik:, 2001.
- Utku, Ayşe. (2005). "Venedik Bienali", **Artist**, Sayı 58: 34-40, Temmuz-Ağustos 2005.
- Uşar, İsmet Meltem (2006). **1990 Sonrasında Türkiye'de Video Sanatı ve Kimlik Sorunsalı**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2006.
- Üçok, Ayşe (1989). "İstanbul'a 1980'li yılların sanatı geliyor", **Vizyon Dergisi**, Eylül 1989.
- Ünver, Bircan. (1987a). "1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri'ne girerken...". **Sanat Olayı**, sayı 64: 57-58, 1987.
- (1987b). "Mehmet Güleriyüz: "Farklı zamanları birlikte yaşayan bir toplumuz". **Sanat Olayı**, sayı 66: 58, 1987.
- (1987c). "Utku Varlık'ta geçmiş ve gelecek." **Sanat Olayı**, sayı 66: 59, 1987.
- Üster, Celal. (2003). "Berksoy'un akla zarar resimleri", **Radikal Gaz.**, Kitap Eki, 31 Ekim 2003.
- Varım, Gamze. (1994). "'Finlandiya'dan Detaylar' sergisi, bu ülkenin gündemdeki sanatçılarından bir demet sunuyor: Fin çağdaş sanatından bir kesit." **Cumhuriyet Gaz.**, 18 Ekim 1994.
- Yaman, Zeynep Yasa. (1994). "Finlandiya'dan detaylar", **Gençsanat**, sayı 2: 24-27, Ekim 1994.
- Yardımcı, Sibel (2005). **"Küreselleşen İstanbul'da Bienal"**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Yazıcı, Müjde. (2005). "İkinci durak İstanbul: 'İstanbul-Los Angeles: Uzaklığı Belgele' başlıklı serginin ilk ayağı ABD'de açılmıştı", **Radikal Gaz.** 5 Nisan 2005.
- (2007). "Çağdaş sanat mı, güncel sanat mı ?: 'güncel sanat' ve 'çağdaş sanat' aynı kavramlar mı ? Sanat çevrelerine sorduk ..", **Radikal Gaz.** 21 Ekim 2007.

- Yörüker, Seda. (2005). “Bir bilanço sergisi ve 80'leri hatırlamak”, **Gençsanat**, Sayı 128: 34-37, Mayıs 2005.
- Yıldız, Esra. (2008). “Giriş”, **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**. Ed: İpek Duben ve Esra Yıldız. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları. Mart 2008.
- Yılmaz, Kemal. (2003). “Pangaltı editörler cemiyeti”, **Radikal Gaz.**, 10 Şubat 2003.
- Yılmaz, Mehmet. (2004). “İktidarın Yeni Ortağı Küratör”, **Anadolu Sanat**, Sayı:15:236, Bahar 2004.
- Yılmaz Zafer. (1987). “İstanbul’da iki sanat şenliği”, **Güneş Gaz**, 25 Eylül 1987.
- Yücel, Derya. (2004). “İstanbul’u yeniden keşfetmek”, **Milliyet Sanat**, Sayı: 548:44-45, Kasım 2004.
- (2005). “Kentın Çaldıkları”, **Milliyet Sanat**, Sayı: 550:36-37, Ocak 2005.
- Yüksel, Nilgün. (2001). “Çağdaş Mitler: 7.Uluslararası İstanbul Bienali Küratörü Yuko Hasegawa ile bir görüşme”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı: 50:23-27, Eylül-Ekim 2001.
- (2005). “Küratör Nerede?!!!”, **Rh+ sanat: Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 16:10, Mart 2005.
- Yüzcüller, Serap. (2001). “Çemberin Dışında Olmak”, **Milliyet Sanat**, Sayı:497, 2001.
- Xurban.net. (2008). “manifesto”. <http://www.xurban.net/#>. (25 Ekim 2008).
- Wells, Liz (1997). **Photography: A Critical Introduction**. London: Routledge. 1997.
- Zeytinoğlu, Emre. (1997). “Genç Etkinlik 3 /Kaos Üzerine”, **Arrademento Dekorasyon**, sayı 95, Eylül 1997.
- Zurcher, Erik Jan. (2007). **Modernleşen Türkiye’nin Tarihi**. Çev. Yasemin Sanen Gönen. İstanbul: İletişim Yayınları. 2007.
- Encyclopaedia Britannica** , Chicago : Encyclopaedia Britannica Inc., , c1970, cilt:6.
- Collins Cobuild English Dictionary for Advanced Learners**, 3. Basım, 2001.

EK: BERAL MADRA BİYOGRAFİ

Beral Madra, 1967’de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü’nden mezun olduktan sonra sanat tarihi ve sanat eleştirisine yönelerek alanını genişletmiş olan Beral Madra, 1980’li yılların başından itibaren çeşitli ulusal dergilerde sanat eleştirmeni olarak yazıları yayımlanmıştır. 1979’da Maçka’da aralarında mimar Urarit İzgi’nin de bulunduğu üç mimarın açtığı Armor Galerisi’nin yöneticiliğini yapmaya başlamış ve 1984’te Galeri BM’yi kurana kadar devam etmiştir. 1992 yılında BM Çağdaş Sanat Merkezi’ni kurmuş ve yöneticiliğini yapmıştır. 2007 yılında da BM Suma’yı Binnaz Tükin ve Nilüfer Sülüner ile kurmuştur. 1987 ve 1989 İstanbul Bienalleri’nin danışma kurulunda yer almıştır. 44., 45., 47., 50. ve 51. Venedik Bienalleri’nin Türkiye adına küratörlüğünü üstlenmiş; 47. Venedik Bienali’nde gerçekleştirilen “Modernlikler ve Bellekler” sergisinin yardımcı küratörlüğünü yapmıştır. 1989 yılından itibaren yurt dışında Girit, Almanya, Bologna, Lübnan, Mısır, ABD gibi birçok ülkede sergi düzenlemiştir. 1997- 2001 yılları arasında Borusan Sanat Galerisi’nin danışmanlığını yapmıştır. 1999- 2002 yılları arasında WestLB Binasında beş serginin küratörlüğünü gerçekleştirmiştir. Diyarbakır Sanat Merkezi kuruluşunda danışmanlık yapmış ve dört serginin küratörlüğünü üstlenmiştir. Sinopalia 1. Sinop Bieali’nde sanat danışmanı olarak görev almıştır.

1995’ten itibaren Berlin Senatosu İstanbul Bursu temsilciliğini yürütmeye başlamış, 1999 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Yönetimi programının kurulmasına katkıda bulunmuş ve 1999-2001 yılları arasında bu programda dersler vermiştir. 1998’de açılan Yeditepe Üniversitesi Sanat Yönetimi Programında halen dersler veren Madra, 2003 yılında kurulan Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği Türkiye Şubesi’nin kurucu üyesidir ve 2008 Kasımına kadar başkanlığını yürütmüştür. Şu anda, 2010 İstanbul Kültür Başkenti Projesinin Görsel Sanat Yönetmenliğini üstlenmiştir (Anonim 2008b; Anonim 2008; Madra 2008d; Anonim 1998f: 52).

Beral Madra, 1989 yılında “Çağdaş Sanatın Kimliği”, 1996 yılında “Post Peripheral Flux- A Decade Of Contemporary Art in Istanbul”, 2003 yılında “İki Yılda Bir Sanat” kitaplarını yayımlamıştır.