

Güncel Sergileme Pratiklerinde Eleştirel Küratöryal Yaklaşımlar¹

Yıldız Öztürk²

Öz

18. yüzyılda müzelerin kamuya açılmasıyla birlikte dönemin bilimsel, teknolojik, sosyo-politik ve kültürel anlayışları küratörlük uygulamalarına da yansımıştır. Bu dönemdeki sergileme politikalarında siyasal iktidarların söylemlerini ve temsil biçimlerini görmek mümkündür. Tarihsel süreç içerisinde kültür-sanat alanında yaşanan dönüşümler ve toplumsal muhalefet hareketlerinin etkileri sonucunda sanat kurumları ve küratöryal pratikler sorgulanmaya başlamıştır. 1960'lardan sonra kurumlardan bağımsızlaşan küratörler, eleştirel sergileme modellerinin inşasında önemli bir figür haline gelmiştir. Bu bağlamda, güncel sergileme pratiklerinde eleştirel küratörlük yaklaşımlarının yaygın bir eğilim olduğu söylenebilir. Eleştirel küratörlük cinsiyet, cinsel yönelim, ırksal, sınıfsal ve benzeri eşitsizlikleri sanatsal ve kültürel bağlamlarıyla sorunsallaştıran bir üst kavram olarak tarif edilebilir. Bu makalede müzelerin doğuşu, küratörlüğün ortaya çıkışı ve eleştirel küratörlüğün toplumsal muhalefet hareketleri ile ilişkilerine yer verilmiştir.

Anahtar kelimeler: Küratörlük, Sergileme Politikaları, Eleştirel Müzecilik

Critical Curatorial Approaches in Contemporary Exhibition Practices

Abstract

With the opening of museums to the public in the 18th century, the scientific, technological, socio-political, and cultural understandings of the period were also reflected in curatorial practices. It is possible to see the discourses and representations of political powers in the exhibition policies of this period. Historical process, art institutions and curatorial practices, all have begun to be interrogated due to transformations occurred in field of culture and art along with the impact of social movements. Since 1960s, curators have become an important figure in devising of critical exhibition models. In short, critical curation can be described as a meta-concept that problematizes gender, sexual orientation, racial, class and similar inequalities with their artistic and cultural contexts. In this article, the birth of museums, the emergence of curation and the relations of critical curation with social opposition movements are discussed.

Keywords: Curatorship, Exhibition Policies, Critical Museology

¹ Bu makale, 2017 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Doktora Programı'nda yazılmış *Türkiye Tarihinde Sergileme Politikaları ve Küratörlük Mesleği: Beral Madra Örneği* başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

² Dr., ORCID: 0000-0002-3981-4963, yldz78@gmail.com

Küratörlük mesleği tarihsel olarak müzelerle doğrudan ilişkili bir şekilde kurumsallaşmıştır. Müzecilik ve müze yönetimi literatürü aynı zamanda erken dönem küratöryal pratiklerin temel kaynaklarından. Modern müzelerin kuruluşuyla birlikte müze müdürleri/küratörleri eserlerin korunması, sınıflandırılması ve sunumu başta olmak üzere pek çok görevi üstlenmiş; araştırmaya, eğitime ve arşivlemeye yönelik çalışmalar yürütmüştür (Öztürk, 2017, s. 5). Bu dönemde müze tasarımı ve sergileme pratiklerinin çoğunlukla siyasi iktidarların bakış açısıyla uyumlu olduğu görülür. Yapıtların dizilimi, mekânın tasarımı, sanatçı seçimleri, koleksiyon yönetimi ve arşivin kurgulanmasında tercih edilen küratöryal yöntemler dönemin toplumsal güç ilişkilerini de yansıtır. Andreas Huyssen'in (2006) özetlediği biçimiyle modern müzeler, "ilerleme fırtınasının payandası olmuş, gelenek ile ulusun, tarihsel miras ile kanonun eklemelenmesinde bir katalizör işlevi görmüş ve gerek ulusal gerek evrenselci anlamda kültürel meşruluğun kuruluşunun ana planlarını sağlamıştır" (s. 259).

Huyssen'in ifadesinden de anlaşıldığı üzere modern müze paradigması çağın ruhunu yankılamaktadır. Merak kabinelerinin gizemli ve büyüleyici biriktirme pratiğinden farklı olarak modern müzeciliğin bilgi rejimi, evrendeki her şeyi sistematik sınıflandırmaya tabi tutarak anlamlandırmaya ve yerli yerine koymaya çalışmıştır (Hooper-Greenhill, 1992, ss. 79-80). Bu süreçte müze yöneticileri, 18. yüzyılın bilimsel tasnif kriterlerini referans almış, neredeyse birer bilim insanı rolünü üstlenmiştir. Ayrıca tarihin doğrusal bir şekilde ilerlediği fikrinden hareketle, dünyadaki bütün bilgileri toplamayı amaç edinen, bunları ayırıştırıp sınıflayan bir koleksiyon yönetimini uygulamaya çalışmışlardır. Özellikle doğa tarihi müzelerindeki temsil biçimleri aydınlanma, rasyonalite ve evrimci yaklaşımlarla temellendirilmiş görsel kurgulardır. Karsten Schubert'in (2004) değindiği gibi, nesnellik meselesi "ilk kez Fransız İhtilali sırasında gündeme gelmiş[se]" de 20. yüzyılın başında genel kabul gören müze tanımı halen önceki yüzyılların izlerini taşımaktadır (s. 56). Örneğin David Murray 1904 yılında yazdığı *Museums, Their History and Their Use* başlıklı kitapta müzelerin ilginç ve antik eserlerin bilimsel yöntemler kullanılarak toplandığı, tasnif edildiği ve sergilendiği koleksiyonları barındırdığını ifade etmiştir (Murray, 1904).

