

Beral Madra ile Küratöryal Pratikler  zerine

An Interview with Beral Madra on Curatorial Practices

Yıldız  zt rk  tk n  (Söyleşi)¹

Beral Madra, Türkiye'deki küratörlü sergilerin düzenlenmeye başlandığı yıllardan itibaren  ağdaş sanat sergilerinin gelişimi içinde ilk kuşak küratörler arasında yer alır. Küratörlük, galeri yöneticiliği ve Mimar Sinan Üniversitesi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Bilgi  niversitesi ve Yeditepe  niversitesi'nde  ğretim  yeliği yapmasının yanı sıra, birçok dergi ve gazetede sanat eleştirisini yazıları yazmış olan Madra'nın sanat ve arkeoloji alanlarıyla ilgili çevirilerini ve editörlüğünü yaptığı kitaplar ile "Identity of Contemporary Art" (1987), "Post-peripheral Flux-A Decade of Contemporary Art in Istanbul" (1996), "İki Yılda Bir Sanat" (2003), "Home Affairs", Essays on Contemporary Art in Turkey (2009) adlı kitapları bulunmaktadır.

Beral Madra'nın fiilen sanat ortamına girişi 1984 yılında Nişantaşı-Valikonağı Caddesi'nde Galeri BM'yi açmasıyla ger ekleşiir. 1989 yılında galerinin ticari bölümünü kapatarak Nişantaşı-Akkavak Sokak'ta BM  ağdaş Sanat Merkezi'ni kuran Madra 1992 yılından itibaren kurumun işlevlerini dönüştürmüştür. Bu merkez günümüzde araştırmacılar ve akademik çalışma yürütmek isteyenler için yeni mek nında Maltepe-Altıntepe'de arşiv olarak hizmet vermektedir.

2007-2010 yılları arasında Karaköy'de Suma Han'da Nilüfer S l ner ve Binnaz Tuki'nle birlikte 19 sergi organizasyonu gerçekleştiren Madra, aynı yıllarda Avrupa Kültür Başkenti G rsel Sanatlar Yönetmeni olarak çalışmıştır. 2012'de kurulan Kuad Galeri'de sanat yönetmeni ve küratör olarak çalışmalarını yürütmektedir. '80'li yıllardan itibaren bir taraftan da eleştiri yazıları kaleme alan Madra, galerici, küratör ve eleştirmen olarak sanat ortamında etkinliğini devam ettirmektedir.

Aşağıda yer alan söyleşi, 2015 ve 2016 yıllarında Beral Madra ile yaptığım kişisel görüşmelere dayanarak hazırlanmıştır.

¹ (Öğr. Gör.), İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Yönetimi Bölümü, yildizozturk@aydin.edu.tr



Yıldız  zt rk  tk n  (Y.  .  ): Küratörün tanımını yapar mısınız? Küratör kimdir? Sanat piyasası içinde ne tür i ler yapar? Hangi işlevleri üstlenir?

Beral Madra (B. M): Küratör terimi Latince kökenli bir kavram; korumak, kollamak anlamına geliyor. Bu terim yaklaşık '80'lerin ortasına kadar, daha çok tarihsel malzemelerin, ar ivlerin sergilendiği geleneksel müzelerdeki mirası koruyan ve bu mirasın çeşitli zamanlarda sergilenmesini gerçekleştiren, klasik anlamdaki sanat tarihçisine deniyordu. Modern sanat döneminde, 1980'lerin sonuna kadar "küratör" kelimesi kullanılmıyordu, bu terimin post-modern döneme ilişkin bir işlev taşıdığını söyleyebiliriz.

Y.  .  : Küratörlüğün ortaya  ıkı ı, kurumsallaşması, küratöryal pratiklerdeki kırılma noktaları gibi meseleler Türkiye'de nasıl bir yol izliyor, Batı Avrupa'daki gelişmelere paralel bir tarihsel süreçten söz edebilir miyiz?

