

Beral Madra'nın Küratöryal Pratikleri ve Türkiye Sanat Ortamına Katkısı

Yıldız ÖZTÜRK ÖTKÜNÇ*

Özet

Türkiye'nin ilk kuşak küratörleri arasında yer alan Beral Madra, 1980'lerin başından itibaren özel ve kamu kurumlarıyla işbirliği içerisinde, ulusal ve uluslararası düzeyde birçok sanat kurumunda sergiler düzenlemiş; bienal gibi büyük sanat etkinliklerinde küratörlük yapmıştır. Küratörlük yapmaya başladığı ilk dönemden günümüze kadar, küratörlüğü tam zamanlı bir meslek olarak icra eden Madra'nın, 80'lerden sonraki diğer küratör kuşakları için önemli bir aktör olduğu söylenebilir. Bu çalışma, Madra'nın, küratöryal pratiklerini dönemselleştirme girişiminin yanı sıra Türkiye'deki küratörlük çalışmalarına da bir giriş yapmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Küratörlük, Beral Madra, Sergileme, Çağdaş Sanat.

The Curatorial Practices of Beral Madra and her Contribution to Turkey's Art Scene

Abstract

One of the first generations of curators in Turkey is Beral Madra, who has been in cooperation with private and public institutions since the beginning of the 80's, has been a curator in many major art activities such as biennials. It can be said that by practising her job on a full-time base since the beginning of her career, she has been the most significant person in this area for many other generations. The aim of this study is to explain Madra's initiative role of periodizing her curatorial practices as well as the introduction of curatorship process in Turkey.

Keywords: Curatorship, Beral Madra, Exhibition, Contemporary Art.

Giriş

Küratör kavramı, Latince *curare*'den (to care) türemiş olup korumak, özen göstermek, ilgilenmek şeklinde tarif edilebilir. Küratörlüğün ortaya çıkışı müzeciliğin gelişimiyle birlikte olduğundan, sanat kurumlarının dönüşüp değişmesine bağlı olarak küratörün yetki ve sorumlulukları farklılaşmıştır. Beryl Graham'a göre (2010: 10) küratör, sanat işlerinin seçilmesi, sergileme pratiklerinin yönetimi, bilgilendirme etiketlerinin yazılması, malzemelerin yorumlanması, kataloglanması ve basımıyla ilgilenir. Jane Glaser ve Artemis Zenetou (1996: 80-81) ise, günümüzde küratörün, eskiden olduğu gibi sadece müze koleksiyonunu koruyan, muhafaza eden kişi olmadığını belirtir. Artık bir müze küratöründen sergileme pratiklerine ilişkin bilgi ve becerilere ek olarak, müze koleksiyonunun bir alanında uzmanlaşma; seçme, değer biçme, koruma ve restorasyon konularında teknik bilgi sahibi olma; güncel sanat piyasası ve gümrük mevzuatı hakkında bilgili olma; koleksiyonun dijital ortama aktarılmasını sağlama, sözlü ve yazılı iletişimde güçlü olma; personel ve finansal konularda yönetim becerisiyle bütçe yönetimi konularında yeterli olmaları beklenmektedir.

Küratörün sanat kurumlarından bağımsız çalışmaya başlaması ise, sanat kurumlarına yöneltilen eleştirel yaklaşımların yaygınlaştığı '60'ların sonuna denk düşer. İlk bağımsız küratör olarak kabul edilen Harald Szeemann, 1969 yılında *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* isimli sergiyi açtığı, bir küratör olarak sanatçılara müdahale etmeyerek sanatçıların projelerini özgürce gerçekleştirmeleri için onlara destek sunmayı tercih etmiştir. Szeemann, kronolojik sergilemeyi aşan; sanatsal eğilimleri öne çıkaran; sanatçı ve küratör arasında işbirliğini dikkate alan ve mekâna özgü iş üretilmesini önceleyen pratikleriyle geleneksel küratörlük yaklaşımlarından farklılaşmıştır.¹

Bu dönemdeki sanatsal ve düşünsel dönüşümler, sanat kurumlarına yönelik eleştirileri ortaya çıkarırken diğer yandan küratör ve kurum ideolojisinin kesişme ve ayrışma noktaları gibi meseleler de gündeme taşınmıştır. Kurumsal eleştiri alanındaki öncü yayınlardan birisi olan

Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânın İdeolojisi (1976) isimli kitapta, sergileme pratiklerini inceleyen Brian O'Doherty (2010), mekân, izleyici ve sanat yapıtı arasındaki ilişkinin etkileşime kapalı olduğunu; galeri mekânı ve sergi tasarımlarının ise tarafsız olmadığını belirtmiştir. Tüm bu eleştirel tutumlar müzecilik ve sergileme pratiklerindeki değişimlerin zeminini oluşturmuş; '70'lerden itibaren sanat kurumlarında (Centre Pompidou'daki yaklaşımlar gibi) ve bağımsız küratöryal pratiklerde çeşitlenme yaşanmıştır. Günümüzde galeri ve müzelerin çok katmanlı ve etkileşime daha fazla olanak tanıyan yapısı; sergilemede katı bir çerçeve sunmaktan ziyade, akışkan ve izleyicinin sürece dâhil edildiği deneysel alanların açılmasına zemin hazırlamıştır. Küratörlük mesleğinin Türkiye sanat ortamında tanınmasında 1980'lerin ikinci yarısından itibaren düzenlenen, İstanbul Bienali gibi uluslararası etkinlikler; 1990'lı yılların başında sosyoloji, sanat, siyaset gibi farklı disiplinlerden gelen kişilerin ve bağımsız küratörlerin sergileme pratiklerinde etkin rol almaları gibi etmenler etkili olmuştur.

Bu yazıda Türkiye küratörlük tarihinin ilk dönem temsilcilerinden Beral Madra'nın küratöryal politikaları aktarılırken diğer yandan da Türkiye'de küratörlüğün kurumsallaşma süreci incelenecektir.

Türkiye'de Küratörlük Mesleğinin Gelişimi

Günümüzdeki bağlamıyla Türkiye'deki ilk küratörlü sergilerin² 1987 yılında gerçekleştirilen, genel koordinatörlüğünü Beral Madra'nın üstlendiği, 'Birinci İstanbul Bienali'³ ile başladığı, ardından sergi serisi şeklinde tasarlanan ve ilki 1991 yılında Vasıf Kortun tarafından düzenlenen *Anı / Bellek* sergisiyle devam ettiği, aynı süreçte 1992'de Madra'nın küratörlüğünü yaptığı "10 Sanatçı 10 İş: C" (Pelvanoğlu, 2015; 2013: 8, 12) sergisiyle küratörlü sergilerin süreklilik kazandığı görülmektedir. Ancak Madra'ya (2014 ve 2015) göre, ilk üç İstanbul Bienali'nin organizasyon şemasında küratör kelimesi yer almıyor olsa da, bu sergiler de Türkiye'de düzenlenen ilk küratörlü sergiler arasındadır. Çünkü bu bienallerde, bir küratörün yapması gereken işler Kortun ve Madra tarafından yapılmıştır. Buna rağmen o dönemde

Türkiye'nin küratör kelimesine yabancı olduğunu, kavramın anlaşılmadığını belirten Madra, bütün işlevler yerine getirilmiş olsa da bu işin adının konulmadığını ifade etmiştir. Bu nedenle, küratörlüğe başladığı ilk dönemlerde daha geniş bir kitlenin kendisini anlaması amacıyla küratör kelimesi yerine 'sergi yapımıcısı' ifadesini tercih ettiğini söylemiştir.