Müzelerin objektif, tarafsız ve ön yargılardan arındırılmış mekânlar olduğu varsayımının altında yatan temel saik, bu kurumların *bilimsellik* söylemiyle tasarlanmasıdır. Bu nedenle müzeler sanat tarihi açısından *değerli* görülen sanatçıların eserlerini elde etmeyi, eserleri pozitivist tarihsel yaklaşımları temel alan bir estetik dünyanın parçası haline getirmeyi önemsiyordu. Bu estetik dünyanın *tam* olması eserlerin eksiksizliğiyle ve dünyanın farklı yerlerinden getirilen nesnelere çeşitliliğiyle ölçülüyordu. Schubert'in (2004) belirttiği gibi, "sergilerin bütünlüğü o kadar önemliydi ki, koleksiyonda eksikliği hissedilen parçaların yerine alçı kopyalar kullanılması hoş karşılanırdı" (s. 24). Tüm dünyayı bir mekânda toplama ve sergileme ütopyası ilk kamusal müzeler arasında yer alan Britanya Müzesi (1753) ve Louvre Müzesinde (1793) açıkça görülmektedir. Bu müzeler, "... kendi politik liderlerini dünya kültürünün koruyucuları, ait oldukları ülkelerde cehalet nedeniyle ihmal edilen ve hatta yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan eserlerin kurtarıcıları olarak gösterdiler" (Schubert, 2004, s. 23). Diğer yandan aynı süreçte müzelerin başta erişim hakkı ve temsil olmak üzere meşruluğu tartışılan kurumlar olduğu görülmektedir. 19. yüzyılın sonunda müzelerin hangi toplumsal grupların çıkarlarını temsil ettiği tartışmaları ile müzede yer alan sanat yapıtlarının coğrafi ve tarihsel kökeni nedir sorusu sıkça gündeme gelmiştir (Nochlin, 2006).

Toplumsal muhalefet hareketlerinin aktif bir şekilde gündemi etkilediği 1960'lı yıllar da sergileme politikaları açısından önemli bir duraktır. 1960'larda, müze tanımından küratörün iktidarlarla olan bağlantılarına, koleksiyonlara giren yapıtların kökeninden arşiv dışında kalanlara, mimari tasarımdan ışıklandırmaya dek birçok konuda eleştirel

toplumsal mirasın devralındığı radikalleşme yaşanmıştır. Öztürk'ün (2017) belirttiği gibi, kurumların sergileme politikalarına yönelik eleştirel tutumlar 60'larda bağımsız küratörlüğün gelişimine yol açmış ve bu süreçten itibaren küratörler sanat piyasasının vazgeçilmez özneleri haline gelmiştir (s. 125).

1960'ların sonu "... aynı zamanda *yeni müzeciliğin* tartışıldığı yıllardır. Yeni müzecilik müze personelinin iş tanımının yenilediği, koleksiyon oluşturma ve yönetme, müze arşivlerini hazırlama, nesnelerin bakım ve onarımı ile sunumuna ilişkin yenilikler öngörmüştür" (Karadeniz, 2018, ss. 78-79). Vesna Madžoski (2016) müze koleksiyonlarından sorumlu kişi olarak küratörün tarafsız olamayacağına dikkat çekmiştir. Yazar müze koleksiyonlarına dâhil edilen nesnelerin kökenini, elde edilmiş biçimini ve sergileme politikalarını güç ilişkileri çerçevesinde analiz etmenin önemine vurgu yapmıştır:

... eğer bu müze koleksiyonlarının içeriklerine daha dikkatli bakacak olursak, bu değerli nesneleri güç merkezlerine getiren fetihlerin, savaşların, soygunların ve benzeri korkunçlukların izlerini buluruz. Bu nesnelerin büyük kısmı hiç masumane olmayan yollarla koleksiyonlara katılmıştır; bir yerden getirilmişlerdir, ölü ya da diri birinden alınmışlardır (...) Dolayısıyla, koleksiyona yeni katılan nesnelere iyi bakmak ve onları korumakla yükümlü uzmanlar olarak küratörler de bu nesnelerin tarihlerinin, kökenlerinin özelliklerini gizlemek üzere eğitiliyorlardı. Modernizmde bu nesnelerin barbar kökenleri silinecek ve yerine insanlık denen soyut varlığın tarih söylemi için genel bir önemlilik anlatsı konacaktı. Bu inanca göre, insan doğasının en büyük başarılarını bu güç merkezlerinde okuyacak, yüksek uygarlığın nesnelerini gözlemleyerek öğrenecektik. (ss. 28-29)

Küratöryal tercihlerin sorgulanması, müzelerin tarafsız kültürel mabet gibi görülen konumunu da sarsmıştır. Bu süreç aynı zamanda küratörün sanat kurumlarından bağımsız bir şekilde çalışmaya başladığı dönemdir. Disiplinler arasındaki sınırların erimesi sanat ile gündelik yaşamın birbirini içeren üretim potansiyellerini açığa çıkarmış ve bağımsız küratöryal hareketlerin etkileriyle birlikte küratöryal pratiklerin ilişkisel yaklaşımlar çerçevesinde dönüşmesi söz konusu olmuştur. Bu makalede eleştirel küratörlüğün ve toplumsal mücadelelerin sergileme pratiklerini ne şekilde dönüştürdüğüne değinilecektir. Oldukça güncel olan konu geniş bir literatüre de sahiptir. Literatürde sergileri ya da sanatçıları merkeze koyan çalışmaların çoğu zaman küratöryal metodolojiye yeteri kadar yer vermemesi söz konusu olabilmektedir. Bu durumu bertaraf etmek amacıyla makalede, sergi bazında analizden ziyade eleştirel küratöryal söylemlerin ön plana çıkarılması tercih edilmiş ve bu söylemlerin toplumsal muhalefet hareketleriyle ilişkilerine yer verilmiştir.

Eleştirel Küratörlük

Eleştirel küratörlük sergileme çalışmalarını teknik bir mesele olarak ele almayan, küratörlüğü toplumsal ve kültürel eşitsizlikler çerçevesinde sorunsallaştıran bir üst kavram olarak tarif edilebilir. Eleştirel küratörlük yaklaşımları sergileme yöntemlerinin sistematik analizini yaparak, geleneksel sanat tarihi yazımında müzeye ve küratöre atfedilen tarafsızlık nosyonunu irdeler. Bu bağlamda Batılı, beyaz, erkek, deha sanatçı mitini, sanat piyasasına içkin ekonomik ilişkileri, sömürgeci tutumları, resmi tarih anlatısını, yüksek kültürü, kapitalist üretim ilişkilerinin yarattığı ekolojik tahribatı gözler önüne serer. Tarihsizleştirilen, tek tipleştirilen ve sanat tarihinden dışlanan toplumsal grupları ve eleştirel söylemleri sanatsal pratiklerin bir parçası haline getirir.