B. M: Evet, bütün dünyada benzer bir tarihsel süreç söz konusu. Tabii k rat rl kten söz ederken modern sanat sisteminin kurulduğu ülkelerden bahsediyorum. Bundan söz etmek zorundayız  nk  bütün bu alt-yapılar, yani için paradigması zaten Avrupa müzelerinde kurulmuş. Venedik Bienali, biliyorsunuz 120 yıldır olan bir etkinlik. Bu bienalde ülkelerin sergilerini getiren kişilere *comissario*, komiser / sergi komiseri de-

niyordu. Hâlâ kullanılıyor fakat bunun işlevi artık farklı. Sergi komiseri dediğin zaman şu anda daha çok ulusal pavyonun, diyelim Polonya pavyonu, Türkiye pavyonu, Rusya pavyonu, genel koordinatörüne verilen isim oluyor. Küratör olgusu ortaya çıkmadan önce sergiyi gerçekleştiren kişi de komiser olarak geçiyor. Ülkesindeki sanatçıyı / sanatçıları organize ediyor; işlerini topluyor; nakliye, sigorta ve diğer işleri yapan kişi. Bu pozisyon her zaman Venedik Bienali basın bültenlerinde yer alıyor. Venedik Bienali'nde ulusal pavyonlar devlet parasıyla kurulmakta; günümüzde yalnız devletlerin verdiği bütçeyi yönetmesi için tayin edilen kişiye komiser deniyor. Yani komiser işin sadece yönetimiyle, koordinasyonu ile ilgileniyor. Harald Szeemann'ın 1960'ların sonundan itibaren yaptığı bir dizi sergi küratörlük tarihinde önemli kırılma noktalarından oluyor. Szeemann bu sergilerde kendi görüşünü öne sürerek yapıtları bir araya getirip sanatçıları davet ettiği için kendine daha subjektif bir pozisyon veriyor. Ve küratör sözünü Avrupa müze sisteminden ödünç alıyor. Yani kendi pozisyonunu sanatçıları ve yapıtları koruyan, kollayan kişi olarak konumlandırıyor. *Tutumlar Biçime Dönüşünce (When Attitudes Become Form)* sergisinden sonra bir dizi sergi düzenleyen Szeemann, o dönemki yeni eğilimleri bir araya getirerek geleneksel sergileme biçimlerini aşmıştır. Fakat zamanla küratörlüğün işlevleri, özellikleri farklılaştı, çeşitlendi ve eleştirel okumalara tabi tutuldu. Yani hem küratörlük gelişti, dönüştü, star küratörlere doğru gitti hem de küratörlüğün eleştirisi çıktı ortaya. Küratörlük kurumu sorgulanmaya başlandı. Küratörün sanatçılarla olan ilişkisi nasıl olmalı gibi temel sorular sorulmaya başlandı. Türkiye'de ise küratör kelimesi bienal sürecinde dolaşıma girdi. Ancak birinci ve

ikinci bienalde küratör kelimesi yoktu, hatta üçüncüde de kullanılmadı. René Block'la birlikte küratör kavramı kullanılmaya başlandı.

Y. Ö. Ö: *Harald Szeemann'la birlikte bağımsız küratörlüğe doğru bir evrilme görüyoruz. Müzeye ya da herhangi bir sanat kurumuna bağlı çalışma sisteminden görece bağımsız, özerk bir alana doğru yol alınıyor. Bir karşılaştırma yaparsanız bağımsız çalışan küratörle bir kuruma bağlı küratör arasında ne gibi benzerlikler ve farklılıklar olduğunu söyleyebilirsiniz?*

B. M: Bu şu açıdan önemli: Küratörün işlevi ve özellikleri konusundaki eleştiriler de farklı pozisyondaki küratörlere göre değişiyor. Sanat kurumlarına baktığımızda bir, kamusal parayla kurulmuş olan kurumlar var. Bunlar devlet ya da yerel yönetim kurumları oluyor. Buradaki sistem farklı işliyor, daha çok sosyal bir sistem denilebilir; çalışan kişiler memur statüsündedir. Diğer taraftan özel sektörün kurduğu kurumlar var. Örneğin, koleksiyon müzeleri veya çağdaş sanat merkezleri ve vakıfları mevcut; bu yapıların içindeki küratörlük de farklı bir şey. Son olarak da tamamen bunların dışında bağımsız, freelance çalışan küratörler var. Onlar da kendi iletişim ağlarını, networklerini kuruyorlar, kendi paralarını buluyorlar ve son derece özgürler. Fakat kamusal parayla kurulmuş kurumlarda çalışan küratörler ile özel sektörde çalışanların bağımsız çalışanlar kadar özgürlüğü yok.

