

ÇAĞDAŞ SANAT, BİENAL, KÜRATÖR İLİŞKİSİ¹

Derya ÖZDEMİR

Dr. Öğr. Üyesi, Hakkari Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi, deryaozdemir@hakkari.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0471-7132

Özdemir, Derya. “Çağdaş Sanat, Bienal, Küratör İlişkisi”. idil, 104 (2023 Nisan): s. 426–440. doi: 10.7816/idil-12-104-01

ÖZ

Çağdaş sanatın temsili sayılabilecek en önemli unsurlardan biri olan bienaller küreselleşmenin sanat üzerindeki etkisiyle, ilk olarak 1895 yılında Venedik Bienali ile devreye girmiştir. 1990’lı yıllarda ise Venedik Bienali örneğinden yola çıkarak birçok ülkede bienallerin sayısında önemli bir artış söz konusu olmuştur. “Sanat için, sanat” fikrinin ön planda olduğu bienaller her ne kadar ücretsiz olarak düzenlense de günümüzde arka planda güncel sanat piyasası ile, dolaylı da olsa ilişkileri gözlenmektedir. Bienaller kavramsal boyutuyla sanat etkinliğini sürdürürken, ait olduğu ülkenin kültürel değerlerinin tanıtılması, ait olduğu şehrin tanıtılması, kentlerin ön plana çıkartılması, bunula birlikte kültür turizmine olan katkılarıyla devam eden ve günümüzde sayıları 300’ün üzerinde olan bir sanat etkinliği olarak yerini almıştır. Müzayedelerle başlayan sanat piyasasında modernizmle birlikte galerilerin etkisi artmıştır. Fakat bugün çağdaş sanat ortamında müzayedelerin gücünün tekrar artmaya başladığını söyleyebiliriz. Bienaller ve fuarlar karşılaştırıldığında ise, fuarların son zamanlarda daha fazla söz sahibi olmaya başladığı söylenebilir. Bu durumun sanat piyasasıyla ilgili olduğu söylenebilir. Müzeler ise; özel müzelerin kurulması ile bugün farklı bir yapılanma içerisine girerek kendilerini yenileme yolunda ilerlemekte ve eserlerin kapatıldığı alanlar olmanın ötesine çıkan alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, güncel sanat, modern sanat, sanatçı, sanat piyasası, galeriler, müzeler, bienal, küratör

Makale Bilgisi:

Geliş: 17 Eylül 2022

Düzeltilme: 10 Ocak 2023

Kabul: 2 Şubat 2023

© 2023 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

¹ Bu çalışma Derya Özdemir tarafından hazırlanmış olan “Türkiye’de Çağdaş Sanat Bağlamında Uluslararası İstanbul Bienalleri ve Küratörlerin Sanat Ortamına Etkileri” başlıklı sanatta yeterlik tezinden türetilmiştir.

Giriş

1850 sonrası ortaya çıkan Romantizm ile birlikte sanatçı iç dünyasına yönelmeye başlamıştır. Duyguların ön planda tutulduğu Romantizm, Neo-Klasizm'in katılığından arkasından her ne kadar tepki olarak doğmuş olsa da ortak özellikleri vardır. Ressamlar, heykeltıraşlar, şairler, yazarlar ve besteciler tarafından farklı yorumlanan Romantizm, değişken bir akım olarak gelişmiş ve 19. yüzyılın sonlarına kadar sürmüştür ve döneminin devrimci ruhlarını temsil etmiştir. Romantik sanat, sanatta geleneksel olan her şeyi reddederek değişen ve gelişen dünyayı kabullenme mücadelesiyle ortaya çıkmıştır. Daha önceki sanatçılardan farklı olarak, duygularını, ideal güzellik anlayışıyla hayal güçlerini ön planda tutarak zengin fırça darbeleri ve canlı renklerle kendilerini ifade etmişlerdir (Hodge, 2013: 56). 19. yy. başlarında Romantizmle başlayan sanatın özerkleşme süreci, modernist estetik ve modernist eleştirinin yarattığı devrimler ile ortaya çıkmıştır (Artun, 2017: 1). Bu durum Modernizm süresince etkili olacak; sanatçının özgürleşmesi, 19. yüzyıl Salon Sergilerinin Akademi'nin ve Devletin idaresinden çıkarak sanatçıların iradesine geçmesi, bu sergilerin yerini bağımsız ve kişisel sergilere bırakması, galeri sisteminin oluşması, müzelerin sayısının artmaya başlaması, sanat piyasasının oluşumu, sanat eseri sergileme şeklinde değişiklikler gibi birçok gelişmeyi beraberinde getirmiştir.

Bu özerkleşme sürecinde, Realizm (Gerçekçilik), Romantizme tepki olarak Fransa'da ortaya çıkmıştır. Romantizm'den etkilenmiş ancak Romantizm'in duygusallığının yerine zamanla gerçekçilik hâkim olmuştur. Gerçekçilik, sanatı ve sanatçıyı burjuva zevklerinden uzaklaştırmayı amaçlamış ve toplumun insan yaşamı üzerindeki rolünü sorgulamıştır. Resimlerinde konuları idealize edilmiş manzarlara için de değil, gerçek doğada resmetmişlerdir. Gerçekçiliğin, önemli temsilcileri arasında Gustave Courbet ve Edouard Manet'i sayabiliriz. Sanayi Devrimi'nin etkisiyle hızlı bir şekilde gelişen teknoloji sayesinde gerçeklik üzerine yepyeni bilgiler edinilmiştir. Sanatçılar, hem gerçeği en doğal haliyle yansıtmaya hem de toplumsal gerçekleri resmin içine katmaya çalışmışlardır (Özdemir, 2014: 38).

19. yüzyılın ortalarında, Gustave Courbet, Honore Daumier ve Jean François Millet'in içinde bulunduğu "Realizm" Çağdaş Batı resminin oluşmasına ilk adım olarak görülebilir. Bu üç sanatçı salonlarda sergilenen resimlerin aksine Paris'in hızla modernleşen kent ve kırsal yaşamını anlatan, eleştirel, samimi, içerik açısından zengin yaşayan sanatı benimsemişlerdir (Yılmaz, 2015, 1). Fransa'daki devrimci dönemde sanatçı Gustave Courbet, Marx'ın "Komünist Manifesto"sunun (1848) hemen ardından "Realist Manifesto"sunu (1851) kaleme almıştır. Manifesto genel olarak, toplumu değiştirme, özgür ve sosyalist bir geleceğe doğru yöneltme istek ve inancını kapsamaktadır. Courbet, 1871'de Parisli sanatçıları "müzelerin ve sanat koleksiyonlarının yönetimini ele geçirmeye" çağırmıştır. Ona göre bunlar, "her ne kadar ulusun mülkü olsalar da hem maddi hem de manevi bakımdan gerçek anlamda sanatçılara aittir. Courbet'in bu düşüncesi ekonomik çerçevedeki uygulama değişimine verilmiş bir cevaptır. Kapitalist kurumların elindeki sermayenin aktarımı yeni bir sınıf oluşturmuştur. Bu sınıf, varlığını ve gücünü göstermek için salon sanatı üretimine büyük yatırımlar yapmıştır. Burjuvazinin kontrolünde 19. yy.'da ortaya çıkan bu yeni sergi mekânları, kiliseden ve monarşiden bağımsız işlemiştir (Apostol, 2015: 1). Bu salonlar kendi içinde şekillenerek, sanat üzerinde önemli bir güç olarak söz sahibi olmuşlardır. Ancak sanatın, üretim aşamasında ve sergilenme aşamasında da özgür ve bağımsızlık sürecinin bir başlangıcı olarak görülebilir.



Resim 1: Vendôme Sütunu'nun yıkılışı, 1871.

Courbet'in, emeği, seks işçilerini, köylüleri resmettiği anıtsal tuvaleri, (Resim 1) 1871'de Emperyal Vendôme Sütunu'nu yıkan Komüncülere verdiği destek ve Komün Konseyi'nde kültür komiseri olarak oynadığı rolle, salon sistemine ve bu sistemin desteklediği siyaset sınıflarına meydan okumuştur. 19. yy.'ın ikinci yarısında, Realist hareketin öncülüğünde sanatçı öznelliğinin sanat işçisine ve eylemciye dönüşmesi günümüzde hala sanat ile toplum arasındaki ilişkiyi tanımlamaya devam eden ilk dönüm noktasıdır. Sanatçılar toplumsal değişim istekleri doğrultusunda, bir işçi sınıfı hareketiyle birlik içinde olmuşlardır. Politik bir eylem niteliğindeki bu tavır burjuvazinin işçiler üzerindeki ezici gücüne ve burjuva sanat kurumlarına karşı tepkinin ilk örneklerden biridir. Sanatsal pratiklerin ötesine geçen sanatçının, politik olarak bir karşı güç rolünü üstlendiği söylenebilir (Apostol, 2015: 1).

Courbet'in 1849 tarihli "Ornans'da Cenaze Töreni" tablosu ve İkinci Dünya Savaşı sırasında Dresden Müzesi'nde hasara uğrayan ünlü "Taş Kıranlar" adlı tablosu, 1850 Paris Salon Sergisinde, ilk sergilendikleri zaman, "Skandal" olarak nitelendirilmiş ve tartışmalara yol açmıştır. "Taş Kıranlar" adlı tablosu bir akıma tek başına öncülük eden bir tablo olarak Courbet'in güncel olanı tarihsel bir bütünlüğe taşıdığı bir tablodur. 1855 yılında yaptığı "Atölye" adlı tablosu, seçiciler kurulunca geri çevrilmiştir. Courbet bunun üzerine Endüstri Sarayı'nın yanında, serginin yapıldığı salonun karşısında masraflarını kendisinin üstlendiği birkaç metrekairelik bir sergileme mekânı yaptırmıştır. Bu mekânda "Atölye" adlı tablosunun da yer aldığı toplam 40 tablodan ve 4 desenden oluşan ilk kişisel sergisini düzenlemiştir (Özsegin, 1977: 20). Courbet'in açmış olduğu sergi ilk kişisel resim sergisi olarak, kendinden sonraki sergilere öncülük etmiştir. "Atölye" isimli tablosunda 30 ayrı figür yer almaktadır (Resim 2). Üç aylık bir çalışmanın sonucudur. Bu tablonun sanatçının diğer tablolarından farklı bir öneme sahip olmasının nedeni, hem dünyadaki ilk kişisel sergiye sebep olması, hem de sanatçının "Milletlerarası Sergiye" başkaldırısının sembolü olmasıdır.