Müze yönetimi ve küratöryal çalışmalara yönelik eleştiriler belirli standartların oluşumunun yanı sıra etik meselesinin geniş çerçevede ele alınmasını, yönetmelikler ve kılavuzlarla yazılı hale gelmesini de sağlamıştır. Böylece kültürel mirasın korunması, kamu yararı, eserlerin elde edilme yöntemleri, kültürel çeşitliliğe saygı, mali kaynak sağlama,

müze personelinin istihdamı ve çalışma koşulları gibi birçok konunun uluslararası düzeyde standartlaşması öngörülmüştür. Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM), ilk kez 1986 yılında müzelerde etik kurallara ilişkin bir kılavuz hazırlayarak üye ülkelerle paylaşılmasını sağlamıştır. ICOM Mesleki Etik Kuralları (ICOM Code of Professional Ethics) başlığındaki metin 4 Kasım 1986'da ICOM'un Buenos Aires'teki (Arjantin) 15. Genel Kurulu tarafından oy birliğiyle kabul edilmiş, 6 Temmuz 2001'de Barselona'da (İspanya) yapılan 20. Genel Kurul tarafından ismi ICOM Müzeler İçin Etik Kurallar adıyla değiştirilmiş ve 8 Ekim 2004'te Seul'de gerçekleştirilen 21. Genel Kurul tarafından revize edilmiştir (ICOM Code of Ethics for Museums, 2017, s. 1). Bu süreçte müzenin tanımı da güncel ihtiyaçlar doğrultusunda değişen, tartışmaya açık bir konumda yer almıştır. ICOM 2019 yılında yeni müze tanımını oylamaya sunmuştur.³ Tanım incelendiğinde müzelere erişimde eşitlik ilkesinin altının çizildiği, *insan onuru* ve *toplumsal adalet* gibi toplumun bütününe ilgilendiren konuların ön plana çıktığı görülmektedir. Bir süredir müzakere edilen müze tanımı, Ağustos 2022'de Prag'da düzenlenen 26. ICOM Genel Konferansı'nda şu şekilde güncellenmiştir:

Müze, somut ve somut olmayan mirası araştıran, toplayan, muhafaza eden, yorumlayan, sergileyen ve kâr amacı gütmeyen topluma hizmet eden kalıcı bir kurumdur. Halka açık, erişilebilir ve kapsayıcı yapılarıyla müzeler, çeşitliliği ve sürdürülebilirliği teşvik eder. Etik, profesyonel bir anlayış ve toplulukların katılımıyla şekillenen iletişim ve işleyişleriyle, eğitim, keyif düşünce ve bilgi paylaşımı içeren çeşitli deneyimler sunarlar (ICOM, 2022).

Kavramlar, tanımlar ve yönetmelikler güncel ihtiyaçlara karşılık verebilmesi amacıyla yeniden gözden geçirilmeye açık metinlerdir, nihai belgeler değildir. Örneğin, ilk kez 1983'te yazılan, sonraki yıllarda güncellenen ve daha çok müze küratörlerine yönelik tasarlanan Küratörler İçin Etik Kuralları'da (A Code of Ethics for Curators) küratörün tanımı/görevleri, sorumluluk alanları, küratöryal pratiklerin temel prensipleri ve mesleğin etik boyutları yer almaktadır. Amerikan Müzeler Derneği Küratörler Komitesi'nin (American Association of Museums Curators Committee) yayımladığı bu metinde, küratörlük mesleğinin tarihsel ve bağlamsal dönüşümleri ile küratörün görevleri ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. Buna göre küratör, hem kurumsal gelişmeye katkıda bulunacak işleri (koleksiyon yönetimi, prosedür oluşturma, sergi tasarımı ve benzeri) hem de kamuyu bilgilendirecek çalışmaları (koleksiyonlar hakkında bilgilendirici yayın yapma, konferanslarda/seminerlerde kurumsal temsil, yapıtları yorumlama ve benzeri) yürütmekle görevli kişi olarak tanımlanır. Aynı metinde küratörün fikirlerin, kültürlerin ve inançların çeşitliliğine saygı duymasının gerekliliği belirtilmiş; nesnelere elde edilmiş biçimlerinin yürürlükteki tüm ulusal ve uluslararası yasaların uygun gördüğü biçimde olması gerektiği vurgulanmıştır (American Association of Museums Curators Committee, 2009).

Uluslararası asgari standartların oluşmasında kültür-sanat dünyasındaki değişimlerin yanı sıra toplumsal muhalefet hareketlerinin talepleri de etkili olmuştur. Sanat tarihçi Beti Žerovc (2015), güncel küratöryal çalışmaların ortaya çıkış sürecini geçen yüzyılda sanat alanında meydana gelen köklü değişimler ile 1960'lardaki toplumsal, siyasal ve ekonomik bağlamların kültür alanına etkileriyle birlikte analiz etmektedir. Yazar, küratörün tarihsel olarak üstlendiği rolleri ve bu rollerdeki dönüşümleri geleneksel küratör ile çağdaş sanat küratörü arasındaki farklılıklara değinerek açıklamaktadır. Güncel sanat pratiklerinde küratörünün sanatçılar üzerinde muazzam bir etkisi olduğunu belirten Žerovc, çağdaş sanatın kurumsallaşmasında küratörün vazgeçilmez bir figür olarak konumlandırıldığını

³ ICOM'un alternatif müze tanımı için bkz.: <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> (Erişim tarihi: 17 Mart 2022).

ifade etmektedir (ss. 8-14). Ahu Antmen (2006) de Žerovc'un düşüncelerini destekleyen yorumuyla, sergilerin neredeyse bir sanat işine dönüştüğü küratör çağında yaşadığımızı belirtir (s. 1). Dolayısıyla Michael Brenson'ın (1998) da değindiği gibi çağdaş sanat küratörünün estetik, diplomasi, ekonomi, eleştiri, tarih, siyaset, seyirci geliştirme gibi alanlarda da yetkin ve etkin olması beklenen bir aktör konumunda olduğu söylenebilir (s. 16). Bununla birlikte Žerovc'un (2015) altını çizdiği gibi, küresel çaptaki ağ sistemi içerisinde diğer aktörlerle iş birliği yapmak zorunda olan küratör ile liberal piyasa ekonomisinin zorunlulukları arasında çelişkiler ve açmazlar da mevcuttur. Diğer bir ifadeyle, kurumsal girişimler çoğunlukla arzu edilen sosyo-politik sonuçları üretmekten ziyade çağdaş sanat sistemini sürdüren ve finanse edenlerin çıkarlarını desteklemeye yol açmaktadır (s. 10).

