

KÜRATÖRÜN SÖYLEMİ /ÇAĞDAŞ SANAT SERGİLERİNDE BİR PRAKSİS ANALİZİ



THE DISCOURSE OF CURATORS/ A PRAXIS ANALYSIS IN CONTEMPORARY ART EXHIBITIONS

Nevin YALÇIN BELDAN*

ÖZ

Sanat dünyası 60'lı yıllarla birlikte, sadece çalıştıkları kurumun genel kabullerinin sınırları dahilinde kalmayan bağımsız küratörlük anlayışına ve bu küratörlerin gerçekleştirdiği alternatif sergilere tanıklık etmiştir. Özellikle 1990'larla hız kazanan bienaller, küratörün sanatçı, izleyici, ulusal, uluslararası, yerel ve evrensel bağlamda yeni bir arayüz geliştirmesine neden olmuş, bu da 'yaratıcı küratör' olgusunu ortaya atan, küratörlüğün pozisyonunu yeniden değerlendiren ve iş tanımını değiştiren bir deneyim alanı sunmuştur. Her küratörün sergiyi ele alış biçimi benzersizdir. Bu yöntemin olgunlaşmasındaki en önemli etkenlerden biri küratörün kültürel keşif yolculuklarıdır. Küratör, sergilerin organizasyonu sırasında kaynak desteği eksikliği ve kurumsal kısıtlamalar gibi bazı zorluklarla karşılaşabilmektedir. Ancak bu zorlukların aşılmasında risk yönetimi ve etkin karar verme gibi yönetsel beceriler son derece önemlidir. Bu çalışmada, küratörün dönüşümünün ardından günümüze kadar taşınan global sanat ağı içerisinde gelişen çağdaş küratöryal söylem ve söz konusu merkezi söylemin yapı taşlarını oluşturan ana unsurlar olan küratörün geldiği nokta, bağımsız küratör olarak amacı, müze gibi kurumlar dahilindeki çalışma sistemleri, mega sergiler kapsamındaki deneyim alanları ve mesleğin sınırlarına ilişkin ortaya atılan argümanlar gibi kimi sorular açıklanmaya çalışılmıştır. Ayrıca, küratörün söylemini daha anlaşılır hale getiren, küratöryal, postküratöryal, paraküratöryal ve flâneur olarak küratör gibi kavramlar ele alınarak, çağdaş küratörün sergiyi ele alış şekli ve metodolojisi bu çalışma kapsamında ele alınmıştır. Bu makalede, gözlem ve belgesel tarama yönteminin genel tarama türü uygulanmıştır. Buradan yola çıkarak, çağdaş küratöryal düşünce bağlamında küratörün çoklu ilişkiler ağı içerisindeki tartışmalı rolü ve görünürlüğü irdelenmiştir. Tüm bu saptamalar sonucunda, küratöryal praksisin, küratörü bir kültür üreticisine dönüştürdüğü ve küratörün çağdaş sanat dünyasının ayrılmaz bir parçası olduğu sonucuna varılacaktır.

Anahtar kelimeler: küratör, sergi, sanatçı, bienal, müze

* Dr. Öğretim Görevlisi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5147-8114> ♦ E-mail: nyalcin@mu.edu.tr

ABSTRACT

In the 1960s, the art world witnessed the concept of independent curatorship, which is not only within the limits of the general acceptance of the institution they work for but also alternative exhibitions carried out by these curators. The biennials, which gained momentum especially in the 1990s, caused curators to develop a new interface in terms of artists and audiences and in the context of national, international, local and universal aspects. This changes the description of the job offering a field of experience that introduces a phenomenon of the ‘creative curator’ and it causes re-evaluation of the position of curators. Therefore, the curators discussed here are contemporary art curators who are professionally autonomous from a certain job description, whose working profile has been updated and have an act within the body of new meanings attributed to them. On the other hand, contemporary art curators have an active role in the art world, but they are also in the centre of the main points of many chronic problems related to art. In the 1960s, the definition of curating of classical museology was out of question because a new curator emerged. While the concept of making independent exhibitions was within the national borders in the beginning, it started to be made international after the 1960s. New definitions such as “curators as designers” or “curators as critics” were attributed to the independent curators after this process. Each curator has a unique way of working and handling the exhibition. One of the most important factors in maturing this method is the curators’ journeys of cultural discovery. Curators may encounter some difficulties such as lack of support of resources and institutional constraints during the organisation of exhibitions. However, managerial skills such as risk management and effective decision-making are extremely important in overcoming these difficulties. Biennials are the organizations where curators may encounter these situations the most.

In this research, the contemporary curatorial discourse that developed within the global art network that has been carried to the present day after curators’ transformation, the main elements that constitute the building blocks of this central discourse, the point of curators, their purpose as independent curators, the working systems within institutions such as museums, the areas of experience within the scope of mega exhibitions and some questions such as the arguments about the boundaries of the profession have been tried to be explained. Additionally, terms such as curatorial, postcuratorial, paracuratorial and curator as a flâneur, which make the curators’ discourse more comprehensible, are discussed, and contemporary curators’ approach to exhibitions and their methodology are examined as well.

In this paper, general scanning type of observation and documentary screening method have been applied. From this point of view, contemporary curatorial thought is discussed and the controversial role and visibility of the curators in the network of multiple relationships are explored. As a result of all these determinations, it will be concluded that curatorial praxis transforms curators into culture producers and that curators are the integral part of the contemporary art world.

Keywords: *curator, exhibition, artist, biennial, museum*

Giriş

Çağdaş sanat küratörünün söylemini belgelemek için sergiyi ele alış biçimini tartışmak doğru bir yoldur. Literatür tarama ve gözlem yani bazı sergilerin yerinde incelenmesi üzerinden kaleme alınan bu makalede, öncelikle kavramların konuya ilişkin bağlamlarının ve birbiri ile olan ilişkilerinin saptanması gerekli görülmüştür. Dolayısıyla, ilk aşamada “küratörlük” ve “küratöryal” kelimelerinin içerikleri ve anlam olarak ayrımı, bu çalışmanın genel yapısına ve öne sürdüğü argümana temel oluşturmaktadır. Smith’e göre¹, “küratörlük” kelimesi, sergi yapmaktan daha öte bir şeydir. İşlerin ve sanatçıların tayin edilmesi, mekanın belirlenmesi, geleneksel anlamda ‘program’ olarak nitelendirilen, ancak kurumun sınırlarından dışarıya taşan yoğun bir çalışma ağı, ister bağımsız ister kuruma bağlı olarak çalışsın, küratörlerin iş çizelgesinde yer almaktadır. Diğer yandan, “küratöryal” kelimesi de, küratörlükten daha öte bir anlama gelmektedir. İçinde eleştiri, metin yazarlığı, eğitim, bağış toplama gibi çok boyutlu birçok rolü barındırmaktadır. Maria Lind² Smith’in açıklamasını daha ileriye taşımıştır. Ona göre, “küratörlük” sergiyi oluşturma, yapıtların tedarik edilmesi, grupları tasnif etme gibi olağan bir iştir. Ancak, “küratöryal” dediğimiz şey bir düşünce, hatta eleştirel bir düşüncedir. Ne var ki, bu düşünce kendini somutlaştırmaya çalışmak yerine, bizi sorularla baş başa bırakmakta ve bu soruların cevapları için hiç tahmin bile edemeyeceğimiz yönleri işaret etmektedir. Öyle ise, küratöryal bakış açısı, yapıtın tüm kategorilerden ve deneyimlerden özgürleştirilmesidir. Martinon ve Rogoff’a göre³ ise, “küratörlük yapmak”, sergi yapmak için gerekli olan tüm profesyonel uygulamaların toplamıdır. “Küratöryal” sıfatının işlevişi, “küratörlük” yapmaktan farklıdır. Küratöryal işlevişte, sergi organizasyonu küratör tarafından bilginin organizasyonuna dönüşmüştür. Yani küratörlüğü, etkinliğin sahneye konması; küratöryali ise, aynı etkinliğin kendini mizansen, dramatisasyon ve performans ile hayata geçirilmesi süreci olarak okumak mümkündür. Dolayısıyla, küratörlük, galeri, müze ya da bienal gibi çeşitli sergi formları dahilindeki bir uygulama; küratöryal ise bunun akademik tavır olarak ele alınmasıdır. Küratöryalin tarihi küratörlükten daha kısadır. “Post-küratöryal” olarak tabir edilen ise, önüne getirilen -post ekinin içerdiği anlamdan öte, küratöryal olanın devamlılığı ya da onun temel öğretilerinin gerçekleştirilmesi şeklinde algılanmalıdır. Öte yandan, paraküratöryal, küratöryalin daha genişletilmiş ve çeşitli başka rollerin de eklenmiş bir versiyonudur. “Paraküratöryal” teriminin yaratıcısı küratör Jens Hoffmann, sergiyi olup bitmiş, geçmiş bir küratöryal etkinlik olmaktan öte bir şey olarak ele almaktadır. Hoffmann’ın “paraküratöryal” olarak adlandırdığı bu süreçler bütününde, konferanslar, gösterimler, içinde sanat olmayan sergiler, sergileme amacı güdülmeksizin sanatçılarla gerçekleştirilen projeler gibi diğer etkinlikler yer almaktadır.⁴ Diğer yandan Paul O’Neill⁵, fikirler ve nesnelerin “yıldız kümesi” (“constellation”) olarak ele aldığı

