

# İktidarın Yeni Ortağı: K rat r\*

**Mehmet YILMAZ**

*Prof.,*

*Mersin Üniversitesi*

*Güzel Sanatlar Fakültesi*

*Resim Bölümü,  ğretim  yesi*

*"Ne yapmak istediğini o bilir, biz bilmeyiz; ama ne yaptığını  
biz biliriz, o bilmez."*

**Jean-Paul Sartre**

*"Kültürel mahpusluk, bir sanatçıdan kendi sınırlarını belirlemesini istemekten çok,  
bir küratörün kendi sınırlarını bir sanat sergisine dayatmasıyla gerçekleşir."*

**Robert Smithson**

## **Vitrine  ıkan Meslek**

Son yıllarda, sanat ortamının belirleyicileri arasında bir edimci daha sivrilmiş durumda: Küratör.<sup>1</sup> Bu edimciye kültür ve sanat merkezleri, resmî ya da özel kurumlar sergi düzenleme –yapma– işi teklif ediyorlar, büyük yetkilerle donatarak g revlendiriyorlar. Ya da, kendine küratör diyen kişi herhangi bir yerden öneri falan almadan, imgeleminde bir sergi oluşturuyor, buna uygun sanatçıları belirliyor, ilişki ve becerileri oranında belli çevrelerden maddi ve manevi destek topluyor, en sonunda da ‘işi’ni gerçekleştiriyor.

İster başkaları tarafından parayla tutulsun, isterse bizzat kendi kendini g revlendirsin, küratörün genellikle sergisini ‘geçmiş, şimdi, gelecek’, ‘gövde’, ‘kimlik’, ‘bellek’, ‘ teki’, ‘kent’, ‘mekan’, ‘g ç’, ‘teknoloji’, ‘yönelim’ vb. gibi bir kavram ya da kavram grubu (tema, konu, isim)  er evesinde oluşturdu-

\* Bu metin, Mehmet Yılmaz’ın halen üzerinde çalıştığı ‘ ađdař Sanat ve Düşünce’ kitabının 19. bölümüdür.

1 Curator (İng.), curateur (Fr.): Belli bir mal ya da hizmetin yönetilmesi için üst düzeyde görevli kişi, müze ya da sanat galerisini yöneten kişi, kayyum; bekçi, koruyucu; iyileřtirici.

ğunu görüyoruz. Sergiler ulusal ya da uluslararası olabiliyor. Uluslararası ve iki yılda bir yapılanlara 'bienal', üç yılda bir yapılanlara da 'trienal' deniyor. Çoğu gelenekselleşmiş halde. Örneğin, Venedik Bienali, İstanbul Bienali, Havana Bienali; Echigo-Tsumari Trienali, Asya-Pasifik Çağdaş Sanat Trienali ve Marmara Üniversitesi tarafından düzenlenen ve sadece öğrencilerin katılabildiği Uluslararası Öğrenci Trienali bunlardan bazıları. Kassel'daki Documenta sergileri ise dört yılda bir yapılıyor.

Dünyanın farklı kentlerinde düzenlenen bu geniş ölçekli sergilerde, küratörün kafasındaki imgeye hizmet ettiği ölçüde profesyonel sanatçı, öğrenci (hattâ bazen sanatçı olmayan kişi ya da kuruluşların) sanat yapıtları birlikte sergilenebiliyor; ancak en çok boy gösteren de küratör oluyor. Bu sergilerle bağlantılı olarak, medyada, sanatçı ya da yapıtlardan ziyade, küratörün gerçekleştirdiği işten söz ediliyor; vitrinde öncelikle o yer alıyor. Hâl böyle olunca, küratörlük bir hayli çekici bir meslek, uzmanlık ve iktidar alanı olup çıkıyor sanat çevrelerinde. Ne de olsa, seyretmek kadar seyredilmemin de oldukça erotik bir duygu olduğu keşfedilmiş durumda günümüzün seyirlik toplumunda. Bundan da öte, seyretmek/seyredilmek varolmanın bir yoludur artık. Sanatçı, eleştirmen, sanat tarihçisi, müze müdürü, galeri sahibi ya da yöneticisi gibi farklı meslek grubundan kişilerin, eski sıfatlarının yanına (geçici ya da kalıcı olarak) bir de küratör sıfatını eklemek istemelerinin önemli nedenlerinden biri de bu gibi görünüyor.

Küratör eskiden ortalıkta pek görünmezdi, hep arka plandaydı. Bu konumu onun saygın ve otorite sahibi biri olmasını engellemiyordu. Kaldı ki, güç sahibi kişinin ikide bir çehresini göstermesi, tılsımının bozulması demektir ve bu da gücünün sürekliliği açısından zararlıydı. Arada bir iktidarını sergilemesi yeterliydi. Oysa, gel zaman git zaman, değişen koşullar onu öne çıkarmış, piyasada parlamasını sağlamıştır. Çünkü, zamanın ruhu gizlenenden ziyade, önde –sahnedeyken– olandan yanaydı artık. Bu noktaya tekrar döneceğiz, ama şimdi küçük bir parantez açarak küratörlüğün gelişimine bakmayı öneriyoruz.

## **Mesleğin Gelişimi**

Evet, küratörlük tartışmaları su yüzüne son yıllarda çıktı; ama aslında bu meslek Batı'da uzun zamandan beri mevcut. Örnek olarak, Fransa'daki gelişimine göz atmak işimize yarayacaktır:<sup>2</sup> 1789 Fransız Devriminden önce, Kraliyete ait sanat yapıtlarından oluşan bir koleksiyon vardı. Bundan belli kişiler sorumluydu ve meslek kısmen özerklik kazanmıştı. Devrimden sonra müzelerin kurulmasıyla birlikte küratörlük kurumsallaştı. 1882'de Ecole

2 Bkz. Nathalie Heinrich – Michael Pollak, "Müze Küratöründen Sergi Auteur'üne Özgün Bir Konum İcat Etmek", Sanat Dünyamız, sayı 81, YKY, Güz 2001: 107-119.

du Louvre (Louvre Okulu) açıldı; küratörlüğe başvuru ve mezuniyet ölçütleri resmen belirlendi. Mezun olanların sayısındaki artışla birlikte 'Fransa Müzeleri Küratörler Birliği' kuruldu; birliğin yarışma yoluyla seçilen üyelerine 'küratör' unvanı verildi. Bunların yanısıra çeşitli dernek ve konseyler faaliyete geçti, karşılıklı ilişkiler sağlandı; ehliyet için geliştirilen ölçütler gözden geçirildi.

Koşullar, her zaman yenilikler yapmayı gerektirmiştir. Ancak, küratörlük mesleğini tanımlayan dört asgari görev hep var olmuştur: Mirası koruma, koleksiyonu zenginleştirme, araştırma ve sergi. Bu, büyük bir sorumluluktu ve doğal olarak, riskleri vardı. Küratörün verdiği kararlar temsil ettiği kurumun itibarını yüceltebileceği gibi, sarsabilirdi de. Ulusal mirası korumak, eserlerin onarımını yaptırmak, yeni yapıtlar satın almak, bunların tarihini oluşturmak ve sergilemek bir uzmanlık ve ekip işiydi.