Resim 2: Gustave Courbet, Sanatçının Atölyesi, 1855, Tuval Üzerine Yağlıboya, 359×598 cm, d'Orsay Müzesi, Paris.

Courbet 1855 yılında "Uluslararası Paris Sergisi" için çalıştığı büyük tablosu ile ilgili düşüncesini; "Oldukça esrarengiz. Yorumlayabilene iyi şanslar." cümlesiyle ifade etmiştir (Çiçek, 2016: 1). Sanatçı 1867 yılında da aynı stratejiyle devam ederek, evrensel sergiye dört tablosunu ayırırken, Alma köprüsü yakınında inşa ettirdiği bir pavyonda, geri kalan 132 tablosunu sergilemiştir (Wat, 1999: 59). Sanatçı kendi imkânlarıyla açmış olduğu sergilerle kendini tanıtmaya ve isminin yayılmasını sağlamıştır. 19. yy.'da Akademik savunduğu Romantizm ağırlıklı temaları eleştiren Gustave Courbet, Edouard Manet, Claude Monet gibi sanatçıların yapıtları "Salon" tarafından reddedilmiştir. Bununla birlikte akademizme alternatif sanatçıların giderek artması akademik-sanatçı çekişmesinin ilk örneklerini oluşturmuştur. 20. yy. başlarında Modernizmin temsilini, kentsel temalarla ve endüstriyel süreçlerle ifade eden birçok sanatçının yanı sıra, hızla büyüyen kentleşmeye ve endüstrileşmeye tepki gösteren birçok sanatçı olmuştur (Kalkan, 2012: 126). Bu süreçte öne çıkan isimlerden biri olan Manet'in resimleri sürekli skandallar yaratmış ve eleştirilere ve tartışmalara neden olmuştur. "Kırda Yemek" adlı eseri 1863 Paris Sanat Fuarı'nın jürisi tarafından müstehcen bulunduğu için reddedilmiştir. Salonun jürisi bu çalışmayla birlikte yaklaşık 3.000 eseri daha reddedince imparator III. Napolyon'un emriyle, "Reddedilenler Salonu" adı altında bir salon açılmış ve resimler orada sergilenmiştir (Resim 3).

Modernleşme sürecinin izlenimcilikle hissedilmeye başlayarak, Fransa'da Modernizm'in ilk temsilcisinin "Kırda Öğle Yemeği" adlı tablosuyla Manet olduğu kabul edilmektedir. Bu şekilde

görülmesinin sebebi sanatçının cesur bir kompozisyon kurgusu denemesidir. Aslında sanatçı geleneksel bir kompozisyon kurgusunu ele alırken aynı zamanda çağdaş bir içerikle sentezlemiştir. Modernizm sürecini etkileyen iki önemli unsur arasında; 1789 Fransız Devrimi ve 19. yy.'da ki İngiliz Sanayi Devrimi'nin etkileri bulunmaktadır. Bu iki önemli toplumsal olay her alanda olduğu gibi sanatta da değişimlere sebep olmuştur (Yılmaz, 2006: 18). 19. yy.'ın ikinci yarısında bilim mantıkla güncelleşmiştir. Fizik, Biyoloji gibi bilim dallarının laboratuvar ortamına girmesiyle bilimsel gelişmeler hızlanmıştır. Bu gelişmeler sanatta da etkisini göstererek, 19. yy.'ın sonları ve 20. yy.'ın başlarında sanatta Modernizm, ressamların dünyayı gördükleri gibi temsil etmeyi bırakmalarıyla hızlanmıştır (Özdemir, 2014: 41). Bu bağlamda Fovizm, Dışavurumculuk, Kübizm, Fütürizm, Dada, Sürrealizm gibi modern akımlar ortaya çıkmıştır.



Resim 3: Edouard Manet, Kırdaki Öğle Yemeği, 1863, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 214x270 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Dada'nın öncü sanatçılarından Duchamp'ın 1910'larda ortaya attığı 'hazır-nesne' olgusu, özellikle 1917 tarihli "Çeşme" adlı eseri Kavramsal Sanatın temellerini oluşturmaktadır. Duchamp'ın sıradan bir nesneyi sanat olarak sunması sanatın düşünsel boyutuna dikkat çekmektedir. Bu çalışma sanat olgusunda yeni bir önerme olarak, 20. yy.'ın Avangart ruhunun bir simgesi olma özelliğini taşımaktadır. Duchamp, 20. yüzyıl Avangartı içinde Picasso, Matisse, Maleviç, Mondrian gibi sanatçıların soyuta yönelen biçimci Modernist Avangart geleneğine karşı bir duruş sergilemektedir. Duchamp'ın 'Avangart içinde (daha) Avangart' ve 'Postmodern öncesi Postmodern' anlayışındaki tavrı 1950 sonrası sanat anlayışlarını önemli ölçüde etkilemiştir (Antmen, 2012: 193-194). Duchamp'ın 'çeşme' adlı eseri sanatta bir kırılma noktası olarak görülmekte ve sanatın ne olduğu, estetik değerlerinin ne olduğu gibi tartışmalarla birlikte sanatın düşünce ve kavram boyutunu öne çıkartarak birçok soruyu beraberinde getirmiştir.

1950'li yıllarda belirli bir sanatsal yaklaşıma bağlı olmaksızın oluşan çağdaş sanat anlayışıyla, örneğin; resmin diğerlerine olan egemenliğine son vererek, resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi farklı disiplinleri bir araya getirmiş, çoğulcu bir sanat anlayışı oluşmuş ve yaygınlaşmıştır (Antmen, 2012: 277). 1850'lerden 1950'li yıllara kadar yaklaşık 100 yıllık bir sürecin getirmiş olduğu değişimler ve gelişmeler birçok alanda olduğu gibi sanatta da dönemsel olarak farklı dinamiklerle kendini göstermiştir. Yaşanan sosyo-ekonomik durumlar, teknolojik gelişmeler, I. Dünya Savaşı, II. Dünya Savaşı vb. durumlar sanatı etkileyen faktörler arasındadır. 1950'li yıllardan başlayarak ve küreselleşmenin de etkisi ile birlikte sanat alanında uluslararası bir sanat ortamı oluşmaya başlamıştır. Bu durum; Çağdaş sanat nedir? Çağdaş sanat, Modernizm ilişkisi nedir? gibi pek çok soruyu beraberinde getirmiştir. Çağdaş sanat bağlamında bu durum kendisini; müzelerde, galerilerde, koleksiyoner yapısında, sergileme geleneğinde de hissettirmiştir. Ayrıca günümüzde şirketlerin sanata yatırım yapmaya başlamaları ile sanatın özelleşmesi söz konusu olmuştur. Sanat piyasası uluslararası bir yapılanma içerisinde ilerlemeye başlamış ve şekillenmiştir. 1850'li yılların "Uluslararası Büyük Salon Sergileri ve Fuarları" yerini Çağdaş sanatın temsili sayılabilecek bienallere bırakmıştır. Bienaller, ilk olarak 1895 yılında düzenlenen Venedik Bienali'nden günümüze artarak çağdaş sanat ortamında uluslararası düzeyde önemli bir yer edinmiştir. Türkiye ise bu sürece, ilk olarak 1987 yılında

gerçekleştirilen 1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri ile birlikte girmiştir. Ayrıca 1990’lı yıllardan itibaren Türkiye’de çağdaş sanat/güncel sanat tartışmaları yer almıştır. Aralarındaki ilişki ideolojik bir tercih olarak veya İngilizce’den Türkçe’ye çeviri durumundan kaynaklı birbiri yerine kullanılan kavramlar olarak kendini göstermiştir.

Sanat ortamında Uluslararası Bienallerle birlikte, “kûratör” kavramı devreye girmiş ve bugün bütün bienallerde ve hemen hemen tüm sergilerde yerini almıştır. Aynı zamanda bienallerle birlikte sanat eseri sergileme geleneğinde uluslararası bir sisteme geçilmiştir. Günümüzde bienaller; ait oldukları kenti öne çıkartan, turizme katkısı olan ve uluslararası çağdaş sanat ortamını yansıtan, sanatçıların uluslararası etkileşimini artıran önemli bir etkinlik olarak söz sahibi durumdadır.

Çağdaş Sanat Nedir?

“Çağdaş Sanat Nedir?” sorusu özellikle sanat dünyası içinde, çeşitli kurumlar, dergiler, eleştirmenler, tarafından sorgulanmaktadır. Bugün bulunduğumuz dönemi de içine alması açısından özellikle üzerinde durulmakta ve sorunsallaştırılmaktadır. Çağdaş Sanat oldukça geniş kapsamlı bir dönemi ifade etmektedir. Bu bağlama bağlı olarak belirli bir tür sanat yapıtında belirli bir estetik anlayışı, tarihsel bir sanat dönemini, sergilemenin bir yolu, bir müzenin içinde özel bir bölümü hatta alışkanlıkları, zevkleri ve sanat piyasasının daha yüksek kademelerini, fiyatlarını kapsamaktadır. Postmoderne hükmeden bir kategori olarak karşımıza çıkmakta ve günümüzde tartışılmaktadır (Esanu, 2012: 5). Modernizmden sonraki dönem çağdaş sanat olarak nitelendirilmektedir. Bu bağlamda postmodernizm, modernizmden beslenen bir yapıya sahiptir. Çağdaş sanatın ise; postmodernizmi de içine alan ve içinde bulunduğumuz zamanı da kapsayan, daha güncel olan bir dönemi ifade ettiğini düşünebiliriz. Bununla birlikte Postmodernizm - Çağdaş Sanat karşılaştırmasının yanı sıra karşımıza üçüncü bir boyut olarak, Çağdaş Sanat - Güncel Sanat ikilemi çıkmaktadır.

