

Tamirin de Ötesinde – Küratörlüğün Irkçılık Karşısı Eylembilimi

Natalie Bayer, Mark Terkessidis

2014 yılında Bonn şehrindeki Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland [Federal Alman Cumhuriyeti Tarih Evi] tarafından "göç ülkesi Almanya" fikri etrafında geliştirilen ve 2016'da Berlin'deki Deutsche Historische Museum'da [Alman Tarih Müzesi] gösterime sunulan sergi için Hep Daha Renkli başlığı uygun görülüyordu. 2014'de yaşanmakta olan göç bağlamında kullanılmış "renkli" ifadesi bugünden bakıldığında tüketilmiş ve uysallaştırıcı tınısıyla kulak tırmalamakta. Daha da şaşırtıcı olan şey bu sıfatı görselleştirmek üzere sergi posterinde 1990'lara tarihlenen "multikulti" [çok kültür] dağarcığına başvurulmuş olmasıydı: dış yüzeyine döner, "Vietnam mutfağı" ve nargile görselleri yerleştirilmiş bir dükkân görülmekteydi. Posterde öne çıkan, yemek kültürü üzerine kurulmuş toplum tasavvuru yirmi yılı aşkın bir süredir eleştirilmekteydi çünkü göçü yerli nüfusun damak zevkini tatmin etmek üzere "sindirilebilir" bir olgu olarak sunmaktaydı. Diğer yandan poster dikkate değer bir şekilde göçün etkilerini bir kaç yüzeysel klişeye indirgemekteydi: ne göç sonrası dönüşümün uzun erimli etkileri, ne de göç geçmişine sahip oyun tasarımcılarının, sendika yöneticilerinin, yargıçların, doktorların, emlakçıların varlığı görünür kılınmaktaydı bu kompozisyonda.

Sorunlar sergiye de yansımıştı. Berlin'deki sergi mekânının hemen girişinde izleyici "Akdenizli" görünümüne sahip, yarı çıplak beş erkeğin devasa boyutta bir fotoğrafıyla karşılaşmaktaydı. Kıyafeti tam, belirgin biçimde daha uzun boylu bir erkeğin bu insanların önünde eğildiği ve cinsel organlarını tetkik ettiği görülüyordu. Üst tarafa şu ifadeler eklenmişti: "İhtiyaç: 50 erkek işçi [...] İstihdam kontratı: İspanyol işçiler, 1961". Fotoğrafçı Jean Mohr ve yazar John Berger'in meşhur kitabı Yedinci Adam'dan (Almanya'daki basımı 1976) alınmıştı imge. Mohr ve Berger farklı ve resmi dile mesafeli bir hikâye anlatmaya, fotoğraflarda yer alan insanları girdikleri her bağlamda etkin rol üstlenen aktörler olarak özen göstermekteydi. Oysa fotoğrafın sergide kullanımı nesneleştirilmiş erkekler üzerine kurulmuştu. Gastarbeiter olarak Almanya'ya gelmiş, yerleşmiş biri sergide kendini bu vaziyette görmek ister miydi? Ya da, siz göç geçmişine sahip bir aileden geliyor olsaydınız, babanızı, dedenizi bu halde, fiziksel uygunluk muayanesinde görmek ister miydiniz?

İmgenin DOMiD'den [Almanya'da Göçe İlişkin Belgeleme Merkezi ve Müzesi] ödünç alınmış olması, özgün bağlamdaki bozulmayı daha yabancılaştırıcı hale getiriyor. 1990 yılında Türkiye'den göçmüş gazeteci ve entelektüeller tarafından kurulmuş olan bu oluşumun amacı geçmişte göç deneyimi yaşamış olanların bakış açılarını ve belleklerini etkin kılmayı amaçlamaktaydı. DOMiD tarafından içerik konusunda da işbirliği yapma teklifinde bulunulmuş olmasına rağmen, Hep Daha Renkli'nde bu bakış açıları ele alınmadı. Sergi, Federal Alman Cumhuriyeti'nin perspektifini yansıtmaktaydı: bu anlatı içinde Federal Cumhuriyet başlangıç aşamasında dış ülkelere istihdam gücü talep eden esas özne olarak gösteriliyor, işçiler ise itaatkâr biçimde davete icap eden ve toplumun "renkliliği"ne katkıda bulunan insanlar olarak görünür kılınıyorlardı. Yine de bu soyut perspektifle özdeşleşmemek pek kolay değildi. Çünkü sergi yapımcıları -tuhaf biçimde uzmanlıkları tam olarak göç konusu üzerine olmayan profesörler ve doktorlar- bu "nesnel" perspektifi nefes kesen bir olağanlıkla ortaya koyuyorlardı. Almanya'daki müzeleri ziyaret eden klasik çevreye -büyük ölçüde göç geçmişine sahip olmayan,

eğitimi, Alman burjuva eğitim sisteminin okullarından çıkmış orta sınıf- "kendi" lkelerinin üzerinde çalışılmış, nesnel görüntüsünü seyretme fırsatı verilmekteydi böylece: "onlar", "bizim toplumumuz"a dahil olduklarında neler yaşandığını "biz" seyredebiliyorduk. Buna paralel olarak sergide görünür bir yere yerleştirilmiş ve ülkeye gelmiş olan milyonuncu "Gastarbeiter"e hediye olarak verilmiş "Zndapp" marka motorsikleti hakkında, hediyyeyi almış kişiden çok daha fazla bilgi edinebiliyorduk: "ev sahipleri" için ağır sanayide çalışmış olmanın beraberinde getirdiği sağlık sorunları yüzünden 53 yaşında hayatını kaybeden Armando Rodrigues de S'nın adı bile anılmamaktaydı. Göçmenlerin öznelliği serginin bütününde neredeyse hiç görünür hale gelmiyordu -yaşam hikyelerine yer verilen insanlar ancak "başarıyla sonuçlanmış entegrasyon" rneği olarak yer bulabiliyordu.