Koleksiyonu zenginleştirmek isteyen küratörün ölçütü ne olacaktı? Sanat gibi, kişisel beğenin her an devreye girdiği bir alanda nesnel olmak hiç kolay değildi. Küratör, öncelikle zamanın modalarına karşı serinkanlı olmak, hattâ direnmek zorundaydı. Yeteri kadar uzak ve geniş görüşlü olmayan, çevik bir zekadan yoksun küratör, gereğinden fazla yapıt alarak bir şişmeye yol açabilirdi. Ya da tam tersine, değerleri henüz kanıtlanmamış, ancak gerçekten değerli ve yenilikçi sanat yapıtlarını sezemeyerek, dolayısıyla da koleksiyona dahil etmeyerek ihmal yanılığına düşebilirdi. Diğer yandan, gerek kopya gerekse değeri gereğinden fazla şişirilmiş yapıt alma riski vardı. Kişisel beğenilerinin esiri olan özel koleksiyoncuların çoğu bu tip hatalara sıkça düşmekteydi, ancak küratörün böyle bir yanılığ hakkı yoktu.

Konuyla ilgili karar mekanizmasının başındaki bu insan, işinin gereği, sanatçılarla içli dışlıydı (ki, sanatçıların son derece duygusal ve fevri tavırlar içinde olduğunu bilmeyen yoktu); ayrıca, yapıt seçerken kişisel dostluklarını, çıkar ilişkilerini bir kenara bırakmak ve soğukkanlı olmak zorundaydı. Kaldı ki, kendisinden beklenen olgun tavrın yanısıra, belli yasal kısıtlamalar da getirilmişti. Örneğin, küratörün müze koleksiyonuyla eş zamanlı olarak kişisel koleksiyon oluşturması, aile üyelerinin sanat piyasasına girmesi; hattâ işinin ötesinde bir uzmanlık edinmeleri yasaktı.

Küratörlerin toplumun ayrıcalıklı kesiminden seçilmeleri alışıldık bir durumdu. Ancak, aldıkları eğitim ve yaptıkları iş göz önüne alındığında, diğer devlet memurlarına kıyasla, ücretleri oldukça düşüktü. Hem ayrıcalıklı bir sınıfa mensup olacaksınız, hem önemli bir görevde çalışacaksınız; ama şöhretten yoksun olduğunuz gibi bir de düşük maaş alacaksınız! Doğrusu, günümüz insanı açısından, kulağa biraz mayhoş geliyor. Ama olsun, yine de tatmin edici bir yanı vardı; ve mesleğin cazibesi de bundan kaynaklanıyordu: Sanatçı ve sanat yapıtı gibi, ayrıcalıklı kişi ve nesnelere yakın temasta

bulunmak, toplumun beğenisini ve sanat görüşünü biçimlendirmek, eskiden beri, kültürel anlamda hayırlı bir amel işlemek, hiç de azımsanacak bir haz kaynağı değildi egemen çevrelerde. İşlenen günahların bedeli, kültür ve sanata yapılan yatırımlarla sevaba çevriliyordu. Çok eskiden beysoylunun yaptığı bu hayır işini, aşağı yukarı iki yüz yıldan beri kentsoylu yapmaktadır, bunu biliyoruz.

Heinrich ve Pollak'ın da belirttikleri gibi, Batı dünyasında küratörün sınıfsal kökeni ve asli görevleri (mirası koruma, koleksiyonu zenginleştirme, araştırma yapma ve sergi düzenleme) halen geçerliliğini korumaktadır. Ancak, onlara göre, bir kuşaktan beri de meslekte bir bunalım yaşanmaktadır. Bu, üretim toplumuna özgü bir bolluk bunalımıdır. Sanatçı, yapıt, müze ve galeri sayısındaki beklenmeyen artış, peşpeşe gerçekleşen sanatsal devrimler, yeni ortaya çıkan disiplinler, ulusal ve uluslararası kültürel hareketlilik, arz ve talep ilişkisinde meydana gelen yeni dengeler bu bunalımın başlıca nedenleri olarak gösterilebilir. Bunun sonucu olarak da eskiden görev hiyerarşisinde en alt sırada yer alan 'sergileme' işi öne çıkmış, ayrıca, başarılı küratörlere verilen ödüller artmıştır.

Küratör artık, görevli olduğu müzenin deposuna inerek yapıt seçmek, bu depoya yapıt eklemek, yeri geldiğinde sergi düzenlemek gibi geleneksel rolüyle yetinmemektedir. Bunların yanısıra, daha kapsamlı bir idari rol oynamakta; serginin kavramsal çerçevesini belirlemekte ve kataloğunun basımını örgütlemekte; mimar, yazar, medya mensubu gibi farklı disiplinlerden kişilerle, resmi ve özel kurumlarla bağlantılar kurmaktadır. Bütün bunların sonucunda ortaya koyduğu iş yaratıcı ve ilginç olmak zorundadır ki, bir dahaki sefere başka yerlerden de teklifler gelsin (ya da teklif götürdüğü ünlü sanatçılar tarafından reddedilmesin). Zamanın ruhu, bir zamanlar sadece öncü sanatçıya verdiği payeyi şimdi küratöre de vermektedir. Sonuçta, en az sanatçı kadar küratör de dolaşımdadır çağdaş sanat piyasasında.

### **Sergi Komiseri, Küratör, Yönetmen, Auteur**

Disiplinlerarası sergilerin şekillenmesinde, 20. yüzyılın başından beri Avrupa'da peşpeşe gerçekleşen sanatsal devrimlerin, özellikle Gelecekçilik ve Dadacılığın etkisi yadsınamaz. Anımsayalım: Savaş yanlısı İtalyan şair Marinetti, 1909'da yayımladığı Gelecekçi Bildiri ile farklı disiplinlerden sanatçıları çevresinde toplayarak, ses getirecek bir dizi sergi ve gösterinin ortaya çıkmasına önayak olmuştu. Öte yandan, 1916'da solcu yazar Hugo Ball, açtığı Cabaret Voltaire'de savaş karşıtı sanatçıları toplayarak, yine ilginç sergi ve gösterilerin doğmasına yol açmıştı. Amerika'da ise, Duchamp ve Picabia çağdaş sergilerin açılmasını bireysel olarak bizzat desteklemiş, organizasyonda aktif olarak görev almışlardı. Marinetti ve Ball, malzeme olarak 'söz'ü kullanıyorlardı; bunlar, 'yazar' takımındandı ve kavram dünyasıyla içli dış-

lıydılar (ki, bu niteliklerin günümüz küratörlerinde olması gerektiği savunulmaktadır, buna değineceğiz). Duchamp ve Picabia ise disiplin olarak resim sanatından geliyorlardı; ancak sanatın kavramsal boyutuna dikkat çekmişlerdi.

Bugünden geçmişe baktığımızda, Marinetti, Ball, Duchamp ve Picabia'nın çabalarını bir çeşit küratörlük olarak değerlendirebilir miyiz? Neden olmasın? Bu çıkışların bağımsız küratörlüğün gelişimine katkıda bulunduğu gün gibi ortadadır. Bütün bu sanatsal hareketler, çabalar, deyim yerindeyse, sanat piyasasında yeni bir istemin doğmasına neden olmuştu. Geleneksel sergilere karşı, yeni bir seçenek istemiydi bu. Öyle ki, bu istem ileriki yıllarda çağdaş sanat camiasında, güçlü bir ihtiyaç haline dönüşmüştü. Ve bu ihtiyaç giderilmeliydi. Sanatçılar yeni işler üreterek üstlerine düşeni yapıyorlardı zaten. Bir de bu ürünlerin bir araya getirilmesi ve sunulması gerekiyordu. Duchamp ve Picabia'nın içgüdüsel girişimlerinden yararlanmak gerekiyordu. Nitekim öyle de olmuştur. Örneğin, Duchamp çizgisinden gelen bir sanatçı olan Kosuth, zaman zaman küratörlük yapmıştır. Bu tip sanatçılar halen vardır; oysa, herkesin malumu, bir sanatçının öncelikli işi küratörlük değil, sanat eseri yapmaktır. Ayrıca, geniş ölçekli sergi düzenlemek oldukça zahmetli ve zaman gerektiren bir iş olduğu için, sanatçılar haklı olarak (ve elbette bencilliklerinden ötürü) ellerini taşın altına her zaman sokmak istememektedir. Bu ise, bir çeşit boşluğun ortaya çıkması demektir. İşte modern dünyadaki sergi komiserleri ya da yeni adıyla küratörler, bu boşluğu doldurmaya ve ellerini taşın altına sokmaya hevesli kişilerden çıkmaktadır çoğunlukla.