“Çağdaş Sanat” farklı ülkelerde farklı başlangıç tarihleriyle kendini göstermektedir. Los Angeles’taki MOCA 1940’tan sonraki çalışmaları dikkate alırken, Londra’daki Tate Modern de bulunan çağdaş eserleri 1965’ten sonra yapılmıştır. Kristine Stiles ve Peter Selz’in kaynak kitabı Theories and Documents of Contemporary Art’ın başlangıç noktası 1945 tarihidir. Ülkelerin çağdaşlık anlayışı farklılık göstermekle birlikte ağırlıklı olarak 1990’ların başlarında ortaya çıkan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır (Artun-Örge, 2014: 8). 1990’lı yılların sanatını etkileyen en önemli şeyler arasında Foucault’nun, Deleuza ve Guattari’nin ve Baudrillard’ın çevirilerinin olduğu ve temel bir dönüşüm noktasını oluşturduğu söylenebilir. Sadece Türkiye’de değil 90’lı yılların Avrupa sanatında da etkili olmuştur. Batı Avrupa’da büyük sermaye destekleriyle bu tip sergiler yapılırken Türkiye’de sanatçıların kendi çabalarıyla sergiler yapılmıştır (Çalikoğlu, 2008: 22). Avrupa’da yaşanmış olan değişim Türkiye ile aşağı yukarı aynı döneme denk gelerek, 80’li yıllardan bir kopma oluşmuştur. Kurumsal ve kavramsal düşünme biçimleri ve uygulama şekilleri bu yıllarda kendini göstermeye başlamıştır. 80’li yıllarda enstalasyon yapılıyor olsa da 90’lı yıllardan sonra net bir şekilde görülmeye başlamıştır (Çalikoğlu, 2008: 25). Çağdaş sanat genel olarak; yeni medya, dijital görüntü, sürükleyici sinema, ulusal kimlikler, yeni enternasyonalizm, ilişkisel estetik, post prodüksiyon sanatı, remiks kültürlerini vurgulamaktadır (Smith, 2006, 683).

1980’lerin ortasından itibaren Ankara ve İstanbul’da yer almaya başlayan, uluslararası bienaller, sanat etkinlikleri ve ulusal düzeydeki “Yeni Eğilimler” ve “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” gibi sergiler genel sanat algısını etkilemiştir. Fakat bu yenilikler o dönemde “modern” adı altında nitelendirilmiştir. Batı’da 1970’lerde yükselmeye başlayan 1980’lerde iyice yer edinen postmodern ve çağdaş (güncel) gibi kavramlar Türkiye’ye 1990’lı yıllarda girmiştir (Yılmaz, 2012: 36). 1980’li yılların sonunda değişen sanat ortamının etkileri Türkiye’de de kendini göstermeye başlamış ve 1990’lardan sonra belirgin hale gelmiştir. Sanatçılar, toplum, gelenek, yerellik, otorite gibi değerlere karşılık içerik ve biçim açısından belirgin bir şekilde yenilik arayışlarına girmişlerdir (Çalikoğlu, 2008: 8). Bu durum kendisini 1984 yılında Uluslararası 14. İstanbul Festivali kapsamında düzenlenen “1. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” adlı sergide hissettirmiştir. Sergi, Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisinde gerçekleştirilmiştir. Katılan Sanatçılar arasında; Hale Arpacı, Mustafa Ata, Tomur Atagök, Bedri Baykam, Handan Börüteçene, Canan Beykal, Cengiz Çekin, Ayşe Erkmen, Âdem Genç, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Hüsamettin Koçan, Füsün Onur, Zekai Ormanlı, Sarkis, Yusuf Taktak ve Nil Yalter’in çalışmaları yer almıştır. Bu sergide resmin dışında enstalasyon, kavramsal içerikli vb. farklı çalışmalarda yer almıştır (Yusuf Taktak ile kişisel iletişim, 21 Haziran 2018). Bu yılların başında akademinin soyut-figüratif tartışması yerini enstalasyon – resim tartışmasına bırakmıştır (Çalikoğlu, 2008: 47).

Bu konuyla ilgili tartışmaları Bedri Baykam;

Türkiye iki tane çocuksu kriz yaşadı. Biri figüratif ressamlar ve avangartlar soyutlar kavgası, ikincisi tuval ressamlarıyla mekân düzenlemeciler kavramsalcular ... avangart sanatçılar olarak bizler başlatmadık.

Birini akademisyenler başlattı bize karşı savaş gibi yani niye sizin adınız geçiyor esas sizin yaptığınız saçmalık bizim yaptığımız doğru iş diye, ikincisi de bu Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri daha sonra ikiye bölündü. Öncü Türk Sanattan Bir Kesit Sergisinden, bir grup sırf kavramsalcular diye ayrıldı ondan sonra da genel olarak onları destekleyen kimi kûratörler yazarlar ve bazı sanatçılar hani siz hala tuval resmimi yapıyorsunuz biz tuvali çoktan aştık gibi bir komplekse giriştiler hâlbuki aynı kişiler sokağa çıkıp Almanya'ya, New York'a, Paris'e, Londra'ya, Washington'a gittiklerinde yine görüyorlar ki dünyanın bütün büyük müzelerinde Çağdaş Sanat adı altında enstalasyon da var kavramsal işler de var ama tuval resimleri de var. Ama dünyada hiç kimse tuval resmi yapmayı bir kompleks haline getirmemiş ... (Bedri Baykam ile kişisel iletişim, 21 Haziran 2018) sözleriyle değerlendirmiştir. Bugün baktığımızda çağdaş sanat içinde tuval resmi, enstalasyon, video vb. birçok tekniğin kullanıldığı gözlenmektedir. Sadece farklı sanatçılar açısından değil bir sanatçı bütün teknik ve malzemeyi kullanarak işler yapmaktadır. Bu durumun sebebini Bedri Baykam:

Çünkü ana referans noktaları olan batıda bugün de beş yıl önce de on yıl önce de on yıl sonra da tuval resimleri olacak. Tuval hep öldü denilen, fakat dokuz canlı, kimsenin öldürmediği bir yüzey. Neden? Çünkü aslında çok iddialı bir olay, asırlarca tuval üzerine resim yapıldıktan sonra, siz tekrar bir gün geliyorsunuz elinizdeki malzemeye, geçmiş bilginizle ben tekrar bir tuval resmi yapacağım ve 2018 tarihi atacağım, 2019 tarihi atacağım ve bunun yenilikçi bir iş olması lazım beni yansıtmaması lazım, dönemimi yansıtmaması lazım şeklinde bir iddia taşıyor. Bugün yapılan her yeni tuval, iş (Bedri Baykam ile kişisel iletişim, 21 Haziran 2018) cümleleriyle açıklamıştır. Bu tartışmaların bugün yersiz olduğu açıkça gözlenmektedir. Bu süreç sanatçının ifade etme biçimini zenginleştirerek kullanılan malzemenin çeşitlendirilmesini sağlamıştır.

Değişim ile başka bir bakış açısının varlığından ve sanat yapma biçimlerinden söz edilebilir. Fakat bugün, piyasaların yükselmesiyle ve paranın artmasıyla resme olan ilginin tekrar artmaya başladığı söylenebilir.

Emeğin sermayeye formel boyun eğmesinden reel boyun eğmesine geçtiği zaman, kapitalizmin hâkim üretim biçimi olarak kendini göstermesi gibi, sanatlarda da düşünsel veya kavramsal boyutta değil, biçim ve içeriğin formel olanın ve içeriğin kavramsal olana evrilerek ve bununla birlikte değişmesiyle bu gerçekleşti 1990'ların başında." (Çalıkoğlu, 2008: 25-27).

Burada kastedilen durum, çalışmada kullanılan malzeme veya içerik ve anlatının karşılığını kavramda bulmasıyla ilgilidir. Çağdaş sanatın getirdiği değişim sürecini ifade etmektedir. Bu durumu sanatçıların sanat eseri üretim aşaması bakımından ele aldığımızda, İlya Kabakov günümüz sanatçılarının durumunu:

Çağdaş sanatçıların bugün önerdikleri projeler ile, geçmişin sanatçılarının belirsiz projeleri arasında kökten bir fark var. Örneğin, "Nasıl bir resim yapmak istiyorsun veya ne yapmak istiyorsun?" sorusuna geçmişin sanatçısı sakince "Hele bir başlayalım da sonra bakarız" diye cevap verirdi. "Peki ne zaman bitirmeyi planlıyorsun?" diye sorulunca da "Şimdi bir kere bu öyle bir süreç ki..." der ve daha fazla bir şey söyleyemezdi. Oysa bugün projenizdeki en ufak bir belirsizlik alameti, başarısızlık olarak değerlendiriliyor. (Artun ve Örgü, 2014: 115) sözleriyle ifade etmektedir. Burada Kabakov'un bahsettiği durum çağdaş sanatta yapılacak olan çalışmanın tüm evrelerinin planlanarak sistemli bir şekilde ilerlediğinden bahsetmektedir. Çalışmanın sonucunun baştan öngörüldüğü bir süreci kastetmektedir.

Denizhan Özer çağdaş sanat çalışmaları ile ilgili düşüncelerini:

Çağdaş sanat sergilerinin içinde her şey aslında içinde bulunduğumuz iç içe geçmiş, bu döneme ait bu çağın sanatı. O döneme ait eskiden yapılmış empresyonist renkler, doğaya açılanlar vb. Bugün yapılanlara kavram olarak çağdaş sanat diyorlar. Ama bu içinde bulunduğumuz her türlü yüksek teknolojiyi de kullanan, geleneksel yöntemleri de kullanan ama bugünün sorunlarını bugüne ait olan durumu dile getiren bir olgu. Ben çağdaş sanat yaparım resimle yaparım bazı şeyi, bazı şeyi fotoğrafla anlatırım, bazı şeyi enstalasyonla anlatırım bazı konuyu Video Art'la anlatırım (Denizhan Özer ile kişisel iletişim, 20 Haziran 2018) diye açıklamıştır. Özer, sanatçının günümüzde oldukça geniş bir ifade diline sahip olduğunu belirterek, sanatçının malzeme ve teknik açısından özgür olduğunu ifade etmektedir. Bu konuda bir sınırlandırma ve ayırım yapılmasının günümüzde gereksiz bir tartışma olduğunu söylemek mümkündür. Önemli olan şey, yapılan çalışmanın hangi teknikle olursa olsun, en iyi şekilde aktarılması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çağdaş Sanat, her türlü uygulamaya açık, müzeler, akademik kurumlar, müzayedeye evleri ve metinler bulundukları yakın dönemi kategorilere ayırarak ve kronolojik olarak temsil etmenin kesişme noktasını ifade etmektedir. Önceki dönemleri düşündüğümüzde "modern"e olanların "çağdaş" içinde geçerli olabileceğini, belirli bir süre sonra başka bir kavram karşısında geçmişini temsil etmesi söz konusudur (Artun ve Örgü, 2014: 8-9). Günümüzde çağdaş sanatla ilgili sürecin nereye kadar devam edeceği bilinmemektedir. Belki de şu an çağdaş sanat olarak nitelendirilen bu dönem başka bir kavramla nitelendirilerek çağdaş sanat kendini devam ettirecektir. Ancak günümüzde bu belirsizlik kendini göstermekte olup bu şekilde devam etmektedir.