Türkiye'de küratörlü sergilerin açıldığı ilk dönemlerde küratörlük kurumuna şüphelle yaklaşıldığı görülmektedir. Küratörün konumu ve işlevleri gibi meseleler yıllarca sanat gündeminin tartışma konuları arasında yer almıştır. Temel tartışma noktalarından birincisi küratörün tanımı ile küratörün mesleki formasyonunun ne tür bilgi ve deneyimleri gerektirdiğine ilişkin olup, ikincisi seçim, eleme ve müdahale çerçevesinde şekillenen küratör ve iktidar ilişkisidir.⁴

Bu konuya dair eleştiriler dönemin sanat dergileri ve gazetelerinde de yer bulmuştur. Bazı tartışmalara bakıldığında, örneğin Enis Batur (2001), 'Küratörün Sınırlarında' isimli yazısında, Louvre Müzesi'nde Julia Kristeva ve Jacques Derrida gibi düşünürlerin düzenlediği sergi örnekleri üzerinden 'küratör kimdir?' sorusunu tartışmaya açar. Türkiye'de ayrıcalıklı birkaç örneğe rastlanmasına rağmen bir uzman olarak küratörün düşünür-bilim insanları gibi özgün ve yaratıcı işler üretemeyeceğini belirterek; bu işin, "küratörlere, bir başına onlara, bırakılamayacak kadar ciddi" (Batur, 2001: 14) bir iş olduğunu ifade eder. Bir başka makalesinde, farklı mesleklerden gelen kişilerin, sanat ortamında bir anda küratör olarak varlık sergilemesini eleştirmiştir. "Galeri yöneticisi, eleştirmen, akademisyen, sanat tarihçisi kimliğiyle sanat ortamında varlığını duyuran kişilerin bir sabah uyandıığımızda küratör olduklarını öğrendik; sergiler düzenlediler; bienallerde görevler üstlendiler, etraflarında sanatçı toplulukları oluştu her birinin, 'dosya'lar hazırlandı ve sunuldu, 'tema'lar seçildi ve ürünler kotarıldı" (Batur, 2002: 69). Madra (2001), bu görüşlere katılmayarak, Batur'un bu alandaki tarihsel birikimi dikkate almadan küratörlüğü teknik bir iş kategorisine indirgediğini belirtmiştir. Ayrıca Louvre örneğinin ilk olmadığını, 1985'te Jean François Lyotard'ın Centre Pompidou'daki 'Les

Immatériaux' sergisini hatırlatarak; Fluxus akımının bu tür disiplinlerarası çalışmaların önünü açtığını vurgulamıştır.

Batur'un Kristeva ve Derrida örneğine açıklık getiren Ali Akay (2002: 81), müzenin Grafik Sanatları Bölümü şefleri olan konservatörlerin bazı sergilerde uzmanlardan yardım istediğini ancak, konunun uzmanlarının belirli şartlarda küratörlük yaptığının açıkça belirtildiğini söyler: "Zaten katalogdaki sunuş yazısını yazan konservatör uzmanı, 'commissaire' yani sergi yapımıcısını italikle yazmıştı. Burada küratör tırnak içinde küratördü. Özel bir durumun söz konusu olduğu hemen belirtilmekleidi." Ahu Antmen (2001: 103), tartışmayı Akay'a benzer bir noktadan ele almış, disiplinlerarası çalışmaların, sergi içeriklerini kavramsal olarak zenginleştirebileceğini; farklı disiplinlerden gelen küratörlerin sanat ortamına yeni açımlar kazandırabileceğini vurgulamıştır.

Kortun (2002: 73, 76) ise, o döneme kadar lokal kültür üzerinde hakimiyet kuranların iktidarlarının aşınması ve küratörlerin etkin hale gelmesiyle birlikte bu tartışmaların ortaya çıktığını ifade etmiştir. Sanatçı Ömer Uluç (2001: 15), küratörün görsel sanatlar alanını düzene koyma işlevinden söz ederken diğer yandan bu özgür alanda dahi kadrolaşma ve sanatçıyla küratörün egolarının çatışması gibi olumsuz durumlar yaşanabildiğini belirtmiştir. Levent Çalıkoğlu (2005: 12), küratörün sanatçıya müdahale etmediğini; bu ilişkinin mesleki düzeyde samimi bir paylaşımcılığı gerektirdiğini vurgulayarak; küratörlüğün gittikçe kurumsallaştığını ve sanat ortamındaki varlığının vazgeçilmez bir olgu haline geldiğini söylemiştir.

80'lerin sonu ve 90'ların başında ilk örnekleri görülen küratörlü sergilerin yarattığı etkilerin, 2000'li yıllara gelindiğinde küratörlüğün kurumsallaşma zeminini oluşturduğu belirtilebilir. Bu süreçten itibaren hem bağımsız küratöryal çalışmalar hem de bir kuruma bağlı olarak gerçekleştirilen çalışmalarda çeşitlenmeler gözlemlenebilmektedir. Aşağıdaki alt başlıkta 10'ar yıllık periyotlarla bu dönüşümlere kısaca değinilmiştir.

Türkiye'de Küratörlük Çalışmalarına Genel Bir Bakış

Türkiye küratörlük tarihinin 1985-1995 yıllarını kapsayan

erken döneminde, bu işi meslek olarak yapan, zaman zaman birlikte de çalışmış iki özne dikkati çekmektedir: Beral Madra ve Vasıf Kortun. Sınıfsal olarak benzer sosyo-ekonomik alt yapılara sahip olan Madra ve Kortun'un, formasyonları ve kültürel arka planlarının uluslararası işbirliklerine zemin oluşturması sonucunda bu dönem yurt içi ve dışında pek çok proje üretmişlerdir. Sonraki süreçlerde küratörlük mesleğinin temelini oluşturan sergi organizasyonlarının yanı sıra, sanat kurumu yöneticiliği, akademisyenlik, danışmanlık gibi çalışmalar da yaparak mesleği geniş çerçevede icra etmeye devam etmişlerdir.

1996-2005 yıllarını içeren dönem ise, sosyal bilimlerin sanat alanıyla daha fazla temas içinde olduğu ve çoğullaşmanın yaşandığı bir süreç olarak tarif edilebilir. Bu dönemde Ali Akay, Ahu Antmen, Hasan Bülent Kahraman, Zeynep Yasa Yaman, Levent Çalikoğlu, Necmi Sönmez gibi sosyal bilimlerle ilişkili akademisyenlerin çeşitli sanatsal / toplumsal yaklaşımlar çerçevesinde sergiler düzenledikleri görülmektedir. Aynı süreçte Fulya Erdemci, Başak Şenova, Ferhat Özgür, Halil Altındere, Marcus Graf, Haşim Nur Gürel, Borga Kantürk gibi isimler de bağımsız ya da bir kuruma bağlı olarak küratörlük çalışmaları yürüten aktörler arasında yer almışlardır. Küratörlük uygulamalarındaki çoğullaşma eğilimlerinin yanı sıra '90'ların ikinci yarısından itibaren sanat piyasasındaki hâkim yönetim biçimlerine -galeri sistemi, sponsorluk ilişkileri, sanatçı üzerindeki baskılar- yöneltilen eleştiriler sanatçı grubu oluşumlarına zemin hazırlamış, anaakım küratörlük sistemi dışında farklı bir küratörlük sisteminin mümkün olabileceği tartışmaları gündeme gelmiştir. Örneğin, 1996'da kurulan *Hafriyat* gibi kolektif sanatçı grupları / inisiyatifleri kolektif sergiler düzenlemiş, sanatçıların ortak ve eleştirel projeler üretmesine imkân sağlamıştır. 2007'de *Karaköy Hafriyat* isimli mekânlarını kuran inisiyatif, kapılarını tüm sanatçılara -özellikle de gençlere- açarak tekelleşmiş piyasa karşısında, demokratik ve katılımcı alternatif pratikler üretmeye çalışmıştır. *Hafriyat* içinde yer alan sanatçıların bu konudaki görüşleri şöyledir:

Murat Akagündüz: 'Sponsor ilişkisi olan kurumların bir sanat profili var. Dolayısıyla o çerçevede bir

seçicilik kullanılıyor. Daha deneysel, alternatif sanat üretimindekilerin taleplerine cevap verecek mekânlara ihtiyaç var.' Neriman Polat ise İstanbul sanat ortamındaki hareketlilik algısının yanıltıcılığına dikkat çekiyor: 'İstanbul'da hareket çok artıyormuş gibi gözüküyor ama gerçekte alanlar azalıyor. Senelerdir üreten insanların bile sergi açacak yer sıkıntıları var. Galerilerin sanatçı listeleri belli. Bu yüzden alternatif mekânların çoğalmasından başka çare yok.' (Hamsici, 2007).