G konusu üzerine yoğunlaşmış bunca kültürel üretim ve etkinlik varken böylesine olağanüstü kötü bir sergi üzerinde durmak haksızlık gibi görünebilir; fakat sergideki temel yaklaşımlar başka projelere de sirayet eden ve "ırkçılık karşıtı küratörlük" ile karşıtlık içindeki pek çok sorunun ortaya dökülmesine yardımcı oluyor.

Almanca konuşulan müze sektöründeki küratöryel faaliyetler çoğunlukla aşırı geleneksel bir biçimde bilimsel "nesnellik" fikri üzerine temelleniyor ve bu nesnel bakış açısının, özellikle tarihsel sergiler szkonu olduğunda, kaçınılmaz biçimde ulus odaklı, devlet yanlısı, burjuva bir yaklaşımı beraberinde getirdiğini göz ardı ediyor. İlan edilen bu "nesnel"liğin tanımına ve amacına yönelik sorular yükseldiğinde verilen iman dolu yanıt genelde bilimsellik yönünde oluyor. Bunun yanında müzelerde kullanılan yöntemler ve referans sistemleri kendi ilerine kapanmış bir Şekilde paradigma değişikliklerinden ve bilimsel çalışmalara dair güncel tartışma ve biçimlerden habersiz bir bilimsellik tanımına tutunuyor. Mevcut müze bağlamı dahilinde yaratılmış bu balonun dışına çıkmak hayli zor görünüyor.

İrkçılık karşıtı Küratörlüğün Yaklaşımlar ve Temelleri

İrki karşıtı ilkelerle birlikte küratöryel faaliyet gösterebilmek için öncelikle özneleşme ve dolayısıyla boyun eğdirme kavramları üzerinde durmak ve çoklu bakış açısına zemin açmak gerekiyor. Bir serginin içerdiği bütün anlatıların ve sergi nesnelilerinin önceden farklı Őekillerde üzerinden geçerek şu soruları sormak gerekiyor: Burada kimin hikyesi anlatılmakta? Kimin bakış açısı ne çıkarılıyor? Bu imgeleri kim, ne Şekilde okuyor? Sergi nesneleri nasıl üretilmiş? Metinler nasıl oluşturulmuş? Kullanılan anlatılar ve imgeler Őimdiye dek temsil düzleminden pek yer bulamamış ya da ancak nesneleştirilerek yer bulmuş gruplara g katıyor mu? Bu sorular"aşağıdan yola çıkararak tarih anlayışı" ya feminist ve sömürge-sonrası tarih yazımları bağlamında çok önceki tarihlerde ortaya konmuş olsalar da, etkin bir unutmama işlemine tabi tutuldukları anlaşılıyor.

Meşrulaştırılmış "nesnellik" parolasına bağlı kalmayan bu tür yaklaşımlar bilimsel standartların izlenmemesi gerektiği anlamına gelmiyor. Temsile ilişkin eleştiriler içeren bu soruların peşindeki bir bilim çalışmasının kendi yaklaşımları ve bilgi oluşturma süreçleri üzerine düşünüm üreten, alışkan biçimde bu süreçleri geliştirmeye çalışan, net ve denenerek tasdik edilmiş bir yol izlemesi ve böylelikle klişeye dönüşmekten sakınması gerekiyor.

Buna rağmen ABD'deki televizyon dizileri gibi ticari ürünler bu tür bir özneleştirmeye ve çoklu perspektife kolayca uyum sağlayabiliyor. Dizilerdeki kahramanlar farklı toplumsal konumlara, geçmişlere ve cinsiyetlere sahip olabiliyorlar ve anlatı sürekli olarak bu fark perspektifiyle işleniyor. Bu yaklaşım dizi yapımcılarının finansal beklentilerine de karşılık verebilmekte. Bu dizilerde amaç eline çekici alıp özneleştirmek/boyun eğdirmek ya da temsil açılarına uygun çoklu bir perspektif oluşturmak değil. Ama yine de karmaşık yapıların geniş izleyici kitlelerine aktarılabilceğini bize ispat ediyorlar.

