

**VESNA MADZOSKİ, KÜRATÖRLÜK: KORUMA VE KAPATMANIN DİYALEKTİĞİ, çev. Mine Haydaroglu, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2016, 150 s., ISBN: 978-605-9389-07-5**

**ÖMÜR KARSLI**  
Araş. Gör., Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü  
omurkarqli@yyu.edu.tr

Çağdaş sanat sergilerinde küratör, giderek sorgulamaksızın benimsemeye başladığımız bir konuma erişti. Öyle ki bugün sergi afişlerinde serginin ve sanatçının adının ardından altta bir köşede küratörün de adını görmek kimseye şaşırtıcı gelmiyor. Hatta kimi sergiler sanatçısından çok küratörleriyle ilgi odağı olmayı başarıyor. Sanatçı ile izleyiciyi buluşturan bir köprü olarak küratör, çağdaş sanatta yeni ve vazgeçilmez bir rol model haline geldi. Sergilere giden izleyiciler sanatçıların eserleriyle baş başa kaldıklarını düşünseler de aslında sanatçı ile izleyici arasında artık küratörün çektiği görünmez perde durmaktadır. Bu noktada sorulması gerekli birçok sorudan en önemlileri küratöre niçin gerek duyulduğu ve küratörün, tercihleri ve düzenlemeleriyle oluşturduğu sanatçı ile izleyici arasındaki perdesinin, neleri gösterdiği ve neleri sakladığıdır. Küratörlüğün aldığı yeni biçimin estetik, etik ve siyasi açılardan sorgulanması gereken birçok yanı bulunmasına karşın ülkemizde konu ile ilgili makalelerin dışında bir yayın bulunmamaktadır. Değerlendireceğimiz eser, çeviri olmakla birlikte küratörlük üzerine Türkçedeki ilk ve tek kitap olma özelliğini taşımaktadır.

Yazar Vesna Madzoski'nin eseri, teşekkür kısmından anlaşıldığına göre kendisinin European Graduate School'da tamamladığı doktora tezidir. Yazar ile ilgili yeterli bilgiye ne yazık ki kitapta yer verilmemiş ve arka kapakta yalnızca iki satırda bağımsız bir yazar ve araştırmacı olduğu bildirilmiş (aynı zamanda çevirmen Mine Haydaroglu ile ilgili de hiçbir bilgi sunulmadığını eklemek gerekir). Ancak yazarın internet sitesinden kendisi ile ilgili bilgilere ulaşmak mümkün. Hollanda'da Rocal Academy of Art'da akademisyen olarak görev alan Madzoski aynı zamanda küratörlük ve editörlük de yapmış. 2011 yılında bitirdiği doktora tezinden kitaplaştırdığı eseri 2013 yılında *De Cvratoribvs: The Dialectics of Care and Confinement* adıyla İngilizce yayımlanmış. Kitabın yayımlandıktan sonra çevrildiği tek dilin de Türkçe olduğu görülüyor. Bunun yanında yazarın kaleme aldığı birçok makale ve yer aldığı birçok sanat projesi de bulunmaktadır.

Madzoski'nin *Küratörlük* kitabı teşekkür ve girişle birlikte küratörün tarihsel gelişimini ele aldığı birinci bölüm, *documenta*'yı incelediği ikinci bölüm, *Manifesta*'yı sorguladığı üçüncü bölüm, Avatar filmi özelinde Holywood sinemasını merkezine aldığı

dördüncü bölüm ve bunun yanında eleştirdiği pratiklere karşı çözüm önerisini sunduğu sonsözden meydana gelmektedir.

Yazarın kitabının girişinden evvel teşekkür kısmında yazdıkları, alışlageldik uzun bir teşekkür listesi olmanın ötesinde, kitabın yapısı hakkında ipuçları vermekte ve aynı zamanda bu yapıdan ötürü eserin başına gelenlere dair imalarda bulunmaktadır. Yazar eserinin sanat tarihi, antropoloji ve felsefe arasında gidip geldiğini, bu anlamda da eserinin disiplinsiz olduğunu belirtmektedir. Gerçekten de Madzoski'nin eseri sayılan disiplinlerin yanı sıra sosyoloji ve sinemadan da faydalanmasını bilen interdisipliner bir yapıya sahip. İlerleyen sayfalarda görülen çarpıcı kültürel analizlerin güç kaynağını sağlayanın da farklı disiplinler arasında ancak ayırt edilen bir yöntemlilikle(disiplinle) ördüğü ağ olduğu söylenebilir. Buna karşın Madzoski çalışmasının disiplinsiz bulunduğu için European Graduate School'dan önce başladığı Amsterdam School of Cultural Analysis'ten çıkarıldığını eklemeye gereğini de duymuş. Bize göre Madzoski bu ifadeleriyle dolaylı olarak, inceleme konusu olan küratörlüğün çağdaş sanat sahnesinde nasıl da gizil bir sansürleme aracı haline geldiğini söyleyeceği gibi, akademilerin de modern kurumlar olarak bireyin araştırmalarında özgürleşmesine yardımcı olmaktan çok baskı ve dışlama merkezlerine dönüştüğüne işaret etmektedir.

