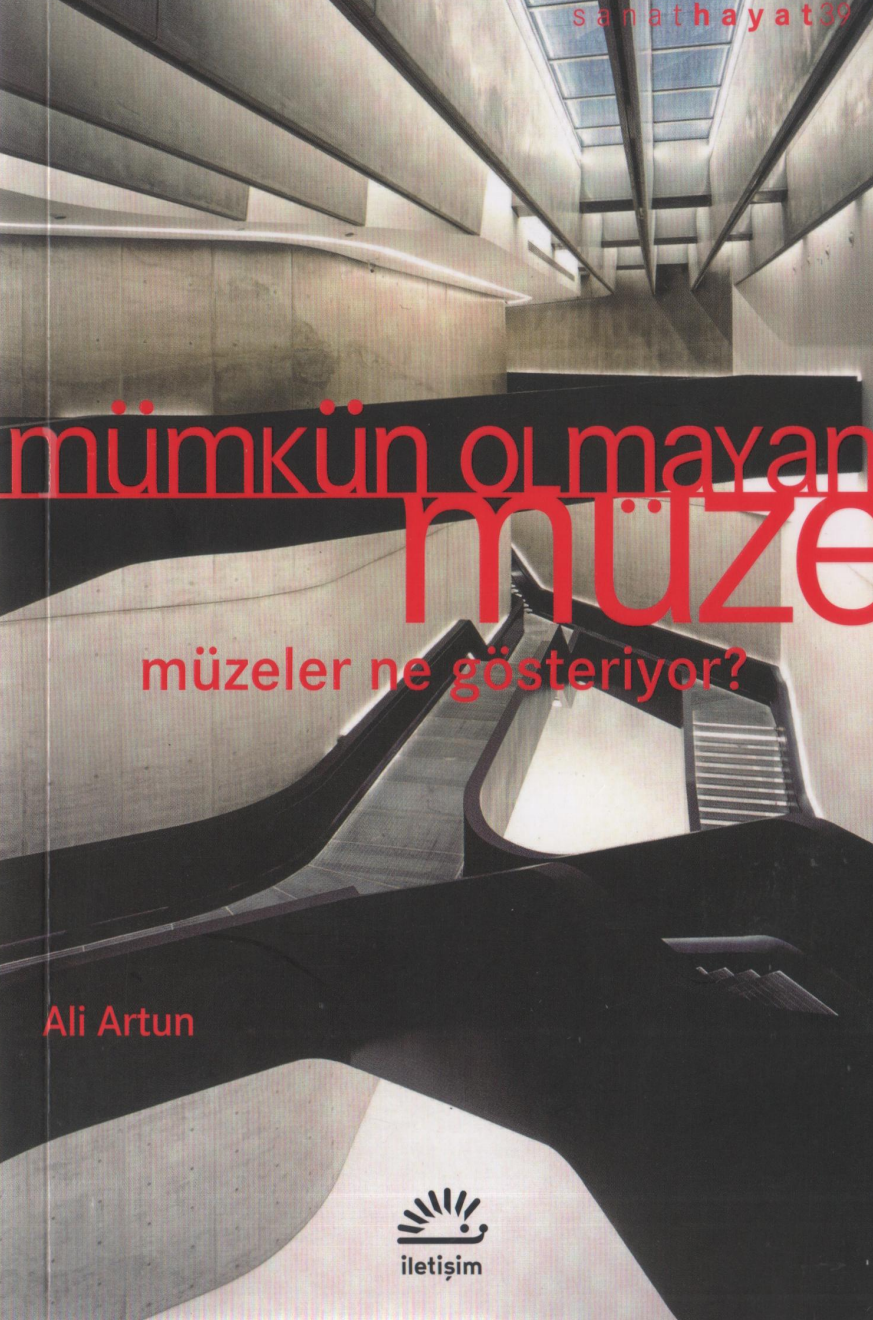
sanathayat39



mümkün olmayan müze

müzeler ne gösteriyor?

Ali Artun

iletişim

sanat**hayat**

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun

Tüm bu anıtları yerinden sökmek, çürümüş parçaları böyle biraraya getirmek, enkazı yöntemli bir nizama sokmak, ve bu toplamı modern kronolojiye dair pratik bir derse dönüştürmek... bunların tek bir amacı olabilir: kendimizi ölü bir ulus olarak inşa etmek. Hâlâ **hayattayken** kendi cenaze törenimize katılmaya denk düşer bu, tarihini yazalım diye **sanatı** öldürmeye... Halbuki **sanatın** tarihi değildir bu, mezarına yazılmış bir kitabedir.

Quatrèmere de QUINCY

Her **sanat** eserini, Picasso'nun en son heykeli olsa bile, müzeye tevdi ve emanet eden bugünkü işleyiş geri çevrilemez. Fakat sadece rezilce değildir bu işleyiş, çünkü aynı zamanda, insani amaçlara yabancılaşmasını tamamlayan **sanatın**, **hayata** döndüğü bir duruma işaret eder.

Theodor ADORNO

İnsan hakları kavramından ve **sanat** eserlerine ulaşmanın da tıpkı özgürlük ve **hayat** gibi bir hak olduğu yönündeki çığır açıcı anlayıştan önce, bugün bildiğimiz haliyle bir müze tasavvur etmek mümkün değildi.

Arthur DANTO

Müzeler Müzesi'ne yapılan yeni kanatlar, şaşaalı eklentiler, ilave binalar; bütün bunlar **hayata** uzanma, **hayatı** sömürgeleştirme, müzelere bir köprübaşı vazifesi verme, bir rol biçme çabasından başka bir şey değil. Bu yolla **sanata** da **hayatın** içinde bir rol biçilmiş oluyor – tabii bu yeni kanata, eklentiye, ilave binaya, hediyelik eşya ve kitabevine, kafetaryaya uygunsa.

Arthur DANTO

ALİ ARTUN

Mümkün Olmayan Müze

MÜZELER NE GÖSTERİYOR?

iletişim

İletişim Yayınları 2436 • sanat**hayat** dizisi 39
ISBN-13: 978-975-05-2150-8
© 2017 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2017, İstanbul

•

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun
YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen
KAPAK TASARIMI Özlem Özkal - Suat Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Asude Ekinci
DİZİN Elçin Gen
BASKI ve CİLT Sena Ofset • SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 38 46

İletişim Yayınları
SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

Nihat'a...

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 13

Halil Edhem'in Modern İstanbul Müzesi 15

- **Nadireler** 16
- **Kabinelerin Bilgi Rejimi** 21
- **Himaye Düzeni** 24
- **Rönesans Müzelerinden Modern Müzelere** 25
- **Topkapı Nadire Kabinelerinin Modernleşmesi** 26
- **Halil Edhem ve Modern Müzecilik** 30

Mümkün Olmayan Müze 37

- **İmparatorluk Müzesi ve Osmanlı Modernleşmesi** 38

  Sanat ile Arkeolojinin Kronolojik Birliği 43

  "Avrupa'daki En Yeni Müze" 49

  İstanbul Müzesi'nin Temsiliyet Çıkmazı 51
- **Cumhuriyet Müzelerinin Kimlik Arayışı** 54

  Ulusu Tarihselleştirmek 55

  Alternatif Kökler 59

  Sanat Müzesi Hayaleti 61
- **Kültürün Özelleştirilmesi ve Sanat Müzeleri** 63

Estetiğin Muhafazakârlaştırılması ve İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin Saray'dan Sürülmesi ... 69
- **İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin Yerinden Sökülmesi** ... 70
- **Veliahtların Dönüşü ve Saltanat Sanatının İhyası** ... 71
- **Estetiğin Muhafazakârlaştırılması ve Osmanlı Canlanması** ... 73
- **İstanbul Resim Heykel Müzesi Ne Olacak?** ... 75

Ütopya Olarak Müze ve Mimarlık ... 79
- **Müzelerin Kökenindeki Ütopik Mimarlık Anıtları** ... 80
- **Mısır Mimarlığında Ütopya Olarak Ahret** ... 83
- **Akropolis, Müze ve Ütopya** ... 85
- **Rönesans Müzelerinin Evreni** ... 87
- **Hafıza Tiyatroları, Müzeler ve Ütopyalar** ... 89
- **Modern Ütopya Edebiyatı ve Müze Mimarlığı** ... 91

İlk Mimarlık Müzesi: Dünü ve Bugünü ... 101
- **Rönesans'ın "Kâğıt Müzeleri"** ... 105
- **Taş Müzeler ve Diğerleri** ... 108
- **Mimarlığın Louvre'u** ... 111
- **Ressam Lenoir'ın Fransız Anıtları Müzesi** ... 113
- **Mimar Viollet-le-Duc'ün Fransız Anıtları Müzesi** ... 119
- **Cité** ... 121

İnsan Müzeleri - İnsanat Bahçeleri ... 127
- **"Vahşi"nin İcat Edilmesi** ... 128

Hotanto Venüsü'nün Kaderi ... 129
Hayvansı İnsanların Acayiplikleri ... 131
İnsanat Bahçeleri ... 133
Tiyatro ve Kabareler ... 136
"Evrensel", "Kolonyal" Sergiler ... 139
- **Musée de l'Homme - 1938** ... 142
- **Musée du quai Branly** ... 145