Türkiye'de ve bazı Batı ülkelerinde yakın zamana kadar, gerek yurt içinde gerekse bir yabancı ülkede gerçekleştirilecek olan geniş ölçekli ve resmî sergilerden sorumlu kişiye sergi komiseri denirdi.<sup>3</sup> Sergi komiseri, genellikle üniversite ya da Kültür Bakanlığı'na bağlı birimlerde (çok nadiren de bu konuda bilgisine güvenilen, ancak hiçbir resmîyeti olmayanlar) arasından görevlendirilirdi. Yerine göre, bu görevli bir kişi olabileceği gibi, bir kurum da olabilirdi. Aslında bu sistem genel hatlarıyla halen geçerlidir; gerektiğinde başvurulmaktadır. Bu görevliye Fransızlar genellikle réalisateur (gerçekleştiren, tasarlayan) demeyi tercih ediyorlar. Ancak, şimdilerde artık bir havası olduğu için, neredeyse her yerde küratör denmesi bir moda haline gelmiştir. Ulusal ya da uluslararası bir sergi organize edileceğini duyanlar, 'ben bu serginin küratörlüğünü yapmaya hazırım; kavramsal çerçeveyi belirlerim; elimin altında hazır ekibim var' diye atılıyorlar. Gerçekten de bu iş bir girişimcilik ruhunu gerekli kılıyor. Ancak, bu işi el yordamıyla kotarmaya

<sup>3</sup> Örneğin, 1992'deki 3. İstanbul Bienali kataloğunda İngiltere'yi temsil eden Henry Meyric Hughes ve 'The British Council'in ortak unvanları 'Sergi Komiseri' olarak belirtilmiş. Bu sergide, bütün sanatçıları seçen tek bir küratörden ziyade her ülkenin kendi küratörü ya da sergi komiseri vardı. Öte yandan, 5. İstanbul Bienali kataloğunda Rosa Martinez'in unvanı 'Sanat Yönetmeni'dir.

çalışan ülkelerde, Batı'daki gibi bir gelenek ve ölçütleri belli bir eğitim süreci olmadığı için, ortaya cılız sergiler çıkabilmekte, doğal olarak da tepkiler yükselmektedir. Kaldı ki, Batı'daki örneklerine bakarak da eleştirilmektedir küratörlü sergiler. Özeleştirici konusunda Batı'nın hakkını vermek zordur; bu konuda katetmemiz gereken çok yol var. Gerek orada gerekse bizim basınıımızda çıkan tartışmalarda, konu, halihazırdaki küratörün ne/kim olduğu, nasıl birisi olması gerektiğinde odaklanmış durumda.

Bizim basınıımızda tartışmayı başlatan, Enis Batur'un 'Küratörün Sınırında' adlı yazısı oldu.<sup>4</sup> Batur yazısında, Louvre'un Grafik Sanatlar Bölümü'nün, 1990'ların sonlarından itibaren Derrida gibi bir düşünürü, Damish gibi bir sanat tarihçisine, Starobinski gibi bir ruh çözümçüsüne ve Greenaway gibi bir sanatçıya sergiler düzenlediğine değiniyor. Ona göre, sergi yapacak küratör, bir sanatçı gibi yaratıcı, bir düşünür gibi perspektif sahibi, bir bilim adamı gibi çözümleyici olmak zorunda. Bazı örnekleri kastederek, özetle, 'Sanat, Felsefe, Bilim ve Tarih'ten nasibini almamış bir küratörün kavramsal çerçevesi kof, yön arayışı keyfi, yaptığı sergi de çelimsiz olur' diyor Batur. Dolayısıyla, daha sonraki bir yazısında da Greenaway gibi bir sanatçının ya da Derrida gibi bir düşünürün hazırlayacağı bir sergiyi, 'meslekten' bir küratörün sergisine tercih edebileceğini ilan ediyor.

Samih Rifat'a göreyse, Batur'un olmazsa olmaz dediği donanımların hepsine birden küratörün mutlaka sahip olması gerekmez. Sezgileri güçlü, zeki bir adam iyi bir ekiple bu işin altından kalkabilir. Alain'in "Sanat, bir düşünme biçimi değil, bir yapma biçimidir" şeklindeki tümcesinden hareketle, Rifat, küratörün işinin düşündürmek değil heyecanlandırmak olduğunu ileri sürüyor. Ona göre, müzelerin, kültür merkezlerinin amacı da bu zaten. İzleyici bir sergiyi gezerken (bazı düşüncelere dalmakla birlikte) asla sıkılmamalı, sanki bir 'şov' izler gibi, ağzı bir karış açık dolaşmalı sergiyi. Küratörün konumu, sinema sanatında yönetmeninkine benzer bir şeydir Rifat'a göre. Bir yönetmenin, düşünsel desteği danışmanlarından, bilim adamlarından, düşünürlerden, senaryo yazarlarından (auteur); teknik desteği de yine o işin uzmanlarından aldığı gibi, küratör de başvurmaktadır benzer bir yöneme. Sinemada, destek verenlerin katkıları hangi boyutta olursa olsun, sonuçta ortaya çıkan filme imza atan yönetmendir. Aynı şekilde, serginin imza sahibi de küratördür. Film, yönetmenin; sergi, küratörün eseridir. Ancak, film bir sanat yapıtı iken, sergi bir sanat yapıtı değildir Rifat'a göre; ama yine de ona çok yakın bir yerde durur kuşkusuz.

Rifat'ın görüşünün biçimlenmesine yol açan Alain'in yukarıdaki sözlerinin, Heinrich ve Pollak tarafından da desteklendiğini görüyoruz: "Müzebilimci,

<sup>4</sup> Bu konudaki tartışmalara ilişkin Enis Batur, Samih Rifat ve Ahu Antmen'in görüşleri için bkz: Sanat Dünyamız, sayı 81, YKY, Güz 2001: 95-105.

bu örnekte genel küratör, 'anlam'dan çok 'bilinçaltı'na; metinden çok biçime, malzemeye, imgeye; 'okuma'dan çok 'şok' ya da 'hayret'e; 'dilsel açıklama'dan çok 'görsel sansasyon'a; 'belge'den çok 'sanat yapıtı'na; 'anlamak'tan çok 'görme'ye; kısacası, zaman gerektiren 'açıklama'dan çok 'dolaysızca' işleyen 'saf görsellige' ayrıcalık tanıma eğilimindedir.<sup>5</sup> Bu da açıkça, küratörün 'auteur'lüğe, yani 'yaratıcıyazar'lığa soyunmasıdır. Heinrich ve Pollak, bu statü kaymasını bir terfi olarak yorumluyorlar; sinemada belli bir süreçten sonra, ancak bazı yönetmenlerin elde edebildiği bir otoriterlik konumudur bu.