Giriş kısmında yazar, çalışmasının odağını, amacını, amacını gerçekleştirmek için seçtiği malzemeyi ve bu malzemeyi nasıl inceleyeceğine dair yöntemini dile getirmektedir. Yazarın odaklandığı küratörlük kurumunu incelemesinin üç amacının bulunduğu görülmektedir. Buna göre yazar, küratörlüğün katmanlarını çözümlenmeyi, çağdaş sanatın tarafsız görünen imajını irdelemeyi ve çağdaş sanata içkin sansürü açığa çıkararak küratörle ilişkisinin karanlık yanlarını aydınlatmayı amaçlamaktadır. Madzoski söz konusu bu amaçlar ekseninde ilginç bir malzeme seçiminde bulunmakta ve sırasıyla *documenta*'yı, *Manifesta*'yı ve Avatar filmini inceleyeceğini belirterek aslında iki hedefi daha gerçekleştirmektedir. 1955'te başlayan *documenta*'dan Avatar yoluyla günümüze kadar getireceği araştırması, 20. yüzyılın ikinci yarısından bugüne sanat alanının hangi dürtülerle motive edildiğini göstermeye yarayacaktır. Öte yandan yazarın da belirttiği gibi, 'seçkin olduğu varsayılan' azınlıkta kalan bir kitlenin takip ettiği *documenta* ve *Manifesta* gibi çağdaş sanat sergileri ile geniş kitlelerin izlediği bir Holywood filmini aynı çatı altında buluşturmak, batının sanatsal üretimine kuşatıcı bir bakışı da sağlayacaktır. Madzoski'nin bunu gerçekleştirmek için seçtiği yöntem ise ayrıca tartışmaya değerdir. Yazarın, *documenta* ve *Manifesta*'daki eserlere yöneleceği beklenirken o, kendi deyimiyle 'periferi'ye (arşiv, katalog, film), *documenta* ve *Manifesta*'nın bıraktığı izlerdeki hayaletlere yönelerek, sergilerin mantıksal yapısının altındaki örtülmüş kimliklerine nüfuz etmeye çabalamaktadır. Madzoski, analizinin ulaştığı ana argümanlarını giriş kısmında da ifade etmektedir. Yazara göre ele aldığı sanatsal pratikler aynı sonucu göstermektedir; Batı'nın ayrımcı ve sömürgeci zihniyet yapısını(s. 14). Bu bağlamda Madzoski'nin eseri, küratörlüğün analizinin ötesinde çağdaş sanat üzerinden Batılı modern zihniyeti içeriden bir okuma girişimi olarak da değerlendirilebilir.

## ATEŞE DAYANIKLI ÇAĞDAŞ SANAT

Küratörün İcadı başlıklı birinci bölümde Madzoski, geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısında sanat sahnesine çıkan küratörün Roma İmparatorluğu'na dayanan kökenine inerek tarihsel yolculuğunu anlatmakta, bugün büründüğü rolün biçimlerini ve anlamını açıklamaktadır. Ancak bunu yapmadan önce okurun, güvendiği kimi kurumsal yapıların bizi neye karşı koruduğuna dair sorgulayıcı bir bakış geliştirmesini istemektedir. Bunun için sanat tarihinden getirdiği önemsiz bir ayrıntı gibi görünmesine karşın ayrıksı bir örnek niçin şüphelenmemiz gerektiğini söyleyecektir. Sitüasyonist Enternasyonel grubu üyesi sanatçılar 1960 yılında Amsterdam'da açılacak bir sergiye iştirak edeceklerdir. Fakat serginin küratörü yapmak istedikleri iş için itfaiyeden izin almaları gerektiğini bildirince Sitüasyonist Enternasyonel üyeleri sergiden çekilme kararı almışlardır. Küratörün sıradan görünen prosedüre ilişkin isteği Madzoski'ye göre altında derin anlamları barındırmaktadır. Sanatçının işinin sergilenmesine izin verme noktasında itfaiyecinin işlevini, sanata dışsal bir müdahale biçimi olarak gören Madzoski, masum görünen kurumların baskı aracına dönüşebileceğine dair sarsıcı bir başka örnek verir. Ray Bradbury'nin *Fahrenheit 451* romanındaki itfaiyecilerin görevini hatırlatan yazar, iki örnek üzerinden güvenlik için oluşturulan kurumları yeniden düşünmeye zorlamaktadır. Bilindiği gibi bu distopik romanda itfaiyecilerin görevi, toplumsal huzuru korumak adına kitapları yakmaktır. Yazarın da vurguladığı gibi "hizmet ile baskı arasındaki çizgi çoğunlukla düşünüldüğünden daha incedir" (s. 24).