Y. Ö. Ö: *Kurumlarda çalışan küratörler ne tür kısıtlamalarla karşı karşıya kalıyorlar?*

B. M: Örneğin, hepsi bağlı oldukları kurumların politikalarını yansıtmak durumun-

dalar, o politikaların dıŐına çıkamazlar ve kontratlı çalıŐırlar. BaŐarıları neyle  l l r? Buldukları kurumların yönetim kurullarının  n gördüğü projeler ve onların hayata ge ebilmesiyle  l l r. Devlet veya yerel yönetimlerin kültür politikası nedir, ona bakmak lazım. Devlet ve yerel yönetimler henüz küratörlük sistemini kullanmıyor. O kültür politikasının içinde küratör hangi işlevleri üstleniyor? Ne kadar özgürlüğü var? Bir sansür meselesi var mı? Örneğin, belli türden sanatçıların belli türden yapıtlarının sergilenmesi isteniyor mu? Tabii sergilerin yayınları var, küratör konseptleri yazacak. Bu yazılar ne kadar bağımsız ve  zg r, bunlara bakmak lazım. Benzer noktalarda özel kurumlara da eleştiriler geliyor. Özel sektöre girdiğimiz zaman ise, özel sektörün amacı doğrultusunda bir kültür politikası oluŐturuluyor. Diyelim büyük bir uluslararası Őirketse, küresel bağlamda etki yapmak ister. Ve bu ne demektir? Orada  alıŐan küratörün yalnız yerel ortamla değil, aynı zamanda küresel ortamla da iliŐkili olması gerekiyor demektir ve aynı Şekilde bu tür bir kurumun da bir kültür politikası vardır: Küratör de kurumun markasını  ne çıkartmak ve kurumun politikalarına uygun bir program yürütmek zorundadır. Bir de bunların ortasında sanat piyasası var. Hepsi birbirine bağlı iliŐkiler ağının bir parçası. Üç farklı küratöryal çalışma sisteminin benzer noktası da bu kesifmedir. Ne kamu ne özel sektör ne de bağımsız çalışan küratör bu piyasadan etkilenmeden bir Şey yapabilir. İdeal durum piyasadan etkilenmemek tabii.  nk  piyasanın da amaçları farklı eğilimde olabilir. Genel olarak piyasanın amacı, koleksiyonculara yapıtları satmak, aradan komisyonunu almak olarak tarif edilebilir. Sanatçının da piyasasız var olması mümkün değil ve o da piyasaya uygun üretim

yapmaya çalıŐabilir. Bu durumda küratör de aynı Şekilde sanatçının piyasaya uygun olarak yaptığı işleri sergilemek durumunda kalabilir. Burada büyük bir ikilem yaŐanıyor. Küratörün kişisel gücü, karakteri, politik görüŐü ve neo-kapitalizm karŐısındaki duruŐu önemli. Bu duruŐ nedir? Örneğin, Okwui Enwezor 56. Venedik Bienali'nde Marksizm'i  ne koydu. Bienal metnini okuduğun zaman, "*kapitalizmin sonu geldi*" diyor. Dünyadaki önemli ekonomistler yaşadığımız neo-kapitalist dönemin bütün göstergelerine baktıklarında, kapitalizmin sonunun geldiğini söylüyorlar. Okwui Enwezor da bu piyasadaki, yani sanat piyasasının neo-kapitalizmle olan sıcak iliŐkisinin herkesi rahatsız ettiğini düŐünerek *Das Kapital*'i genç kuŐaklara hatırlatıyor, önceki kuŐaklara bellek tazelemesi yapmaya  alıŐıyor. Aynı zamanda küresel entelektüel gelişmelere koŐut bir kavramsal  er eve oluŐturuluyor. Piyasanın, sanat yapıtları, küratörlerin çalışmaları ve sanatçıların yapımların karakterleri üstündeki etkisinin çeşitli Őekillerde eleştirisi son dönemde gündeme oturdu; piyasanın aŐırılıklarının sanat üretiminin içerik ve estetiğini deđiŐtirdiđi düŐünülüyor.

