

SANAT YAPITININ FARKLI MEKÂNLARDA ANLAM PROBLEMATIĞI

FERAHI MENGEŞ

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

SANAT YAPITININ FARKLI MEKÂNLARDA ANLAM PROBLEMATIĞI

FERAHİ MENGEŞ

Işık Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,

Görsel Sanatlar Bölümü, 2012

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi ile sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2015

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT YAPITININ FARKLI ALAN VE MEKANLARDA ANLAM PROBLEMATIĞI
YÜKSEK LİSANS TEZİ
FERAHI MENGEŞ

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Halil AKDENİZ
(Tez Danışmanı)

Işık Üniversitesi



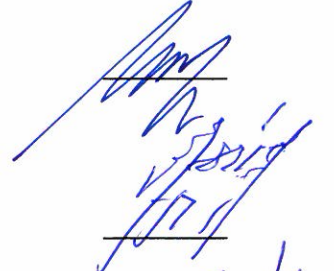
Yard. Doç. Emre ZEYTİNOĞLU
(Tez Eş Danışmanı)

Mimar Sinan G.S.Ü.



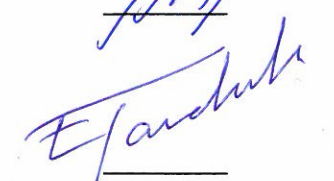
Prof. Dr. Ahmet Kamil GÖREN

İstanbul Üniversitesi



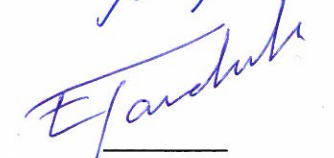
Prof. Meriç HIZAL

Işık Üniversitesi



Doç. Dr. Emre TANDIRLI

Işık Üniversitesi



Onay Tarihi: 14/05/2015

SANAT YAPITININ FARKLI MEKÂNLARDA ANLAM PROBLEMATİĞİ

ÖZET

Tarih boyunca, sanat ve mekan arasındaki ilişki sürekli değişim gösterir. Nadire kabineleri, değerli nesnelerin biriktirilip gösterildiği mekansal düzenlemelerin ilk örnekleridir. Tarihsel aşamalar boyunca gelişen ve büyüyen kabineler, müzelere dönüşmeye başlar. Kabinelerdeki akıldışı ve hayal gücüyle oluşturulan düzen, müzelerde yerini akılcı, bilimsel ve tarihsel disiplinlere bırakır. Nesnelerin teşhir edildikleri mekanlarla olan bağları, tarihsel süreci kapsayan gelişmelere paralel olarak, değişim göstermiştir.

Sosyo-ekonomik ve kültürel politikaların kuşattığı sistemin etkisi sonucu dönüşen sanat, daima özgürlük arayışı içinde olmuştur. Sanatçıysa, yeni anlatım biçimleri ve deneyimlerle, sistemin yönlendiriciliği ve tahakkümleri karşısında yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Mekân, Koleksiyon, Müze, Sanatın Özerkliği.

PROBLEMATIC MEANING OF ART WORK IN DIFFERENT PLACES

Abstract

Art and venue has always had an evolving relationship in the course of history. Cabinet of curiosities, where valuable objects were stored and displayed, are the first examples of spatial arrangements. In time, Kunstkabinetts turned into museums as they thrived and grew in size. Curated by imagination, the extraordinary layouts of Kunstkabinetts transformed into rational, scientific and historical disciplines. Objects' ties to the place of exhibition underwent changes in parallel to the changes in historical processes.

Surrounded by socio-economic and cultural policies, art is in constant search of liberty. Artists on the other hand, stand up to the dominance and inducement of the system through new ways of expression and experiences.

Key Words: Art, Space, Collection, Museum, Autonomy of Art.

Önsöz

Bu çalışma, tarihsel süreç boyunca sanatın hem anlamındaki çeşitlilikleri hem de felsefe, sosyoloji, siyaset ve politika gibi pek çok alanla girdiği ilişkiler bağlamında ortaya çıkan gözlemleri içermektedir.

Rönesans öncesinden günümüze kadarki süreçte sanatın nasıl algılandığı ve üretim pratikleri arasında sanatın ayrı bir alan olarak görülüp görülmediği, görüldüğü yerde onu farklılaştıran unsurların belirlenmesi gibi bir yol izlenmiştir.

Konuları irdelerken, sanatın özerkliği ve toplumsal arka plandaki dönüşümlerle arasındaki etkileşimlerden bahsedilmiştir.

Tez kapsamında, bu alandaki önemli düşünürlerle birlikte sanatçıların düşünsel ve pratiksel çalışmalarına yer vererek sanattaki dönüşümleri anlama yoluna gidilmiştir.

Araştırma boyunca gözlemlediğim, sanat hakkındaki hüküm ve fikirlerin tarihsel ve kültürel koşullara göre değiştiğidir.

Teşekkür

Işık üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü'ndeki ve Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksel Lisans Programı'ndaki eğitimim sırasında zengin tecrübesi ve bilgisiyle güven veren anlayışı ve desteğiyle her zaman yanımda olan sayın Prof. Dr. Halil Akdeniz'e ve tez çalışmam boyunca bana zaman ayırıp dinlediği ve her daim yüreklendirdiği için sayın Yrd. Doç. Emre Zeytinoğlu'na teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, tezin son aşamalarına kadar bir an olsun yardımlarını esirgemeyen sayın Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören'e teşekkürlerimi borç bilirim.

Yüksek Lisans programıma başlamamı destekleyen ve çalışmalarımın her adımında yanımda olan, sabır ve anlayışlarıyla beni destekleyen sevgili eşim Dr. Özgür Mengeş'e, biricik oğlum Eren Mengeş'e, kütüphanesindeki paylaşımlarıyla yanımda olan sevgili arkadaşım Ümit Özdemir'e ve beni destekleyen çevremdeki tüm dostlarıma sonsuz teşekkürler.

Canım oğlum Eren'e...

İçindekiler

Özet	i
Abstract	ii
Önsöz	iii
Teşekkür	iv
İçindekiler	v
Resim Listesi	vii
1 Giriş.....	1
2 Müzelerin Doğuşu ve Tarihsel Süreci	3
2.1 Koleksiyon Yapma.....	3
2.2 İlk Özel Koleksiyonlar.....	4
2.3 Nadirelerin Sergilenme Alanları.....	5
2.4 Koleksiyonerin Statüsü.....	7
2.5 Sembolik Sermaye.....	11
2.6 Müzeleri Kim Kurar.....	12
2.7 Müzelerin İşlevi.....	15
3 Galerilerin Doğuşu ve Tarihsel Süreci.....	39
4 Müze ve Galerilerde Mimari-Konsept İlişkisi	43
5 Sanat Yapıtının Özerkliği.....	48
5.1 Atölyeden Galeri ve Müzeye.....	54
5.2 Oluşturulan Mekânlar.....	60
5.2.1 Piet Mondrian.....	67
5.2.2 Kurt Schwitters	68

5.2.3 M. Duchamp.....	70
5.2.4 El Lisstszki (mekânın keşfi).....	73
5.2.5 Yves Klein (Space, Boşluk)	75
5.2.6 Marcel Broodthears.....	78
5.2.7 Christo.....	79
5.2.8 Jannis Kounellis(1969, Canlı Atlar, Africo Galerisi, Roma) ..	81
5.2.9 Robert Morris.....	82
5.2.10 Daniel Spoerri (Duygusal Müze)	84
5.2.11 Sol Lewitt.....	85
5.2.12 Robert Irwin.....	87
5.2.13 Micheal Asher.....	88
5.2.14 Daniel Buren.....	90
5.2.15 Richard Serra (Devrik Kemer)	94
5.2.16 Halil Akdeniz.....	96
5.2.17 James Turrel.....	97
5.2.18 Olafur Eliasson.....	99
5.2.19 Tomas Saraceno (in Orbit)	100
5.2.20 Thomas Hirschhorn(Zihnimde Yürürken)	101
Sonuç	103
Kaynakça	106
Özgeçmiş	109

Resimler Listesi

- Resim 1: Ole Worm'un nadire kabinesi, "Museum Wormianum", Danimarka, 1655.
(<http://www.e-skop.com/skopdergi/canavar-kulturalizm-ne-zamandi/928>) (02.03.2015)..... 6
- Resim 2: Küçük David Teniers, Arşidük Leopold Wilhelm ve Artist Archducal Resim Galerisi'nde, Brussels, 1653, Tuval üzerine yağlı boya, 87.6×70.9 cm (34.5 ×27.9 inch), Özel Koleksiyon, ([http://commons.wikimedia.org/wiki/File:David Teniers II - Archduke Leopold Wilhelm and the artist in the archducal picture gallery in Brussels \(1653\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:David_Teniers_II_-_Archduke_Leopold_Wilhelm_and_the_artist_in_the_archducal_picture_gallery_in_Brussels_(1653).jpg)) (02.03.2015)..... 9
- Resim 3: Carl Andre, *Equivalent VIII (Eşdeğer VIII)* 1966, Tate, London
(<http://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-equivalent-viii-t01534>)
(02.03.2015)..... 21
- Resim 4: Manet Projesi '74, 1974, Installation,
(http://www.museum-ludwig.de/de/mediathek/hans_haacke-1)
(02.03.2015)..... 24
- Resim 5: D.Buren, Manet Projesi uyarlaması, 1974
(<https://www.studyblue.com/notes/note/n/18-identity-2-institutional-critique-origins--repercussions/deck/870204>)(02.03.2015)..... 25
- Resim 6: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, photo, Ferahi Mengeş,
(29.01.2013)..... 26
- Resim 7: Fotoğraf, Ferahi Mengeş Masumiyet Müzesi (10.12.2014)..... 29

Resim 8:	Fotoğraf, Ferahi Mengeş Masumiyet Müzesi(10.12.2014).....	29
Resim 9:	Fotoğraf, Ferahi Mengeş Masumiyet Müzesi(10.12.2014).....	30
Resim 10:	Sokak, fotoğraf, Ferahi Mengeş(10.12.2014).....	31
Resim 11:	Sokak, fotoğraf, Ferahi Mengeş (10.12.2014).....	31
Resim 12:	Müze-mağaza-satış nesnelere, fotoğraf, Ferahi Mengeş (10.12.2014).....	32
Resim 13:	Claes Oldenburg, <i>Pastry Case, Dükkân</i> , İkinci Cadde, Manhattan, 1961- 1962 (http://collegebarbot-arts.over-blog.com/) (02.03.2015).....	35
Resim 14:	Anthony Caro, (Early One Morning, Erken Bir Sabah,1962, Medium Painted steel and aluminium, Tate Gallery (http://www.tate.org.uk/art/artworks/caro-early-one-morning-t00805) (02.03.2015).....	36
Resim 15:	Karl Friedrich Schinkel, Berlin Altes Museum, 1824 (http://www.aliartun.com/content/detail/46) (25.02.2015).....	44
Resim 16:	Gustave Courbet, Ressamın Atölyesi, 1855, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 598 ×359 cm, Musée d'Orsay, Paris (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Courbet_LAtelier_du peintre.jpg) (25.02.2015).....	55
Resim 17:	Georges Braque, Ressamın Atölyesi, (13 May 1882-31 August 1963) (https://www.pinterest.com/kakikaki9965/georges-braque/) (25.02.2015).....	56

- Resim 18: Bruce Nauman, Mapping the Studio I(Stüdyo Haritalama 1)2001 – All Action Edit [Fat Chance John Cage], 2001, HMKV im Dortmunder U, Sounds Like Silence, 2012, (<http://artnews.org/hmkv/?exi=34484>) (02.03.2015)..... 58
- Resim 19: Piet Mondrian Salon of Madame B.Dresden(Madam B'nin Salonu), Almanya, 1923 (<http://expandeddrawing.blogspot.com.tr/2012/03/piet-mondrian-desing-for-library-study.html>) (02.03.2015)..... 68
- Resim 20: Kurt Schwitters tarafından kurulan Merzbau, The Hannover Merzbau by Kurt Schwitters. Photo by Wilhelm Redemann, 1933, Moma (http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau.) (25.02.2015)..... 69
- Resim 21: Marcel Duchamp,1200 Kömür Çuvalı,”Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi’nden Görüntü”,1938,Paris (<http://www.e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-1938/1941>) (25.02.2015)..... 71
- Resim 22: Marcel Duchamp's iconic installation *Sixteen Miles of String* (above) was conceived for the influential *First Papers of Surrealism* exhibition held in New York in 1942, (Marcel Duchamp’ın ikonik enstalasyonu, *16 Mil iplik*, Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri sergisinden görüntü, 1942, Newyork) (<http://www.modernedition.com/art-articles/string/string-art-history.html>)(25.02.2015)..... 73
- Resim 23: El Lissitzky, Proun Room, (Proun Odası 1923), Rekonstrüksiyon(1971), Koleksiyon Van Abbe Müzesi

- (<http://theworkingrecord.com/category/maap14/situations/>)
(25.02.2015)..... 74
- Resim 24: Yves Klein, *Boşluk, (The Void)*, Iris Clert Galerisi, 1958, Paris
http://www.yveskleinarchives.org/works/large/1958_clert_3.jpg.... 76
- Resim 25: Arman P.Arman, *Dolu*1960,Iris Clert Galerisi, Paris
([http://en.wikipedia.org/wiki/File:Le Plein exterior.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Le_Plein_exterior.jpg))
(25.02.2015)..... 77
- Resim 26: Marcel Broodthaers, Museum of Modern Art, Department of Eagles,
(Kartallar Bölümü), 1968
(<http://glasstire.com/2014/04/05/austin-to-open-its-first-art-storage-warehouse/>) (25.02.2015)..... 79
- Resim 27: Christo and Jeanne-Claude, *Paketlenmiş Çağdaş Sanatlar Müzesi,*
Chicago, (1968-9)
(http://litenet.bg/publish11/avangelov/christo_en.htm)
(25.02.2015)..... 81
- Resim 28: Yannis Kounellis, *12 Live Horses, (12 Canlı At)*,1969, Galleria
L'Attico, Roma
(<http://doattime-arthistory.blogspot.com.tr/>) (02.03.2015)..... 82
- Resim 29: : Robert Morris, *Untitled –L- Beams, (L Kalaslar)* 1965
(<http://imgarcade.com/1/robert-morris-untitled-l-beams/>)
(25.02.2015)..... 84
- Resim 30: Daniel Spoerri, *Musée sentimental, (Duygusal Müze)*,1977-1989)
(http://museologien.blogspot.com.tr/2010.02.01_archive.html)
(25.02.2015)..... 85

- Resim 31: Sol LeWitt Wall Drawing, Forms composed of bands of color,
(Renkli Bantlardan Oluşan Kompozisyon), Akrilik boya 2004, Lisson
Galeri, Londra
(<http://www.lissongallery.com/artists/sol-lewitt>) (25.02.2015).... 87
- Resim 32: Robert Irwin, Robert Irwin's Experimental Situation,
(Deneysel Durum), Ace Gallery, Los Angeles, 1970
(<http://www.modernedition.com/art-articles/absence-in-art/empty-art-gallery-shows.html>) (25.02.2015)..... 88
- Resim 33: Daniel Buren, LA Bus Stop Benches: Figueroa and Venice,(Otobüs
Durağı Bankları), (1995)
(<http://belacqui.tumblr.com/post/2466791521>) (25.02.2015)..... 91
- Resim 34: Daniel Buren, *Wallpaper*, (*Duvar Kâğıdı*), Documenta V, Kassel,
1972 Paris
<http://astoneleftunturned.com/daniel-buren/>
(<http://astoneleftunturned.com/daniel-buren/>) (02.03.2015)..... 93
- Resim 35: Richard Serra, *Double Torqued Ellipse*, (*Dönen Elipsler*) San
Francisco, California, 2003-2004
(<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/17144>) (25.02.2015)..... 96
- Resim 36: Halil Akdeniz, Etelektüel Mekan Tasarım (1994), 2012..... 97
- Resim 37: James Turrell, *Daylight and LED light*, (*Gün Işığı ve Led Işığı*) Site-
specific installation, solomon r. guggenheim museum, new York,
2013

(<http://www.designboom.com/art/james-turrell-at-the-guggenheim-new-york/>) (25.02.2015)..... 98

- Resim 38: Olafur Eliasson, Hava Projesi,2003,(The Weather Project (2003) by Olafur Eliasson in the Turbine Hall of the Tate Modern. Photograph: Dan Chung for the Guardian)
(<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/aug/07/top-10-suns-in-art-monet-turner-raphael-olafur-eliasson>) (02.03.2015)..... 99
- Resim 39: Tomas Saraceno, *Orbit, (Yörüinge)* Enstalasyon, 2013, Düsseldorf, Ständehausstraße museum

(<http://www.archdaily.com/394622/in-orbit-installation-tomas-saraceno/> (25.02.2015)..... 100
- Resim 40: Thomas Hirschhorn, Zihnimde Yürürken,2009, Hayward Galeri, Londra

(<http://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2009/jun/23/walking-in-my-mind-hayward-gallery>) (02.03.2015)..... 101

1. GİRİŞ

Sanat eserleri, müzelerin kuruluşundan önce dinsel ve nesnel nedenlere bağılı olarak tapınak, mezar, kutsal mekânlar ve saraylarda sergilenmişlerdir. Antik dönemde sanat eserlerinin müzleri yoktur. (Müzler; mitolojide adını esin perilerini doğuran hafıza tanrıçası Mnemosyne'den almıştır.) Örneğin, Melpomene zaten müz sözcüğünden türeyen müziğin ilham perisidir. Dokuz müzden her biri ayrı bir yaratıcılığı temsil etse de müzlerin müze mekânında varoluşu rönesansla birlikte belirecektir. Sanat eserleri bu dönemde şiirle, müzikle ve felsefeyle aynı değerde kabul görmemiştir. Sanatın müzlerin mekânına girmesi 18. yüzyılda gerçekleşecektir.

14. ve 15. yüzyıllarda ticaretin ve kentlerin gelişmesiyle varlık kazanan kent-soylular dini ve gündelik yaşamı konu alan eserler toplamaya başlamıştır. Önceleri değerli eserler, tapınak ve saraylarda gösterilirken zaman içinde statü ve güç sahibi olan kişilerin korumasında, özel galeri ve kütüphanelerde gösterilmeye başlamıştır. Palazzo Medici Sarayı, modern müzeye doğru atılan ilk adım olarak görülmektedir.

18. yüzyılda, sanatın ve sanatçının özgürleşmesiyle birlikte sanatın teşhir edildiği mekan fikri de önem kazanmaya başlamıştır. Kamuya açık ilk sergileme mekanı sayılan Salon, 18. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Daha önceleri kiliseyi, aristokrasiyi ve hanedanlıkları temsil eden sanat, modern müzelerde insanlığı temsil etmeye başlamıştır. Sanatın sekülerleşmesi, özerkleşme, sanat tarihinin inşası, teşhir kültürü gibi deneyimler modern müzelerde gerçekleşmiştir.

19. yüzyılda müzeler, klasik tanımlamaların dışına çıkarak teşhir politikalarının öncüleri olarak sahneye çıkmaya başlar. "Modern Müze Çağı" denilen bu dönemde

müzeler, bünyesine aldığı eseri sadece korumakla kalmayıp aynı zamanda kendi çerçevesinde koleksiyon yapma işlemini de gerçekleştirir. Müze sahip olduğu eseri, zaman ve ait olduğu mekânından çıkararak ebedileştirir, bütün yargıları dışarıda bırakarak izleyicinin eserlere odaklanmasını sağlar. Esere kutsallık ve sonsuzluk veren ise zamansızlığıdır tıpkı din gibi.

Müzeler, sanatın değerini belirleyen ve biçimlendiren kurumlardır. Sanat yapıtının üretildiği mekândan çıkarılıp müzelere ve galerilere girmesiyle anlamında ve değerinde dönüşümler olması, iktidar, sermaye piyasası, sanat kurumlarının ideolojileri, kültür endüstrisi ve sanat tarihi gibi etkenlere bağlıdır.

Altmışlı yıllarda, filozof George Dickie, Sanatın Kurumsal Teorisi olarak bilinen bir teori ortaya atmıştır. Dickie'nin teorisine göre sanatın ne olduğunu belirleyen en önemli faktörün tümüyle sanat dünyası olduğu yönündedir. Dickie'nin "Sanat Dünyası" dediği şey küratörlerden, koleksiyonculardan, sanat eleştirmenlerinden, sanatçılardan ve bir şekilde sanat dünyasıyla bağı olan kişilerden oluşan bir tür sanat ağıdır. "Bu teoriye göre bir şey eğer Sanat Dünyası öyle buyuruyorsa sanat eseridir."¹ Danto'nun bahsettiği kaynak için ayrıca bkz. George Dickie, "The New Institutional Theory of Art", in *Aesthetics and Philosophy of Art: The Analytic Tradition: An Anthology*, Edited by Peter Lamarque-Stein Haugom Olsen, Blackweel Publishing, 2004, pp.45-54 (Also see Proceeding of the 8th International Wittgenstein Symposium Wien 1984)

20. yüzyılda ortaya çıkan sanat akımlarıyla birlikte hareket eden sanatçılar, gerçekleştirdikleri projelerle, sanatı bünyesine katan müzeyi, galeri ve diğer sistemlerin ideolojik ve ekonomik çerçevesini ele alarak sorgulamışlar ve çerçeveyi kırmaya çalışmışlardır.

1 Arthur C. DANTO, *Sanat Nedir*, Çev. Zeynep Baransel, 44.

2. Müzelerin Doğuşu ve Tarihsel Süreci

2.1 Koleksiyon Yapma

Tarih yazılarında bahsedilenlere göre koleksiyonculuk ve müzeciliğin temellerinin İskenderiye Kütüphanesi'ne dayandığı bilinmektedir. İskenderiye Müzesi, Hint, Mezomotomya ve Yunan medeniyetlerine, hatta bütün yeryüzüne ait sözleri ve imgeleri aynı mekânda biriktirme hayalinin ilk tasarımıdır; "*belleğin merkezidir*"²

İskenderiye Kütüphanesi'nde müze adlı bir bölüm olduğu ve sanatçıların, filozofların, bilim adamlarının gelip serbestçe araştırmalar yaptığından bahsedilmektedir. Müzenin, güç ve iktidarı çağrıştıran, inanç nesnelere ve bilginin toplanıp derlendiği kütüphane bölümü bulunmaktadır. Zaten o dönem zihinsel, düşünsel ve felsefi üretimlerin yapıldığı yerlerin müze adıyla anıldığı söylenmektedir. Büyük İskender'in yardımcısı Yunan asıllı Ptolemaios Soter, İskenderiye'de saray bahçesinin ortasına "museion" yaptırır. Şeniz Atik, Çağdaş Sanat Konuşmaları'nın dördüncü serisinde gerçekleştirdiği söyleşide konuyla ilgili şunları aktarmıştır:

*"Hem üniversite, hem akademi, hem de manastır niteliği taşıyan bu Museion'da, Yunanistan'nın ve doğu ülkelerinin eski ve yeni sanat yapıtları yavaş yavaş toplanır, belgelenir ve korunur. Aynı zamanda şairler, coğrafyacılar, bilim adamları ve sanatçılar İskenderiye Sarayı'nda toplanır. Bir anlamda İskenderiye Müzesi günümüzün müze kavramının çekirdeği sayılmaktadır."*³

Koleksiyonlar, antik çağın müze kütüphanesinden ortaçağ ve rönesans dönemine kadar geçen yüzyıllarda, sahiplerinin hayal gücüyle oluşturulan, gizemli ve anlam yüklü karmaşık düzen içinde varlıklarına devam etmişlerdir.

2 Alexander STILLE, "The Return of the Vanished Library", The Future of The Past, 9. Bölüm, 2002, s. 252'den, aktaran Ali Artun, *Sanat Müzeleri-I*, 15.

3 Levent ÇALIKOĞLU, *Çağdaş Sanat Konuşmaları, Koleksiyonculuk, Koleksiyonlar ve Müzecilik*, 120.

*"Koleksiyon sözcüğü doğrudan doğruya "toplamak" ile ilgilidir. Collection: Toplama, derme... Ve koleksiyoner sözcüğü de elbette "toplayan" "derleme yapan" anlamındadır. "Toplama" eyleminin çok geniş bir alana yayılabileceği bilinse de (bir işi gerçekleştirmek için para toplamaya kadar giden bir anlam) bu sözcüklerin bugün daha çok belirli bir takım nesnelere ya da sanat yapıtlarının toplanmasıyla bağlantı kurduğu malumdur."*⁴

Burçak Madran, Çağdaş Sanat Konuşmaları'nın dördüncü serisinde gerçekleştirdiği söyleşide, koleksiyon tarihçisi Krzysztof Pomian'ın yaptığı koleksiyon tanımını şu şekilde aktarmıştır:

*"Özel koruma altına alınmış, dönemsel olarak ya da tamamen ekonomik etkinlik alanının dışına çıkmış doğal ya da yapay nesnelere bütünü koleksiyondur. Nasıl ki müzeciliği, ilham perileri Musa'lardan başlatmayı seviyoruz, koleksiyonları da şu anda bizim müzelerimizde sakladığımız birtakım veri gruplarından yola çıkarak ele almayı tercih ediyoruz."*⁵

2.2 İlk Özel Koleksiyonlar

Önceleri, Helenlerin geleneklerinde olduğu gibi Romalılar da ele geçirdikleri heykel, resim ve diğer sanat eseri sayılabilecek ganimetleri çeşitli tapınaklara sunmaktaydılar. Zamanla bu gelenekten kopan kumandanların, ganimetlerinden bir kısmını kendileri için ayırmaya başladıkları gözlenir. Hatta bir zaman sonra zevkin geliştiği, eğitimin etkisiyle ganimetlerin seçilmesine gidildiği, Romalı kumandanların sefere çıktıklarında yanlarında bu eserlerden anlayan uzmanlar bulundurdukları bilinmektedir. Böylece Roma'da ilk özel koleksiyonların ortaya çıkma işaretleri başlamış olur. Giderek her zenginin evinde bir kütüphaneyle, bir de resim ve heykel galerisi oluşmaya başlar. Koleksiyonların toplumsal statü ve yatırım amacına dönüşmesi beraberinde sanat piyasası ve tacirleri sınıfının doğmasına yol açar.

Marcus Tullius Cicero, MÖ 70 yılında yazdığı "Sanat Eserleri Hakkında" başlıklı kitabında, sanatın özel kişilerce sahiplenilip, himaye edilmesini eleştirerek koruma düşüncesinin zamanımıza kadar süren tartışmalarından birini başlatmıştır. Tallius,

4 Emre ZEYTİNOĞLU, "Koleksiyon Yapanın Statüsü, İzleyicinin Statüsünden Her Zaman Üstündür", *Genç Sanat*, Sayı: 220, 31.

5 Bkz. (3), ÇALIKOĞLU, 64-65.

savaşçılarının savaş eserlerini gasp etmelerine karşı çıkararak bu eserlerin kataloglanıp kamuya mal edilmesini savunur.

Selçuklular, sahip oldukları bütün sanat eserlerini kamuya mal etme düşüncesine ve hukuksal yapıya sahiptiler.

Selçuklular'ın buldukları bütün kabartma ve heykelleri, Konya kentinin surlarına ve kapılarına yerleştirerek, her an herkese açık bir heykel koleksiyonu ve sergisi, koruma tarihindeki en özgün "kamusal müze tasarımı"na" ait ilk örneklerden biridir.

Ortaçağ'ın sonlarına doğru, Kıta Avrupa'sı ülkelerinde prensler, soylular ve eğitimli kişiler Wunderkammer (nadire kabinesi) adı altındaki mekânlarda çeşit çeşit nesnelere bir arada topluyorlardı. Yeni dünyanın keşfiyle Avrupa, uzak diyarlardan tuhaf canlı-cansız nesnelere, merak duygusuyla keşfedilen imgeler dünyasıyla tanışır. Biriktirilen nesnelere, sahipleri tarafından ne düzene sokulmaktadır ne de kendi aralarında hiyerarşi yaratmaktadır, harikalar arasında yalnızca sahibinin anlamlandırdığı sırlarla dolu bir dil kurulmuştur. Hazinenin ve kilisenin kutsal ikonografisinin uzağında kurgulanan bu dünyada, sıra dışı olan her şey koleksiyonun parçası olabilmektedir. Bütün zamanlar, mekânlar, canlı-cansız, yapay, doğal, nadide, garip, acayip, sıra dışı her şey koleksiyonda yer bulmaktadır.

2.3 Nadirelerin Sergilenme Alanları

Nadire kabineleri, sarayların özel galerilerinden, özel odalara veya minyatür hazine dolaplarına kadar farklı ölçeklerde kurulur. İlk bakışta müzelerden çok çerçici ve aktarları hatırlatan kabine nadireleri, tıka basa dolu raflarla, çekmecelerle, dolap ve vitrinlerle kaplı nişlerde, bölmelerde saklanır. Nadireler zaman içinde büyüyüp geliştikçe, özel dairelere, sarayların özel galerilerine taşar. En minyatürleri ise en göz alıcı ve değerli olanıdır, bu küçük küçük hazineler, ustalıklarla işlenmiş oymalı kakmalı muhafazaların kapakların ardında gizlenir. Kabineler, son derece özeldir ve ancak koleksiyon sahiplerinin dünyasına aittirler.

Alman hekim ve koleksiyoncu Hans Worms'un nadire kabinesini tasvir eden bir gravürü bize nadirelerin nasıl görüldüğü ile ilgili çerçeveyi gösterecektir.