Çağdaş sanat sergisindeki küratörün rolü de itfaiyeciden farklı değildir. İlkin küratörün tarihine eğilen Madzoski, Roma İmparatorluğu'nda ortaya çıkan küratörün, reşit olmayanlara, akıl hastalarına ve savurganlara eşlik etmesi için devlet tarafından görevlendirilen kamu görevlileri olduğunu bildirmektedir. Küratörün görevi, kendi işlerini düzenleyemeyen ve mülkü üzerinde kontrol sağlayamayan kişilerin mülk idarelerini temsilen gerçekleştirmek ve yanlış yapmalarına engel olmaktır. Böylelikle küratör yöneten ile yönetilen arasında köprü vazifesi görmesinin yanında yazarın da altını çizdiği gibi aslında devlet sisteminin kesintisiz akışını sağlayan yardımcılarıdır (s. 28). Ortaçağ'da ruhların koruyucusu olarak dini bir hüviyete bürünen küratörlük kurumu, modern çağ ile birlikte sanat alanına taşınan bir karaktere sahip olmuştur. Modern küratörün müzelerdeki sanat eserlerinden sorumlu kişi olarak tasvir edilmesine karşılık, çağdaş küratörün uygulamaları küratörlüğün günümüzde tarihsel kökeniyle benzer işlevleri sürdürdüğünü ancak bu işlevin, sanat eserini kapitalizmin ve siyasetin suç ortağı olan yeni bir form haline getirdiğini göstermektedir.

Küratörün sanat eserini bağlamından koparması, fetişleştirmesi ve kapatması söz konusu suç ortaklığını hazırlayan süreçlerdir. W. Benjamin'e atıfta bulunan Madzoski, kültür ürünlerinin aynı zamanda birer barbarlık belgesi olarak görülebileceğinden hareketle, küratörün sanat eseri koruyuculuğu görevinin yanıltıcı olduğuna, küratörlerin kültür ürünlerinin arkasında yatan kökeni silerek onları sisteme yeniden sokmak için şekillendirdiğine değinmektedir. Yazara göre sanat yapıtı küratörün elinde yeniden anlamlandırılırken rahatsız edici tarafları ayıklanmakta ve yapıt yeni bir anlatıya kavuşturularak kapitalist sistemin evcil mekânlarına dâhil edilmektedir.

Bu noktada yazarın gözden kaçırdığı bir hususta ekleme yapmanın faydalı olacağını düşünmekteyiz. Yazarın, açığa çıkarmayı amaçladığı çağdaş sanattaki sansürün de kavramsal ve kurumsal olarak kökeni tıpkı küratörlük gibi Roma İmparatorluğu'na dayanmaktadır. Sansürün kaynağı olan *ensor* kavramı, Roma İmparatorluğu'nda toplumsal ahlaktan sorumlu devlet görevlilerini tarif etmek için kullanılmıştır (Türkoğlu 2009: 267). Sansürün ve küratörlüğün eş tarihsel dayanaklara sahip olduğunu göz önünde bulundurmamak, yazara küratörlük ile sansürü yalnızca çağdaş sanatta birlikte anmasının dışında okuma imkânları sunabilirdi.

### PUNCTUM'UN İZİNDE

Documenta'yı Kürate Etmek: Modernizm Gösterisi başlıklı ikinci bölümde yazar, ilk kez 1955 yılında Almanya'nın Kassel şehrinde gerçekleştirilen çağdaş sanat sergisi *documenta*'yı incelemektedir. Bu sene ondördüncüsü düzenlenen *documenta*, savaş sonrası Almanya'nın bozulan imajını düzeltmek ve Kassel şehrine taze kan vermek amacıyla 1955'den itibaren dört yılda bir, 1972'den itibaren beş yılda bir yapılmış ve Avrupa'nın en önemli çağdaş sanat olaylarından biri haline gelmiştir (s. 123). Madzoski, tüm *documenta*'ları incelemek yerine 1968'de gerçekleştirilen *documenta 4* ve 1972'de gerçekleştirilen *documenta 5*'e odaklanmayı tercih etmektedir. Böylelikle yazar, *documenta* tarihindeki önemli bir kırılma anını kesit olarak seçerek, *documenta*'nın hâkim anlatısını tersyüz etmeyi denemektedir.