Y.  .  : *Bağımsız küratörlerin bu piyasa içinde barınma Őansları nedir? Kaynak geliŐtirmeyle ilgili ne gibi modeller mevcut?*

B. M: Bağımsız küratörlük herhalde var olan en zor mesleklerden birisi; özellikle yaşadığımız dönemde Türkiye ve bölge koŐullarında.  nk  her ülkenin kültür politikası yaratıcı insana yeterince kaynak yaratmıyor. Tabii bu konuda model olmuŐ ülkeler var. Bu ülkelerin en baŐında Almanya geliyor, Almanya'yı Fransa, Hollanda, Danimarka gibi Avrupa  lkeleri izliyor. Bu ülkelerdeki sistem bağımsız k rat re, mesleğine baŐ-

layabilmesi ve mesleğinde ilerleyebilmesi için kaynak sağlıyor. Bu kaynakları genellikle burslar ve / veya proje için destek oluyor. Amerika Birleşik Devletleri'ne baktığımız zaman ise küratörlüğün gerçekten çok saygın bir meslek olduğunu görüyoruz. Fakat küratörler çoğunlukla ya özel müzelerde ya da yerel eyaletlerin kendi müzelerinde çalışıyorlar. Yani kurumsal bağımlılık söz konusu. Fakat bağımsız küratörler için vakıf sistemi yaygın. Bu vakıflara başvurup özel paralarla, sponsorlarla kendilerini geliştirebiliyorlar. Avustralya'da da bu sistem kurulmuş, Güney Amerika ülkelerinin bazılarında da. Sonuçta tabii iki türlü kaynak gerekiyor bağımsız küratör için: ya kamusal paradan ya da sponsorlardan faydalanması gerekiyor.

Y. Ö. Ö: Bağımsız çalışan bir küratör olarak Türkiye'deki durumu nasıl görüyorsunuz?

B. M: Türkiye'de 2000'lerden itibaren üniversitelerde Sanat Yönetimi bölümleri açılmaya başladı; ilk bölümü Yıldız Teknik Üniversitesi'nde biz kurduk (Serhat Kiraz ile birlikte). Bu süreç içinde bir küratör kuşağı yetişti. Fakat bunların bir kısmı az önce dediğim gibi, özel sektör kurumlarında işe başladı. Türkiye'de kamusal parayla yönetilen çağdaş, modern veya postmodern sanat kurumu olmadığı için, kamuda çalışma olanakları olmadı. Bir bölümü de akademisyen olarak yoluna devam ediyor. Bu kişiler bir taraftan akademik çalışmalar yaparken diğer taraftan da bağımsız küratör olarak yılda birkaç sergi düzenliyorlar. Özel sektör de homojen değil tabii ki. Şimdilerde özel sektörü ikiye ayırmak lazım: Birisi büyük aile şirketlerinin kurduğu müzeler, diğeri de var-

sıl kişilerin kurduğu galeriler. Günümüzde Türkiye'de galeriler de küratörlerle çalışıyor, buna ihtiyaç duyuyorlar ve genç küratörleri çağırıp onlara sergi yaptırıyorlar. Bizim kurduğumuz AICA Türkiye¹, esasında küratörler ve eleştirmenlerin STK'sı ve uluslararası bir dernek. Biz de her sene küratörlerin ne kadar ücret almaları gerektiği konusunda listeler yayınlıyoruz. Fakat bu listelere kimse sadık kalmıyor, kalamıyor maalesef. Bir şekilde pazarlığa oturmak durumunda kalıyorlar. Mesela 5000 Lira alacaksa 3000 Lira alıyor. Türkiye'deki sistem çok sağlıklı değil. İstanbul çağdaş sanat ortamında küratörün konumu, işini yürütmesi çok zor. Çünkü küratörün çok becerikli, dirençli ve ilişki ağlarının çok güçlü olması lazım.

Gene bu zorluklardan birisi de mekân. Bir küratörün sergi yapabileceği bir mekâna sahip olması lazım; sahip olması mülkiyet açısından değil, işlev açısından. Eğer yerel veya merkezi yönetimler, küratörlerin rahatça başvurup alabileceği mekânlar sağlasa illa ki bir mekâna sahip olmak gerekmez. Gidersin, farklı ilçelerde serginin yaparsın. Ama yerel yönetimlerin bu tür bir kültür politikası yok ve yer alabilmek zor. Türkiye'deki yaygın belediyeçilik anlayışı, bir serginin niçin küratörlü yapılması gerektiğine anlam veremez durumdadır. 2010'da Avrupa Kültür Başkenti çalışmaları kapsamında *Taşınabilir Sanat* projesiyle, belediyeleri bu tür sergilerle tanıştırmak için 20 ilçede çağdaş sanat sergileri yaptık. Maalesef 2010 sonrasında bu uygulamalara devam etmediler.

Y. Ö. Ö: Sizin Galeri BM'de başlayan küratörlük süreciniz nasıl gelişti? Ne gibi dönüşümler yaşadınız?

¹ Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği Türkiye Şubesi.