1950'li yıllardan itibaren, Fransız eleştiri çevrelerinde, senaryo yazarından ziyade, sinema yönetmeninin, aslında, yönettiği filmin asıl yazarı olduğuna ilişkin tartışmalar gündeme gelmişti. Bu görüşü savunanlara göre, senaryo yazarının metni ne olursa olsun, önemli olan şey filmdi; ve bu da nihayetinde yönetmenin eseri idi. Bu bakış açısından, senaryo yazarının metni, oyuncuların performansları ya da kameramanların çektiği görüntüler, bunların hepsi, yönetmenin işini oluşturan elemanlardı; ancak, filmin bütünü, parçaların toplamından daha fazla bir şeydi; bir otoritenin yaratımıydı o. Yönetmenin otorite olması demek, auteur'lüğü (yaratıcıyazarlığı) devralması demekti.<sup>6</sup>

İşte, çağdaş küratörünün yaratıcıyazarlığa terfi etmesi böyle bir şeydir. Bugünün küratörü, gerçekleştirecek olduğu serginin zihninde bir imgesini görüyor; serginin kavramsal çerçevesini belirliyor (zihninde bir metin yazıyor); bu imge ve kavramsal çerçeveyi meydana getirirken işine yarayabilecek sanatçıları seçiyor, davet ediyor (Marinetti ve Ball'u anımsayalım). Yerine göre, bu aşamalar yer değiştirebilir elbette. Örneğin, ilişkide olduğu bir takım sanatçılar onun bir kavramsal çerçeve ya da bir imge yaratmasını ateşlemiş olabilir, vs...Ancak, katalogun örgütlünmesi, tasarlanması, zihnindeki metnin maddileşmesi ve imzalanması bunlardan sonra gelir. Bu süreçte her küratör, sergiyi ve katalogu kendi yapıtı haline getirmek, iktidarını pekiştirmek için tıpkı bir sanatçı gibi her türlü aracı kullanmaya eğilimlidir. Sergi bittikten sonra, geriye kalan şey katalogtur. Sonraki kuşaklar, o serginin nasıl bir şey olduğunun bu katalogtan öğrenmeye çalışacaklardır.

Sergi katalogunu bir derleme kitaba benzetebiliriz. Derleme yapan editör,

5 Nathalie Heinrich – Michael Pollak, a.g.e., s: 116

6 Fransızca'da 'auteur' sözcüğünün anlamları, sırayla 'yaratıcı', 'yaratıcı', 'yapan', 'fail', 'yazar', 'yazan', 'kaynak' diye veriliyor (Bkz. Tahsin Saraç, Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük, Adam Yayınları, İstanbul, 1989: 118). Yani, yazma ve yaratma yeteneği daha en başta birlikte düşünülmüş bu dille. Auteur, autorité'dir – yaratıcıyazar, yetkendir, yetkilidir (Bu ilişki, İng. 'author' ve 'authority' sözcüklerinde de var). Kralların, elleriyle çalışan ressam ve heykeltıraşlardan ziyade, yüzyıllarca, söz ustalarını, filozof ve yazarları yüceltmelerinin, sofralarına öncelikle onları davet etmelerinin nedeni de buydu (Görsel sanatçıların itibar görmesi, yetke sayılması Rönesans'tan sonradır). Sözü yaratan, söze sahip olan, yetkiye (otoriteye) de sahiptir. Kökeni çok eskilere dayanan bu anlam ilişkisi halen geçerlidir. Sanatçı kataloglarının başına iyi bir yazardan ille de bir yazı konmasının nedeni de budur kuşkusuz. Yaratıcıyazar, sanatçıyı övsün –kutsasın– ki, yapıtının değeri artsın, insanlar da onun sanatına güvensin.

bildiğimiz gibi, kitabın asıl yazarı değildir. Yaptığı iş, başka yazarlar tarafından yazılmış yazıları, belli bir konu çerçevesinde, belli bir düzlemde, bir bütünlük oluşturacak şekilde sıralamak; ve ayrıca, bunları kapsamlı bir giriş yazısı ile sunmaktır. Metinleri, başka yerlerde yayınlanmış yazılardan derleyebileceği gibi, sırf yeni kitap için, belli yazarlara sipariş de verebilmektedir. Küratörün derlemesinin farklılığı, kitabın yazılardan değil, görsel imgelerden oluşmasıdır. Yine, küratör de kataloğun ilk sayfalarında bu imgeleri/sanatçıları hangi gerekçeyle bir araya getirdiğini açıklamaktadır. İyi derlenmiş bir kitap ya da katalog, içindeki yazı ya da imgelerin toplamından daha fazla bir şey olmak zorundadır; editör/derleyen/küratör – adına ne dersek diyelim, onun yaratıcılığı buna bağlıdır; yarattığı şeyin büyüklüğü, ortaya koyduğu bu fazlalık kadardır.

Heinrich ve Pollak'a göre, küratörün yaratıcıyazarlığa denk düşen bir konuma terfisinin üç koşulu vardır: Öncelikle, bir yapıtta olması gereken tema ile ilgili bireysel bir kaygı ünitesini, bir kavramı öne çıkarması gerekmektedir. Katalog yazısı, bu kavramsal çerçeveyi açıklamaya yöneliktir. İkinci olarak, bir biçimi olmalıdır. Bu tip sergilere kafa yoran dikkatli bir izleyici, tıpkı bir resmin kim tarafından yapıldığını bildiği gibi, o serginin de hangi küratör tarafından yaratıldığını tahmin edebilmelidir. Kavramsal çerçevenin yanı sıra, seçilen sanatçılar, yapıtların sergilenişi, bir yapıttan diğerine geçişler, uyum ve zıtlıklar, yani serginin görsel biçimi bu konuda izleyiciye yardımcı olacaktır. Üçüncü olarak, sergi, tek tek yapıtları aşarak bir bütünlük sunmalıdır.<sup>7</sup> Bu üç özellik dışında bir tek özelliğin farklı yüzlerinden ibarettir. Sonuçta, sergi, bir düşüncenin ete kemiğe bürünmesi, yani maddileşmesidir.

Demek ki, küratörün yaratıcıyazar olarak sivrilmesi, çağdaş sanat dünyasının bir sonucudur. Günümüzün küratörü, geçmiştekinin tersine (tıpkı günümüzün sanatçısı gibi) bağımsızdır. Sanatçı ve küratörün şu ya da bu kurumda çalışıyor olması onların bağımsız düşünmesine engel değildir. Hattâ, bir açıdan, geçimi için gerekli parayı başka bir işten kazanması, sanatsal kaygı ve çalışmasını piyasadan bağımsız bir şekilde ortaya koyabilmesinin garantisidir. Örneğin, küratör olarak bir sergi yapmak isteyen kişinin geçimini sağladığı asıl işi yazarlık, sanatçılık, bar işletmeciliği, galericilik ya da öğretim üyeliği olabilir. 'Küratörlük bir meslek değildir'<sup>8</sup> diyenler sanırım bunu kastediyor. Bir de, kazanç getirici hiçbir mesleği olmadığı halde küratörlük yaparak hayatta kalmayı başaranlar olabilir ki, bu çok ilginçtir. İlginçtir, zira hayatını idame ettirebiliyorsa, değirmenin dönmesi için bir yerlerden su geliyor demektir. Aslında, bu tip küratörlüğe, bizim tabirimizle pekala 'ser-

7 Bkz. Nathalie Heinrich – Michael Pollak, a.g.e., s: 115

8 Vasif Kortun, "Küratörün Bir Sergiye Getirebileceği Tek Şey Bir İklimdir", Sanat Dünyamız, sayı 82, YKY, Kiş 2002: 74.

(Oysa, Ali Akay'a göre, 'küratörlük bir meslek olarak durmaktadır karşımızda', a.g.e., s: 81).



best meslek' denebilir. Bunların suyu iş çevrelerinden, kentsoylu dünyadan gelir. Gerçi, bunda şaşılacak bir şey yoktur; çünkü, yüz elli yüzyıldır modernist sanatı destekleyen sınıf, şimdi de günümüz sanatını desteklemektedir. Değişen, küreselleşen sermayenin sanat arenasında yeni seçenekler yaratmasıdır. Buna bağlı olarak, artık 'lokal' değil, 'küresel' düşünmekten yana olan, çağdaş sanat dünyasının yeni prensleri olmaya soyunan bir takım küratörler dolaşmaktadır dünyada. Harald Szeemann, Pontus Hulten, Kaspar König, Jean-Christophe Ammann, René Block, Germano Celant, Rosa Martinez, Paolo Colombo, Yuko Hasegawa, Charles Esche, Hans Ulrich Obrist ve Vasif Kortun bunlardan bazıları. Olsun, harekette bereket vardır.