Hayalî Müze ... 151
- **Fotoğraftan Tarih** ... 152
- **Fotoğraftan Müze** ... 153

- **Fotoğraftan Sanat** 156
- **Hayalî Müze ve Modernizmin Sonu** 157
- **Hayalî Müzeden Sanal Müzeye** 160

Modern Müzenin Kuruluşu ve Çöküşü
Louvre ve Bilbao Guggenheim:
İki Müze, İki Küratör, İki Sanatçı 163

- **Louvre Müzesi ve Modernlik** 163

Özel Hayal Âleminden Evrensel Akıl Sahnesine 166

Akılcılık, Tarihselcilik ve Evrensellik 167

Ulus, Devlet 167

Bireysel Deha ve Yurttaş Kimliği 168

Sekülarizm 170

Küratörün İktidarı 170

- **Bilbao Guggenheim Müzesi ve Postmodernlik** 171

Guggenheim Müze Zinciri 172

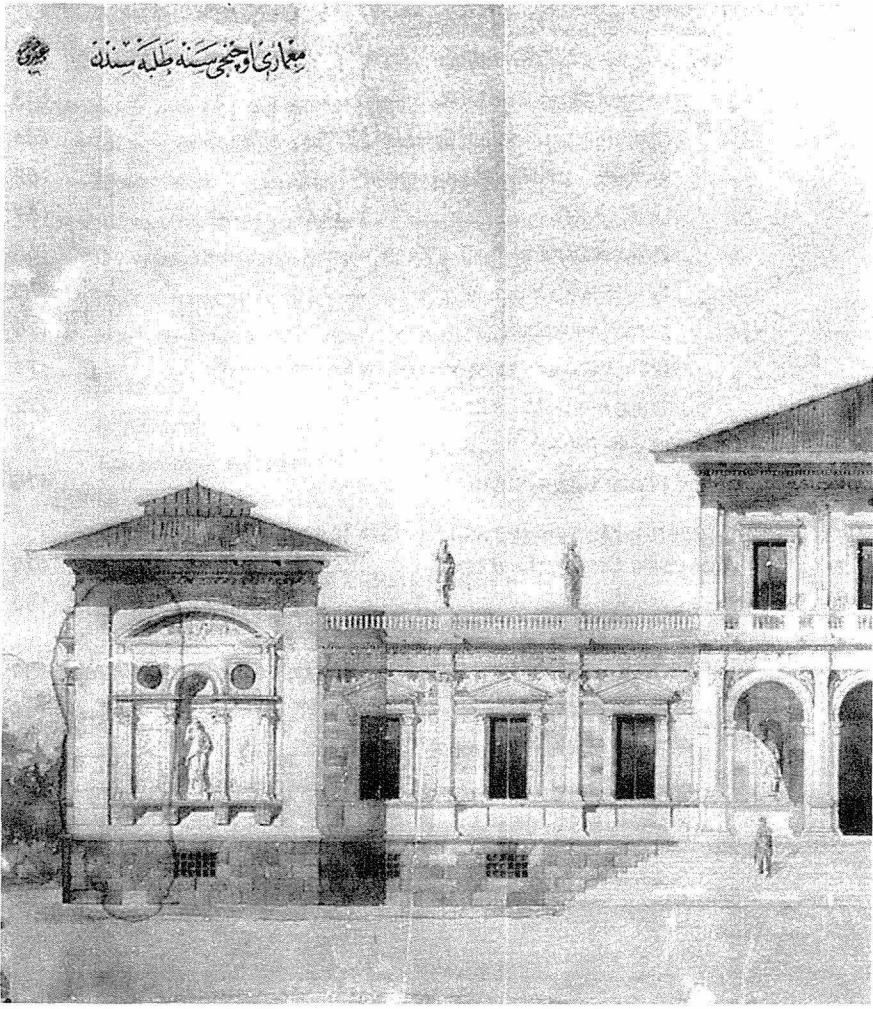
Louvre-Bilbao 173

- **Bilbao Guggenheim - Jeff Koons** 175

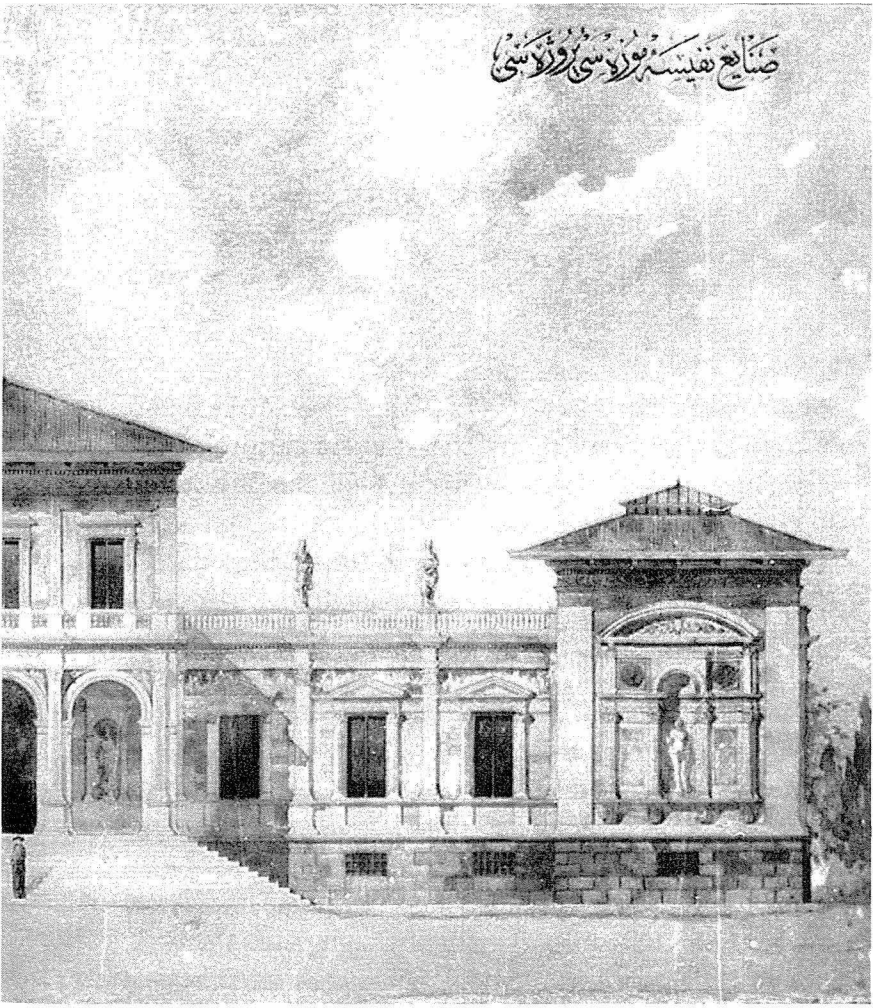
Müzenin Medyalaşması ve Ofis Müze:
Borusan Contemporary 179

- **Müzemani** 180
- **Modern Zamanlarda ve**
  Çağdaş Zamanlarda Müze-Mağaza-Medya 184
- **Borusan Ofis Müze** 186
- **Thomas Krens Kimdir?** 190
- **Müze-Şapel** 192
- **Rönesans'ın Ofis Müzesi** 193

Dizin 197



"Mimarî üçüncü sene talebesi" Arif Hikmet Koyunoğlu'nun "Sanayî-î Nefise Müzesi Projesi", 1914.


صنایع نفیسه موزه سی و زه لاسی

Mümkün Olmayan Müze, 2000 yılından beri yayınlanmış olan, müzecilik konusundaki yazılar üzerinde yeniden çalışılarak derlendi. Bu derleme, modernlik öncesinden günümüze, müzeciliğin hem farklı tarihsel dönemlerini, hem de farklı türlerini kıyaslıyor. Örneğin, Rönesans döneminin nadire kabineleri, modern müzeciliğin anıtı Louvre, ve Louvre'la birlikte kurulmaya başlayan mimarlık müzeleri; ütopyaların canlandırıldığı müzeler; vahşiliğin icat edildiği ve ırkçılığın örgütlendiği antropolojik insan müzeleri ve insanat bahçeleri; Malraux'nun röprodüksiyonlardan kurduğu "hayalî müze"; Bilbao Guggenheim Müzesi ve "ofis müze" gibi, tarihin aynası olmaktan medyalaşmaya doğru evrilen çağdaş müzeler. Bunların yanı sıra, bir de Türkiye'deki müzecilik tarihine değinen kimi yazılar var. İlki, Topkapı Sarayı'nın da Avrupa'daki diğer imparatorluk müzeleri gibi bir nadire kabinesi olarak incelenmesi gerektiğini vurguluyor. Daha sonraki yazılar ise, modern bir müzenin kurulması amacıyla 1882'de Güzel Sanatlar Akademisi'nin açılmasıyla başlayan girişimler üzerinden bu müzenin neden müm-

kün olamadığı üzerinde duruyor. Ve kuruluşundan başlayarak bu müzenin evi olan mekânın nasıl sonunda Osmanlı heybetinin canlandırıldığı bir medyaya dönüştürüldüğüne değiniyor.