1 Smith, 2012, 49-50.

2 Lind, 2011.

3 Rogoff, 2013, 5.

4 Smith, 2012, 228.

5 O’Neill, 2012, 55-59.

küratöryali, paraküratöryal ile karşılaştırmaktadır. Buna göre, küratöryal, bilginin bir araya getirilmesi ve sunulmasının özel bir metodu iken, paraküratöryal, söyleşiler, performanslar, münazaralar, basılı yayınlar gibi ona eşlik eden yöntemler ve uygulamalardır.

Küratör ve küratöryal bağlamında ele alınan bu ayırım, küratör, sanat eleştirmeni ve sanat tarihçisi bağlamında bir ayırımın da yapılmasını gerekli kılmaktadır. Sanat eleştirmeni ve sanat tarihçisi, sanatın önemi ve doğasına ilişkin sorular sormakta ve dolayısıyla güçlü ve kesin söylemlerin arayışı içindeki bir yaklaşımın izini sürmektedir. Küratör ise yapıtları, sanat eleştirmenleri ve sanat tarihçilerin değerlendirip yargılar ortaya koyabileceği bir noktada bir araya getiren kişidir. Esasen, küratörler, sanat eleştirmenleri ve sanat tarihçileri benzer hüner ve yetkinliklerin bir araya toplandığı bir repertuara sahiptir ve benzer bir sorumluluk ve istek ile hareket etmektedir. Ancak, küratörler, diğerlerinden farklı olarak hem yargılayan hem yargılanan konumdadır ve aynı zamanda değer biçen uzmanlar olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Yeni Küratörün Doğuşu: Profesyonelliğin Terki ve Sınırı Geçiş

‘Küratörlük’ başkalaşım geçirmiş, pasif olmayan açık bir terimdir. Bugünün kültürünün gerekliliği olan ekonomik, sosyal ve kültürel talepler gibi değişen koşullar ve kurumların dahil olduğu sorumluluk alanları bu başkalaşımı gerekli kılan alt yapıyı hazırlamış ve adeta yeni küratörün doğuşunu kutsamıştır. Yeni küratör aslında bağımsız küratördür. Bağımsız küratör figürünün tarih sahnesine çıkışı ve yükselişi, küratöryal pratiklerin çağdaş bir model olarak yeniden şekillenmesine neden olmuştur. Post-küratöryal olarak adlandırabileceğimiz bu süreçten sonra, küratör artık müze koleksiyonunu ve sergi yapımını organize eden bir ara eleman olmaktan çıkıp, kavramlarla çalışan, işlerin anlamına yeni bağıntılar ekleyen, sergiyi bir yapıya dönüştüren yaratıcı bir güce dönüşmüştür. Sanat tarihsel perspektiften baktığımızda ise, yeni küratörün ortaya çıkışı, bazı akımların ortaya çıkışı ile doğru orantılıdır. Sanatçıların sanat nesnesini yeniden tanımlama çabası, küratörün tanımının da güncellenmesini gerektirmiştir. Özellikle kavramsal sanat ve minimalizm, nesneden çok kavramın ve düşüncenin sunumuna odaklanan işlerle sanat dünyasına yeni bir açılım kazandırmıştır. Bu sürece dahil olan sanatçılar da, David Hopkins’in⁶ “nesnenin ölümü” olarak nitelendirdiği sanat nesnesini yeniden tanımlama çabasına girişmişler, dolayısıyla geleneksel sergileme yöntemlerinin dışında bir sunum modeli geliştirmenin gerekliliğini ortaya koymuşlardır. Bu durum doğal olarak, küratörün de yeni yaklaşımlar geliştirmesi sürecini başlatmıştır. Aslında bu süreç, 1960’ların sonu ile birlikte, kalıplaşmış müze görevlerinden farklı olarak, sergilerin daha bağımsız bir şekilde organize edilmesi ile başlamıştır. Yani profesyonel müze küratörlüğünden daha bağımsız bir çalışma alanına geçilmiştir. Hatta profesyonelliğin terki, yeni terimlerin ortaya çıkışına da neden olmuştur. Kurumların büyük ölçekli uluslararası çağdaş sanat sergileri düzenleyen, sabit çalışma sistemi dışında çalışan ve sergilere bakış açısıyla izleyiciyi etkileyen sanat dünyasının bu yeni figürü için Almanlar *Ausstellungsmacher*, Fransızlar ise *faiseur d’exposition* terimlerini önermiştir. İngilizce’de *Ausstellungsmacher* anlamı-

6 Hopkins, 2000, 161.

na en uygun olarak *independent exhibition maker* (bağımsız sergi yapımcısı) terimi uygun görülmüştür⁷. Aslında bu yeni terimler, 1960'lı yıllar ve 1970'lerin başında birkaç küratörün sergileri ele alış şekline referans olmak üzere ortaya atılmıştır. Bu başı çeken küratörler arasında Germano Celant, Konrad Fischer, Walter Hopps, Pontus Hulten, Seth Siegelau ve Herald Szeemann bulunmaktadır. 1960'ların sonuna kadar bağımsız sergi yapımı daha yerel ve ulusal seviyede kalmıştır. Ancak sonrasında, Celant, Szeemann, Lippard, Siegelau gibi küratörler ilk kez, Fluxus, Arte Povera, post-minimalizm ve kavramsal sanat ile ilgilenen Amerikalı, Avrupalı ve Latin Amerikalı sanatçılarla uluslararası karma sergiler⁸ yapmıştır⁹. Dolayısıyla, bu yeni yaklaşımlar ve yeni isimlerle birlikte artık eski tarz profesyonel küratör ve yeni bağımsız küratör figürü birbirinden daha net bir şekilde ayrılmıştır.

Ferguson¹⁰ eski tarz küratörü, 'artık üzerimize uymayan', yeni küratörü ise, 'kumaş bir bakıma eskisiyle aynı olsa da farklı ve daha çağdaş bir stile sahip olan bir kıyafete' benzetmiştir. Yeni küratörün doğuşunun en başat unsuru



Görsel 1: Palace of Fine Arts (1917-1937), Lille, müze küratörü Emile Theodore (ortada), I. Dünya Savaşı sonrası galerinin yeniden yapılandırılma çalışması.

[<https://onlythebestevents.com/events/research-curating>]

7 O'Neill, 2012, 14-16.

8 Bu döneme ait en belirleyici sergi örnekleri arasında, Szeemann'ın küratörlüğünü yaptığı "When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information" ve "Happening and Fluxus" sergileri; küratör Siegelau'nun gerçekleştirdiği "January 5-31, 1969"; Wim Beeren'in düzenlediği "Square Pegs in Round Holes"; Marcia Tucker ve James Monte imzalı, "Anti-Illusion: Procedures/Materials", Jennifer Licht küratörlüğündeki "Spaces"; Lucy Lippard'ın "557-087" ve Kynaston McShine'in küratörlüğünü yaptığı "Information" adlı sergiler gösterilebilmektedir (O'Neill, 2012, 16).