Resim 1: Ole Worm'un nadire kabinesi, "Museum Wormianum", Danimarka, 1655.
<http://www.e-skop.com/kulturalizm-ne-zamandi/928/skopdergi/canavar->

Rönesans kültürü ve modernleşmeyle birlikte koleksiyon yapma eylemi, modern koleksiyonculuğun ve yavaş yavaş sanat piyasasının doğmasına neden olur. Medici hanedanının koleksiyonları, müzelere taşınıp kamuyla paylaşılması, teşhir ve sınıflandırmaya dayalı bir düzeni temsil etmesiyle sanat koleksiyonları oluşmaya başlar. Koleksiyonculuk, bilimsel ve akılcı yöntemler izlenerek farklı bir düzene sahip olur.

2.4 Koleksiyonerin Statüsü

Koleksiyonun ve biriktirmenin kökeninin, insanoğlunun varlık nedenini, bilgiyi ve dünyayı keşfetme arzusu olduğu düşünülmektedir. Koleksiyoner, kendine nesnelere kurduğu ve onlar arasında anlamlar yüklediği hazlarla dolu bir dünya kurmaktadır. Koleksiyonerler, tek tek seçip topladıkları eserleri seyre dalarken yine ancak kendilerinin anlamlandırabileceği bir dile sahip söylemler yaratırlar. Koleksiyonerler, kendi kurdukları bireysel dünyalarında kendi öznelliklerini inşa ederken aynı zamanda nesnelere işlevsiz ve karşısız varlıkları söz konusudur ve maddi bir yatırım aracı olarak düşünülmemektedir.

Walter Benjamin, "koleksiyonu yapılan nesnelere birbirleriyle yan yana gelerek ortaklaşa bir cümle kurmak amacıyla bütün pratik işlevlerinden koptuğundan bahseder ve bu durumun nesnelere yararlı olmasıyla tam bir karşılık gösterdiğini" ifade eder.⁶

Jean Baudrillard'a göre, her koleksiyonerin kaderinde mahkûm olduğu bir yalnızlık söz konusudur". Baudrillard, "Koleksiyon Sistemi" yazısında koleksiyonerlerin sahip oldukları dürtülerin kaynağından şu şekilde bahsetmiştir.

"Baudrillard 'Koleksiyon Sistemi' yazısında her koleksiyonerin mahkûm olduğu bu yalnızlığa değinir. "Ne için yapıyorsa yapılsın, her koleksiyonda bu dünyadan kaçış niyeti saklıdır. Çünkü koleksiyoner, kurallarını tam kavrayamadığı bir toplumsal söylem içinde kendini yabancı hissetmesi sonucu tamamıyla kendine cevap veren alternatif bir söylem kurar... Ancak, bu uğraşında başarısızlığa mahkûmdur. Çünkü toplumsal bir söylem olmadan da yapabileceğini hayal ederken, sonunda başarabildiği, bu söylemde açık ve nesnel olan kopukluğun yerine kapalı ve öznel olan bir başkasını geçirmekten ibarettir. Öyle ki, kendi icat ettiği dil başkasına bir şey ifade etmez. Bu nedenle her şeyi kapsayan bir nesne düzeni içinde kaçış yalnızlıkla eşanlamlıdır; başkalarıyla iletişim kurmaz"⁷

Tarihte koleksiyon toplama eylemi hiçbir çıkar gözetmeden, sadece saf, masum isteklerle başlamış ve gerçekleşmiş olmasına karşın zamanla bu eylemi, koleksiyonerin topladığı nesnelere başkalarıyla paylaşma isteği söz konusu olduğunda değerler abidesine dönüştürmesine sebep olmuştur. "Çünkü tabloların

6 Walter Benjamin, "Edward Fuchs: Collector and Historian," One Way Street and Other Writings içinde (Londra ve New York Verso, 1992) kaynağından aktaran, Ali Artun, Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, Estetik Modernizmin Taşfiyesi, 148.

7 Baudrillard, "The System of Collecting", s. 24'ten aktaran, Ali Artun, Sanat Müzeleri-1, 42.

mülkiyetini elinde bulundurmak yeterli değildir: tabloların asıl ve nihai gücü başkaları tarafında görünüyor olmaktan gelir.”⁸

Koleksiyona sahip olma duygusu zamanla baştaki o saf, yararsız, çıkarsız duyguya galip gelecektir. Teşhir edilen koleksiyonlar, karşılaştığı kişilerce koleksiyon nesnesinin maddi değerine ve niteliğine bakılmaksızın, nesnenin elde edilmiş ayrıcalığından dolayı değerli bulunacaktır. Dolayısıyla, bir süreç ve emek sonucu elde edilen değer, koleksiyonere üstünlük sağlayacaktır. Koleksiyon sahibi yarattığı değerlerle aslında kendi değerini ortaya koymaktadır.

Varlıklı ve iktidar sahipleri topladıkları tablolar sayesinde kendilerine iktidar ve saygınlık sağlamaktadırlar. Resim (2) örneğinde görüldüğü gibi her tür ve her konudan olan bu tablolarla birlikte koleksiyon sahibi de resmedilmektedir ki böylece başkaları tarafından servet ve güç sahibi oldukları onaylanmış olsun. Ziyaretçilere, sahip oldukları resimler üzerinden kendi prestijlerini gösterme arzusu söz konusudur.

“Bu tür tablolar bir yandan resim-koleksiyonu yapma çılgınlığının bilinçli bir faaliyet olduğunu onaylarken, aynı zamanda koleksiyon yapmanın soylu bir statü, servet ve iktidar sahibi olmayı gerektirdiği iddiasının yerleşmesine yardım ediyordu.”⁹

8 Richard LEPPERT, *Sanatta Anlamın Görüntüsü-İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Çev. İsmail Türkmen, 33.

9 LEPPERT, a. g. k. , 33.



Resim 2: Küçük David Teniers , Arşidük Leopold Wilhelm ve Artist Archducal Resim Galerisi'nde, Brussels, 1653, Tuval üzerine yağlı boya, 87.6×70.9 cm (34.5 ×27.9 inch), Özel Koleksiyon, United States

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:David Teniers II - Archduke Leopold Wilhelm and the artist in the archducal picture gallery in Brussels \(1653\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:David_Teniers_II_-_Archduke_Leopold_Wilhelm_and_the_artist_in_the_archducal_picture_gallery_in_Brussels_(1653).jpg)

Koleksiyonerlik tutkusunun karmaşık birçok formları bulunmaktadır. Haz ve tefekkür aracı olarak koleksiyon, sahip olma isteği olarak koleksiyon, yatırım amacı ile koleksiyon, güç gösterisi olarak koleksiyon gibi. Koleksiyon tutkusunun bu çok yönlü kaynakları filozoflar tarafından da incelenmiş ve ilginç bulunmuştur. Koleksiyon yapmak ister sahip olmak amacıyla, ister ondan yararlanma amacıyla yapılsın sonuçta o bir koleksiyon nesnesidir ve bir değere sahip olmuştur. Pratik bağlamından koparılan nesne öznel bir statüye yükselmiştir.

Koleksiyonerler, asıl güçlerini ve statülerini kendi varlıklı olma durumlarından öte, sıra dışı nesnelere için zaman ve para harcama edimi içinde olmalarından almaktadır.

Bu haz ve ayrıcalıklı olma durumu, koleksiyonerin sahip olduğu nesnelere, maddi niteliklerine bağlı olmamakla birlikte, esasen koleksiyonerin nesnelere, farklı olanın peşinde koşmasıyla manevi bir değer katmasıdır.

Baudrillard, paranın sadece sanat değil aynı zamanda prestij de satın aldığından bahseder ve bu durumu modern sanat müzayedeleriyle ilişkilendirir.

Baudrillard, paranın anlamının harcanışı yoluyla dönüştüğünü ifade eder.

"Sanat müzayedesinde, nesnenin kendisi bir gösterge olarak değer kazanır: paranın –genellikle kum gibidir-satın almak için harcanmasıyla doğrudan bağlantılıdır bu durum. Harcama sadece bir feda ediş olmayıp, aynı zamanda varlıklı ve soylu sanat alıcıları arasındaki rekabetin bir parçası olarak rizikolu bir yatırımdır. Tüketim diyor Boudrillard 'ekonomik' değerler başka bir tip uğruna tahrip edildiği bir rekabet alanı haline gelir." Bu değer prestijdir: Baudrillard buna 'gösterge mübadele değeri' diyor. Bir tuvali satın almakla kazanılan gösterge değerinin bedeli, tuval için verilen para ile bu parayı kazanmak için gereken şeylerdir. Yani tablo, paranın arkasındaki her şeyin görünür bir konsantrasyonu haline gelir."¹⁰

Günümüze bakıldığında koleksiyonerler, sahip oldukları nesnelere değerini onun özsel niteliğinden çok ona ödenen parayla ölçmektedirler. Bir mal ne kadar pahalıysa o kadar değerlidir. Tabi ki bu sanatın beğeni ve estetik yönünün bir takım güçlere bağlı olduğunun göstergesidir.

"Oysaki her koleksiyonerde bulunması gereken özgün (original), sahil (authentic), biricik (unique) olanı keşfetme duygusunu kaybetmesi sahil olduğu öznel kimliğini kaybetmesi demektir."

"Koleksiyonerin yatırımcılara dönüşmesinin sanat üzeri etkileri, özünde sadece finansla ilgili değildir; sanatın varlığıyla ilgilidir, estetiğin ve beğenin örgütlenmesiyle ilgilidir. Spekülatif koleksiyonerliğin bir reklam imparatorunun elinde, fiyatlarla birlikte çağdaş estetiği ve beğeniye nasıl manipüle edebileceğinin en spektaküler örneği Charles Saatchi'dir. Thatcher'in galip çıktığı 1979 seçimlerinde Muhafazakâr Parti'nin reklam kampanyasını yöneten Saatchi, bu sayede sağladığı politik güç sayesinde, kamu müze ve galerilerin mütevelli heyetlerine girer ve nüfuzu sayesinde bu prestijli yerlerde kendi satın aldığı sanatçıların sergilerinin açılmasını sağlar. Bu yolla kendi sanatçılarının işlerine ait fiyatları turmandırır."¹¹

10 Bkz. (8), LEPPERT, 33-34.

11 Ali ARTUN, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, 149-50.

Thorstein Veblen, 1899 yılında kaleme aldığı klasikleşmiş eseri olan “Theory of the Leisure Class” kitabında gösteriş için para harcayanların tüketim alışkanlıklarını incelemektedir. Veblen’e göre bu sınıfta harcanan para satın aldıklarıyla ölçülmektedir.

2.5 Sembolik Sermaye

Eşsiz bir değere sahip olmanın verdiği bu tür kazancı Bourdieu “sembolik sermaye” kavramıyla ele almıştır.

Bourdieu’ye göre, iktidar toplumsal düzenlemelerin merkezindedir ve mücadelesini hem maddi hem de manevi kaynaklar üzerinden yürütmektedir. Bourdieu, sınıflar arası ilişkileri, hiyerarşi ve ekonomik güce bağlı çatışma alanları içinde inceler. Gücün dağılımı, sermaye dağılımıyla ilgilidir. Sermayeler, ekonomik, sosyal, kültürel ve sembolik sermaye olarak sınıf farklılıklarını açığa çıkarmaktadır. Sermaye toplumda değer atfedilen, peşinden koşulan sembolik ve maddi metaların bütünüdür. Örneğin müze, kültürel sermayenin hem harcadığı hem de biriktirildiği alanlardır. Bourdieu, müzeleri kültürel ve sınıfsal farkların açığa çıktığı alanlar olarak tanımlar. Bourdieu’nün sosyolojisinde “kültürel sermaye” ile ilgili olan davranış biçimleri müzedeki izleyiciler üzerinde beğeni, haz ve değerlendirme tutumlarıyla yakından ilgilidir.

“Bu sermaye, sahibinin zevkinin ve toplumda ne derecede sivrilmiş olduğunun kanıtı olabilecek lüks mallar koleksiyonu olarak tanımlanabilir. Bu sermaye elbette “kendi özgül” etkisini, sermayenin ‘maddi’ biçimlerinden kaynaklandığını gizleyebildiği ölçüde ve ancak o ölçüde yaratabilen” dönüşmüş para sermayedir. Ortada açıkça fetişizm (temelde yatan anlamları gizleyen yüzey görünümüne duyulan ilgi) vardır, ama burada fetişim doğrudan doğruya, kültür ve zevk alanlarının dolayısıyla, ekonomik farklılıkların gerçek temelini gözden saklamak için kullanılmaktadır. “En başarılı ideolojik etkiler sözcükleri olmayan ve suç ortaklığı içinde susmaktan başka bir şey talep etmeyen etkiler olduğuna göre”, “kurulu düzenin yeniden üretimine ve hâkimiyetin sürdürülmesine” katkıda bulunmasını sağlayan mekanizmalar “gizli kalır.”¹²

12 David HARVEY, *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Sarvan, 101.

Sonuç olarak “sembolik sermaye” üretimi ve tüketiminin yapıldığı şeydir. Kültürel ve ekonomik alanlarda paraya dönüşmüş sermaye gösterge değeri olan soyut bir durumdur.

Örneğin, değerli sanat nesnelere sahip olmak, koleksiyonculuk, başarı belgeleri, eğitim sonucunda alınan diplomalar sembolik sermayeye örnektir. “*Kısacası, dağınık, salt kolektif kabule dayalı bir simgesel sermayeden, kodlanmış, devlet tarafından verilmiş ve güvence altına alınmış, bürokratikleşmiş, nesnelleşmiş bir simgesel sermayeye geçilir.*”¹³

2.6 Müzeleri Kim Kurar

Yuva ve koleksiyon, evren, sahip olma isteği, haz, yaratıcılık ve arzular, nadirelerin dünyasında birleşir, bütünleşir. Nadire kabineleri tüm bu bileşenleri bünyesine katarak düşsel mekânlarını oluşturur.

Nadire kabineleri (*cabinets of curiosities, kunstkammer, wunderkammer*) 14. ve 15. yüzyıllardan itibaren ve özellikle de rönesansla birlikte yükselen sınırsız, düşsel âlemlerin birikimleridir.

Nadire kabineleri, sarayların özel galerilerinden, özel odalara veya minyatür hazine dolaplarına kadar farklı şekillerde kurulur. Kabinelerde, sanat ve tabiat, ölüm ve yaşam, hakikat ve hayal, deney ve büyü, bilim ve estetik, akıl ve imgelem aynı mekânda bütünleşir.

Aydınlanmayla birlikte müzeler, nadire kabinelerinin bireyselliğine, gizemine, kuraldışı ve akıldışılığına yöntemsel bir disiplin kazandırmıştır. Nesnelere ansiklopedik düzene sokarak herkesin ulaşabileceği, okuyabileceği bir düzen kurmaya çalışır. Bir çeşit mekânsal sözlük görevi de üstlenmektedir. Bu sözlükte, sınıflandırma, ölçme hiyerarşi, tanımlama, kronoloji, kategoriler gibi fark edilir özellikler mevcuttur.

13 Pierre BOURDIEU, *Pratik Nedenler*, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 112.

Palazzo Medici, modern müzelerin sekülerleşme, estetikleşme, teşhir kültürü, tarihin inşası açısından önemli bir adım olmuştur. Medici müzesi örneği ile modern koleksiyoncuktan bahsedilmeye başlanmıştır. Koleksiyonların kamuya paylaşılması sonucunda eserlerin sergilenme biçimleri de önemli hale gelmiştir.

“Floransa’da Medici egemenliğini başlatan kişi Büyük Cosimo’nun 1440’larda inşa ettiği sarayı Palazzo Medici, Avrupa Müzesinin kökeni sayılmaktadır.

Aristokrat bir soydan gelmeyen Medici ailesi, seçip topladığı değerli sanat eserleriyle müze kavramının temellerini atarken kültürel ve ekonomik gelişmelere de yön vermişlerdir. O dönemdeki bankacılık faaliyetleri, kültürün ticari bir meta olarak algılanmasının önünü açmıştır. Medicilerin siyasal ve ekonomik egemenliği sanat dünyasını derinden etkilemiştir.

16. yüzyılda özellikle Roma’da gelişen ticaret ve bankacılık ağı sayesinde zenginleşen tüccarların, sanatçıların eserlerini toplamasıyla bilinçli bir koleksiyonculuk gelişmeye başlar. Bu özel koleksiyonların halka açılması, müzeciliğin gelişmesinde önemli bir dönüm noktası oluşturur. Medici ailesinin koleksiyonu, 1584’te Vasari’nin daha önce bir yönetim yapısı olarak tasarladığı Uffizi (ofisler) sarayına taşınarak burada sergilenmeye başlanması, günümüzdeki anlamıyla sergileme mekânına gösterilen ilk örnektir.

Artun, güç sahibi kişilerin sahip oldukları koleksiyonları ile ziyaretçileri etkileme yollarından şu şekilde bahseder;

“Medici prensleri, kendi armaları ve portreleri kadar, tarihsel ve dinsel tasvirlerinde, diğer nadirelerin de, kime, nasıl sergilenmesi gerektiğinin fazlasıyla bilincindeydiler. Karmaşık teşhir teknikleri sayesinde ziyaretçilerin bakışlarını teslim alarak onları istedikleri gibi etkileyebileceklerini biliyorlardı.”¹⁴

18. yüzyıla birlikte kraliyet koleksiyonları modern müzelere dönüşmeye başlamıştır. 18. yüzyıl Aydınlanma Dönemi’nde Londra’da 1759’da British Museum, 1760’da Kassel Sanat Galeri’si, 1764’te Hermitage Museum halka açılarak kamusal temsil merkezi haline gelir. Saray koleksiyonları, 18. yüzyıla kadar kamulaştırılmaya

14 Ali ARTUN, *Sanat Müzeleri-1/Müze ve Modernlik*, 62.

devam eder. Fransa'da 1792 yılında, hükümetin krallık koleksiyonlarını devletleştirme kararıyla Louvre Müzesi'nin Cumhuriyet Müzesi (Musée de la République) olarak açması ve 1798'de Napoleon'un Sanat Merkez Müzesi'ni (Musée Central des Arts) kurması müzeciliğin gelişmesine önemli katkılar sağlar.

Bu döneme kadar gözlenen, kurulan müzelerin işlevi, eserlerin sergilenmesi veya teşhir edilmesi üzerinedir. Sanat eserleri, sahiplerinden çok sanata dair olan izlenimler uyandırmaya başlamıştır.

19. yüzyıl boyunca "Müzeler Çağı" diye anılan dönemde Avrupa'nın birçok kraliyet merkezinde müzeler kurulur. (Londra British Museum, Berlin Altes, Paris Louvre vs.) Kurulan bu müzelerin içeriğini, rönesansla birlikte yükselen nadire kabineleri oluşturmuştur. Ancak, halkın kültür ve sanat içerisinde yer alması Fransız Devrimi'nden sonra gerçekleşmiştir. Fransız devrimi sırasında kamulaştırılan Louvre Müzesi siyasi açıdan yeni bir düzenin habercisi sayılmaktadır. Devlet kamu müzelerini herkesle eşit bir şekilde paylaşarak, kendi eşitlik ilkesinin varlığını kesinleştirmiş olmaktadır. Kamuya açılan müzelerde artık ev sahibinin yerini, kral ya da soylu bir varlık değil devlet almıştır. Ziyaretçi, hükümdarın buyruğundan çıkmış devletin müzesinde yurttaş kimliğiyle yerini almıştır. Müzeler, halka ait olan manevi zenginlikleri yine devlet aracılığıyla halka sunmaktadır. Devlet bu sayede hem kendi iktidar gücünü güvence altına almış hem de halkı kendi gücüne ortak etmiştir.

Devletin müzeyle ilgili ideolojik araçlarından biri de sınıflandırdığı ve yeni anlamlar yüklediği eserleri, manevi zenginlik gösterisi haline getirmesidir. Böylece yurttaşlar, hükümdarın hazinelerinin değeri karşısında eğitilmiş olacaktır.

19. yüzyıla gelindiğinde müzeler, birer iktidar göstergesi, kültürel ve sanatsal dayatma (empoze) merkezleri haline gelmişlerdir. O dönemlerde bütün batı ülkelerinin gücünü sergileyeceği bir ulusal müzesi vardır.

İngiltere müzeleri ise, Avrupa'daki diğer müzelerden oldukça farklı bir yol izlemiştir. Aristokrasi ve burjuvazinin sahip olduğu değerlerin sentezini yaparak ilerici bir adım atmış olmaktadır. Aristokrasinin himayesinde olan sanat beğenisi, zamanla edebi ve siyasi eleştirinin örgütlendiği kamusal alana dâhil olmuştur.

Jürgen Habermas, "Aristokratlar dâhil, hangi toplumsal sınıftan olursa olsun, "özel aydınlanmış bireyler" arası tartışmaların belirlediği bu alanı, "politik kamusal alan" veya "burjuva kamusal alanı"¹⁵ olarak tanımlar. Örneğin, İngiltere’de kamusal alanlar, kahvelerde örgütlenen cemiyetlerdir. Evrensel ve ulusal müzeler bu cemiyetlerin sonucudur.

Günümüze gelindiğinde, kamusal müzelerin kültürle birlikte özelleştiği ve şirketlerin ve sermayenin denetimine girdiğini görmekteyiz. Müzeler zaman içinde küresel büyük şirketlerin politikalarına ayak uydurmaya başlamıştır. Sanki müzeler, 18-19.yüzyıl dönemindeki gibi özel şahısların, ailelerin himaye rejimine geri dönüyor gibidir, tabi farklı olarak sınırlı bir izleyici yerine daha geniş izleyici hatta müşteri kitlesine sahip olarak.

2.7 Müzelerin İşlevi

Koleksiyonculuktan müzeciliğe geçiş aşamaları, yıllar süren dönemlerde bilimsel etkinlikler kazanarak gerçekleşmiştir. Koleksiyonların gelişmeleri, yeniden değerlendirilmeleri, belgelendirilmeleri, sınıflandırılmaları ve korunmalarıyla, önceleri bireysel uğraş olan koleksiyonculuk zamanla bilimsel ve kuramsal bir çalışmaya dönüşmüş; toplumsal ve siyasal bilinçlenmelerle kamulaştırılan koleksiyonlarla müzeler oluşturulmuştur. Şeniz Atik, "Çağdaş Sanat Konuşmaları"nın dördüncü serisinde gerçekleştirdiği söyleşide müzenin tanımını şu şekilde aktarmıştır:

Uluslararası Müzeler Konseyi’ne (ICOM) göre, "*Müze toplumun ve gelişimin hizmetinde olan, halka açık, insana ve yaşadığı çevreye tanıklık eden malzemelerin üzerinde araştırma yapan, toplayan, koruyan, bilgiyi paylaşan ve sonunda inceleme, eğitim ve zevk alma duygusunda, doğrultusunda sergileyen, kar düşüncesinden uzak, bağımsız ve sürekliliği olan bir kuruluştur.*"¹⁶

15 Habermas, *The Structural Transformation of The Public Sphere*, s. 31-43’ten aktaran Ali Artun (2012) *Sanat Müzeleri-1/Müze ve Modernlik*, s. 115.

16 Bkz. (3), ÇALIKOĞLU, 120.

Müzenin birincil görevlerinden biri, eseri muhafaza ederek eserin ebedileşmesini sağlamaktır. Müze bağış yoluyla veya satın alarak bünyesine aldığı eserleri, fiziksel ve kimyasal bütünlüğünü koruyarak onların yaşam sürelerini uzatmaktadır. Müze bu işlevi teknik yöntemlerle (ışık, nem, onarım) yapabildiği gibi kendi çerçevesiyle, ideolojisiyle ilgili olarak esere yaşam katmaktadır.

20. yüzyılda sanatçı, edebiyatçı ve birçok düşünür müzenin sanat eseri üzerindeki etkisini inceleyen konularda taban tabana zıt fikirler içine girmişlerdir.

Paul Valery'ye göre, sanatın ne ahlaki ne de siyasi bir işlevi vardır. Valery, 'sanat sanat içindir' ve müze sanat için ölümcüldür, düşüncesini taşır.

Theodor Adorno için, sanatın özgür ortamlarında canlandırabileceğini ummak ümitsizcedir. Sanat müzede izlenebildiği sürece sanattır.

Marcel Proust, "Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde" adlı romanında, nesnenin bağımsız kaldığı müze ortamının vazgeçilmezliğinden bahseder. Nesnelerin anılarla birlikte yaşayabilmesi için bağlamından kopması ve müze ortamında bağımsızlığını ilan etmesi gerekmektedir.

"Çağımızın hastalığı, her alanda, nesnelere, mutlaka gerçekte buldukları çerçeveye içinde göstermek ve bu şekilde, özünü, onları gerçeklikten yalıtmış olan zihinsel edimi yok etmektir. Tablolar şimdi, aynı döneme ait mobilyaların, bibloların, örtülerin arasında "sergilenmekte"; çünkü cahil ev sahibesinin şimdi günlerini arşivlerde, kütüphanelerde geçirerek evinde başarıyla oluşturduğu bu yavan dekorun ortasında, bir yandan yemek yerken seyrettiğimiz şaheser, bize müzenin salonunda hissedeceğimiz baş döndürücü

mutluluğu vermez; bunu hissedebileceğimiz tek yer olan müze salonu, çıplaklığıyla her türlü özellikten yoksun oluşuyla, sanatçının eserini yaratmak için kendini soyutladığı iç mekânları çok daha iyi simgeler."¹⁷

Yazarın "Kayıp Zamanın İzinde" romanı toplumsal belleğin olduğu kadar kendi belleğinin de romanıdır. Ancak Proust, müze ve sanatla ilgili olan fikirlerini, insan belleğinden hareketle ifade etme yoluna gitmiştir.

17 Marcel PROUST, *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, Çev. Roza Hakmen, 213-4.

Yazarın geçmişte yaşadığı farklı zaman dilimlerine ait yaşanmışlıklar, kendi hafızasında, anılarında canlanır. Hatıralar, geçmişinde deneyimlediği kokulara, renklere, seslere, ışıklara sarılarak şimdiki zamana (ana) taşınır. Farklı zamanlara ait öğrenilenlerin, yaşanılanların, nesnelere, imgelerin müze de toplanması yazarın zihnindeki katmanlara benzetilebilir. “Çünkü hayatımız göçebe olduğu halde hafızamız yerleşiktir.”¹⁸

Proust seyahatlerinden bahsederek, yani bir isimden diğerine giderek hayatın akışındaki durakları anlatır. Tren garları da tıpkı hayatın durakları gibi karşımıza çıkmaktadır. Tren garlarını ve müzeleri hafıza canlandırıcı mekânlar olarak birbirine benzetmektedir.

Proust, yitip giden zamanın zihinde yeniden hayat bulması eserin de geçmişte (atölyede) yaratıcının özneliğiyle üretilip, dönüşerek, yepyeni bağlamıyla, müzede hakikatine kavuşmasıyla özdeşleştirir. Daha açık bir ifadeyle Proust, sanat eserlerinin müzedeki ölümleriyle hayat bulduğuna inanır.

Proust’ göre;

“Onun hareket noktası, atölyedeki sanat üreticisi değil, müzedeki izleyicidir. Proust’un idealist izleyicisi için müze, atölyenin fantasmogorik mükemmelliğe ulaşmış hali, sanat üretiminin maddi dağınlığının damıtılıp süzülmesi tinsel bir yerdir.”¹⁹

Yani Proust, atölyenin müzede yeniden canlanması ve nesnenin orada yüceleştirilmesinden bahsetmektedir.

C.Baudelaire, sanatın zaten tarihsel olduğunu varsayarak, sanatın belleği harekete geçiren etkileri uyandırması için müze mekânına, bir sanat geleneğinin (imgesel) olarak hayat bulduğu bir yere ihtiyacı olduğunu savunur.

“Başka deyişle “güzele dair bellek geliştirme tekniği”, bu tür dönüşümlerin gerçekleştirildiği atölye ile bu dönüşümlerin başkaları için etkili hale geleceği sergi ve müze arasında kurumsal bir aktarım gerektirir. (Bu aktarım elbette

18 Marcel PROUST, *Kayıp Zamanın İzinde, Yakalanan Zaman*, Çev. Roza Hakmen, 292.

19 Hal FOSTER, *Tasarım ve Suç, Müze-Mimarlık-Tasarım*, Çev. Elçin Gen, 95.

Salon eleştirileri, eleştiri okurları, karikatürler, dedikodular gibi çeşitli aracılığıyla daha da dolayınırlar.) Kısacası, Baudelaire'nin tasavvurunda resim bir bellek sanatı, müzede bu sanatın mimarisidir.”²⁰

Ad Reinhardt'ın müzeyle ilgili fikirleriyse, sanatın yaşamdan tam olarak ayrılması yönündedir ve müzelerin işlevlerinin bu yönde olması gerektiğini savunmuştur.

“Sanat–olarak–sanat için tek yer güzel sanatlar müzesidir. Güzel sanatlar müzesinin nedeni, tekrar yapılamayan ve yapılması da gerekmeyen eski ve modern sanatın korunmasıdır. Gerçek müzenin sessizliğine, zamansızlığına, havasızlığına ve yaşamsızlığına yönelik her rahatsızlık bir saygısızlık sayılır.”²¹

Ancak, müzelerin ve galerilerin ortaya çıkması zaten sanatın toplumdan ayrılmasının doğrudan bir sonucu. Sanat gerçek dünyadan kopan ve sadece belli kesimin bilebileceği varlığa gönderme yapabilen bir düş dünyası haline gelmiştir. Galeri ve müze bu düşünceyi, sergilediği eserle seyirci arasına mesafe koyarak görünür hale getirir.