Bu derleme, müzelerin ne gösterdikleriyle ilgileniyor. Temsil ettikleri ve donattıkları bilgi ve iktidar rejimlerini irdeliyor. Çeşitli örnekler üzerinden, müzelerin inşa ettikleri sembolik evreni ve dili sökmeye çalışıyor. Bu dilin zamanla nasıl dönüştüğünü araştırıyor. Müzelere özgü değişik anlamlandırma 'teknolojileri' arasındaki çatışmalara dikkat çekiyor. Müzelerin iletişim gücünü sorguluyor. Ve sonunda, müze açmanın bir çılgınlık aşamasına geldiği günümüzde bu gücün bizi nasıl etkilediğini aydınlatmayı umuyor.

Buradaki yazıların önemli bir bölümü, Hacettepe Üniversitesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve Paris'te Ecole de Haute Etudes en Sciences Sociales'de düzenlenen toplantılara bildiri sunmam için aldığım çağrılar üzerine kaleme alınmıştır. Bu çağrıları ve teşvikleri dolayısıyla, özellikle artık aramızda olmayan Semra Germaner'e, Sylvia Naef'e, Hasip Pektaş'a ve Deniz İncedayı'ya teşekkür ederim. Derlemede yer alan "Mümkün Olmayan Müze" yazısıyla ilgili önerileri dolayısıyla arkadaşlarım Faruk Tabak (1954-2008) ve Huricihan İslamoğlu'na, gönderdiği fotoğraflar ve gösterdiği ilgiden ötürü Edhem Eldem'e; ayrıca, bütün yazıları önceden okuyarak her zaman olduğu gibi katkılarını esirgemeyen Nur Altınyıldız'a şükranlarımı sunarım.

Halil Edhem'in Modern İstanbul Müzesi

• Rönesans'la birlikte Avrupa'da bir müzeleşme hareketi başlar. Koleksiyonculuğa asıl anlamını kazandıran ve 18 ile 19. yüzyıllarda kurulan modern müzelerin birikimini sağlayacak olan, bu harekettir. Rönesans müzeleri değişik za-



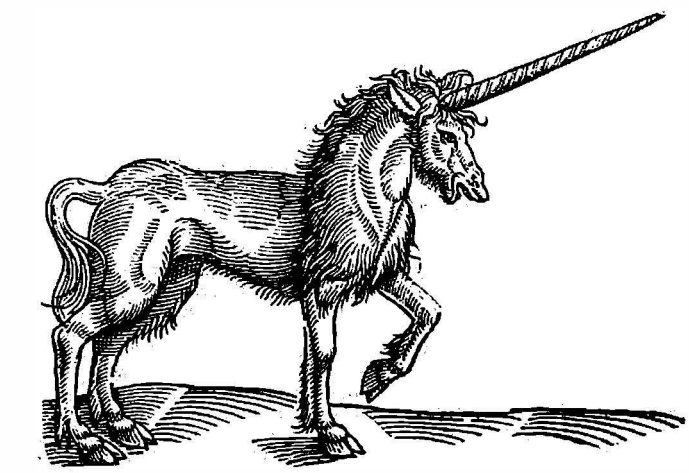
Joseph Arnol, *Kunstkammer der Regenburger Familie Dimpfel*, 1688.

manlara ve ülkelere göre farklı farklı adlar alır: 14. yüzyılda ilk belirdikleri Fransa'da *cabinet de curiosités*, İtalya'da *studiolo*, Almanya'da da *kunstkammern* veya *wunderkammern*, ya da *raritätenkabinett* olarak anılır. Bunların Halil Edhem'in müzecilik yazılarındaki karşılığı "nadire kabinesi"dir. 17. yüzyıla yaklaşırken Avrupa'da artık yüzlercesine rastlanan bu koleksiyonların kurucuları da farklı farklıdır: âlimler, rahipler, eczacılar, şairler, sanatçılar, ve tabii, soylu hanedanlar, krallar, imparatorlar.

• Osmanlı hanedanının Topkapı hazinelerini de, Rönesans müzelerinin en görkemlilerini oluşturan imparatorluk koleksiyonları arasında incelemek gerekir. Topkapı Sarayı koleksiyonları, gerek barındırdığı nadireler, gerek bilişsel yapısı, işlevi ve himaye düzeni bakımından Avrupa'daki diğer imparatorluk koleksiyonlarıyla ilkesel bir ayrılık göstermez.

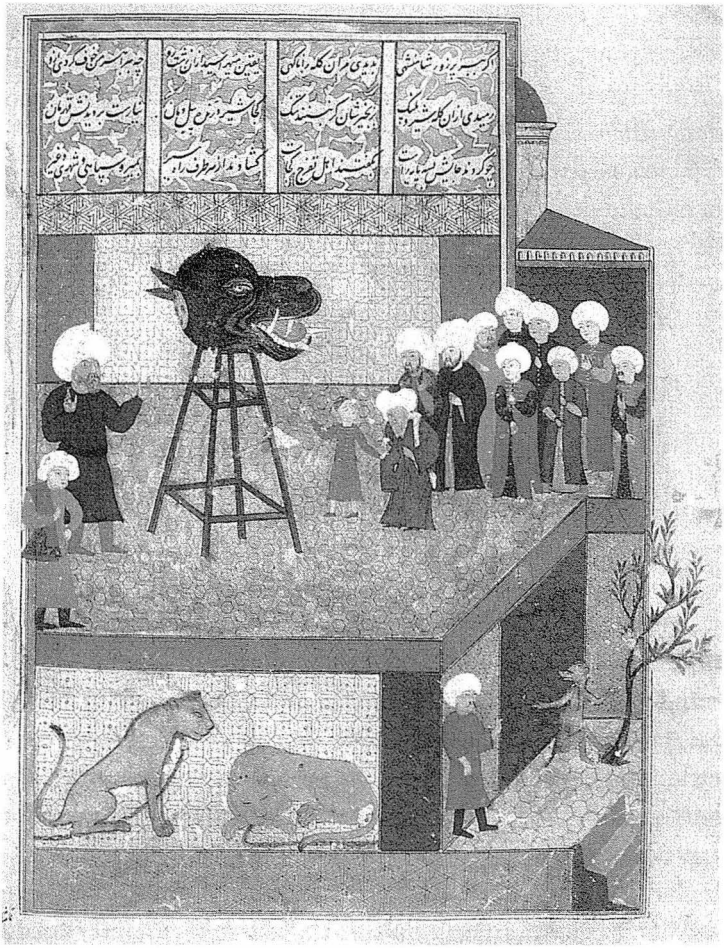
Nadireler

• Rönesans'ın belli başlı büyük koleksiyonları birtakım kategorilere ayrılır. Bu kategorilerin başta gelenleri, *naturalia, artificalia, scientifica, mirabilia* ve *bibliotheca*'dır. Topkapı Sarayı'nın koleksiyonları da bu sınıflandırmaya uyar. *Naturalia,* botanik ve zoolojik koleksiyonlardan oluşur. Rönesans müzelerinin en değerli parçaları arasında olan devekuşu yumurtaları, fil dişleri, gergedan boynuzları, kaplumbağa kabukları, hatta en paha biçilmez nadire sayılan *unicorn* Topkapı'da da mevcuttur. Bir atın gövdesine ve başına, ceylanın bacaklarına ve bir aslanın kuyruğuna sahip kutsal bir yaratığın boynuzu olduğuna inanılan büyülü *unicorn*, aslında kuzey denizlerinde yaşayan bir balinanın dişidir. 1530-31 yıllarında Kanuni'nin sadrazamı İbrahim Paşa'nın Venedik Senatosu'ndan ısrarla istediği bu *unicorn,* sonunda iki devletin dostluğunun



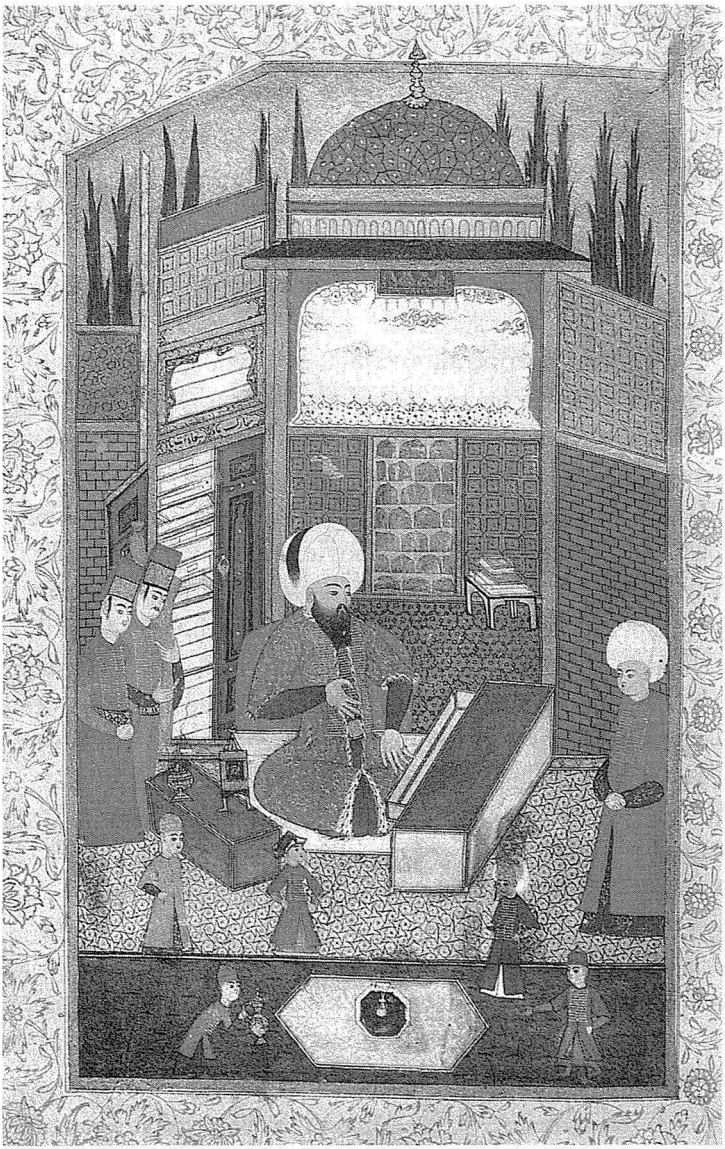
Unicorn.