Bir başka deneyim ise yine 1996'da kurulan *Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği*'dir. Bu girişim, iki yıl dernek olarak çalıştıktan sonra, bir dönem *Disiplinlerarası Genç Sanatçılar İnisiyatifi* olarak birçok proje üretmiştir. Örneğin, Atatürk Kültür Merkezi (1996), Darphane (1997) ve Babillion (1998)'da üç kez *Performans Günleri* başlığı altında disiplinlerarası sanat etkinlikleri düzenleyen grup, aynı zamanda *Genç Etkinlik* sergilerine destek olmuştur. İzleyiciyle ilişki kurmanın yollarını arayarak seyircilere açık çeşitli sanatsal okumalar gerçekleştirmiş; çıkardıkları broşürlerde bazı makalelerin çevirilerini yayımlamışlardır (İnal, 2013). Gençlerden müteşekkil oluşum disiplinlerarası ve kolektif bir anlayışla, özellikle gündelik yaşamı performanslarla gündeme taşımayı amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda kurumsal bağımlılığı reddederek sponsorsuz bir şekilde üretim yapmışlardır.

2005 sonrasında ise yaygın bir şekilde sanatçılar (Şener Özmen, Ferhat Özgür, Hera Büyükaşçıyan, Elmas Deniz) ve sanatçı akademisyenler (Ferhat Özgür, Marcus Graf, Ezgi Bakçay, Melih Görgün) ile Işın Önel, Övül Durmuşoğlu, Derya Yücel, Çelenk Bafra, Ezgi Bakçay, Fırat Arapoğlu, Adnan Yıldız gibi kısmen yurt dışında da yaşayan genç kuşaktan bağımsız küratörlerin pratikleriyle karşılaşılacak çeşitlenmenin yaşandığı bir dönem söz konusudur. Küratörlük yaklaşımlarında 2000'lerden itibaren dikkat çeken bir nokta, aslen '90'larda başlayan, kolektif / grup uygulamalarıyla katılımcılığı teşvik eden, daha demokratik ve anti hiyerarşik işleyişlerin önünü açan perspektiflerin yaygınlaşmasıdır. Bu bağlamda, belirleyici, seçici ve karar vericilik pozisyonuna alternatif olarak da değerlendirilebilecek, *Oda Projesi*, *Apartment Projesi* gibi

yeni tip kamusal sanat uygulamaları eğilimlerinde çoğalma görülmektedir.

Yazının sınırlılıkları dolayısıyla tüm çeşitliliklere ve farklı pozisyonlara yer verilemediği için aşağıdaki bölümde 'öncü' küratör kuşağı içinde yer alan Madra'nın küratöryal politikaları üzerinden bazı sergileri incelenmiştir.

Beral Madra ve Küratöryal Politikaları

Beral Madra'nın çalışmaları dönemselleştirildiğinde, küratöryal politikalarında temelde iki ana eğilimin ortaya çıktığı görülmektedir. Birinci dönem 1987-2000 olup; ikinci dönem 2000'lerden günümüze dek uzanır. Bu iki ana dönem içinde alt kırılımlar mevcut olmakla birlikte, onun ilk dönemde daha çok bellek, kültürel kimlik, çokkültürlülük, modernizm / postmodernizm ile Doğu / Batı dikotomileri çerçevesinde oryantalizm, yerellik ve göçebelik gibi meselelere odaklandığı görülür. 2000'leden sonraki süreçte ise ilk dönemdeki toplumsal meselelerin çeşitlendiği ve farklılaştığı söylenebilir. Madra (2014 ve 2015), bu dönemde kendi ifadesiyle PR çalışmalarına önem veren küratörlük anlayışından ziyade doğrudan 'yüksek siyaset'i eleştiren işlere yönelerek 'siyasi amaçlı' sergiler düzenleme eğilimi içinde olmuştur. Madra'nın 2000'lerden sonraki küratöryal pratiklerine bakıldığında kadın sorunları, ekoloji, ifade özgürlüğü, insan hakları gibi toplumsal konulara doğrudan yoğunlaşan sergiler düzenlediği; İstanbul ve Batı Avrupa ülke / kentlerinin yanı sıra merkezî sanat bölgelerinin dışına (Çanakkale, Sinop, Diyarbakır, Kuzey Osetya, Bakü ve benzeri) da çıkarak farklı periferilerde projeler ürettiği görülmektedir.

Madra'nın iki ana dönem içinde süreklilik gösteren yaklaşımları da mevcuttur. Bunlardan birincisi, genç kuşak sanatçıların içinde olduğu bireysel ve / veya grup sergileri düzenleyerek genç sanatçıların kendilerini ifade edecek alanlar sağlamasıdır. İkincisi, sanatçının göçmen olarak konumu ve bu konumdan kaynaklanan katmanlı kültürel kimlikleri çerçevesinde sergi projeleri üretmesidir. Bu bağlamda aşağıdaki bölümlerde Madra'nın küratöryal politikalarına bazı sergilerden örnekler verilerek değinilecektir.

İstanbul ve Venedik Bienalleri

Dünya konjonktürüne paralel bir biçimde Türkiye'de, 1980'lerden itibaren serbest piyasa ekonomisinin öne çıkarılması ve ihracata dayalı ekonomik stratejinin uygulamaya konulmasıyla kamu ekonomisinin faaliyet alanı kısıtlanarak, özel girişimciliğin gelişimi teşvik edilmiştir. Türkiye'nin 1980'lerden itibaren uluslararası kapitalizmle bütünleşme stratejileri kapsamında uygulamaya koyduğu neoliberal ekonomi politikalarının sonucunda, kültürün özelleştirilme süreciyle bu alanın, daha önce yaşanmadığı kadar yoğun bir şekilde, tüketim ilişkileri ağlarına dahil edildiği belirtilebilir.

İstanbul Bienalleri Türkiye'nin ekonomik olarak dışa açılma girişimlerinin olduğu bu dönemde organize edilmeye başlar. Kültür-sanat etkinlikleri aracılığıyla İstanbul'un 'gösteri' alanı olarak sunulmaya başladığı bu süreçte çağdaş sanat sergileri, uluslararası sanat ortamıyla diyalog kurmanın araçlarından birisi olmuştur. İletişim ağlarının ulusal sınırları aşmaya başladığı, neoliberal dönüşümlerin kültür-sanat alanında iktisadî ve toplumsal yeni örgütlenme biçimlerini öngördüğü bu dönem, sanat pazarlaması stratejilerinin ön plan çıkmasına da işaret eder. Sanat ve ekonominin yoğunlaşan birlikteliği, sanatçı ve sanatın özerkliği, kültürün özelleştirilmesi, kentlin markalaşması gibi tartışmaları gündeme getirerek eleştirel yaklaşımların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Guy Debord'un (2014: 58) belirttiği gibi modern toplumun üretim ilişkileri tüm toplumsal yaşamı tüketimin, temsilin ve imajın hâkimiyetine hapsederek gösteriyi var kılabilir. Dolayısıyla, "gösterinin kökeni zenginleşmiş iktisat alanında yatar (...)" (Debord, 2014: 58). Kentlerin kültür-sanat etkinlikleri aracılığıyla küresel sermayeye eklenme biçimlerine değinen Sibel Yardımcı'nın (2005: 8) "Küreselleşen İstanbul'da Bienal" çalışmasında belirttiği gibi, "1980 sonrasında damgasını vuran baskı ve sansür ile ekonomik liberalleşmenin sınırsız tüketim vaadi arasına sıkışmış olan İstanbul'da festivaller, kültürel mekân ve kimliklerin yeniden kurulmasında önemli rol oynamışlardır."

Sanatsal bağlamda ise farklı açılımlara zemin

hazırlayan bu dönem ve bienal sergileri Madra'ya (2014) göre, “modernist kültür ve sanat sisteminin kırılma noktası” olarak tanımlanır. Bu sistemin bir parçası olan sanatçıların ise, 1980'lerden sonra devletten bağımsız bir biçimde özerkleşme eğilimi ve isteği içinde oldukları, bu nedenle yeni biçimlerin ve çoğulcu eğilimlerin temsil edileceği alanlara, uluslararası mecralara yöneldiklerini belirtmiştir. Bu durumu olumlu bir dönüşüm olarak değerlendiren Madra (2003: 15), 1. Bienal öncesinde yazdığı basın bülteninde, yeni ekonomik yapılanmayı hem ülke hem de uluslararası sanat piyasasında dolaşıma girmek isteyenler için bir fırsat olarak gördüğünü söylemiştir: “Uluslararası sanat olgusu içinde yerimizi almamız. Kuşkusuz, Türk ekonomisinin dışa açılması, uluslararası pazarda etkinliğini göstermesiyle ilişkilidir. Son yıllarda ekonomik alanda atılan adımlar, siyasal ilişkilerdeki yoğun gelişmeler, çok yakın bir gelecekte sanatı bu görüngünün içinde çok önemli bir tanıtım ve saygınlık ögesi olarak yerine oturtacaktır.”