Küratörün neyin nesi olduğuna ilişkin ortaya atılan tartışmalara ve imalara dönersek: Doğal olarak, buna fena halde alınanların, canı sıkılanların olacağını kestirmek hiç de zor değil. Tarihin her döneminde, birileri yeni bir şeyler yapmak istediğinde, buna karşı çıkan ya da en azından kuşkuyla karşılayanlar hep olmuştur, olacaktır. Karşı çıkılan, engelle karşılaşılan ancak çağın ruhunu yakaladığını düşünen bazılarına göreyse, bu gibi tartışmalar, lokal kültürde belli bir egemenlik sağlamış olanların çıkardığı ve elbette ciddiye alınmaması gereken birer 'taşra atışması'dır.<sup>9</sup> Dikkat edersek, bu tavırda (Heinrich ve Pollak'ın daha önce işaret ettikleri gibi), küratörün sınıfsal kimliğini, en azından, aidiyet duygusunu bütün çıplaklığıyla okuyabiliriz: Yaşasın küresellik, kahrolsun taşralılık! 'Taşralılık'tan kasıt, 'ulusallık'. Dünyanın her tarafında olur, olmaktadır böyle tartışmalar. Kabul etmeliyiz, canı yanan, köşeye sıkışan kedi kurtulmak için tırmalamaktan çekinmez elbet. Oysa daha sakin bir kafayla düşünürsek, atışmalar tarafları o an için yaralasa bile, bu gibi tartışmaların uzun vadede sanatın ekmeğine yağ sürdüğünü söyleyebiliriz; sanat tarihi böyle kanıtlarla doludur.

Küratörlerin düzenlediği uluslararası sergiler sayesinde, Batı dünyasının şimdiye kadar ihmal ettiği kültürler, yerel sanatçılar çağdaş sanat arenasında görünme fırsatı yakalamış durumdadır.<sup>10</sup> Bu, hem bizzat Batı dünyası, hem de diğer ülkelerden yükselen sesler tarafından, Batı merkezli sanat anlayışının sorgulanması demek. Diğer yandan, 'seçkin sanat' ve 'seçkin olmayan sanat' arasındaki sınırların yer yer eridiğine tanık oluyoruz. Bu iyi mi yoksa kötü mü, ayrı konu. Görünen o ki, sanat dahil her şeyin dünyevileşmeye başladığı andan itibaren, gelenek nokta bundan başka bir yer olamazdı sanki.

Ne var ki, dünyanın pürist –modernist– krallığına (sanatın sınırları konusunda acımasız olduğu kadar, 'öteki'lere de üstten bakan bir krallığa) bayrak açan bir soydan gelenlerin, bu kez kendilerinin aynı edayı takınmaları, aslında

<sup>9</sup> Bkz. Vasif Kortun, a.g.e., s. 73

<sup>10</sup> Örneğin, 4. İstanbul Bienali'ne sanatçı seçerken, René Block bunu dikkate aldığını açıkça belirtmiştir. (bkz. Orientation, 4. İstanbul Bienali kataloğu, 1995: 20-34).

oldukça ilginç. Demek ki, iyi sanat ile kötü sanatın ne olduğuna ilişkin dünyanın geçerli kuralları devrilse bile, yine de bir ayrımcılığın ortaya çıkması kaçınılmaz oluyor. Dün, gelenekselliğe karşı modernlik savunuluyordu; geleneksellik, gericilik; modernlik de evrensellikti. Şimdi ise önemli olan, (belli bir ölçüde ulusallık kavramının içerili olduğu) modernlik değil, uluslaşırılığa vurgu yapan küreselliktir. Çağdaş küratörlük ve bienal sistemi, büyük sermaye çevreleri tarafından destekleniyor. İşin ilginç tarafı, küresel sermaye çevrelerinin mezhebi o kadar geniş ki, -ulusal ya da uluslararası, geleneksel ya da modern hiç farketmez- bunlar, ne bulursa satmaya heveslidir. Daha dün kadar adı bile duyulmayan kültürlerin sanatçıların, gerektiğinde uluslararası arenada dolaşıma sokulması bunun kanıtı olsa gerek (kaymağı yiyenler, elbette hâlâ Batılı edimciler). Bunu sadece küratörlerin marifeti saymak saflık olur. Dolayısıyla, 'onlar lokal, ben uluslararasıyım' diye kabarmanın bir anlamı kalmıyor. Ancak, ne olursa olsun, bu refleksi varolma mücadelesinin kaçınılmaz bir gereği olarak görmeliyiz. Öte yandan, küratörlüğü sorgulamanın da oldukça yaratıcı bir tavır olduğunu kabul etmeliyiz. Bu konunun gazete ve dergilerde deşilmesi, ders olarak okutulması, paneller düzenlenmesi ve nihayet üniversitelerde 'sanat yönetimi', 'sanat eleştirisi', 'sanat ve kuram' gibi bölümler açılması hem çağdaş sanat dünyasının hem de eleştirel ve yaratıcı tavrın sonuçlarıdır. Bu, tartışmalardan ders alındığının göstergesidir.

Çağdaş küratörlüğün, devletin ya da bazı çevrelerin sanat politikalarına, galeri ve üniversitelerin piyasadaki iktidarına tehdit oluşturmasına gelince: Doğrudur, yerindedir. Küratörlük, gelenekselleşmiş piyasada sesini duyuramayan ancak çağdaş dünyanın yeni renkleri olan sanatçıları elden geldiğince destekleyerek önemli bir işlev yerine getirmektedir. Sanat dünyasının bileşenleri çoktur. Bunlardan bazıları yapıt üretir; bazıları satın alır; bazıları hem alır hem satar; bazıları medyada gösterir; bazıları eleştirir, ortalığı kızıştırır; bazıları bunları tarihsel bir perspektife oturtmaya çalışır, vs... Öyle ki, her kategori hem kendi içinde hem de diğerleriyle bir iktidar kavgası içindedir kaçınılmaz olarak. Herkes birbirinin işine karışır, ortadaki nesneyi (sanatı) kendince çekiştirir durur. Bunlar, hangi türden olursa olsun, piyasa –sanat ortamı– denen şeyin gereğidir. Günümüz sanatı bu çekişmelerin ürünüdür. Bu bölümün başındaki Sartre'in tümcesi tam da buna işaret eder kuşkusuz. Sartre'in tümcesindeki 'biz', sanat ortamına, piyasaya; 'o' da sanatçıya denk gelir.