Müzedeki toplumsal çoğulluk öncelikle eğitim alanıyla ilişkilendirildi ve bu alanda konumlandırıldı ve halen de göç konusu öncelikle bu alanda ele alınıyor. Britanya'daki Tate müze grubu tarafından kendi bünyeleri içinde yapılan bir araştırma özellikle Londra'daki Tate Modern'da kültürel çeşitlilik konusunda, mesela belli etnik gruplar için hazırlanmış özel eğitsel programların geliştirilmesinde çok sayıda hata yapıldığını ortaya koyuyor. Temas kurulması hedeflenen insanlar "kendi" etnik kimliklerine ilişkin temsillerle ya da sanat tarihi alanında, geldikleri ülkeyi dikkate alan sömürge sonrası revizyonlarla ilgilenmemekteydiler. İstedikleri şey, işin doğrusu, daha karmaşık temsillerdi.[1]

Aynı Ama Farklı

Pekiye ırkçılık karşıtı küratöryel faaliyette "ırkçılık karşıtı" olan şey ne? Öncelikle demokratik bir toplumda bunun olsaydı iyi olurdu kategorisindeki şeylerden biri olmadığını belirtmek gerekiyor. Aslında bir totoloji içeriyor "ırkçılık karşıtı küratörlük" ifadesi: hukuksal eşitlik ve demokratik katılım ilkeleri üzerine kurulmuş bir toplumda zaten ırkçı küratöryel pratiklere yer olmaz. Burada ırkçılığı toplumsal bir eşitsizlik ilişkisi olarak, dışlayıcı pratiklerin ve düşünce oluşturma süreçlerinin birbirini beslediği aygıt ve tertibat olarak işleyen ve "biz" ve "onlar" arasında kurulan ayırım olarak anlamlandırmak gerekiyor.[2]

Kaynakların ve hizmetlerin paylaşımında toplumdaki bazı grupların maddi anlamda dezavantajlı konuma itilmesi ve toplumsal katmanlar hiyerarşisinde oluşan aşırı görünürlük ya da bu bağlı olarak az görünürlük durumları dışlayıcı pratikler arasında sayılabilir. İrksallaştırma kavramıyla da dışlayıcı pratiklerin neden olduğu ve demokrasi toplumunda mevcut olmaması gereken dezavantajları açıklamaya ve meşrulaştırmaya girişen bilgi üretim sürecini kastediyoruz. Bu zihniyet, belli grupların kendilerine eşit koşullar yaratamamış olmasını onların bazı özellikleri üzerinden, daha az zeki oldukları, daha az hırsla sahip oldukları, tembel oldukları gibi iddialarla açıklamaya çalışmakta.

Bu "ırkçı bilgi" sadece "önyargılar"dan yani yanılığa düşen bireylerin yanlış yargılarından ibaret değil; bunun ötesinde bütün toplum tarafından paylaşılan bir bilgi havuzu. Bu bilgi terse çevrilmiş bir ayna gibi işlemekte: insan "kendi" toplumunu uygar, barışçıl, şiddetten arınmış, Sami ırkına dost, cinsiyetçiliğe başvurmeyen, eşcinsellere açık bir toplum olarak görmek istiyorsa, öteki toplumları medeniyetsiz, zalim, şiddet seven, anti-semit, kadına zulmeden ve eşcinsel düşmanı toplumlar olarak görmeye başlıyor. "Irkçı bilgi"nin varlığı bahsi geçen guruplara dahil edilen insanların bu tür özelliklerden bağımsız oldukları ya da bu tür atıfları kendi grupları olarak görülen kategorilere ya da başkalarına yansıtmadıkları anlamına gelmiyor tabii ki. Bu yapı çözümlemesi daha çok bir grup insanı belli özelliklerinden yola çıkarak doğal grup

olarak tanımlayan ve buna ek olarak, bu saptanan grubun doğasını kendi grubuyla ilişkilendirerek formüle eden ırksallaştırma süreci üzerinde duruyor

İrkçilik karşıtı küratöryel faaliyetin iki ayrı yönde hareket etmesi gerekiyor. İlk olarak dışlama pratiğine karşı durulmalı; özellikle bir "hizmet" olarak sergi bütün nüfusa yarar sağlaması amacıyla devlet fonları tarafından destekleniyorsa.

Günümüzde kurumlar kapsayıcı olmaktan çok uzaklar: bütün araştırmalar gösteriyor ki nüfusun sadece yüze beş ile on arasında kalan bir dilimi bu kurumları ziyaret ediyor; ve bu ziyaretçilerin büyük çoğunluğu beyaz Alman kökene ve burjuva eğitime sahip insanlar. Bu tabii ki ziyaretçilerin türdeş bir demografik yapıya sahip oldukları anlamına gelmiyor - izleyici, sergilere ilişkin son derece farklı beklentilere sahip, özgül durumlar etrafında bir araya gelen farklı toplumsal çevrelerden oluşuyor.

Almanca konuşulan coğrafyadaki kültür kurumlarında sıklıkla "kültür"ün alt sınıflara ulaşamayan bir elit düzlem olduğu konuşuluyor -1970'lerde "yeni kültür politikası"nın dile getirdiği "herkes için kültür" sloganının uygulanabilir olmadığı söyleniyor.