Güncel sergileme pratikleri izleyiciye sınırları önceden belirlenmiş bir çerçeve sunmak yerine, akışkan ve sürece katılımın teşvik edildiği bir deneyimsel alana doğru evrilmiştir. Güncel eğilimler sanat tarihinde Batı kanonunu merkeze koyan çizgisel/modernist sergileme biçimleri ile geleneksel küratöryal yaklaşımları hem biçimsel hem de söylem düzeyinde dönüştürmüş ve küratörü görünür hale getirmiştir. Seth Siegelau ile Michel Claura'nın 1970 yılında Paris'te düzenledikleri *18.PARIS.IV.70* isimli sergi küratörün görünür olduğu ilk dönem projelerdendir. Siegelau'un da belirttiği gibi bu serginin söyleminde dikkat çeken noktalardan biri, küratörün kurumlarda büyük sanatçıları seçen bir aktör olmaktan çıkması ve süreci açık şekilde yönlendiren etkin bir role sahip olmasıdır (Obrist, 2008, ss. 161-162).

Makalenin takip eden bölümlerinde eleştirel küratörlük yaklaşımlarının düşünsel ve uygulama alanlarında yakınlık kurduğu toplumsal hareketlerin sergileme politikalarıyla ilişkisine değinilecektir.

Toplumsal Mücadelelerin Sergileme Politikalarına Yansımaları

Eleştirel küratörlük yaklaşımları queer feminizm, sömürge karşıtı mücadeleler, sınıf hareketleri gibi yapısal eşitsizlikleri temel alan düşünsel iklimden yararlanır. Bu minvaldeki küratöryal metodoloji, sanat tarihi yazımında kabul gören normları yapısöküme uğratarak geçmişten günümüze açık ya da örtülü şekilde varlığını sürdüren ayrımcı pratikleri sorunsallaştırmaktadır.

Feminist sanatçılar ile feminist hareketlerin siyasal ve toplumsal talepleri sanat kurumlarını daha *kapsayıcı* sergileme politikalarını benimsemeye doğru yöneltmiş, kurum yöneticilerinin küratöryal tercihlerde eşitliğe ve farklılığa vurgu yapmasını sağlamıştır. 1970'lerdeki *tanınma ve görünür olma* çabaları önemli bir adım olsa da Angela Dimitrakaki ve Nizan Shaked'in (2021) vurguladığı gibi, kurumsal politikadaki dönüşümleri kapitalizmin meritokrasi ya da liyakat söyleminden bağımsız düşünmemek gerekir. Yazarlara göre, "herkese kendini gerçekleştirme şansı" tanıyan liberal söylem eşitlik ilkesini piyasa koşullarına uygun rekabetçi mekanizmalarla meşrulaştırmaktadır. Bu bağlamda ayrımcılık sadece tanınma odaklı perspektif ile giderilmesi mümkün olmayan yapısal ve kurumsal bir meseledir. Günümüzde müzelerin beyaz-erkek üstünlüğünü çeşitliliğe dikkat ederek çözmeye çalışması bu durumun en net göstergesidir. Örneğin San Francisco Modern Sanat Müzesi, bir yandan koleksiyonunu çeşitlendirmek için Rothko satarken diğer yandan beyaz-erkeklerden oluşan bir koleksiyonu kapsamlı bir şekilde sergilemeyi taahhüt ederek uzun vadeli kredi almıştır. Dimitrakaki ve Shaked kurumların bu işleyişlerinin rastlantısal olmadığı, sanat piyasası içindeki hâkim yönetim modelini temsil ettiği görüşünün altını çizerler. Sergileme çalışmalarında feminist birikimi önceleyen feminist küratöryal anlayışın net bir tanımı olmamakla birlikte, sanat tarihi yazımında yer bulamayan kadın ve LGBTİ+ bireylerin deneyimlerine "... ve bu

deneyimlerle kesişen, alandaki tüm öznelerle diyalog halinde olan eleştirel bir yöntemle referans” (Öztürk, 2021, s. 104) verdiği söylenebilir. Feminist küratöryal yöntemler, hegemonik cinsiyet rejimi başta olmak üzere tüm toplumsal güç ilişkilerini ve hiyerarşik yapılanmaları sergi söyleminin merkezine konumlandıran bir anlam üretme pratiğidir. Bu anlamda sergiler toplumsal ve kültürel dinamiklerin işleyiş biçimleri ile ayrıcalıklı konumların sorgulandığı süreçlere dönüşür.

8-12 Mart 1988 tarihlerinde açık kalan *Geçici Modern Kadın Müzesi*, *Kadının Görünmeyen Emegi* temasıyla Türkiye’deki aktivist-feminist sergileme pratiklerinin ilk örnekleri arasında yer almıştır. İstanbul Reklam Kültür Evi’nde açılan sergi, “... küçümsenen ev işlerini, karşılıksız kadın emeğini, ... regl gibi kadınlık hallerini görünür” kılmıştır (Karakuş, 2022).

Karakuş (2022) serginin amacını şu şekilde özetlemiştir: “... yaşamımızın ‘ayrılmaz’ parçaları olan eşyalara eleştirel gözle bakmak, bizimle özdeşleşmiş tüm eşyaları kullanırken hangi ilişkilerin yaşandığını, bunların ezilen cins olmamıza katkısını düşündürmek, tüm kadınların ezilmesinin ortak noktasını dile getirmek” (Karakuş, 2022). Sergi kolektif bir şekilde hazırlansa da “müze fikrini ortaya atan feminist hareketin içinden biri, Nakiye Boran” olmuştur. Sergide “... kadınların evle sınırlanan hayatlarına eleştirel bir gözle bakan enstalasyonlar ...” (Erkal, 2019), jinekolojik muayene masası, patchwork çalışmaları, kavanozlara doldurulan mercimek, kadın pedleri ve benzeri nesnelere yer sergilenmiş, translar ve seks işçilerine ait köşede ise prezervatif dağıtılmıştır (Karakuş, 2022).