nişanesi olarak törenle Sultan'a sunulmuştur. Kanuni döneminde, kabuğuyla birlikte muazzam bir kaplumbağanın ve bir ispermeçet balinasının iskeletinin de, Top Kapısı'na zincirlerle asılı olarak teşhir edildiği bilinir. Ayrıca, Ayasofya'nın karşısında, Aziz İoannes Kilisesi'nde aslanhane bulunur. Üst katında nakkaşhanenin olması ise ilginçtir. Aslanhane, aslanların yanı sıra, "fil, tilki, kurt, çakal, ayı, timsah, pars ve kaplan gibi hayvanlarla doludur". *Şehnâme-i Selim Han*'da (1581) yer alan bir minyatürden, aslanhanede Mısır'dan getirilen bir su aygırının başının sergilendiği de anlaşılmaktadır. Zooloji koleksiyonuna ait doldurulmuş bir zürafa ise Fatih Köşkü'ndeki hazineye konmuştur. Eski Aya Yani Kilisesi ise türlü türlü kuşların birarada bulunduğu kuşhanedir.[1] Saray bahçeleri de *naturalia*'nın parçasıdır. Bu bahçelerde nadir bitkiler yetiştirilir; geyik, ceylan, tavşan, tilki, koyun, keçi ve Hint ineği gibi birçok hayvan beslenir.[2]



Mısır'dan getirilen su aygırı başının aslanhanede halka gösterilmesi.
Seyyid Lokman, *Şehnâme-i Selim Han*, 1581.

Osmanlı sarayında, sanat ve zanaat ürünlerinin korunduğu *artificalia* bölümü de oldukça zengindir: Antik Yunan ve Bizans heykelleri; aralarında erotik denebilecek örneklerin de bulunduğu Venedikli, Floransalı, Padovalı sanatçılara ait pentürler; Hint, İran ve Türk minyatürleri; değerli taşlar,



Sultan Süleyman ve Şehzadesi, Saray'ın cüceleriyle birlikte, Talîkîzâde, *Şemâilnâme-i Âl-i Osmân*, 1590.

mücevherler, madalyalar; dokumalar; kaplar. Kısacası, bugün de büyük bölümü Topkapı'da sergilenen koca bir hazine. *Artificalia*'dan ayrı diğer bir koleksiyon, saat, pusula, usturlab gibi zamanı ve mekânı ölçmeye yarayan fenni aletlerden oluşan *scientifica*'dır. Ama kuşkusuz Topkapı'daki en rakipsiz koleksiyon, Mecmua-i Esliha-i Atîka, yani silah koleksiyonudur. Bunun yanı sıra, İslam'a ve diğer dinlere ait kutsal emanetler, Fatih tarafından yaptırılan ayrı bir yapıda, Hırka-i Saadet Dairesi'nde sergilenir. Son olarak cüceler, canavarlar ve hilkat garibelerine ait *mirabilia* da kaydedilmelidir. Bu fasıldaki en çarpıcı nadire, Top Kapısı'na asılı olan canavardır: "Kapı kemerinin en üst kısmında, bir dev adamın yedi karış uzunluğunda bir bacak kemiği, yanında da, çevresi dört karış olan iri bir taş gülle zincirle asılıdır. Bu gülle kemikle beraber bulunmuş olup, dev adamın böyle taşlar attığı zannedilir."[3] Kitapların, haritaların, mimari çizimlerin (kârname), cetvellerin, hesap ve kitabın, katalogların toplandığı kütüphane (*bibliotheca*), bütün diğer kabinelerin görsel âlemini tamamlar. İlk müze sayılan ve MÖ 4. yüzyılda kurulan İskenderiye Müzesi'nden beri olduğu gibi, müzeye özgü hayal dünyasının aklını oluşturur. Bütün dünyaya hükmetme iradesini ve bu anlamda bilginin iktidarını sergiler. Örneğin, Sultan Süleyman'ın Macaristan seferinden getirdiği, Matthias Corvinus'a ait ünlü hümanizm kütüphanesi, Osmanlı'nın Rönesans kültürüne olan hâkimiyetinin bir sembolü sayılabilir.

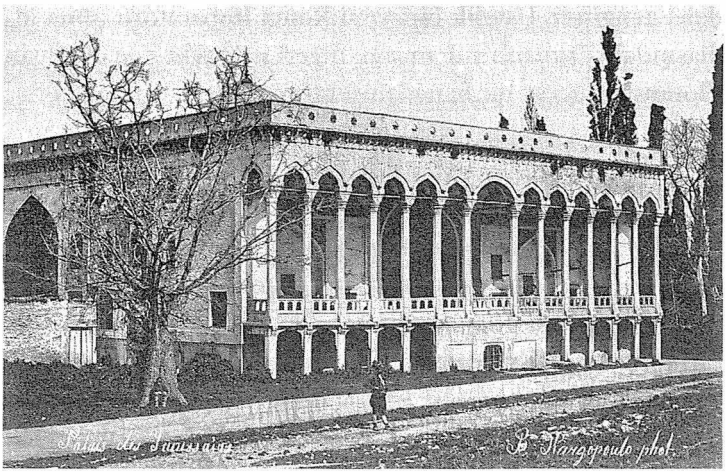
Kısacası Topkapı'da, daha 15. yüzyılda, Osmanlı'nın en büyük rakibi olan Kutsal Roma imparatorlarının hanedanı (1438-1470) Habsburglar'a ait efsanevi koleksiyonlarla boy ölçüşebilecek kadar görkemli bir Rönesans müzesi kurulmuş bulunuyordu. Ayrıca Topkapı Sarayı, aynı sıralarda Büyük Cosimo'nun girişimiyle kurulan ve modern Avrupa müzelerinin kökeni kabul edilen Medici Sarayı'ndan, koleksiyonları bakımından bir ölçüde farklıydı ama muhakkak ki

daha zengindi. Üstelik biri yeni Roma İmparatoru olma iddiasındaki Osmanlı sultanının, diğeri ise soylu bile olmayan Floransalı tüccar bir hanedanın müzesiydi.

Kabinelerin Bilgi Rejimi

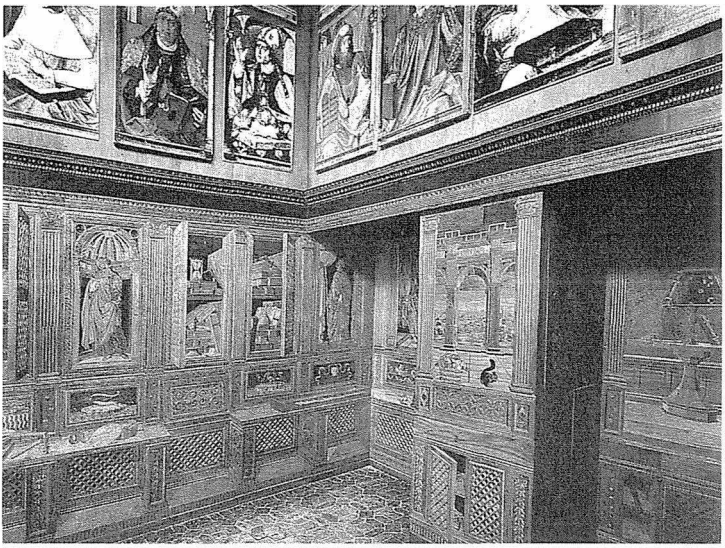
• Nadire kabinelerine özgü müzeolojide, henüz modern müzelerdeki gibi rasyonalist bir tasnif sistemi (taksonomi) yoktur. Koleksiyonlardaki nadireler, formlarına, ölçülerine, tarihlerine, coğrafyalarına, sanatçılarına, ekollerine göre, modern müzelerdeki gibi bir hizaya konmuş değillerdir. Nesnelerin seçiminde, temsilî olmaları ve bir sıraya sokulabilmeleri değil, tam aksine, sıradışı olmaları, acayip, tuhaf, garip, aykırı olmaları belirleyicidir. Kabinelerde bilginin kaynağı, görmek ve sınıflandırmak değildir, nadireler arasında kurulan gizemli ilişkilerdir *(correspondance)*. Bu ilişkiler sayesinde inşa edilen dildir, anlatıdır. Her nadire bir semboldür, metafordur, alegoridir. Ve bu dil, nadirelerle baş başa zaman geçirerek, onları tefekkür edebilme, aralarındaki ilişkiyi okuyabilme ayrıcalığına ve gücüne sahip olanlara özeldir. Evrensel değildir.[4]