Ekonomi-politikalarındaki yapısal dönüşümler kültür-sanat alanını etkilemiş; bu döneme dek genellikle lokalize olduğu söylenebilecek etkinlikler giderek uluslararası çalışmalara doğru evrilmiştir. Bu kapsamda özellikle İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV)'nin düzenlediği festivaller uluslararası etkinliklerin en görünür olduğu alanlar olarak değerlendirilebilir. 1985'de İKSV yönetimi, görsel sanatlar alanında uluslararası ölçekte sergi yapmayı planlamış, bu düşüncüyü Madra ile paylaşarak planlanan sergilerin koordinasyonunu yapması için kendisine teklifte bulunmuştur. Böylece Madra, ilki 1987 yılında gerçekleştirilen İstanbul Bienali'nin hem danışma kurulunda yer almış hem de sergilerin genel koordinatörlüğünü⁵ üstlenmiştir.

Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat temasıyla düzenlenen birinci Bienal, geleneksel / çağdaş ikilemi bağlamında geçmiş, şimdi ve gelecekle ilgili sanatsal üretimlerin tarihi mekânlarla bağ kurması üzerine şekillenmiştir. Madra'ya göre, sergi mekânlarının farklı merkezlerde olması ve tarihi yapıların kullanılması izleyicilerin ilgisini çekmeye yönelik hamlelerdir. Madra'ya (2003: 14; 38-39) göre bienal etkinliği devletin

etki alanından uzaklaşıp, özerkleşmeye çalışan kültür-sanat ortamında sanatçılar lehine bir çoğullaşmanın göstergesidir.

Başlangıçta devletin ve resmi kurumların programlayıp yönlendirdiği Batı ile ilişkiler, artık sanatçıların uluslararası düzeyde bireysel çabası ve isteğiyle araştırdığı, çözümlediği bir olay olmuştur. Resmi kurumların yapısı ve kısıtlı olanakları gereği durağanlaşan sanat ve kültür ortamı, sanatçının olayı doğrudan yaşama isteğiyle canlanmaktadır. Bu bienalin düzenlenmesi bir bakıma bu gizil gücün doğal ürünüdür.

İkinci İstanbul Bienali, İstanbul'un kimliği ve tarihi dokusuna odaklanmış, kavramsal çerçevesi ise *Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat* şeklinde tanımlanmıştır. Bienal öncesinde bir değerlendirme yazısı kaleme alan Madra (2003: 31), İstanbul'un konumu, tarihi, Doğu Akdeniz'in izlerini günümüze taşıması, Doğu-Batı karşıtlığını içinde barındırması, ekonomik yatırım noktası olması hasebiyle uluslararası bir kent olabileceğini ancak henüz, kültür-sanat alanında uluslararasılaşmış, evrensel nitelikler barındıramadığını belirtmiştir. Sergilerin işaret ettiği temel nokta, tarihsel yapıların çağdaş yapıtlar aracılığıyla güncel bir şekilde yeniden yorumlanması; bunu yaparken bu mirasın salt yozlaşmış turizme ait olmadığı fikrinden hareket edilmesi olarak özetlenebilir.

Madra İstanbul Bienali'nin yanı sıra, 1895'den beri düzenlenen ve dünyanın en eski Bienali olan Venedik Bienali'nin 44. (1990), 45. (1993), 49. (2001), 50. (2003) ve 51. (2005)'sinde Türkiye pavyonunun küratörlüğünü yapmıştır. Ayrıca 1997 yılındaki 47. Venedik Bienali kapsamında düzenlenen Endonezya, Mısır, Fas, Malezya, Pakistan, Cezayir, Mali, Türkiye gibi farklı İslam coğrafyalarında üretilen güncel sanat yapıtlarının sergilendiği *Modernlikler ve Bellekler* sergisinin eş küratörlüğünü üstlenmiştir. Madra Türkiye pavyonu dışında, 53. Venedik Bienali (2009)'nde Kazakistan, Kırgızistan, Tacikistan ve Özbekistan'ın yer aldığı Orta Asya pavyonunu ve 54. Venedik Bienali (2011) Azerbaycan Cumhuriyeti pavyonunun küratörlüğünü gerçekleştirmiştir. Madra'nın Venedik Bienali'ndeki ilk küratörlük / komiserlik deneyimi

Dışişleri Bakanlığı tarafından görevlendirilmesi sonucunda gerçekleşmiştir. İstanbul Bienali'nin düzenlemesinden sonraki sürece denk gelen bu durumun, Madra'nın İstanbul Bienali sürecinde ve sonrasında hem Türkiye'deki kültür-sanat ortamında hem de uluslararası arenada daha fazla tanınmasıyla ilişkili olduğu söylenebilir. Onun Alman Lisesi mezunu olması da, özellikle Alman kültür kurumlarıyla işbirliği yapmasını kolaylaştıran nedenler arasında gösterilebilir. Madra'nın (2014) ifadesiyle:

O iki Bienal'in, hakikaten yolumu çizen iki etkinlik olduğunu söyleyebilirim. Onun arkasından uluslararası sergiler yapmaya başladığım tarih 1989. Ayrıca Alman kültür ortamıyla da çok yakın ilişkilerim oldu. 1995-2013 yılları arasında Berlin Senatosu'nun İstanbul bursunun yöneticisiydim. Bu çalışma kapsamında 60-70 kadar Berlinli sanatçı İstanbul'a geldi ve iş üretti. Bunun çok önemli olduğunu düşünüyorum. O sanatçılar altı ay boyunca İstanbul'da yaşayıp, Türkiye'deki gerçek ortamını görmüş oluyorlardı.

Ayrıca bu dönemde, kişisel olarak Türkiye çağdaş sanatının yurt dışında tanıtılması misyonunu üstlendiğini söyleyen Madra (2015), üst düzey bürokrasi içinde etkili iletişim ve ilişki ağları kurmayı başarmıştır. Örneğin, Venedik Bienali'nde ulusal pavyonlar büyük oranda devlet desteğiyle kurulduğundan bu süreçlerde bürokrasiyle yakın temas içinde bulunmuştur.

Bienallerin çağdaş sanat alanında üretim yapan sanatçılar için önemli bir alan açtığı görüşünde olan Madra (2015), çağdaş sanat pratiklerini Türkiye'deki modern sanat ve Akademi'nin hâkimiyetine karşı 'gerçek sanat ortamı' olarak tanımlar. Bu dönemdeki temel hedefinin Türkiye'deki çağdaş sanat pratiklerini yurt dışına tanıtmak olduğunu söyleyerek bu hedefin onun öznel isteğinin yanı sıra Türkiye-Batı ilişkilerinin iyi olduğu bir konjonktüre denk gelmesinin de Türkiye çağdaş sanat ortamının gelişiminde olumlu rol oynadığını belirtmiştir:

'80'li yılların sonu ve '90'lı yıllarda amacım Türkiye'deki çağdaş sanatı yurt dışına tanıtmaktı. Avrupa galerilerinde, müzelerinde sanatçılarımızın görünmüyor olmasının büyük bir boşluk olduğunu

düşünüyordum. Bu boşluğu kapatmak için önüme çıkan bütün fırsatları kullandım. Sanatçıların bir şekilde Avrupa'da olabilecek en iyi yerlerde görünmelerini arzuluyordum. Bu arzuyu dolduran bir sosyo-politik durum da vardı. Türkiye '90'lı yıllarda Avrupa'nın empatiyle baktığı bir ülkeydi; Avrupa'ya entegre olma sürecindeydik. Bu durumla bağlantılı olarak, Türkiyeli çağdaş sanatçıların Avrupa müzelerinde ve şehirlerinde sergi açmaları, oradaki proje fonlarını kullanmaları söz konusu oldu.