9 O'Neill, 2012, 16.

10 Ferguson, 1992, 49.

sergilerdir. Çağdaş sanat sergileri, küratörlerine büyük bir ün ve önem kazandırmış ve onları *auteur* statüsüne ulaştırmıştır. Sanat tarihinin belki de henüz hazır olmadığı bu statünün en temel etkenini sergilerin yapısındaki değişim oluşturmaktadır. Zamanla sayı- larındaki artış ve idea olarak serginin daha sağlam bir arka plan oluşturması, bir yandan küratörün konumunu daha üst kademelere taşıırken bir yandan da onu eleştirilerin odak noktası haline getirmiştir. Heinich ve Pollak'a¹¹ göre, bu bir 'krizdir'. Kültürel etkinlik- lerin yoğunlaşması ve oluşan hizmet açığının ardından gelişen, mesleğe giriş kriterle- rindeki gevşeme; müze ve benzeri kurumların sayı ve çeşitliliğindeki artış gibi bir dizi olgu bu krizi olgunlaştırmıştır. Belki de bu krizin en başat elebaşı, yeni küratörün kendi profesyonelleşme sürecinin en karakteristik safhalarından özgürleşmesi durumu olarak nitelendirilebilmektedir. Küratörün profesyonelleşme sürecini Heinich ve Pollak¹² *ancien régime* ile başlatmaktadır. Onların çizdiği profesyonelleşme haritasına göre, bu dönemde kraliyet koleksiyonuna ait sanat yapıtlarının bakım ve gözetimi işlevi özerklik kazan- mıştır. Devrim sonrasında ise müzelerin kurulması ile birlikte, konum olarak küratörlük kurumsallaşmış ve dolayısıyla küratörlerin sayısında artış yaşanmıştır. 1882 yılında Eco- le du Louvre'un açılmasıyla küratörlüğe kabul koşulları ve ehliyet ölçütlerine resmiyet ve tekbiçimcilik getirilmiştir. Bu durum yeni bir süreci başlatmış ve "Fransa Müzeleri Küratörler Birliği"nin yarışma yoluyla seçilen üyelerine "küratör" unvanı verilmeye baş- lanmıştır. Mesleki ehliyeti düzenleyen ve ontoloji kanunuyla resmileştirilen etik yönet- melikler, bazı dernekler, 1946'da kurulan Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM) ya da ona bağlı Uluslararası Modern Sanat Müzeleri Konseyi (CIMAM) gibi kurumlar yoluyla özdenetim sağlanmıştır. Bu noktada Max Weber'in ve Talcott Parsons'ın¹³ profesyonel-leşme ve profesyonel meslek kavramını üzerine geliştirdikleri kriterler küratörün profes- yonel bir meslek olarak ele alınıp alınmaması hususuna açıklık getirmiştir. Buna göre, yukarıdaki süreçler göz önünde bulundurulduğunda, Parsons'ın ortaya koyduğu- mesleğe girişi düzenleyen kurallar, üyeliğe kabul koşulları, mesleki etik ve görece alanın kontrol edilebilmesi gibi çeşitli mekanizmalar-, küratörün bir meslek olarak kabulünü onamakta- dır. Ayrıca Weber'in kariyer ve terfi gibi devletin sistematize ettiği bürokratikleşmiş bir meslek olarak ele alınması koşullarını da bünyesinde barındırması meslek olarak küratör- lüğün tanımını kolaylaştırmıştır. Sonuç olarak Weber ve Parsons'ın profesyonel meslek kavramını disipline eden ve sistemli bir şekilde düzenleyen koşullarının ihlali mesleğin yeniden tanımını gerekli kılmıştır. Bu aşamada, profesyonel bir meslek olarak küratörün serüvenine bakıldığında, 'sergi küratörü' bağlamında onun özgün bir tarz yakaladığı ifade edilebilmektedir. Çünkü artık klasik meslek tanımından sıyrılmış yeni küratörü, gelenek- sel olarak kendine atfedilen işlevleri yeniden tanımlanması ile yeni bir açılım kazanmış- tır. Öte yandan farklı disiplinlerden ithal ettiği yazar, yönetmen, *auteur* gibi yeni isimlerle kendisine yaratıcı özgün bir konum yaratmıştır.

11 Heinich & Pollak, 2001, 107.

12 Heinich ve Pollak, 2001, 107.

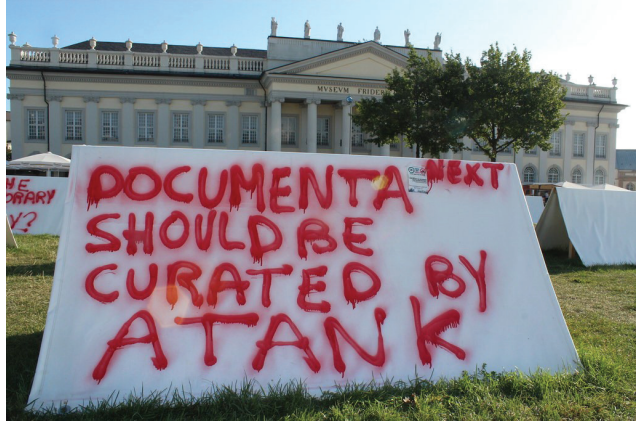
13 Bk. Talcott Parsons, "Professions", International Encyclopedia of the Social Sciences, 1968 ve Max Weber, "Economie et Societe/1", Paris, Plan, 1971.

Post-küratöryal Yaklaşımlar: Çağdaş Sanat Küratörünün Çalışma Sistemi

Küratörlük mesleğine dair belli başlı standartlardan bahsetmek mümkündür ancak küratörün tek tip çalışma yöntemi ile farklı sergiler gerçekleştirmesi mümkün değildir. Bunun için her sergide yeni bir bakış açısı geliştirmektedir. 90'lı yıllarla birlikte kendisine eklenen 'yazar olarak küratör', 'eleştirmen olarak küratör', 'tasarımcı olarak küratör' gibi yan dallar özerk çalışma alanının sınırlarını iyice genişletmiştir. Küratörün etki alanı, sanat dünyasındaki değişimlere ne derece cevap verebildiği ile ilintilidir. Ayrıca, kendi yaratmak istediği değişimlere alt yapı sağlayabilecek güçlü bir metodoloji oluşturup oluşturamaması bu alanın sınırlarının belirlenmesinde önemli bir etkidir.

Görsel 2:

Thierry Geoffroy, "Next Documenta Should Be Curated By A Tank", documenta 13, 2012.
<https://www.flickr.com>



Bağımsız küratörün sesinin yükselmeye başladığı dönemde, bu anlamdaki ilk sergilere imza atan küratörler, deneysel girişimlerle, daha sofistike ve daha eleştirel sergiler gerçekleştirerek, kavram-merkezli bir küratöryal model ortaya koymuşlardır.

Göçebe Küratör / *Flâneur*¹⁴ Olarak Küratörün Rotası

Küratörün çalışma sisteminin bir parçasını sürekli seyahat etmek zorunluluğu oluşturmaktadır. Küresel ve uluslararası sanat ağı içinde yer alan birçok küratör bir anlamda göçebe bir yaşam sürmektedir. Dolayısıyla küratör bir bakıma bir *flâneur*'dür. Baudelaire'in¹⁵ ifadesiyle « ...zaten birçok dahi de hakiki bir *flâneur*'dür ; elbette çalışkan üretken bir *flâneur*... » Bu cümlesinden yola çıkarak Baudelaire, sanatçıları işinin ehli *flâneur*'ler olarak görmektedir. Bu kez, Ralph Rugoff¹⁶ küresel kültür endüstrisinin önemli bir temsilcisi olan yeni uluslararası sergi yapımcısını "jet-set- *flâneur*" olarak

14 *Flâneur*, Fransızca kökenli bir kelimedir. Charles Baudelaire, « Modern Hayatın Ressamı » adlı kitabında « *Flâneur* bir kent gezginidir » demektedir. Bu gezgin modern hayatın tüm aşamalarını keyifle gözlemleyen, bu görünümü belleğine kazıyan, kalabalıklarda yaşayan, kılıktan kılığa girebilen, kendi görünüşüne de çevresindeki her şeyin farkında olan bir aylaktır. (2003, 33.)

15 Baudelaire, 2003, 33-34.

16 Rugoff, 2015.

adlandırmaktadır. Bağımsız küratörlük pratiklerinin önemli bir ayağını oluşturan *flâneur* ve göçebe olma durumları müzelerin rutin olarak sergileri organize etmek için misafir ya da yardımcı küratör davet etmeleri sonucu hayata geçmektedir. Smith¹⁷ dolaşımında olan bağımsız küratörleri, ‘emekleri için kendilerine ödeme yapılan küreselleşmiş kapitalizmin dış kaynaklı kültür üreticileri’ olarak tanımlamaktadır. Ona göre sayıları gittikçe artarak bu edimi gerçekleştirenler, bağımsız küratörlüğün parlak ancak kırılabilir şemsiyesi altında yer almakta, bienallerin ve sergilerin ün yapmış uluslararası sanat direktörleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Niemojewski¹⁸, eski tip küratör olarak tanımladığı ve tüm profesyonel kariyeri boyunca belli bir pozisyonda kalan müze küratörünün aksine yeni küratör modelini, geçici anlaşmalar üzerine çalışan ve sürekli seyahat eden sergi yapımcıları olarak görmektedir. Aslında, birçok çağdaş sanat küratörünün göçebe yaşama ve sürekli seyahat etme zorunluluğunun ana nedeni çağı yakalamak, daha bilgili olmak ve dolayısıyla, bu alanda daha çok söz sahibi olmak ve fırsatları yakalamak mecburiyetinde olmasıdır. Poshyananda’nın¹⁹ da ifade ettiği gibi, en çağdaş olana ve en etkileyici yeniliklere aç olan izleyiciyi doyurma güdüsüyle küratör, hep hareket halinde olmalı, kendi gündemini hep sıcak tutmalı, neyin geçerli neyin geçerli olmadığını söyleyebilmelidir. Bazı meslekler küresel hareketliliği gerektirmektedir dolayısıyla kültürlerarası konularda söz sahibi olması gereken küratör de sanatı sınırların dışına taşıyabilecek bir etkileşim alanı geliştirmelidir.