Kabineler Osmanlı sarayında da, İskenderiye Müzesi'nde olduğu gibi, hükümdarın hükmettiği topraklar ve kültürler üzerindeki gücünün sembolüdür. Topkapı Sarayı'nda bu egemenlik sembolizmi sadece koleksiyonların bileşiminde değil, mimarlıkta da ifade bulur. Örneğin sultanın ihtişamını ve kudretini tefekkür ettiği kimi Osmanlı köşkleri, egemenlik altına alınan krallıkları temsil eder. Fatih döneminde yapıldığı bilinen köşklerden Çinili Köşk, İran mimarlığı tarzındadır ve Karaman'ın fethini simgeler. Yunan tarzında olanı ise Konstantinopolis'in ele geçirilmesinin işaretidir.[5] İmparatorluk müzeleri, birer kültürel iktidar merkezi olmalarının ötesinde, hükümranların dünya üzerindeki egemenliklerini canlandırdıkları mikrokozmoslardır. Koleksiyon-



Çinili Köşk.

larını tefekküre dalan hükümdarlar, Tanrı ile doğa, doğayı taklit ettikleri varsayılan sanat ile bilim, gökyüzü ile yeryüzü, bu dünya ile öteki dünya arasında kimi karşılıklılıklar kurarlar ve kendi güçlerini bunlarla eklemleyen bir mit, bir metafizik geliştirirler. Osmanlı saray kompleksinde bu tür inzivalar için tasarlanmış olan ideal mekânlar gene köşklerdir. Köşklerin süslemeleri de, kabine atmosferini zenginleştirir. Fatih zamanında, resimlenmelerine İtalyan sanatçıların da katılmış olabileceği bu tip süslemeler genellikle tarihî tablolardan oluşur ama aralarında erotik olanlar da vardır. Bu mekânların, hükümdarların tefekkürü için tasarlanmış olan Medici saraylarındaki *studiolo*'lardan yegâne farkı çok daha mükellef olmalarıdır. Rönesans kabineleri henüz uzmanlaşmış müzeler değillerdir. *Bibliotheca, thesaurus, cornucopia, casino, guardoroba, scrittoio, tribuna, theatro, galleria* ve *studiolo* müzeyle eşanlamlıdır. Topkapı köşkleri de, *studiolo*'lar gibi, müze deneyiminin daha münzevi, batını yanını temsil eder. Öyle ki, bir hazineden (*schutzkammer*) çok, bir nadire kabinesi (*wunderkammer*) sayılması gereken Fatih



Studiolo, Urbino Sarayı, 1476.

Köşkü, Abdülmecid dönemine kadar (1839-1861) sultan dışında kimsenin ziyaretine açılmamıştır. Gerek köşkün duvarlarını dolduran ve sergilemeye yarayan nişlerden, gerek envanterlerden, buradaki enderun hazinesinin bir nadireler koleksiyonu olduğu anlaşılmaktadır.[6] Topkapı Sarayı'yla ilgili araştırmalarda köşklerin ve hazine dairelerinin Avrupa nadire kabineleriyle olan benzerliklerine değinilse de, bunların müzeolojik işlevleri ve diğer örneklerle karşılaştırılmaları konusuna girilmemiştir. Oysa Topkapı'da da son derecede etkin olan Rönesans müzelerine özgü bu entelektüel, hayalî deneyim, Rönesans'ta canlanan neo-Platonizm'den ya da hermetik düşünceden türer. İskenderiye Müzesi/Kütüphanesi'nde örgütlenen neo-Platonizm'in, üç semavi dinin de mayasında bulunduğu bilinmektedir. Osmanlı sarayı ile diğer imparatorluk saraylarının koleksiyon kültürleri ve bu koleksiyonlara özgü bilgi/hakikat rejimleri arasındaki benzerlik, bu dinler arasındaki teolojik akrabalıktan türer.

Himaye Düzeni

• Gene müzelerin atası İskenderiye'den başlayarak, saraylarla iç içe olan müzeler, aynı zamanda akademik merkezlerdir. Zamanlarının en seçkin sanatçı ve edebiyatçıları kadar âlimlerini de himayeleri altına alırlar. Rönesans'ta bunun en önemli örneği, hem hümanizmin merkezi, hem de ilk modern müze olarak tanımlanan Medici Sarayı'dır. Osmanlı sarayı da, özellikle Kanuni döneminde (1520-1566) Floransa ve Venedik'te görüldüğü gibi dışarlardaki düşünce ve sanat merkezlerine de yönelen bir himaye sistemi geliştirir; Habsburg hanedanıyla rekabetinde bu sistemden de yararlanır.[7] Fatih de Osmanlı himaye sistemini kurarken, Medici Müzesi'ni gönendiren ve Leonardo, Michelangelo ve Botticelli kadar Machiavelli'nin de hamisi olan Muhteşem Lorenzo'yla yakın ilişkiler geliştirir. Saraydaki müze ve kütüphaneyle iç içe olan akademik merkezler, 15. ve 19. yüzyıllar arasında yüzlerce âlim ve sanatçı yetiştirmiştir.

Lorenzo di Medici, Agnolo Bronzino (1503-1572).



Fatih Sultan Mehmet, Paolo Veronese (1528-1588).



• 16. yüzyılda Medici himaye ağının başında aynı zamanda bir ressam ve mimar olan Vasari (1511-1574) vardır. Vasari, I. Cosimo döneminde Medici müzelerinin küratörüdür ve aynı dönemde kurulan ilk akademinin, Academia del Disegno'nun fikir babasıdır. Ama hepsinden önce, Batı sanat tarihçiliğinin kurucusu olarak anılır. 1568'de yayınlanan kitabının başlığı *En Mükemmel İtalyan Mimarlarının, Ressamlarının ve Heykeltıraşlarının Yaşamı*'dır. Türk sanat tarihçiliğini başlattığını kabul edebileceğimiz Mustafa Âli, Vasari'nin çağdaşıdır (1541-1599). O da aynı zamanda bir sanatçıdır ve onun kitabı da 'en mükemmel' Osmanlı sanatçılarının yaşamını konu alır: hat, minyatür ve tezhip ustalarını incelediği *Menakıb-ı Hünerverân* (1586).

Rönesans Müzelerinden Modern Müzelere

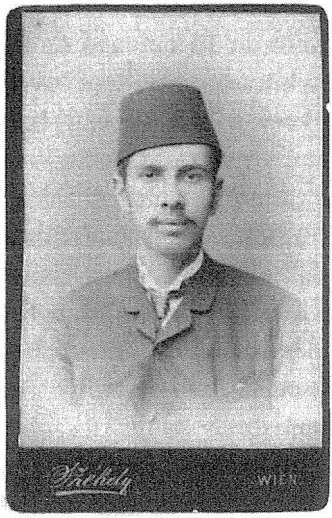
• Rönesans'ın prenslik, kraliyet ve imparatorluk koleksiyonları, müzeleşmenin altın çağı sayılan 19. yüzyılda art arda açılan modern Avrupa müzelerinin çekirdeklerini oluşturur. Louvre (1792) Kral I. Francis'in; Berlin Müzesi (1828) Prusya Kralı III. Friedrich'in; Viyana Kunsthistoriches (1891) II. Rudolf'un ve Habsburg hanedanından diğer bazı prenslerin; Prado (1819) gene Habsburg ve Bourbon hanedanları hükümdarlarının; St. Petersburg'daki Ermitaj (1853) ve Ulusal Rus Müzesi ise Çar Büyük Petro'nun kabineleri çevresinde örgütlenir. Osmanlı müzeciliğinin de, 1846'da, Topkapı'da, Aya İrini'deki Mecmua-i Esliha-i Âtîka ile Mecmua-i Âsâr-ı Âtîka'nın birleştirilmesi sonucunda başladığı varsayılır. Ancak, koca hazineden sadece iki koleksiyonun –o da kısmen– birleşmesiyle oluşan Aya İrini, modern bir müze görünümünden uzaktır. 1869'da Müze-i Hümayun yani İmparatorluk Müzesi adını aldığında bile kamuya kapalıdır ve hâlâ bir kabine havasındadır. Padişahın gerektiğinde inzivaya çeki-

lerek, atalarının gerçekleştirdiği fetihleri, kazandığı zaferleri hayal edebilmesi için Aya İrini'de bir taht bile bulunur.