Küratörlüğünü Canan Şenol’un üstlendiği 7-30 Mart 2009 tarihleri arasında Hafriyat Karaköy’de gerçekleştirilen *Haksız Tahrik* sergisi ise “ismini, Türk Ceza Kanunu’nun ‘ceza sorumluluğunu kaldıran veya azaltan nedenler’ başlığı altında düzenlenen 5237 sayılı ‘haksız tahrik indirimi’ maddesinden” almıştır (Anonim, 2009a). “Özellikle kadınlara ve/ya LGBTİ+ bireylere yönelik işlenen suçları hafifletmek adına adli mercilerce uygulanan bu yöntem, sergiye katılan sanatçılar tarafından aktivist feminist bir dille gündeme getirilmiş;



Görsel 1. Pazar Günü Kadının Düşünsel Faaliyeti, Geçici Modern Kadın Müzesi, 1988.



Görsel 2. Meçhul Kadın Anıtı, Geçici Modern Kadın Müzesi, 1988.

kadın ve/ya LGBTİ+ cinayetlerinin politik olduğu vurgulanmıştır” (Öztürk, 2020, s. 34). Sergi tanıtım metninde küratöryal tercihin konusu feminizm olan bir sergi düzenlemek olmadığı ifade edilmiş, serginin feminist bir eylem ve aynı zamanda bir güncel sanat sergisi olduğu vurgulanmıştır (Anonim, 2009b).

Eleştirel küratöryal pratikler içinde yer alan yaklaşımlardan queer küratörlük ise sadece sergi temasında ya da sergilenen işlerde biçimsel bir şekilde queer söylemlere yer vermekle sınırlı değildir. Isabel Hufschmidt’e (2018) göre queer ne gökkuşağı renkleri ve pembe ne kişinin cinsel pratiğiyle ilgilidir. Toplumsal ilişkilerin yeniden düşünülmesinde anahtar bir kavram olarak değerlendirilebilecek queer, toplumun farklı katmanlarındaki çelişkili tutumların karmaşık yapısını mükemmel bir şekilde yansıtır. Bu anlamda Hufschmidt, sanat dünyasının özgür ve açık fikirli olduğunu ısrarla savunan görüşün gerçekçiliğine şüpheyle yaklaşır. Ona göre sanat alanındaki seçim süreci *hiper-Darwinist*dir. Ayrıca bir sanat işi ya da sergi queer olmaya çalışırsa anında cinsel olarak etiketlenir, sosyo-kültürel dönüşüm tahayyülü görünmez kılınır. Yazar, queerden bahsedildiğinde özensizce LGBTQ ile eş anlamlı kullanımı da eleştirir. Bu kullanım olumsuzluğa imkân tanıyan, cinselliği ikili kategorilerden bağımsız ele alan gerçek bir queer devrimin toplumsal getirisini görmez. Çünkü queer, içine yerleştirildiğimiz kimliklerden çıkıp net şekilde tanımlanmış bir başka kimliğe ya da konuma yerleşmek değildir. Yazarın ifadesiyle queer, sosyal ve tarihsel faktörlerin öngörülemez karışımının ürünü olduğundan bir kılavuz el kitabına sahip değildir. Küratörlükte, kültürde ya da sanatsal çalışmada, queer aynı zamanda kırılığandır, kendi kendisiyle mücadele eden bir fikir olarak ele alınmalıdır.

Jonathan Katz ve Anne Söll (2018) ise, queer sergilerin müzelerin normalleştirici heteronormatif yapısal özelliklerini sarstığını ifade ederler. Yazarlara göre, bu çıkarımın üç ana dayanağı bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, queer sergiler ve queer küratöryal pratikler izleyicinin pasif konumunu sorgular ve aktif katılım talep ederken, aynı zamanda cevapsız sorulara, boşluklara ve çatlaklara yer bırakır. İkincisi queer küratörlük temsili olmayan hatta tamamen soyut olsa bile, bedenün üretken rolüne ve onun (queer) arzularına gönderme yapar. Üçüncüsü queer küratörlüğün, arşiv, koleksiyon ve eğitimle ilgili sorunları ele alarak ve aynı zamanda *queer* bir izleyici kitesini kabul edip onlara hitap etmesi söz konusudur, dolayısıyla bu durum müzenin normatif yapısının zorunlu olarak sorgulanmasına yol açar (s. 2).

Büyüктаş (2020) queer sanatı tartıştığı metinde, “queer sanatın tanımına dair bir ön kabul” olmadığını belirtmekle birlikte queer sanat hakkında sorgulama yaparken birbiriyle ilintili üç açıdan söz etmektedir: “Sanatçı, eser ve süreç (mekân/zaman).” Yazar, birbirine bağlı üç açının “queer işin içine girince bir üçgen oluştur[madığını]” belirtmektedir (Büyüктаş, 2020). Bu açılar, “bazen iç içe geçen, bazen hizalanan, bazen yakınlaşıp bazen uzaklaşan ama birtakım bağlarla sınımsız tutunan, birbirinden kopmayan üç noktaya dönüş[mektedir]” (Büyüктаş, 2020). Örneğin, sadece sanatçının cinsel kimliği üzerinden yapılan bir analiz kesişimselliği ya da toplumsal ilişkiler içindeki çok katmanlılığı görmez. Sonuç olarak metinde belirli bir çerçeveye alınmış queer sanat tanımı yapmak yerine queer sanata dair soru sormanın tartışma zemini oluşturması açısından değerli olduğu vurgulanmaktadır. Türkiye’de queer aktivizm ile sanatsal pratiklerin keştiği örnekler Büyüктаş’ın da değindiği gibi 2010’lardan itibaren artmıştır. Lambdaistanbul’un Hafriyat Karaköy’de düzenlendiği *Makul* (4-25 Nisan 2008) sergisi erken örnekler arasında yer almaktadır. Sergide toplumsal cinsiyet ve heteroseksizm kavramlarını merkeze alarak toplumsal baskılara ve bu baskılara karşı geliştirilen direniş pratiklerine yer vermiştir. Farklı disiplinlerde çalışan 30 sanatçıyı bir araya getiren sergi, “... cinsel yönelim ve cinsiyet kimliği üzerine üretilen algıları aile, militarizm, sansür,

cinsiyetçilik, beden temsili gibi bağlamlarda tartışarak, bireyin toplum ve iktidar odakları tarafından nasıl sınıflandırıldığı, denetlendiği ve normalleştirildiğini” (Anonim, 2008) sorunsallaştırmıştır.