Sürekli seyahat halinde olan, diğer bir deyişle ‘uçan küratörler’, aynı zamanda çağdaş *flâneur* ’lerdir. Bu duruma verilebilecek en uygun örneklerden biri küratör Hans Ulrich Obrist’tir. Obrist, aynı anda üç ayrı kıtada yaşayan, uzun seyahatler gerçekleştiren bir küratördür ve kendisini tıpkı bir *flâneur* benzetmektedir. Obrist, ülkeler arası yolculuklarını sadece müzelerin sergilerini gerçekleştirmek üzere yapılandırmaz; bu onun için aynı zamanda kültürel bir keşif aylıklığıdır. Öyle ki, ona göre özellikle 2000’ler sonrası yeni ortaya çıkan yeni sanatçıların keşfi, şu anda bir küratörün yapması gereken en önemli işlerden biridir²⁰.

Küratöryal Metodoloji / Serginin Grameri: Koreografi ve Sentaks

Bruce Ferguson sergileri şöyle tanımlamaktadır: “Sergiler kurumların ve küratörlerin kendilerine ve bize anlattıkları sanatla ilgili hikayelerdeki ana karakterler gibidir”²¹. Storr²² ise, küratörün özünde çoğul kategoriler barındıran, ama gramatik olarak tekil bir kelime olan “sergiyi” gerçekleştirmek zorunda olduğunu belirtmiş ve hiçbir serginin mükemmel olmadığı gibi hiçbirinin de sanatın potansiyel anlamını darboğaza

17 Smith, 2012,18-19.

18 Niemojewski, 2016, 9.

19 Poshyananda, 2001,135.

20 Obrist, (2006, 121)

21 Marincola, 2011, 9.

22 Storr, 2011, 14.

sokacak kadar güçlü olmadığını altını çizmiştir. Öte yandan Ferguson²³ sergileri, ‘esasen popüler kültür olarak özetlenebilecek eğlence ve haber endüstrisini tanımlayan “kültür endüstrisinin” ve daha sonrasında, eğlence ve haber dışında, reklam, eğitim ve diğer kitle iletişim araçlarını da içeren güncellenmiş bir terim olan “bilinç endüstrisinin” ayrılmaz ve olağanüstü bir parçası olarak görmektedir.

“Sanatın amacı, insana tekabül eden dünyaya dair maddesel ilişkileri sorgulamaktır, küratörün amacı ise, bu soruları bir araya getirmek ve aslında bunları sunmaktır.”²⁴ Lawrence Weiner küratörün ve sanatın amacını karşılaştırdığı bu cümlede, küratöryal sürecin ana başlığını sergi yapmanın oluşturduğunu açıkça ifade etmiştir. Sergi yapımında çeşitli küratöryal modellerden bahsetmek mümkündür. Serginin modeli, sadece küratörün yapıtları nasıl algıladığı ile ilgili değil, aynı zamanda küratörün sanatsal yaklaşımındaki değişimle de çok ilintilidir. Heinich ve Pollak²⁵ bu duruma çok güzel bir örnek vermektedir. Bir küratör, 1966 yılında, bir Fransız müzesinde Bonnard sergisini gerçekleştirmiştir. Bu sergide küratör, her türlü gösteriştenden uzak, bilimsel bir kaygı da hissetmeksizin, o döneme içkin (yapıtları seçmek, sergileme izni için koleksiyonerlerle yazışmak ve sonuç olarak yapıtları asmak gibi) müze küratörlüğü anlayışıyla ve çok az personel ile bir sergi yapmıştır. Bu sergide önsözünün kimin tarafından yazıldığı bile belli olmayan siyah beyaz ince bir katalog hazırlanmıştır. Aynı küratör, aynı ressamın sergisini yirmi yıl sonra bu sefer Centre Pompidou’da düzenlemiştir. Bu sergi için hazırlanan katalog neredeyse bir monografi niteliğindedir ve Bonnard’ın modernliğini kanıtlama amacıyla bilimsel bir yaklaşımla kaleme alınmıştır. Bu defa küratörün sergileme biçimi ilkinden çok farklı olarak son derece etkileyici bir şekilde ele alınmış, aynı sanatçı bambaşka bir görsel örüntünün içinde, bir eserin tek başına asla yapamayacağı bir farkındalık yaratmıştır. Tüm bu gösteri için küratörün yanında ciddi bir kadro görev almıştır.

Szeemann’a göre bir sergi kavramsal açıdan ve nitelik açısından son sözü söylememeli, aksine sergi, sanatçılar için bir deney alanı, sanat pratikleri için ise gelişimlerini ölçen bir barometre olmalıdır.²⁶ Karma bir serginin yapısına dair kendisine yöneltilen bir soruya Documenta 11 küratörü Okwui Enwezor, ‘küratörlük esrarlı bir bilimdir ve karma sergiler çetrefilli bir iştir ve rekabet içinde olmalıdır’²⁷ şeklinde cevap vermiştir. Ralph Rugoff ise Enwezor’un aksine, karma bir sergiyi düzenleyen küratörün yaptığı işe en yakın mukayesenin ancak ‘tüketiciye mahsus bir ambalajlama’ şeklinde olabileceğini öne sürmüştür. Ona göre serginin içeriği bir şişenin üzerindeki etikete eşdeğerdir. En nihayetinde teması olan bir sergi, bir ambalajlama modelidir. Fakat bir serginin gösterime sunulması, dikkatimizi ve ilgimizi o yöne çekmek isteyen ticari bir ürünün paketlenmesinden çok farklı bir deneyim alanıdır. Her şeyden önce, temalı bir sergi, sunduğu (paketlediği) yapıtlardan anlam çıkartmamızda bize önyak olmaktadır. Öte yandan, burada söz

23 Ferguson, 1992, 50.

24 Hoffmann, 2005, 75.

25 Heinich & Pollak, 2001, 110.

26 Fowle, 2007.

27 Rugoff, 2011, 45.

konusu olan sadece işlerin tüketilmesi değil, onlarla yaşanan deneyimin de sorgulanması hususunda izleyicinin provoke edilmesidir. Bir sergi, işlerinin galeriye yerleştirilmesi ile tamamlanan bir süreç değil, aksine işin başladığı yerdir. Sergi, sanat hakkında düşünme üzerine çetrefilli yolların yeniden keşfedildiği bir deneyim alanı ve temelde iletişim ortamını sağlayan yapılardır. Sözün özü, Marcel Duchamp'ın da ısrarla üzerinde durduğu gibi, karma sergiler sanatın anlamının yaratılması meselesinde, izleyicinin de yarı yarıya sorumlu olduğunu hatırlatmayı amaçlayan, ilginç sorular -hatta cevabı olmayan sorular- sorması gereken bir görsel iletişim mekanı olmalıdır.²⁸ Serginin koreografisi bağlamında en önemli noktalardan biri izleyicinin göz önünde bulundurulmasıdır. Küratör Hans Ulrich Obrist²⁹ homojen bir izleyici kitlesinin olmamasının küratörün işini zorlaştırdığını ifade etmiştir. Buna göre, küratör, yüzlerce izleyiciyi belli bir noktada buluşturabilecek yüzlerce köprü kurmalıdır. Bu, izleyici programlarının oluşturulduğu, eğitim çalışmalarının yapıldığı ve sanatçıların da mutlaka bu sürece dahil edildiği önemli bir iş yükü ve çabadır. Serginin nerede yapıldığından çok nasıl yerleştirildiği diyalogların güçlendirilmesi açısından çok önemlidir.