Yazarın giriş kısmında yöntemini açıklarken 'periferi'ye yönelmekle neyi kastettiğini bu bölüm ile birlikte açıklıkla görmekteyiz. *documenta 4* ve *documenta 5*'ten geriye kalan dev arşivin içinde iki fotoğraf özellikle ilgisini çekmiştir. 1968 tarihli fotoğraf *documenta 4*'teki bir protestoyu göstermektedir; kalabalık ve hareketli bu fotoğrafın dikkat çekici yanı, boylu boyunca fotoğrafı kaplayan, gençlerin önünde durduğu beyaz bir bezin üzerinde yazan "Prof. Bode! Biz körler, bu güzel sergi için size teşekkür ederiz" (s. 43) yazısıdır. 1972 tarihli *documenta 5*'e ait fotoğrafta ise protesto edilen serginin küratörü Prof. Bode, 72'deki serginin küratörü H. Szeemann ve diğer erkeklerle birlikte kararlı ve sakin bir çerçeve içinde yer almaktadır. Bu iki fotoğraf arasında değişen görünüm; ilkindeki kadın erkek çoğulculuğuna karşın ikincisinin erkek egemen olması, ilkindeki memnuniyetsizliğin yerini tatmin olmuşluğa bırakması yazara göre *documenta*'daki kaymaya işaret eden izlerdir. Yazar bu izlerin peşinden giderken Jef Cornelis'in çektiği *documenta 4* ve *documenta 5* belgesellerinden faydalanmaktadır. Madzoski, iki *documenta* arasındaki farklılığı, sanat arenasında yükselen kapitalizmin ve kaybolan çok sesliliğin belirtileri olarak yorumlamaktadır. 1968'te görülen siyasi ve eleştirel tavır, 1972'de küratörün tek başına karar verici olmaya başladığı *documenta 5*'te yerini uysallığa ve piyasaya bırakmıştır.

Madzoski, *documenta*'daki kaymayı anlamlandırmakla yetinmeyerek yeniden fotoğraflara dönmektedir ve fotoğraflardaki *punctum*'dan hareket ederek *documenta*'nın çağdaş sanat anlatısının dışlayıcı içyapısını deşifre etmektedir. Ancak burada öncelikle *punctum* kavramından bahsetmek gerekmektedir çünkü kitapta ne editör ne de çevirmen, okuyucular için açıklayıcı bir not eklemeyi gerekli görmüş. R. Barthes'ın kullandığı

*punctum*, bir fotoğrafta, fotoğrafın genelinden ayrı olarak kişinin, tamamen öznel sebeplerle takıldığı ayrıntıyı dile getirmektedir. Barthes *punctum* kavramını Latince anlamları ile birlikte iz, yara, delme, diken batması, ısırık, benek, kesik gibi çeşitli kelimelerle karşılamaktadır (Barthes 2016: 40). Madzoski, 1968 tarihli ilk fotoğraftaki *punctum* olarak gençlerin etrafında biriktiği bir masanın üzerindeki sahipsiz kadın çantasını, ikinci fotoğrafta ise yaşlı Prof. Bode ile orta yaşlı bir erkek arasındaki birlikte tuttıkları kitabı gösterir. Yazara göre sahipsiz kadın çantası *documenta*'daki kadının yokluğunu, elden ele uzatılan kitap ise gelenek ve süreklilik sorununu su yüzüne çıkarmaktadır.

Madzoski'nin *documenta*'daki kadın yokluğuna dair eleştirisi, birinci bölümde çağdaş sanat sahnesinde kadın küratörlerin sayıca artmasına dair tespitleri ile çelişmemektedir (s. 31-32). Her iki bölümde de kadının, ister küratör isterse seyirci olsun çağdaş sanatın farklı platformlarında sömürülmeye devam ettiğini vurgulamaktadır. Madzoski'nin kadının gölgesinin olmaması ile anlatmak istediği, kadının maddi yokluğu değil, gerçek/kimlikli bir varlık, tercihlerinin farkında bir özne olarak yer bulamamasına dönük bir eleştiridir. Madzoski için kadının söz dinleyen tüketici bir özne olarak sunulması (s. 59), *documenta*'nın sözde özgürlükçü söyleminin izdüşümünü yansıtmaktadır.