Güncel küratöryal çalışmalar içinde sınıf meselelerini, katılımcılığı ve kamusal paylaşımları dikkate alan örnekler de mevcuttur. Bu anlamda genellikle feminist literatürde yer bulan kesişimsellik anahtar bir kavram olarak kullanılabilir. Kesişimsellik sınıf, ırk, cinsiyet, cinsel yönelim, din, yaş ve benzeri kategorilerin birbirleriyle olan ilişkiselliğini vurgular. Bu bağlamda hiyerarşik toplumsal yapılanmalar içinde var olan eşitsizliklerin analizinde kategorilerin birbirini kesen boyutlarıyla ele alınmasının daha kapsayıcı olduğuna işaret eder. Angela Davis (2013’ten akt. Dimitrakaki ve Shaked, 2021), feminizmin cinsiyet eşitliğinden ve cinsiyetten çok daha fazlasını içerdiğini belirtir. Davis’e göre feminizm, kapitalizme dair de farkındalığa sahip olmayı gerektirir (s. 16).

Sanat dünyasının sermayeyle olan yakın iş birliği yeni bir olgu olmasa da bu durumu deşifre eden sanatçı ve küratörler, güncel sanatın eşitlikçi söylemlerine karşı sınıfsal, ırksal ve cinsiyete yönelik dışlayıcı tutumları da tartışmaya açmaktadır. Güncel sergileme pratiklerinin yararlandığı kesişimsel yaklaşımlar, geleneksel küratöryal metodolojiye alternatif projelerin oluşumunda önemli kaynaklar arasında yer almaktadır. Örneğin bağımsız bir küratör olan Kerry Campbell (2017), projelerinde kültürel katılım, temsil ve sınıfsal eşitsizlikler arasındaki bağıntıları sorunsallaştırmaktadır. Aynı zamanda Luton merkezli TMT Projects⁴ isimli kâr amacı gütmeyen sanat girişiminin kurucusu olan Campbell, bölgedeki kültürel katılımı artırmaya ve disiplinler arası sanat projeleriyle yeni izleyicilere ulaşmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda izleyicileri anlamaya, sanatçıları desteklemeye ve toplumsal dayanışmayı güçlendirmeye yönelik temel prensipler etrafında gerçekleştirdiği sergi projelerinde küresel göç, savaş, ırkçılık, yoksulluk, çalışma hayatı ve yaşamın geneline yayılan güvencesizlik halleri gibi temalara yer vermektedir. Brian O’Doherty’nin (2010) galeri mekânlarının ideolojik yapısına getirdiği eleştirilerin benzer biçimlerini Campbell’ın uygulamalarında görmek mümkündür. O’Doherty (2010), geleneklerin devam ettirildiği diğer kapalı sistemler gibi galeri mekânının da dış etmenlerin dönüştürücü etkisinden uzak olduğunu belirtmektedir (s. 30). Campbell’ın küratöryal metodolojisi etkileşimi, toplumsal belleği ve tarihi üretim sürecine dâhil ederek deneyime açık bir kolektif mekânın inşasına olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda mekânı politik düzleme oturarak işçi sınıfından izleyicilerin katılımına ve çok disiplinli kamusal formatlara öncelik veren yaklaşımları benimsemektedir. Projelerinde fabrikalar, barlar, gece kulüpleri, boş dükkânlar, ofisler, gençlik merkezleri gibi mekânları kullanarak geleneksel didaktik sergileme pratiklerine alternatif modeller geliştirmektedir (mansionsofthefuture, 2017).

Eleştirel küratörlüğün bir diğer boyutunda ise, Batı merkezli yaklaşımların coğrafyayı ve tarihi sınırlı bir bölge ve zamandan ibaret gören; *Asya, Doğu, Afrika* gibi özcü kategoriler inşa eden tutumlara karşı alternatif küratörlük eğilimleri yer alır. Bu eğilimler, geleneksel sergileme politikalarındaki gizli ya da açık olarak sürdürülen ırkçılığı sömürge karşıtı bir politik çerçeveye yerleştirir. Sergi tasarımlarındaki egzotik, gizemli, tek tipleştirici sunumlarla Batılı olmayan kültürleri ve ürünleri tarihsizleştiren küratöryal metodoloji sorgulanırken sanat tarihinin de yeni baştan yazılmasının imkânı doğmuştur. Documenta’nın ilk Avrupalı olmayan küratörü Nijerya doğumlu Okwui Enwezor (1963-2019), postkolonyalist yaklaşımların sanat dünyasını anlamak için önemli bir bakış açısı sunduğunu ifade eder. Bu görüşünü New York Modern Sanat Müzesi ve Tate Modern’in küratöryal tercihlerinden örneklerle açıklar. Örneğin *ilkel* topluluklar olarak nitelendirilen

⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz.: <http://www.tmtprojects.com>.

Afrika köylülerinin çıplak bedenleri sömürgeci etnografik bakışlarla izleyicilere sunulmaktadır. Batılı nü imgelerine karşıt konumlandırılan Afrika çıplaklığı ilkel ile modern ya da doğa ile kültür arasında keskin bir ayrımcılığa işaret etmektedir (Enwezor, 2003, ss. 64-66, 82). Bell Hooks (1992, ss. 61-77) da *siyah kadının* kimi zaman *vahşi ve seksi* bir arzu nesnesi gibi sunulmasının sömürgeci görsel kültürün bir sonucu olduğunu belirtmektedir. Özellikle siyah feminist hareketler, bir yandan beyaz ve erkek olmayanların temsil edilme biçimlerini analiz ederken diğer yandan Batılı beyaz heteroseksüel kadınların deneyimlerinin evrenselleştirilmesini gündeme getirerek ırkçı söylemlerin çok boyutluluğuna dikkat çekmişlerdir.