Çağdaş Sanatta Sanat Piyasasını Şekillendiren Unsurlar ve Gelişim Evreleri

17. yüzyılda Hollanda'nın 'Altın Çağı'nda başlayan ve 19. yüzyıl sonlarında Paris'te olgunlaşan sanat piyasası sanatın özerkleşmesinde etkili olmuştur (Artun, 2012: 151). Sanat piyasasının oluşmasında şu unsurlar yer almaktadır: Sanatçılar, simsarlar, galeriler, müzeler, sanat dergileri, müzayede evleri, bienaller ve sanat fuarları gittikçe daralan bir ağ içinde birbirine bağlanıyor; bir yandan Batı'daki olgunlaşmış modelin kopyasını oluşturmaya can atıyor, diğer yandan da durmadan ve çekinmeden, bu modeli yerel duruma özgü pratik ve felsefi ihtiyaçlara uyarlıyorlar. (Artun ve Öрге, 2014: 131).

Birbiriyle sıkı ilişkiler içerisinde olan bu kavramlar sanat ortamını ve sanat piyasasını şekillendirmektedir. Bugün geldiğimiz noktada sadece galeriler ve sanat fuarlarının değil müzelerin dahi sanat piyasasında yer almaya başladığını söyleyebiliriz. Böyle bir durumda sanat ortamının yeniden şekillendiğini, sanatın elemanı olan kurum ve etkinliklerin içeriklerini değiştirmeye başladığı söylenebilir.

1970'li yıllardan itibaren Amerika'da, 1980 yıllardan itibaren ise tüm dünyada sanat müşterisi olarak şirketlerin sayısında önemli bir artış gözlenmektedir. Her ne kadar şirketlerin üst yöneticileri genel olarak sanatı bir yatırım aracı olarak görmediklerini ifade etseler de enflasyon oranının arttığı dönemlerde sanat, "uzun dönemde sermayenin, en azından enflasyon oranında değer kazanması için ciddi olanaklar sunar". Çağdaş sanat, büyük ressamların eserlerinin alınıp satılmasından daha riskli olmasına rağmen, şirketler için bir yatırım aracı haline gelmiştir (Wu, 2005: 385-386, 396). Çağdaş sanat, küresel ve toplumsal bağlamda ele alındığında zengin şirketler ve bireyler sanayi ve ticareti idare etmeleri için aracı olarak CEO'lara verdikleri yetkilerle devam etmektedirler. Bununla birlikte sanatçı, eleştirmen ve küratörlerin sağladığı hizmetlerden faydalanarak yeni bir anlayışla sermaye "çağdaş" andırarak toplumsal hizmet ekonomisiyle etkileşime girmiştir (Artun ve Öрге, 2014: 13). Aynı zamanda sanatta kamusallığın parçalanarak küresel şirketlerle birlikte, sanat özelleştirilmektedir. Bu durum sponsorluk adı altında da gerçekleştirilmektedir (Artun, 2013: 1). Galerilerin ortaya çıkmasıyla sanat; sarayın, kilisenin, devletin, akademinin himayesinden çıkmıştır. Siparişe dayalı çalışma düzeninden kurtularak özgürleşmiştir. Modernizmi örgütleyen galericiler sadece izleyicilerle ve koleksiyonerlerle kurdukları ilişkiler ile değil, gazete ve dergi yayınlarıyla, tarih ve eleştiri yayınlarının yanı sıra başka galeri ve müzelerle kurdukları ilişkilerle de bu süreci oluşturmuşlardır (Artun, 2012: 151-152). Modernizmden başlayarak günümüze kadar galerilerin sayısında dikkate değer bir artış gözlenmektedir.

Müzeler ise; sanat ticaretinden çok uzakta olan kamuya ait eğitim kurumları olarak kurumsallaşmalarına rağmen, müzelerin özelleşmesiyle birlikte, bir koleksiyoner olarak ardından da sanat değerinin oluşmasındaki otoritesinden dolayı bu kurumlarda sanat piyasasının elemanları arasına girmiştir. Bir koleksiyonun "müze kalitesinde" olup olmadığının müzeye yüklediği anlam, müzelerin değerini ortaya çıkartarak müzeleri de sanat piyasası elemanları arasına katmıştır. Bununla birlikte müze ile müzayede arasında iki farklı anlam bulunmasına rağmen ikisi arasındaki anlam farkı müzayedelerin müze açmasıyla birlikte anlam ilişkisi kurulmasına sebep olmuştur. Örneğin; İstanbul'da "Antik A.Ş.'den Müze gibi Müzayede" sonra İstanbul Modern'in, bir müzenin sahip olduğu özellikleri yansıtan ve görevleri arasında bulunan "sanat tarihi ve eleştiri" konulu eğitimlerin yerine "Çağdaş Sanat Koleksiyonerliği" gibi eğitimler verdiği görülmüştür (Artun, 2012: 167). Bu ilişkilerle birlikte müzelerinde direk olmasa dahi piyasayla dolaylı bir bağ kurduğu söylenebilir.

Sanat piyasasının etkisiyle, geçtiğimiz yirmi sene içinde, çağdaş sanatın altyapısı yavaş yavaş şekil aldı. Ancak bu altyapı, galerileri, çağdaş sanat müzeleri, sanat dergileri, koleksiyonları, sanat merkezleri, arşivleri vb. ile her ne kadar olgun bir sanat sisteminin tanıdık özelliklerine sahip gibi görünse de bu yapıtaşlarının çoğu, gerçek içerikten yoksun birer biçimdir sadece. Sanat dergileri çoğu eleştirel olmayan bilgilendirici yazılar yayınlamakta, inceleme ve sanat eleştirisine yer vermemektedir (Artun ve Öрге, 2014: 139).

Bundan dolayı çağdaş sanatın tam olarak oturmadığı ve hala bazı bilinmeyenleri içerdiği söylenebilir. Çağdaş sanat oturmuş bir yapı gibi görünmesine rağmen, kendi içinde sorunsalları olan bir özelliğe sahiptir. Buna rağmen, 1980'lerde fark edilir derecede artmaya başlayan; müzeler, müzayede piyasasındaki gelişmeler, şirketlerin sanat yapıtına olan ilgisi, galerilerin sayısındaki artış, ardından bienallerin ve fuarların devreye girmesi, çağdaş sanatın kurumsallaştırılması gibi etkenler, birbiriyle ilişki içerisinde ilerlemişlerdir. Gittikçe sayıları artan bu etkenler sanat ortamının bugünkü durumunu şekillendirmiştir. Sanat piyasasında söz sahibi olan etkenlerin tamamı Baudrillard'ın 1972 yılında belirttiği; "sanat, "müzayede nesnesi" dir." cümlesini açıklamaktadır (Artun, 2012: 168). Baudrillard bu cümlesiyle sanatın bugün kazandığı maddi boyuta dikkat çekmektedir. Günümüzde bu etkenleri tek tek incelediğimizde hemen hemen hepsinin sanatla maddi bağlarının olduğu karşımıza çıkmaktadır.

Bienaller

Türk Dil Kurumu sözlüğünde, “Bienal” kelimesi yıl aşırı, iki yılda bir olan diye tanımlanmaktadır (TDK, 1998a: 290). Bu bağlamda “Bienali” her iki yılda bir düzenlenen ve devamlılığı esas olan bir sanat etkinliği olarak tanımlayabiliriz.

Resmin bir satış rekoru kırdığı 1980’li yılların sonlarına doğru, bienallerin dışı açık yüzü ile, sanat yapının malzemesinde ve içeriğinde farklılıklar ortaya çıkmaya başlamıştır. Alternatif mekânlar içerisinde kavramsal düzenlemeler yapılmış, hazır yapım nesneler kullanılarak üç boyutun olanakları sınanmıştır. Bu süreçte yapının tartışmasız saflığı yerine disiplinlerarası bir anlayış yer edinmiştir. Yani 1990’ların sanatı, salt estetik, kapalı bir dilin ötesine geçerek, sosyolojiye, felsefeye, popüler kültüre, sinema ve teknolojiyle etkileşime geçmiştir (Çalikoğlu, 2008: 10-11). 20. yy.’ın sonlarında bienallerin sayısında bir patlama olmuştur. Bienallerin çoğu Batı Avrupa ve Kuzey Amerika dışında bulunmaktadır. Bienaller sanat dünyasındaki yeni eğilimleri yansıtmaktadır. Ele aldığı konular arasında; postkolonyalizm, yerinden olma, göç, uluslaşırılma, ırk, kentleşme ve diğer küresel meseleler bulunmaktadır. Ait oldukları şehrin gündemi ne olursa olsun kendi gündemlerini oluşturan büyük sanat etkinlikleridir (Lockard, 2013: 103). Günümüzde tıpkı Gustave Courbet’in uluslararası Paris Salon Sergisi tarafından reddedilen çalışmalarını, Salon jürisine tepki olarak kendi kişisel sergisini açması örneğinde gördüğümüz gibi, bienallere tepki olarak paralel etkinliklerin artmakta olduğu dikkat çekmektedir. Bu etkinliklerin bazılarının haklı nedenleri bulunmaktadır.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı, kâr amacı gütmeyen bir sivil toplum kuruluşu olarak İstanbul’da Uluslararası Sanat Festivalleri düzenlemek amacıyla 1973 yılında Dr. Nejat F. Eczacıbaşı önderliğindeki 17 iş adamı ve sanatsever tarafından kurulmuştur. İlk olarak 1973 yılında Uluslararası İstanbul Festivali gerçekleştirilmiştir (İKSV, 2018a: 1). Bu etkinliğin ardından kültür sanat etkinliklerini artıran vakıf günümüze kadar devam eden birçok etkinliğin başlangıç noktasını oluşturmuştur. Çağımızın genel sanat anlayışına uygun bir etkinlik kazandırmak amacıyla festival yöneticileri tarafından bienal düzenlenmesi kararı verilmiştir. Ülkemizdeki sanat pratiklerine uluslararası ilgiyi çekmek, Uluslararası sanat pratiklerini ise ülkemize getirmek amaçlanmıştır. Bienalin ilkeleri, amaçları, uygulama şekli ile ilgili kuralları, altyapısını ve değerlendirmesini festival yönetimi yapmıştır. Beral Madra, bienalin amacını:

Uluslararası bir bienalin amacı, uluslararası sanat ve kültür etkinliklerinin üst düzey bir kesitini öne çıkarmak, her ülkenin belirginleşmiş güncel sanat anlayışını tanımak, ülkesinde ya da uluslararası sanat ortamında sanatın genel gelişimine katkı getiren sanatçıları tanıtmak ve bu olguyu uluslararası sanat uzmanlarına, koleksiyonculara ve geniş kitlelere sunmaktır. (Madra, 2003: 13) diye açıklamıştır. Bu amaçlar doğrultusunda bienal, yeni sanat anlayışlarının oluşması, uluslararası düzeyde sanat alışverişinin canlanması, sanatçıların kendilerini bu platformda tanıtımalarına imkân veren, uluslararası düzeyde çağdaş sanat ortamını yansıtan çalışmaların izlenmesi gibi sonuçlar vermeyi hedeflemiştir.