Bununla birlikte Madzoski, farklı *documenta*'lardan verdiği örneklerle, kimi zaman eser seçimlerine kimi zaman ise küratör seçimlerine ışık düşürerek, Nazilerin dışladığı modern sanatı savaşın ardından yeniden kuşanan *documenta*'nın, modernizm ile gerçek bir hesaplaşma süreci yaşamadığına da analizinde yer vermektedir. *documenta* ile gösteriye dönüştürülen modernizm, kendi dinamikleri ile karşı durduğu politik tavırla yüzleşememiştir ve uygulamalarıyla kendi dinamiklerinin dışlayıcı uzantılarını tekrarlamaktan kaçınmamıştır.

### ARŞİVİN YAPIBOZUMU

Manifesta'yı Kürate Etmek: Silme Gösterisi başlıklı üçüncü bölümde Madzoski, 1990 yılında kurulan, Amsterdam merkezli olmasının yanında her defasında başka bir şehirde gerçekleştirilmesi planlanan *Manifesta*-Avrupa Çağdaş Sanat Bienali'ni eleştiri masasına yatırmaktadır. Madzoski, *Manifesta*'nın resmi söylemi ile uygulamaları arasındaki uyumsuzluğun boşluklarından sızarak *Manifesta*'ya yapıbozumsal bir yöntemle yaklaşmakta ve *Manifesta*'nın da *documenta* gibi Avrupalı ve dışlayıcı bakış açısını gizlediğini öne sürmektedir.

Octavian Esanu, çağdaş sanat merkezlerinin Doğu Avrupa'daki yapılanmasını anlattığı makalesinde arşivi, çağdaş sanatın karakteristik özelliklerinden biri saymaktadır (Esanu 2014: 107-114). Madzoski de *Manifesta*'ya yine periferiden yaklaşmakta, arşivindeki tuhafliklardan kalkarak hem arşiv kavramının kendisini sorgulamakta hem de arşivin çağdaş sanat sergilerine ilişkin sakladıklarını ortaya çıkarmak istemektedir. *Manifesta* tarafından yayımlanan ve bienalin on yıllık sürecinin değerlendirdiği *The Manifesta Decade* adlı kitabı inceleyen yazar, kitapta yer alan fotoğraflardaki kişilere ilişkin bir 'bilinmeyen'i arşivin hafızasından çekip ayırmaktadır. Bu fotoğraflar sergi

küratörlerini, yönetim kurulu üyelerini, sanatçıları resmi ve gayri resmi buluşmalardaki halleri ile göstermektedir ve fotoğraf altı yazılarında kişilerin adları yer almaktadır (s. 73). Ancak fotoğraflardaki bazı kişilerin adları fotoğraf altında görülmez ve bu insanlara karşılık olarak 'bilinmiyor' (unidentified) yazmaktadır. Madzoski, kim olduğu 'bilinmeyen' bu gizemli kişinin birçok fotoğrafta değişen suretlerle birlikte var olmaya devam ettiğini tespit etmektedir ve yakın tarihli bir geçmişe ait belleksizliğin arşiv kavramıyla iç içe geçen doğasını Derrida'yı takip ederek anlamayı denemektedir.

Arşiv kavramının etimolojisinden hareket eden Madzoski, arşivin bir ve tüm olma arzusunun kaygı ve şiddet ile örülü olduğunu düşünmektedir. Arşivin kendi varlığını koruması ve sürekliliğini sağlaması, arşivlenecek nesnelere uygulanacak ayıklama ve benzetme eylemleriyle mümkündür. Dolayısıyla arşiv, nesnelere tarafsız yaklaşmamaktadır ve Derrida'nın da vurguladığı gibi arşivde hiçbir heterojenliğe yer yoktur (s. 76). Çünkü arşiv, nesnelere kendine katarken, o nesnelere bütünsel yapısının bir parçası kılarak numaralandırmakta ve anlatısına malzeme yapmaktadır. Bu bağlamda arşivin işlevi de tıpkı küratörünki gibi bir koparma ve kapatma işidir; küratörün sanat eserini kökeninden ve müellifinden koparması (s. 34) ile arşivin, arşivlenecek nesneyi kendi hiyerarşisinin parçası haline getirmesi (s. 91) bizi, farklı biçimler altında aynı üstünü kapatma ve görünmez kılma stratejileri ile yüz yüze getirmektedir.