• Modern müzeler, gerçi Rönesans müzelerine ait aynı nesnelerle kurulmaya başlar ancak onların tam karşıtı bir bilgi rejimini ve sembolik rejimi temsil eder. Kabinelerdeki hayal âleminin yerini akılcı bir disiplin, nadirelerle kurulan mitolojilerin yerini ise bilimsel/tarihsel anlatılar alır. Tanrıyı ve hükümdarı yücelten aynı semboller artık sanat tarihini anlamlandırır. Bütün Aydınlanma zihniyeti; modern birey, ulus ve evren hakkındaki düşünceler; ilerleyen zaman tasavvuru ve buna bağlı olarak Winckelmann'la başlayan Yunan merkezli ulusal tarih anlatısı, en etkili biçimiyle 19. yüzyıl müzelerinde canlandırılır. 'Yurttaş', okullar kadar müzelerin görsel 'gerçekliğinde' terbiye olur. Dahası, yurttaşları temsil eden ve onlar adına sanatı kamusallaştıran devlet, müzede sahnelenir. Preziosi'ye göre modernlik müzenin eseridir; müzeografinin bir kurmacasıdır. "En genel ve temel anlamda müze, epistemolojik bir teknolojidir: tarihsel bilginin üretilmesine, düzene sokulmasına ve meşrulaştırılmasına yarayan bir aygıttır".[8] Modern müzede bilgi, görmeye ve tasnif etmeye dayanır. Müze bir tasnif mekânı –ve bir mekân tasnifi–, cisimleşmiş bir ansiklopedi, bir sözlük işlevi görür. Müzeolojik uzmanlaşmanın ilk adımı, doğal olanla (*naturalia*) yapıntı olanın (*artificalia*) ayrılmasıdır; ardından sanat ile zanaat ve sanayi eserleri birbirlerinden ayrılır.

Topkapı Nadire Kabinelerinin Modernleşmesi

• Rönesans'ın nadire kabinelerine rasyonalist bir düzen vererek, soyluların egemenliğini anlamlandıran bir sanatı tam da bu egemenliği parçalamak üzere müzeleştirenler, birçok



Halil Edhem, 1880, Louis Zipfel fotoğraf Stüdyosu-Zürih, Edhem Eldem koleksiyonu.



خليل بك

Halil Bey, le distingué directeur actuel du musée, le frère d
egyssaeur du regretté Hamdy Bey.

Halil Edhem, "Müze müdür-ü hazırı ve Hamdi Bey'in biraderi", 1910.

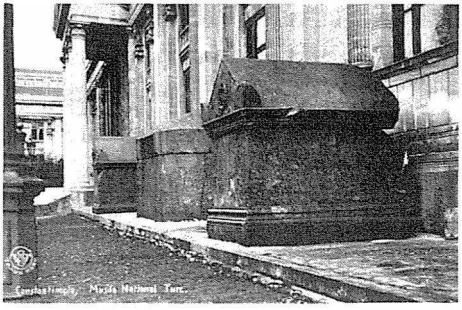
müzenin prototipini oluşturacak Louvre ile Berlin müzelerinin küratörleri Vivant Denon ve Wilhelm Bode gibi müzeologlardır. Elbette bu işi 'aydınlanmış monark'ların onayıyla yerine getirirler. İşte Osmanlı hanedanının nadire kabinelerinden modern bir ulusal müzeye geçilmesini tasarlayarak, küratoryal anlamda bu yoldaki en kritik adımları atan da, Halil Edhem'dir.

• Elbette Osmanlı nadire kabinelerinin modern bir müzeye dönüştürülmesi, birçok öncünün ve etmenin rol oynadığı girift ve uzunca bir süreçtir. Bu süreçte Halil Edhem'in biraderi Osman Hamdi'nin rolü şüphesiz belirleyicidir. Bilindiği gibi, Osman Hamdi Paris'te yetişmiştir. Büyük olasılıkla, akademik eğitimi gereği Louvre'da epey zaman geçirmiş ve kopyalar yapmıştır. Arkeoloji ve koruma çalışmalarını örgütlemiştir. Sanayi-i Nefise'yi kurmuştur. Bir dönem Mü-

ze-i Hümayun'un başına geçmiştir. Âsâr-ı Atîka koleksiyonunun kurucusudur. 1873'te Viyana'da düzenlenen dünya sergisindeki Osmanlı pavyonunun küratörüdür. Ressamlığının yanı sıra, hem bir jeolog ve arkeolog, hem bir sefir, hem de güç sahibi bir bürokrattır. Nazır ve sadrazam olan İbrahim Edhem Paşa'nın oğludur. İbrahim Edhem de son derecede modern bir zihniyete sahiptir. Ulusal bir sanat anlatısı kurulmasına öncülük ettiği kabul edilir. Örneğin, Viyana Dünya Sergisi için hazırlanan ve belki de Osmanlı sanatını ilk kez ulusal ekollere dayalı Hellosantrik bir tarih anlatısına eklemleyen *Usûl-ü Mimarî-i Osmanî*, onun nazırlığı sırasında ve onun girişimiyle hazırlanmıştır.

• Topkapı kabinelerinin modern bir müzeye dönüştürülmesi sürecinde, Müze-i Hümayun'un ilk müdürü olan İrlandalı Edward Goold, onu izleyen Alman Philipp Dethier ve müzenin ilk kataloğunu hazırlayan Fransız arkeolog Albert Dumant gibi yabancı âlimlerin katkıları da hayatidir. Bu arada, Dolmabahçe ve Yıldız saraylarında oluşturulan koleksiyonların da müzeleşme konusundaki etkilerini kaydetmek gerekir. Yıldız Sarayı'nda bir rasathane, marangozhane, kırk

Müze-i Hümayun, veya kartpostaldaki adıyla:
"Musée National Turc".



bin ciltlik kütüphane, silahhane, böcekler kadar zebraların da bulunduğu zooloji koleksiyonları ve botanik koleksiyonlarıyla eklemlenen 'güzel sanatlar' müzesinin oluşturduğu kompleks, nedense müzecilik tarihimizde yeterince ilgi görmemiştir. Oysa, sanat ve tabiat koleksiyonlarının hâlâ aynı kompleks içinde sergilendiği müzelerin mütevazı ve çekici bir örneğidir. Yıldız koleksiyonları yabancı uzmanların, hatta bir ara Zonaro'nun da katılımıyla, modern bir anlayışla ve tasnif düzeniyle derlenmiş olmasına rağmen, temel olarak hâlâ imparatora özel bir hayal âleminin mekânıdır. Örneğin, "köşklerden biri hakan-ı sabıkın istirahatine mahsus olup, en sevdiği yer de burası imiş. Burada havuzun sularının cereyanına bakarak ve hayalâta dalarak ekseriya saatlerce, hatta akşam karanlığı basıncaya kadar otururmuş. Abdülhamid, bu köşkte sanayi-i nefiseye müteaddit odalar tahsis etmiştir".[9]

• Sanatın müzeleşmesini dayatan bir diğer etmen, 19. yüzyıl ortalarında İstanbul'da giderek sergilerin açılmaya başlaması, Pera Salonu'nun kurulması, özel akademilerin ortaya çıkması, atölyelerin ve koleksiyonculuğun yayılması ve bunlar sonucunda bir sanat piyasasının filizlenmesidir. Bu gelişmelerin merkezi, *magasine*'leri, pasajları, tiyatroları, operaları, otel ve restoranlarıyla son derecede Parizyen bir çevre oluşturan ve 1877'den itibaren bir dönem belediye başkanlığını Osman Hamdi'nin yaptığı Pera'dır. Bu arada, modern taksonomi ilkelerine göre kurulan yeni doğa tarihi koleksiyonlarının, sanat tarihini de müzeleşmeye zorlamış olduğu düşünülebilir. Gerek Abdullah Bey'in Tıp Okulu'nda (Mekteb-i Tıbbiye-i Askeriye-i Şahane) kurduğu (1871) ve İstanbul çevresinden 10.000 fosili barındıran Doğa Tarihi Müzesi (*Le Musée d'Histoire Naturelle d'Ecole Impériale de Médecine de Constantinople*), gerek Saint-Joseph Lisesi'ndeki Anadolu

zooloji ve botanik tarihine ait müze, Avrupa çapında şöhreti olan müzelerdir.

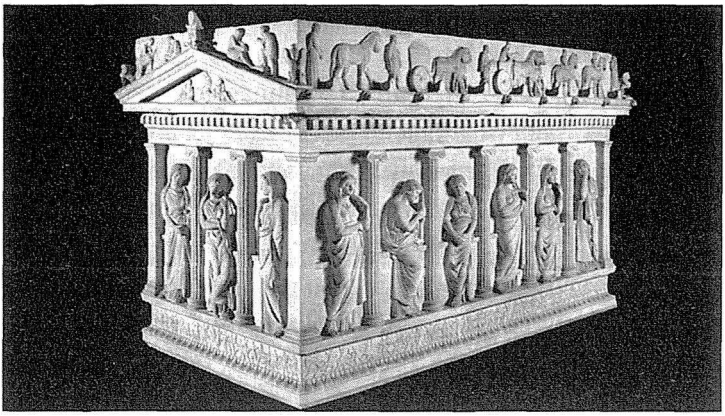
Halil Edhem ve Modern Müzecilik

• Halil Edhem'in, İstanbul'daki ilk müzeleşme girişimlerine katkısı olan diğer şahsiyetlerden farkı, modern müzeoloji konusundaki vukufu ve bu sayede bir imparatorluk müzesinden modern ulusal bir müzeye geçiş sürecini büyük bir sebat ve emekle yönetip sonuçlandırmasıdır. Bir müzecilik düşüncesine ve yazınına öncülük etmesidir. Arkeolojik eserler ile modern sanatı, eski ile yeniyi, Türk sanatı ile Batı sanatını eklemleyebilen bir tarih sahnesini kurmayı başarabilmesidir.