1995 yılında Rene Block’un yapmış olduğu bienalle, İstanbul bienallerinin küratörleri Türk vatandaşı olmayanlardan seçilmeye başlamıştır. Arkasından sırasıyla Rosa Martinez daha sonra ise Paolo Colombo gelmiştir. Bu durum sanat piyasasını oluşturan bir galeri çizgisi olarak adlandırılabilir. Türkiye’de resim yapan bir ressam grubu bienalleri görmeyi reddederek, bu konuda çeşitli tepkiler göstermişlerdir. Hatta bazen hocalar öğrencilerine “Bienallere gitmeyin orada saçma sapan işler var” gibi söylemlerde bulunmuşlardır. 90’lı yılların ikinci yarısından itibaren Çağdaş Sanat, Modern Resim Geleneği tartışmalarının artması sanat görüşünün parçalanmasına neden oldu denilebilir. Bu aşamada çağdaş sanat, kendine bir yer edinmede ve kendini ifade etmek için uygun bir ortam bulmakta zorlanmıştır. Günümüzde de bu sorunların devam ettiği söylenebilir (Çalikoğlu, 2008: 27).

Bienaller 90’lı yılların sanatına biçim veren en önemli faktörlerden biridir. Bugün büyük küratör sergilerinin önemini yitirdiği, çağdaş sanatın bir yer edindiği söylenebilir. Çağdaş sanat eserlerinin piyasada yüksek rakamlara konu olamaya başladığı gözlenmektedir (Çalikoğlu, 2008: 54). 90’lı yıllara damgasını vuran sanat etkinlikleri arasında bienaller başta gelmektedir. Tartışma ortamı oluşturan büyük sergilerdir. Bunun nedenlerinden birisi birçok sanatçının işlerini gösterme imkânı bulması ve farklı görüşlerin bulunduğu alanlar olmasıdır. 90’lı yılların sonlarına doğru birçok ülkede bienaller yapılmaya başlayarak, sayıları fark edilir derecede artmaya başlamıştır. Bienaller gerçekleştirildikleri şehri öne çıkartan bir etkinlik olarak yer almaktadır. Ayrıca ait olduğu coğrafyaya, kültürlere dikkat çeken oluşumları yansıtmaları genel özellikleri arasında bulunmaktadır. (Çalikoğlu, 2008: 68).

Türkiye’de 90’lı yılları en çok etkileyen olgu olarak Uluslararası İstanbul Bienalleri dikkat çekmektedir. Vasıf Kortun’un küratörlüğünü yaptığı 3. İstanbul Bienali ile birlikte bir kırılmadan söz edebiliriz. Bu bienal ile, uluslararası bienal sisteminin tam olarak yerleştiğini söyleyebiliriz. Bu süreçte sanatçılar arasında bir kopuş olmuştur. Yani resim yapan, geleneksel tarzda işler üreten sanatçılarla, yeni

eğilimlere yakın olan sanatçılar arasında bir tartışma ortamı ve ayrılma olmuştur. 3. Bienalden sonraki bienaller, yurt dışındaki organizasyonlarda yer alacaklarsa, söz sahibi olmak istiyorlarsa uluslararası bir hedef belirleyerek, yeni eğilimleri de içine alan bir yapı içerisinde hareket etmesi gerekiyordu. Bununla birlikte Türkiye'nin kendi içindeki sanatı, bir parçada olsa uluslararası sanat ortamıyla ilişki içine girmiştir. İstanbul'un küresel bir marka olmasında İstanbul Bienali'nin etkisinin büyük olduğu reddedilemez. Bu süreçte Türkiye'deki sanatçılar, yeni sanat anlayışı içerisinde ilerleyen bienal sanatçıları ve kendi geleneksel disiplinlerine bağlı olarak devam eden bienal dışı sanatçılar olmak üzere ikiye bölünmüştür (Çalıkoğlu, 2008: 145-146, 197). 1991-1992 yıllarında Türkiye'de "resim öldü, yaşasın enstalasyon gibi söylemler çok fazlaydı. Bu durum Bienal dönemleri ile birlikte, Yeni Eğilimler ve Günümüz Sanatçıları Sergilerinin de etkisiyle ortaya çıkan bir durumdur. İlk zamanlarda bienallerde tuval resmi, özellikle ilk iki bienalde ağırlık olarak yer almıştır. Üçüncü bienalden sonra enstalasyon daha ağırlıklı bir hale gelerek belirginleşmiştir (Çalıkoğlu, 2008: 202). Bu durumu Ali Şimşek; "Dünyada contemporary resmi dışlamadı, bizim ülke dışladı. Vasıf Kortun'la beraber, bunun dünyada örneği yok." (Ali Şimşek ile kişisel görüşme, 07 Temmuz 2018) şeklinde yorumlamıştır. 3. Bienalin küratörlüğünü yapan Vasıf Kortun ise bu durumla ilgili açıklamalarını; "Tabi dışlayacağım, zaten dünyanın bir tane daha üçüncü sınıf bir yağlı boya resme falan hiç ihtiyacı yok." (Vasıf Kortun ile kişisel görüşme, 09 Temmuz 2018) şeklinde açıklamıştır. Vasıf Kortun'un bu cümlesiyle yağlı boya resimde geline son noktayı ifade etmek istediği söylenebilir.

Küratör ve sanatçıların konuk edildiği bu etkinlikle dünya kamuoyunun dikkatini çekmek istemenin birçok nedeni vardır. Bu nedenle bienalleri ele alırken; siyasi, ekonomik gelişmelerden, kentsel dönüşüm projelerinden, küresel sanat piyasası ortamından ayrı düşünmemek gerekir. Şehirle ilişkili olarak dolaşımdaki sermayeyi kente çekmek nedenler arasındadır. Sadece sanat etkinliği olarak değil ekonominin canlanmasına katkıda bulunacağı düşünülür ve beklentiler içindedir. Bu inançla bienallerin sayısında özellikle 1990 sonrasında gözle görülür bir artış söz konusudur. Bu beklenti bienalleri kent sakinlerinin ilgi ve etki alanlarına sokmuştur. Dünyanın birçok yerinde düzenlenen bienallerin sayısının 300'e ulaştığı bilinmektedir. Bunların en çok bilinenleri arasında; Venedik, Sao Paulo, Havana ve Gwangju bienalleri ve beş yılda bir düzenlenen Documenta bienalleri sayılabilir. Dünyanın birçok yerinde düzenlenen bu bienallerden Avrupa dışında gerçekleştirilmekte olanlar, konum veya ölçekleri baz alınarak sınıflandırılmıştır. Üçüncü dünya bienalleri, çevre bienaller ve mikro-bienaller olarak ayrıştırılmıştır (Yardımcı, 2014: 12). Son yıllarda bienal etkinliği içerisinde; panel, konuşma, performans ve film gösterileri gibi etkinlikler yer almaya başlamıştır. Bienalin kendi içindeki yeni arayışları, farklı yayınların ve açık alanlarda sergilenen çalışmaların artması, bienali geleneksel sergileme anlayışının dışına taşımış ve etkinliğin sürekli kendini geliştirme eğilimi göstererek ilk bienalleri aşmaya çalıştığı söylenebilir.

Son yıllarda bienal etkinliği içerisinde; panel, konuşma, performans ve film gösterileri gibi etkinlikler yer almaya başlamıştır. Bienalin kendi içindeki yeni arayışları, farklı yayınların ve açık alanlarda sergilenen çalışmaların artması, bienali geleneksel sergileme anlayışının dışına taşımış ve etkinliğin sürekli kendini geliştirme eğilimi göstererek ilk bienalleri aşmaya çalıştığı gözlenmektedir. İlk iki bienalin küratörü Beral Madra bienalin oluşum sürecindeki şartları; İstanbul Bienali, yarım yüzyıllık bir sanat ortamının verileri üzerine kurulmuştur; bienalin eleştirisini yapmak üzere onu "ameliyat masasına" yatırmadan önce, bienal öncesi sanat ortamını "teşrih" masasına yatırmak ve bu verilerin ne olduğunu bilmek gerekir (Madra, 2003: 44) cümleleriyle aktarmaya çalışmıştır. Madra bu sözleriyle, yapılan eleştirilerle bienalin sanata katkısının göz ardı edildiğini ifade ederek, bienallerden önceki Türkiye sanat ortamının değerlendirilmesi gerektiğini kastetmektedir.

Madra bu konuda:

Devletin her türlü olanaktan yoksun bıraktığı, yılda bir iki resim bile satın alamayan, dahası binasının onarımını yaptıramayan üç müze; plansız, programsız, rastlantısal düzenlenmiş yurtiçi ve yurtdışı sergiler; kendi çabalarıyla yurtdışında başarı kazanmış birkaç sanatçıyı bile desteklemeyen ilgisiz bir anlayış; hiçbir yabancı sanatçı, sanat eleştirmeniyle ilişki kurmayan kendi kendine yetinen bir sanat ortamı; çifte standartlı bir eleştiri; büyük bir sanat yayını boşluğu; atölye köşelerinde, depolarda saklı duran otuz yıllık bir sanat üretimi; sanatçıyı bir yorumcu olarak değil, yatırım nesnesi üreten işçi, düş ve duygu besleyen bir aracı olarak algılayan bir sanatsever kitlesi... (Madra, 2003: 44) demıştır.