Sergilere dair tüm bu *a priori* önemdeki yaklaşımlar, küratörün kontrolünün dışında gerçekleşen yetersiz bütçe, alan kısıtlaması, kurumsal zorunluluklar, kurum öncelikleri ve destek kaynakların eksikliği gibi çeşitli sorunlar yüzünden sekteye uğrayabilmektedir. Ancak, küratöryal bakış açısı, yaratıcılık, parlak fikirler geliştirebilme, anlık önlem alabilme ve risk yönetimi yetisi, küratörün bu tip kısıtlamaları daha etkili bir şekilde kontrol altına alınabilmesini kolaylaştırmaktadır³⁰

Müze ve Küratörü

Küratörlüğün kurumsallaşması, Fransız İhtilali sonrası müzelerin kurulmasıyla başlamıştır. Devrim öncesi, kraliyet koleksiyonundan sorumlu olan ve yapıtların bakım ve gözetimini üstlenen küratörler, Louvre'un açılışı ile birlikte yeni bir misyon edinmişlerdir.

Küratörün müzelerde çalışma sistemine Louvre örneği üzerinden bakmak faydalı olacaktır. Şu anda Louvre'un sekiz bölümünde toplam altmış küratör çalışmaktadır ve her birinin kendi baş küratörü ve çalışma prosedürü vardır. Küratörler, tüm koleksiyonun farklı açılardan yönetiminden sorumludur ve tüm kültürel konularda söz hakkına sahip uzman danışmanlardır. Öte yandan, kendi alanının tanımlı uzmanları olan bu kişiler, müzenin yönetimi ve idaresi gibi konularda da aktif roller üstlenmektedir. Uluslararası konferanslarda konuşarak, Louvre Okulu ve ona bağlı diğer okullarda ve üniversitelerde dersler vererek, sınav kurullarında yer alarak ve kendi alanlarında yayımlar yaparak Louvre'un koleksiyonunu uluslararası sınırlar dışına taşıran birçok etkinlik de küratörlerin görev tanımları içinde yer almaktadır³¹

28 Rugoff, 2011, 45-46.

29 Obrist, 2006, 169.

30 Marincola, 2011, 10.

31 Museum Curator, <https://www.louvre.fr/en/museum-curator>



Görsel 3:

“Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994” sergisi, MoMA PSL, 2002. Duvarda Samuel Fosso’nun işleri ve küratör Okwui Enwezor.

[<https://www.nytimes.com>]



Görsel 4:

Yoko Ono, “Wish Tree”, 2003, Peggy Guggenheim Müzesi, bahçe, 2011 (Fotoğraf: N. Yalçın Beldan, 2011.)

Venedik’te bulunan Peggy Guggenheim Müze koleksiyonuna, bir 18. yüzyıl sarayı olan Palazzo Venier dei Leoni ev sahipliği yapmaktadır. Peggy Guggenheim, kendi koleksiyonunun parçası olan modern sanat eserlerini 1951 yılından öldüğü 1979’a kadar her yaz sergilemiş³² ve aslında bir bakıma kendi koleksiyonunun küratörlüğünü yapmıştır. Ölümünden sonra, koleksiyon Solomon Guggenheim Vakfı’na devredilmiş ve küratör olarak Philip Rylands atanmıştır. Rylands’in yönetimi sırasında öncelikle müze binası restore edilmiş ve hem Venedik içinde hem de dışında yıllık sergi programları oluşturul-

32 Rylands, 2009, 9-18.

muştur. Müze, 1986’da, Rylands küratörlüğü döneminde, Venedik Bienali Amerikan Pavilyonu’nu satın almış ve müze o zamandan bu yana burada gerçekleşen sergilere hem yönetsel hem de lojistik anlamında destek vermektedir³³

Bağımsız küratörlük anlayışı sergilere ve koleksiyonlara yeni bir soluk ve yeni bir perspektif kazandırmıştır. Bu bağlamda, kurumsal küratörlerine sıkı sıkıya bağlı kurumlar bile, bağımsız küratörün koleksiyonlarına getireceği taze atmosfere ihtiyaç duymaktadır. Bunun en çarpıcı örneklerinden birini Amsterdam’daki Stedelijk Müzesi oluşturmaktadır. Müze, 8 Haziran 2020’de, kendi bünyesine iki yeni bağımsız küratör atadığını sayfasından duyurmuştur. Bu küratörlerden biri, 10. Berlin Bienali’nin küratöryal takımında yer almış, aynı zamanda Weltkulturen Müzesi’nin de eş küratörlerinden biri olan Yvette Mutumba; diğeri ise documenta 14 küratörlüğünü ve Kunsthalle Basel’in direktörlüğünü yapmış olan Adam Szymczyk’dır. Aslında bu duyuru aynı zamanda bir itiraf niteliğindedir. Stedelijk, değişik fikirleri ile sergi programına ve koleksiyonuna alternatif bir bakış açısı ve kuruma yeni bir enerji kazandıracak küratörlere duyduğu ihtiyacı bu şekilde bir bakıma dile getirmiştir. Müze, küratörlerinden gelecekteki sergileri oluşturmalarını ve koleksiyonların sunumunu yapmalarını; bu sergiler için kendi kavramlarını, yayımlarını ve izleyici programlarını oluşturmalarını beklemektedir.³⁴ Bu hedefler için seçilen her iki küratör de bienal küratörü olarak karşımıza çıkmakla birlikte farklı pratiklere de imza atmışlardır.



Görsel 5: Yayoi Kusama, “Aggregation: One Thousand Boats Show, 1963, Stedelijk Müzesi, Amsterdam, küratör: Henk Peeters. (Fot.: N. Yalçın Beldan, 2019.)



Görsel 6: Stedelijk Müzesi Küratörleri: Yvette Mutumba (Fot.: Benjamin Renter); Adam Szymczyk (Fot.: Marie Haefner.) [<https://www.stedelijk.nl/en/news/stedelijk-museum-amsterdam-proudly-announces-appointment-yvette-mutumba-and-adam-szymczyk-curators-large>]

33 Rylands, 2009, 17-18.

34 Stedelijk, 2020.

Bienal ve Küratörü

Bruce Altshuler³⁵ 20. yüzyıl sergiler tarihinin en kritik anının başlangıç noktası olarak “gelişmiş sergiler dünyası” ve “yaratıcı olarak küratörün yükselişinin” başlamasını göstermektedir. Bu önemli an, zirve noktasına mega ve uluslararası sergilerin yani bienallerin sayısındaki radikal artışın görüldüğü 1990’lı yıllarla birlikte ulaşımtır. Bu sergiler, sanat üzerine gelişen çeşitli tartışmalar ve söylemler içerisinde küratör figürünün görünürlüğünün de altını çizen önemli bir parametrenin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Dolayısıyla, çağdaş küratöryal pratiklerdeki en etkili gelişmelerden biri olarak, yerel ve evrensel arasında sürekli bir diyalog başlatan büyük ölçekli sergileri göstermek mümkündür.

Bienaller, çağdaş ve küresel bir olgu haline gelirken, küratör figürünü yeniden yapılandırmış ve küresel anlamda daha görünür bir hale getirmiştir. O’Neill’e³⁶ göre, bienaller, yerel kültürel ağına, davetli bir küratörü tahsis etmesi ile oluşturduğu geçici buluşma alanlarıdır ve sanat ve büyük bir izleyici kitlesi arasında bir arayüz oluşturmaktadır. Özellikle 90’lı yıllarla birlikte büyük ölçekli çağdaş sanat sergilerinin hakim modeli olan uluslararası bienallerin artışı ve yükselişi, sergilerin koreografisi ve yapısına dair yukarıda bahsi geçen küratörün ehliyetine dair gözetilen unsurlara gölge düşürmüştür. Bienaller, temalı sergilerden farklı olarak daha evrensel bir görüşü benimsemektedir. Bu tip sergiler, kapsam olarak çok büyük oldukları için tek bir tema çerçevesinde kendilerini sınırlandırmaz, onun yerine bir dizi konu ve sorunu bünyesinde barındırmakta ve dünyayı ilgilendiren politik kavramlar üzerine küratörün telaffuz edeceği daha karmaşık ve derin söylemler içermektedir.

Küratörler kendi düzenledikleri bienal deneyimleri üzerine farklı saptamalarda bulunmuşlardır. Örneğin, küratör Rugoff³⁷ bienali izleyici açısından irdelemiş ve genel olarak bienallerin belli yapıtlar karşısında birey olarak izleyicinin deneyimi ile daha az ilgilenmekte olduğunu, onun yerine daha küresel bir profil inşa etme çabası taşıdığını



Görsel 7: 58. Venedik Bienali, 2019, Arsenale. Küratör: Ralph Rugoff. (Fot.: N. Yalçın Beldan, 2019.)