Madzoski, *Manifesta* analizini arşivinden bir başka yönüne, Lefkoşa'da gerçekleştirilmesi planlanan 6. *Manifesta*'ya çevirerek, arşive dair düşüncelerinin somut göstergelerini aramaktadır. Kıbrıs'ta yapılacak 6. *Manifesta*, siyasi anlaşmazlığın sebep olduğu bazı sorunlar yüzünden iptal edilmiştir. Ancak Madzoski'ye göre küratörler ve *Manifesta* yönetimi Kıbrıs'ın güncel politik durumuyla ciddi anlamda hiçbir zaman ilgilenmemiştir (s. 83). Bu noktada küratörler ile yerellik arasındaki ilişkiyi sorgulayan Madzoski, küratörlerin sergi düzenlemek için gittikleri ülkelerin kendine has kimlikli yapısını ne kadar anlayabildiği üzerine soru işareti düşürmektedir. Yazara göre küratörler, yerel bağlamlara kulak vermektense gittikleri yerlere kendi bağlamlarını taşımaktadırlar (s. 82). Bu nedenlerle Madzoski, *Manifesta*'nın resmi söylemindeki demokratik, akışkan ve eleştirel ifadelerle karşın görünen yüzeyinden içine doğru süzülürken aslında Avrupa merkezli ve katı olduğunu, eleştirel imkânı ise retorik dili içinde kaybettiğini yazmaktadır.

### HOLYWOOD'UN BİLİNÇALTI

Ötekiliği Kürate Etmek: Avatar Antropolojisi başlıklı dördüncü bölümde Madzoski, antropoloji ile sanatın suç ortaklığını, Hollywood sineması ekseninde ele almaktadır. Yazar, küratör ile antropolog arasındaki benzerliği ilk kez bu bölümde kurmamaktadır. *Manifesta*'yı incelediği önceki bölümde küratörlerin farklı yerellikler içindeki konumunu ve işlevini belirlemeye çalışırken, günümüz küratörünü bir çeşit görsel antropolog (s. 80) olarak tarif etmektedir. Avatar özelinde ise küratörün bir rolü bulunmamakla birlikte, Avatar'ın içerdiği antropoloji metodolojisinin ve Hollywood'a içkin zihniyetin birbirine karışarak genişlediği daire içinde küratörlük ile kesişen noktaları tespit edilmektedir.

Yazar, kitap boyunca uyguladığı yöntemi dördüncü bölümde de kullanmakta ve bu defa da film yapımcılarının söylemleriyle filmin göstergeleri arasındaki tutarsızlıklardan, kendi

tabiriyle film sahnelerindeki 'kırıklar'dan (s. 99) faydalanmaktadır. Yapımcılar filmin sömürgeciliğe karşı duruşu göstermek ve ekolojik sorunlara ilişkin duyarlılığı yükseltmek amaçları taşıdığını dile getirmişlerdir (s. 98). Ancak Madzoski filmdeki 'kırıklar'dan hareketle Avatar'ın ekolojizmini sahte bulmakta ve karşı durmak bir yana daha da tehlikeli yeni bir sömürgeciliği savunduğunu ileri sürmektedir.

Filmin hikâyesine de yer veren Madzoski, eski donanma askeri Jack Sully'nin bir bilgisayar programı aracılığıyla yeni bir bedene bürünerek mavi bedenli Na'vi ırkı arasına karışmasını, öteki ile yaşanan deneyim olarak okumaktadır. Madzoski'ye göre film, antropolojinin 'ötekileri bulmak, tespit etmek ve onlara sahip olmak'(s. 95) şeklinde ilerleyen metodolojisini ödünç almıştır. Sully'nin değişimi, her ne kadar mavilere bürünse de, iki açıdan aldatıcıdır. Öncelikle filmdeki göstergeler Sully'nin, ötekileri olduğu gibi kabul etmediğini ve onları dönüştürdüğünü kanıtlamaktadır. Sully ile birlikte Na'vi ırkı pagan dininin özelliklerinden tek tanrılı din özelliklerine evrilmekte ve Sully'nin önderliğinde birleşen kabilelerle birlikte ulus devleti andıran militer bir kimliğe bürünmektedir (s. 99-100). Böylelikle Sully ilkin anlamak için gittiği öteki'ni, sahiden deneyimlemek yerine kendinin kılarak, kaleyi içeriden fetheden yeni sömürgeciliğin de temsilcisi olmuştur. Öte yandan Sully'nin değişimindeki ikinci aldatıcı taraf ise modernizmin yol açtığı Kartezyen zihin-beden ikiliğinin aşıldığı sanısı uyandırmasıdır. Filmin konu edindiği sanal gerçeklik teknolojisinin özünde yatanın zihnin bedene mutlak kontrolü olduğunu belirten Madzoski, Avatar bedenlerin zihin ile beden arasındaki yarılmayı keskinleştirdiğini eklemektedir.