Bienallerden önce uluslararası sanat ortamında söz sahibi olmayan Türkiye sanatının ve sanatçılarının durumunu belirtmiştir. Bienallerle birlikte Türkiye sanatçıları, dışardan gelen sanatçılarla ilişkiler kurmuşlar ve uluslararası bağlantılar geliştirmişlerdir.

İlk olarak 1987 yılında düzenlenen Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri düzenlendiği tarihten itibaren diğer sanat etkinlikleriyle kıyaslandığında ayrı bir yere sahiptir. Bu noktada İstanbulluların çağdaş sanata, diğer türlere oranla daha az aşına olmalarının etkisi ve en önemlisi İstanbul'un dünyaya sunulması

projesinde çağdaş sanatın ayrı bir önem taşıması vardır. Yerel izleyici kitlesine hitap eden diğer etkinliklerin aksine bienal, dünya kamuoyunun dikkatini çekmeyi başarmıştır. Burada ortaya çıkan sonuç, bienal Türkiye içinde en az bilinen bir etkinlik olarak karşımıza çıkarken, uluslararası sanat ortamında Türkiye'yi en iyi temsil eden ve tanınan sanat etkinliğidir. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, Bienalin amacını; farklı kültürlerden sanatçı ve izleyicileri bir araya getirerek görsel sanatlarda etkileşimi ve iletişimi artırmak olarak yorumlamaktadır (Yardımcı, 2014: 15-16).

Diğer uluslararası bienaller gibi Uluslararası İstanbul Bienalleri de iki yılda bir yapılan düzenli bir etkinliktir. Gün geçtikçe profesyonelleşen bir kurum olarak, kamusal alanda yaygınlaşan tüketim kültürünü kentle özdeşleştirmekte ve eleştirel bir yaklaşımla akıl yürütmeye olanak sağlamaktadır (Yardımcı, 2014: 31). Bienal etkinliği uzunca bir süre tarihi yarımada içerisinde farklı yerlerde düzenlenmiştir. Bu seçimde tarihi yerlerin uygun ve özgünlüğünün yanı sıra bu yerlerin varlığını ve önemini tekrar vurgulamak yatar. Bununla birlikte; kentin mekân problemi ve teknik özellikler açısından uygun mekânların yetersizliği, kent alanı ve nüfusa oranla yetersiz kalmaktadır. Kente yayılmanın artan masrafları, erişim ve kontrol açısından yaşanan sıkıntıları da düşündüğümüzde bienal etkinliklerinin farklı bölgelere yayılmış bir şekilde düzenlenmesi sıkıntılı bir süreci doğurmuştur. Bu yüzden etkinliğin belirli bir yerde toplanması ve kontrol altına alınması daha uygun görülmüştür. Ayrıca bu durumda izleyici bütün eserleri bir arada görme şansına sahip olmuştur. Bu bağlamda bienal etkinliğinin kentle etkileşiminden çok sanat yapıtlarının içinde sergilendikleri mekânla etkileşimi öncelikli hale gelmiştir (Yardımcı, 2014: 48). Bu yüzden yapılan birçok çalışma bir yönüyle mekânla ilişki içerisinde düşünülerek oluşturulmaktadır.

Bienaller ve Sanat Piyasası Arasındaki İlişki

Bienalin atası uluslararası evrensel sergiler ve müzeler, modernliği ve ulusal devletleri temsil eden modellerdir. Onlardan beslenerek şekillenen bienallerin ise çağdaşlığı ve global şirketleri temsil etmeye başladığı söylenebilir. Aslında her iki dönemde de egemen aynıdır: sermaye. Ama buna rağmen, iki dönem arasındaki, modernlik ile çağdaşlık arasındaki bu geçişin bir çağ dönüşümünü simgelediği söylenebilir. Elbette bu özelleştirme ve çağdaşlaştırma süreci son derece karmaşık bir sanat ağını ve yönetim anlayışını oluşturmuştur. Bu durumun gerçekleşmesinde kültür savaşlarını yöneten devlet adamları ve diplomatların yer aldığını söyleyebiliriz (Artun, 2013: 1).

20. yüzyılın sonları ile 21. yüzyılın başlarında tüm dünyada küreselleşmeyle birlikte bienallerin ve sanat fuarlarının sayısında belirgin bir artış yaşanmıştır. Sanat fuarları, bienallerden farklı olarak ticari bir amaca sahipken bienaller kendilerini piyasanın dışında tutmaya çalışmışlardır. Her ikisi de uluslararası düzeyde büyük sanat sergileri olarak tasarlanmış kurumsal yapılardır (Wu, 2016: 1). Bu durum kûratörlük unsurunun önemini de artırmıştır. Farklı ilgi alanlarından farklı sanatçıları kültürel bir noktada bir araya getiren kûratörler, politik bağlamın yanı sıra, kimi kentlerin, ülkelerin veya etnik grupların görünürlüğünü artırmaktadırlar. Beraberinde, sanatın estetik değerlerinden çok ekonomik değerlerini yansıtan çağdaş sanat fuarlarına ve müzayedelere yön vermektedir. Yüksek prestijli bienallerden Venedik Bienali özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra “evrensel sanat gelişiminin bir ölçütü olma özelliği” kazanmıştır. Ayrıca sanat piyasası üzerinde de etkili bir bienal olma özelliği göstermektedir (Bayrak, 2013: 126). Bu durumun en iyi göstergesi, 2007 yılında yapılan 52. Venedik Bienali'nin Britanya Pavyonu'nda White Cube Galerisi, Tracey Emin'in yapıtlarının çoğunu bienal daha açılmadan satmıştır (Resim 2.2). Bu nedenle “Venedik'te gör, Basel'de satın al” ifadesi koleksiyoncuların söylemi hâline gelmiştir. Sanat bienalleri, çağdaş sanatın yayılmasında ve dolayısıyla satın alınmasında etkin birer araç konumuna yerleşmişlerdir. Bienal, sanat fuarı, müze ve özel galeri arasında oluşan bu bağ, yapıtların ticarileşme hızını artırmaktadır (Bayrak, 2013: 127).

Tarihsel Süreçte Kûratör

Kûratör; Latince kökenli “bakım için” anlamına gelen “curare” kelimesinden türeyerek ortaya çıkmıştır (Graham-Cook, 2010: 10). TDK ise “kûratör” sözcüğünü; Müze, kütüphane, sergi, hayvanat bahçesi vb. yerleri yöneten ve etkinliklerini düzenleyen yetkili kimse (TDK, t.y.c: 1) olarak tanımlamaktadır. Bu tanımlardan da anlaşıldığı üzere kûratörlük, sanatın üretiminden izleyiciyle buluşmasına kadar pek çok durumda etkin rol oynamaktadır.

Kûratörlük ilk olarak Roma İmparatorluğu'nda ortaya çıkmıştır. Günümüz Avrupa'sındaki yasal sistemin temelini oluşturan idari ve hukuki alanlarda belirli görevleri olan kûratörler kamu çalışanlarıdır. O dönemki kûratörler her zaman erkekler olmuştur. Roma imparatorluğu döneminde kûratörler, kendi işlerini idare edemeyen; reşit olmayanlar akıl hastaları, sağır, engelliler, savurganlar vb. durumları söz konusu olan kişilere atanmışlardır. Sadece insanlar için değil aynı zamanda çeşitli kamu hizmet dairelerinde temizlik, ulaşım, polislik vb. görevlerden sorumlu olmuşlardır. Kûratörler kişilerin kendisini değil, değerli görülen ve

korunması gereken onlara ait mal varlıklarını muhafaza etmekle görevlendirilmiştir. Daha sonra Orta çağda, küratörün rolünü kilise üstlenmiş Hristiyan Katolik kilisesinin hiyerarşisinde “curate” bir cemaatin başında bulunan, bir bölge ya da mahalle papazına yardım etmekle görevli kişi (The Free Dictionary) veya cemaattekilerin ruhlarını koruma ya da iyileştirmekle sorumlu kişi (cure/cura) din görevlisi (Wikipedia) olarak görevlendirilmiştir (Madzoski, 2016: 25-28).

Modern zamanlarda ise; küratörlüğün müze koleksiyonlarını korumakla sorumlu kişiler olduklarını belirten çeşitli tanımlar yapılmıştır. Müze koleksiyonlarının içindeki değerli nesneler fetihler, savaşlar, soygunlar vb. olayların izlerini taşımaktadır. Küratörler bu koleksiyonları muhafaza ederek, bunların tarihlerini, kökenlerini gizlemek ve korumak için görevlendirilmişlerdir (Madzoski, 2016: 28-29). Bu bağlamda küratörler her dönemde değerli görülen nesneyi korumak için görevlendirilmiş uzmanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaşanılan sosyal ve toplumsal olayların değişmesi devletin değerli kıldığı kriterler ve önceliklere bağlı olarak, muhafaza edilmesi korunması gereken durumlarda görevlendirilmişlerdir.

Sanatla – küratör ilişkisinin artarak, bir meslek olarak ortaya çıkmasını II. Dünya Savaşı’ndan önceki dönem ve sonraki dönem olarak tanımlayabiliriz. II. Dünya Savaşı’ndan önce sergilerin organizasyonunda “müze küratörü” diye adlandırılan kişiler görevliyken bu görev tanımı; kuruma bağlılığı, kalıcı bir koleksiyonun oluşturulmasını ve muhafaza edilmesini tanımlıyordu. Curare kelimesinin etimolojik kökenlerinin ve “korumanın” ima ettiği, sanatın yorumlanması ve sanat eserinin korunmasını kapsıyordu. II. Dünya Savaşı’ndan sonra zamanla “müze küratörü”nden “sergi yazarı”na (müellifine) bir değişiklik gerçekleşmiştir. 1960’lı yıllarda bugün konuşulan “küratör”ün rolü tarif edilmeye başlamıştır ve “küratör”ün ne olduğu ne yaptığıyla ilgili tartışmalar doğmaya başlamıştır. Zamanla sanatın korunması ve bakımı gibi durumlardan sorumlu olan küratörün farklı görevleri ve sorumlulukları ortaya çıkmıştır. Bunlar arasında; az tanınmış sanatçıların, akımların, anlayışların ortaya çıkartılması gibi sorumlulukları taşıyan, akademik yayın ve çalışmalarla şekillenen bir meslek olarak yerini almıştır (Madzoski, 2016: 30). Küratörle ilgili gelişmeler ve çeşitli tanımlarda anlam açısından çok fark bulunmamaktadır. Ancak gittikçe artan bir sorumlulukla karşılaşmaktayız.