Halil Edhem daha otuz bir yaşındayken, 1892'de, Müze-i Hümayun'un başındaki Osman Hamdi'nin yardımcılığını üstlenir. Osman Hamdi'nin 1910 yılında ölmesi üzerine onun yerine Müzeler Müdürü olur ve emekliye ayrıldığı 1931 yılına kadar bu görevini sürdürür. Demek ki kırk yıl müzeyle yatar, müzeyle kalkar. Halefi Aziz Ogan'a göre, "Bay Hamdi, müzenin müessisi olmak şerefini ihraz etmiş bir şahsiyet ise biraderi Halil Ethem de müzenin bugünkü tekamül esasını ileri götürmüş ve garb müzeleri derecesine isal etmeğe muvaffak olmuş bir şahsiyettir".[10] "Gerçi, Halil Ethem bir ressam olmadığı gibi eline bir resim fırçası bile almış değildir. Fakat gördüğü bir tablonun mensup olduğu écol'ü selahiyetle tayin edebilecek kadar mümarese [yatkınlık] sahibidir [...] Âsâr-ı Nakşiye Kolleksiyonu adiyle neşrettiği kıymetli eseriyle bize eski Türk ressamlarını ve onların eserlerini tanıtmıştır."[11] Ayrıca, "Cumhuriyeti müteakib müze haline getirilen ve 1924'te ziyaretçilere açılan Topkapı Sarayı Müzesi'ni tertip ve tasnif ve rehberinin yapılması hususunda ciddi bir organizatör olan Halil Ethem'in mesaisi daima hürmetle, takdirle anılmaya lâyıktır."[12]

• Bir silah ve eski eserler müzesi olan Müze-i Hümayun'a modern bir İstanbul Müzesi vasfını kazandıracak adım, bir güzel sanatlar koleksiyonunun bu müzeyle eklemlenmesidir. Elvah-ı Nakşiye adıyla anılacak bu koleksiyonun kurucusu ve küratörü Halil Edhem'dir. Elvah-ı Nakşiye'nin hem 'Türk Ekolü' sanatçılarını hem de 19. yüzyıl sanat müzelerinin ulusal ekollere ayırdığı diğer Avrupa sanatçılarını kapsaması tasarlanır. Ancak ikinci grup için yeterli olanak sağlanamadığından, Paris, Berlin, Münih, Viyana ve Madrid müzeleriyle ilişki kurularak ve bazı yerli ressamlar da görevlendirilerek bu gruba ait temsil edici eserlerin kopyaları elde edilir. "Halil Edhem, Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu Kataloğu için kaleme aldığı metinde, kataloğun yayınlandığı 1924 yılında, kopyaların sayısının kırk iki olduğunu ve bunlardan on eserin 'vatandaşlarımız olan sanatçılar' tarafından boyandığını bildirir."[13]

Böylece, MÖ 4. yüzyıla ait antik Yunan *Ağlayan Kadınlar* lahdinden, Halil Paşa'nın 1894 tarihli, 'çağdaş' *Yatan Kadın* pentürüne kadar, sanat tarihi, stillere dayalı, modern, evrensel anlatısına uygun bir temsiliyet kazanır. Ve Elvah-ı Nakşiye'nin 1915 yılında eski eserler müzesinin hemen karşısındaki Sanayi-i Nefise Mektebi'nde sergilenmeye başlamasıyla birlikte, koleksiyonları aynı avlu çevresindeki galeriler arasında sınıflandırılmış olan modern müze tasarısı sonuçlanmış olur. Kütüphane de bu tasarının parçasıdır. Müze ile akademinin ve kütüphanenin bir mekân birliği oluşturması, ve böylece bir anlamda özdeşleşmesi, İskenderiye modelini yücelten 19. yüzyıl müzelerinde gözdedir. Öyle ki, Berlin Müzesi'nin bir akademi ya da *studio* olarak mı, yoksa bir müze olarak mı kurulacağı meselesi İmparator III. Friedrich Wilhelm'den Hegel'e kadar birçok şahsiyeti uğraştırmıştır.[14] Çünkü müzenin, sanat tarihinin inşasına ve sanat eğitimine özgü işlevi baştan çok önceliklidir. Louvre Müzesi'nin sanat-



Ağlayan Kadınlar lahdi.



Halil Paşa, *Yatan Kadın*, 1894.

la haşır neşir olmaları ve kopya yapmaları amacıyla akademi öğrencilerine açıldığı günlerin sayısı, halka açık olduğu günlerden daha fazladır. Dolayısıyla Halil Edhem'in de müze ile akademiyi birleştirmesi gayet çağdaş bir düşüncedir. 1937'de açılan, çekirdeğini Elvah-ı Nakşiye'nin oluşturduğu

Devlet Resim ve Heykel Müzesi de Akademi'ye teslim edilmiştir. Ve böyle olması, birçok nedenden bu müzenin genellikle kapalı kalmasına rağmen,[15] hiç olmazsa bu koleksiyonu devletin elindeki diğer sanat eserleri gibi heba olmaktan esirgemiştir. Yine bu sayede, Müze'nin ilk açılış sergisi yetmiş iki yıl sonra, 2009 yılında, yeniden sergilenebilmiştir.[16] Elvah-ı Nakşiye, başından beri Topkapı koleksiyonlarında müzeleşmiş olan bir sanat birikimini, modern müzelerin kurulmasıyla birlikte uyanan evrensel tarih anlatısına eklemleme girişimidir. Ama aynı zamanda bir yerel sanat tarihi kurma tasarısıdır. Halil Edhem'in, Elvah-ı Nakşiye kataloğunda minyatür ile pentürü aynı resim tarihi içinde inceleyen yazıları, kısa kısa da olsa, böyle bir tarihin profilini çıkarır. 1932'de Birinci Türk Tarih Kongresi'ne sunduğu "Müzeler" konferansını ise, müzeciliğin kuruluş bildirgesi saymak gerekir. Bu konferansında Halil Edhem, haklı bir gururla, İstanbul Müzesi'nin "Avrupa'daki en yeni müze" olduğundan bahseder.

• Ne yazık ki, Halil Edhem'in hayatıyla birlikte sanki müzeolojik akıl da dinmiştir. Arkasından onu yaşatacak kimsenin geldiği söylenemez. Sonunda, Edhem'in modern müzecilik ve sanat tarihi anlayışı, kurucusu olduğu müze gibi hayal olup gitmiştir.

Seçilmiş Kaynaklar

Artun, Deniz. "Démocrite: Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu İçin Louvre'dan Bir Sipariş", *Semra Germaner Armağanı* (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2014) s. 54-68.

Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı. *Osmanlı Resim Sanatı* (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006).

Campbell, Caroline ve Alan Chong. *Bellini and the East* (Londra: National Gallery, 2005)

Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruins* (Cambridge, Ma. ve Londra: MIT Press, 1993).

Eminoğlu, Münevver (der.). *Ressam, Sultan ve Portresi* (İstanbul: Yapı Kredi, 1999).

Germaner, Semra, Zeynep İnankur, Nilüfer Öndin ve Burcu Pelvanoğlu (der.). *Sergi'nin Sergisi, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 1937 Açılış Koleksiyonu* (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2009).

Grélois, Jeanne-Pierre. "Batılı Seyyahların Gözünden Hippodrom /Atmeydanı: Gerçekler ve Efsaneler (Onbeşinci-Onyedinci Yüzyıllar)", *Hippodrom/Atmeydanı, İstanbul'un Tarih Sahnesi*, der. Brigitte Pitarakis (İstanbul: Pera Müzesi, 2010) s. 213-240.

Halil Edhem. "Müzeler", *1. Türk Tarih Kongresi, Konferanslar, Müzakere Zabıtları* (Ankara: T.C. Maarif Vekaleti, 1932) s. 532-566.

— *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu* (İstanbul: Milliyet, 1970).

Hovhannesyan, Sarkis Sarraf. *Payitaht İstanbul'un Tarihçesi* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996).

İnalcık, Halil ve Cemal Kafadar (der.). *Süleyman the Second and His Time* (İstanbul: ISIS Press, 1993).

İnalcık, Halil. *Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ (1300-1600)*, çev. R. Sezer (İstanbul: Yapı Kredi, 1995).

Jardine, Lisa. *Wordly Goods, A New History of the Rennaissance* (New York: W. W. Norton, 1996).

Key, J. E. *Sketches of Turkey in 1831-1832* (New York: Harper, 1833).

Köksal, Ayşe H. "Halil Edhem'in Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'na Dair", *e-skop*, 15.04.2012.