Madra'nın sergileme politikalarında kurumsal işbirliği, mekân / sanatçı seçimi ve tematik bağlamlarda uluslararası sanat ortamındaki gelişmeleri dikkate alan çeşitlilik olduğu belirtilebilir. Kurumlarla kurduğu ilişki biçimine göre, küratörlük çalışmalarını üç başlık altında toplamak mümkündür: Galeri küratörlüğü, resmi devlet kurumlarınınca verilen küratörlük görevi ve özel sektör için ürettiği projeler. Bu pratikleri belirleyen anlayışların zaman içinde, koşullara göre değişip dönüştüğü görülmektedir. Madra'nın (2015) ifadesiyle:

Küratörlük anlayışım zaman içinde değişti. Melez bir durumum var. Türkiye'deki iniş-çıkışlara, ekonomik durumlara göre pozisyonumu değiştirmeğe çalıştım. İlk başta tam bir galeri yöneticisi gibi çalışırken, birdenbire birinci ve ikinci bienali yaptım. Sonra uluslararası sergi düzenledim. Arkasından '91 ve '93'te Venedik Bienali Türkiye pavyonunun küratörlüğünü üstlendim. Demek ki ben işimi çatal şeklinde götürüyordum. Bir taraftan kendi mekânımda galeri küratörlüğü yaparak kişisel ve grup sergileri düzenliyor diğer taraftan dışarıda da çeşitli işler yapıyordum; örneğin devlet için de çalışmış oluyordum.

1987-1999 Döneminden Sergi Örnekleri

1980'lerden günümüze kadar çok sayıda sergi düzenleyen Beral Madra'nın küratöryal politikalarına bakıldığında 1987-2000 dönemdeki küratörlük çalışmalarında Türkiye çağdaş sanatının tanıtımı misyonu ile hareket ettiği; özellikle İstanbul ve Venedik Bienalleri kapsamında yürüttüğü çalışmalarda PR faktörünün ön planda olduğu

görülmektedir. Yurt içi ve dışında gerçekleştirilen bu dönemdeki sergilerde Türkiye'nin bölgesel konumu ve kültürel kimliği, Avrupa'yla entegrasyon süreci, 1991 sonrası Sovyet Rusya'nın ve Doğu Bloku ülkelerinin siyasal çözülmesi ve Batı'yla temaslar, Batı Avrupa'nın Akdeniz ve Orta Doğu ülkelerine bakış açıları gibi meselelere yer verilmiştir. Örneğin, 1989 yılında İtalya-Bari'de 14. Expo Arte kapsamında, Madra'nın (1989) ifadesiyle, "Türkiye'nin 1980 çağdaş sanat üretiminin AB'de gösterildiği ilk sergi" olan *Akdeniz'de Çağdaş Sanat* sergisi düzenlenmiştir. Bu serginin bir başlangıç olduğunu belirterek, Türkiye'nin dışa açılması ve çağdaş sanatını tanıtabilmesi için uzun erimli stratejilerle hareket etmesinin gerekliliğine işaret etmiştir:

Bu sergi, Türkiye'deki çağdaş sanat için gerçek anlamda bir dışarıya açılma, kendi potansiyeline uygun bir ortamda varlığını gösterme, uluslararası bir düzenleme içinde yerini alma başlangıcı olmuştur. Dilerim, bu başlangıcı aşan gelişmelerle çağdaş sanat ortamında hak ettiğimiz yeri alalım, yakın gelecekte (Madra, 1989).

Bari'nin ardından 1990'da, Girit'te benzer meselelerin tartışıldığı bir sanat sempozyumu düzenlenmiş, bu kapsamda bir de sergi organize edilmiştir. Madra'nın yanı sıra sergi küratörleri arasında Dimitri Coromilas, Maria De Corral ve Efi Strousa'nın yer aldığı *Yeni Akdeniz Kültürel Kimliği* etkinliğinde, çağdaş sanat sistemi içinde merkezi konumda olan İtalya ve Fransa dışındaki "öteki" Akdeniz ülkeleri sanatçılarının işbirliği yapmaları ve kültürlerarası diyalog kurmalarının Akdeniz'in kültürel iklimine katkı sağlayacağına vurgu yapılmıştır.

Türkiye'nin Akdeniz ülkeleriyle olan tarihsel bağının yanı sıra Batı Avrupa ülkelerinden Almanya'yla işçi göçüyle yoğunlaşan çok boyutlu ilişkileri olmuştur. Madra'nın Almanya kültür-sanat ortamına yakınlığı bu ilişkilerin sanatsal ifadeye dönüşmesine vesile olmuştur. Göçmenlik / misafirlik, yersiz yurtsuzlaşma, Doğu-Batı kimliklerinin karşılaşması ve geçişkenliği sorunsalları çerçevesinde Sabine Vogel'le birlikte 1994 yılında, Dış İlişkiler Enstitüsü (IFA)'nın Berlin, Stuttgart ve Bonn galerilerinde

gösterilen *İskele Günümüz Türk Sanatı* sergisi açılmıştır. Serginin basın bülteninde Almanya-Türkiye arasındaki kültürel alışverişten söz eden Madra (1994), Türkiye'deki yetkililerinin bu konuya duyarlı olmamasını eleştirmiş ve çağdaş sanat üretimleri aracılığıyla Türkiye'nin çağdaş kimliğinin ortaya çıkacağını ifade etmiştir:

Berlinli sanatçılar DAAD, IFA ve Berlin Senatosu bursları alarak İstanbul'a geliyor, yaşıyor, çalışıyor ve sergilerini açıyor. Almanya'nın diğer kentlerinden birçok sanatçı Goethe Institut programı çerçevesinde sergi açtı (...) ve Türk sanatçılar, şimdi Berlin'e bu son derece önemli sanat ve kültür diyaloguna katkıda bulunmaya geldiler. Biz, IFA galerilerindeki sergileri, Almanya'nın bize bir armağanı olarak değerlendiriyoruz; çünkü bu sergiler IFA'nın maddi katkıları ve manevi özverileriyle gerçekleşmiştir (...) Sergilerin Türkiye'deki resmi ve özel kurumlardan yeterince destek alması konusunda yaptığımız başvurular yanıtsız kaldı. Ancak, biz buradayız (...) çağdaş sanat üretimi, bugün Türkiye'ye egemen olmaya çalışan demokrasi dışı ideolojilerin karşısına, aşılması güç bir duvar örmektedir. Bu üretim çoğaldıkça ve dünyaya açıldıkça, Türkiye'nin çağdaş kimliği belirginleşecek, bu kimliğin değiştirilmesi güçleşecektir. Ben, bu kimliği, sanatçılardan gelen istek ve destek doğrultusunda, 1987'den bu yana, özellikle Avrupa'da tanıtmaya çalışıyorum. Bu çalışmamda bana Avrupa sanat ortamının küratörleri, müze ve merkez müdürleri büyük bir destek verdi.

2000 ve Sonrasından Sergi Örnekleri

Türkiye'de 2000 yılı sonrası dönem, sermayenin sanatla yoğun kurumsal ilişkiye girdiği, özel müzelerin çoğaldığı ve büyük şirketlerin birbiri ardına galeri açtığı bir sürece işaret eder. Bu dönemde hem genç kuşaktan hem de önceki kuşaklardan Türkiyeli sanatçıların yurt dışında çok sayıda sergi açması ve uluslararası sanat etkinliklerinde yer bulabilmesi söz konusudur. Sanat kurumlarının küratörlerle çalışmayı tercih etmesi, güncel sanat pratiklerindeki çoğulcu estetik anlayışların kurumlarda yer bulabilmesini de kolaylaştırmıştır. Bu durum 1980'lerde başlayan estetik

ve sergileme geleneğindeki kırılmaların yanı sıra piyasaya yönelik mekanizmaların dönüştüğünün de göstergesi sayılabilir.

Küratörlü sergilerin artışıyla birlikte 2000'li yılların ilk yarısında hem ulusal hem de uluslararası çerçevede, küratörlük meselesinin iktidar, yaratıcılık, kurumsal işleyiş, bölgesel farklılıklar ve yeni eğilimler çerçevesinde birçok alanda yoğun bir biçimde tartışıldığı görülmektedir. Örneğin, 8. İstanbul Bienali etkinlikleri kapsamında, 2003 yılında *AB'nin Doğusunda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük* başlığıyla uluslararası çalıştay ve açıkoturum düzenlenmiş ve bu etkinlik 2004 yılında kitaplaştırılmıştır. Ayrıca, *Sanat Dünyamız* (s. 81, Güz 2001; s. 82, Kış 2002) ve *rh+ Sanat* (s. 16, Mart 2005) gibi dergilerde küratörlük dosyaları hazırlanmış; bu dosyalarda küratör, sanatçı, eleştirmen ve akademisyenlerden görüşler alınarak farklı alanlarda konunun tartışılmasına zemin hazırlanmıştır.