Barnaby Drabble küratörün; sanatçı, kurum ve izleyiciler arasında “ortaklıktaki eleştirel anlamın gelişimi ile sanatçılar ve izleyiciler arasında bir tartışma” bir tür arabulucu olarak hareket ettiğini belirtmiştir (Graham-Cook, 2010: 10). Bu sözleriyle Drabble, eleştirel yönü ağırlıkta olan bir etkileşimi ifade etmektedir. Küratörlüğün gelişimi, müzeciliğin gelişimi ile paralellik göstermekte olup, sanat kurumlarının da değişip gelişmesiyle birlikte küratörün rolünde değişiklikler meydana gelmiştir. Çağdaş sanatta küratörün sorumlulukları artarak; sanat eserlerini seçmek, sergiyi organize etmek, materyalleri yorumlama, kataloglar ve basın bültenlerinin hazırlanması gibi birçok rol üstlenmiştir (Graham-Cook, 2010: 10).

Alışlagelmiş akademisyen küratör dönemi bitmiştir. Yerine iş tanımı daha geniş birçok özelliği içinde bulunduran bir yapı oluşmuştur. Sanatçının kendine özgü yapısını aktaran, politikacının kültürel amaçlarını yerine getiren, bağışlara aracılık ederek müzeleri ve koleksiyonlarını ileriye taşıyan kurumsal özgürlükten taviz vermeden sponsorlarla iş birliği yapan, izleyicilerin ilgi ve gereksinimleriyle, eğlence arzularını yorumlayabilen biridir. Diplomat, akademisyen, eğitimci, muhasebeci, politik taraftar ve eğlence yeri sorumlusu gibi birçok farklı beceriyi bir arada isteyen bir meslek olarak karşımıza çıkmaktadır (Schubert, 2004, 87). Yapılan iş tanımı düşünüldüğünde, bazen çok basit bir iş gibi görülen küratörlüğün birçok alanda bilgi ve deneyim gerektiren zorlu bir alan olduğu görülmekte ve anlam karmaşasına sebep olarak bazı tartışmaları beraberinde getirmektedir.

Andy Warhol 1975 yılında “para yapmak sanattır” diyor ve ekliyor: “En müthiş sanat ticarettir.”** Bu sözlerde ‘pop’ bir ironi aramak boşunadır. Zaten Warhol da işlerinin arkasında gördüklerinden başka bir şey aramamaları için izleyicilerini uyarır. İşte ‘sanat yönetimi’ bu zamanlarda gündeme gelir ve en kestirme ifadesini sanatçının parayla sanatı özdeşleştirdiği yukardaki özdeyişinde bulur. İş alemi ile sanat aleminin kaynaştırılması, hızla örgütlenen bir eğitim dalı, profesyonel bir disiplin olarak belirir. ... Bu sanat yönetimi seferberliği bu yoğunlukta sürerse, yakında sanatı yönetmeye hevesli olanların sayısı sanatçıları aşacak gibi görünüyor. (Artun, 2012: 103-104)

Ali Artun, bu sözleriyle tüm dünyada hızla artarak yaygınlaşan ‘sanat yönetimi’ bir diğer adıyla ‘küratörlük’ olgusunu öne çıkartmıştır. Üniversitelerde ders olarak verilmesinin yanı sıra ‘sanat yönetimi’ bölümlerinin bizim ülkemizde de var olduğunu ve sayılarının artmaya başladığını gözlemleyebiliriz. Bu durum Warhol’un kastettiği sanatla-paranın birleştiği ve ticarileştirildiği bir sürecin sonucu olarak, bu süreci yöneten ‘küratör’ faktörünün etkin bir rol olarak oluştuğunu söyleyebiliriz.

Bienal-Küratör İlişkisi

Türkiye’de ve dünyada, bienal-küratör ilişkisinin günümüzde birbirleriyle güçlü bir bağı bulunmaktadır. Bu bağı en önemli nedeni küratörlük sisteminin Türkiye’de 1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileriyle ortaya çıkarak, bienallerle başlayan bu sistemin daha sonra sergilerle, kurumsal veya bağımsız diğer sergilerle artarak günümüze kadar devam etmesidir. İlk bienalden bugüne Türkiye bienaller kapsamında ulusal küratörlerin yanı sıra, uluslararası birçok küratöre ev sahipliği yapmıştır. Bu bağlamda, bienaller için seçilen küratörlerin doğruluğu ya da yanlışlığı tartışmaya açık durmaktadır. Bu tartışma kimi zaman sanatçıların etkinliğe seçilmemeleriyle başlamaktadır. Eleştirinin boyutu değişebilmekte ancak şu bir gerçektir ki; iki yılda bir yapılan etkinlikle sanatçının, halkın güncel sanatı görme isteği, sadece bir küratörün seçimiyle sunulmaktadır. Bu durumda bir değişikliğe gidilip seçici kurul üyelerinin artırılarak, daha fazla sanatçı, sanat eleştirmeni ve küratörlerin sayısının artırılması ve ortak bir değerlendirme yapılması söz konusu olabilir. Bienalin bize çağdaş sanatı oluşturan, önemli sanatçıların işlerini sunması gerekmektedir. Küratörün bienallerde özellikle genç sanatçıları ve yeni parlayan sanatçıları seçmeleri de başka bir tartışma konusudur. En iyisini seçmek küratörün sorumluluğudur. Küratör kendi beğenisinin dışında genel sanat ortamını etkileyen, biçimlendiren seçimleri ortaya koymalıdır. Bienalin hedefi öncelikle sanatçı ve toplum odaklı ise; daha geniş bir çerçeve içerisinde değerlendirilerek, en iyileri hedefleyerek, genç sanatçıları ve yaşlı sanatçıları ile dünya sanat platformunu gerçek anlamda yansıtan bir zenginliğe sahip olmalıdır. Bunu belirleyecek olan İstanbul Kültür Sanat Vakfı, yöneticileri ve danışmanlarıdır (Atagök, 1998: 182).

Uluslararası İstanbul Bienali’ne yabancı küratörlerin seçilmesi eleştirilen durumlardan birisidir. Bu konuyla ilgili düşüncelerini Prof. Dr. Hüsametdin Koçan:

Türkiye’ye, İstanbul Bienali’ne yabancı küratör gelmesinin öncülerinden birisi benim, yani o iyi bir şeyse iyiliğin sebeplerinden birisi kötü bir şeyse kötülüğün sebeplerinden birisi benim... dedik ki uluslararası ortamda bir küratör getirirsek Türk sanatına objektif bakar ki, bu insan dünya platformundan geldiği için bienali evrensel bir boyuta taşıyabilir dedik. Hatta bu yabancı küratörler gelirlerse bizde de bu yönde adımlar atılır, küratörüm diyen insan sayısı bir iki üç dört beş ona doğru gider, böylece de bizim de bir birikimimiz olur dedik. (Bek, 2000: 28) diye açıklamıştır. Bu sözleriyle Koçan; Türkiye’de henüz yer edinmemiş bir olgu durumunda bulunan küratörlük sisteminin yararlı olabileceği görüşünü bildirmekle kalmamış, ülkemizde bu alanın gelişmesine bir kapı açmayı amaçladıklarını ifade etmiştir. Ayrıca diğer bir açıdan yabancı küratörlerin Türk sanatına objektif bir bakış açısıyla bakabileceğini bununla beraber, uluslararası sanat ortamını gözlemlemiş, bu ortamda yer edinmiş küratörleri getirerek İstanbul Bienali’nin evrensel boyutlara ulaşmasında etkili olacağına dikkat çekmektedir.

Uluslararası ortamda kimlik olabilmek, asıl kimliğinden ödün vermekle başlıyor, Batının oyunlarını oynamakla devam ediyor, başarı kolay gelmiyor. Tabii kabullenme risk almaya değer. ... Sanatın gündemi verilen temalarla biçimleniyor, sanatçı bu beklentiyi, daveti kaçırmıyor. Kendi yolunu değiştirebiliyor ve gidebileceği yönü köreltiliyor, başkası olabiliyor. Bütün bunların sanatsal olduğu kadar ahlaki bir sorun olduğunu düşünsek de küratör de bienal sanatçısı da memnun, yapay bir değişim olarak da algılanacak bir yol çizilmiş gidiyor. Ulusal bir alandan uluslararası bir boyuta kendi yolunda ilerleyen sanatçılar belki biraz daha az dikkati çekiyor ama yolları onların açacağı kuşkusuz (Atagök, 1998: 183).

Tomur Atagök’ün özellikle belirtmek istediği nokta küratörlerin oldukça etkili olması, seçilen sanatçı ve yapılan işlerin sanatçının kendi iradesinin dışında dış etkenlere bağlı olarak değiştiğini eleştirmektedir.

Günümüzde küratörlük mesleği tartışmaya açık bir durumdadır. Küratörlerin sanatçıları üstündeki hakimiyeti; küratörlerin ne sanatçı ne filozof ne de sosyolog olmamasına rağmen bu kadar güçlü olmaları, bienallerdeki küratörlerin Türk olup olmaması, sorunlar ve tartışmalar doğurabilmektedir. İstanbul Bienali için; İstanbul’a ait bir kavram üzerinde durup durmaması, galeriler ve diğer büyük sergi kurumlarıyla ilişkileri, sanatçı seçimi, isim yapmış sanatçıların seçilip seçilmemesi, Türkiye’den eski nesil sanatçıları yerine genç nesil sanatçıları seçmesi gibi durumlar beraberinde sorunlar doğurmuştur (Akay, 1998: 191). Bienalleri yöneten belirli sayıdaki küratörler, Harald Szeemann’ın izinden ilerleyerek şirketlerin CEO’ları gibi çalışmaktadırlar. Günümüzde şirketler nasıl yönetiliyorsa bienallerinde küratörler tarafından o şekilde yönetildiği ve sıkı bir disiplin içerisinde çalıştıkları söylenebilir. Burada, yerin ve zamanın çağdaş ruhuna uygun “tema”yı belirleyen ve bununla dolaylı olarak bütün dünya sanatçılarına bir anlamda siparişler dağıtan, dünya sanatına yön veren, işlerin kabul edilip edilmemesine karar veren küratörlerdir (Artun, 2013: 1). Bu durum genel olarak değerlendirildiğinde bugün bienal ortamı içerisinde küratörlerin büyük bir güce sahip olduğu söylenebilir. Çağdaş sanata yön veren en önemli sistemi, özellikle bienal küratörlerinin şekillendirdiği düşünülebilir. Bunun sonucunda; günümüzde bienaller ve küratörler dünya sanat ortamını şekillendiren büyük bir güce sahiptir.