Bunda doğruluk payının olup olmadığını başka bir yerde tartışmak gerekiyor çünkü bu tür bir argüman küratörlüğün "erişebilirlik" koşullarını oluşturmak üzere tavizsiz bir uğraş vermesi gerektiği gerçeğini değiştirmiyor. Küratörün kendi otoritesini reddetmesi ya da popüler beğenin en küçük ortak paydasını takip etmesi gerektiği anlamına da gelmiyor bu. Buradaki mesele izleyicinin kendisi de değil, "audience development" [izleyici geliştirme programı] da değil. Mesele küratöryel sürecin kendisi. Bu süreçte sayısız erişim noktası, iş birliği noktası oluşturulabilir -mesela bir fikri geliştirirken, bir kavramı yerleştirirken, "nasıl dolayım"lanacağı üzerine düşünürken, teknik planlamayı yaparken ya da sergiyi inşa ederken. Yani mesele küratörlük faaliyetini "kendi aramızda olduğumuz" mekânın dışına çıkarmak. Fakat küratörlüğün yapabileceklerinin de bir sınırı var: mevcut toplumsal eşitsizlikleri değiştiremez. İrkçilik karşıtı küratöryel faaliyet kendini araçsallaştırmamalı, toplumdaki ırkçılıkla propaganda tarzında mücadele etmemeli -önemli olan ırkçılık karşıtlığının küratöryel süreç dahilinde işler kılınması. Eşit ilişkilerin küratöryel biçimde somutlaştırılması için olan gerekli toplumsal çıkış noktaları böylece oluşturulabilir.

Bir Araya Gelenlerle Çalışmak

Küratöryel alandaki bu açılım süreçlerine karşı sıklıkla dillendirilen itirazlardan biri de estetik alanda sanat özgürlüğüne yönelik ihlaller gerçekleştiğine yönelik. Alman hukuğu sanat özgürlüğünü korunması ve desteklenmesi gereken bir değer olarak tanımlıyor. Fakat kanun koyucular bugüne dek kimin sanatının bu özgürlüğü tatmakta olduğunu fazla sorgulamamış. "Kültür değeri"nin ne olduğuna yönelik tanımlama kriterleri hayli bulanık ve büyük ölçüde, geniş toplumsal düzenlemelerin parçası konumunda: eğer kültür kurumları sadece görece olarak küçük bir insan grubu tarafından kullanılıyorsa, o zaman bu grup bir ağ oluşturuyor ve buradan da kurumları platform olarak değerlendiren sanat profesyonellerinden oluşan sosyal bir havuz ortaya çıkıyor.

Mustafa Akça 2011 yılında Berlin'deki Komische Oper'a "Türkçe -Opera Bunu Başarabilir" başlıklı projesiyle geldiğinde şunu farketmişti: Operanın çocuk korosunda

Türkiye kökenli tek bir çocuk bile yoktu. Berlin'deki Türkiye kökenlilerin sayısının yüksekliği düşünülduğünde oldukça şaşırtıcı bir durumdu bu: nasıl olmuştu da opera potansiyel adayları kendinden uzak tutabilmişti? Tabii ki bunun yüksek kültür kurumlarının genç yetenekleri bulup çıkardığı sosyal ağlarla ilişkisi vardı, Sanat profesyonelleri çevresinin mutlaka genişletilmesi gerekliliğine işaret etmekteydi bu eksiklik.

Aynı zamanda sergi içindeki bilgi oluşturmada düzlemde de dikkatli olmak gerekiyor; yani ırkçılık karşıtı küratöryel faaliyetin nesneleştirmeye ve ırsallaştırmaya set çekmesi gerekiyor. Bu noktada iş birlikleri oldukça zaruri. Nesneleştirme ve ırsallaştırma vakaları normatif bir bakışla kolayca saptanabiliyor olsa da, bu normatif bakış -eşitlik, demokrasi- "renk körlüğü" nedeniyle öznel unsurları tümüyle gözden kaçırabilir. Başta bahsettiğimiz Hep Daha Renki sergisinin yapımcıları kuşkusuz bu değerlere bağlıdır. Ne var ki, daha geniş tutulmuş bir iş birliği Michel Foucault'nun "tabii kılınmış bilgi biçimleri" ya da "insanların bilgisi" [la savoir des gens] olarak tanımladığı şeyi; "ortak bir bilmeye, sağduyuyla karıştırılmaması gereken, tersine [...] gücünü etrafını saran şeylere karşı gösterdiği sertlikten alan, farklı, yerel, bölgesel bir bilme ortaya koyan, yeteri nitelikte olmayan ve hatta doğrudan diskalifiye edilen bilme biçimleri"ni devreye sokabilirdi.[3] Foucault örnek olarak psikiyatri tedavisi görenlerin, hastaların, suçluların ve eğer tıp biliminde ayrılıyorsa hemşire ve doktorların bilgilerini göstermekteydi: ırkçılık karşıtı küratöryel faaliyet söz konusu olduğunda ise majinalleştirilmiş bakış açısı sayesinde nesneleştirme ve ırsallaştırma mekanizmaları hakkında fikir verebilen bir bilgiden bahsediyoruz.

Dragutin Trumbetaš, pek çok göçmen sanatçı gibi 1970'li yıllardan itibaren grafik çalışmalarıyla Frankfurt şehrinde yaşayan misafir işçilerin yaşadıkları dönüşümlerin, gündelik yaşamlarının, kentsel yaşama dahil oluşlarının izini sürmüş, kendine özgü bir sanatsal ifade ve araştırma yöntemi geliştirmişti. Merkezin ortasına yerleşmiş bu tür bir "kenar" perspektifi resmi imgelerde eksik olan şeydi. Almanya'da yaşayan göçmen sanatçılar "Gastarbeiter", "Ausländer" gibi çekmecelere sıkıştırılıyordu; ya da en sadece sosyo-kültürel araştırmaların sahasında kalan "kültürler arası sanat" başlığı altında yarım yamalak görünür oluyorlardı. Bazı göçmen sanatçılar ise kendilerine giydirilen korselerle çatışma içine giriyor, yapıtlarını kategorileştirmeye girişen küratöryel hamlelere karşı kendilerini koruyor, kendilerini tanımlama haklarını ellerinde tutuyor. Örneğin Trumbetaš açılışın hemen öncesinde bir sergiden çekildiğini açıklamıştı.