Ötekini deneyimleme, değişim ve dönüşüm, başka bedenlere girme izleklerinin Holywood'daki diğer tezahürlerine yönelik Madzoski, The Cat People filminin 1942 ve 1982'de çekilmiş iki ayrı versiyonu üzerinden araştırmasını devam ettirmektedir. Kediye dönüşen bir kadının anlatıldığı iki filmde de Madzoski, Holywood sinemasının bilinçaltındaki başkalaşmaya bakışın, değişim korkusunun gölgelerini görmektedir. Konunun küratörlüğe değdiği kısmı ise oldukça ilgi çekici. The Cat People filminin ilk yapımında kedi-kadın Irena'yı Freudcu bir psikiyatr tedavi etmeye çalışırken, 1982'de çevrilen ikinci yapımda ise psikiyatr kaybolur ve yerine gelen karakter ise bir küratördür; Irena'nın kapatıldığı kafesten de sorumlu olan hayvanat bahçesinin küratörü. Böylelikle yazar, giriş bölümünde küratörlüğü inceleyen yayınlarda bulduğu temel bir eksikliği, küratörlüğün sanat dışındaki alanlarla ilişkilendirilmeden tanımlanmasını (s. 11), ortadan kaldırmayı denemektedir. Müzedeki eserlerin koruyucusu küratörden, çağdaş sanat sergileri yapımcısı olarak küratöre ve sonunda hayvanat bahçesindeki küratöre uzanan inceleme, küratörün modern kültür içindeki kuşatıcı, vazgeçilmez ve sorunlu rolünü resmetmektedir.

## UÇUŞAN İMGELER

Madzoski önceki bölümü küratörün, ötekini gerçekten deneyimlemeye izin vermeden kapattığını, öteki ile karşılaşmanın tehlikesiz bir seyire dönüştürüldüğünü söyleyerek bitirmektedir ve sonsözde, mevcut küratöryel pratiklere karşılık nasıl bir alternatif geliştirilebileceği sorusu üzerinde durmaktadır.

Yazar, Aby Warburg'un çalışmalarının ve yönteminin aranılan alternatifin imkânlarını barındırdığı kanısını taşımaktadır. 1929 yılında ölen Aby Warburg sanat tarihi, antropoloji ve kültür tarihi alanlarında çalışmış bir araştırmacıdır. Warburg'un *Mnemosyne* adlı bitmemiş projesine atıfta bulunan Madzoski, bu projedeki sergileme ve gösterme biçiminin, anılan küratöryel pratiklerdeki gibi imgeyi hapsetmeyi değil, özgürleştirmeyi amaçladığını söylemektedir. Agamben'in deyişiyle '...Batılı insanlığın klasik Yunan'dan Faşizme kadarki jestlerinin etkileyici bir temsili'(s. 119) olan *Mnemosyne*, yazara göre öteki ile karşılaşmanın doğru yöntemine işaret etmekte ve ötekini anlamayı mümkün kılacak yaklaşımları içermektedir.

*Küratörlük* incelemesini genel olarak değerlendirdiğimizde belirttiğimiz bazı küçük sorunların dışında üç konuda eleştiri alabileceğini düşünmekteyiz. Ancak bu eleştirilere verilecek yanıtları da yine metnin içinde bulmaktayız. İlk eleştiri *documenta* ve *Manifesta*'daki eserler üzerinden getirilebilir. Yazarın *documenta* ve *Manifesta* üzerinden geliştirdiği yaklaşım, *documenta* ve *Manifesta*'yı bütün versiyonları ve içindeki eserlerle birlikte mahkûm etmektedir. Oysa eserlerin hiçbirinin ya da en azından birkaçının, *documenta* ve *Manifesta*'nın gizlediği varsayılan ve yazarın açığa çıkarmayı amaçladığı baskıcı ve ötekileştirici söylemi paylaşmadığı iddia edilebilir. Böyle bir eleştiriye yazarın verdiği cevaplar bulunmaktadır. Madzoski'nin sergilerin yapısına yönelmek istediğine yukarıda değinmiştik. Bu nedenle sergilerdeki eserlerin tekil olarak irdelenmesi istediği amacı gerçekleştirmekten araştırmacıyı uzaklaştıracaktır. Bunun yanında Madzoski, sergileri özellikle 1972'den itibaren bütünüyle küratörün yapımı olarak görmektedir; "...sanat artık sanatçıların yaptıkları değil, küratörün sanat olarak tanımladığı şeydi"(s. 50). Ayrıca küratörün sergileme mantığı, sergiye karşı çıkan eserleri de içine alabilecek esnekliğe sahiptir. Robert Smithson'un sanat yapıtı göndermektense küratörlüğe karşı çıkan bir açıklama gönderdiği metni, küratör tarafından *documenta* 5'in kataloguna dâhil edilmiştir(s. 35-36). Dolayısıyla küratörün sergiye hâkimiyeti, sergideki tekil eserlerin muhtemel itirazlarını ötelemektedir.