Sonuç

1850’li yıllardan itibaren Romantizmle birlikte değişmeye başlayan sanat fikri ve sanat ortamı, çağdaş sanatın alt yapısını oluşturmaktadır. Çağdaş sanat, 1900’lü yılların ortalarına doğru tüm dünyada etkisini göstermeye başlamış ve 2000’li yıllarda ise iyice olgunlaşmış ve oturmuştur. Bu bağlamda ele aldığımızda aslında oldukça yakın bir dönemi ifade etmektedir. Çağdaş sanat farklı ülkelerde farklı tarihsel başlangıçlarla kendini göstermiş ve günümüzü de kapsayan bir dönemi içermektedir. Küreselleşme ile birlikte çokkültürlü bir sanat anlayışının oluşması ve çağdaş sanatın devreye girmesi sanatta, sergileme şeklinde, sanat ortamında değişiklikler ve gelişmelerle kendini göstermiştir. Bu süreç Türkiye sanat ortamında da Batı ile paralel olarak kendini hissettirmiştir. Beraberinde galerilerin sayısındaki artış, müzelerin kendini yenileyerek farklı arayışlara girmesi, uluslararası bienallerin 1990’lardan sonra sayılarının artması ve küratörlük kavramının sanat ortamında etkili bir güç haline gelmesi vb. pek çok unsuru beraberinde getirmiş ve sanat ortamını genel olarak etkilemiştir. 1900’lü yılların ortalarından itibaren kullanılmaya başlayan Postmodernizm, kendisini modernizmden besleyen bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda modernizmin devamı ve tamamlayıcısı olarak nitelendirmek mümkündür. Çağdaş sanat ise; postmodernizmi de içine alan, içinde bulunduğumuz dönemi de kapsayan bir süreçtir. Modern, postmodern, çağdaş/güncel gibi kavramların anlam bağlarının olması ve zaman zaman birbirlerinin yerlerine kullanılmaları, anlam kargaşasına sebep olabilmektedir. Türkiye’de “Çağdaş” yerine “Güncel” sözcüğünün kullanılması farklı görüşlere sebep olmaktadır. Bu durumla ilgili sanatçı, sanat eleştirmeni ve küratörler ile yapılan değerlendirmelerde, kişisel tercihlere bağlı olarak kullanılmaya devam ettiği gözlenmektedir. Ayrıca “Contemporary”ın İngilizce’den Türkçe’ye çevirisi çağdaş/güncel her ikisinin de birbirinin yerine kullanıldığı durumlarla kendini göstermektedir. Yapılan değerlendirme ile Türkiye’de her ne kadar “çağdaş”ın daha uzun bir zaman dilimini karşılaması, “güncel”in ise daha kısa bir zaman dilimini karşılamasına dair görüşler yaygın olsa da bugün ikisinin de birbirinin yerine kullanıldığı net bir şekilde gözlenmektedir. Bu kavramların zamanla yerine oturacağı düşünülerek “çağdaş/güncel” kavramlarının yerine belki başka bir kavramın var olabileceği veya bunlara bağlı alt başlıkların ya da üst başlıkların oluşabileceği durumlar söz konusu olabilecektir.

Kaynaklar

- Antmen, A. (2012). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla “20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”, 4. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Akay, A. (Haziran 1998). “Sanatın Yaşama Tercümesi”, TOPLUMBİLİM, Yeni Söylemler/İstanbul Bienali Dosyası, Altı Aylık Dergi, Sayı:8, 191-195.
- Artun, A. (2013, 13 Nisan). “Bienal Protestosu”, e-skop, Erişim adresi: <http://www.e-skop.com/skopbulten/bienal-protestosu/1234>, Erişim Tarihi: 18.11.2018.
- Artun A. (2017). “Sanat Galerisinin Sonu”, e-skop, Erişim adresi: <http://www.aliartun.com/yazilar/sanat-galerisinin-sonu/>, Erişim tarihi: 11.09.2018.
- Apostol, C. L. (2015, 15 Aralık). “Sanat ve Direniş / Güvencesizlik ile Direniş Arasında Sanat İşçileri: Bir Tarih”, Çeviri: Ayşe Boren ve Derya Yılmaz, e-skop, Erişim adresi: <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-direnis-guvencesizlik-ile-direnis-arasında-sanat-iscileri-bir-tarih/2737>, Erişim Tarihi: 15.07.2018.
- Artun, A. ve Öрге, N. (2014). Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat, 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atagök, T. (1998). “İstanbul Bienalinin Ardından”, TOPLUMBİLİM, Yeni Söylemler/İstanbul Bienali Dosyası, Altı Aylık Dergi, Sayı:8, Haziran, 181-183.
- Bayrak, B. (2013). “Çağdaş Sanatın Ticarileşmesine Küreselleşmenin Etkileri”, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (6) 1, 123-137.
- Bek, G. (2000). Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamındaki Etkileri, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çalikoğlu, L. (2008). Çağdaş Sanat Konuşmaları- 3, 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çiçek Z. M. (2016, 7 Temmuz). “Courbet ve Toplumsal Ayrım”, “Bilim – Sanat – Felsefe” Hikayeleri, Erişim adresi: <http://izdusun.com/2016/07/07/courbet-ve-toplumsal-ayrim/>, Erişim Tarihi: 15.07.2018.
- Esanu, O. (2012). “What Was Contemporary Art?”, ARTMargins and the Massachusetts Institute of Technology, Cit:1, No:1, (5-28).
- Graham, B.- Cook, S. (2010). “Rethinking Curating” Art New Media, London: MIT Press.
- Hodge, S. (2013). 50 Sanat Fikri, (Çev.: Emre Gözgülü), İstanbul: Domingo Yayınları.
- İKSV. (2018a). Erişim adresi: <http://www.iksv.org/tr/hakimizda/tarihce>, Erişim Tarihi: 15.07.2018.
- Kalkan, A. (2012). “Günümüz Sanat Ortamında Çağdaş/Güncel Sanat Yaklaşımlarına İlişkin Sanatçı, Eleştirmen ve Sanat Galerilerinin Görüşleri”, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:34, (125-136).

- Lockard, R. A. (2013). "Outside the Boundaries Contemporary Art and Global Biennials", (Sınırların Dışında Çağdaş Sanat ve Küresel Bienaller), The University of Chicago Press on behalf of the Art Libraries Society of North America, 32(1), 102-111.
- Madra, B. (2003). "İki Yılda Bir Sanat", Bienal Yazıları 1987-2003, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Madzoski, V. (2016). "Küratörlük", Koruma ve Kapatmanın Diyalektiği, Çevirmen: Mine Haydaroglu, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Özdemir, D. (2014). Bir Anlatı ve Anlayış Olarak Kadının Modernizm Sonrası Sanatsal İmajı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Schubert, K. (2004). "Küratörün yumurtası" Müze Kavramının Fransız İhtilalinden Günümüze Kadar Olan Evrimi, Çeviri: Rana Smith, İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı.
- Smith, T. (2006). "Contemporary Art and Contemporaneity", (Çağdaş Sanat ve Çağdaşlık), The University of Chicago Press, Cilt:32, No:4, 681-707.
- TDK (1998). Türkçe Sözlük, (9. Baskı), Türk Dil Kurumu Yayınları No: 549, Sözlük Bilim ve Uygulama Kolu Yayınları Türkçe Sözlükler Dizisi No: 1, Ankara: Türk Dil Kurumu Basımevi.
- Wat, P. (Mart 1999). "Dikine Bir Sanatçı: Gustave Courbet", Çeviren: Kaya Özsezgin, Adam Sanat, Aylık Sanat Dergisi, Sayı:160, İstanbul: Adam Yayıncılık ve Matbaacılık A.Ş., 57-60.
- Wu, C. (2016, 4 Kasım). "Bienaller ve Sanat Fuarları", Çeviri: Ayşe Boren, e-skop, Erişim adresi: <http://www.e-skop.com/skopbulten/bienaller-ve-sanat-fuarlari/3137>, Erişim Tarihi: 24.11.2018.
- Yardımcı, S. (2014). Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal, 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları,
- Yılmaz, M. (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat, 1. Baskı, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2012, Şubat). Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı, 1. Baskı, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, N. (2015, 08 Nisan). "19. Yüzyıl Fransız Realist Ressamları" Lebriz, Erişim tarihi: <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=6&articleID=1280>, Erişim Tarihi: 15.07.2018.

RELATIONSHIP Of CONTEMPORARY ART WITH BIENNIAL AND CURATOR

Derya Özdemir

ABSTRACT

Biennials, one of the most important elements that can be considered as the representation of contemporary art, were first introduced in 1895 with the Venice Biennale thanks to the impact of globalization on art. In the 1990s, there was a significant increase in the number of biennials in many countries, based on the example of the Venice Biennale. Although the biennials, in which the idea of “art for the sake of art” is at the forefront, are held free of charge, in the background, their current relations with the contemporary art market, albeit indirectly, are evident. While the biennials continue their artistic activity with their conceptual dimension, they have taken their place with more than 300 art events that promote the cultural values of not only the country but also the city they belong to, highlighting the cities and contributing to cultural tourism as well. In the art market, which started with auctions, the influence of galleries increased with modernism, but today, we can say that the power of auctions has started to increase again in the contemporary art environment. When biennials and fairs are compared, it can be said that fairs have recently begun to have a greater say, which can be related to the art market. Today, with the establishment of private museums, museums are on the way to renew themselves by entering a different structure and appear as areas that go beyond being closed spaces to display the works.

Keywords: Contemporary Art, Current Art, Modern Art, artist, art market, galleries, museums, biennial, curator