David C. Driskell'in (1931-2020), 1976'da Los Angeles Sanat Müzesi'nde (Los Angeles County Museum of Art-LACMA) düzenlediği *Siyah Amerikan Sanatının İki Yüzyılı* başlıklı sergide, bilinen en eski siyah Amerikalı sanatçılardan biri olan Joshua Johnson'un (1763-1824) da aralarında bulunduğu 63 Amerikalı siyah sanatçının resim, heykel, çizim, grafik, el sanatları ve dekoratif sanatlar alanındaki 200'den fazla eseri yer almıştır. Sergi küratöryal yaklaşımlar açısından, sanat kurumlarının dekolonizasyonuna ilişkin erken tarihli örnekler arasında yer almaktadır. Sergide sanatçıların sanatsal geçmişleri geniş çaplı toplumsal dönüşümler dikkate alınarak anlatılmıştır. Bu nedenle (bazı) sanatçıların ve/veya ailelerinin köleleştirilme tarihi de sergiye dâhil edilmiştir. Ayrıca serginin tali konumda bırakılan sanatçıların görünür kılınması açısından da oldukça önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir (The David C. Driskell Center, 1976). Bununla birlikte sergi kataloğunda belirtildiği üzere, 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaklaşık 200 yıllık süreç içindeki üretimler incelendiğinde erken tarihli yapıtların *siyah deneyimini* yansıtmadığı; eserlerde sanatçıların beyazları, İncil'den sahneleri ve manzara resimlerini ana akım Amerikan sanatının kabul edeceği şekilde ele aldığı görülmektedir (Stead, 1976, s. 9).

Düzenlediği çok sayıdaki sergi ve çeşitli bienaller aracılığıyla Afrika çağdaş sanatının görünürlüğüne katkı sağlayan Bisi Silva (1962-2019), aynı zamanda 2007 yılında açılan Lagos Çağdaş Sanat Merkezinin (CCA) kurucu direktörü olarak yayıncılık, arşiv ve koleksiyon yönetimi konularında da çalışmalarda bulunmuştur. Ayrıca göçebe bir eğitim platformu olan Àsikò Uluslararası Sanat Okulunu kurmuş, yerel düzeyde eleştirel ve kavramsal düşüncüyü teşvik etme umuduyla hem yerel hem de uluslararası ölçekten konuk sanatçılar, akademisyenler ve küratörler arasında bir diyalog zemini oluşturmayı amaçlamıştır. Afrika sanatı olarak algılanan şeyin Batılı ve diaspora perspektiflerinin eklenmesinden oluştuğunu belirten Silva, küratöryal metodolojisini yerelden ve içeriden kurmaya çalışmıştır. Bu nedenle Afrika'nın çeşitli ülkelerine bazen uzun süreli ve bazen de tekrarlanan ziyaretlerde bulunmuştur. Àsikò projesi de kıta genelinde yerel düzeyde etkileşim kurmanın yollarından biri olmuştur (Kinsman, 2017).

Eleştirel küratörlük uygulamaları sadece bireysel girişimler ya da inisiyatif-kolektif-grup adı altında gerçekleştirilen sergilerle sınırlı değildir. Kadın müzeleri, queer müzeler, bazı kültür müzeleri de toplumsal eşitsizlikleri görünür kılmakta etkili kurumsal yapılardır. Bu müzelerin bir kısmı sadece çevrim içi erişime açık olabilmekte ve zaman zaman bazı mekânları kullanarak fiziki sergiler ile yüz yüze söyleşiler düzenlemektedir. Örneğin, 2012'de sanal ortamda açılan İstanbul Kadın Müzesi, fotoğrafçı Semiha Es'in 100. doğum günü vesilesiyle *Semih'a Es - Uluslararası Kadın Fotoğrafçılar Sempozyumu*'nu organize etmiştir (İstanbul Kadın Müzesi, tarihsiz).

Viyana'daki Queer Müzesi (Queer Museum Vienna) ise hareket halinde olan, işbirliği yaptığı kurumların mekânını belirli sürelerle kullanan dolayısıyla ortaklıklara her zaman açık ve kolektif çalışmayı mümkün kılan bir inisiyatiftir. Queer sanatın ve kültürün

araştırılmasına alan açan müze, queer (sanat) tarihine dikkat çekerken çoklu gelecekleri hayal eden ve bunu yaratmanın yollarını tartışmaya açan bir girişimdir. Müzede sergilerin yanı sıra film gösterimleri ve söyleşiler ile ziyaretçilere yönelik eğitim programları düzenlenmektedir (Queer Museum Vienna, tarihsiz).

Geleneksel küratöryal pratiklerin tersine eleştirel küratöryal metodoloji, kesişimselliği dikkate alan bir çerçeveden derinleşmiş toplumsal güç ilişkilerini ve bu ilişkilerin sanat alanına yansımalarını sorunsallaştırmaktadır. Eleştirel küratöryal uygulamalar queer feminizm, sınıf çalışmaları, sömürge karşıtı hareketler gibi toplumsal tahayyülü olan perspektiflerle yakın temas içindedir. Bununla birlikte bu yaklaşımlar toplumsal dönüşümlerden etkilenmekte ve onları etkileyerek sürekli dönüşmektedir.

Sonuç

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, sanat yapıtlarının form ve içeriğindeki dönüşümler sergileme biçimlerini derinden etkilerken bu alandaki pek çok aktörün rolünü de dönüştürmüştür. Bu aktörlerden bir tanesi de müze müdürü veya küratördür. Önceleri bir kuruma bağlı olarak çalışan küratörler 1960'ların sonlarında bağımsız bir şekilde de çalışmaya başlamıştır. Yeni müzecilik yaklaşımlarının da tartışıldığı bu süreçte küratörlük mesleği, sergi düzenleme gibi geleneksel çalışma prensiplerini aşan bir pratik haline gelmiştir. Sergilerin daha geniş izleyici kitlesine ulaşması, erişilebilir olması, anlaşılabilir olması, deneyime ve duygulara açık olması gibi kriterler önemsenmeye başlamıştır. Tüm bunlarla birlikte queer feminizm, sömürge karşıtı mücadeleler, sınıf hareketleri gibi yapısal eşitsizlikleri temel alan düşünsel iklimden yararlanılmıştır.

İlk örneklerinin Batı'da görüldüğü eleştirel küratöryal çalışmalar, merkez dışında bırakılan grupların söylemlerini sergilere taşımıştır. Bu söylemler geçici sergilerle sınırlı kalmamış sanat kurumlarını da dönüştürmüş ve yeni müze türlerinin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Geleneksel sergileme yöntemleri kullanılsa da Kopenhag'taki İşçi Müzesi (1986) gibi örnekler aşağıdakilerin tarihine odaklanan, işçi sınıfının gündelik yaşamına dair bellek ve arşiv oluşturan kurumlardır.