Almanca konuşulan Avrupa coğrafyasında "göç mücadeleleri" (Manuela Bojadžijev) yaşandı; fakat ABD'dekiyle karşılaştırılabilecek ölçekte bir hareket, (ırkçılık için) yorum kriterleri ya da mücadelelere ve dışlamalara ilişkin tarihsel hatırlama pratikleri oluşmadı.

Bu boşlukla küratöryel anlamda yüzleşmek için, çok perspektifli bir bilgi oluşturabilmek için işbirliği çok önemli. Bunun yanında, kültürel çalışmalar bağlamında işbirliği üzerine daha fazla düşünmek gerekiyor -çünkü daha baştan hegemonikleştirilmiş perspektifleri destekleyen ve eşitlik ile kapsayıcılık gibi tasaları olmayan şahıs ve kurumları işin içine dahil etme riski mevcut.

Bilgi Fazlasını Kürate Etmek

Büyük anlatılar içinde görünürlük adına, temsil konusunda karar hakkı adına, hiyerarşilerden arındırılmış bilme süreçleri ve personel seçimleri adına geliştirilen kültür kurumları eleştirileri ve girişilen göç mücadeleleri şunu ortaya koyuyor: resmi temsil platformları toplumu şekillendirmekte olan öznellik çokluğuyla yeterince temas kuramıyor. Yeni bir müze fikri nasıl ortaya çıkıyor, kim tarafından öneriliyor? Çok perspektiflilik üretiminde adil bir paylaşım nasıl mümkün olur?

İnsanları çevreye doğru iten kategorileştirmelerin halen varlıklarını sürdürmesine karşın çok perspektifli anlatılar, hiyerarşiden çıkarılmış tarih yaklaşımları ve insanların kendi geliştirdikleri tarih yazımları ve temsil mekanizmaları barındıran yeni kültürel çalışma biçimleri ve platformları da oluşmakta.

DOMiD daha kuruluş aşamasında Almanya Göç Müzesi'ne yönelik planları çerçevesinde Trumbetaş'ın çalışmalarını belge ve nesnelere dönüşen koleksiyonuna dahil etmişti. Başlangıcından itibaren müzenin sadece göçmenler için ve göçmenler hakkında olmaması gerektiği, bunun yerine Almanya'nın başarılı bir göç ülkesine dönüşmesinin ve böylelikle yeni bir hatırlama kültürü oluşmasının hedeflenmesi gerektiği düşünülmüştü. Kurucu üye ve kurumun ilk yöneticisi konumundaki Aytaç Eryılmaz'ın da sürekli olarak vurguladığı gibi yepyeni bir müze anlayışı oluşturmak, "göçmenlerin kendilerini güçlendirebilecekleri ve katılım oluşturabilecekleri bir laboratuvar" kurmak amaçlanmaktaydı[4]. 2015 yılından itibaren projenin gerçekliğe kavuşturulması için stratejik adımlar atıldı. Bir köprü üzerine tema parkı şeklinde inşa edilecek bina dizisi olarak yeni bir kavramsal çerçeve geliştirildi.[5]

Bugünden bakarak DOMiD müze projesinin geçmişi değerlendirildiğimizde görüyoruz ki, oluşan ilk fikirlerden bugünkü kavramsal çerçeveye uzanan gelişim süreci sürekli olarak farklı dizilimlere temas halinde gerçekleşmiş. Bu tür bir çalışma yöntemini kendileri göç tecrübesine sahip entelektüeller tarafından göç olgusu etrafında şekillenmiş kültür projelerini araştırmak ve organize etmek üzere 1987 yılında Fransa'da kurulmuş olan Génériques Derneği'nde de görüyoruz. Dernek en başından itibaren farklı düzlem ve kulvarda faaliyet gösteriyor. Kendi bünyesinde gerçekleştirdiği sergi organizasyonu, koleksiyon oluşturmaları ve araştırma çalışmalarının yanı sıra Génériques ülke çapındaki küçük ölçekli örgütlere, gruplara ve şahıslara kendi kaynaklarını oluşturma ve arşivleme konusunda danışmanlık hizmeti veriyor. Bu grupların yanında ulus çapında faal olan kurumlarla da işbirliği yapan Génériques geniş bir araştırma, depolama ve profesyonelleşme sahası açmayı başarmış durumda. Toplumsal ağlar kurmanın faaliyet çerçevesini genişletmekte yararlı olduğu anlaşılıyor. Ağlar ve işbirlikleri her iki kurumun da koleksiyon oluşturma ve araştırma çalışmalarını gerçekleştirmeye yönündeki performansını katbekat arttırmış görünüyor.