B. M: Bu mekân meselesi çok önemli. Yalnız 1980’de ben işe baŐladığım zamanla bu zaman arasında çok büyük farklar var. 1980’lerde zaten 8-10 tane galeri vardı. Onların ancak 5’i çok önemli sergiler yapıyordu ve  ağdaŐ sanat için piyasa diye bir Şey yoktu. Her galerinin çevresinde o galeriyi destekleyen birkaç kişi vardı, iŐler o Şekilde yürüyordu. Tabii ben mekân kurarak işe baŐladım.  nce Valikonağı’nın en sonunda k  k bir dairede işe baŐladım. Sonra 1989’da NiŐantaŐı Akkavak Sokak’taki yere geçtim. Orada galeri ismini bırakıp *BM  ağdaŐ Sanat Merkezi* yaptım. Niye bu deėiŐikliėi yaptım? ‘80’lerin sonunda bu galeri sisteminin kendini geliŐtirmesi gerektiğini düŐündük ve birkaç tane galeri bir araya gelip konuŐtuk. Urart, Baraz, Maçka Sanat, Galeri BM, galiba birkaç galeri daha vardı ve kendi aramızda bir protokol yapalım dedik. Protokol Şu konu üzerineydi: Galeri olarak bir sanatçıyı destekliyorsun ancak o sanatçı gidiyor baŐka galeride satıŐ yapıyor. Buna son verelim istedik. Tamam, baŐka galeride sergileme yapsın ama onu destekleyen, onun sergisini açmıŐ, onu  ne çıkarmıŐ olan galeri de hakkını alsın diye tartıŐmalar yürüttük. Böylece galeriler birliği kurma fikri ortaya çıkmıŐ oldu, bu birlik sayesinde de galeriler arasında etik bir anlaŐma yapalım diye düŐündük. Bunları çok konuŐtuk fakat hayata ge iremedik. ‘80’li yılların sonunda Türkiye’nin ekonomisi çok kötüydü ve artık sanat galerisinin para kazanması diye bir Şey söz konusu değildi. Bu galeri birliği projesi de gerçekleŐmeyince, ben de ticari işleri yürütmekten vazgeçtim ve iŐi  ağdaŐ sanat merkezine dönüŐtürdüm. Böylece proje temelinde bütçe bulup, ona göre sponsorlarla iŐimi y r teyim istedim. Galeriyi yarı k r amacı güden bir kuruma dönüŐtürdüm. Ve ondan sonra hakikaten rahat ettim. Pa-

rasını bulduğum sergileri yaptım. Bu arada Berlin Senatosu Bursu’nun çalıŐmalarını İstanbul’da yürütmeye baŐladım. Burs için yılda iki sanatçı geliyordu. Onların sergilerini yapıyordum, bu sergiler için hazır bütçe olduğundan rahatça sergi yapabiliyordum. Bir de yönetici olduğum için o iŐten ücret alıyordum. Çok cüzi bir ücret ama o bana katkı sağlıyordu. Onun dışında uluslararası sergilerden  cretlerimi alıyordum. BM  ağdaŐ Sanat Merkezi’ni bu Şekilde yıllarca g t rebildim. 2001’de ekonomi yine iyi değildi, sonuç olarak galeri kısmını kapattım ve dışarıda sergiler yaparak sadece küratör gibi çalıŐmaya baŐladım. Fakat 2007’de tekrar bir mekân meselesi  ıktı: Karaköy’de Suma Han. Orada Nilüfer S l ner ve Binnaz Tuki’nle ortaklık yapıp,  c yıl boyunca 19-20 sergi yaptık. Yani hem küratör gibi çalışıp hem de proje temelinde çalıŐarak devam etmek zorunda kaldım.

Y.  .  : Sonrasında da Kuad Galeri...

B. M: Evet, sonra 2007-2010 arasında da Avrupa Kültür Başkenti G rsel Sanatlar Yönetmeni olarak çalıştım. Bu süreç sonunda Suma Han’daki  c yıllık anlaŐma da bitmiŐti ve ben artık galeri a mamaya niyetliydim. Erol Sağmanlı Akaretler’deki mek nına davet edince Kuad Galeri süreci başladı; Şu an orada sanat yönetmeni, küratör olarak devam ediyorum. Őunu anlatmaya çalışıyorum. Bir mekân olduğu zaman küratörün iŐi kolaylaŐıyor tabii. Mek nsız olduğunuz zaman, bu mekân meselesi baŐlı baŐına bir sorun. İstanbul’da sergi düzenlemek için temel iki sorun var, bütçe ve mekân.