Şimdilerde, küresel piyasanın tanrısı sermaye (özne), hiçbir engelle karşılaşmadan bütün dünyayı dolaşmaktadır. Öyle ki, bu öznenin rüzgarına ilgisiz kalan herkes kendi çöplüğünde eşinmek durumundadır. Bu da, bir anlamda, varolamamak demektir bazılarına göre. Varolmanın ön koşulu ise ortaya çıkmak, görünmek; onun ön koşulu da sermaye ve reklamdır. Dola-

yısıyla, 'ikinci ya da üçüncü dünya ülkelerinin sanatlarının, küreselleşme konusundaki en büyük engellerinden biri ulusal dildir' diyenlerin gerekçeleri de burada ortaya çıkmaktadır. Onlara göre, dilimiz uluslararası değilse, iletişimdeki zaafından dolayı, sanatımız ulusal sınırlar içinde kalmaya mahkumdur. Doğruluk payı yok değil elbette. Dünyanın her yerinde geçerli bir dilde yazmak, günümüzün iletişim ağında hızlı devinebilmek için elbette çok yararlıdır (bildiğimiz gibi, geçerli dil dün Fransızca idi, bugün İngilizce'dir; yarına Allah kerim!). Peki, Dostoyevski, Jorge Luis Borges, Walter Benjamin, Nazım Hikmet, Aziz Nesin, Orhan Pamuk gibi yazarların kendi ulusal dillerinde yazmalarına karşın, hem evrensel hem de küresel sanat dünyasında söz sahibi olabilmelerini nasıl açıklamalı? Yanıt gün gibi ortada: Çünkü onlar 'özgün'dür.

Hiç kuşkusuz, özgün bir yapıt ışıldar. Büyük ya da küçük, karanlıkta parlayan bir ışık gibi gözleri kendine doğru çevirir. Özgün ve değerli iseniz, eloğlu ne yapar eder sizi kendi diline çevirir, kültürüne kazandırır.<sup>11</sup> O halde hiç çekinmeden şunu diyebiliriz: Ana malzemesi ulusal dil olan bir yapıt uluslararası olabiliyorsa, ana malzemesi görsel dil olan bir yapıt da hayda uluslararası olabilir. Görsel dilin ulusaşırılığı konuşma dilinin çok ötesindedir. Yapılacak iş, dolaşıma girmek, ortalıkta görünmektir. Bütün bunlara rağmen, bir küratör sizi hâlâ görmüyorsa, mesele sizin ulusal dilinizden ziyade onun gözlerindedir, zihnindedir. Demek ki, siz onun baktığı (ya da durduğu) yerde değilsiniz. Demek ki, siz onun kafasındaki sanatçı tipi değilsiniz. Özgünlüğün yanısıra, meselenin elbette ekonomik, siyasal ve ideolojik boyutlarının olduğu da bir gerçek. İstikrarlı devlet organlarıyla, aydınlarıyla, iş adamlarıyla; nitelikli düşünce, mal ve hizmet üretimiyle her alanda güçlü bir ülkede yaşayan özgün sanatçıların, varolmaması için hiçbir neden yok.

## **Piyasa, Küratör ve Sanatçı**

Liberal ekonomide 'her sunum kendi istemini yaratır' diye bir deyim vardır. Bizim kültürümüzde de buna 'her malın bir alıcısı bulunur' denir. Doğrudur. O âna kadar insanların gereksinim duymadığı yeni ve değerli bir şey ürettiğinizde, emin olun, onun talep edilmesini sağlayabilirsiniz. Böyle bir piyasa, itici gücünü 'yenilik'ten alır zaten. Kültürü oluşturan diğer alanlar için de geçerlidir bu. Sistem şudur: Önceden toplumun düşünde bile yer almayan bir müzik ya da resim türü yaratıldığında, bunlar, sanatçı ya da kuramcılar tarafından düşünsel bir temele oturtulur; zeki pazarlamacıların manevralarıyla piyasaya sürülür (sunulur); 'bu yenidir, çok iyidir, değerlidir' diye reklamı yapılır; sonuçta, onunla şu ya da bu boyutta ilgilenen bir kesim

<sup>11</sup> Uluslararası geçerliği olan bir, hattâ birden çok yabancı dilde okuyup yazabilmeye karşı falan değiliz elbette. Keşke, örneğin Joyce'u İngilizce, Borges'i İspanyolca, Hegel'i Almanca, Baudelaire'i Fransızca, Hayyam'ı Farsça okuyup anlayabilseydik. Bunu becerenler var, ve onları kıskanıyorum!

(istem) yaratılır. Bu bakış açısından, önce bir sanatçı ve onun tarafından üretilmiş bir yapıt vardır; onu farkedenden felsefeci, küratör, eleştirmen ve müşteri arkadan gelir. Sanatçı özgün ise, çekim alanına girecek birileri mutlaka bulunur. Bunları söylerken, küratör denen şahsın, sanat adına, kendince yeni ve dış dokunur bir sanatçı/yapıt aradığını varsayıyoruz.

Nesnelliği ilke edinen ciddi bir küratörün, etrafı tararken niçin o değil de bu sanatçıya/yapıtı yöneldiğini sorduğumuzda, her halde yanıt şu olacaktır: Demek ki, o sanatçı ve yapıt küratörü ikna etmiştir. Sanat piyasası ya da küratör dolaşıma sokacağı bir ürün ararken, onun zaten kaliteli olmasına dikkat eder. Kısa vadede, değeri düşük bazı ürünler kazanç getirebilir. Ancak, hangi sanatsal ürünün kalıcı olacağını kestirmek çok zordur. Maddi kazanç değil de onur ve güç bahşeden eserler peşinde koşan resmî ya da özel koleksiyoncular, beğenilerinden çok sezgi ve birikimlerine güvendikleri küratör ya da danışmanlarla çalışmak zorundadır. Bunların işi, halihazırdaki piyasaya teslim olmamış, ancak yeni bir ortamın temel edimcileri olabilecek icatçı –yaratıcı– sanatçıları keşfetmektir.

Öte yandan, her sunumun bir istem yarattığı gibi, kuşkusuz ‘her istem de kendine bir sunum yaratır.’ Örneğin, tuval resminin çok satıldığı bir piyasa, bu istemi karşılayacak ressamı mutlaka yaratır. Aynı şekilde, günümüz sergilerinde küratörlerin genellikle video ya da fotoğraf çalışmalarını tercih etmelerinden dolayı, sırf bu tür işler yapan, bienalden bienale proje üreten bir sanatçı tipinin türemiş olduğu da görülmektedir. Bunların, sanatın artık günümüzde böyle olduğu/olması gerektiği konusunda yabana atılmayacak savları var. Bunu bir eleştiriden çok, saptama olarak söylüyoruz.

Aslında, yukarıda kısaca değindiğimiz her iki sunum ve istem biçimi, aynı anda varolur; birinin diğerinden önceliği yoktur. Bunlar birbirini besler. Diyalektik olarak, sunum istemi, istem de sunumu belirler. Evet, falanca tarzda yapılmış sanat yapıtları bir küratörün görüşünü etkiler; ama öte yandan, küratörün görüşü de ona uyan sanatçıların çoğalmasına neden olur.

Sanat Tarihi, her iki durumda da zaman kalburunun üstünde kalmayı başarabilen sanatçılarla doludur. Tarihteki büyük besteci, mimar, ressam ve heykeltıraşların sipariş üzerine çalıştıklarını, siparişleri yetiştirmek için başka el ve görüşlere ihtiyaç duyduklarını hepimiz biliyoruz. Konser salonlarında dinlediğimiz ya da müzelerde gördüğümüz yapıtların ezici çoğunluğu siparişlidir. Örneğin, ‘Leonardo da Vinci gibi bir dehanın Kayalıkta Meryem tablosu için imzalanan sözleşmede, ürünün içeriği, Meryem’in cübbesinin rengi ve teslim tarihi açıkça belirtilmiş, ayrıca onarım garantisi verilmişti.’<sup>12</sup> Resmin hangi mekana asılacağı önceden belliydi. Bu tip bir sipariş ilişkisi ha-

<sup>12</sup> Bkz. Larry Shiner, *Sanatın İcadı*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004: 25-26

len görülse de, çağdaş sanat dünyası artık bunlarla pek ilgilenmemektedir. Kentsoylu devrimden beri, sanatçılar serbest piyasa için serbestçe üretmektedirler. Picasso'nun Avignonlu Kızlar'ı serbest piyasa için üretilen bir resimdir mesela. Öyle ki, kendini kabul ettirdiği ve satın alındığı âna kadar alıcısı ve asılacağı mekan belli değildi. Sonuçta, hem Vinci hem Picasso kazananlar hanesine yazıldılar.