Kayıflara İlişkin Çerçeveseler

Hayli kit kaynaklarla sahip oldukları dikkate alındığında, kendiliğinden örgütlenen, daha küçük ölçekli ve merkezi karakterde olmayan proje ve platformlar için farklı düzlemelere doğru yayılmanın kaçınılmaz bir zorunluluk olduğu söylenebilir. Örneğin Berlin'de faaliyet gösteren Theater X bütün kararları alan tek bir kişinin tepeye yerleştiği piramidal örgütlenme şeması üzerine kurulmamış. Tiyatro, genç çalışanlardan oluşan ve tiyatronun her meselesiyle ilgili karar yetkisine sahip bir ekip tarafından

yönetilmekte. Temel kararlar gençler ve JugendtheaterBüro Berlin tarafından bir kooperatif girişimi olarak beraberce alınmakta.

Viyana'daki sanat ve kültür festivallerinden Wienwoche'nin [Viyana Haftası] yönetimi de hem sanat yönetiminden hem de işletme idaresinden sorumlu olan çok sayıda insandan oluşuyor. Her yıl düzenlenen festival için idari ekip açık çağrıda bulunuyor ve "sanatçıları, çalışanları, mültecileri, kültür üreticilerini, aktivistleri, araştırmacıları, öğrenim görenleri, göçmenleri, işsizleri, vatandaşlığa, oturma ya da çalışma iznine sahip olan ya da olmayan insanları, her tür cinsiyet, yaş ya da vücut yapısından insanı WIENWOCHE'ye katılımda bulunmaya çağırıyor!".[6] Daha önce hiç ya da fazla tecrübeye sahip olmayan kültür üreticilerinin katılımını somut biçimde kolaylaştırmak üzere, başvuru süreci ve kriterleri, seçim süreci ve jüri yapılanması hakkında web sitesinde bol miktarda bilgilendirme yer almakta. Bunun yanında idari ekip herkese açık bilgilendirme buluşmaları düzenliyor, başvuruda bulunanlara danışma hizmeti veriyor ve üretim sürecinde de katılımcılara destek oluyor. Festival önceden tanımlanmış sanatsal meseleler üzerine değil sosyo-politik eylemliliği mümkün kılan mekânların üretilebileceği süreçler üzerine inşa ediliyor.

Bu tür bir işbirliği anlayışına dair ABD'de oldukça fazla sayıda deneyim ve ilginç örnek mevcut. Los Angeles Üniversitesi'ndeki (UCLA) Wight Art Gallery'de düzenlenen Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965-1985 başlıklı [Chicano Sanatı: Direniş ve Olumlama] sergiyi örnek gösterebiliriz.[7] Serginin "danışma kurulu"nda kırk ile elli arasında "Chicano [Meksika kökenli ABD vatandaşları, ç.n.] akademisyen, sanatçı ve idareci" yer almaktaydı. Kurul etnik zanaatı değil sanatı öne çıkaran bir küratöryel program üzerinde karar kılmıştı ve serginin yerleştirimi, tasarımı ve iletişim yöntemlerinin geliştirilmesinde "Chicano duyarlılığı'nın dikkate alınması gerektiğine karar vermişlerdi.

İşbirliğine Dayanan Küratöryel Faaliyetler

Müzenin kurumsallığı dahilinde, işbirliği üzerine kurulu küratöryel faaliyetler odağın nihai sanat nesnelere üretilme süreçlerine kaymasını sağlayabilir. Kendi yakın çevresinden dışarı taşıp toplumsal ölçekte bir anlam oluşturmaya ve olumlu etkiler yaratmaya girişen müze bir pratiğinin öncelikle rutin sergileme süreçlerinden kopması gerekiyor.

Bu olgu özellikle NSU olarak adlandırılan "Nasyonal Sosyalist Yeraltı'nın işlediği acımasız seri cinayetler ve bombalama eylemlerine ilişkin müze gösterimleri bağlamında belirgin hale gelmişti. Katillerin kim olduklarının 2011'de ortaya çıkmasına kadar kurbanlar ve onların yakınları, ortada hiç bir delil olmamasına rağmen, "göçmenler arasında" bu tür suçları gerçekleştirmek üzere yapılanmalar oluşturmakla suçlanmışlardı. Bu yönde ilerleyen bütün soruşturmaların sonuçsuz kalmış olmasına rağmen, sağcı terörist gruplara bağlı gerçek failere işaret eden pek çok ifade ve cinayetlerin ırkçı motivasyonla işlenmiş olabileceğine dair ipuçları takipsiz bırakılmıştı.

Bu cinayetler bağlamında devlet yetkilileri ve toplumu temsil eden organlar tarafından oluşturulan bakış rejimi kurbanları toplumun dışına itiyor ve bütüne ait olmayan, düşlemsel yabancılar olarak tanımlıyordu. Kurbanların aileleri kurumsal ırkçılık sürekli olarak yeniden üretilmesinden dolayı büyük bir yıkım yaşadılar, NSU-Kompleksine dair

günümüzde geliştirilen anlatı ve açıklama çabalarına dahi yansiyacak ölçüde toplumsal dışlanmaya maruz bırakıldılar.

Mağdur insanların bakış açıları halen marjinalleştirilmekte; medyada yayınlanan haberler ve konuyla ilgili sanat yapıtları devlet zaafındaki kişisel sorumlulukların peşine düşüyor ve kurbanları nesneleştiriyor.