Robert Smithson, müzeler, galeriler gibi sanat kurumlarının işlevini ve etkilerini, "Dökümenta 5, Kassel, 1972" uluslararası sergisinin kataloğunda yayınlamıştır. Smithson, açıklamasında sanat yapıtlarının estetik değerinin kurumlar içinde anlam kazandığının altını çizmektedir.

“Kültürel hapis bir küratörün bir sanat sergisinde sanatçıdan kendi sınırlarını koymasını istemek yerine, kendi sınırlarını ona dayatması durumunda ortaya çıkar. Sanatçılardan sahte kategorilere girmesi beklenir. Bazı sanatçılar bu aygıtı dizginlediklerini sanırlar, aslında o onları dizginlemiştir. Sanatçıların kendileri hapsedilemez, ama ortaya çıkardıkları şey hapsedilir. Müzelerin de tıpkı tımarhaneler ve hapisaneler gibi, gardiyanları ve hapisaneleri vardır-başka deyişle, "galeri" adı verilen nötr odaları. Bir galeriye yerleştirilen bir sanat eseri enerjisini kaybeder ve taşınabilir bir nesne ya da dış dünyadan koparılmış bir yüzey haline gelir. Aydınlatılmış boş beyaz bir oda bile nötr olana teslim olmaktır.

Bu tür uzamlarda görülen sanat eserleri bir tür estetik iyileşmeden geçer gibidir. Hareket edemeyen hastalar gibi görünürler, eleştirmenlerin onların iyileştirilebilir ya da iyileştirilemez olduğunu söylemesini bekleyen hastalar. Gardiyan-küratörün işlevi sanatı toplumun geri kalanından ayırmaktır.

20 FOSTER, a. g. k. , 92.

21 C. HARRISON – P. WOOD, *Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, Çev. Sabri Gürses, 867.

Ardından bütünleştirme gelir. Sanat eseri tümüyle nötrleştikten, etkisizleştirildikten, soyutlandıktan, güvenli kılındıktan ve politik açıdan kötürüm edildikten sonra toplum tarafından tüketilmeye hazır hale gelir. Her şey görsel yeme ve taşınabilir mala indirgenir. Yeniliklere sadece bu tür bir hapsi destekliyorsa izin verilir.”²²

Müzelerin geleneksel tutumlarının karşısında işler üreten Buren, müzelerin ve galerilerin nesneye verdiği statünün önemine dikkat çekmek için, projelerini şehir sokakları, metrolar kısacası müze dışı her alanda sergileyerek ortaya koymuştur. Buren, müzelerin aksine nesneye başat rol vermektense, nesnelerin sergilendiği mekânı önemli hale getirmiştir.

Daniel Buren, yapıtın değeri ve anlamının sergilendiği mekânla yakından ilgili olduğunu “Bir Dilim Ekmek” yazısında dile getirmiştir.

"Boş bir müze ya da galeri hiçbir anlama gelmez, sonuçta her an bir jimnastik salonuna ya da bir fırına dönüştürülebilir ve bu dönüşüm, orada olacakları ya da orada satılacakları etkilemez, bir zamanlar orada sanat yapıtları vardı diye o mekânların sosyal statüsü değişmez. Bir sanat yapıtını fırına koymak ya da onu orada sergilemek, fırının işlevini değiştirmez ama fırında sanat yapıtını bir dilim ekmeğe dönüştürmez.

Bir dilim ekmeği bir müzeye koymak ya da orada sergilemek o müzenin işlevini değiştirmez ama müze, en azından sergi süresince, o bir dilim ekmeği bir sanat yapıtına dönüştürür.

Şimdi hadi, bir dilim ekmeği bir ekmek fırınında sergileyelim ve bakalım: o bir dilim ekmeği diğer ekmeklerden ayırmak zor, hatta olanaksız olacaktır. Sonra da bir sanat yapıtını –herhangi bir sanat yapıtını –bir müzede sergileyelim: o yapıtı öteki yapıtlardan ayırmamız mümkün müdür gerçekten?”²³

Buren, Hans Haacke ve M.Asher gibi sanatçıların, nesnelerin sergilendiği mekânla ilgili düşünceleri, Carl Andre'nin tuğlalarında da kendini göstermektedir. Andre'nin eseri, Tate müzesinin 1972 yılında satın aldığı yapıt, 120 adet tuğlanın istiflenmesi şeklindedir. (Eşdeğer VIII).

22 Bkz. (21), HARRISON - WOOD, 1019.

23 Brian O'DOHERTY, *Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mekânının İdeolojisi*, Çev. Ahu Antmen, 18.

O dönemde eleştiriler alan yapıt için Andre “Tuğlalarla sanat yapmak neden bu kadar eleştirildi anlamıyorum” diye söylemiştir. 20. yy sanatının kullanımında oldukça sıradan olan insan, ölü-canlı hayvan, yiyecek malzemeleri, dışkı, toprak gibi, tuğlaların da sanat olma koşulları sorgulamaya açık olmalıdır. Seri üretim nesnelerinin ardından, nesnelere gerek kendi yerlerinde gerekse kendi yerlerinden kopup müzelere ve galerilere girerek sergilenmeye başlanması mekânın alabildiğine genişlediğini ve sınırlarının kaybolduğunu göstermektedir. Andre’nin tuğlalarının neden galeri ve müze ortamında sanatsallaştığı sorusuna Buren’in “Bir Dilim Ekmek “yazısı cevap olacaktır.

"Carl Andre'nin tuğlalarının 'sanatsallaşma' sürecinde bir nesnenin sergilendiği mekân, sergilenme biçimi ve bir meta olarak statüsünün belirlediği çerçevenin /bağlamın etkisi de iyice hissedilmeye başlanır. Başka bir deyişle Carl Andre'nin tuğlaları karşısında bir izleyici bir yandan etrafındaki bağlamı (metaforik olarak 'beyaz küp'ü) ister istemez görmekte, sanatın sanat olma koşullarına ilişkin bir düşünsel pratiğe girmektedir."²⁴

24 O'DOHERTY, a. g. k. , 19.



Resim 3: Carl Andre, *Equivalent VIII (Eşdeğer VIII)* 1966, Tate, London
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-equivalent-viii-t01534>

Mekânsallık bağlamında açılımlar getiren ve minimalizm akımı içerisinde yer alan Andre, yapıtlarıyla yalnızca heykel sanatını değil, heykelin sergilendiği mekânların yeniden tanımlanmasını önermiştir.

Buren, müzeler ve galerilerin sahip olduğu görevler ve işlevleriyle ilgili tespitlerinden "Müzenin İşlevi" adlı makalesinde açık biçimde dile getirmiştir:

Estetik Rol: Müze, eserin üzerine kaydedildiği-üzerinde oluşturulduğu-gerçek zemindir, eserin çerçevesidir. Aynı anda hem eylemin cereyan ettiği merkez, hem de esere yönelik tek bakış açısidir. (Topografik ve kültürel anlamda)

Ekonomik Rol: Müze sergilediği şeyleri ayrıcalıklı kılarak/seçerek onlara ticari bir değer kazandırır. Eseri muhafaza ederek veya genel vasatın içerisinde çekip (dışarı) çıkararak ona toplumsal itibar kazandırır. Dağıtımını ve tüketimini sağlar.

Mistik rol: Müze/Galeri, safça orada sergilediği her şeyi "Sanat" statüsüne yükseltir; bu alışkanlık sorunun gündeme getirildiği yere hiç aldırmadan doğrudan temellerini sorgulamaya yönelecek her türlü girişimi daha en başta yolundan saptırır. Müze (Galeri) Sanat'ın mistik gövdesidir.²⁵

Kendine özgü projesiyle müze mekânına müdahalede bulunan Haacke, sanat eserlerinin müzedeki değeri ve müzenin varoluş amacını sorgulatmıştır. Manet projesi bu konuda önemli bir örnektir. 1974 yılında, Köln'deki Wallraf-Richartz Müzesi Haacke'nin bir tablosunu istedikleri zaman, ressam onlara farklı bir sergi önermiştir. Haacke'nin önerdiği sergiye göre, galerinin bir odasına yerleştirilecek sehpa Manet'nin bir tablosu konulacaktı. (Kuşkonmaz Demeti, 1880) Resmin 1880'de 1000 franka bir bankere satılışından, 1968'de 'Müze Dostları'nın çabalarıyla 1.360.000 Alman Markına müze tarafından alınışına kadar, tabloya sahip olmuş kişilerin toplumsal ve ekonomik durumları, duvarlara asılacak panolarda özetlenecekti. Öneri, müzenin modern sanat müdürü tarafından övgüyle karşılandı; ama sergi düzenleme komitesi tarafından geri çevrildi. Haacke yine Köln'de Paul Maenz Galerisi'nde, bu kez Manet'nin tablosunun bir tıpkıbasımıyla bu sergiyi açmaya karar verdi. Yine o dönemde Daniel Buren'in "Sanat Daima Sanat Olarak Kalacaktır" adlı sergide Haacke'nin "Manet" projesi adlı eserlerinin küçük birer uyarlamasının bulunduğu çizgili resimlerini sergilemek istemesi üzerine müze yetkilileri, yapıtların üzerine kâğıt yapıştırmıştır. Bu olay sergiye katılan diğer sanatçıların eserlerini geri çekmesine neden olmuştur. Fakat bu gelişmeler sonucunda, Haacke'nin projesi kısa sürede üne kavuşmuştur. Ortaya çıkan durum sonucu, müzenin amaçları ve onu destekleyen sistem içerisinde sanatın üne

25 Ali ARTUN, *Sanatçı Müzeleri*, 150.

kavuşması, değer–meta durumu gözler önüne serilmiştir. *“Dikkati çeken kültürel tüketimin, kapitalizmin yüzünü güzelleştirici bir araç gibi kullanılmasdır.”*²⁶

Haacke, daha önce üne kavuşmuş eserleri, kültürel ve tarihsel bağlar aracılığıyla sahip oldukları aurayı, gelenekselin dışında bir tavırla sergileyerek yok saymış ve bu sayede sanat yapıtını çevreleyen dinamiklere dikkati çekmiştir. Sanat yapıtı ekonomik bağlar aracılığıyla değeri yine artmış olacaktır ama bu sefer meta olarak. Haacke'nin eserleri sergilendiği kurumsal bağlama odaklanarak, sistemin ardındaki görünmeyenleri gözler önüne sermiştir ve asıl ilginç olan Haacke'nin müze ve diğer sanat kurumlarının eleştirisini yaparken yine müze ve galeri ortamlarını araç olarak kullanmasıdır. Haacke, yazdıkları ve ürettiklerine bakılırsa, Marksist düşünceden etkilendiği açıktır. Marx'ın sanat eserinin alınıp satılan bir nesne olması yönündeki düşüncelerinin farkındaydı. Bu yüzden, Haacke galeri ve müze sistemini eleştirmiş, eleştirirken de sistemin içinde hareket etmiştir. Sanatçı burada kendi yarattığı eseri sergilemekten farklı olarak başka bir eseri sergilemesi prestij üreten müzenin varlığına dikkat çekerek aynı zamanda sanatçı olarak kendi özgürlüğü ve yönlendiriciliğine de dikkat çekmiştir.

*“Sanat eseri” sayılan ürünler kültürel olarak belli bir zaman ve toplumsal katmanda olup onlara “sanat eseri” olmayı yükleme iktidarını elinde bulunduranlar tarafından önemli nesnelere olarak belirtilirler; kendilerini sırf birtakım için nitelikleri sayesinde insan yapımı nesnelere arasından çıkartıp yükseltmezler.”*²⁷

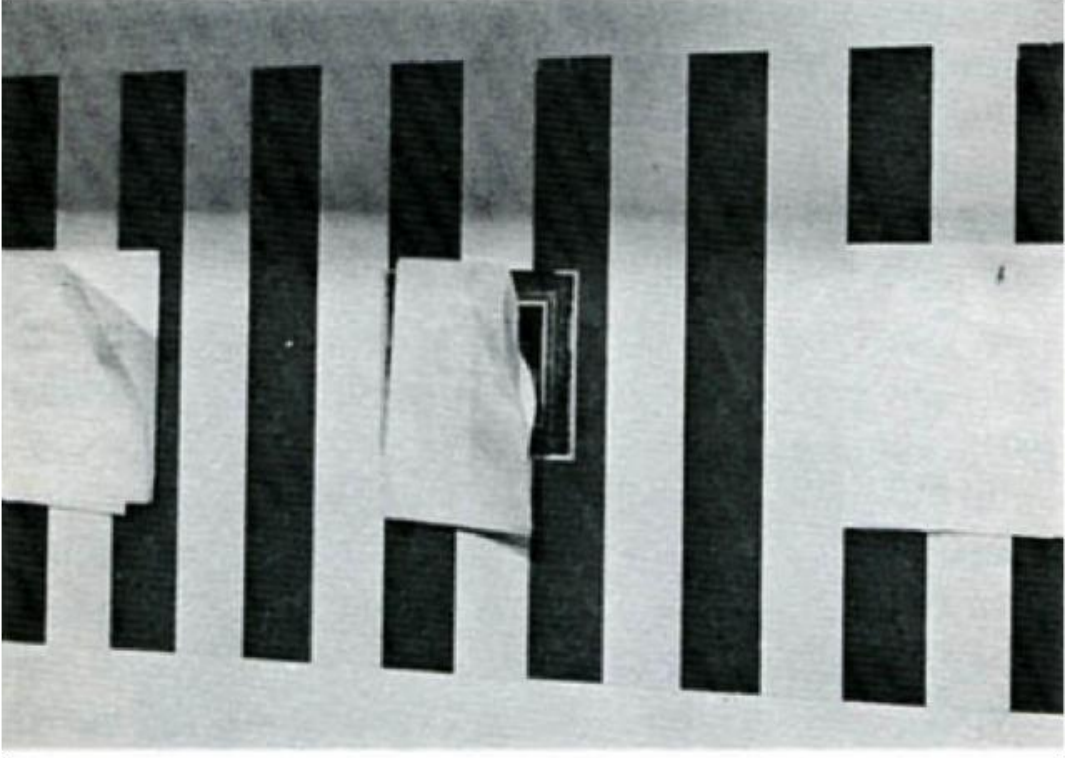
Buraya kadar anlatılanların sonucu olarak, müzelerin, sanat eserlerinin yaşaması ve zamanın aşındırıcı etkilerinden korunması için sığındığı ortamlar olduğunu görmekteyiz. Müze bünyesine kabul ettiği her nesneye değer biçer, bir araya getirir ve korur.

26 Norbert LYNTON, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, 338.

27 Bkz. (21), HARRISON - WOOD, 978.



Resim 4: Hans Haacke, *Manet Projesi '74*, 1974, Enstalasyon
http://www.museum-ludwig.de/de/mediathek/hans_haacke-1



Resim 5: D. Buren, *Manet Projesi uyarlaması*, 1974

<https://www.studyblue.com/notes/note/n/18-identity-2-institutional-critique-origins--repercussions/deck/870204>

Patrick Hutchings, Duchamp'ın hazır nesnelere (ready mades) üzerine yaptığı bir çalışmada, hazır nesnelere sergilerken cam vitrin kullanımının üç amacı olduğunu söyler: Hutchings, müzenin cam vitrin içinde dokunulmaz hale getirdiği eserleri herhangi bir zarara karşı koruma amacının yanı sıra, onlara sanatsal işlev kazandırma amacının da olmasına dikkat çeker.

-Nesnelerin doğasını bozar (denaturing).

-Performatif ifade (performative utterance) ile nesneyi bir hazır nesneye, yani bir sanat eseri nesnesine dönüştürür;

-Nesneyi fetişe dönüştürür.²⁸

28 con.masumiyetmuzesi.org/Files/Blog/Files/231/varlik_11.12.2013.pdf



Resim 6: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fotoğraf, Ferahi Mengeş, 2013

"Eğer eser sığınmak amacıyla Müze'ye giriyorsa, rahatı orada yerinde olduğu, çerçevesini orada bulduğu içindir."²⁹

Bütün bu sistem içinde, nesneye sanat statüsünü sanatçı mı verir? Müze mi verir? Soruları akıllara gelmektedir.

Duchamp, endüstri nesnelere (pisuar) sanat niyetiyle ortaya sürmesi, modernliğinde ötesinde sanat-zanaat, sanat-sanayi ve mimesis gibi ezelden beri süre gelen birçok

29 Bkz. (25), ARTUN, 154.

meseleyi uyandırmıştır. Duchamp'ın hazır nesnelere en kışkırtıcı olanı pisuar, kavram ve kurumların sorunsallarını da açığa çıkarmıştır. En önemlisi, sanat kurumlarının hükümranlığı sanatçıya geçmiştir.

“Duchamp'a göre, Bay Mutt'un pisuarı kendi elleriyle yapıp yapmadığı bir önem taşımaz. Ama pisuarı seçen odur. Gündelik hayata ait sıradan bir şeyi alıp öyle bir sunar ki, onun yararlılık bakımından taşıdığı önem, edindiği yeni unvan ve getirdiği yeni bakış açısı tarafından silinir.”³⁰

Sonuçta, sanatçı da ve müze de nesneyi sanat eseri olarak sunmaktadır. Duchamp'ın hazır nesnesinde bireysel üretim ve öznellik yoktur, sadece kendi niyeti ve düşüncesiyle sanat eseri üretmiştir. Müzeyse, kendi yapısal sistemiyle nesneye sanat statüsü vermektedir. Tamamen müzeye özgü olan fiziksel koşullarla ve tapınağı andıran havasıyla esere saygı duyulmasını güçlendirir.

Aslında sanat eseri kendini çevreleyen birçok kavramdan bağımsızlaştığı zaman ebedileşmektedir. Bu temel kavramları unutturmak sanat kurumlarının işlevidir. Müze bu işlevi bilinçli olarak yerine getirmektedir.

Reinhardt, nesnenin bağlamından koparak, sanat müzesinde sanatsallaşmasını şu cümlelerle açıklamıştır;

“Sanat – olarak-sanattaki, geçmiş ya da şimdiki, tek anlam, sanat anlamıdır. Bir sanat nesnesi özgün zaman ve yerinden ayrıldığı ve sanat müzesine taşındığı zaman, bir teki hariç bütün anlamlarından boşalır ve arınır. Bir sanat müzesinde bir sanat eseri haline gelen dinsel bir nesne bütün dinsel anlamını kaybeder. Akli başında kimse sanat müzesine sanattan başka bir şeye tapınmak ya da herhangi bir şey öğrenmek için gitmez.”³¹

Ancak yukarıda ki alıntıdan anlaşılacağı gibi şöyle bir ayırımdan söz etmekte fayda vardır. Her müzeye giren nesne sanat eseri sayılmakta mıdır? Müzenin bünyesine kattığı nesneye değer ve anlamlar yüklediği doğrudur ancak o nesnenin sanatsallaşması sanatçının yarattığı esere attığı imza ve o eserin sanat müzesinde

30 Peter BURGER, *Avangard Kuramı*, Çev. Erol Özbek, 20. (Bu bağlamda ayrıca bkz. Ali Akay - Emre Zeyinoğlu, *Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu*, Sergi Kitabı, Urart 1994, s. 49)

31 Bkz. (21), HARRISON - WOOD, 867 ; (Bu konu hakkında ayrıca bkz. Ahmet Kamil Gören, “Bir Sanat Eserinin Müzeye Alınma Kriterleri Nelerdir?”, *Antik&Dekor*, Sayı: 69, İstanbul Şubat-Mart 2002, s. 110-118. (Dosya: Önder Şenyapılı-Tomur Atagök-Vasif Kortun-Antony Philipson-Ferid Edgü-T.Oğuz Alpözen'le birlikte).

sergilenmesiyle mümkün olacaktır. Yani önce sanatçı, eserine "bu bir sanat eseridir" diyecektir, sonrasında müze o sanat eserini bünyesine katacaktır.

Orhan Pamuk'un "Masumiyet Müzesi" adlı romanından esinlenerek kurulan "Masumiyet Müzesi" bir takım nesnelerin müze ve sanat kurumları himayesindeki değeriyle ilgili benzer bir örnektir.

Pamuk'un kurduğu Masumiyet Müzesi'nde olduğu gibi; nesnelerin cam vitrinde sergilenmesi değer ve anlam kazanmasını sağlamaktadır. Müze, romanın geçtiği yıllara ait objelerin seçilerek bir araya getirilmesi fikriyle oluşmuştur. Günlük hayatta her birinin işlevi olan nesnelerin, bağlamından kopararak işlevsiz hale getirilmesi, onlara müze alanında olmaları dolayısıyla değer ve anlam yükleyecektir. Vitrinlerde teşhir edilen nesneler, romandaki ana karakterlerin kullandığı günlük kullanım eşyalarıdır. Müze sınırları içinde teşhir edilen nesneler, romancıyı koleksiyoner kimliğine sokmaktadır. Romanda bahsi geçen çay bardağı, rakı kadehi, yarım kalmış kurabiyeler ve birtakım özel eşyalar müze formu adı altında bir araya getirilerek günlük hayattaki anlamından farklı bir anlamlar bütününe sahip olacaktır. Edebi bir anlatıda geçen hikâye sonucu yine hayali bir karakterin zihninde kurgulanmış olup daha sonra yazar tarafından hayata geçirilerek maddeleşmesi bakımından diğer müzelerden ayrılmaktadır. Ulusal müzeler ve kamusal müzeler dışında özel müzeleri düşünürsek, ya özel koleksiyonlar ya da özel kişilere ait müzeler karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar Masumiyet Müzesi, sahiplerinin özneliği ve merak duygularıyla sahnelediği Wunderkammer (nadire kabinleri) ortamları andırırsa da biriktirme ve teşhir eylemi bakımından sahibinden ayrılmaktadır. Çünkü Masumiyet Müzesi'ndeki nesneler önce hayalde (anlatıda) sonra gerçekte bir araya getirilerek oluşturulmuştur. Bu konu hakkında ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz. Orhan Pamuk (2012) , "Şeylerin Masumiyeti", İletişim Yayınları, İstanbul.



Resim 7: Fotoğraf, Ferahi Mengeş, Masumiyet Müzesi, 2015



Resim 8: Fotoğraf, Ferahi Mengeş, Masumiyet Müzesi, 2015



Resim 9: Fotoğraf, Ferahi Mengeş, Masumiyet Müzesi, 2015

Masumiyet Müzesi, nesnelere müzedeki ve sokaktaki anlamını kavramak açısından önemli bir konumdadır. Müzenin bulunduğu antikacılar sokağında gördüğümüz değerli objeler, müzedekilerden hiç de farklı değildir. Sokak üzerindeki her bir dükkânın vitrininde bulunan eski kullanılmış eşyalar (ayakkabı, çanta, ayna, hatıra eşyaları, eski fotoğraflar ve birçoğu.)



Resim 10: Sokak, Fotoğraf, Ferahi Mengeş, 2015



Resim 11: Sokak, Fotoğraf, Ferahi Mengeş, 2015

Ancak, müze sınırları içinde cam vitrinde ışıkların altındaki nesne, satın almaya yönlendirilmek üzere orada değildir. Sokaktaki nesne ne sanatçının niyetiyle ne de imzasıyla orada bulunmaktadır. Sokağa çıktığımızda vitrinlerdeki nesnelere, karşılığında ödediğimiz parayla doğrudan kavuşmamız mümkündür. Müzedeki durumsa, nesnelere bize farklı yollarla farklı şekilde sunarak bizi heyecanlandırıp şaşırtmaktadır. Müzedeki nesne ile sokaktaki nesne aynı şey değildir artık.

Sanat ve ekonomi müzede, sokaktaki gibi doğrudan birbirine bağlı olmasa da dolaylı yollardan her zaman birbirleriyle bağlantılı olmuştur.

Müze yukarıdaki teşhir salonunda değer nesnesi, alt kattaki mağazasında tüketim nesnesi sunmaktadır.



Resim 12: Müze-mağaza-satış nesnelere, Fotoğraf, Ferahi Mengeş, 2015

Antoine Chrysostome Quatremere'e göre; Bir sanat eseri dolaşıma girdiği andan itibaren asıl amacını, işlevini, toplumsal ve ahlaki anlamını kaybeder. Her aşamada başka başka anlamlar yüklendiği değişim değeri öne çıkar. Müze dolaşım sürecinde varılan son noktadır. Bu mekânda sanat eseri değerli bir nesne, bir teşhir nesnesi haline gelir. *"Nesnelerin bağlamlarından koparılmasıyla ilgili stratejileri hem tasdik ederek hem de yeniden üreterek müzeler hayatı sanattan çalarlar."*³² Görünüşte müzeler, sanat eserlerini dolaşımdan çıkarıp, ticari değerinden arındırıp aşkınlaştırır ama Quatremere'e göre, müzeler nesnelere yükledikleri tarihsel ve estetik anlamlarla nesnelere fetişleştirir ve meta konumuna getirir. Sonuç olarak, piyasa müzenin doğasında var olan bir durum haline gelir.

Duchamp'ın sanat nesnesinin kendisi kadar bağlamının ve sunuldukları mekânın da önemini vurgulayan çalışmaları, sanat eserlerinin değişen anlamı üzerine uygun örneklerdir. Ayrıca Duchamp'ın seri üretim nesnelere, sanatın biricikliği ve gelenekselliğiyle ilgili devrim niteliği taşımaktadır. Sanatın kendisi ya da sanatın konusu meselesi ayrımı söz konusu haline gelmiştir. O zamana kadar bir emek sonucu sanatçı tarafından yaratılmış, biricik olan sanatın yerine sıradan bir nesne koyarak estetik kavramının seyrinin değişmesine sebep olmuştur. Duchamp, 1917 yılında R. Mutt takma ismiyle, bir açık hava heykel sergisine gönderdiği pisuar, beklediği üzere kabul edilmez. Kabul görmemesinin dayanakları, kendi eliyle üretmediği hazır nesne olması, kaba ve ahlaksız bulunması gibi nedenlerdir. Ancak, Duchamp'ın eseri, kendi eliyle üretip üretmemesinin hiç bir önemi yoktur. Önemli olan Duchamp orada bir düşünce üretmiştir. Duchamp'ın kendine sorduğu soru "Sanat yapıtında güzel nedir ?" değil "Sanat yapıtında anlam nedir ? Sorusudur. Müzelere karışan, yaşamdan kopartılan, zihinsel bir eylemden yoksun, gelenekçi sanata karşı çıkar. Sanatla yaşam, sanatla izleyici arasındaki mesafeyi yok eder.

Duchamp'ın seri üretim nesnelere (bir pisuar, bir şişe süzğüsü) imzalayıp sanat sergilerine göndermesindeki amaç, bireysel üretim kategorisini olumsuzlamasıdır.

"Eserin bireyselliğini, varlığını o tekil sanatçıya borçlu olduğunu belgeleme amacı taşıyan imza, her türlü bireysel yaratıcılık iddialarını alaya almak üzere,

32 Sherman, Quaremere/Benjamin/Marx, s. 131'den Aktaran, Ali Artun, (2012) *Sanat Müzeleri-1/Müze ve Modernlik*, s. 314.

rastgele seçilen bir seri üretim nesnesi üzerine atılır. Duchamp'ın provokasyonu, imzanın eserin niteliğinden daha önemli sayıldığı sanat piyasasının maskesini düşürmekle kalmaz, burjuva toplumunda sanatın, bireyi sanat eserinin üreticisi kabul eden ilkesini de radikal bir şekilde sorgular. Duchamp'ın hazır nesnelere (ready-made) birer sanat eseri değil, birer gösteridir. Duchamp'ın imzaladığı tekil nesneyi, form-içerik bütünlüğüne bakarak değil, seri üretim nesnesi ile imza ve sanat sergisi arasındaki karşıtlığa bakarak anlamlandırırız.

İmzalanmış şişe süzgeci, müzede sergilenmeye değer bir nesne olarak kabul edildikten sonra, provokasyon (kışkırtma) provoke edici olmaktan çıkar, tersine dönüşür. Günümüzde bir sanatçı bir soba borusunu imzalayıp sergilese, sanat piyasasını eleştirmiş değil, ona uymuş olur."³³

C. Oldenburg, sanat eseri diye sunduğu eserlerin, yerine göre değer kazanmasını "dükkân" projesiyle ortaya koyarak göstermiştir.

C. Oldenburg 1961 yılında Manhattan'daki East Second Street'te The Stor'u (dükkân) yaratır. Sanatçı diğer dükkânların yanında bir dükkân kiralayıp "Ruy Gun Manufacturing Company" (Işın Kılıcı İmalat Şirketi) ismini vererek ikinci el ve ucuz malzemeler satmaya başlar. Dükkânda çeşitli küçük nesnelere, alçı bezler, boyanmış mukavvadan yapılmış yiyecekler gibi uydurulmuş malzemeler teşhir edilip satılır. "Oldenburg, eserlerini bir dükkânda sergileyerek sanata, teşhir edilen ve satın alınan bir meta rolü yüklüyor, onu gündelik yaşamla bağlantılı hale getiriyordu."³⁴

33 Bkz. (30), BURGER, 107-8-9.

34 G. WHITHAM - G. POOKE, *Çağdaş Sanatı Anlamak*, Çev.Tufan Göbekçin, 32.



Resim 13: Claes Oldenburg, *Pastry Case*, *Dükkân*, İkinci Cadde, Manhattan, 1961-1962

<http://collegebarbot-arts.over-blog.com/>

İki sanatçının çalışmaları arasındaki temel farklara bakmadan önce, Anthony Caro'nun "Early One Morning" 1962, Kırmızıya Boyalı Çelik ve Alüminyum eserinden bahsetmek gerekmektedir.