35 Altshuler, 1998, 236.

36 O’Neill, 2007, 16.

37 Rugoff, 2011, 47.



Görsel 8: Adrián Villar Rojas, “Return the World”, 2012, Weinbergterrassen, dOCUMENTA 13, Küratör: Carolyn Christov-Bakargiev. (Fot.: N. Yalçın Beldan, 2012.)

ifade etmiştir. Lee’ye³⁸ göre ise bugün bienaller, bir yandan kendi yerelliklerinin altını çizirken, kültürel aktarımın buluşma noktası için alan yaratmaktadır. Öyle ki burada özne ve nesne yerleşik statüsünü kaybetmiş, batılı ve batılı olmayan arasındaki hiyerarşi de kaybolmuştur. Hans Ulrich Obrist³⁹ bir küratör olarak, bienallerin belli kalıplar içinde sıkışıp kaldığı konusunda yakınmaktadır. Obrist’e⁴⁰ göre, bienaller, belli sayıdaki sanatçı ve onlara ayrılan belli alanlarla, sanki ilk defa yapılmış gibi kendini tekrar eden yine belli formlar içindeki sergilerdir. Bu anlamda Obrist, tekrara düşmenin altını çizmiş ve “bence rutinleşme bir serginin en büyük düşmanıdır” demiştir.



Görsel 9: Martin Puryear, “Swallowed Sun”, 2019, 58. Venedik Bienali, Amerikan Pavilyonu, Giardini, Küratör: Brooke Kamin Rapaport. (Fot.: N. Yalçın Beldan, 2019.)

Bienaller, yukarıda bahsi geçen tüm açılımlarının yanı sıra, küratörün otoritesinin en çok sorgulandığı sergilerdir. Lee⁴¹, bu otoritenin paylaşılmasından yanadır ve eş küratörlük olgusunun üzerinde durulması gereken bir yaklaşım olduğunu vurgulamak-

38 Lee, 2007.

39 Obrist, 2006, 50.

40 Obrist, 2006, 50.

41 Lee, 2007.

tadır. Eş küratörlük, özellikle son on yıldır başvurulan bir modeldir, ancak ilk kez, 1996 yılında Manifesta 1 ile başlamış, sonrasında 2. Gwangju Bienali bu sistemi uygulamıştır.

Küratör ve Eleştirisi

Bir inşa süreci geçiren küratör, bir yandan yapısal bir değişimi deneyimlerken, bir yandan da kendisine yöneltilen eleştiriler ile karşı karşıya kalmıştır. Bunun en önemli nedeninin hem terim hem de meslek olarak gevşek bir yapılanmaya sahip olmasından kaynaklandığını söylemek mümkündür. Yukarıda tartışılan profesyonelliğin terki, bu eleştirilere bir anlamda haklı bir zemin hazırlayan etmenlerin başında yer almaktadır. Çünkü, küratör, çeşitli disiplinler ağının bileşenlerini buluşturan öyle bir odak noktasında bulunmakta ve her bir bileşenin sorumlusu ve son sözü söyleyeni durumunda olmaktadır ki, 'serginin yaratıcısı kim?' sorusunu gündeme getirmekte ve 'otorite' kavramını sorunsallaştırmaktadır. Otorite bağlamında gelişen tartışmaların zeminini, 'yazar olarak küratör', 'diplomat olarak küratör', "aracı olarak küratör" ya da 'sanatçı olarak küratör' gibi küratöre eklenen ve başka mesleklerin sınırına giren tanımlamalar oluşturmaktadır. Bağımsız küratörlük ile birlikte, küratörlük artık bir aracı ya da yapıtların yeniden yorumcusu olarak kabulü normalleşen bir olgu olarak gözlenmektedir. Nihayetinde, bugün küratörler tarafından gerçekleştirilen birçok sergi, onların sanat dünyasında edindiği yeri göstermektedir. Küratörlük olgusunun tartışmalı hale gelmesindeki ana etmen, 'otorite' kavramı üzerinden ele alınmalıdır. 'Otorite' meselesi, bir anlamda Harald Szeemann'ın önerdiği, "tasarımcı olarak küratör" ya da Hans Ulrich Obrist'in tarifıyla "yapımcı olarak küratör" tanımları ile kavramsallaşmıştır. Öte yandan, yerel ya da evrensel halihazırda açılan birçok sergi, genel olarak sanatçıların ve izleyicilerin, donanımlı bir kültürel altyapıya sahip, entelektüel bir zümrenin üyeleri olarak küratörün kabulünün gelenekselleşmesi anlamına da gelmektedir. Bu küratörler, geleneksel sınırları aşarak, sergileme alanını yeniden keşfederek, kapalı olmaktan ziyade açık bir formu yeğleyerek, izleyici ile yeni ilişkiler kurarak, bürokratik ve kalıplaşmış fikirleri sorgulayarak çağdaş sanat sergileri için yeni bir yön belirlemiştir. Öte yandan, "sanatçı olarak küratör", hala tartışma platformunda yerini korumaktadır. *frieze* dergisi için kaleme aldığı bir yazıda kendisi de bir küratör olan Robert Storr⁴² bu konudaki fikirlerini şu cümlelerle ifade etmiştir: "Bence küratörler sanatçı değildir. Eğer bu konuda ısrar ederlerse, en nihayetinde hem kötü küratörler hem kötü sanatçılar olarak hüküm giyeceklerdir." Öyle anlaşılmaktadır ki Storr, serginin bir yapıt olarak ele alınması meselesine farklı bir açıdan bakmakta ve bu anlamdaki küratöryal süreci sanatsal süreçten farklı tutmaktadır. Yine bir küratör olan Lee⁴³ ise, "sanatçı olarak küratör" olgusunun, sanatçılar tarafından bir savunma mekanizması oluşturduğunu ve sanatçıların bunu bir manifestoya dönüştürdüğünü, ancak bu durumun sanatçının ayrıcalıklı pozisyonuna bir saldırı olarak algılanmaması gerekliliğinin altını çizmiştir. Örneğin, Harald Szeemann gibi 'sanatçı olarak küratörler', ya da Maurizio Cattelan gibi 'sanatçı küratörler' önemli sergiler gerçekleştirmişlerdir. Aslında sorun, serginin tek bir küratöre atanması, sergideki

42 Storr, 2005.

43 Lee, 2007.

işlerin tek bir kişinin yorumuna bırakılması yani kişiselleştirilmesidir. Oysa küratörün görevi, yapıtı kişisel olmayan bir güç platformunda sunmaktır.

Beatrice von Bismarck, küratörün otoritesi meselesini, tarihten farklı örneklerle benzetme kurduğu resimler ve bir fotoğrafla pekiştirmektedir. Görsel 10’ da Duccio’nun “Maesta” adlı eserinde kompozisyon bir tapınma ve derin bir hürmet üzerine kuruludur. Merkezde Meryem ve kucagında tanrılaştırılmış bebek İsa bulunmaktadır. Tanrı’nın annesi, çocuğu Mesih İsa’yı, çevresini saran ölümlülerden uzak bir noktada tutmaktadır. Kadın kafası hafif eğilmiş, bakışlarını izleyiciden uzak tutarken, tanrılaşmış İsa, resmin dışındaki dünyaya otoriter bir şekilde bakmaktadır. Öyle ki, izleyici bile kendisini onlara tapınan merkezin dışındaki ölümlülerin arasına yerleştirmektedir. Benzer şekilde, Ingres’in “The Apotheosis of Homer” (Görsel 11) adlı resminde de merkezde Homer, otoriter bir figür olarak yer almaktadır. Bu eserde, kutsal güçler tarafından şaire bahşedilen beceri ustalıklı görselleştirilmiştir. Dönemin cinsiyetçi yaklaşımına da gönderme yapan resimde merkezi perspektifin öznesini erkek karakter oluşturmakta, öte yandan dışı musalar şairin ayaklarının dibinde oturmaktadır. Resmin dışına taşan kompozisyonda, ön plandaki figürler merkezdeki figüre odaklanmış, böylece tüm dikkatin şair üzerine odaklanması sağlanmış, izleyici tanık durumunda bırakılmıştır. Resmi izleyen de, şairi çevreleyen merkeze yakın ancak, gücü temsil eden figürün çok daha altında konumlandırılmıştır.⁴⁴



Görsel 10: Duccio di Buoninsegna, Maestà, 1308–1311.