Sözüm ona "nesnellik" taşıyan (ve tek taraflı, daha da önemlisi yanlış olduğu anlaşılan) bakış açısının parçalanmasına ve kültürel bir öznelğin mümkün kılınmasına yönelik bir temsil şekli üretebilmek için küratöryel faaliyetin yapması gereken şey, sürekli olarak görünürlükten uzak tutulan katılımcıların koşulsuz biçimde çalışmaya dahil edilmesi olmalı. Natalie Bayer (bu makalenin yazarlarından biri) bir küratör olarak üzerinde çalıştığı, Münih Şehir Müzesi'nde gerçekleşecek olan serginin kavramsal çerçevesini oluşturmak üzere NSU tarafından öldürülen iki Münihlinin ailelerine ait bilgiyi kendisine çıkış noktası olarak almıştı. Aileler sormaktaydı: neden Theodoros Boulgarides ve Habil Kılıç, fazla göze çarpmayan bu iki insan seçilmişti kentin orta yerinde öldürülmek için? Neden toplum bu cinayetlerin arkasında ırkçı motivasyonların olduğu bu kadar açıkken sağ gözünü kapamayı tercih etmişti? Neden kurumsal ırkçılığa işaret eden insanlar dinlenmemişti, göçmenlerin çıkarttıkları sesler olarak kenara atılmışlardı? Toplum, cinayet serisini adlandırırken bile ırkçı tanımların kullanılmasını nasıl normalleştirebilmekteydi? [Medya, "Döner Cinayetleri" ifadesini kullanmaktaydı yaygın olarak, ç.n.] Sağcı teröristlerin işlediği cinayet ve saldırılar kimi hedef almaktaydı?

Küratöryel pratiğin atacağı ilk adım kurbanların yakınlarıyla kişisel temas kurmak olmalıydı. Çünkü bu insanlar devlet kurumlarına güven duyulamayacağını bizzat deneyimlemişlerdi. Ancak kişisel temas yoluyla yaşananların müzede, kamusal ölçekte bir anlatı şeklinde tarihselleştirilmesi düşüncesi ailelerinden birini kaybetmiş insanlara açılabilir ve bu konuda görüş alışverişine girilebilirdi. Kurumsal işleyiş ve çözümler konusunda izleyecek şeffaflık beraberinde yeni zorluklar da getirmekteydi: Tarih sergi ortamının önünde ve arkasında nasıl yazılacaktı? Kişisel anılar hakkındaki kararlar ne ölçüde bu anılara sahip insanların elinde kalacaktı -üstelik kurumsal çerçeve böyle bir karar gücü sağlamıyorsa? Geleksel müze işleyişi içinde pek sorgulanmayan bu konuların üstesinden omuz omuza verilerek gelinmişti. Mağdurlar ile küratör arasındaki işbirliği aracılığıyla serginin bir parçası haline gelmek, içeriği belirlemek, manevra kapasitesi dar olmasına rağmen sergilenecek nesnelere ve müzede kullanılacak sergi alanları hakkında kararlar vermek mümkün olmuştu. Cinayete kurban gidenlerin yakınları anlam üretimi hakkında, mesela sergi bağlamında kullanılacak metinlerin oluşturulmasında sergide çalışan diğer müze çalışanları kadar söz hakkına sahiptiler.

İrkçılık Karşıtı Bir Kültür Kurumu İçin Yeni Çerçevesel

İrkçılık karşıtı küratöryel faaliyete katılanlar sergideki anlatıları ve anlamları birliktelik kurarlar ve klasik biçimde kendinden menkul açıklamalarla yetinmenin ötesine geçerler. Hiyerarşik bir eylem ve karar yapısı içinde "birlikte" sözcüğünün nasıl bir anlamı olabilir? Theodoros Boulgarides'in yakınları küratörden bu şekilde çalışmasını istemediler; anlatıları ve yapılandırmayı kendileri oluşturma, kararları verme yoluna gitmediler. Geri dönüşsüz biçimde yaşadıkları kaybı telafi etmeye girişecek jestlere başvurulmasını istemediler.

Daha çok, kültür kurumuna "neden?" sorusunu yöneltmeyi tercih ettiler. Böylelikle halen süren bir söyleşme hali oluştu ve konuşan ile dinleyen, soru soran ile yanıt veren, şekillendiren ile seyreden arasındaki roller yer değişebilir halde kaldı. Müze çalışanı için (Natalie Bayer) işbirliği üzere kurulu küratöryel pratik şu anlama gelmekteydi: fikirleri, kavramları ve konumlanmaları ilgili kişilerin önüne ya da arkasına değil yanına yerleştirmek ve onlarla birlikte eyleme geçmek.[8] Münih Şehir Müzesi'ndeki sergileme sözü kurbanların geride kalan yakınlarına vermeye ya da gerçek adaleti mağdur olanların anladığı biçimiyle yeniden şekillendirmeye girişmiyor. Sergi mutlak nitelikte kurban olma haline dair bir anlatı da kurmuyor. Daha ziyade, NSU Kompleksi bağlamında marjinalleştirilmiş olan farklı insanlara ait bilgileri topluyor ve bunlardan yola çıkarak bir göç kenti olan Münih'e dair tarihsel bir anlatı kuruyor.