Eser, galeri ortamında çelik ve alüminyumdan yapılmış, genellikle kendi üzerinde durabilen ve doğrudan yere konulabilen uzamsal ve biçimsel ilişkiler üzerine kurulmuştur. Heykelin bileşenleri arasındaki ritim ve sentaksın bizi eserin parçaları ve bütününe olan algımızı ölçmektedir. Caro, bu şekilde izleyici ve eser arasındaki bariyeri kaldırarak, izleyiciyle sanat eseri arasındaki etkileşimi harekete geçirir.



Resim 14: Anthony Caro, *Early One Morning*, (*Erken Bir Sabah*), 1962, Medium Painted steel and aluminium, Tate Gallery

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/caro-early-one-morning-t00805>

İkisinin kullandığı malzemeler dışında bir de mekân farklılığı vardır. Oldenburg'un eseri sanatçı tarafından yaratılmış, Caro'nunki ise kendisinin yaratmadığı endüstri malzemelerinden yapılmıştır. Dükkân Oldenburg'un eserinin bir parçasıdır, fakat galeri sanatçı tarafından yaratılmış bir şey değildir.

Bu iki sanat arasındaki farkları belirtirken şunu da unutmamak gerekmektedir. Caro'nun heykeli şu an Londra'daki Tate Gallery koleksiyonunun bir parçası haline gelmiş ve belirli aralıklarla sergilenmektedir. Oysa The Store hiçbir zaman kalıcı olmamış ancak varlığını fotoğraflarla sürdürmektedir. Bu da bize müzelerin nesneye kazandırdığı sanat statüsü rolünü hatırlatmaktadır. Dolayısıyla Caro'nun kendi yaratıcılığının ve zanaatının ürünü olmayan hazır endüstri malzemeleri müze ortamında fetiş hale gelebiliyorken, Oldenburg'un kendi yarattığı sanat sırf müzede değil de dükkânda sergilendiği için kalıcı olmuyordu.

Claes oldenburg, sanatıyla ilgili şu ifadeleri kullanır;

-Benim istediğim sanat politik-erotik-mistik, bir müzede kışının üzerine oturmaktan başka şeyler de yapıyor.

-Benim istediğim sanat kendisinin sanat olduğunun farkında olmadan büyür, sıfır noktasından başlama şansına sahip sanattır.

-Benim istediğim sanat kendisini günlük ıvır zıvıra bulaştıran, ama yine de tepede durandır.³⁵

Müzeler, nesnelerin sanatsal değerinin seviyesini belirleyen temel öneme sahip çağdaş kurumlardır. Ancak son yıllarda, müzelerin değişen fiziksel yapısının ve müze teşhir politikalarının bu değeri nasıl etkilediği giderek önem kazanmaya başlamıştır.

Düşünür Hilde Hein, müzelerin asıl işlevlerini tanımlarken onların içinde buldukları durumu bir açmaz olarak değerlendirmiştir. Müzelerin asıl işlevi olan sanat eserini biriktirme ve koruma işlevi, yerini müzelerin içinde teatrallik, çılgın sunum biçimleri, deneyimler, satış mağazaları gibi mecralara bırakmıştır. *"Değerli nesnelerin depolandığı ve ya da ilgi çekici deneyimlerin yaşandığı yer."*³⁶

Her ne kadar 20. yüzyılın başından itibaren müzeler ve galeriler farklı sunum politikalarıyla, sanatla hayatı kaynaştırıp izleyiciye deneyimler sunsa da müzede deneyimlenen pratikler hayat deneyimlerinden oldukça farklıdır. Bourdieu, Sanat Aşkısı'nda 1960'ların sonunda Avrupa müzelerinden şu şekilde bahsetmiştir;

*"Nesnelerin dokunulmazlığı, ziyaretçilere dayatılan dindarca sükûnet, her zaman az sayıda ve hayli rahatsız olan eşyaların püriten sadeliği, didaktik mahiyette bilgi aktarımının sistemli biçimde reddi, davranış kalıplarına ve dekora yansıyan görkemli törensellik."*³⁷

35 Bkz. (21), HARRISON - WOOD, 787.

36 Cynthia FREELAND, *Sanat Kuramı*, Çev. Fisun Demir, 103.

37 Julian STALLABRASS, *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*, Çev. Esin Soğancılar, 131.

Müzelerin, günümüze gelene kadar işlevleri değişmiş ve kimi zaman da sanatsal olanla olmayan arasındaki farkları parayla kapatarak teşhir ettiği esere değer yüklemiştir.

Avustralya'daki Ulusal Galeri'nin 1995 yılından kalma üyelik reklamı yapan broşüründe, müzenin, Pollock'un "Mavi Akslar" adlı resmini satın alması tartışmalara yol açmıştı. Broşürün kapağında büyük puntolarla "Bunu Ayyaşlar Yaptı!" diye resmi yeren bir başlık bulunuyordu. Ancak asıl ilgi çeken şey müzenin içeriden "Dünya şimdi onun 20 milyon dolar'dan fazla olduğunu düşünüyor, ama sadece 14,50 dolar'a sizin olabilir ama üyelik ücretiniz karşılığında."

Buradaki cazibeye kapılan yeni müze üyesi "Mavi Akslar'a" sanatsal değeriyle bakabilecek midir gerçekten?

3 Galerilerin Doğuşu ve Tarihsel Süreci

Sanatla mekân ilişkisinden galeri mekânı anlamında bahsetmeden önce galeri tarihine kısaca göz atmak gerekmektedir. B. O'Doherty, galeri mekânının kökenlerini dinler tarihinde bulmuştur, dolayısıyla O'Doherty'e göre, galeri mekânının geçmişi ortaçağ kilisesinin de ötesine uzanmaktadır.

*"Mısır mezar odaları, örneğin, şaşırtıcı derecede benzer bir etkiye sahiptir. Onlar da dış dünya algısını yok edecek şekilde tasarlanmıştır. Zamanın akışından korunmuş bir sonsuz varoluş yanılısaması yaratılmıştır. İçlerinde sonsuzlukla sihirli bir şekilde uyum içinde, hatta sanki bağlantı içinde olan resim ve heykeller yer alır."*³⁸

17. yüzyılda Hollanda'nın Altın Çağı'nda uyanışa geçen ve 19. yüzyıl sonlarına doğru Paris salonlarında büyüyen sanat piyasası sanatın özerkleşmesinde etkili olmuştur. Galerilerin ortaya çıkmasıyla sanat, sarayın, kilisenin, akademinin, devletin egemenliğinden kurtulmuş, siparişe dayalı çalışma sisteminden kopuşu sayesinde özgürlüğünü elde etmiştir. Hatta o zamana kadar zanaat olarak tanımlanan sanat, özerkliğini elde ettikten sonra şiir, müzik ve felsefeden de ileride bir konuma yükselmiştir. Galeriler, modernist estetiğe, klasizme, akademizme ve sanatın bütün tarih ve geleneklerine direndiği mekânlardır.

1830'lu yıllara ait Salon Sergisi (Louvre), o döneme ait galerinin ne olduğu konusunda bize fikir vermektedir. O dönemde galeri, duvarlarına resim asılan yerdir. Duvarın hiçbir özelliği ve estetiği yoktur. Resimler birtakım sınıflandırmalara ve hiyerarşik düzene göre aralarında boşluk bırakmayacak şekilde asılmıştır. İzleyici gözü, algısı o bütünlük içinden en iyi olanı seçecektir. *"On dokuzuncu yüzyıl akli nasıl sınıflandırma yapmaya yatkın, taksonomik bir akılsa, on dokuzuncu yüzyıl gözü de türler arasındaki hiyerarşileri hemen algılayan ve çerçevenin otoritesini tanıyan bir gözdür."*³⁹

Mekânın sadece resmin asıldığı yer olarak görülmesi, modern galeride, kuralları ve sınırlarıyla tekrar tartışılır hale gelecektir. Çerçevenin sınırlarını aşan resmin

38 O'DOHERTY, a. g. k. , 10.

39 O'DOHERTY, a. g. k. , 33.

karşısındaki izleyicinin de konumu ve algısı değişecektir. İzleyici, mekânın bir parçası olarak her türlü deneyime açık hale gelecektir.

Modern sergileme mekânlarının dönüşümünden O'Doherty şu şekilde bahseder;

*"Çerçevenin düşüşüyle duvarlar mekân olmuş, köşelerdeki gerilim hissedilir hale gelmiştir. Kolaj resimden dışarı fırlayarak, olduğu yere çöken yaşlı bir kadın gibi kendini mekâna bırakıvermiştir. Yeni tanrı, yani o geniş homojen mekân, galerinin her köşesine kolayca sızmaya başlamıştır."Sanat" dışındaki her türlü engel ortadan kalkmıştır."*⁴⁰

Sanat tarihinde ise galeriler, 1699-1880 yılları arasında boy gösteren salon sergilerinden sonra adından kesin olarak bahsettirmiştir. Gerçi 1706'da Mediciler'den Ferdinand'ın öncülük ettiği sergi, sanat eserlerinin sergilenmeye başlanması ve usta (master) ünvanına layık görülen sanatçılar açısından kırılma noktası sayılmaktadır. Franciss Haskell'in 'Geçici Müzeler' dediği bu sergilerde sanatçılar ve sanata dair ilişkiler önem kazanmıştır

*"Gelecekteki modern müzelerin düzeni bakımından, bu tür derleme sergiler, prenlere ait galerilere kıyasla daha temsili, daha kalıcı uygulamalardır. Ancak asıl önemlisi, bu girişimlerin, modern müzecilikle eklemlenerek 19. ve 20. yüzyıllarda uzun kuyruklar oluşturacak dev sergilere (blockbusters), özellikle de sanatın "büyük ustaları"na monografik sergilere öncülük etmesidir."*⁴¹

Ancak, modern anlamda galericilik, Salon Sergileri'nden sonraya ortaya çıkan galerilerle başlamıştır.

Başta sarayın ve Kraliyet Akademisi'nin denetiminde olan Salon Sergileri zamanla popüler beğenilerin alanına girmeye başlamış ve duvarları tıka basa dolu olan yüzlerce eserin sergilendiği sanat pazarı haline gelmiştir. 19. yüzyıl sonlarına doğru uyanan modernist estetiğin karşısında yer alan Salon Sergileri son bulmuştur ve galeriler devreye girmiştir. *"Burjuva kültürüne, burjuvazinin bütün ahlaki, siyasi ve*

40 Bkz. (23), O'DOHERTY, 109.

41 Bkz. (14), ARTUN, 69.

bilimsel mitlerine ve her türlü egemenlik temsiline başkaldırarak sanatın siyasetini yapan avangardın örgütlendiği hücreler de galerilerdir."⁴²

Sanatçı artık kutsal bir otoritenin temsilcisi olmaktan çıkmış kendi bireyselliğini ve dehasını sergilediği alanına kavuşmuştur. Galerilerle birlikte kişisel sergiler de başlamıştır. Galeriler, sanatın kamuya açıldığı 19. yüzyıl Salon Sergileri'nin özerkliği ve işlevini miras almış ve dönüştürmüştür. Modernist galeriler her ne kadar sanatın ticarileştiği bir alan gibi düşünülse de aslında sergilenen ve kamuyla paylaşılan sanat eserleri, galeriler tarafından koruma işlevini üstleneceklerdir. Galerilerle anlaşma halinde olan sanatçılar, iktidar ve akademinin denetiminden kurtularak yeni bir düzen kurmuşlardır. Galeride sanatın sergilenmesi, sanatçının yaratıcılığını, dehasını, öznelliğini göstermesi demektir.

Galeride sergilenen nesnelere, müzayedeciler ve sanat tacirlerinin elinde meta olmak yerine, sanat eseri olarak varlıklarını güvence altına almışlardır.

*"Galeriler, sanatın sergilenmesine öncelik vererek, sanat eserlerini müzayede aracılığıyla tacirler arasında el değiştiren bir spekülasyon emtiası olmaktan çıkarmışlardır. Bu eserlerin bir zamanın, bir dehanın işaretleri olarak görülmelerini sağlamıştır. Böylece müzayede salonlarını terk eden sanat, 'antik', 'nadir' birtakım nesnelere aynı muameleyi görmekten kurtulmuş, galeri mekânında 'modern' suretine kavuşmuştur."*⁴³

Ancak, müze ve galerilerin ortaya çıktığı dönemlerden bu yana sanat eserlerinin değişim değerleri ve sanat eserlerinin paraya odaklı hale geldiğinden söz edilmektedir. Galerilerin etkinleşmeye başladığı 19. yüzyıldan bugünlere gelindiğinde ise galeriler tekrar müzayedelerin denetimine girmeye başlamışlardır. *"Sonunda müzayedeler, piyasanın %50'sini ele geçirmekle kalmamış, fiyat yönetimini de ellerine almışlardır, beğenin, "estetik yargı gücünün" inşa edilmesinde öne geçmişlerdir."*⁴⁴

Genel olarak galeri olgusu, 1960'lı yıllar için modernist biçimci anlayışı terk eden ve kendi kabuğunun sınırlarına taşan yapıyla bir başlangıçtır. Galeri, mekâna ve

42 Bkz. (11), ARTUN, 151-152.

43 ARTUN, a. g. e. , 153.

44 ARTUN, a. g. e. , 153.

izleyiciye yönelik tavrıyla kendi tarihini oluşturmaya başlamıştır. 70'li yıllar için ise sanatı anlama ve belirsizlik içermektedir. Postmodern dönemde ise, galeri mekânı, duvarlarının estetik ve ticari değerlerin geğirgenliğine sahne olmaya başlamıştır.

Brian O'Doherty'ninde değindiği gibi; "sanat sisteminin iştahı pek kabarıktır. 1960'lı yılların alternatif pratiklerinin sistemin bir parçası haline gelmesi uzun sürmemiş, Sandy Nairne'nin deyimiyile "muhalefetin kurumlaşması" sürecinde 'alternatif' olan da kendi mekânlarını, kendi ekonomisini, kendi tüccarlarını yaratarak, sisteme eklenmiştir."⁴⁵

45 Bkz. (23), O'DOHERTY, 25.

4. Müze ve Galerilerde Mimari-Konsept İlişkisi

Müze için uygarlık sembolizmini besleyen en önemli unsur mimarlık olmuştur. Müzelerin mimarisi muhteşem yapılarıyla dikkat çekmektedir. Müzelerin yükselişe geçtiği çağda “panteon kubbesi” müze mekânının simgesi haline gelmiştir. Geleneksel formların kullanılma amacı, eski mimarlık stillerini modern anlayışla bütünleştirmektir.

Müzeler, mimari bakımdan katedral, mabet ve saraylarla aynı yapı özelliklerini taşımaktadır. Müze diğer yapılar gibi fiziksel açıdan etkileyici görüntüye sahip olarak onları ziyaret edenler üzerinde inanç ve değer aşlamaktadır. İlk büyük müze inşaatları döneminde kurulan müzeler, diğer kutsal mekânların mimarisini bilinçli bir şekilde çağrıştırmaya yoluna gitmiştir. Bu şekilde müze kutsal mekânların canlı tuttuğu değerleri koruma ve gösterme işlevini yerine getirmiş olacaktır. 1868’de Dresten Müzesini gezen Goethe müzeyi bir mabede benzetmiştir. *Goethe, “Müzenin, görkemi ve zenginliğiyle” insanda kiliseye ayak bastığında hissettiklerine benzeyen bir vakar duygusu uyandırdığını,”ama“ yalnızca sanatın kutsal amaçları uğruna inşa edilmiş olduğunu” kaydedecekti.*⁴⁶

Rönesans kabinelerinin düzensiz ve gizemli durumundan, rasyonalist müzeolojiye geçişin ilk gerçek sahnesi Louvre olmuştur. Ancak, aydınlanmacı, devrimci müze disiplinine göre tasarlanıp inşa edilen ilk müze Schinkel’ in eseri olan Berlin Altes Museum’dur.

*“Hegel’in derslerinde övgüyle bahsettiği ve evinin hemen yanı başında bulunan Berlin Altes Müzesi, Müze mimarlığının ilk anıtı sayılır. Mimar Schinkel’in zihninde Berlin Müzesi, mimarlıkla sanatın ilişkisini-ya da Hegelci – diyalektiğini simgeleştirir. Bir örnek vermek gerekirse, altında klasik heykellerin teşhir edildiği müzenin girişindeki muhteşem kubbe, klasiğin ve romantikğin ötesinde sanatın aşıldığı bir tinselliğin mekânıdır.”*⁴⁷

Hegelin estetiğinde, mutlak tin (insandan bağımsız olan bilinç, akıl) ancak dünyanın, tanrının bilincine varılarak elde edilebilir. Schinkel’in müzesindeki kubbe, insanlığın

46 Ali ARTUN, *Tarih sahneleri-Sanat Müzeleri-2/Müze ve Eleştirel Düşünce*, 53-54.

47 Bkz. (14), ARTUN, 245.

ilerleyen tarihini anlatan bu “mutlak tin”in temsilidir. Ruh ve maddenin ahengiyle birlikte maddi olmayan düşünce (geist) elle tutulup gözle görülür hale gelir ve sanatta şekil bulur. Schinkel, projesinde (1824) Hegel’in “mutlak tin” kavramını canlandırmayı amaçlarken Grek tapınaklarından ilham almıştır.

“Yunan tını mekânı şekillendirmek üzere kavrar; belki de onlar esasen heykeltıraşlardır. Hegel’in dediği gibi, Yunanlılar doğadan malzeme almayı bildiler; önce ağacı, sonra taşı. Bunlara toplanmak, barınmak, korunmak gibi toplumsal soyutlamaları somut ve pratik kılan anlamlar verdiler.(Hegel’in zihinsel ve toplumsal edim karşısında dışsallık içinde bulunduğunu kabul ettiği) mekânı, tanrıları, kahramanları, kralları ve şefleri temsil ve sembolize edecek tarzda şekillendirmek Yunan sanatının anlamıdır. Özellikle inorganik (mimari) ya da organik (heykeltıraşların yapıtlarının) anlamı budur.”⁴⁸



Resim 15: Karl Friedrich Schinkel, Berlin Altes Museum, 1824
<http://www.aliartun.com/content/detail/46>

48 Henri LEFEBVRE, *Mekânın Üretimi*, Çev. Işık Ergüden, 250.

Özet olarak, sanatın müzede kutsal bir statüye bürünmesi, müzenin tapınakları andıran törensellik havasından kaynaklanmaktadır. Önemli bir bölümü baştan beri kiliselere ait eserler toplanıp müzeye asıldıkları zaman bir kutsal emanet muamelesi görürler. *"Müzeler kilisenin aura'sına bürünürken, kiliseler müzeleşir."*⁴⁹ Müzeler, tapınak ve mozoleden esinlenerek tasarlanır. Panteon tarzı, müzeler için esin kaynağı olmuştur.

Müze-mozole fikri pek çok mimari yapıda esinlendirici olmuştur. İngiltere'nin ilk kamusal müzelerinden olan Londra'daki Dulwich Picture Gallery, aynı zamanda bir mozole yapısındadır. Goethe, müzeleri ziyaretçilerin sanatın ruhuyla buluştukları kutsal mekânlar olarak canlandırır. *"Ölümün sekülestirdiği bir ortamda sanat kutsallaşır."*⁵⁰

Her iki durumda mozole mimarisi, ölümden sonraki ebedi hayatı çağrıştırır.

R.Leppert, tablonun sergilenmesini, müzenin mimari yapısına bağlı olarak anlamını ve işlevini dönüştürdüğünden bahsetmektedir. *"Anlamında böyle bir dönüşümün ortaya çıkmasına yol açan önemli faktörlerden biri de imgenin müzede işgal ettiği fiziksel mekândır. Ayrıca, müzenin mimarisi sanatın sanat için olduğunu "savunan" bir çerçevedir."*⁵¹

Ayrıca müzeler, birbiriyle alakası olmayan eserler (İsalı çarmıhı, fetiş, Mona lisa tablosu vb.) yan yana koyarak, dikkatleri işlevden ziyade biçime, içerikten ziyade tekniğe çekmektedir. Çünkü müzenin fiziksel yapısı, anlamın bu şekilde dönüşmesine etki etmektedir. Müze, orada temsil edilen eserler için güzel ya da önemli olduklarını baştan onaylamıştır.

"Seyircinin dikkat alanına, müzeyi gezenlerin aralarından geçtikleri dev bir arşivin parçalarından biri olarak girer. Tablo aynı anda hem benzerlerinin yerine geçebilen bir yedek malzeme olur hem de dev bir tablo seçercesinin"

49 Baurdieu'nün araştırmaları (Baurdieu et.al. The Love of Art-European Art Museum and Their Public'ten Aktaran, Ali Artun, (2012), *Sanat Müzeleri-1/Müze ve Modernlik*, 167-168.

50 Duncan, *Civilizing Rituals*, s. 84'ten Aktaran, Ali Artun, (2012), *Sanat Müzeleri-1/Müze ve Modernlik*, 168.

51 Bkz. (8), LEPPERT, 28-29.

parçası olarak kendi özgül tarihini ve orijinal işlevini kaybettiği ölçüde özerkleşir."⁵²

Louvre, mimarisiyle evrensel müzelerin en etkileyicisidir. Müzeye gelen ziyaretçiler, anıtsal koridorlar, klasik antikiteye, derin perspektiflere, Fransız ve İtalyan rönesansına göndermelerle dolu olan mimarisiyle karşılaşır. Bu karşılaşma, izleyiciyi değer ve inançları yerine getirmeye teşvik eder. Burada sanat eseri, kutsal mekânlarda oynadıkları rolü üstlenir.

Louvre uygarlığın, gelişmenin, akılcılığın evrenselliğın merkezi olmuştur. Louvre, dünyanın birçok yerinde birbiriyle aynı mimari özellikler taşıyan müzelere esin kaynağı olmaya devam etmektedir.

Modern müzecilik anlayışında ziyaretçi, müzede sergilenen obje karşısında pasif bir konumdayken, postmodern müzecilik, varlığını mimarisi dolayısıyla ziyaretçiyle kuracağı ilişkiler üzerine inşa etmektedir.

Günümüze gelindiğinde de müzeler, mimari tasarımlarında çeşitlilik göstermekte ve bu şekilde yapıt, mekân, izleyici etkileşimine ortam sağlamaktadır. Müzecilik ve mimariyi birlikte düşündüğümüz zaman akla ilk gelen isim Frank Ghery ve onun müze mimarisine getirdiği canlılık olacaktır. Bilboa Guggenheim Müzesi mimari projesiyle, müze mimarisine yeni açılımlar kazandırmıştır. Frank Ghery'nin müzesinde, sergilenen eserler değil müze mimarisi başlı başına seyirlik malzeme durumuna gelmiştir. Ghery, postmodern müzecilikle birlikte sanat ve tasarımı müze mekânında birleştirerek, tarihi bina müzeleri kadar ilgi çekmeyen müzeleri ilgi odağı haline getirmiştir.

*"Müze mekânı salt bir sergi alanı olarak kurgulanmaktan öte, giderek daha çok sayıda abartılı deneyimler, anlık aydınlanmalar, parlak olaylar ve çarpıcı gösterilere ev sahipliği yapmaktadır. "Müzeye biçilen rol seçkinci bir koruma merkezi, geleneğın ve yüksek kültürün kalesi iken, giderek bu durum değişmiş, bugün müze bir kitle iletişim aracına seyirlik bir mizansen ve abartılı bir gösteriye dönüşmüştür."*⁵³

52 Bkz. (8), LEPPERT, 29.

53 İ. E. IŞIK - Y. ŞENTÜRK, *Özneler, Durumlar ve Mekânlar, Toplum ve Mekân: Mekânı Kurgulamak*, 186.

Modern anlamda galeri mekânının mimarisi, sanat yapıtını muhafaza eden, dış dünyayla her türlü ilişkinin önlendiği alanlar düzeninde inşa edilmiştir. O'Doherty' e göre ideal galeri mekânının mimarisi, bir ortaçağ kilise mimarisinden farksızdır. Kilise için uygulanan kurallar, galeri mekânı için de geçerlidir. Dış dünyayla her türlü temasın engellendiği pencereler, galeri mekânında varlık gösteremez. Duvarlar beyazdır. Ana ışık tavandan verilmektedir. Zemin, adımlarımızın sessiz olması yönünde tasarlanmıştır.

Dış mekândan bağımsızlık, galeri için öncelikli bir kuraldır, çünkü orada yapıt, kendi dünyasındadır. Bu anlamda galeri, bir 'ritüel' mekân'dır. Galerideki sonsuzluk duygusu oraya 'ârafvari bir statü' kazandırmıştır. Dinsel yapılara özgü arafvari durum galeri için de geçerli olacaktır.

"Beyaz küp" çağımızın kendine özgü teşhir biçimlerinden biri olan 'modern sanat galerisi'nin başlıca simgesi olmuştur.

*"O'Doherty'nin işaret ettiği gibi "biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle şık bir tasarımı buluşturan "modern sanat galerisi" benzersiz bir estetik mekân "olarak 20. yüzyıl sanatının kendine has kabuğudur. Galerî mekânı, sanat yapıtının "sanat" olarak algılanışına engel oluşturan her türlü öğeyi dışlayan mekândır."*⁵⁴

54 Bkz. (23), O'DOHERTY, 30.

5. Sanat Yapıtının Özerkliği

Sanatın özerkliği, doğası gereği felsefe, tarih, teoloji ve siyaset gibi disiplinlerle ilişki içinde olmuştur. Ancak sanat, kendi özerk yapısı dışında hiçbir disipline hizmet etmez.

Sanatın özgür ve bağımsız oluşuna yapılan müdahale, sanatı kendi doğasından uzaklaştırır. Sanat yalnız kendi kurallarına karşı sorumludur.

Sanatın özerkleşmesi, tarih boyunca tüm dayatmalardan kurtulmak ve aynı zamanda kendi koyduğu kuralların baskılarını aşmak için mücadele içinde olmuştur.

Sanatın özerkliği konusu, kurumlardan tutun da tarihsel, toplumsal, siyasal, bireysel, kuramsal ve felsefi açıdan olmak üzere birçok kategori altında incelenmesi gereken bir durum haline gelmiştir. Tarihsel süreç içinde sanatın özerklik aşaması ve özerkleşmeye dair işaretleri sosyologlar ve kuramcılar geniş bir yelpazede incelemişlerdir. Sanatın özerklik tanımlarını önce tarihsel tabakalar üzerinden incelerken aynı zamanda sanat nesnesinin estetik varlığı, mantıksal ve tarihsel bir alanda değerlendirmeye çalışılmıştır.

I. Kant, geliştirdiği estetik teorisiyle, sanatın özerkleşme konusunu anlaşılır biçimde incelemiştir. Kant, estetiği lojikten ve etikten ayırarak sanatın amacının ve anlamının kendisinden ibaret olduğunu savunur. Sanata ve insanlara özerklik (otonomi) tanır. Estetik yargıyı açıklarken, öznellik (subjektivite) ilkesini savunmuştur. Kant'a göre, güzelin amacı amaçsız olmasıdır.

Kant'ın estetiğinde, beğeni duygusu bir şeyin güzelliğine dair duygu yarar ve çıkar gözetmez, işlevsizdir, yargısızdır, amaçsızdır. Estetik yargı özgürdür ve dış etkenlerden bağımsızdır. Beğeni, kavramlarla değil duyularla gerçekleşir, bütün bunlara bağlı olarak Kant'ın estetik yargıya bakışı özerktir. Birtakım kuralların, amaçların, arzuların geçerli olduğu ahlak ve bilim karşısına sanatın özerkliğini koymaktadır. Beğeni tarihsel ve toplumsallıkla değil evrensel ölçülerde ve her

insanın hissedebileceği, haz duyabileceği doğallık ölçüsünde ele alınır, güzel olanı seçmek ne etiğe ne bilime ne de ahlaka bağlı bir durumdur.

Kant, sanatı yararlılık ve insanların çıkarlarına hizmet edebilirlik ilkesinden ayırarak bir bakıma endüstriyel kapitalizmden de ayırmış olur. Özerklik düşüncesinde sanat, romantikler tarafından da sanayinin, endüstrinin ve makinenin uzağında olmalıdır. Sanatçı bütün bu alanların dışında ve kendi bireyselliğini koruyarak üretim yapmalıdır. Böylece sanatçılar, diğer endüstri üreticilerinin ürünlerine yabancılaşması gibi bir durumdan kendilerini korumuş olacaklardır. Sanatın yaratıcılığı ve ifade özgürlüğü bütün bu direnç alanlarında kendini göstermektedir.