Bu süreçte Madra (2015), küratöryal pratiklerinin perspektifinde dönüşümler olduğunu belirterek, temel olarak, anti demokratik süreçlerin karşısına bir direniş alanı olarak çağdaş sanatı konumlandığını ifade etmiştir:

Türkiye'de yaşanan faşizm karşısındaki en açık alan olarak çağdaş sanatı görüyorum. O alanda yapılan üretimleri de faşizm karşıtı bir üretim olarak görüyorum. Burada daha politik bir tavır mevcut. Daha önce PR gibi tanıtıma yönelik hedeflerim varken '90'larda başlayan, esas olarak 2000'lerden itibaren tamamen siyasal amaçlarla çalışıyorum diyebilirim. Dolayısıyla o tür üretim yapan sanatçılarla çalışmayı tercih ediyorum.

Bir küratör olarak Madra'nın, kendi ifadesiyle, 'siyasal amaçlı' sergileme pratiklerine bakıldığında, siyasal olarak tarif edilen alanın kurumsal eleştiriye (örneğin galeri mekânının 'beyaz küp'leşme süresi) yönelik olduğu söylenemez. Bununla birlikte Madra'nın perspektifi, Jacques Rancière'in (2012: 28) belirttiği üzere, "(...) izleyici statüsünden oyuncu statüsüne doğru bir geçişe, yerlerin yeniden belirlenmesine" yönelik ilişkisel sanat eleştirisi de değildir. Buradaki söylemin, sanatsal pratiklerin üretim,

biçim, içerik, malzeme ve sergileme süreçlerine yöneltilen toptan bir eleştirel yaklaşımdan ziyade, güncel dair siyasal meselelerin Madra'nın küratöryal politikalarına yansımaları olarak değerlendirilebilir.

Madra'nın bu amaçla düzenlediği sergilere bakıldığında, küreselleşme sürecinde sanatın ve sanatçının dönüşen rolleri; toplumsal cinsiyet; insan hakları; ekolojik yıkım; savaş ve toplumsal bellek gibi temaların öne çıktığı görülür. Örneğin 2000 yılında "İnsan Hakları 2000" etkinliği kapsamında TÜYAP'ta gerçekleştirilen *Veritas Omnia Vincit (Hakikat Her Şeyin Üstesinden Gelir) Bir Labirent Sergisi*, "insan varlığı için en temel hakikat olan 'insan hakları' konusunda bilgilendirilmek, uyarılmak, eyleme katılmak" (Madra, 2000) amacıyla siyasal, ahlakî, ekonomik, toplumsal sistemlerdeki bozukluklar ile mikro ve makro alanlardaki ayrımcılığa dikkat çekmeyi hedeflemiştir. Panoların labirent şeklinde düzenlendiği sergide izleyici hakikati arama yolculuğuna çıkmaya davet edilmiştir. Bir başka bağlamda hakikati sorgulamaya yönelik sergi dizisi, *21. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi* çerçevesinde kurgulanan, ilki 2001'de Atatürk Kültür Merkezi'nde, ikincisi 2002'de Diyarbakır Kültür Merkezi'nde düzenlenen *İmaja Güveniyoruz I; İmaja Güveniyoruz II* sergileridir. Sergi teknoloji ve tüketimin insan aklını, beynini sömüren yönlerine dikkat çekerek, görüntünün ideolojik boyutlarını gündeme taşımış, böylece gerçeklik imgesinin yıpranması üzerine düşünmeyi hedeflemiştir.

2002'de kadın sanatçıların katılımıyla Sofya'da düzenlenen *Sheshow* sergisi farklı siyasi sistemlerde yaşayan kadınların benzer deneyimlerini, farklı toplumsal yapılarıdaki feminist yaklaşımlar çerçevesinde ele almıştır. Bulgaristan'da faaliyet yürüten ve kadınlardan oluşan bir sanatçı grubu olan *8 Mart Grubu* ile Türkiyeli sanatçıların işbirliği yapmasına olanak tanıyan bu sergi, feminist sanatın 'moda' olarak görülen yüzünü ve sanat piyasasını ürkütme çekincesiyle hareket eden ana akım 'feminist' sanat pratiklerini eleştirmiştir. Serginin açılış tarihinin 8 Mart'a denk getirilmesi ise kadın mücadelesinin tarihselliğine vurgu yapıldığının göstergesi olarak değerlendirilebilir. Sergi isminin provokatif bir başlık olarak seçilmesinin stratejik bir tercih olduğunu belirten

Madra'nın, bir kadın sergisinden umulan kalıplaşmış beklentiler ile *show* kavramının gönderme yaptığı tüketici pratiklerin yapısöküme uğrattığı belirtilebilir.

[Sergi ismi] hem sanatçıların işlerine gönderme yapıyor, hem de kitlenin bir kadın sanatçılar sergisinden beklentisine... Geleneklerin baskısına boyun eğen kitlelerin status quo alışkanlığı, eğlence-tüketim dünyasına kilitlenmiş, yorumları kısıtlanmış kitlelerin 'show' beklentisi her zaman doyurulmayı beklemektedir. Çok açıktır ki 'Sheshow', gözetlemeye / gözetlenmeye yönlendirilen kitleler için bir 'peepshow' çağrışımı yaptırmaktadır. Ne ki, sanatçıların bu sıradan istekleri doyumak gibi amaçları ve istekleri yok (Madra, 2002).

2004'de yine sadece kadın sanatçıların resim, fotoğraf, dijital baskı, video, yerleştirme gibi pratiklerle yer aldığı *Sfenks Seni Yiyip Yutacak* sergisi siyasal, kültürel, sosyo-ekonomik ve sanat alanlarındaki erkek egemen söylemlerin eleştirildiği bir sergi olarak kurgulanmıştır. Madra (2004), Türkiye toplumunda kadın olmaktan kaynaklı yaşanan ayrımcılığın sanat aracılığıyla ifade edildiği bu sergi için, "(...) günümüz sanatının sorgulayıcı, irdeleyici ve sarsıcı örnekleri önemli bir işlev taşıırken, kadın sanatçıların bu üretim içinde yansıttıkları paylaşımcı, iletişimci, esnek ve işbirlikçi nitelikleri yararlı sonuçlar doğur[duğunu]" belirtmiştir.

Berlin ve İstanbul'un kardeş şehir olmasının 20. yılı vesilesiyle, 2009 yılında gerçekleştirilen *İstanbul Next Wave* projesi kapsamında Berlin'de düzenlenen üç sergiden birisi olan *Ayaklarımda Altında Cenneti Değil Dünyayı İstiyorum* sergisine ise 16 kadın sanatçı ile 2006-2013 yılları arasında üretim yapan feminist sanatçı grubu *AtılKunst* katılmıştır. Türkiye modernleşme sürecini, toplumsal cinsiyet politikaları çerçevesinde ele alan işlerin yer aldığı serginin kadının annelik rolüyle anılmasına eleştirel yaklaşımı özetleyen sloganvari ismi, 1987 yılında İstanbul'da yaklaşık 3000 kadının ev içi şiddete karşı gerçekleştirdikleri eyleme referans vermektedir. Madra (2009), Türkiye modernleşme pratiklerinde varsayılan cinsiyetler arası kurumsal eşitliğin, geleneksel baskı biçimlerini ve erkek bakış açısını yıkmadığı; patriarkal

iktidar aygıtlarının kadın mücadelesinin karşısında her dönem hegemonya kurmaya çalıştığını ifade etmiştir. Ayrıca kadınlar arasındaki sınıfsal farklılıklara ve kadın hareketlerinin heterojenliğine işaret ederek, Türkiyeli kadın sanatçıların üretimleri tarihselleştirilerek Türkiye kadın mücadelesi ile bu sanatsal pratikler arasında bağ kurmaya çalışmıştır.

2002-2009 döneminde gerçekleştirilen, feminist küratöryal pratikler çerçevesinde kurgulanan bu üç sergiyle Madra, modernleşme ve demokrasi süreçlerindeki eleştirel bakışı kimlik politikaları ve kadın mücadelesi üzerinden aktarmıştır. Bu üç serginin feminist sanatsal pratikler bağlamında değerlendirilmesindeki kriter sadece sergilenen işlerin içeriğinde olmadığını belirtmek gerekir. Çünkü sergilerin katalog yazıları incelendiğinde, bir küratörlük politikası tercihi olarak kadın sanatçıların işbirliğine, farklı coğrafyalardaki kadınların benzer ve / veya farklı deneyimleri aktarma potansiyeline, söylem üretme ve söz söyleme gücüne önem verildiği görülmektedir.