[<http://www.travelingintuscany.com/arte/ducciodibuoninsegna.htm>]

Herald Szeemann’ın 1972 yılında, fotoğraf sanatçısı Burkhard tarafından çekilmiş fotoğrafında (Görsel 12) ise bu sefer merkezi figür bir küratördür. İktidarın gösterilmesi açısından yukarıdaki resimlerle karşılaştırılabilecek olan bu fotoğrafta, küratörü çevreleyen sanatçılar ondan daha aşağı konumdadır ve tüm dikkat, özgürlüğünü ilan etmiş

44 Richter, 2013, 44-45.

olan küratörün üzerine yoğunlaşmıştır. Karşılaştığımız diğer resimlerden farklı olarak, burada izleyicinin konumu düzey olarak en alttır. Öyle ki izleyici, “Maesta” da olduğu gibi ölümlülerden biri ya da “The Apotheosis of Homer” deki gibi iktidara yakın bir şekilde konumlandırılmamıştır. Direktiflerini veren ya da son sözü söyleyen küratör merkezde, onu çevreleyen sanatçılar ondan daha alt düzeyde, izleyici ise sanatçılardan da daha alt düzeyde, yani senaryonun tamamen dışında, ama bu güce tanıklık eden olarak yerini almıştır.⁴⁵ Fransız İhtilali’nden bu yana, devleti, ulusu, burjuvaziyi ideolojik olarak temsil eden, yeni anlamlar çerçevesinde farklı bağlamlar geliştirebilen sergiler düzenlense de, sergiyi organize eden tek bir küratör üzerine geliştirilen odak son derece yenidir. Dolayısıyla, Szeemann’ın fotoğrafı küratörün söylemi açısından bir dönüm noktasına işaret etmektedir. Çünkü, burada da görselleştirildiği gibi küratör bir “meta-sanatçı” (“sanatçı ötesi”) olmuştur. İşte, küratör ve sanatçı arasındaki çekişmenin merkezini de “meta-sanatçı” kavramı oluşturmaktadır.⁴⁶ Szeemann’ı merkeze alan bu fotoğraf, docu-



Görsel 11: Jean-Auguste Dominique Ingres, The Apotheosis of Homer, 1827.

[<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/homer-deified-also-known-apotheosis-homer>]



Görsel 12: Balthasar Burkhard, isimsiz, fotoğraf, (Harald Szeemann, documenta 5, son gün), Kassel 1972.

[<http://photography-now.com/exhibition/129776>]

menta 5’in hiyerarşik yapılanması hakkında da bize fikir vermektedir. Ne var ki, ilk dört documenta modern sanatın portresini çizen bir yapı üzerine kurgulanırken, beşinci documenta ile birlikte serginin yapımcısı artık, sadece organize eden değil, sergiyi tek bir başlık altında toplayan, eserlerin okunmasına önderlik eden ve kendi söylemi çerçevesinde tüm süreci kontrol eden figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Szeemann’ın çevresindeki

45 Richter, 2013, 45.

46 Richter, 2013, 55.

sanatçılarla çekilmiş fotoğrafına getirilen yorum ne olursa olsun, eğer sanatçı olmazsa küratör kendi yapıtı olarak nitelendirilebilecek sergiyi tek başına oluşturamaz. Küratör, bir sanatçıya ait olmayan, kendi seçtiği nesnelere sergileyebilir, ancak sergi sonrasında bu nesnelere, bir müzeye ya da bir koleksiyona değil, büyük bir olasılıkla geldikleri yere geri gideceklerdir.⁴⁷ Dolayısıyla, Groys'un ifadesiyle⁴⁸ 'küratör sergi yapabilir, ancak sergi vasıtasıyla sanat olmayan bir nesneyi sanata dönüştüremez. Bu güç, günümüz kültürel geleneklerine göre sadece sanatçıya aittir'.

Değerlendirme ve Sonuç

Küratörün çağdaş sanat dünyasında kilit figür haline gelmesi ve yaptığı işin kendi başına bir sanat türü olarak değerlendirilmeye başlanmasındaki ana etmen, sergi yapımında geliştirilen yeni bakış açısıdır. Çünkü, artık sergiler bir amaç olmaktan öte, dışavurumcu bir temsil gücü ile, bilgi ve fikirlerin aktarılmasında bir araç olarak görülmeye başlanmıştır. Diğer bir deyişle, bu sürecin somutlaşması, küratörün, küratöryal, post küratöryal ve paraküratöryal süreçleri bütünleşik bir mekanizma olarak algılaması ile ilgilidir. Küratör, artık burada sadece yapıtları izleyici ile buluşturan bir organizatör ya da sadece yapıtların dilinden anlayan bir konosör olarak değil; aynı zamanda bir müellif, karmaşık bağlantılar arasında diplomasiyi sağlayan bir otorite olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü küratöryal bakışa sahip bir sergi yapımcısı, sergiyi, barındırdığı işlerin mesajını aktaran bir yer olarak görmekten öte, eserleri birbiriyle konuşturan ve adeta tüm gösterimi bütünsel anlamda bir yapıt olarak tasarlayan bir prodüktör konumundadır. Aslında, meslek olarak sınırları son derece bulanıktır. Kurumlara bağlı çalışan küratörler ve bağımsız küratörler hususunda son sözü söylemek de mesleğin sınırlarını netleştirmek kadar karmaşıktır. Zira, bir küratörün çalışma sistemini değiştirmek, düzenli bir geliri reddetmek, örneğin, Szeemann gibi yönetici konumunda çalışan bir küratörün güvenli ve prestijli bir pozisyonu bırakmak için aldığı riski tam anlamıyla kavrayabilmek oldukça zordur. Çünkü, sergi yapmak pahalı bir iş, bağımsız para bulmak ise son derece güçtür. Bir küratör, 'kurumlardan bağımsız kapsamlı bir sergiyi nasıl gerçekleştirebilir?' Sanat eleştirmeni Bruce Altshuler'a göre küratörlere bağımsızlık kazandıran sponsorlardır, tıpkı "When Attitudes Become Form" sergisine, Philip Morris şirketinin sponsorluk yapması gibi. Bu durum, bağımsız küratörlük miti ile çok uyumuna da gerçek bir olgudur. Sonuçta küratör, küresel ütopyaların merkezinde ve görkemli konumuna rağmen hiçbir zaman tam bağımsızlığını ilan edemez. Peki, çağdaş sanat dünyasında küratörün yeri neresidir? 90'ların sonunda Zygmunt Bauman⁴⁹ bu soruyu şöyle yanıtlamıştır: "...büyük bir savaşın en ön safhında". Bauman, bu görüşünde haklıdır. Çünkü, küratör, konum olarak belirsiz koşullar altında çalışmakta ve genel anlamda kabul görmemiş bir otoritenin yalnızlığını yaşamaktadır.⁵⁰

Küratör bir aracı, sanat ve sanat ile ilintili herkes ve her şey arasındaki ilişkileri düzenleyen bir organizatör, bir uzman ve bir otorite olarak karşımıza çıkmaktadır.

47 Groys, 2007.

48 Groys, 2007.

49 Bauman, 1998, 31.

50 Bismarck, 2011.

Küratörlüğün tartışmalı bir duruma gelmesindeki en önemli unsurlardan biri, sanata, sanatçıya, sergilere ve dolayısıyla sanatın toplumsal rolüne dair cevaplanmamış soruların ilk muhatabı konumunda olmasıdır. Bu durum, onun değişerek gelen ve çağdaş sanatta son halini alan rolünü ve pozisyonunu daha da güçleştirip muğlak hale getirmiştir. Global çalışma ağı içindeki küratörün yönetmen koltuğuna oturması, sergi yapmanın dışında üretici bir konuma gelmesi ve başka mesleklerin sınırlarını da kendine dahil etmesi onu, bir zamanların profesyonel anlamda iş tanımı belirli, müze koleksiyonunun bakıcısı olan kadim küratörden çok daha farklı bir duruma getirmiştir. Kanımızca bu konu ile ilgili elde ettiğimiz en çarpıcı araştırma sonuçlarından biri küratörün, ‘herkes küratör olabilir mi?’ sorusuna ya da “küratörlük- sanatla derin ilişkileri olsa bile- herkesin yapabileceği bir iş değildir’ argümanı üzerinden çıkış yapan tartışmalara daha az maruz kalmasıdır. Yukarıdaki soruya istinaden Ferguson⁵¹ ‘evet herkes küratör olabilir’ demekte ve bunun en büyük nedeni olarak da bu mesleği yapabilmek için şart olan belli başlı yasaların ya da küratörlüğe kabul koşullarını onayan bir kurumun olmamasını göstermektedir. Belki bu sorunun cevabını sergiler vermelidir. Sergi okumaları sonucu yanıt şöyle olabilir: İster sanatçı ister sanat tarihçi olsun, sadece sergi düzenleyenler değil, ancak küratöryal düşünceyi hayata geçirebilenler aslında gerçek anlamda küratör olabilir.