“Estetik ideoloji sanata kültürün, sıradan normlarının geçerli olmadığı kutsal bir alan gibi yaklaşır. Bireyler bu alanda epistemolojik, ekonomik ve siyasal sınırlamalardan kurtulup farklılaşmış bir özdeşliği/kimliği yaşayabilmekte ve modernliğin moral bozucu çatışkılarında kaçabilmektedir.”⁵⁵

Sanat ve estetik kavramı, Rönesans döneminde hala diğer mesleklerden ayrı düşünülmeyip kapsamlı bir bilgi alanının konusuydü. Resim, heykel, rölyef, fresk vb. işler saray ve kilise çevresinden gelen siparişlerle yapılmaktaydı. Dolayısıyla o dönemde sanatçılar kendi bireyselliklerini temsil edemezken otoriteyi temsil eden eserler üretmekteydiler. Ancak, Medici ailelerinin sanatçıları koruyucu tavırları sayesinde ilk kez sanatçılar hak ettikleri değeri görmüşlerdir. Vasari'nin tarihe düştüğü notlardan anlaşıldığı gibi, özerklik belirtileri ortaya çıkmaya başlamıştır. 17. yüzyıl Hollanda resmiyle birlikte sanat piyasasının canlanması ise özerkleşmenin diğer aşaması sayılmaktadır. Halkın Protestanlığı kabul etmesiyle kilisenin ve sarayın zayıflayan itibarı sayesinde sanat piyasası hareket kazanmaktadır. Oluşan sanat piyasası koleksiyonerlerin doğmasına neden olmuş, bu durum sanatçıların siparişten kurtulup artık otoriteler tarafından belirlenmiş konuları değil kendilerini temsil etmesine sebep olmuştur.

Hegel'e göre, Hollanda resim sanatı, sekülerleşmiş, dünyevileşmiş bir hayatı temsil etmektedir. Hollanda genre resim örneğinde konuyu ele alış biçiminden çok sanatçının konuya kattığı öznelikle ortaya çıkan tasvir yeteneği söz konusudur.

55 Gregory JUSDANIS, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik*, Çev. Tuncay Birkan, 141.

“Burada bizi hayran bırakması beklenen şey, resmin konusu ya da canlılığı değil, çıkarsız görünüşüdür-konunun taşıdığı çıkardan tamamen muaftır o. Güzellikle ilgili kesin olan tek şey, kendi için görünüş (Scheinen) olduğudur; sanat da, dış gerçekliklerin bu en derin saf görünüşünün sırlarını tasvir etmede ustalaşmaktadır. Hegel’in burada söz ettiği şey, estetiğin özerkleşmesi olarak adlandırdığı şeyin ta kendisidir.”⁵⁶

Burger, sanatın bireysel mahiyet kazanmasını özerkleşmenin önemli bir ögesi olarak görmektedir. Sarayların, mabetlerin, etki alanlarından çıkmasıyla birlikte sanat, sanatçıların bireysel yaratılarıyla özerkliğine kavuşur.

“Fransız İmparatorluğu’nun gücünün ve görkeminin temsil edildiği ve sadece Akademi mensuplarıyla sınırlı olan Salon Sergileri’nin 1737’de kamuya açılması da sanatın özerkliğini kazanmasında bir dönüm noktasıdır.”⁵⁷ Dolayısıyla kamunun kendi beğenisini ifade etmenin olanakları oluşur. Eleştiri edebiyatının ilk örnekleri, Salon sergileri üzerinedir. Salon bütün sanatçıların mekânıdır artık.

“Şiir, müzik, sahne sanatları, resim, heykel ve mimariyi içine alan kapsayıcı bir kavram olarak, ancak 18. yüzyılın sonunda yerleşiklik kazanan modern sanat mefhumu”yla birlikte, sanat faaliyeti diğer tüm etkinliklerden farklı bir etkinlik olarak kavranır.”⁵⁸

19. yüzyılda galeriler devreye girer ve Salon Sergileri son bulur. Aristokratik himaye sisteminin yerini sanatçı almıştır. Sanatçı, kutsal bir otoritenin temsilcisi, olmaktan kurtulmuş sadece kendini temsil eder hale gelmiştir. Kendi sanatını, bireyselliğini ve insanlığın yaratıcı dehasını temsil eder. Galerilerle birlikte kişisel sergiler başlar. Galerilere giren sanat henüz piyasanın kontrolünde değilken özerkliğini korumuş olur.

1848 Paris komününün şiddetle bastırılmasının etkisiyle sanat ve edebiyat kendi özerk kavgasının peşine düşmüştür. Kendini tümüyle egemen burjuva sisteminden yalıtılmak ve biçim-içerik ilişkisini sadece kendi konusu haline getirmektir amacı. 1848 ‘nin ertesinde, modernizmin inşası aynı zamanda sanatın özerkliğinin de inşası

56 BURGER, a. g. k. , 173.

57 <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatın-özerkliği-uzerine/1749>

58 BURGER, a. g. k. , 93.

sayılmaktadır. Sanat, siyasetin, hegemonyaların, ahlakın, estetiğin yükümlülüklerinden arındırıp sadece “sanat için sanat” anlayışına bürünür.

Burger, burjuva toplumunda sanatı tanımlayan bireysel üretim tarzının kökenini, saray sanatındaki himaye ilişkisine dayandırır. Ama saray sanatı hayat pratiğiyle iç içedir ve alımlanışı kolektif olarak sürer. Saray sanatı ve dinsel sanat alımlayıcının hayat pratiğiyle iç içe olmasına karşın burjuva sanatta durum farklıdır. Bu farklılık, değişim, kullanım ve işlev alanında kendini gösterir.

Burjuva sanatı, yalnızca birey tarafından algılanmaktadır. "*Roman, yeni alımlama tarzının kendine denk düşen formu bulduğu edebiyat türüdür.*"⁵⁹

Burjuva sanatta özerklik, sanatın hayat pratiğinin dışında temsil edilmesine bağlıdır. Özerklik düşüncesi, burjuvada özgür ve bağımsız bir rasyonel özne fikrini temel alan düşüncede ortaya çıkar.

Bireysel bir edim olan alımlamayla sanat, bir tefekkür nesnesi halinde kutsallaştırılır.

Hayat pratiğinin dışında temsil edilen sanat, onu seyre dalan, ona secde eden bireyi yaratmıştır. Burjuvanın gözünde yapıttaki “aura” varlığını yitirmemiştir.

Teolojik unsurlarla donatılan birey, üretim ve alımlama süreçlerinde 19. ve 20. yüzyıl anlatılarına ve söylemlerine eklenmeye başlamıştır. Bunun sanattaki karşılığını burjuva sanat kurumları aracılığıyla ortaya koyacaktır. Modern sanat kurumlarındaki izleyicinin konumu, kutsal mekânlardaki tanrı önünde secde eden bireyin konumuna benzer.

Walter Benjamin bu ilişkiyi, Ortaçağ’ın dinsel sanatı ile Rönesans’ın dünyevi sanatındaki auranın varlığıyla açıklamıştır. İdeal tanrının ” biricikliği “ ve aura kavramıyla ifade edilen yapıttın biricikliği arasındaki ilişkiyi Benjamin, “Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı önemli makalesinde şu şekilde açıklamıştır;

59 Asthetik, ed. cF. Bassance. Berlin/Weimar, 1965, cilt II, s. 452’den aktaran, Peter Burger, *Avangard Kuramı*, 103.

“Bir sanat eserinin eşsizliği onun geleneğin kumaşına yerleşmiş olmasından ayrılamaz. Başlangıçta sanatın gelenekle bağlamsal bütünleşmesi, ifadesini kùltte buluyordu. En eski sanat eserlerinin bir ritüelin hizmetinde başladığını biliyoruz-önce büyü, sonra da dinsel türden ritüeller, sanat eserinin halesine göre varlığının ritüel işlevinden hiçbir zaman tümünden ayrılmaması önemlidir. Başka deyişle, ‘otantik’ sanat eserinin eşsiz değerinin temeli ritüeldedir, onun orijinal kullanım değerinin konumunda. Bu ritüel temeli, ne kadar uzak olursa olsun, güzellik kùltünün en dindışı biçimlerinde bile seküler bir ritüel olarak görülebilir.”⁶⁰

Benjamin’in tanımıyla, biriciklik ve sahiplik gibi özelliklere sahip olan “aura” sözgelimi sinema, kopyalama gibi tarzlarla oluşan sanatın yitirdiği “aura” dır. Burjuva bireyinin tefekküre dayanan alımlama şekli yerini kitlelere özgü alımlamaya bırakmıştır.

Ancak şunu da hatırlatmakta fayda vardır. Burjuva toplumunda sanatın baskın özelliği hayat pratiğinden uzaklığı olmasına rağmen dinsel sanat ve saray sanatı alanlarında hayatla iç içedir. Örneğin dinsel sanatın üretim ve alımlama tarzı kolektif olarak kurumsallaşmıştır.

Saray sanatı ise, temsil edici işleve sahiptir ve dinsel sanat nasıl inananların hayat pratiğinin parçasıysa saray sanatı da toplumun hayat pratiğinin parçasıdır. Sanat, sarayla ve dinle bağlarını kopararak özgürleşmeye başlamıştır.

Peter Burger, sanatın toplumdaki ve siyasetten arınarak özerkleşme yoluna girdiği 19. yüzyıl dönemini kabul etmeyerek, karşısına özerkleşmenin asıl 18. yüzyılda, sanatın önce saray ve kiliseye ardından piyasa ve kitle kùltürüne direnmesiyle başladığını savunan düşüncesiyle çıkar.

Özerkleşme, 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında estetizm ve sembolizmle gelişiminin en ileri evresine ulaşır. Hayattan kendini olabildiğince yalıtarak sanatın içeriği kendi formu haline gelir. Sanat, biçimiyle ve kurumlarıyla toplum ve hayattan koparak sadece kendini temsil eder hale gelir.

"Sanat kurumunun 18. yüzyıl sonlarına doğru oluşumunu tamamladığını düşünebiliriz, ama eserlerin içeriğinin gelişimi tarihsel bir dinamiğe tabidir-

60 Bkz. (21), HARRISON - WOOD, 559.

*sanatın kendi içeriği haline geldiği estetizmle son noktasına varan bir gelişimdir bu."*⁶¹

Bürger'e göre avangard, modernizmin öngördüğü özerkleşme ve kurumlaşmasına meydan okuyarak, toplumsal hayatın içine yerleşir. Burjuva sanatının hayattan uzaklığı, avangardların sorguladığı bir durumdur. Onlar, temelini sanatta bulan yeni bir hayat pratiği örgütlenme çabası gütmektedir. Böylece avangardistler, burjuva toplumunda kurum ve içeriklerin örtüşmesiyle birlikte hayata yabancılaşan sanatın toplum üzerinde kaybolan etkisini önlemiş olacaktırlar. Sanatın yaratacağı etki içeriği kadar toplumsal işleviyle de mümkün olacaktır.

Bürger, avangardın ömrünü iki dünya savaşı arasına koyar. Bu dönem boyunca, avangard savaştığı güçlere karşı yenik düşer ve hayallerini gerçekleştiremez. Avangard sanatçıların özgürlük peşindeki işleri, sonunda karşı oldukları sistemin (sanat piyasası, müze, galeriler vb.) ağına takılır. *"Saldırdıkları, alaya aldıkları ve riyakârlığını teşhir ettikleri düzen, iyi niyet göstererek, sonunda onları içine kabul eder"*⁶²

Sosyolog Niklas Luhmann, sanatın özerkliği konusunu şu şekilde açıklamıştır. Luhmann sanatı toplumdaki diğer sistemlerle karşılaştırarak, sanatın da kendi işlevinin olduğunu varsayar. Ancak Luhmann'a göre sanat bu işlevi diğer sistemlerden farklı ve özel bir şekilde dile getirmektedir. Sanatta dil yerine alımlama önem kazanmaktadır.

Luhmann sanatın benzersiz özelliğini, dili değil algıları kullanmasına ve bu nedenle sıradan iletişim formlarından ayrılmasına bağlar. *"Sanatın rolü, ifade edilmesi mümkün olmayanı toplumsal iletişim ağlarına dâhil etmektir belki de."*⁶³ Sanat, bunu duyularla, düşüncelerle, eylemler ve dünyayı algılama biçimleriyle, diğer sistemlerden bağımsız olması özelliğiyle başarmaktadır.

Luhmann, sanatın özerkliğini, toplumdaki sistemler içinde şu şekilde değerlendirmiştir.

61 BURGER, a. g. k. , 104.

62 BURGER, a. g. k. , 22.

63 Bkz. (37), STALLABRASS, 105.

"Sanat, ürünlerin ve söylemlerin toplumdaki genel akışına kendini ne kadar çok kaptırmaya çalışırsa – örneğin ticari ürünleri galerilere taşıyarak ve bunlara 'sanat' sıfatını vererek – özerkliğini de o ölçüde güçlendirmiş olur.

Hiçbir sıradan nesne sıradan bir şey muamelesi görmek için ısrar etmez; ama bir sanat eseri böyle davrandığında tam da bu çabası nedeniyle kendini ele vermiş olur. Böyle bir durumda sanatın işlevi sanatın farklılığını yeniden üretmektir. Ne var ki tek bir gerçek, sanatın bu farkı ortadan kaldırmaya çalışması ama bunu başaramaması gerçeği, beklide sanat hakkında başka her türlü mazeretten ya da eleştiriden daha fazla şey anlatır bize."⁶⁴

5.1 Atölyeden Galeri ve Müzeye

Atölye; bir sanat eserinin, sanatçının özgün bakış açısıyla üretildiği ilk duraktır. Kişiseldir, kendi bağlamı ve gerçekliğinden henüz kopmamıştır. Atölyede sanat, sanat olarak yaratılmış olsa da asla sorgulanmayan ve algılanmasını etkileyen çerçevelerin (galeri, müze, kaide, kilise, iktidar, sanat tarihi, pazar ekonomisi vb.) dışında kalan bir dünyadır.

Atölyede bulunan yapıt, sanatçının kendi hayal dünyasında, sığınağında yapıtın bütün katmanlarıyla, aurasıyla orada öylece durmaktadır, doğduğu yerdir, saftır, samimidir ve henüz kurumların, sistemin bir parçası değildir. Atölyedeki yapıta sadece yaratıcısının gözü değmiştir, başkalarının yargısından uzaktır henüz. Ancak, buradaki üretilen yapıtın değeri her ne kadar sanatçının kendi özgür, estetik iradesi ve yargısı ile üretilmiş ve hiçbir amaca ve çığara sahip değilken bile sonunda sistemin bir parçası haline gelir.

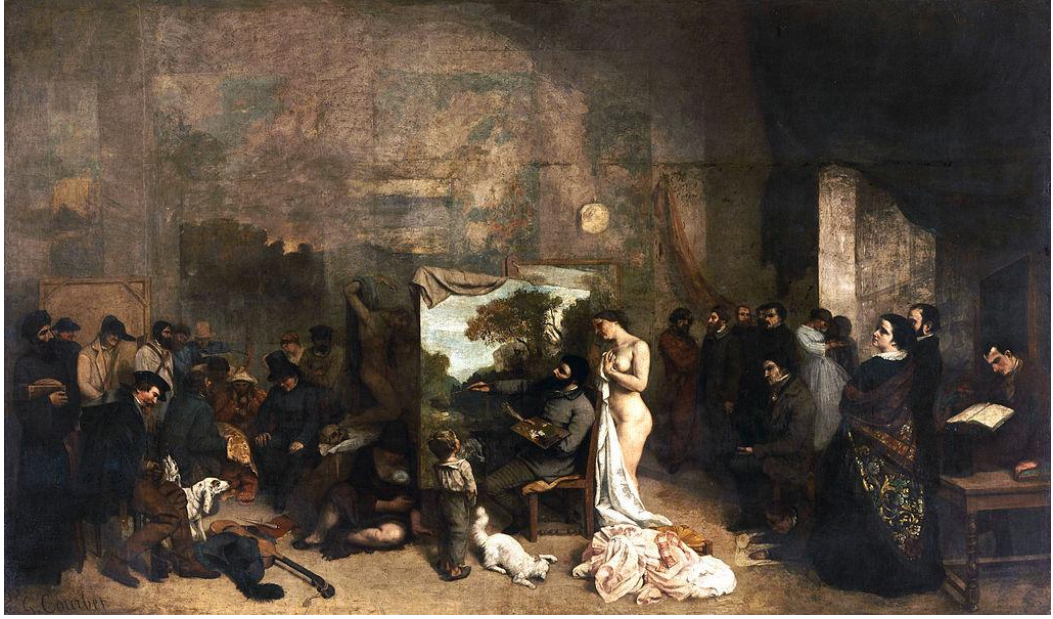
Atölyenin müze ve galeriye gelene kadar ki duraklarından bahsetmeden önce bazı sanatçıların belli dönemlerde, eserlerinde de gözlemlediğimiz gibi atölyeyle sokağı birleştirerek, atölyenin temsil ettiği sistemin dışında yer aldıklarını görmekteyiz. Bu da beraberinde, atölyenin düşüncelerle dolu yalnızlığından ve sessizliğinden ayrılarak sokaktaki kalabalığa karışan sanatçıların yaratıcılığı, sokaktaki yaşamın zenginliği altında kaybolmakta mıdır? Sorusunu akla getirmektedir.

64 Bkz. (37), STALLABRASS, 106.

E. Manet'in resmettiği kahve görüntülerinden de anlaşıldığı gibi modern atölye sokağın, hayatın bir uzantısı haline gelmiştir. Manet, gözünü atölyeden sokağa dikerek kalabalıkları ve sokak yaşamını resmetmiştir.

Gustave Courbet'in *Ressamın Atölyesi: Bir Ressam Olarak Yedi Yıllık Yaşamımı Özetleyen Gerçek Bir Alegori* (1854-55) adlı eserinde açıkça görüldüğü gibi sanatçı atölyesinde kalıyor ancak sokak sanatçının ayağına geliyordu.

İnsanlar, resmedilip ölümsüzleşmek için sabırla sanatçının atölyesinde beklemekteydi. Courbet, sokak yaşamını bütün gerçekliğiyle kucaklıyordu.



Resim 16: Gustave Courbet, *Ressamın Atölyesi*, 1855, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 598 ×359 cm, Musée d'Orsay, Paris

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Courbet_LAtelier_du_peintre.jpg

P. Picasso ise, salt yaratıcılık adına kalabalıklardan uzak durarak sadece model ve kendisinin bulunduğu atölyesinde eserler üretmiştir. Model, sanatçı tarafından gizemli bir varlık haline getirilerek yaratıcılığını açığa çıkarmak için atölyededir. Yaratıcılık için esin kaynağına, ilham perisine ihtiyaç duymaktadır. Picasso, doğayı

birebir taklit etmek yerine zihnini ve bilinçaltını eserlerine katarak öznelliğini göstermiştir.

Georges Braque'nin atölyesi, modern atölyelerin içinde en yücesi ve en yaratıcı ortama sahip olanıdır. Onun atölyesi tamamen kapalı özel bir alandır. Dışarıdan kimsenin ve hiçbir modelin içeri alınmadığı huzur kaçırarak dış etkenlerden tamamen soyutlanmış bir mekândır.



Resim 17: Georges Braque, *Ressamın Atölyesi*, (13 May 1882-31 August 1963)
<https://www.pinterest.com/kakikaki9965/georges-braque/>

Ancak Brauqe'nin kutsal atölye havası, sanatçıların esinlenmek için sokağa çıktıklarında kaybolmuştur. Sanatçılar, sokağa çıkarak içsel dürtülerini ve öznelliklerini de yitirmişlerdir.

Postmodern sanatçının da temel sorunu olan bu durumu, Bruce Nauman 2001 tarihli "Atölyenin Haritasını Çıkarmak II" adlı videosunda açıkça göstermiştir.

Atölye, atıklarla dolu boş bir mekân haline getirilerek sokağa benzetilmiştir. Yaratıcılık alanından çıkarılarak (entropi) sonucuna ulaşılmıştır. Söz konusu video, dev ekranlara yansıtılarak izleyiciyi mekânda sürecin içine katmıştır. İzleyicinin eline fırça ve sandalye verilerek hem atölye hem de galeri alanında performans göstermesi sağlanmıştır. Sanatçının buradaki rolü, ortamı hazırlayıp sadece izleyiciyi yaratıcı hale getirmektir. İzleyiciyi çöplüğe dönen atölyesine yerleştirmektir. Nauman'ın buradaki tavrı, postmodern sanatçının yapıta katacağı bir şey kalmadığının, dolayısıyla atölyenin yararsız, gereksiz hale gelmiş olmasını göstermektedir.

Kuspit, Nauman'ın atölyesini şu şekilde aktarmıştır;

*"Nauman'nın atölyesi kısırdır, çünkü dinamik bilinçdışı buradan uzaklaşmıştır. Atölye, sanatçının içsel zorunluluğunu ifade edebileceği tapınak olmaktan çıkmıştır. Bu nedenle postmodern dönemde atölyenin de sanatçının da varlık nedeni yoktur."*⁶⁵

65 Donald KUSPIT, *Sanatın Sonu*, Çev. Yasemin Tezgiden, 196.



Resim 18: Bruce Nauman, *Stüdyo Haritalama 1*, 2001 – All Action Edit [Fat Chance John Cage], 2001, HMKV im Dortmunder U, Sounds Like Silence, 2012,

<http://artnews.org/hmkv/?exi=34484>

Şimdilerdeyse, atölyenin yeniden canlandığı ve sanatçıların tekrar kaçıp sığındığı yer haline geldiğini görmekteyiz. Ancak, eski atölye ile yani atölye arasında farklar vardır. Günümüzdeki atölyelerde yaratılan sanat ne geleneksel ne de avangarddır, ikisinin bileşkesinden oluşmaktadır. Eski ustaların becerisi, maneviyatı ve yenilerinin kavramsallığı ve eleştireliliği ile kaynaşmıştır. Ancak, sonuç ne olursa olsun sanatçıların anlayışıyla ve niyetiyle ”sanat “ ortaya çıkmaktadır.

“Kısacası, Yeni Eski Ustalar, hem estetik bir yankıya sahipler hem de geleceği görebiliyorlar. Onların sanatı, post sanatı hiçe sayarak yüksek sanatı canlandırıyor. Sokağı dikkate almadan, sanatı atölyeye geri döndürüyor. Sanat yeniden estetik aşkınlığın bir aracı haline gelmiştir, üstelik de dünyaya yönelik eleştirel bilincini yitirmeden. Eysenck şöyle yazar:”Sanatçılar... Kaçınılmaz olarak yenilik arayışı içindedirler: daha önce bir kez yapılan ve ölmüş gibi görünen şey, eğer insanlar ona ihtiyaç duyuyorsa yeniden hayata döndürülebilir.”⁶⁶

66 Bkz. (65), KUSPIT, 197-8.

Buraya kadar bahsedilen mesele, sanatçıların yaratıcılıklarıyla ilgili olarak atölyenin kendi çerçevesi içindeki dönüşümlerdir. Ancak, özellikle 1960'lı yıllara bakıldığında pek çok sanatçı galeriyi atölye ortamına çevirmiş, üretim ve tüketim sürecinin birlikte işlediği bir mecra haline getirmiştir.

Atölyede üretilen eserlerin müze için seçilmesi hem sanatçı hem de müze organizatörü tarafından gerçekleşmektedir. Atölye, eserlerin saptanması açısından riskleri bertaraf etme işlevi de görmektedir. Aynı zamanda eserler dışarıya çıkmadan önce eleştirmenler tarafından da görülüp müze ve galerilere ulaşacaktır.

Buren atölyeden “ *Demek ki atölye hem üretim mekânı, hem saklama mekânı, hem de onaylanırsa dağıtım mekânı olabilmektedir.*”⁶⁷ diye bahsetmektedir.

Eserin atölyede üretilip, bulunduğu alanın sınırlarından, tüketim alanlarına kadar geçirdiği aşamalar, sanat eserinin üzerinde izler bırakacaktır. En başta eser ait olduğu dünyadan kopacak, seyirci, müze, galeri gibi olguların dünyasında yerini alacaktır.

Eğer eser kendi yerinde (atölyede) kalırsa ancak belki kendi yaratıcısıyla var olmaya devam edecek belki yaratıcısı da bir süre sonra eserini unutarak yok oluşunu hızlandıracaktır. Dolayısıyla sanatçı yapıtını “sanat eseri” niyetiyle ortaya çıkarıyorsa, onu yaşatacak koşulları da göz ardı etmemelidir.

Buren, eserin dolaşıma katılmasını, eserin doğduğu yerde sanat niyetiyle yaratılmasına bağlar:

*“Demek ki eser sanatçının dünyasından, kapalı bir mekân/çerçeveden başka bir yere-Paradoksal bir şekilde daha da kapalı bir yere-yani sanat dünyasına geçer ve ancak bu şekilde var olabilir, çünkü doğduğu mekânda yediği damga onu buraya yönlendirmiştir.”*⁶⁸

Bu açıdan bakıldığında, 1960'lı yıllarda pek çok sanatçı, yerleştirme sanatı aracılığıyla galeriyi atölye ortamına çevirmişlerdir. Galerî mekânı, atölyenin uzantısı haline gelmiştir. Bu tür değişimlerin, galericilik/müzecilik pratikleri üzerindeki etkileri büyüktür.

67 ARTUN, a. g. k. , 160.

68 ARTUN, a. g. k. , 162.

Dolayısıyla, sanatın doğduğu yer olan atölye kavramı yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlamıştır. Sanatın, üretim süreciyle tüketim süreci arasındaki aşamalar boyunca anlamı değişime uğramıştır.

Sanatçıların galeri ve müzelerde gerçekleştirdikleri yerleştirme sanatı, müze ve galeri yöneticilerinin kontrolünü yitirmesine sebep olmuştur. Çünkü sergi gününe kadar neyle karşılaşacağını bilmeyen müze ve galeriler için ciddi bir tehdit oluşturan bu durum, müze ve galerilerin de dönüşümüne neden olmuştur.

Julie H Reiss'in düşüncesine göre müzeler, tam da bu dönemde "geleceğin estetik laboratuvarı" olmak yolunda dönüşmeye, sanat yapıtının 'saklandığı' yer değil, 'üretildiği' birer mekân olmak için yeni bir rol üstlenmeye başlamıştır.⁶⁹

Buren'nin, müze sisteminin ve onun sonuçlarına karşı verdiği mücadelede inandığı kişi olan Constantin Brancusi;

"Nitekim vasiyetinde eserlerinin büyük bir bölümünü, doğdukları atölyede oldukları gibi korunmaları koşuluyla bağışlamıştır. Brancusi böylelikle hem çalışmasının dağılmasının ve eserleri üzerinden yapılabilecek ticari spekülasyonların önünü kesiyor, hem de ziyaretçiye, eseri kendisinin üretirken sahip olduğu bakış açısından görebilme olanağını sunuyordu. Bu arada, atölyede çalışma ve işinin kendi "hakikati"ne en çok orada yaklaştığını bilse de-eserle yaratıldığı yer arasındaki o bağı korumak adına-üretimin advitam-ömür boyu doğduğu yerde kalmasını "onaylama" riskini alan tek sanatçı odur. Böylece, Müze'yi ve onun sınıflandırma, güzelleştirme, seçme, eleme vb. isteklerini de devre dışı bırakmıştır. Eser, iyi günde ve kötü günde, üretildiği haliyle görünür kalmaktadır. Dolayısıyla Brancusi, Müze'nin kendi bünyesinde sergilediği her şeyden anında çekip aldığı o gündelik yanı da eserinde korumayı bilmiş tek sanatçıdır."⁷⁰

5.2 Oluşturulan Mekânlar

İnsanlık tarihi boyunca sanat, insana özgü hayal gücüyle farklı yollarla, farklı biçimlerle kendini ortaya koymuştur. Sanat adına üretilen tüm etkinlikleri diğer

69 Bkz. (23), O'DOHERTY, 23.

70 Bkz. (25), ARTUN, 167-169.

etkinliklerden ayıran şey, sanatın hayal gücü ve bağımsız düşüncelerle üretilmiş olmasıdır. Koleksiyonerin, bireysel tutumuyla oluşturduğu mekân olgusu, zamanla modern müzelerle birlikte tüm insanlığı içine alır. Modern müzeler, tüm evreni, kültürü, uygarlığı temsil ve teşhir eden dünyalardır, nadire kabinelerinin bağımsızlığına, gizemine ve hayal gücüyle oluşan düzenine (düzensizliğine) disiplinlin kazandırmışlardır. Tarih boyunca, sanatın içinde bulunduğu mekân olgusuyla birlikte sanatta dönüşüme uğramıştır.

Sanatın mekânla girdiği ilişkiler, tarihsel, ekonomik ve kültürel koşullara bağlı olarak değişim göstermiştir

Modernizme kadar mimesisle tanımlanan sanat doğayı birebir yansıtmak idealini taşımıştır. Sanatta mimesisin tarihi çok eskidir ve modernizme kadar bu “sanat” dır anlayışıyla ele alınmıştır.

Ancak modernizmle ve manifestolar çağıyla birlikte mimesis üslup kavramıyla yer değiştirmiştir. Yirminci yüzyılda, manifestolar aracılığıyla sanatın anlamı bulunmaya çalışılmıştır.

20. yüzyılın ilk dönemlerindeyse soyutlama geleneği hâkim olmaya başlamıştır. Ressam, dünyayı tam olarak resmetmek yerine renkler, şekiller ve çizgilerle resimsel etki yaratma yoluna gitmişlerdir.

21. yüzyıla gelindiğinde ise avangard sanatçılar, ortama özgülük, biçimin içerik üzerindeki egemenliği gibi modernist fikirlere karşı çıkararak, farklı ortam ve disiplinlerle işler üretmişlerdir.

Sanatın tanımı yapmak için öncelikle sanatın malzemesi olan sanat nesnesini diğer nesnelere ayırmak gerekmektedir. Bu ayrımın en temel olanı, sanat nesnesinin üretim sürecinde işlev, ahlaki, felsefi olma ya da yarar gözetme gibi kaygılardan arınmış olmalıdır. Kant’ın estetiğiyle uyumlu olan bu ilke daha sonra ki kuramlar içinde önemli olmuştur.