Sanat camiası olarak bizler Medici sülalesini, sanatçılara verdiği destekten ötürü biliyoruz; ama bir çok sanatçı da onların sipariş ve destekleri sayesinde kendilerini gösterebilmişlerdir. Yine, Picasso, 1881'de aynı yaratıcılıkla, örneğin dünyanın doğu yakasındaki bir ülkede doğmuş olsaydı, bizce, belki çok başarılı biri olabilirdi ama çok büyük bir olasılıkla bildiğimiz Picasso olamazdı. Picasso gibi bir dehâ; daha önceki sanat yapıtları ve galericilerden, yazar ve müşterilerden meydana gelen bir kültürel ortamda, yani, onun ortaya çıkmasına elverişli bir iklimde büyüyebilirdi. Ama şu bir gerçek ki, kültürün arka bahçesi kandır. Medici sülalesinin, toplum aleyhine bir çok dolap çevirdiği bilinmektedir – tıpkı günümüzde sanatı destekleyen bazı resmî ya da özel kurumların, kuruluşların halen yaptıkları gibi. Çalışmalarını sanat, küratörlük ve sponsorluk ilişkilerinin araştırılması üzerine kuran Hans Haacke, bunların bir kısmını gün yüzüne çıkarmıştı, bunu gördük. Sonuçta, sınırlamalar ve buna karşı yürütülen mücadeleler kaçınılmaz bir şekilde birbirine bağlıdır. Sınırlamalar ve zorlamalar olmasa, bunlara karşı çıkmanın gereği de kalmaz (bunu bir gereklilik değil, tespit olarak söylüyoruz). Kaldı ki sanatın en önemli itici güçlerinden biri, onda içerili olan muhalefet içgüdüsüdür. Eskiye, yeniye, ahlaka, ahlaksızlığa, eyleme, eylemsizliğe, estetiğe, estetiksizliğe, vs. – bereket versin, herkesin karşı çıkacağı bir şeyler hep olur. Sermaye çevresi, kendisine bir zararı dokunmadığı müddetçe bu tip şamatalara ses çıkarmaz, hattâ destekler.

Piyasa/küratör ve sanatçı arasındaki ilişkide de belirleyici olan, tarafların gücüdür. Kendine bir yer açmak için fırsat kollayan genç bir sanatçı ile, örneğin Kiefer gibi gücü tescilli bir sanatçının küratör karşısındaki duruşu aynı olmasa gerek. Evet, genç sanatçının ünlü bir küratörden davet alması gurur vericidir; ama öte yandan, Kiefer'in iş vermeyi kabul etmesi de küratörün sergisine bir lütuftur. Her iki taraf da en çok kazanç ve en az zararın, kısaca, mümkün olan en iyi gösterinin peşindedir nihayetinde. Hem çekim hem de gerilim vardır bu ilişkide.

Gerçek şu ki, sanatçıların sipariş konusundaki tutumları çeşitlilik, hattâ tutarsızlık gösterebilir; buna alışkınız. Oysa sipariş, sipariştir. Bir kurum ya da kişinin belli bir mekan için, belli bir konuda para karşılığı bir sanatçıdan yapıt istemesi ile, bir küratörün belli bir kavramsal çerçevede bir sanatçıdan yapıt istemesi arasında temel bir farklılık yoktur. Birincisi geleneksel, ikincisi çağdaş bir yöntemdir, o kadar. Her ikisinin de eleştirilecek tarafları ola-

bilir. Birincisinde, sipariş verenin istekleri, gizli ya da açık, genel hatlarıyla bellidir; sanatçıya belli bir özgürlük verilmiş olsa bile, yine de sanatçı müşterisini memnun etme gibi duygusal bir baskı altındadır. Kim ne derse desin, yapıtı teslim edip ücretini alırken müşterinin yüz ifadesi çok önemlidir sanatçı için. Küratörün sergisine bir proje hazırlayan sanatçının konumuna gelince: Elinde ona uyan (tesadüfen!) hazır bir iş yoksa, konuya uyan bir proje için çalışmaya başlaması gerekecektir. Küratör ve bienaller dünyasını tanıyan bir sanatçı, üç aşağı beş yukarı, küratörün beklentisinden haberdardır.<sup>13</sup> Kendini ne kadar özgür hissederse hissetsin, sanatçı hele bir de toysa, küratörün kavramsal çerçevesine uyan, çağdaş ve ilginç bir iş –buluş– ortaya koyma gibi bir takım psikolojik baskıların altında olacaktır. Yaptığı iş o an için para getirici olmayabilir, ancak ün sağlarsa, tünelin ucunda ışık göründü demektir.

İstisnalar olmakla birlikte, sanatçıların (para ya da ün kazandırıcı) siparişler karşısındaki tutumları, ‘hem ağlarım hem giderim’ sözüyle özetlenebilir. Örneğin, bazı bienallere katılmasına ve kurumlara sipariş üzerine iş yapmasına karşın, heykeltıraş Mehmet Aksoy karşı çıkıyor küratörlerin belirleyici rollerine: "Bir de başımıza son zamanlarda ‘küratörlük’ gibi bir meslek çıktı. Kim bunlar? Sanatçı mı? Hayır. Kim? Sanat tarihçisi, eleştirmen yani sanatçıların tarihte ve şimdilerde yaptıklarını kronolojik bir sıraya sokan, çoğu zaman yanlış yorumlayan insanlar. Şimdilerde ne yapıyorlar? ‘Sanat yapıyorlar.’ Nasıl? Sanatçı üzerinden ortaya bir konu atıyorlar ve sanatçı seçiyorlar. Hattâ konuyla ilgili işler istiyorlar. Sanatçılar, tesadüf, aynı konuyla aynı zamanda ilgileniyormuş! Küratör geliyor ve bu işleri seçiyor. Sonuç, komedi."<sup>14</sup> Oldukça duygusal bir yaklaşım bu. Şöyle çevreye bakarsak, aşağı yukarı böyle düşünen bir çok sanatçıya rastlayabiliriz. Peki, diyelim ki Venedik Bienali’nden çağrı alsa, muhtemelen reddedecek kaç sanatçı tanıyorsunuz? Bünyesinde hâlâ ulusal pavyonlara yer verdiği ve Batı dünyasının üstünlüğüne vurgu yaptığı için eleştirilmesine karşın, Germano Celant ya da Harald Szeemann gibi küratörlerin yönettiği Venedik Bienali’ne çağrılmak bir onur olsa gerek.

Unutmayalım: sanatçı var, sanatçı var; küratör var, küratör var. Bir sürü sanatçı ve onlardan daha az sayıda küratör ortalıkta cirit atıyor. Bunların hepsi sanatın varoluşuna kendilerince katkı yapıyorlar. Geriye kalanlar, en güçlü, yaratıcı ve üretken olanlar arasından çıkacaktır kuşkusuz. Toplumun sanatçılara elbette ihtiyacı var. Ama öte yandan, küratör ya da sergi organizatörü, adına ne denirse densin, onlara da ihtiyacı var artık çağdaş sanat dünyasının. Durum bunu gösteriyor.