Y.  .  : Türkiye’de düzenlenen küratörlü sergilerin tarihine bakıldığında, ‘80’lerin sonunda temalı sergilerin düzenlendiği

görüyoruz ancak, İstanbul Bienali dönüm noktası oluyor. İstanbul Bienali'nde küratör kelimesi ilk kez 1995 yılında René Block'un küratörlüğünü yaptığı dördüncü bienalde kullanılıyor. Fakat birinci bienalden itibaren bir küratörden beklenen işlerin siz ve sonrasında Vasıf Kortun tarafından hayata geçilmesi söz konusu. Dolayısıyla 1987 yılında bienal kapsamında gerçekleştirilen bu sergilerin ilk küratörlü sergiler olduğu kabul edilebilir. Türkiye'de küratörlü sergilerin ortaya çıkış sürecini kendi deneyimleriniz üzerinden değerlendirir misiniz?

B. M: Aslında ilk üç bienal de küratörlü sergilerdi. Bunun adı konmasa da, yapılan iş küratörlük. Türkiye dışındaki ilk sergimde, 1989 yılında Bari'de sanat fuarı içinde büyük bir Akdeniz sergisi yapıldı. Fuarlarda onur sergileri yapılır ya, öyle büyük bir sergiye davet edildim ve beş-altı sanatçıyla oraya sergi götürdüm. Benim ilk bağımsız küratörlük işim o.

Y. Ö. Ö: Sizin küratörlük anlayışınızdan / modelinizden bahsedebilir misiniz?

B. M: Bu da zaman içinde değişti diyebilirim. Bir kere benim biraz melez bir durumum var. Ben Türkiye'deki iniş-çıkışlara, ekonomik durumlara göre pozisyonumu bir şekilde değiştirmeye çalıştım. Mesela ilk başta tam bir galeri yöneticisi gibi çalışırken, birdenbire birinci ve ikinci bienali yaptım. Ondan sonra birkaç tane uluslararası sergi düzenledim, arkasından '91 ve '93'te Venedik Bienali Türkiye pavyonunu hazırladım. Demek ki ben çatal şeklinde, ikili olarak çalışıyorum. Bir taraftan kendi mekânımda galeri küratörü gibi çalışıp kişisel ve grup sergileri yaparken, diğer taraftan dışarıda da proje-

ler yürütüyorum. Örneğin Venedik Bienali kapsamında devlet için de çalışmış oldum. '90'lı yılların sonundan itibaren büyük kurumlarda küratörlük yaptım. Westdeutsche Landesbank ve de Borusan'da çalıştım. Oradaki çalışmalarım da bağımsızlığımı koruyacak şekilde çalıştım. Yani, devamlı onların adamı değildim, proje bazında çalıştım. Kuruma ne yapacağımı sundum, kabul ediyorlarsa çalıştım.

Y. Ö. Ö: Son olarak Türkiye'deki çağdaş sanat ortamını merkez ve periferi bağlamında değerlendirir misiniz?

B. M: Türkiye'de çağdaş sanat İstanbul odaklı bir gelişme gösterdi. Çanakkale, Sinop ve Mardin Bienalleri çağdaş sanatı Anadolu'ya taşımak açısından önemli bir işlev taşıyor; bu bienallerin sürdürülmesi içinde yaşadığımız bölgenin siyasal krizi bağlamında yaşamsal bir değer taşıyor. İstanbul sanat ortamı şimdilerde yeni bir değişim dönemi geçiriyor. Kentteki soylulaştırma ve inşaat projeleri galerilerin sürekli yer değiştirmesine neden oluyor; şu anda çağdaş sanat merkezleri Maslak hattına doğru kayıyor. Özel sektör yatırımları umut veriyor; ancak bu kurumlar içinde çalışanların emeğine ve işlevine saygı gösterilmesi gerekiyor. Günümüzde "küratörsüz sergi düzenlenir mi?" sorusu geçerlidir. Ancak her sergi yapan da küratör değildir. Küratörlüğün de biraz önce tanımladığım özelliklerinin olması; özellikle de görüşlerini açıklayan eleştirel yazılar yazmış olması gerekiyor.

Y. Ö. Ö: Zaman ayırdığınız için çok teşekkür ederim.

B. M: Ben teşekkür ederim.