Sanatın güzel, çirkin, yararlı, iyi, kötü ve haz verici gibi sınıflandırmalara ihtiyacı olmamalıdır. İnsanlara doğrudan faydalı olmak için üretilmiş nesnelere farklı

olarak sanat niyetiyle yaratılmış eserler, insanların estetik duygularını harekete geçirmektedir. Yaratılmış (düşünülen, tasarlanan) kelimesini kullanmaktaki amaç sanatçının imgelemesinde düşünülen eserin önceden tasarlanmış olmasından kaynaklanmaktadır. Yaratım sürecindeki coşku ve hayal gücü, sanat eserlerini diğer nesnelere farklı kılmaktadır.

Bir zamanlar neyin (resim, heykel vs) sanat olup olmadığını kolaylıkla ayırma varılırken, sanatın biçim, içerik tanımındaki çeşitlilik ve geleneksel olmanın ilerisine taşınması, sanat olanla olmayanın ayırımındaki sınırları bulanıklaştırmıştır.

Sanat eseri üretiminde, 1960 ve 70'lere damgasını vuran ve günümüze kadar olan en önemli değişim, sanatçıların geleneksel malzemelerden uzaklaşarak her türlü gündelik şey (nesne) kullanmaya başlamış olmasıdır. Bunun sonucunda, çağdaş sanat felsefesinin en önemli sorusu gündeme gelmiştir. Sanat olan ve sanat olmayan arasındaki farklar nelerdir ? gibi.

1970'lerde Joseph Beuys, hayvan yağından yaptığı sanat ile her şeyin sanat olabileceği iddiasını doğrulamış oldu. Sanatçının imzası niteliğindeki diğer malzemeye keçe battaniyelerdi. Elbette ki bu iki malzeme çeşidini sanatçının sanatında kullanmasının simgesel bir anlamı vardı.

A.Danto; *“Gerçeklik, sanatın temsil etmesi gereken şeyken sanatın içine dâhil olunca, sanata atfedilen anlam da değişikliğe uğramıştır. Bizi günümüzde “sanat nedir” sorusunun tözüne götüren de budur.”*⁷¹ diye ifade etmiştir.

Danto'ya göre sanatla gerçeği birbirinden ayıran şey, sanata verilen anlamdır. *“Sanata atfedilen anlamın içindeki bir şey, aslında sanatın ne olduğu sorusunu da yanıtlıyor.”*⁷²

71 DANTO, a. g. k. , 33.

72 DANTO, a. g. k. , 36.

Danto için, sanatın ne olduğu sorusuyla ilgili olarak iki sanatçının katkıları çok önemlidir. Duchamp ve Andy Warhol, sanatı sanat yapan koşulları sanat kavramından çıkarmışlardır.

Duchamp, estetik beğeni, el becerisi, dokunuş, sanatçının gözü gibi kavramları sanattan çıkararak sanatın sınırlarıyla ilgili tüm kuralları reddediyordu. Çok bilinen eseri olan pisuar, bir sanat eseri değil, bir tesisat parçasıydı. *“Bir şeyin güzel olmadan da sanat olabileceği düşüncesi, yirminci yüzyılda felsefeye yapılmış en önemli katkılardan biridir.”*⁷³

Warhol’un sanatın tanımına sağladığı katkı yine sıradan olanın başkalaşımıyla ilgili bir tanımdır. Brillo kutusu, sanatın dili ve gerçekliğin diliyle ilgili felsefi açılımlar ortaya koymuştur.

Warhol’un fabrikasından çıkan kutularla gerçek fabrikadan çıkan kutuları ayırt eden yine başta da söylediğimiz gibi nesnelere atfedilen anlamlardır.

Duchamp 1915’li yıllarda sanat eserinden güzelliği çıkarıp atma yoluna gitmiş, Warhol ise, 1964’te bir sanat eserinin gerçek bir nesneye tıpatıp benzeyebileceğini keşfetmiş, Pop-art, Minimalizm, Fluxus ve Kavramsal Sanatla beraber sanatçılar daha öncekilerine hiç benzemeyen sanat eserleri ortaya çıkarmaya başlamıştır. Buren, Andre, Lewitt, Haacke, Morris, Judd gibi sanatçılar alışılmışın dışında üslup, malzemeler ve mekânsal dönüşümlerle yapıtlar üretmişlerdir.

Sonuç olarak sanatı tanımlayan unsurlar ne filozoflar, ne sanat tarihçileri ne de estetikçiler tarafından net bir şekilde ortaya konulamamıştır. Ancak önemli olan, sanat eserleri için evrensel olanı yakalayabilmektir. Bu da eserleri zamandan kopuk olarak değerlendirmeyi gerektirmektedir. Sanatı sanat yapan şey, onun ruhu canlandırmasında yatmaktadır ve bu anlamda Michelangelo’nunda Duchamp’ında eserleri ortak özellikler taşımaktadır.

Mekân ve sanat yapıtı arasındaki ilişki, tarihin her döneminde ve sanatsal ifadelerle öneminden bahsettirmiştir.

73 Bkz. (1), DANTO, 40.

Klasik dönemde resimsel mekân, her türlü öznel yargıdan uzak ve bir takım kurallara, ilkelere bağlı kalarak kullanılmıştır. Klasik anlayışa göre, ressam eserini mimetik kurallara uyararak ele almıştır. Öznenin mekân tarafından bulunduğu konum sabit bir konumdayken, öznenin bakışları resimsel mekânın içinde dolaşmaktadır. Ancak sanatçılar zaman içinde mekânsal hesaplaşmalara giderek hem mekânın nesneye hem de izleyici algısı üzerindeki etkilerini göstermeye başlamışlardır. Modernist resmin çevre, renk ve boya gibi sınırlayıcı özellikleri empresyonist sanatçılar tarafından aşılarak gelenekselliğin dışına çıkarılmıştır.

E. Manet'in çalışmaları, bu anlamda öncü çalışmalardır; *“Manet'in resimleri, üzerine resmedildikleri yüzeyleri samimi bir şekilde ortaya koymaları sayesinde, ilk Modernist resimler oldu.”*⁷⁴

19. yy'a kadar izleyiciye güven veren resim çerçevesi Manet'in devrimiyle birlikte resmin dış mekânla olan ilişkisi ortaya çıkmıştır. Derinlik etkilerinin silindiği geniş boyama alanları, izleyeni, yapıtın yer aldığı mekânda (çerçeve) farklı algı boyutları içine sokacaktır.

Mekân, modern dönemden itibaren hem teknik anlamda hem de düşünsel anlamda sorgulanmaya açılarak sanatçıların gözünde yeniden inşa edilmeye başlamıştır. Zaman içinde tuval yanılısama alanı olmaktan kurtarılıp, sadece resimsel kompozisyonlar için yüzey olarak kullanılmaya başlamıştır.

Minimalizm akımını da içine alan bazı dönem oluşumları, mekânın kendisini sanat yapıtı gibi sergileyen farklı tavrıyla, geleneksel galeri anlayışını tersyüz etmiştir.

Amerikalı Minimalist, Carl Andre 'heykel' kavramının sınırlarını genişleten yapıtlarıyla ilgili şunları söylemiştir;

“Heykellerimi kalıba dökerek ya da yontarak yapmıyorum. Aksine, heykelin kendisini mekânın yontulması olarak görüyorum, mekânı şekillendirmek için

74 Bkz. (21), HARRISON - WOOD, 818.

kullanıyorum” sözlerini, mekâna yönelik bu algısal dönüşümün bir işareti saymak mümkündür.”⁷⁵

Sergileme mekânlarının oluşturulması, sanatçının yaratıcılığı ve özneliğini anlatan son derece önemli bir unsurdur. Tarihte nadire kabineleriyle başlayan mekân oluşturma eylemleri günümüze gelene kadar değişerek kendi kişiselliklerini yansıtmıştır. Mekânın parametresiyle ilgili öncü sayılabilecek sergileme biçimi El Lissitzski'nin oluşturduğu mekânlardır.

Galeri mekânında bulunan sanat nesnesi, mekândan bağımsız olmadığı gibi, çoğu zaman yapıt mekâna kimliğini aşılar. Mekân sanat yapıtını dönüştürürken kendisi de dönüşüme uğramış ve izleyici de mekânla birlikte sanat yapıtı üzerindeki etkileri bölüşmüş olur.

Sanat ve yaşamı birbirinden ayrı tutan sığınaklar olarak algılanan, geleneksel sergileme alanları, sanatçılar tarafından yapılan müdahalelerle "nötr olmayan" mekanlar olarak ortaya konmuş ve mekanın sanatla olan bağıını güçlendirmiş hatta bütünleştirmiştir.

“Modernizm bağlama aldırmiyordu ve “özgül nesne” geleneksel galeri uzamında genellikle sorunsuzca yer alıyordu, buna karşılık malzemeye- özellikle de görece biçimsiz malzemelere –yönelik ilgi onlara biçim sağlayan “kaplar” üzerinde düşünülmesini sağladı. Bunlar arasında en önemlisi galeri uzamının kendisiydi. Ama bu da dikkat gerektirmeyen nötr bir etken olmaktan çıkıp eserin bir bileşeni olarak öne çıkarılınca, izleyicilik alışkanlıklarının daha da sorunsallaştıran sanat yapma imkanı belirdi.”⁷⁶

Sanatçılar, 20. yüzyılın başlarından bu yana müze kültürü çevresinde sanatla ilgili fikirlerini irdeleyen yapıtlar üretmişlerdir. Onlar müze ve diğer sanat kurumlarının otoriter gücünü, ideolojisini sorgulayan işler gerçekleştirirken, bu süreç içinde ortaya çıkan yapıtlar müzeler tarafından alınıp teşhir edilmiştir.

1960'lı yılların sonunda Broodthaers, Buren, Asher ve Haacke gibi sanatçılar, müze ve bazı sanat kurumlarının yapısal, algısal ve söylemsel parametrelerine ilişkin sorgulamalar içeren projeler üretmişlerdir. Sanatçılar, kurumların özerk yönlerini

75 Bkz. (23), O'DOHERTY, 16.

76 Bkz. (21), HARRISON - WOOD, 859.

eleştirirken yine kurum bünyesinde kendi özgün projelerini gerçekleştirerek böylelikle kurumun rutin işlevine ve faaliyetlerine müdahalede bulunmuş oluyorlardı. Marcel Broodthaers'in 1960'larda müzeyi bir tür ifade aracı olarak kullanarak içten eleştirmeye başlaması, Buren, Asher, Haacke gibi sanatçıların kendilerine özgü farklı biçimlerde de olsa yine müzeye yönelik müdahaleleri, bugün artık kurumsal eleştiri başlığı altında âdeta bir tür sanat akımı olarak değerlendiriliyor. En eleştirel yaklaşım bile sonuçta bir sanat akımı olarak değerlendirilmeye başladığında sistemin içinde yer alması da kolaylaşmaktadır. Ama tabii tüm bu mücadele, bugünün müzesinin ciddi açılımlarını da beraberinde getirmiştir.

1960'lı yıllarda sanat kurumlarına yönelik eleştiriler içeren projeler gerçekleştirmiş sanatçılar, çalışmalarını sergilemek için müze ve galerileri seçmeleri, müzenin mi yoksa sanatçının mı sanatı etkilediği sorusunu akla getirmektedir.

Genel olarak 1960 sonrasında politik ve ekonomik değişim süreçleri, sanatın anlamını aşmak düşüncesi, gelenekselin dışına çıkma isteği gibi nedenlerle sanatçıları eylem alanı olarak farklı mekânlara yönlendirir. Kamusal mekânlar, özel müzeler ve galerilerde gerçekleştirilen yapıtlarda özneyi de içine katarak algıyı dönüştürme çabası içerisine girerler. Sanatçının ilgisi öznel olandan nesnel olana çevrilirken, öznelerin içinde bulunduğu mekânın varlığı, öznenin algısını etkiler hale gelir.

O'Doherty sergi mekânları ve sanatçılar arasındaki ilişkilerden şöyle bahseder;

*"1960'lı yılların kültürel dönüşümü içinde sanatsal pratikler yoğun bir değişim geçirirken, sanatın sergilendiği mekânların yapısı, kuralları, sınırları da yavaş yavaş zorlanarak, sanatçıların yarattığı basınca uyum sağlamaya başlamıştır. 1950'lerden itibaren asamblaj, mekan düzenlenmesi (environment), oluşum (happening), performans, enstalasyon gibi yeni ifade biçimleri, resim ve heykel gibi genel kategorilerin sınırlarını zorlamak bir yana, mekanla ve izleyiciyle daha yakın, daha içli dışlı, daha karşılıklı ilişkiye dayalı yeni bir anlayış getirmiştir."*⁷⁷

77 Bkz. (23), O'DOHERTY, 16.

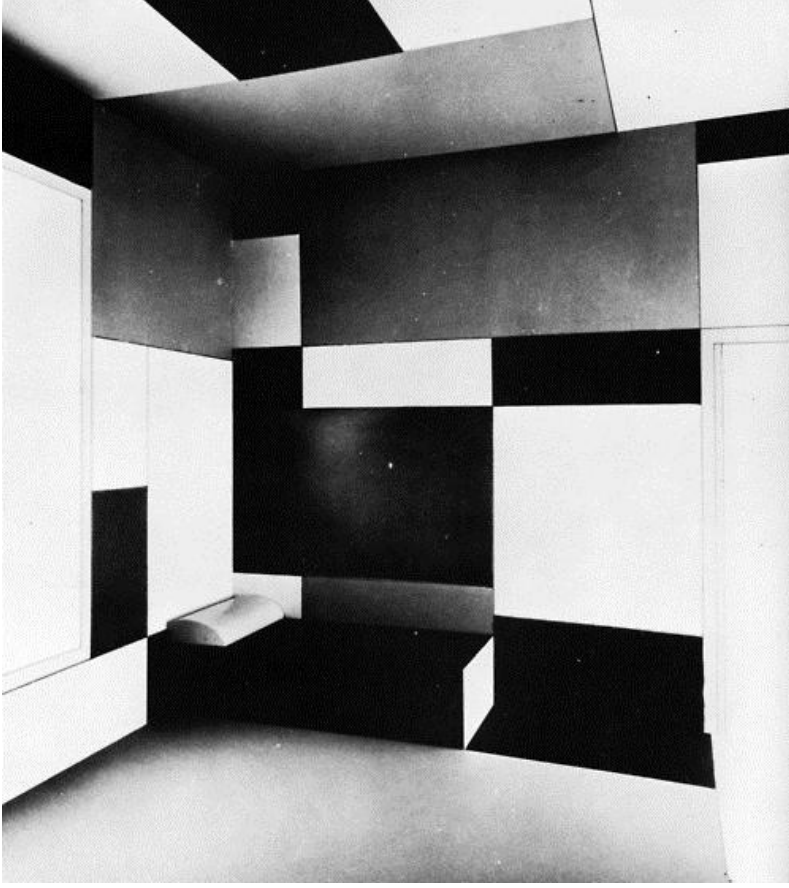
5.2.1 Piet Mondrian

Geometrik soyutlamacılar ve süprematist sanatçılar, zaten kendisi üç boyutlu olan tuval içindeki gerçekçi mekân yanılsamalarını reddederek, uzam içinde tuvalin sadece kendini temsil eder hale gelmesini savunmuşlardır.

Piet Mondrian'nın Dresden'de Madam B'nin Salonu başlığıyla yaptığı eskiz, mekâna uyarlanarak sergilenmiştir. Kendisinin göremediği sergi düzenlemesi, mimari, heykel ve resim bileşimiyle yepyeni plastik bir gerçeklik sunmaktadır. Mondrian, kübist resim ile mekânın duvarlarını başarıyla sentezleyerek ziyaretçiyi adeta resmin içine çekmektedir.

“Resim ve heykel ayrı birer nesne ya da mimariyi bozan ‘duvar sanatı’ ya da ‘uygulamalı’ bir sanat olarak değil, saf bir biçimde yapıyı oluşturan öğelerden biri olarak yaratıya katkıda bulunacak ve güzelliğini tamamlayacaktır.”⁷⁸

78 Bkz. (23), O'DOHERTY, 106 .



Resim 19: Piet Mondrian, Salon of Madame B. Dresden, *Madam B'nin Salonu*, Almanya, 1923

<http://expandeddrawing.blogspot.com.tr/2012/03/piet-mondrian-desing-for-library-study.html>

5.2.2 Kurt Schwitters

Dada hareketi içinde yer alan K.Schwitters, biriktirdiği nesnelere oluşturduğu kolajlar, mekânsal düzenlemeler, yerleştirme sanatı açısından öncü sayılmaktadır. Sanatçı, mekâna uyarladığı işinde, mekânı esnenebilir ve akışkan bir yapıya dönüştürmüştür. Modern idealizmden uzaklaşan bir tavırla hem geleneksel temsillerin dışında kalmış hem de özne ve nesne arasında kurulan estetik ilişki de sorgulanmıştır. Sanatçı, kendi seçimi ve hayal gücüyle gerçekleştirdiği yapıtında mekân, izleyici, özne, nesne arasındaki ilişkilerle ilgili ön yargıları değiştirmiştir.

Mekân, sadece resimsel düzlemde var olmaktan kurtulup resmin asıldığı yerde vurgulanmaya başlamıştır.



Resim 20: Kurt Schwitters tarafından kurulan “*Merzbau*,” The Hannover Merzbau by Kurt Schwitters. Photo by Wilhelm Redemann, 1933, Moma

http://www.moma.org/explore/inside_out/2012.07.09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau.

5.2.3 M. Duchamp

20. yüzyılla birlikte, ortaya çıkan bazı akımlar ve sanatçıların projeleriyle galeri mekânına müdahalelerde bulunulmaya başlanmıştır. 1938'de galeri mekânının tersyüz edildiği Duchamp'ın "Kömür Çuvalları" sergisi ve sonrasında bu tür müdahaleler peşi sıra gelmeye başlamıştır. Sanatçı, 1938 yılında Paris'te gerçekleşen "Exposition Internationale du Surréalisme" sergisinde yer alan "1200 Çuval Kömür (1200 Bags of Coal)" adlı yapıtında kömür çuvallarını tavandan sarkıtarak, galerinin geleneksel aydınlatma sistemine meydan okumuştur. İzleyicilere, karanlık olan galeride, eserleri görebilmeleri için ışıldaklar verilmiştir. Bütün bunlar galerideki mekânsal ve davranışsal öğelerin incelenmesinin sonucu olarak ortaya çıkan bir meydan okumadır. Ayrıca Duchamp'nın galeriyi ters-yüz etme hareketiyle hem galeriyi bir bütün olarak ele alması hem de içeride diğer sanatçıların sanat yapıtları varken, kendi çerçevesiyle sunumuna ilk örnektir.

*"İçeren ile içerilen arasındaki ilişkiyi bağlamsal bir biçimde ele alışıyla, Duchamp sanatta henüz keşfedilmemiş bir alana işaret eder. Bağlamın bu şekilde keşfi, galeri mekânının başlı başına bir unsur olarak algılanması ve estetik bir eylemin parçası haline gelmesi fikrinin "geliştirilmesi" yönündeki bir dizi başka harekete yol açmıştır."*⁷⁹

Duchamp, yapıtın yer aldığı mekânı yapıtın kendisiyle bütünleştirerek tek bir yapıt halinde sunar. Yapıtı mekânla doğrudan ilişkilendirerek sergileme mekânının aslında nötr (tarafsız) olmadığını ve yapıt üzerinde etkili olduğunu göstermektedir. Duchamp'ın mekânı ve yapıtı birlikte anlattığı, geleneksel ifadenin ve malzemenin dışına çıkarak gerçekleştirdiği çalışma, yapıt, mekân ve izleyici arasında farklı bir ilişki kurulmasını sağlamıştır.

79 Bkz. (23), O'DOHERTY, 90.



Resim 21: Marcel Duchamp, *1200 Kömür Çuvalı*, "Uluslararası Gerçeküstüçlük Sergisi'nden Görüntü", 1938, Paris

<http://www.e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-1938/1941>

A. Breton 2. dünya savaşında Avrupa'yı terk eden birçok sürrealistten sonra, mekân ve sanatını ortaya koyma deneylerinin tamamlanması için Duchamp'ı, Amerika'da 1. Uluslararası Sürrealist Sergisi'ni düzenlemek için ikna etmiştir.

Serginin yapılacağı mekânda, zengin mimari detaylar, yıldızlı reklam panoları, kristal şamdanlar mevcuttu. Ancak Duchamp, kendisinden talep edilen sergi yerine kendi mekânını oluşturduğu bir sergi gerçekleştirmiştir. Sergide kendine ait mekânları ipliklerle kaplayarak mekânla işlerin ilişkisini iplerin ardına gizlemiştir.

Sanatçı, diğer sanatçılara ait eserler yerleştirildikten sonra, salonu duvardan duvara uzanan, tabloları ve tavanı örten bir ağ ile kaplamıştır.

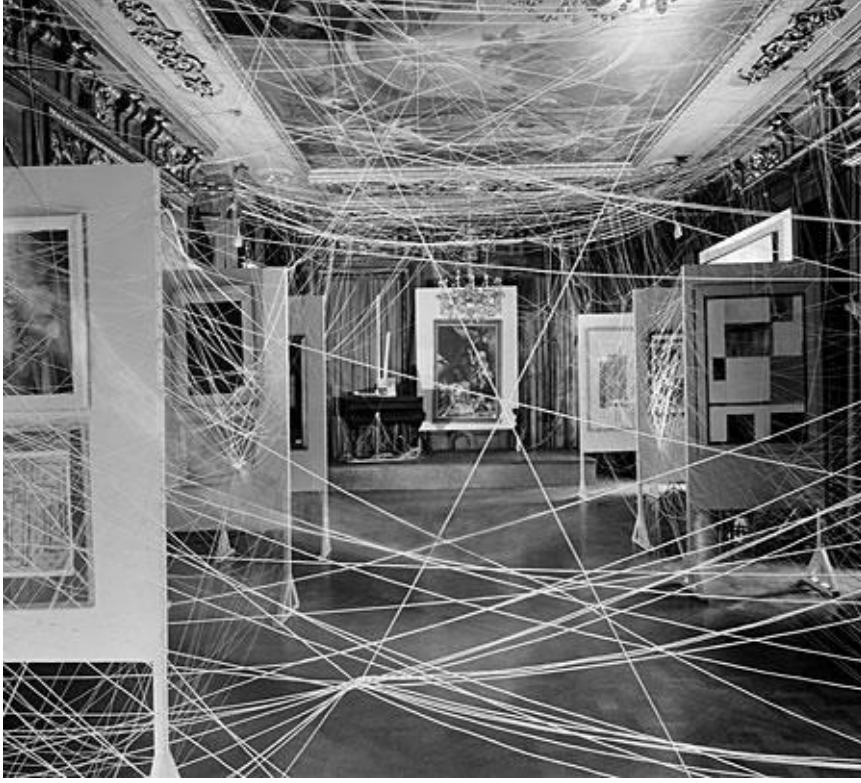
“İzleyiciyle sanat arasına bir mesafe koyan ip, sergiden hatırlanabilecek tek unsur haline gelmiştir. Dolayısıyla bu eylem müdahale olmaktan çıkmış, izleyici ile sanat arasında, yeni bir tür sanat haline gelmiştir. Söz konusu tacizin nesnesi son derece zararsızdır üstelik-1609 metre ip. (Doğrulamayacağımız bu rakam, espriye kavramsal bir boyut kazandırır.)”⁸⁰

Duchamp, her iki sanatsal eyleminde sergideki diğer yapıtları görmezden gelmiştir. Sürrealist bir yaklaşımla, sıradan olana meydan okumadır. İplerle kaplı galeri içindeyken karmaşık gözüke de mekânın bütünlüğü içinde oldukça düzenli bir yapısı vardır. *“Mekândaki bütün unsurları birbirine bağlayan ip (bir tür bağlantı sistemi?) mekânı sarmalarken, galeri de modernizmin bir tür düşünce odasına dönüşür.”⁸¹*

Bu sergide Duchamp, galeri mekânına müdahale ederek, izleyicilerin algısını mekânın yarattığı karmaşa içerisinde şaşırtma yönüne gitmiştir. Duchamp, mekân ve yapıt arasındaki ilişkiyi bağlamsal olarak ele alışıyla sanatta yeni düşüncelere yer açmış ve galeri mekânını yapıt açısından önemli bir unsur haline getirmiştir. Hatta mekânı başlı başına yapıtla bütünleşirmesi ardından gelecek olan başka eylemlere de örnek olmuştur. Duchamp’ın eseri yapıtla izleyici arasındaki ilişkinin bütünleşmesine de öncülük etmiştir. İzleyicilerin resimle arasına sicimle girmesi ve izleyici algısını dönüştürmesi geleneksel temsillere bir meydan okumadır. Duchamp, galeri mekânının gelenekselliğini, mekânı, izleyiciyi ve kendisini sisteme sokarak kırmaya çalışmıştır.

80 O'DOHERTY, a. g. k. , 92.

81 O'DOHERTY, a. g. k. , 94.



Resim 22: Marcel Duchamp's iconic installation *Sixteen Miles of String* (above) was conceived for the influential *First Papers of Surrealism* exhibition held in New York in 1942, (Marcel Duchamp'ın ikonik enstalasyonu, *16 Mil iplik*, Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri sergisinden görüntü, 1942, Newyork)

<http://www.modernedition.com/art-articles/string/string-art-history.html>

5.2.4 El Lisstszki (mekânın keşfi)

Proun aslında uydurma bir sözcük olup sanatçı tarafından 'yeni sanat'anlamında kullanılmaktaydı.

Sanatçı, 1923'te Berlin'de açacağı bir sergi için 'Proun Odası' adını verdiği küçük kare biçiminde bir hücre tasarladı ve kurdu. Üstten aydınlatılan bu oda, duvarları, yüzeyleri ve tabanına resmedilen veya kabartma olarak eklenen biçimlerden oluşmaktaydı. Bu biçimler beyaz üzerine beyaz, gri ve doğal ahşap renginde olup etkisi güçlü bir sanat yapıtı oluşturmaktaydı. El Lissitzki çalışmasında, yapıtın sınırlarını aşarak içinde bulunduğu mekâna doğru taşan yeni kavramlar ortaya koymaktaydı. Lissitzki, yapıtında gerek şekiller çizerek gerek üç boyutlu nesnelere

monte ederek resimdekilerden daha etkili bir ortam yaratmayı denemiştir. Mekânı bir parametreye, yapıtı etkileyen bir faktöre dönüştürerek resimsel olanın dışına çıkmayı başarmıştır.

Lissitzki, yapıtının kurgusuna uyumlu olarak, modern sanatın geleneksel teşhir mekânlarından farklı mekânlara ihtiyacı olduğu savunur. Ona göre, yapıtın sunulduğu mekân bütüncül algı deneyiminin bir parçası olmalıdır. Ayrıca izleyici de bu deneyimin içinde etkin olarak sürece dâhil edilmelidir.

Lissitzki'nin, sanatı bir sanat eseri sunma düşüncesi, müze mekânlarının tasarımı içinde sunulan sanat eserlerine gönderme gibi de düşünülebilir.



Resim 23: El Lissitzky, *Proun Room*, (*Proun Odası 1923*), Rekonstrüksiyon (1971), Koleksiyon Van Abbe Müzesi

<http://theworkingrecord.com/category/maap14/situations/>

5.2.5 Yves Klein

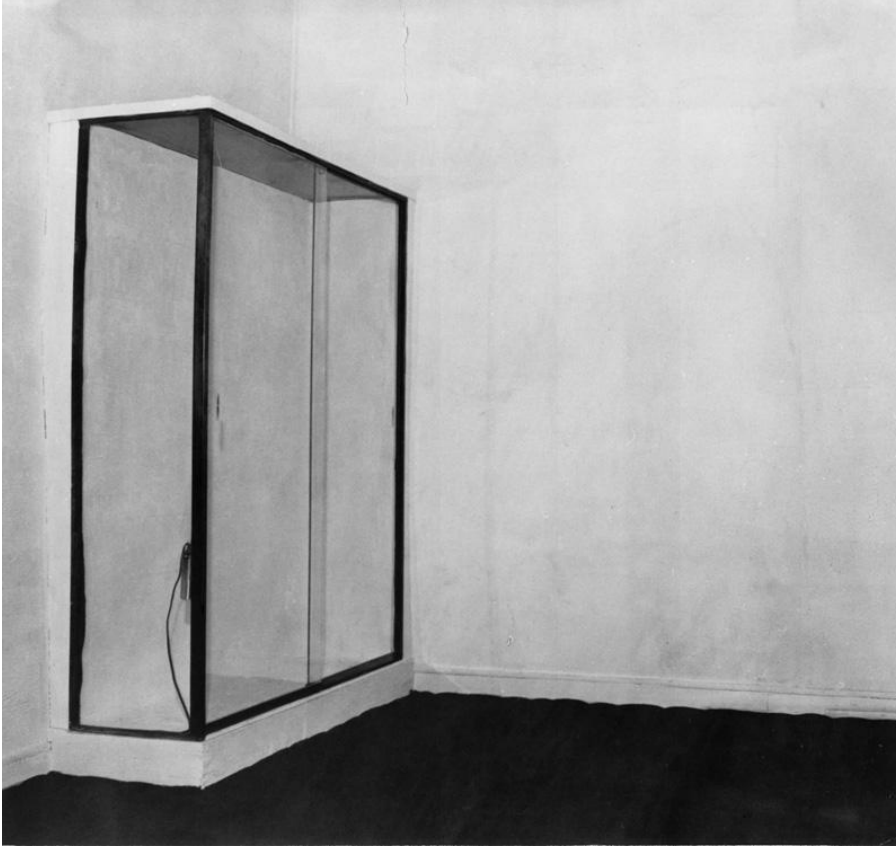
Y. Klein'in 8 Nisan 15 Mayıs 1958 tarihleri arasında açılan Space (Boşluk) adlı sergisi İris Clert Galeri'sinde yer almıştır. Yapıt, o yıllarda galeri mekânının fiziksel var olma özelliği dışında hayali olarak düşünülmesi konusunda ilgi çekmiştir. Sanatçının çalışması, mekânın farklı kullanım biçimleriyle, mekânın gerçeklik algısı üzerine yeni sorulara neden olmuştur. Çalışmada, galerinin duvarları beyaza boyanmış, sergi salonu tamamen boşaltılmıştır. Boş ve duvarları beyaza boyanmış mekânı sergileyen Klein, galeriyi sanatın kendisi haline getirmiştir.