Bu dönemde Madra'nın öne çıkan sergi temalarının bir diğer bölümünde ise, küreselleşme sürecinde sanatın ve sanatçının dönüşen rolleri, sanatçıların göçebelik halleri ve kültürlerarası diyalogun yarattığı iklim gibi meseleler yer alır. Örneğin 2010 ve 2011 yıllarında konuk sanatçı programı kapsamında gerçekleştirilen *Cityscale Munich; Cityscale Istanbul* sergilerinin küratör ekibi içinde yer alan Madra (2010-2011) serginin amacını şu şekilde ifade etmiştir: "(...) sergi her şeyden önce İstanbul ve Münihli sanatçılar arasında '90'lı yıllardan bu yana çeşitli sergi etkinlikleriyle sürmekte olan kültür alışverişini ve ilişkileri canlı tutmayı amaçlamaktadır." Proje kentlerin yüzeysel görünüşünün altına derinlemesine doğru inmeyi ön gören bir anlayışla, iki kentin özgün ve ortak yönlerinin araştırılmasına, bu süreç içinde konuk olunan kentlerde yerel sanatçılarla işbirliğine açık bir üretim tarzına olanak tanımıştır.

Madra'nın küratöryal politikalarındaki dikkat çeken bir nokta da 2000'lerden sonra İstanbul ve Batı Avrupa kentleri dışındaki bölgelerde, periferilerde daha fazla

sayıda proje üretmesidir. Bu çerçevede ilki 2006 yılında düzenlenen *Sinopale (Uluslararası Sinop Bienali)*, ilk kez 2008'de organize edilen *Uluslararası Çanakkale Bienali* gibi uluslararası etkinliklerde küratörlük, eş küratörlük, genel sanat yönetmenliği ve danışmanlık görevlerini üstlenmiş; 2002'de kurulan Diyarbakır Sanat Merkezi'nin kuruluş sürecinde danışmanlık yapmış, ileriki yıllarda adalet, eşitlik, tüketim, tarih, toplumsal bellek gibi farklı temalarla sergiler düzenlemiştir. Yurt dışında ise, 2013 yılında Kuzey Osetya-Alania, Vladikavkaz'da 7. Uluslararası Çağdaş Sanat Sempozyumu kapsamında gerçekleşen *Duyarlı Eylem* ile 2015'de Batum Fotoğraf Günleri kapsamında *Magic Inventions* sergilerini yönetmiştir. Madra küratörlerin genellikle bu bölgelerde çalışmayı tercih etmediğini ifade ederek, sanatın toplumsallaşması, yaygınlaşması ve merkez hegemonyasının kırılması yönündeki değerlendirilebilecek bu adımları kendisinin bilinçli bir seçimi olduğunu belirtmiştir. Türkiye küratörlük tarihi açısından değerlendirildiğinde Madra'nın belirleyici, etkin ve üretken bir aktör olmasının nedenleri arasında, merkezlerle kurduğu ilişkilerin yanı sıra periferilerle ilişkilerinde de gittiği bölgeye temas eden bir yaklaşımı benimsemesi yer alır. Ayrıca iki alan arasındaki kültürel-sanatsal farklılıkları, mesafeleri eleştiri yazılarına taşımış olması da dikkate değer bir noktadır. Madra (2014) merkezler dışında kurduğu ilişkileri şu şekilde özetlemiştir:

İçinde bulunduğum ancak çok fazla görünmeyen iş var. Mesela Lübnan'da yaptığım araştırmalar sonucunda çok sayıda sanatçıyı 1999'da Türkiye'de ilk kez ben sergiledim. Sonrasında o sanatçılar uluslararası sanat ortamında tanınır oldular. Merkezler dışında, örneğin Kırım'da çağdaş sanat sergisi yaptım. Kuzey Osetya'ya gittim on beş gün kaldım; uluslararası sanat ortamından 20 sanatçının katıldığı bir çağdaş sanat sergisi yaptım. Şimdi kim gidiyor Kuzey Osetya'ya? Gider mi kimse? Bu bölgeyle yakın ilişkiler kurdum, Tiflis'te ve Ermenistan'da ders verdim.

Sonuç ve Değerlendirme

Batı'daki gelişim süreci dikkate alındığında Türkiye'de küratörlük tarihinin yeni olduğu belirtilebilir. Son 10 yıl

içinde bu mesleğin işleyişine dair yapılan araştırmalar, yazılan tezler başka kuramsal çalışmaların önünü açarak bu alana katkı sağlamıştır. Türkiye'nin ilk kuşak küratörlerinden Beral Madra'nın sergileme politikalarının dönemselleştirilerek örnek sergiler üzerinden incelendiği bu çalışma da benzer bir amaçla hazırlanmıştır. Türkiye'de temalı ve küratörlü sergilerin düzenlenmeye başlamasından itibaren bu alanda küratör, eleştirmen, galerici ve akademisyen olarak çok yönlü kişiliği ve birikimiyle sanat ortamına katkı sunan Beral Madra, Türkiye'nin ilk kuşak küratörleri arasında yer alır. Dolayısıyla Madra'nın küratöryal pratiklerini anlamaya çalışmak, Türkiye küratörlük tarihinin de bir dönemine tanıklık etmek olarak nitelendirilebilir. Bu çerçevede ortaya çıkan sonuçlara bakıldığında:

- Küratöryal yaklaşımlarında Türkiye çağdaş sanatının gelişimiyle paralel bir süreç gözlemlenmektedir.
- Sergi temaları, sanatçı seçimi, sergileme tekniklerinde sosyo-ekonomik ve politik dönüşümlerin izlerini bulmak mümkündür.
- Küratöryal çalışmalarına galerici kimliğiyle başlamış, özel ve kamu kurumlarıyla da projeler gerçekleştirmiştir.
- Bir küratör olarak çok sayıda eleştiri yazı da kaleme almış ve bu alandaki belleğe katkı sağlamıştır.

Türkiye'de küratörlüğün gelişim sürecinde ise şu noktalar dikkat çekmektedir:

1990'lı yıllar;

- Sosyal bilimlerin sanatla daha fazla temas içinde olduğu, çoğullaşmanın yaşandığı bir süreç olarak tarif edilebilir.
- Bu dönemde sosyal bilimlerle ilişkili akademisyenlerin sergiler düzenledikleri görülmektedir.
- Sanatçı gruplarının kolektif küratöryal çalışmalarında çoğalma eğilimi vardır.

2000'lerden itibaren ise;

- Yaygın bir şekilde açılan sanat kurumları ve müzelerde

küratörlük çalışmaları yoğunlaşır.

- Sanatçı küratörler ve genç kuşaktan bağımsız küratörlerin projelerinde artış yaşanmıştır.

- Belirleyici, seçici ve karar verici pozisyonuna alternatif olarak da değerlendirilebilecek, *Oda Projesi*, *Apartment Projesi* gibi kamusal sanat uygulamalarının varlığı söz konusudur.

Notlar

1 Bkz. Obrist, Hans-Ulrich (1996). "Mind Over Matter: An Interview with Harald Szeemann", *Artforum*, <http://umintermediai501.blogspot.com.tr/2008/01/mind-over-matter-interview-with-harald.html> (Erişim tarihi: 03.11.2016).

2 Küratörlü sergilerin tarihinde, güncel sanata yer veren; kimi yıllarda temalı ve küratörlü düzenlenen *Yeni Eğilimler Sergileri* (bu sergiler, İstanbul Sanat Bayramı (İSB) etkinlikleri kapsamında 1977-1987 yılları arasında her iki yılda bir düzenli olarak organize edilmiştir. 1987'den 1994'e kadar maddi olanakların yetersizliği nedeniyle düzenlenemeyen İSB etkinlikleri ve Yeni Eğilimler Sergileri'nin sonucusu 1994'te gerçekleştirilmiştir.); *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri* (1980'den itibaren yapılmaktadır); *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* (1984-1988); *A, B, C, D Sergileri* (1989-1993)'nin önemi yadsınamaz. Bu sergiler, İstanbul Bienali'nin de katkılarıyla, güncel sanat pratiklerinin yaygınlaşmasına ve küratörlü sergi düzenlenmesine öncülük eden çalışmalar arasındadır.