Öyleyse küratör, sanattan kaynaklanan suçların üzerine yüklenebileceği günah keçisi midir? Kitaba yöneltilebilecek ikinci eleştiri bu soru üzerinde yoğunlaşabilir; özellikle de küratörün bağlamından sıyrılarak ön plana çıktığı kısımlarda. Fakat dikkatli bakıldığında yazarın, birinci ve ikinci bölümdeki anlatımları eşliğinde, küratörü siyasi sistemin ürettiği ve iş tanımı oldukça geniş tutulmuş bir aracı, hatta sömürülen bir sanat işçisi olarak vasıflandırdığı görülmektedir(s. 31-32). Elde ettiği geçici konum ve güç, eylemlerine eleştirel yaklaşmasını engellese de küratörün, ekonomik-politik sistemle seyirci arasındaki köprü olması itibarıyla ikincil konumu işgal ettiği gözden kaçırılmamalıdır.



Kitaba yöneltilebilecek üçüncü eleştiri ise Avatar'ın incelendiği dördüncü bölüme dayanarak eserin küratör bağlamından uzaklaştığına ve dördüncü bölümün kitabın bütünü ile yapısal bağını kurmanın zorlaştığına dair getirilebilir. Yazarın da gelebilecek bu türden bir eleştiriye tahmin ettiği anlaşılabilir; Avatar tercihinin garip karşılanabileceğini beklemektedir(s. 14). Küratörün, dördüncü bölümün son birkaç sayfasında hayvanat bahçesi yöneticisi olarak ortaya çıkmasına rağmen, bu bölüm yazarın küratöre ilişkin kurduğu anlatıyı tamamlayan bir görevi yerine getirmektedir. Bu bölümde kitap küratörlükten uzaklaşıyor gibi görünmesine karşın kilit noktasında yine küratörlüğe bağlanmaktadır. Farklı bir alanda küratörün amacını sanat alanındaki ile yan yana getirdiğimizde ortaya çıkan tablo, küratörün güçlü elinin, nesnelere kontrol altında tutma ve düzenleme işinin gündelik hayatın nerelerine dek sokulduğu daha da açıklıkla ayırt edilebilmektedir.

Küratörlüğü inceleyen Madzoski'nin eserinin aynı zamanda bir kültür analizi olduğu da anlaşılabilir. Batı kültürünün bir kesitini, küratörlüğün uzantıları üzerinden yorumlamayı deneyen yazar, sanat pratiklerini Batı merkezilik, baskı, dışlama, tahakküm, çoğulculuk ve sansür gibi güncel sorunlar üzerinden yeniden sorgulamaktadır. Küratörlüğü sanatsal bir faaliyet olarak dar bir çerçeveye sıkıştırmayan yazar, disiplinlerarası yöntemiyle, küratörlüğün mevcut haliyle sebep olduğu estetiğin yanında siyasi ve etik sorunları da gündeme getirmektedir. Bütün bunlar göz önüne alındığında Madzoski'nin, literatürde ihtiyaç duyulan, eleştirel boşluğu dolduracak, önemli ve değerli bir çalışmaya imza attığını ifade edebiliriz.

### KAYNAKLAR

Esanu, Octavian. 2014. *Çağdaş Sanat Nedir?*, ed. Ali Artun ve Nursu Öрге, çev. Özge Çelik ve diğerleri, İstanbul: İletişim Yayınları.

Barthes, Roland. 2016. *Camera Lucida*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Türkoğlu, Gökçe H. 2009. "Roma Cumhuriyet ve İlk İmparatorluk Dönemlerinin İdari Yapısı", *Dokuz Eylül Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 2: 251-289.