Klein'in eylemi, boyutları ve sınırları olmayan mekân olarak, galeri mekânı düşüncesine farklı boyutlar kazanmıştır.

“Dışarıda mavilik, içeride ise beyaz boşluk hâkimdir. Galerinin beyaz duvarı ruhla özdeşleştirilmiştir.”Resimsel” duyarlılıkla kaplanmıştır. Beyaza boyanmış vitrin serginin genel fikrine dair bir girizgahdır, birbirleriyle bağlantılı olduklarını gösterir. (boş bir galeride vitrinin içinin de boş olmasıdır). Bu çifte teşhir mekanizması (galeri-vitrin) namevcut sanatın yerini alır. Galeri ve ya vitrine sanat koymak sanatı “tırnak içine almaktır.”⁸²

Klein'in zaman geçtikçe ünlene işi, sanatın özgürlük alanları ve algılarda farklılık yaratması açısından 1960'lı yılların sonuna doğru ortaya çıkan kavramsal sanat anlayışında öncülük etmiştir. Nesne kullanımı yerine nesnesizliği tercih ederek madde ve anlam kavramlarını mekân çevresinde ele almıştır.

82 Bkz. (23), O'DOHERTY, 112.



Resim 24: Yves Klein, *Boşluk*, (*The Void*), Iris Clert Galerisi, 1958, Paris
http://www.yveskleinarchives.org/works/large/1958_clert_3.jpg

Klein'nin işi, eylemini gerçekleştirdiği aynı galeride, 1960 yılının Ekim ayında, Fernandez Arman'ın çöp ve atık birikintilerinden oluşan "Dolu"suyla doldurularak karşılık bulmuştur. Mekâna adım atılamayacak kadar dolduran bu birikinti, o galeriyi girilmez kılarak seyirciyi dışarıda bırakmıştır. Arman'ın mekânı bu şekilde kullanmasında bir şiddet söz konusudur. Modernizmin katı kurallarıyla işlenen seyirde, galeriyi çer çöple doldurarak, nesne –anlam ilişkisini galeri bağlamı içinde sorgulamıştır.

O'Doherty, 1960'lı yıllarda üretilen enstalasyonlar için, "*sanatla hayat arasındaki sınırları yok etme çabası, çer çöp gibi gündelik malzemeleri 'elit' galeri mekânlarına sokmak girişimi ve zaten alışagelmiş sanatsal pratiklerin tümüyle farklı ifade biçimlerine yönelmiş olmanın cesur deneyseleği, hem sanatçılar hem izleyiciler açısından yeterince muhalif bir duruş olarak algılanmıştır.*"⁸³ diye bahsetmiştir.

83 Bkz. (23), O'DOHERTY, 21.



Resim 25: Arman P. Arman, *Dolu*, 1960, Iris Clert Galerisi, Paris
[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Le Plein exterior.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Le_Plein_exterior.jpg)

5.2.6 Marcel Broodthaers

M. Broodthaers'ın çalışmalarında çoğunluğu sözlü ve görsel formlar olgusunu içeren gündelik nesne, sözcük, yazı ve çocuksu çizimlere yer vermiştir. Bir nesnenin imgesi, sembolü ve içerdiği anlamlar arasındaki ilişkiyi saptamak üzere çeşitli mecralar kullanmıştır. Nesnelere günlük hayattaki sınıflarından özgürleştiren sanatçı, algının temellendiği mantığı irdelemek amacıyla bunları yeni ilişkiler içerisinde sergilemiştir.

Broodthaers, müzeyi çeşitli bölümlere ayırmak üzere kraliyet armasındaki kartal imgesini kullanarak on iki diziden oluşan bir bölüm oluşturdu. Sanatçı her bölümde, hem tasarımcı, hem yönetici hem de küratör rolünü üstlendi. Brükselde'ki evinde, ilk müze bölümünü sergiledi. Bir tür yerleştirme olan çalışmada, 19. yüzyıl resim örneklerinin bulunduğu kartpostallar, boş ambalaj sandıkları, Grandville'nin baskılarının slâyt projeksiyonu hatta evinin bahçesindeki kaplumbağa bile bulunmaktaydı. Kendi dairesindeki yerleştirme, daha sonraları 1972 yılında "Docümenta" sergisine dek birkaç yerde görüldü. Çeşitli yüksek sanat ve popüler kültürden kaynaklarından alınmış kartal imgelerinden oluşan bu çalışma, sınıflandırma, müze gibi kurumların kültür ürünlerinin tüketimine yönelik tutumlarını düşündürmeye itiyordu.

Broodthaers, "*Sanatla ilgili yorumlar ekonomideki kaymanın sonuçlarıdır*"⁸⁴ derken sanatın tanımının yapılamayacağını kasteder. Yani, sanat ticari bir mala dönüşürken, sanat nedir? Sorusu anlamsızdır.

Broodthaers bu önermesiyle, çağdaş sanatın sunumu ve müzenin metalaştırıcı yönlerine vurgu yapmıştır. Sonuç olarak, Broodthaers' de Buren, Asher, Haacke gibi

84 Bkz. (21), HARRISON - WOOD, 980 ; (Ayrıca bkz. Küratörlüğünü Hasan Bülent Kahraman'ın yaptığı, Marcel Broodthaers'ın Sözcükler, Nesnelere, Kavramlar (Words, Things, Concepts) isimli sergisi, 25 Eylül – 29 Kasım 2014 tarihleri arasında Akbank Sanat'ta gerçekleştirilmiştir). <http://www.istanbul.net.tr/Etkinlik/sergi/marcel-broodthaers-sozcuklernesnelerkavramlar/51767/15>

müzei bir tür ifade aracı olarak görmüş ve müzelerin eser seçimi, adlandırma, sipariş yönleri ve sanatın sembolik değerini oluşturma rolünü irdelemesinde etkili olmuştur.



Resim 26: Marcel Broodthaers, Museum of Modern Art, Department of Eagles, (Kartallar Bölümü), 1968

<http://glasstire.com/2014.04.05/austin-to-open-its-first-art-storage-warehouse/>

5.2.7 Christo

Christo, 1969 yılında Jan von Marc tarafından Chicogo 'daki Yeni Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde bir sergi yapmak üzere davet almıştır. Christo'nun amacı ise, müzenin içini ve dışını bezle kaplamaktadır. 1960'lı yılların en başarılı politik sergisi olan bir proje olmasına rağmen sergi hiçbir engelle karşılaşmadan gerçekleştirilmiştir. Christo'nun sıra dışı olan projesinin stratejisi, Haacke'nin müze yapısını irdelemek için yine müzeyle işbirliği içinde olması açısından benzerlik göstermektedir.

Christo'nun paketleri, sanatın dönüştürücü gücünü görmek açısından düşündürücü bir çalışmadır.

Yapıtları muhafaza eden, kapsayan müzenin kendisi kapsanmıştır. Müzenin sanatı içeren mekân olgusu, kaplanarak kendisi sanat haline getirilmiş bir olguya dönüşür. Christo, bu şekilde görüneni kaybederek tekrar görünür hale getirmiştir. Sanatın estetik yönlerini sosyal bir bağlama taşıması açısından bakılınca, proje politik bir söylem içermektedir. Müze ortamında gözlenen yapıt sadece müze ziyaretçilerine hitap etmesine karşın paketlenen müze sokaktaki herhangi birinin de katılabileceği, gözleyeceği bir çalışma olmuştur.

"Christo'ların projesi, 1960'ların ve 70'lerin ana konusu haline gelen bir meseleye ilişkin derin bir anlayışı gözler önüne sermiştir: bu, sanatın sanat olmasını mümkün kılan yapının tecrit edilmesi, tanımlanması ve gözler önüne serilmesi ve bu süreçte sanatın geçirdiği dönüşümlerdir."⁸⁵



Resim 27: Christo and Jeanne-Claude, *Paketlenmiş Çağdaş Sanatlar Müzesi*, Chicago, (1968-9)

85 Bkz. (23), O'DOHERTY, 129.

5.2.8 Jannis Kounellis (1969, Canlı Atlar, Africo Galerisi, Roma)

Jannis Kounellis, galeri mekanının steril ve nötr olma durumuna vurgu yapmak amacıyla 1969 yılında Roma’da bir galerinin duvarlarına on iki adet atı bağlamıştır. Sanatçı galeriyi ahıra, eserlerinin simsarını da seyise benzeterek sanatın algılanış biçiminde ve yayılmasında etkili olan sistemi sorgulamaktadır. Performans, neredeyse Duchamp’ın bir galeriye pisuar yerleştirmesi kadar radikal bulunmuştur. Kounellis’in, canlı atları galerinin ortasına yerleştirerek ve steril galeri ortamını at dışkısı kokusuyla doldurarak bir bakıma sanat ile hayatın iç içeliğini ifade ettiği söylenir.

Galeri ortamında, tıpkı bir ahırdaki gibi duran atların on iki adet olması; on iki havari, on iki burç, on iki ay şeklinde yorumlanmaktadır. Galeride, ehlileştirilmiş, hareketsiz ve önlerine konan besinleri yemeleri dışında hiçbir “canlılık” belirtisi göstermeyen atların kültür ve doğa karşıtlığını yan yana getirdiği söylenmektedir. *"Kounellis bu çalışmasıyla bir sanat yapıtının doğadaki herhangi bir nesneden farklı olmadığını göstermiş, ayrıca, insan yapımı yapay sanat dünyası ile doğanın organik dünyası arasındaki karşıtlığı vurgulamıştır."*⁸⁶

Sanatçı, sanatı “ehlileştiren” ve “hayattan koparan” sanat kurumlarının düzenini bozarak süreç içinde sanat ve mekânın deneyiminin sınırlarını genişletmiştir.

86 Nancy ATAKAN, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, 42.



Resim 28: Yannis Kounellis, *12 Live Horses*, (*12 Canlı At*), 1969, Galleria L'Attico, Roma
<http://doattime-arthistory.blogspot.com.tr/>

5.2.9 Robert Morris

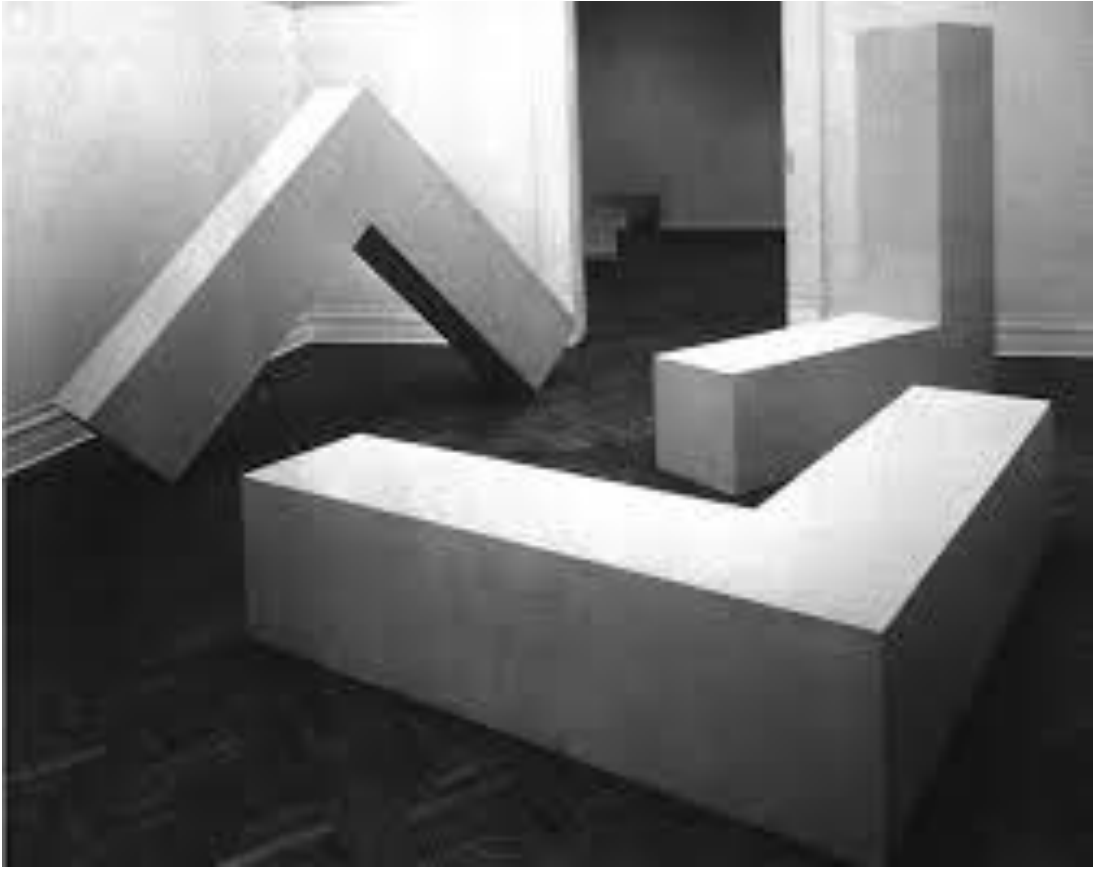
Morris, 1965 yılında dokuz adet L biçimli kalas sergilemiştir. İşlere ait parçalar, çok açık ve anlaşılır olmasına rağmen, her biri mekânın farklı noktalarına yerleştirildiği için sanki farklı biçimler gibi algılanmaktaydı.

Morris'in mekânda yarattığı duruma gelince; eserlerinin mekânda izleyiciyle girdiği ilişki ve rol değişimi üzerinden gelişmektedir. Morris, eserleri galeri uzamına yerleştirerek, tabloda bulunan figür fon ilişkisini galeri duvarı ve izleyici figürüne aktarır. Galeride eser (tuval) karşısında seyre dalan izleyici onunla bütünleşirken, Morris'in inşa edilmiş konumdaki eserinin karşısında, etken bir role sahip olarak galeri uzamında hazır bulunur. Rollerin yer değiştirmesini şu şekilde açıklamıştır Morris;

*"Çünkü kübik biçimini ve uygulayabileceği baskıyı göz önüne alacak olursak, odanın uzamı da yapılandırmaya katılan bir etmendir."*⁸⁷

87 Claude GINTZ, *Başka Yerde ve Başka Biçimde*, Çev. Muna Cedden, 91.

“Yeni eser, eserden ne kadar çok bağlantı çıkarır ve onları uzam, ışık ve izleyicinin görüş alanının bir işlevi haline sokarsa, o kadar iyi. Nesne yeni estetikteki terimlerden biridir sadece. Bir bakıma daha dönüşlüdür çünkü insanın eserle kendisinin aynı uzamda bulunduğu farkındalığı, birçok iç ilişki sayesinde, eski eserdekinden daha güçlüdür. Nesneyi çeşitli konumlardan ve değişen ışık ve uzamsal koşullarında değerlendirirken, insan ilişkileri kendisinin kurduğunun farkına varır. İster yapısal bir bölmeyle, zengin bir yüzeyle, ister herhangi bir şeyle kurulsun, her iç ilişki nesnenin kamusal, dışsal niteliğini azaltır ve seyircinin bu ayrıntılarla onu esere yakın bir ilişkiye çekip nesnenin içinde bulunduğu uzamdan çıkaracağı noktaya sürüklenmesine yol açar.”⁸⁸



Resim 29: Robert Morris, *Untitled -L- Beams*, (L Kalaslar) 1965

<http://imgarcade.com/1/robert-morris-untitled-l-beams/>

5.2.10 Daniel Spoerri (Duygusal Müze)

88 Bkz. (21), HARRISON – WOOD, 878.

“Museum Sentimental” adlı kurmaca müzesi, 1977’den 1989’a kadar dört farklı bileşimde, dört farklı mekânda sergilenmiştir. Nadire kabinelerini andıran Duygusal Müze’nin nesnelere, önemini sanatsal ve tarihsel olmalarından değil, sanatçı tarafından seçilmiş ve anlamlı bir şekilde bir araya getirilmiş olmasından almaktadır.

Spoerri yapıtını, müzelerin otoriter, muhafazakâr sunum biçimlerinden farklı olarak tümüyle kendi seçimiyle, kurgusuyla ortaya koymuştur. Nesnelere, gündelik hayatın çeşitli yönlerini gözler önüne sererken aralarındaki ilişkiler de vurgulanmaktaydı. Örneğin sanatçının, 1979’da Köln’deki Kuntseverin’de sergilenen müzesinde, kendi insiyatifiyle seçtiği nesnelere arasında futbol topu, eski resim gereçleri, paletler, tamamlanmamış eserler gibi nesnelere mevcuttu.

"Spoerri ise, "tek bir bireyin söyleyebileceklerinin önemine dair kuşkuları" nedeniyle, imal edilmiş, sıradan nesnelere yöneldi ve sanatçının kadim ayrıcalıklarından birini, yani kendi etrafında bir önem halesi yaratma ayrıcalığını sorguladı."⁸⁹

Sanatçının seçtiği nesnelere, sanatsal ya da tarihsel anlamlar taşımasının ötesinde sanatçının nesnelere yüklediği anlamlandırmaları temsil etmektedir. Spoerri’nin müzesi bu açıdan bakıldığında Orhan Pamuk’un kurduğu ‘Masumiyet Müzesi’yle benzerlikler göstermektedir. Bu konu hakkında ayrıca bkz. Orhan Pamuk, ‘Şeylerin Masumiyeti’, İletişim Yayınları, 2012

89 Bkz. (25), ARTUN, 75.



Resim 30: Daniel Spoerri, *Musée sentimental*, (Duygusal Müze), 1977-1989)

http://museologien.blogspot.com.tr/2010_02_01_archive.html

5.2.11 Sol Lewitt

Sanatçının eserlerinde önemli olan, resim ve heykelin varlığından öte eserin mekânla ilişkilendirilmiş olmasıdır. Mekân, eserin bir parçası niteliğinde ve eserle bütünleşen bir öge konumundadır. Sol Lewitt'in duvarlar ve büyük mekânlarda sergilediği minimalist işleri, genellikle önce düşünce üzerine üretilmiştir. Pek az canlı renklerin kullanıldığı, yatay, dikey diegonal, kübik ve dairesel çizgilerin hâkim olduğu grafiksel anlatım tarzını, kavramlarla üretilen mekânla ilişkilendirmiştir. “*sadece fikirler sanat eseri olabilir; sonunda bir biçim kazanabilecek olan bir gelişme zincirindedirler. Bütün fikirlerin fiziksel olması gerekmez.*”⁹⁰

Lewitt, D. Judd ve Andre'nin oluşturduğu eserler gibi resim ve heykel arasındaki sınırları ortadan kaldırarak geometrik şekillerden oluşan kompozisyonu sergileme

⁹⁰ Bkz. (21), HARRISON - WOOD, 896.

mekânına uygulamıştır. Gerçek mekânda gerçek nesnelere kullanma eğiliminde olan sanatçı, eserin içeriğinden çok biçime önem vermiştir.

”Mekânsal yapıtlar yaratmaksızın gerçek mekânı görünür kılmışlardır, üç- boyutluluk söz konusu olduğu için heykelle ilişkilendirilen her türlü geleneksel yöntemi (yontmak, modle etmek, yapıştırmak vb.) malzemeyi kullanmanın yeni yollarını aramışlardır.”⁹¹



Resim 31: Sol LeWitt, *Wall Drawing, Forms composed of bands of color, (Renkli Bantlardan Oluşan Kompozisyon)*, Akrilik boya 2004, Lisson Galeri, Londra

<http://www.lissongallery.com/artists/sol-lewitt>

5.2.12 Robert Irwin

⁹¹ Ahu ANTMEN, *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 184.

R. Irwin “Experimental Situation” (1970) isimli özgün işini, Los Angeles’taki Ace Galerisi’nde sergilemiştir. Sanatçı bir ay boyunca boş tuttuğu mekanda, sergilenmesi muhtemel işler yerine sırf mekanın kendisini sergilemiştir. Sanatçı hiçbir şeye gönderme yapmayan, hiçbir yarar gözetmeyen ve hiçbir işlevi olmayan mekan kavramına vurgu yaparken boşluk duygusunu estetikle doldurmuştur.

Boşluk kavramı özellikle kavramsal sanatçılar tarafından defalarca sorgulanmıştır. Irwin’nin sanat mekanının doluluğu klişesine karşıt işi, Yves Klein’ın 1958 yılında Paris’te Iris Clert Galerisi’nde "boşluğu" sergilediği işi gibi izleyicileri şaşırtmaya devam etmiştir.

Irwin, nesneden çok fenomenle ilgilenmiştir, onun felsefesinde “*sanatın nesnelere ile konusunu- ‘sanat’-birbirine karıştırmama*” ilkesine dayanmaktaydı.⁹²



Resim 32: Robert Irwin, Robert Irwin's Experimental Situation, (*Deneyisel Durum*), Ace Gallery, Los Angeles, 1970

<http://www.modernedition.com/art-articles/absence-in-art/empty-art-gallery-shows.html>
Robert Irwin's Experimental Situation, (Ace Gallery, Los Angeles, 1970)

92 Hal FOSTER, *Sanat Mimarlık Kompleksi, Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarım Birliği*, Çev. Serpil Özaloğlu, 303.

5.2.13 Micheal Asher

Asher 1977 yazında, müzenin statik yapısından yararlanarak binayı iki eşit parçaya bölmüştür. Binanın ilk yarısında, ses ve ışık bakımından dışarıyla bağlantısını azaltan tavanı kaldırtıp bütün ışık ve görüntülerin içeri dolmasına izin vermiştir. Diğer yarısında ise, iç mekân düzenine dokunmadan bırakarak buraya sürekli sergilenen eserleri koymuştur. Böylece dış dünyadan kopuk, ideal ve korunaklı müze, değişmeyen görevini sürdürürken ikinci bölümdeki ışıklı ve gürültülü ortamın olduğu mekândaki fiziksel farklılık, ziyaretçilerin algısında da farklılık yaratmıştır. Ziyaretçiler, müze görünümünü koruyan bölümden diğer bölüme geçtiklerinde bakışlarını sergilenen tablolardan tavana çevirmişlerdir. *“Asher aslında, müzeyi sanatçının içerisinde kendini (bir sergi alanında ve süresinde) ifade ettiği bir gerçeklik parçası olarak alır ve bir aralık yaratarak müzenin var olan durumunu değiştirmeye çalışır.”*⁹³

Asher’in çalışması, müze mimarisinin tapınak havasına benzer atmosferinin ortadan kaldırılmasıyla eserlerin her iki koşullardaki algılanma biçimine dikkat çekmiştir. Müze mekânındaki seyircinin algısı, dış dünyadan kopuk, kendisiyle baş başa, tüm etkilerden uzak olarak eserle aralarındaki bağları güçlendirmeye yöneliktir. Eserler, kutsal mekânlarda, temsil işlevlerini kusursuz biçimde yerine getirmektedir.

Asher’in müze bağlamı ve mekân değişikliğiyle ilgili bir diğer çalışması ise;

*“Aynı yıl, Münster’de, Kasper Koenig, on yontucudan kent içinde veya yakın çevresinde bir yer seçip oraya bu yerle ilişkili bir eser yerleştirmelerini istedi. Asher’in önerisi, müzeye yakın bir noktaya bir karavan yerleştirmek ve serginin süreceği on dokuz hafta boyunca her hafta karavanın yerini değiştirmektir. Müzeyle sergi arasındaki organik ama geçici ilişkiyi vurgulamak üzere, karavan sergi süresinin ilk yarısında müzeden uzaklaşırken, ikinci yarısında yavaş yavaş müzeye yaklaşıyordu. Karavanın haftalık yer değişikliği onun sergi düzenleyicileri tarafından seçilen mekânla bağlantılı özelliğini yok ediyordu. Asher’in da dediği gibi” karavanın kentte ve dolaylarında hareket etmesi açık hava yontusunda özellikli olmayan bir durumu yaratıyordu”.*⁹⁴

93 Claude GINTZS, *Başka Yerde Başka Biçimde*, Çev. Muna Cedden, 53.

94 GINTZS, a. g. k. , 54.

Asher'in oluşturduğu mekân aslında tüm mekânların yerini tutmaktadır. Bir yontu biçimi olarak karavanın, müze mimarisiyle dolaysız olarak ilişki içinde olması ve göçebelik durumu, in situ durumunun anıtsallığına göndermede bulunmaktadır.

“Mesajların ve imlerin yalnızca belirlenen koda uygun oldukları sürece aktıkları bir dünyada, sanatçı devreye bu akımda bir parazit yaratmak üzere girer. Her şey sanki müze kurumunun akmalarına izin verdiği mesajların 'kesintiye uğraması' sanatçıların gözünde sistemin düzenlediği sorular/yanıtlar akımı içerisinde hapsedilmeyi reddeden özneye özgü yegâne yanıtmiş gibi cereyan etmektedir.”⁹⁵

5.2.14 Daniel Buren

Buren mekâna özel projeleriyle, sanatı müze ve kurumların dışına taşımayı başarmıştır. Sanatçı, alternatif mekânlarda gerçekleştirdiği yapıtlar aracılığıyla pek çok yerleşik değer sorgulanmasına yol açmıştır. Bunların başında herhangi bir sanat yapıtının müze tarafından seçilip gösterilmesi gelmektedir. Müze tarafından seçilip gösterilen eserin yine müze tarafından gösterilme, görme biçimlerini de sanatçı tarafında incelenmeye alınmıştır.

Buren bu duruma tepkisini 1967'den itibaren, müze ve galeri mekânlarının dışında, belli alanlara düşey şeritler yapıştırmakla göstermiştir. Bu şeritleri, 1982 tarihli 'Otobüs Sıraları'nda olduğu gibi otobüs duraklarındaki sıralara ya da gelişigüzel her türlü reklam panosunun üzerine uygulamaktaydı. Buren, bunu yaparken ne bir mesaj ya da ne bir kurumun desteğine ihtiyaç duymaktaydı. Çalışmalarını, resmin plastik kaygılarından uzak tutmak için yöntemli bir biçimde birbirinin aynı olan renkli şeritler kullanmıştır. Buren'in aynı uygulamayı farklı yerlerde tekrarlama girişimi, iç veya dış mekân olsun, yapıtın bulunduğu konumun, yapıtın çevresi olduğunu göstermek istemesinden kaynaklanmaktadır.

95 GINTZS, a. g. k. , 57.

Buren'nin çalışmaları, üslup ve sergileme biçimi açısından müzedeki "sanat nesnesi" konumundan ayrılmaktadır. Sanatçı, eserlerinde uyguladığı biçimsel değişikliklerle yine sanatın biçim-içerik sorunsalına dikkat çekmiştir. Buren'in kendi deyişiyle;

"Sanat, aldığı biçimdir. Biçim yeni sanat dediğimiz şeyin gelişimini sağlamak için durmaksızın kendisini yenilemelidir. Bir biçim değişikliği genellikle bizi, çoğunluğun, sanatçıların ve eleştirmenlerin zihninde iç anlam ve biçimin birbirine bağlı olduğu yeni bir sanattan bahsetmeye sürükler".⁹⁶

Buren'in yine kamuya ait, Paris metro istasyonlarında reklam panolarına uyguladığı eserler, gösteri alanı ve kapalı alan olması bakımından müzeyle benzer özellikler taşısa da müzenin sanatı meşrulaştırıcı, onaylamacı, güçlendirici yönleri müze mekanı kadar etkili olmamıştır. Buren, müzenin sanata dayattığı "çerçeve" ile ilgili düşüncelerini ilk olarak 1970'te yazdığı "Müzenin İşlevi" başlıklı makalesinde dile getirmiştir. Buren, sanatın kapalı ve özel mekânlarda şekillenmesine kurumlardan çok sanatçının neden olduğunu dile getirmektedir. *"Buren için, herhangi bir sanat yapısının bir müze ortamında sergilenerek idealize edilmemesi için sanatçı, bu ortamın yapısı üzerindeki etkisini belirttik olarak incelemelidir."⁹⁷*

Sonuç olarak, Buren çalışmalarını sürdürürken sanatsal üretimlerine ve sergileyeceği alana kendisi karar vermektedir. Buren'in mekânlarında, sanat için müze ve galerideki geleneksel bağlamın hâkim olduğu dokunulmazlık kuralı geçerliliğini yitirmiştir. Çalışmalarında, sanattaki geleneksel tutumları dışlayarak nesne biçim, temsil, uzam kavramların kuramsal boyuta taşımıştır.

96 Bkz. (21), HARRISON - WOOD, 910.

97 D. Buren, Function of The Museum, Richard Hertz, Theories of Contemporary Art New Jersey,1985,s.189-192'den Aktaran, Nancy Atakan (2008), *Sanatta Alternatif Arayışlar*, s.28.