<sup>13</sup> Örneğin, 47. Venedik Bienali’nin küratörü Germano Celant, sanatçılardan hem ‘kavramsal ve enerjik’ hem de ‘görsel ve biçimsel açıdan çekici’ işler bekliyordu. Ayrıca, yapıt yenilikçi olmalı, sanatsal dile aydınlatıcı bir katkı sağlamalıydı (bkz. BV 97 - Biennale di Venezia, XLVII Esposizione Internazionale d’Arte (sergi kataloğu), 1997: XXIV.

<sup>14</sup> Mehmet Aksoy, "Sanat Kırımına Artık Son Verilmeli", Cumhuriyet, 23 Kasım 2003: 15

Küratörler, elini taşın altına sokan yeni edimcilerdir. Örneğin, günümüzün en saygın küratörü olarak gösterilen İsviçreli Harald Szeemann (d. 1933) bunlardan biri: Sanat Tarihi, Arkeoloji ve Gazetecilik alanında okumuş, doktora yapmış. Kimliğini oluşturan diğer alanlar ise oyunculuk, ressamlık ve tiyatro tasarımcılığı (sanırız, Enis Batur'u tatmin edecek bir bileşim). 1957'de gerçekleştirdiği 'Şair Ressamlar / Ressam Şairler' sergisinden beri sivirmeye başlamış. Serbest küratör olarak 1969'da düzenlediği 'Davranışlar Biçim Olunca: Özgürce Yaşa' ve 1972'deki 'Documenta 5' sergileriyle ünlenmiş. 1973'ten itibaren, 'Saplantılar Müzesi'nin (Museum of Obsessions) geliştirilmesinde etkin olarak çalışmaya başlayan Szeemann, bu görevinin yanısıra, dünyanın önemli sanat merkezlerinde küratör olarak sergiler yapmış; halen yapıyor. Şöyle sekerek, kısacık bir özet verelim:

**a. Kişisel Sergiler:** Francis Picabia (Bern, 1962); Mark Tobey (1966, Amsterdam, Hanover, Bern, Düsseldorf); Roy Lichtenstein (1968, Amsterdam, Hanover, Bern, Londra); James Ensor (1983, Zürih, Antwerp, Japonya); Mario Merz (1985, Zürih ve 1987 Paris); Eugène Delacroix (1987, Zürih, Frankfurt, Madrid); Piet Mondrian (1989, Ascona); Richard Serra (1990, Zürih); Georg Baselitz (1990, Zürih, Düsseldorf); Joseph Beuys (1993/94, Zürih, Madrid, Paris); Bruce Nauman (1995, Madrid, Mineapolis, Los Angeles, Washington, New York, Zürih); Walter de Maria (1999/2000, Zürih, Berlin) ve Marcel Duchamp (2002, Basel).

**b. Grup Sergileri / Bienaller:** 4 Amerikalı: Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz (1962, Stockholm, Amsterdam, Bern); Işık ve Devinim: Kinetik Sanat (Bern, Brüksel, Baden-Baden, Düsseldorf); Fantastik Sanat-Gerçeküstüçülük (1966, Bern, Tel Aviv); Renk Biçimleri (1967, Amsterdam, Stuttgart, Bern); Davranışlar Biçim Olunca: Özgürce Yaşa (1969, Bern, Krefeld, Londra); Oluşumlar ve Flüksus (1970, Cologne, Stuttgart); Documenta 5 (1972, Kassel); 1970'lerin Sanatı (1980, Venedik Bienali); Aperto'80 (1980, Venedik); Marees'den Picasso'ya (1986, Bern, Madrid, Barselona, Tel Aviv, Salzburg, Münih, Berlin); Işık Tohumu (1990, Tokyo); dAPERTutto / herşeyyanyana (1999, Venedik Bienali); 6 Küratör, 6 Sanatçı (2000, Brüksel); İnsanlık Platosu (2001, Venedik Bienali); G3 (2003, Vira, Magadino).

**c. Tematik Sergiler:** Ressam Şairler / Şair Ressamlar (1957, St. Gallen); Bilimkurgu (1967, Bern, Paris, Düsseldorf); Büyükbaba (1974, Bern); Tüm Sanat Yapıtının Peşinde (1983, Zürih, Düsseldorf, Viena, Berlin); Danstan Saf Sanata (1989, Zürih, Marsilya, Bonn); Kwangju Su Bienali (1997, Kore); Öteki (1997, Lyon Bienali); Kristal Dünyalar (2003, Waltens); Başarısızlığın Güzelliği (2004, Barselona).

**d. Şair Sergileri:** Hugo Ball (1957, Bern, Zürih); Alfred Jarry (1984, Zürih,

Disburg); Victor Hugo (1987, Zürich); Charles Baudelaire (1987, Zürich); Victor Hugo Üzerine Düşler (2002, Paris).

Özetle, Harald Szeemann, 1960'lardan beri Avrupa'nın bazı merkezlerindeki müze ve vakfın üyeliğini yapmış, üniversitelerde misafir öğretim üyesi olarak çağrılmış ve yaptığı çalışmalardan dolayı bir kaç kez ödüllendirilmiş bir küratör olarak duruyor karşımızda. Sadece sanat çevresinin değil, devlet yetkililerinin de güvenini kazanmış durumda. Örneğin, 1999 Venedik Bienali sırasında vakıf başkanı olan Paolo Baratta (ki, daha önceden çevre bakanıydı), Szeemann'ın önerilerine başvurmuş, dediklerini yapmıştır. Görünen o ki, hem 'küratör kimdir, neyin nesidir?' diye soranların, hem de küratörlüğe soyunanların Szeemann'a iyice bakmaları gerekiyor.

Ama artık konuyu bağlayalım: Doğru: Küratör iktidarın yeni ortağıdır, kararda önemli bir söz hakkı vardır. Doğru: çağdaş küratörün tutumu, müze, galeri ve üniversite yetkililerinin gelenekselleşmiş iktidarını sarsmaktadır. Doğru: Smithson'ın dediği gibi, 'küratörün kavramsal çerçevesi, kültürel bir hapishanedir'. Doğru: sanatçı bu hapishaneye direnmek ve yeni seçenekler yaratmak zorundadır. Doğru: bu hapishaneden kurtuluş yoktur; kurtulsa bile gidecek olduğu yer, ya bir ıssız ada (Berger) ya da ruhsal yeraltıdır (Motherwell) ki, doğrusu, böyle bir özgürlük düşman başına. Doğru: küratörün tutumunu sanatçının yarattığı yeni seçenekler biçimlendirmektedir... Doğru: bizler, bu kısır döngünün tutsaklarıyız. Doğru: bunun zaten böyle olduğunu kabul ederek bir ölçüde rahatlayabiliriz. Doğru: özgürlük, daha en baştan itibaren ortaya konulan her şeyden haberdar olmamaktır vs... Ama artık geçmiş olsun.

Gerçek: doğru yoktur, doğrular vardır. İşte, bizim hapishanemiz, bizim gerçeğimiz birbirleriyle savaşmaya yazgılı doğrularımızdan oluşmaktadır. Gerçek: yoğunluğu ne olursa olsun, sermaye her yere, her şeye nüfuz etmiştir. Piyasa, bu 'her şey'in toplamıdır. Herkes kendini özne sanıyor, oysa ana özne sermayedir. Yoksa siz, 'hepimiz piyasa denen öznenin nesneleryiz' mi diyorsunuz? Haksınız. Ortalık toz duman, düşüncelerimiz muğlak. Her kafadan bir ses çıkıyor. Olsun. Ancak unutmayalım ki, asıl karar, 'gelecekteki biz'e aittir.