Toplumsal mücadeleler sergilerin söylemlerini etkilemiş ve küratöryal metodolojide toplumsal güç ilişkilerinin merkeze konumlanması söz konusu olmuştur. Maura Reilly (2018) bu süreçteki güncel eğilimleri *küratöryal aktivizm* olarak tanımlamıştır. Sonuç olarak bu metodolojik kırılma, sanatçı ve mekân seçimleri, sergi/proje temaları, sergileme teknikleri gibi tarafsız görülen *tercihlerin* ideolojik boyutlarını açığa çıkarmıştır. Başka bir ifadeyle, eleştirel küratöryal çalışmalarda güncel sosyo-politik dönüşümlerin izlerini bulmak mümkündür.

Kaynakça

- American Association of Museums Curators Committee. (2009). *A code of ethics for curators*. <https://www.aam-us.org/wp-content/uploads/2018/01/curcomethics.pdf>
- Anonim. (2008). *Makul*. Lambdaİstanbul. <http://www.lambdaistanbul.org/s/etkinlik/makul/>
- Anonim. (2009, Şubat 26 2009a). *'Cinsiyet tahrik nesnesi değildir' diyen sergi, Hafriyat Karaköy'de*. Bianet. <https://m.bianet.org/bianet/toplumsal-cinsiyet/112797-cinsiyet-tahrik-nesnesi-degildir-diyen-sergi-hafriyat-karakoy-de>
- Anonim. (2009b). *Haksız Tahrik sergisi basın bülteni*. http://www.nerimanpolat.com/works/2009/2009_02.htm
- Antmen, A. (2006). The critic's role in the age of the curator. *AICA Conference: Critical Evaluation Reloaded*: AICA Press. 1-7.
- Brenson, M. (1998). The curator's moment. *Art Journal*, 57 (4), ss. 16- 27.

- Büyüktaş, A. P. (2020). *Nedir bu "queer sanat"*. Argonotlar. <https://argonotlar.com/nedir-bu-queer-sanat/>
- C. Kerry. (2017). *RI talk #2: Kerry Campbell-TMT projects Luton*. Reading International. <https://readinginternational.org/programme/ri-talk-4-kerry-campbell-tmt-projectsluton/>
- Dimitrakaki, A. & N. Shaked. (2021). Feminism, instituting, and the politics of recognition in global capitalism. *On Curating*, 52, ss. 11-20.
- Enwezor, O. (2003). The postcolonial constellation: Contemporary art in a state of permanent transition. *Research in African Literatures*, 34 (4), 57-82.
- Erkal, B. (2019). *Geceler de sokaklar da kadınların hakkıdır...* Tarih Dergi. <https://tarihdergi.com/geceler-de-sokaklar-da-kadinlarin-hakkidir/>
- Hooks, B. (1992). *Black look: Race and representation*. South End Press.
- Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the shaping of knowledge*. Routledge.
- Hufschmidt, I. (2018). The queer institutional, or how to inspire queer curating. *On Curating*, 37, 29-32.
- Huysen, A. (2006). Bellek yitiminden kaçış: kitle iletişim aracı olarak müze. A. Artun (Ed.). *Tarih sahneleri sanat müzeleri 2: Müze ve eleştirel düşünce* içinde, ss. 259-296. İletişim Yayınları.
- ICOM. (2017). *ICOM code of ethics for museums*. ICOM. <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf>
- ICOM. (2022). *A new museum definition*. ICOM. <https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition/>
- İstanbul Kadın Müzesi. (tarihsiz). *Geçici sergiler hakkında*. İstanbul Kadın Müzesi. <http://www.istanbulkadınmuzesi.org/gecici-sergiler-hakkında>
- Karakuş, F. (2022). *12 Mart 1988: Geçici modern kadın müzesi*. Çatlak Zemin. <https://catlakzemin.com/12-mart-1988-gecici-modern-kadin-muzesi/>
- Karadeniz, C. (2018). *Müze, kültür, toplum: Çağdaş müze ve müzenin toplumsal işlevleri*. İmge Kitabevi Yayınları.
- Katz, J. & Å. Söll. (2018). Queer exhibitions/Queer curating. *On Curating*, 37, ss. 2-4.
- Kinsman, H. (2017). *An interview with Bisi Silva*. In profile: Bisi Silva. *The independent curator on 25 years in the arts*. Frieze. <https://www.frieze.com/article/profile-bisi-silva>
- Madžoski, V. (2016). *Küratörlük: Koruma ve kapatmanın diyalektiği*. (Çev. M. Haydaroğlu). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Mansions of the Future. (2017). *About*. Mansions of the future. <https://mansionsofthefuture.org/about/>
- Murray, D. (1904). *Museums, their history and their use*. James MacLehose & Sons.
- Nochlin, L. (2006). Müzeler ve radikaller: Bir olağanüstü durumlar tarihi. A. Artun (Ed.) *Tarih sahneleri sanat müzeleri 2: Müze ve eleştirel düşünce* içinde, ss. 11-48 (Çev. R. Akman). İletişim Yayınları.
- Obrist, H. U. (2008). *A brief history of curating*. JRP|Ringier.
- O'Doherty, B. (2010). *Beyaz küpün içinde: Galeri mekânının ideolojisi* (Çev. A. Antmen). Sel Yayıncılık.
- Öztürk, Y. (2017). *Türkiye Tarihinde Sergileme Politikaları ve Küratörlük Mesleği: Beral Madra Örneği* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Öztürk, Y. (2020). Türkiye sanat tarihi içinde ayrıksı bir grup: Hafriyat. *SAV Katkı*, 2020 (9), ss. 13-42.
- Öztürk, Y. (2021). Sergileme politikalarında alternatif yaklaşımlar: Feminist küratöryal pratiklere hâlâ ihtiyaç var mı? *Folklor Edebiyat Dergisi*, 106-Ek, 99-112.
- Queer Museum Vienna. (tarihsiz). *Mission statement*. <https://www.queermuseumvienna.com/en/about-us/>
- Reilly, M. (2018). *Curatorial activism: Towards an ethics of curating*. Thames & Hudson.
- Stead, R. (1976). Introduction. D. C. Driskell (Ed.) *Two centuries of black American art* içinde, ss. 9-10. LACMA Press.
- Schubert, K. (2004). Küratörün yumurtası. (Çev. R. Smith). İstanbul Sanat Müzesi Vakfı. The David C. Driskell Center. (1976). *Two centuries black American art*. <https://driskellcenter.umd.edu/media/1970s-two-centuries-black-american-art>
- Žerovc, B. (2015). *When attitudes become the norm: The contemporary curator and unstitutional art*. Archive Books.