Küratörler daha çok, ‘yaratıcı küratör’, ‘son sözü söyleyen üst merci olarak küratör’ bağlamında gelişen eleştirilerin merkezinde yer almıştır. Özellikle iktidar üzerine sanatçı ve küratör arasında gelişen tartışmalar, aslında aynı yapı içinde yer alan iki merkezi figürden hiçbirinin devre dışı bırakılmamasından kaynaklanmaktadır. Aslında sanatçılar ve küratörler belli bir işbirliği içindedir. Asıl sorunu, bu yapı içinde yıldızlaşmış figürlerin hiyerarşik konumu oluşturmaktadır. Ancak, şu unutulmamalıdır ki sanatçılar, kültürü üretenler; küratörler ise bu kültür üreticilerini dünyaya sunan figürlerdir. Ancak küratör bu gösterimi yaparken, kendi söylemini de bu üretime eklemeyip kültürü yeniden üretene dönüşmüş ve kaçınılmaz olarak sanat olayının tam merkezinde yer almıştır. Küratöryal yaklaşım çok donanımlı ve karmaşık bir paradigmadır. Her küratörün genel anlamda kendine has bir metodolojisi vardır; her sergi yeni bir deneyimdir ve ardında karmaşık bağlantılar bırakan ve çağdaş sanat tarihi yazımında kendine yer bulan bir sentaksa sahiptir. Aslında bütün sergilerin bir hikayesi vardır ve her biri bütünsel anlamda küratörün manifestosu niteliğindedir. Ne var ki, bienal ve küratör ilişkisi özellikle son yıllarda sorunlu görünmektedir. Bienalin ele alınış biçiminin tekdüzeleşmesi, özellikle gözde bienallerin belli küratörlerin tekelinde olması, yine belli başlı sanatçıların bu mega sergilerde boy göstermesi bu sorunu oluşturan temel etmenlerdir. Sonuç olarak şu ifade edilmelidir ki, çağdaş sanat dünyasında sergiler vazgeçilmezdir; küratörün yeri ise sarsılmaz değil, ancak gereklidir. Öte yandan, özellikle son yıllarda, “küratör” kelimesi kullanmadan gerçekleştirilen küratörlü sergilerle bir bakıma görünürlüğünün sansürlenmesine ve kendine atfedilen yeni isimlere rağmen, küratörün etki alanına dair sanat tarihine not düşülmesi gereken bir sınırlama henüz kaydedilmemiştir. Buna rağmen küratörün otoritesine ilişkin eleştiriler, sanatçı ve küratör bağlamında gelişen tartışmalar belli yönelimler ve yaklaşımlar üzerinden hala devam etmektedir.

51 Ferguson,1992, 52.

KAYNAKÇA

- Altshuler, B. (1998). *The avant-garde in exhibition: New art in the 20th century*. Los Angeles: University of California Press.
- Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bauman, Z. (1998). On art death and postmodernity-And what they do to each other. M. Hannula (Ed.), *Stopping the process?: Contemporary views on art and exhibitions*. Helsinki: NIFCA.
- Bismarck, V. B. (2011, Eylül). Curatorial criticality-On the role of freelance curators in the field of contemporary art. Sayı:3. https://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue9.pdf [Erişim: Mart 2020]
- Ferguson, B. (1992). Curatorial Methodology/Curatorial Conversations: Museum Speech Acts. G. Karamustafa & D. Şengel (Ed.), *Bilgi olarak sanat olgu olarak sanatçı*. İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği.
- Fowle, K. (2007). Who cares? Understanding the role of the curator today. S. Rand & H. Kouris (Ed.), *Cautionary tales: Critical curating*. Apexart. [Kindle versiyonu] <http://www.amazon.com>
- Groys, B. (2007). The Curator as Iconoclast. S. Rand & H. Kouris (Ed.), *Cautionary tales: Critical curating*. Apexart. [Kindle versiyonu] <http://www.amazon.com>
- Heinich N.; Pollak, M. (2001). Müze küratöründen sergi auteur'üne özgün bir konum icat etmek. *Sanat Dünyamız*. Sayı:81. İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.
- Hoffmann, J. (2005). *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*. New York: e-flux.
- Hopkins. D. (2000). *After modern art 1945-2000*. New York: Oxford University Press.
- Lee, C.Y. (2007). Curating in a global age. S. Rand & H. Kouris (Ed.), *Cautionary tales: Critical curating*. Apexart. [Kindle versiyonu] <http://www.amazon.com>
- Lind, M. (2011, Aralık- 2012, Ocak). *To show or not to show*. (J. Hoffmann, ropörtaj). Sayı: 31. <http://moussemagazine.it/jens-hoffmann-maria-lind-2011/> [Erişim: Haziran 2019]
- Niemojewski, R. (2016). The aspirational narrative of the new curator. *The new curator*. London: Laurence King.
- Marincola, P. (2011). Introduction: Practice Makes Perfect. *What makes a great exhibition* (4. Baskı). Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative.
- Martinon, J-P. & Rogoff, I. (2013). Preface. (5-8). J-P. Martinon (Ed.), *The curatorial- A philosophy of curating*. London: Bloomsbury

- Museum Curator. <https://www.louvre.fr/en/museum-curator> [Erişim: Mart 2020].
- Poshyananda, A. (2001). The acrobat, the chef, the go-between, and the dreamer. (C. Kuoni, Ed.). *Words of wisdom: A curator's vade mecum on contemporary art*. New York: ICI.
- Obrist, H.U. (2006). *Everything You Always Wanted to Know About Curating*. New York&Berlin: Sternberg Press.
- O'Neill, P. (2007). The curatorial turn: From practice to discourse. J. Rugg & M. Sedgwick (Ed.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Bristol: Intellect Books
- O'Neill, P. (2012). The Curatorial Constellation and the Paracuratorial Paradox, *The Exhibitionist*, 6. (55-60). New York: Archive Books
- Richter, D. (2013, Haziran). Artists and Curators as Authors-competitors, collaborators, or team workers, (43-58). M. Birchall (Ed.), On artistic and curatorial authorship. Sayı 19. https://www.oncurating.org/files/oc/dateiverwaltung/issue19/Print_to_download/ONCURATING_Issue19_A4.pdf. [Erişim: Nisan 2020]
- Rugoff, R. (2011). You talking to me? On curating group shows that give you a chance to join the group. (P.Marincola, ed.). *What makes a great exhibition?* (4. Baskı). Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative.
- Rugoff, R. (2015). Rules of the game. Frieze. <https://sherisimons.wordpress.com/2015/09/21/rules-of-the-game-by-ralph-rugoff-on-curatorial-practice/> [Erişim: Ocak 2020]
- Rylands, P. (2009). *The story of a museum collection*. Peggy Guggenheim Collection. New York: Guggenheim Museum Publication.
- Smith, T. (2012). *Thinking contemporary curating*. New York: Independent curators international.
- Staruss, D.L. (2007). The bias of the world: Curating after Szeemann & Hopps. S. Rand & H. Kouris (Ed.), *Cautionary tales: Critical curating*. Apexart. [Kindle versiyonu] <http://www.amazon.com>.
- Stedelijk Museum. (Haziran, 08, 2020). Stedelijk museum proudly announces. <https://www.stedelijk.nl/en/news/stedelijk-museum-amsterdam-proudly-announces-appointment-yvette-mutumba-and-adam-szymczyk-curators-large> [Erişim Haziran 2020]
- Storr, R. (2011). Show and tell. (P.Marincola, ed.). *What makes a great exhibition?* (4. Baskı). Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative.
- Storr, R. (2005, 13 Eylül). Reading Circle. (93). Frieze. <https://www.frieze.com/article/reading-circle> [Erişim: Ekim 2019]

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | Ege University, Faculty of Letters
Sanat Tarihi Dergisi | Journal of Art History
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 30, Sayı: 2, Ekim 2021 | Volume: 30, Issue: 2, October 2021

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. Semra DAŞCI ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizampaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

İnternet Sayfası (Açık Erişim) | Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK
<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.

Clarivate
Analytics
ESCI
Emerging Sources Citation Index

TR
ULAKBİM
TR DİZİN

DOAJ

Crossref

EBSCO

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Academic
Resource
Index
ResearchBID

SÖBIAD