3 Pelvanoğlu'na (2015) göre, "günümüzdeki anlamıyla Türkiye'deki ilk küratörlü sergi, 1991'de Vasıf Kortun tarafından İstanbul Büyükşehir Belediyesi Taksim Sanat Galerisi'nde düzenlenen 'Anı / Bellek', ikincisi de 1992'de Atatürk Kültür Merkezi'nde açılan ve Beral Madra'nın küratörlüğünü yaptığı '10 Sanatçı 10 İş: C'dir.'" Ancak Birinci İstanbul Bienali'nde genel koordinatör olan Madra'nın da bir küratörden beklenen işleri yaptığı görülmektedir. Bu noktada bu sergiler de ilk küratörlü sergilere dahil edilebilir.

4 Bkz. Antmen, Ahu (2001). "Küratörün 'Ne' Olduğunu Neden Tartışıyoruz?". *Sanat Dünyamız* 81/Güz: 101-105; Rifat, Samih (2001). "'Nedir, Neyin Nesidir Küratör?' ya da Senaryo Yazarı Yönetmenliğine Soyunmalı mı?". *Sanat*

Dünyamız 81/Güz: 97-100; Batur, Enis (2002). "Hariçten Bir 'Küratör' Gazeli". *Sanat Dünyamız* 82/Kış: 69-71; İleri, Cem (2002). Vasıf Kortun ile Söyleşi, "Vasıf Kortun: Küratörün Sergiye Getirebileceği Tek Şey Bir İklimdir". *Sanat Dünyamız* 82/Kış: 73-80; İleri, Cem (2002). Ali Akay ile Söyleşi, "Ali Akay: Küratörlük Bugün Bir Meslek Olarak Durmaktadır Karşımızda". *Sanat Dünyamız* 82/Kış: 81-85; Madra, Beral (2001). "Küratörlüğün Sınırı Nedir?", *Radikal Gazetesi*, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=9187> (Erişim tarihi: 29.03.2015); Yüksel, Nilgün (2005). "Küratör Nerede?". *rh+ Sanat* 16: 10-11; "Dosya: Küratörlük", *rh+ Sanat* 16: 12-19; Madra, Beral (Ed.) (2003). *AB'nin Doğusu'nda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük*, İstanbul: Promat A.Ş.; Namur, M. Mahir, Görgün, Melih vd. (Ed.) (2007). *Her Şeyden Sonra: Küresel Etkinliklere Bakış ve Küratöryal Deneyimler*, çev. Tuna Atalay, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları; Yazıcı, Didem (2012). Başak Şenova ile Söyleşi, "Başak Şenova ile Küratörlük Pratikleri Üzerine Söyleşi İzleyicinin Algısını Tasarlamak". *Sanat Dünyamız* 127/Mart-Nisan: 94-104.

5 İstanbul Bienali etkinliklerinde küratör kelimesi ilk kez 1995 yılında René Block'un küratörlüğünü yaptığı dördüncü Bienal'de kullanılmıştır. Konuyla ilgili farklı bir yorum 3. Bienal sürecinde (1992) Jale Erzen'den gelmiştir. Bu yorumu eleştiren Madra (2003: 72) görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir: "Erzen, basın toplantısının açılış konuşmasında, bu bienalin Türkiye'de yapılan ilk küratörlü sergi olduğunu söyleyerek, bir gerçeği göz ardı etmiştir; ilk iki bienalde yapılan sergiler, adı konmasa bile yapısal olarak bir küratörlük işlemini içermekteydi."

Kaynakça

- Akay, Ali (2003). "2. Oturum Konuşması". *AB'nin Doğusu'nda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük*, ed. Beral Madra, İstanbul: Promat A.Ş., s: 75-80.
- Antmen, Ahu (2001). "Küratörün 'Ne' Olduğunu Neden Tartışıyoruz?", *Sanat Dünyamız* 81: 101-105.
- Batur, Enis (2001). "Küratörün Sınırında", *Cumhuriyet*, 15 Temmuz, s.14.
- Batur, Enis (2002). "Hariçten Bir 'Küratör' Gazeli", *Sanat Dünyamız* 82: 69-71.
- Çalıköğlü, Levent (2005). "Yeni Can Sıkıntımız: Küratörlük", *rh+ Sanat* 16: 12.

Debord, Guy (2014). *Gösteri Toplumu*, çev: Ayşen Ekmekçi-Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Glaser, Jane R. ve Zenetou, Artemis A. (1996). *Museums: A Place To Work Planning Museum Careers*. New York: Routledge.

Graham, Beryl ve Cook, Sarah (2010). *Rethinking Curating: Art After New Media*. London: MIT Press.

İleri, Cem (2002). "Ali Akay ile Söyleşi. Ali Akay: Küratörlük Bugün Bir Meslek Olarak Durmaktadır Karşımızda", *Sanat Dünyamız* 82: 81-85.

İleri, Cem (2002). "Vasıf Kortun ile Söyleşi. Vasıf Kortun: Küratörün Sergiye Getirebileceği Tek Şey Bir İklimdir", *Sanat Dünyamız* 82: 73-80.

Madra, Beral (2003). *İki Yılda Bir Sanat, Bienal Yazıları: 1987-2003*. İstanbul: Norgunk Yayınları.

O'Doherty, Brian (2010). *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi*, çev: Ahu Antmen, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Ranciére, Jacques (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu*, çev: Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları.

Yardımcı, Sibel (2005). *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*. İstanbul: İletişim Yayınları.

İnternet Kaynakları

Hamsici, Mahmut (2007). "Hafriyat Kendi Kendinin Patronu", *Radikal*, 2 Mayıs, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=220045> (Erişim tarihi: 11.04.2016).

İnal, İnsel (2013). "Duyuru", <http://disiplinlerarasigencsanatcilardernegi.blogspot.com.tr/> (Erişim tarihi: 11.04.2016).

Madra, Beral (1989). "Bari'de Expo-Arte 89' ve Akdeniz'de Çağdaş Sanat Sergisi", <http://www.beralmadra.net/exhibitions/turkish-exhibition-in-expo-arte-bari-italy/> (Erişim tarihi: 03.01.2016).

Madra, Beral (1994). "İskele Günümüz Türk Sanatı Sergisi", <http://www.beralmadra.net/exhibitions/iskele-turkische-kunst-heute/> (Erişim tarihi: 04.01.2016).

Madra, Beral (2000). "'Veritas Omnia Vincit' an Exhibition for Human Rights Week, Tüyap, İstanbul", <http://www.beralmadra.net/exhibitions/veritas-omnia-vincit-human-rights-week-exhibition/> (Erişim tarihi: 04.04.2016).

Madra, Beral. (2001). "Küratörlüğün Sınırı Nedir?", *Radikal*, 27 Temmuz, http://www.radikal.com.tr/kultur/kuratorlugun_siniri_nedir-604401 (Erişim tarihi: 23.06.2015).

Madra, Beral (2002). "Sheshow", <http://www.beralmadra.net/exhibitions/sheshow-women-artists-from-turkey-in-sofia/> (Erişim tarihi: 10.04.2016).

Madra, Beral (2004). "Sfenks Seni Yiyip Yutacak", <http://www.beralmadra.net/exhibitions/the-sphinx-will-devour-you-15-women-artists/> (Erişim tarihi: 08.04.2016).

Madra, Beral (2009). "Under My Feet I Want The World, Not Heaven!", http://www.beralmadra.net/wp-content/uploads/2009/04/B.M._Under-My-Feet- I - W a n t - T h e - World-Not-Heaven.pdf (Erişim tarihi: 10.04.2016).

Madra, Beral (2010-2011). "'Cityscale', Meetings and Exhibitions in Istanbul and Munich", <http://www.beralmadra.net/exhibitions/cityscale/> (Erişim tarihi: 10.04.2016).

Pelvanoğlu, Burcu (Tarih belirsiz). "Sürelî Sergiler-Yeni Açılımlar: A, B, C, D Sergileri", http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_6.htm (Erişim tarihi: 21.06.2015).

SALT Araştırma (2013). "Giriş", "Elli Numara: Anı / Bellek II Hakkında". *O Zamanlar Konuşuyorduk*, ed. Sezin Romi, İstanbul: SALT, s: 7-14. http://saltonline.org/media/files/o_zamanlar_konusuyorduk_scrd-1.pdf (Erişim tarihi: 30.10.2016).

Kişisel Görüşmeler

Madra, Beral (24.05.2014).

Madra, Beral (12.08.2015).