Resim 33: Daniel Buren, LA Bus Stop Benches: Figueroa and Venice, (*Otobüs Durağı Bankları*), (1995)

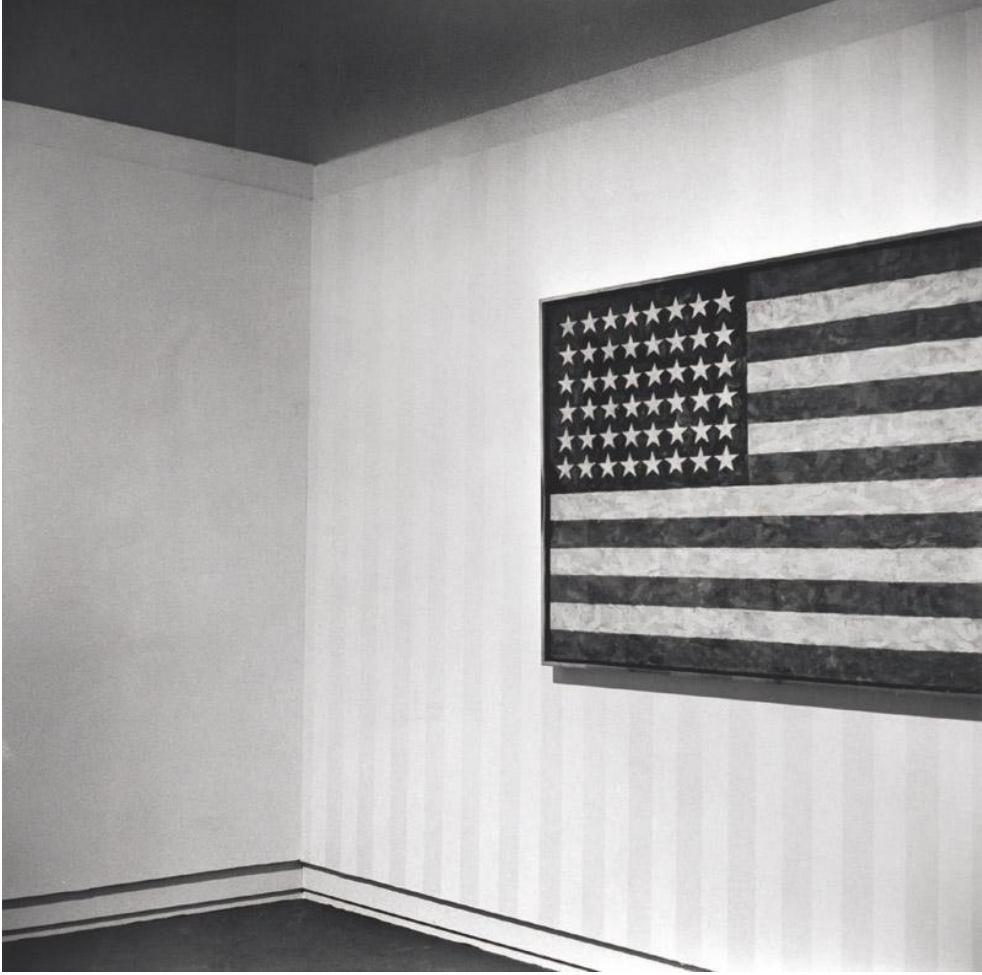
<http://belacqui.tumblr.com/post/2466791521>

Buren'nin müze ve galeri dışı işlerinden farklı olarak iç mekân çalışması olan Cassel Dokümente V sergisindeki eseriyle yine tartışmalar yaratmış ve sanat-sergileme alanına yeni kavramlar eklemiştir.

Buren'in Haziran 1972'de Cassel Documenta V sergisindeki eseri, birbirine sıkı sıkıya bağlı iki kanattan oluşmaktaydı. Sol Lewit, Robert Ryman ve Brice Marden gibi sanatçılarla birlikte katıldığı sergi salonunun iki giriş kapısının açıldığı duvarın tüm yüzeyini, Buren, beyaz zemin üzerine beyaz çizgili kâğıtla kapladı. Sergiye katılan eserler, kendileri için uygun görülen yerlere asılmadan önce Buren, sergi salonunun diğer alanlarını da beyaz üzeri beyaz çizgili kâğıtla kaplama izni elde etmişti. Buren'nin tavrı her ne kadar dekoratif bir görsellik sunumu gibi gözükse de, diğer taraftan, oradaki bireysel eserler özgünlüğünü ve yetkinliğini sergileme çabası gösterirken, aynı zamanda orada her zaman hazır bulunan bir fonun varlığının altını çizmekteydi. *“Buren'nin çalışması nasıl ki öğelerini gerçek anlamda değiştirmeksizin mimari yüzeylere yeni yüzeyler katıyorsa, geleneksel olarak dekorasyon diye tanımladığımız söyleme de dâhil oluyor.”*⁹⁸

98 GINTZS, a. g. k. , 23.

Buren'nin ifadesiyle: "Egemen ideolojiyle buna sadık sanatçıların olabildiğince gizlemeye çalıştıkları şeylerin üzerindeki örtüyü kaldırır."⁹⁹



Resim 34: Daniel Buren, *Wallpaper, (Duvar Kâğıdı)*, Documenta V, Kassel, 1972 Paris
<http://astoneleftunturned.com/daniel-buren/>

Buren, müzenin bir kültür kurumu olarak yapıtı barındırma gücünü sorgulamıştır. Buren, "Exposition d'une exposition" başlığı altında Documenta V (1972) katalogunda yayınlanan metninde bu ilişkilerden açık bir şekilde bahsetmiştir.

"Sergiler sanat eserlerini sergilemekten çıkıp gitgide serginin kendisini bir sanat eseri gibi sergilemeye başlamışlardır. Burada 'eserleri 'sergileyen ve

99 GINTZS, a. g. k. , 25.

kendisini 'eleştirmenlere' sergileyen Harald Szeeman yönetimindeki Documenta ekibidir.

Sergilenen eserler, her bir bölmenin (salonun)bütünlüğünün çizdiği tablonun - özenle seçilmiş-renk dokundurmalarıdır. Renklerde bir düzen bile vardır, çünkü bu renkler içinde buldukları bölmenin (seçkinin) tasarımına uygun bir biçimde sınırlanmış ve düzenlenmiştir. Kendileri de serginin bütününde ve ilkesinde çizilen tablonun –özenle seçilmiş- birer renk dokundurması olan bu bölmeler, yalnızca, hazırladığı mücevher kutusu –ekran içerisinde eşit hale getirdiği sanatı bir araya koyan sergi düzenleyicisinin koruması altına girdiklerinde göze görünebilmektedir.

Eğer çelişkiler varsa, bunların üstesinden gelmek, bunların üzerini örtmek, sergi düzenleyenin görevidir. Serginin kendini bir sergi öznesi, bir sanat eseri olarak sunması artık bir gerçektir. Sergi, gerçekten de sanatın yalnızca oynanmakla kalmayıp aynı zamanda yıprandığı bir 'değer bulma serası' dır, çünkü eğer geçmişte herhangi bir sanat eseri müze sayesinde kendini gösteriyorduyorsa, günümüzde, sanat eserleri, müzenin bir tablo olarak yaşamasını sağlayan birer dekor unsuru düzeyine inmişlerdir, müze-tablonun yegâne yaratıcısı da sergi düzenleyicisinin ta kendisidir. Ve sanatçı hem kendini hem de eserini bu tuzağa atmaktadır, çünkü sanat yapma alışkanlığından dolayı güçsüz bulunan sanatçı eseri bir başkasını sergilemekten öteye bir şey yapamamaktadır: sergiyi düzenleyeni. Bu da serginin sanatın bir tablosu ve sanat sergisinin sınırı olması sonucunu doğurmuştur. Böylece, sanatın yarattığı ve kendine bir sığınak oluşturan sınırlar, sanatı taklit ederek sanata karşı çalışmaya başlar, sanatın kendi yarattığı sınırlardan doğan sığınaksa bu dönüşümün bir doğrulaması, bir geçişi ve bir mezarı niteliğine bürünür."¹⁰⁰

Buren'nin çalışmalarında mekânın kullanımı, resim ve heykel gibi geleneksel dillerin dışında önermeler içermektedir. Buren'in işaretleri, resim ve heykelin içinde bulunduğu mekân kavramının kültürel ve politik sorunlarına dikkat çeken araca dönüşmektedir.

5.2.15 Richard Serra (Devrik Kemer)

Amerikalı sanatçı Serra, 1960'ların sonunda ağır malzemelerin doğal hallerinden yararlandığı üç boyutlu, geometrik formlara sahip eserleriyle tanınmıştır. 1970'li ve 1980'li yıllara ait eserleri, basit endüstriyel malzemelerden oluşan, hiçbir estetik,

100 <http://www.frieze.com/issue/article/being-curated/> (kaynağından çevrilmiştir, 25.03.15)

dekoratif, kurumsal amaç taşımayacak şekilde açık ve kapalı alanlara yerleştirilmiştir.

Serra ve kuşağı heykelin kaidesinden kopuşuyla ilgili projeleri yeni-yere özgü uygulamalarla öncelikle yer meselesine özgü tartışmaları gündeme getirmiştir.

Serra; *"Heykel tarihindeki en büyük kırılmanın, 20. yüzyılda kaidenin kaldırılmasıyla gerçekleştiğini"* söylemiştir-Serra bu olayı, *anıtın anımsatıcı mekânından, "bakanın davranışsal mekânına" bir geçiş olarak değerlendirir.*¹⁰¹

Mart 1989'da Serra'nın devasa Devrik Kemer'i, daha önce sipariş üzerine yerleştirildiği New York'taki Federal Plaza'dan kaldırılması tartışma konusu olmuştur.

Serra kaldırılan eseri için şunları söylemiştir;

*"Alana özgü eserler belli yerlerin çevresel bileşenleriyle ilgilidir. Alana özgü eserlerin ölçüğü, büyüklüğü ve konumu alanın topografyasıyla belirlenir. Bu ister kent olsun ister manzara, ister mimari hacim olsun. Eserler alanın bir parçası olur ve hem kavramsal hem algısal olarak alanın örgütlenişini yeniden yapılandırır. Benim eserlerim bu alanı süslemez, resimlemez ya da tasvir etmez."*¹⁰²

Serra, eserin mekâna özgü olduğunu ve yeri değiştirildiği takdirde hiçbir anlamı kalmayacağını öne sürmektedir.

Serra'nın devasa kemerlerini, müzede sergilediği işleri de mevcuttur.

101 Bkz. (92), FOSTER, 213.

102 Bkz. (21), HARRISON - WOOD, 1150.



Resim 35: Richard Serra, *Double Torqued Ellipse*, (*Döner Elipsler*) San Francisco, California, 2003-2004

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/17144>

5.2.16 Halil Akdeniz

Fiziki mekana bilgi ve sanatın ilave edildiği “Entelektüel Mekan”.

Halil Akdeniz’in mekan kavramına getirdiği düşünsel boyut “Entelektüel Mekan” adlı yapıtında açıkça görülmektedir. Sanatçı, açık alana sanatını yerleştirerek bize hem mekan kavramının sınırları hem de sanat mekan ilişkisi konusunda ipuçları sunmaktadır. Akdeniz yapıtını, geleneksel mekanların dışına taşıyarak sanatının üzerindeki tüm baskılayıcı unsurları bertaraf etmiştir. Bu unsurların başında kaide, vitrin, müze ve galerilerin ideolojileriyle oluşan etkenler gelmektedir. Yapıt, sınırlarla çevrilmiş alandan koparak sonsuz ortamda duyulur hale gelir. İzleyici, yapıtı algılama sırasında, mekanın fiziksel sınırsızlığını da algılamış olarak sürece katılmaktadır. Sanatçı yaratmış olduğu eserini, kendi özgür iradesiyle seçtiği mekanda sunması son derece öznel bir yaklaşımdır.



Resim 36: Halil Akdeniz, *Entelektüel Mekan Tasarım*, (1994) 2012

5.2.17 James Turrel

Turrel, “Yansıtma Parçaları” (1966-69) adlı çalışmasında galerinin köşelerine yansıttığı ışıkla, havada uçan küp izlenimi yaratmıştır. Daha sonra bunları “sığ mekân” konstrüksiyonları izlemiştir. Çalışmada, parlak ışıkla aydınlatılmış dolayısıyla konumu saptanamayan yamuk düzlemlerle desteklenmiş galeri duvarlarında, renkli ışık perdeleri yaratmaktadır. Turrel, bu projesinde minimalizmin o alışıldık zihinsel algı kavramını tersine çevirerek bizzat seyircinin var ettiği görünümle, seyircinin algısını dönüştürmüştür. Sanatçı, yapay mekân yaratarak teknoloji karşısında tapınma ve hayranlık algısını güçlendirmiş olmaktadır.

Turrel'in, bu deneyimle ilgili düşünceleri şu şekilde ifade edilmiştir;

“Bir mekânı görerek derinlemesine kavramaya çalışırken, 'kendinizi görürken' görmeniz mümkündür. Bu görme, bu kavrama çabası, mekânı bilinçle doldurur. Fakat bu sırada, Turrel'e göre aynı zamanda mekân “bir göz gibi” olur.” Mekânın bir görme biçimi vardır. Sanki bir vizyonu vardır. İçeri girdiğinizde oradadır, sizi beklemektedir. “Böylece “durum”, kendinizi görürken görme”nin düşünimselliğinden , “mekân bir şekilde görüyor” duygusunun yarattığı yabancılaşmaya doğru kayar.”¹⁰³



Resim 37: James Turrell, *Daylight and LED light*, (Gün Işığı ve Led Işığı) Site-specific installation, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2013

<http://www.designboom.com/art/james-turrell-at-the-guggenheim-new-york/>

103 Bkz. (92), FOSTER, 307.

5.2.18 Olafur Eliasson

Olafur Eliasson'un Hava Projesi (2003) isimli çalışmasındaysa, doğa ve teknolojik dünyalar aynı mekânda sunulurken, izleyicinin mekân algısıyla ilgili duyuları gözlemlenmiştir.

Eliasson'un, renk ve yansımalarla yaratılmış deneysel projesi, dış dünyanın atmosferinden kendini soyutlayarak kendi mekânsal gerçekliğini oluşturmuştur. Sanatçının oluşturduğu mekân, kapsayıcı başka mekânın içinde yer alarak izleyicilere katılabilecekleri farklı deneyimler yaşatmıştır. İzleyici, mekânın yüceliğindeki bu oluşumu hayranlıkla izleyerek aynı zamanda mekânsal deneyimin bir parçası olmaktadır.



Resim 38: Olafur Eliasson, (*Hava Projesi, 2003*), *The Weather Project (2003)* by Olafur Eliasson in the Turbine Hall of the Tate Modern. Photograph: Dan Chung for the Guardian)

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/aug/07/top-10-suns-in-art> monet-turner-raphael-olafur-eliasson

5.2.19 Tomas Saraceno (in Orbit)

Arjantinli sanatçı T. Saraceno, bugüne kadar ki en büyük ve en etkileyici çalışması olan In Orbit adlı eserini, Almanya'nın Düsseldorf'daki Kızıstandehaus müzesinin tam orta alanının 25 metre üzerinde asılı duran kafes yapı halinde sunmuştur. Ziyaretçiler, üç kademeli bu çelik yapıya tırmanabilmektedir. Gergi ağ sistemiyle oluşturularak yaratılan mekânsızlık duygusu izleyici üzerinde farklı bir deneyim imkânı sunmaktadır.

Şeffaf ve yansıtıcı küreler etrafında, izleyiciye yörüngede olduğu izlenimi verilmeye çalışılmıştır. Oluşturulan mekânda, izleyici - mekân ilişkisinin yarattığı görsellik ve deneyim, sanat mekânını yaşayan izleyici için sıradan algıların ötesinde bir heyecandır. Gergi sistemiyle, izleyici mekânı esnetip bükerek, mekânın yapısını farklılaştırır.



Resim 39: Tomas Saraceno, *Orbit*, (*Yörüngen*) Enstalasyon, 2013, Düsseldorf, Ständehausstraße museum

<http://www.archdaily.com/394622/in-orbit-installation-tomas-saraceno/>

5.2.20 Thomas Hirschhorn (Zihnimde Yürürken)



Resim 40: Thomas Hirschhorn, *Zihnimde Yürürken*, 2009, Hayward Galeri, Londra
<http://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2009/jun/23/walking-in-my-mind-hayward-gallery>

2009 yılında Londra'daki Hayward Galeri'de,

(Zihnimde Yürürken) adıyla düzenlenen ve sanatsal hayal gücü, algı ve yaratma temalarını işleyen sergide, birçok sanatçıya ait "heykelsi alanlar" ile birlikte sergilenen Cavemanman adlı enstalasyona eşlik eden konuşmasında Hirschhorn'un yapıtından şu şekilde bahsedilmiştir.; mukavva ve koli bandıyla kurduğu dört ana mağara ve tünellerden oluşan yapıyla insan beyninin serebral korteksinin dört lobuna göndermede bulunmuştur. Duvarlar ve yerler, temsili kaya parçaları ve molozlar, teneke kutular, posterler ve felsefi çalışmaların fotokopilerine kadar pek çok objenin darmadağınık olduğu çalışma için Helen Luckett; "*Oraya buraya serpiştirilmiş sahte dinamikler; kimisi kitaplara, kimisi bedenlere ilişitirilmiş; bütün mağara sistemi,*

münzevi ve paranoyak bir filozofun bubi tuzaklarıyla dolu gizli sığınağına girmişsiniz izlenimi veriyor."¹⁰⁴ demektedir.

Walking in my mind, üç boyutlu enstalasyondur, çevreyi taklit ettiği gibi, ziyaretçilerin içinde dolaşabilecekleri mekânlar yaratılmıştır.

Nicolas Bourriaud, enstalasyon ve performans pratikleri içinde yer alan, suje, uzam ve objelerin etkileşimiyle ilgili kavramları "ilişkisel estetik" adlı kitabında anlatmıştır.

*"İlişkisel Estetik'te şöyle der: Yapıtları, sosyal mübadele biçimlerini, bakan-kişiye sunulan estetik deneyimin içinde onunla karşılıklı-eylemi; bireyleri ve insan kümelerini kendi aralarında bağlamaya yarayan somut araçlar olarak iletişim süreçlerini masaya yatırır."*¹⁰⁵

Söz konusu pratikler içinde yer alan sanatçılar, görselliğin önemini vurgularken, aynı zamanda yapıtı sadece izlenebilen bir şey yerine deneyimlenen, duyumsanabilen bir konuma getirmişlerdir.

104 G.WHITHAM - G.POOKE, *Çağdaş Sanatı Anlamak*, Çev. Tufan Göbekçin, 163.

105 Nicolas BOURRIAUD, *İlişkisel Estetik*, Çev. Saadet Özen, 70.

Sonuç

Aydınlanma dönemi öncesi, insanoğlunun kişisel tavrıyla ortaya koyduğu mekânlar olan nadire kabineleri, modern müzelerin atası sayılmaktadır.

İnsanoğlu, varlık nedenini, bilgiyi ve dünyayı keşfetme arzusuyla nesnelere biriktirmiştir. Biriktirdiklerine, kendine göre anlamlar yükleyen birey, bu mekânlarda sahip oldukları nesnelere, aralarında özel bir bağ kurmuştur. Nadire kabineleri, ortaçağ ve kilise koleksiyonlarını izleyen dönemlerde sahibinin hayal gücüyle oluşturulan düşsel dünyalardır.

Nadire kabinelerinde gördüğümüz, yaratıcı özgür bireyin sahip olduğu düşsel mecradan müzeler ve diğer sanat kurumlarının tüketim mecrasına dönüşmesi sırasında özne-nesne, mekân-nesne, sanat-mekân, üretim-tüketim, sergilenen eserlerin değişim değerleri gibi birçok olgu da değişime uğramıştır.

Sanat, müze mekânına kavuşmadan önce koleksiyonerlerin kabinelerinde, kendi özel dünyalarında hiçbir amaca ve ideolojiye hizmet etmeden varlığını sürdürmekteydi.

Rönesansla birlikte kurulan kamusal müzeler sayesinde sanat, sığındığı mekândan çıkmış kamusal bir boyuta taşınmıştır. Koleksiyonerin bağımsız düşüncelerle yarattığı sanat, müze ve diğer sanat kurumlarının çerçevesinde, kültürel-ekonomik, toplumsal-siyasal ilişkiler gibi dinamiklerden payını almıştır.

Öte yandan koleksiyonculuktan müzeciliğe geçiş aşamalarında değişen ekonomik-siyasal ve kültürel koşullara bağlı olarak sanat daima özerkliğinin savaşını vermiştir.

18. yüzyıl içinde, sanatçı-zanatçı ayrımı belirginleşmiş, sipariş işlerden kurtulan sanatçı özgürleşme sürecine girmiştir. Kamuya açık ilk sergileme mekânlarından,

hatta galeri ve sanat müzelerinden biri sayılabilecek Paris Salon Sergileri, ilk kez 1673' de Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'nde başlamış, ama buna karşın gerçek niteliğine 18. yüzyıl içinde ulaşmıştır. Ancak akademinin egemenliğinde olan salon, kültür politikalarının araçları haline gelmiştir. Akademinin ortadan kalkması Fransız Devrimi'yle gerçekleşmiş ve sanatçılar özgürleşmiştir.

19. yüzyıla kadar sanat yapıtını bir kabuk gibi koruyan, muhafaza eden galeriler ve müzelerin 20. yüzyıla gelindiğinde ise bilinen işlevleri değişime uğramıştır. Klasik dönemde her türlü öznel yargıdan uzak, müzenin ideolojik kurgularıyla belirlenen temsil ve teşhir politikaları günümüze kadar ki süreç içinde değişim göstermiştir. Bu değişimler, sanatçıların mekâna yaptıkları sıra dışı müdahalelerle görünür hale gelmiştir.

20. yüzyılın başlarında sanatçılar, biçim ve içerik açısından önemli yapıtlar üretmişlerdir. Yapıtın biçimsel özelliklerinin öne çıkmasıyla birlikte, değişen sanat eseri, sergilendiği mekânın yapısını da değiştirmiştir.

Genel olarak 1960 sonrasında, politik ve ekonomik değişim süreçleri, sanatın anlamını aşmak düşüncesi, gelenekselin dışına çıkma isteği gibi nedenlerle sanatçıları eylem alanı olarak farklı ifade biçimlerine yönlendirmiştir. Sanatçılar, kamusal mekânlar, müzeler ve galerilerde gerçekleştirilen yapıtlarda, özneyi de yapıtın içine katarak algıyı dönüştürme çabası içerisine girmişlerdir. Sanatçının ilgisi öznel olandan nesnel olana çevrilirken, öznelerin içinde bulunduğu mekânın varlığı, öznenin algısını da etkilemiştir. Sanat kurumlarının ideolojileriyle biçimlenen kurallar, modernizm, avangard ve çağdaş sanat süreci içinde sanatçıların yenilikçi ifade biçimleriyle sanat–mekân ilişkilerini bambaşka boyuta taşımıştır.

1960 sonrası sanat anlayışında görülen yenilikler, sanat alanının içinde yeni tanımlamalar doğurmuştur. Süreç içinde heykelden nesneye, malzemedenden, mekâna kadar değişiklikler ve dönüşümler iyice belirgin hale gelmiştir. 1960'lı yıllar, birçok sanat etkinliğinin bir arada görüldüğü, gelişmekte olan sanatsal tavırlarla birlikte dönüşümleri de içine alan çoklu bir yapıya sahiptir. Kübistlerin kolaj, asamblajları, Dadaistlerin hazır nesnelere, Sürrealistlerin düşsel objeleri, Konstrüktivistlerin yapıları, devamında Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Minimalist Sanat ve Kavramsal

Sanat arasındaki geçişler özne-mekan-nesne açısından sürekli ilişki içerisinde olmuştur.

Sanat ve yaşamı birbirinden ayıran sığınaklar gibi algılanan müze ve galerilerin “nötr” olma eğilimleri sanatçılar tarafından kırılmaya uğratılmıştır. Sergileme mekanını, sanatta oldukça etkili bir unsur olarak gören Lissitsky, Schwitters ve Duchamp gibi sanatçılar sergileme mekanların “nötr“ durumdan “nötr olmayan” duruma geçirmişlerdir.

Lissitzki'nin 1923'te Proun Odası'yla başlayan sergileme tipi 1938'de Duchamp'ın Kömür Çuvalları'yla iyice şekillenmiştir. Müze görevlileri ve sanat kurumlarının yönlendiriciliyle gerçekleşen sergileme yöntemleri, sanatçıların kendi yöntemleriyle gerçekleştirilmiştir. Yapıtlar, sergi mekânının bir parçasıyken, mekân yapıtın kendisi haline gelmiştir. Bu dönemlerde yalnızca sergilenen mekânlar tanımlanmamış, sanatçının mekândaki rolü, ziyaretçiyle yapıt arasındaki ilişki de yeniden tanımlanmıştır. Seyirci sanata bakar, görür, özümser, inceler ve etkin olarak orada hazır bulunur.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2010) *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayınları, İstanbul.
- Artun, A. (2006) *Sanatçı Müzeleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Artun, A. (2012) *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İletişim Yay, İstanbul.
- Artun, A. (2012) *Sanat Müzeleri-1/Müze ve Modernlik*, İletişim Yay, İstanbul.
- Artun, A. (2006) *Tarih sahneleri-Sanat Müzeleri-2/Müze ve Eleştirel Düşünce*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Atakan, N. (2008) *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitapevi Yayınları, İzmir.
- Bourdieu, P. (2006) *Pratik Nedenler*, (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver), Hil Yayınları, İstanbul.
- Bourriaud, N. (2005) *İlişkisel Estetik*, (Çev. Saadet Özen), Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Burger, P. (2010) *Avangard Kuramı*, (Çev. Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Çalikoğlu, L. (2009) *Çağdaş Sanat Konuşmaları 4*, YKY, İstanbul.
- Danto, A. (2013) *Sanat Nedir*, (Çev: Zeynep Baransel), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Foster, H. (2012) *Tasarım ve Suç, Müze-Mimarlık-Tasarım*, (Çev. Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul.

Foster,H. (2013) *Sanat Mimarlık Kompleksi, Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarım Birliği*,(Çev. Serpil Özaloğlu), İletişim Yayınları, İstanbul.

Freeland, C.(2008) *Sanat Kuramı*, (Çev. Fisun Demir), Dost Yayınları, Ankara.

Gintz, C.(2010) *Başka Yerde ve Başka Biçimde*, (Çev. Muna Cedden), Dost Kitabevi,Ankara.

Gören, A.K., “*Bir Sanat Eserinin Müzeye Alınma Kriterleri Nelerdir?*”, *Antik&Dekor*, Sayı: 69, s ,110-118, İstanbul.

Harrison, C-Wood, P.(2011) *Sanat ve Kuram,1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (Çev. Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul.

Harvey,D.(2012)*Postmodernliğin Durumu*, (Çev. Sungur Sarvan)Metis Yayınları, İstanbul.

Işık, İ,Emre - Şentürk, Yıldırım.(2009) *Özneler, Durumlar ve Mekânlar, Toplum ve Mekân: Mekânı Kurgulamak*, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Jusdanis,G.(1998) *Gecikmiş Modernlik ve Estetik*, (Çev. Tuncay Birkan)Metis Yayınları, İstanbul.

Kuspit,D.(2010) *Sanatın Sonu*, (Çev. Yasemin Tezgiden)Metis Yayınları, İstanbul.

Lefebvre,H.(2014)*Mekânın Üretimi*,(Çev. Işık Ergüden), Sel Yayıncılık, İstanbul.

Leppert, R.(2009) *Sanatta Anlamın Görüntüsü-İmgelerin Toplumsal İşlevi*, (Çev. İsmail Türkmen)Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Lynton, N.(2009)*Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul.

O’Doherty, B. (2010) *Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mekânının İdeolojisi*,(Çev. Ahu Antmen), Sel Yayıncılık, İstanbul.

Proust, M.(2012) *Kayıp Zamanın İzinde, Yakalanan Zaman*,(Çev. Roza Hakmen),YKY Yayınları 7. Baskı, İstanbul.

Proust, M. (2014) *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, (Çev. Roza Hakmen), YKY. Yayınları 18. Baskı, İstanbul.

Stallabrass, J. (2013) *Sanat a.ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*, (Çev. Esin Soğancılar), İletişim Yayınları, İstanbul.

Whitham, G - Pooke, G. (2013) *Çağdaş Sanatı Anlamak*, (Çev. Tufan Göbekçin), Optimist Yayıncılık, İstanbul.

Zeytinoğlu, E. (2013) *Koleksiyon Yapanın Statüsü, İzleyicinin Statüsünden Her Zaman Üstündür*, Genç sanat, Aylık Güzel Sanatlar Dergisi, Sayı: 220, İstanbul.

Özgeçmiş

1972 yılında Samsun'un Çarşamba ilçesinde doğan Ferahi Mengeş 1992 yılında İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp Fak. S.M.Y.O Radyoloji Bölümü'den mezun olmuştur. 1992 yılında İ.Ü Cerrahpaşa Tıp Fak. Nükleer Tıp Bölümü'nde göreve başlamış, 2007 yılında görevinden ayrılmıştır. 2012 yılında Işık Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü'nden mezun olan Mengeş, 2012 yılında Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı'na başlamıştır. Sanat hayatı boyunca çeşitli sergilere katılan Mengeş, çalışmalarına halen devam etmektedir.