İşbirliğine dayalı küratöryel faaliyetin hedefi müze pratiklerini tek-elden çıkarmak. Bunun için esneyebilir, "katlanabilir" ve kapalı, önceden tanımlanmış süreçlere bağlı kalmayan organizasyonlara ihtiyaç var. İşbirliği, sergi kavramının geliştirilmesinin, sergi tasarımının hazırlanmasının, müze anlatısının oluşturulmasının öncesindeki süreç üzerine odaklanır -buna bağlı olarak geliştirilen müze pratiği bütün katılımcıların konumunu dikkate alan idari bir ilişkilene ortaya koyar. Böylelikle kaçınılmaz biçimde durumsal rol değişiklikleri ve kaymalar ortaya çıkar. Bu minvalde şekil alan ırkçılık karşıtı küratöryel faaliyet soran, arayan, ilişkilenen ve gelişen bir pratik olarak tanımlanır hale gelir.

İşbirliği üzerine kurulu küratöryel pratiğin toplumsal yapıları, izlenen politikaları, gelişen tartışmaları ne ölçüde etkilediği, ya da etkileyip etkilemediği sorusuna aranacak yanıtlar spekülasyonun ötesine geçemez. Müze ortamındaki küratöryel faaliyetin ırkçılık karşıtı ve adil bir toplum yönünde "yeniden programlanması", yönetselliğin mimarisini ve iktidar ilişkilerini değiştirmek üzere girişilen bir deneye, alıştırmaya dönüşebilir. Bunun yanında işbirliği sırasında söz alanlar arasındaki eşitsizlik halinin üstesinden, toplumsal, kültürel, ekonomik kaynaklara eşit koşullarda erişim şansı tanınmadığı sürece, gelinemez.

Ve buna rağmen müze yapısı içinde ırkçılık karşıtı eylem mümkündür. İşbirliği üzerine kurulu küratöryel çalışma, çok sayıda insanı yanyana getirme ve farklı konumsallıkların sayısını çoğaltma potansiyelini içinde taşır. Yine de kültür kurumlarının ciddi biçimde ihtiyaç duyduğu, "marjinalleştirilmişler" in bilgisi, fikir zenginliği ve yoğun eyleme arzusunu barındırmak üzere yeni örgütlenmiş biçimlerin geliştirilmesi gerekmektedir. Bu tür yaklaşımların müzelerin amacı ve kapsamını ıskaladığına, bilimsel ya da sanatsal "nitelik kaybı" anlamına geleceğine yönelik sıkça dile getirilen endişeler müzeyi kendine yeterli kapalı bir kutu olarak modellendiren katı zihniyeti örnekler. Fakat ırkçılığın süreklilik ve yeni biçimler kazandığı, toplumsal ayrışmaların keskinleştiği günümüzde müzelerin yeniden yapılandırılması bir zorunluluktur. Temsil yapıları bu süreçte giderek gerçeklikten uzaklaşıyor çünkü bir şeyin yerine geçmek, temsil düzlemine taşımak, standartlaştırmak fikri halen indirgeyici, eleyici ve sınırlayıcı bir grup algısı üzerine temelleniyor. Modern demokrasi bu anlamda belirli bir heterojenlik sağlıyor olabilir, fakat bu da önceden belirlenmiş kriterlerin sınırı içinde kalır. Gerçek, coşkun bir çoğulluk burada kendine yer bulamaz.

İşbirliği üzerine kurulu küratöryel pratik bu noktada kürate edilmiş bir işbirliğinin ve indirgemeciliğe karşı işleyen bir devinimin örgütlenmesini mümkün kılar. Bu ilkeye

tutarlı biçimde bağı kalan bir kültür kurumunda, aleni bir ırkçılık karşıtı küratörlüğe gerek olmaz. Böyle bir ortamda dikkat sadece içerik, fikirler, düzeltme ve değiştirme çabaları üzerine odaklanır -ve tabii ki ilginç bir kültür çalışması yaratmaya...

[1]Andrew Dewdney vd., *Britishness and Visual Culture*, Londra, 2011.

[2]Mark Terkessidis, *Psychologie des Rassismus*, Opladen, Wiesbaden 1998, ss. 74-81.

[3]Michel Foucault, *Toplumun Savunmak Gerekir*, YKY, İstanbul, 2002, s. 23 (çeviri değiştirilerek kullanıldı).

[4]Aytaç Eryılmaz, "Almanya'da Bir Göç Müzesi - kültürpolitığı ve toplumsal açılardan önemi", *Expert Meeting on Migration Museums* başlıklı konferans çerçevesindeki sunum, Roma, 23.-25.10. 2006, s. 6.

[5]DOMiD, *Auf dem Weg. Ein Forum für die Zukunft: Das zentrale Migrationsmuseum*, Köln 2016.

[6]<http://www.wienwoche.org/de/465/projekte> (08.01.2017).

[7]Richard Griswold del Castillo, Teresa McKenna, Yvonne Yarbro-Bejerano (eds.), *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965-1985*, Los Angeles 1991.

[8] 6 Eylül İnisyatifi'nin ve NSU Kompleksi Çözülün isimli eylem birliğinin kurucu üyesi olan Ayşe Güleç de kendi yaklaşımını benzer şekilde anlatıyor.