Kömürcüyan, Eremya Çelebi. *İstanbul Tarihi-XVII. Asırda İstanbul* (İstanbul: Kurtulmuş Basımevi, 1952).

MacLean, Gerald (der.). *Re-Orienting the Renaissance, Cultural Exchanges with the East* (Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 2005).

Mc Gill, Thomas. *Travels in Turkey, Italy and Russia During the Years 1803, 1804, 1805 & 1806 with an Account of the Greek Islands* (Londra: Murray, 1808).

Necipoğlu, Gülru. *Architecture, Ceremonial and Power, The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries* (New York: The Architectural History Foundation, 1991).

— "Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry", *Süleyman the Second and His Time*, der. Halil İnalcık ve Cemal Kafadar (İstanbul: ISIS Press, 1993) s. 175-221.

Ogan, Aziz. "Bay Halil Ethem", *Yeni Türk*, sayı 73.

— "İstanbul Müzeleri Müdürü Halil Etem Merhumun Şahsiyeti", *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi*, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1943).

Osman Nuri. *Yıldız Sarayı* (İstanbul: Yıldız Sarayı Vakfı, 1998).

Padişahın Portresi, Tesavir-i Al-i Osman (İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2000).

Preziosi, Donald. "Museology", *Encyclopedia of Aesthetics*, cilt 3 (New York: Oxford University Press, 1998) s. 305-308.

Raby, Julian. "A Sultan of Paradox: Mehmed the Conquerer as a Patron of the Arts", *Oxford Art Journal*, sayı 5 (1982), s. 3-8.

Shaw, Wendy M. K. *Osmanlı Müzeciliği, Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi*, çev. E. Soğancılar (Istanbul: İletişim, 2004).

Sinanlar Uslu, Seza. *Pera Ressamları-Pera Sergileri: 1845-1916* (Istanbul: Fransız Kültür Merkezi, 2010).

Şengör, A. M. Celal. "Dr. Abdullah Bey ve İlk (ve Son) Doğa Tarihi Müzemiz", *Cumhuriyet Gazetesi, Bilim ve Teknik Eki* (12 Mart 2010).

Şentürk, Şennur (der.). *Nuh'un Gemisi Beyoğlu'nda* (Istanbul: Yapı Kredi, 1998).

Tanyeli, Uğur. "Topkapı Sarayı Üçüncü Avlusu'ndaki Fatih Köşkü (Hazine) ve Tarihsel Evrimi Üzerine Gözlemler", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık*-4 (Istanbul, 1990) s. 150-207.

Zonaro, Fausto. *Abdülhamid'in Hükümdarlığı'nda Yirmi Yıl, Fausto Zonaro'nun Hatıraları ve Eserleri*, der. C. M. Trevigne, çev. T. Alptekin ve L. Romano (Istanbul: Yapı Kredi, 2008).

Notlar

1 Uğur Tanyeli, "Topkapı Sarayı Üçüncü Avlusu'ndaki Fatih Köşkü (Hazine) ve Tarihsel Evrimi Üzerine Gözlemler", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık*-4 (Istanbul, 1990), s. 150-207.

Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı* (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006), s. 124.

Eremya Çelebi Kömürcüyan, *İstanbul Tarihi-XVII. Asırda İstanbul* (Istanbul: Kurtulmuş Basımevi, 1952) s. 5. Jeanne-Pierre Grélois, "Batılı Seyyahların Gözünden Hippodrom /Atmeydanı: Gerçekler ve Efsaneler (Onbeşinci-Onyedinci Yüzyıllar)", *Hippodrom/Atmeydanı, İstanbul'un Tarih Sahnesi*, der. Brigitte Pitaraki (İstanbul: Pera Müzesi, 2010), s. 217.

2 Gülru Necipoğlu, *Architecture, Ceremonial and Power, The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries* (New York: The Architectural History Foundation, 1991).

3 Kömürcüyan, *İstanbul Tarihi - XVII. Asırda İstanbul*, s. 118.

4 Nadire kabinelerinin ve modern müzelerin bilgi rejimlerinin karşılaştırılması için bkz. Ali Artun, *Müze ve Modernlik, Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 1* (Istanbul: İletişim Yayınları SanatHayat dizisi, 2006).

5 Necipoğlu, *Architecture, Ceremonial and Power, The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, s. 210.

6 Tanyeli, s. 151-157.

7 Gülru Necipoğlu, "Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry", *Süleyman the Second and His Time*, der. Halil İnalcık ve Cemal Kafadar (İstanbul: ISIS Press, 1993), s. 175-221.

8 Donald Preziosi, "Museology", *Encyclopedia of Aesthetics*, cilt 3 (New York: Oxford University Press, 1998), s. 306.

9 Osman Nuri, *Yıldız Sarayı* (İstanbul: Yıldız Sarayı Vakfı, 1998) s. 13.

10 Aziz Ogan, "Bay Halil Ethem", *Yeni Türk*, sayı 73.

11 Aziz Ogan, "İstanbul Müzeleri Müdürü Halil Etem Merhumun Şahsiyeti", *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi*, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1943).

12 Ogan, "Bay Halil Ethem".

13 Deniz Artun, "Démocrite: Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu İçin Louvre'dan Bir Sipariş", *Semra Germaner Armağanı* (İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2014), s. 65.

14 Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge, Ma. ve Londra: MIT Press, 1993), s. 290-295.

15 Bkz. Ali Artun, "Mümkün Olmayan Müze", bu kitapta.

16 Semra Germaner, "Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'ndan Resim ve Heykel Müzesi'ne", *Serginin Sergisi, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 1937 Açılış Koleksiyonu*, der. Semra Germaner, Zeynep İnankur, Nilüfer Öndin ve Burcu Pelvanoğlu (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2009).

Mümkün Olmayan Müze

1990 yıllarında Türkiye'nin sanat âlemine damgasını vuran en can alıcı mesele, bir sanat müzesinin yokluğuydu. Gerçi bu her zaman gündemde olan bir konuydu, ama o tarihlerde öyle bir noktaya gelindi ki sanat ve kültür dünyasında faal olan herkesin aklını, fikrini, gönlünü bir sanat müzesinin kurulması hayali meşgul ediyordu. Müzesi sanatın önünde gidiyordu. Burada, hasretle beklenen müzenin aslında *imkânsız bir müze* olduğunu öne süreceğim. Bu imkânsızlığı açıklayabilmek için, İstanbul'da bir modern müze kurma girişiminin Osmanlı İmparatorluğu'ndaki başlangıçlarına dönmek gerekiyor.

Temel alınan metin: École des Hautes Études en Sciences Sociales'in 14 Haziran 2002'de Paris'te düzenlediği "Exposer l'art contemporain du monde arabe et de Turquie, ici et là bas" başlıklı sempozyumda sunulan bildiri. Bildiri 2006 yılında, Éditions Kimé'nin Jocelyne Dakhlia'nın yönetiminde derlediği *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam - des arts en tensions* başlıklı kitapta İngilizce olarak yayınlanmıştır; Türkçesi Elçin Gen, *Doxa* 6, Temmuz 2008, s. 60-71.

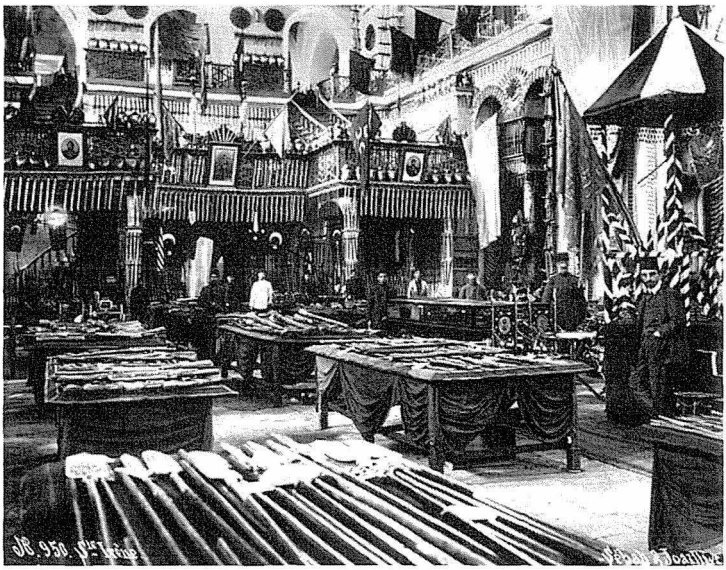
İmparatorluk Müzesi ve Osmanlı Modernleşmesi

Müzesizlik konusundaki bütün hayıflanmalara rağmen, Türkiye'de bir sanat müzesi kurma çalışmalarına daha 19. yüzyılda başlanmıştı – Avrupa'nın yaşadığı "müze çağı"yla aynı zamanda. Berlin'deki Altes Museum (1830), Viyana'daki Kunsthistorisches Museum (1891) gibi önde gelen müzelerin hâlâ emekleme döneminde olduğu bir zamanda kurulan İstanbul Müzesi, gerileyen Osmanlı İmparatorluğu'nun ilerisi için hayal etmeyi sürdürdüğü kimliğin bir sureti, modern ve evrensel bir uygarlığın kurulmasında sahip çıktığı iddianın vitrini olarak tasavvur edilmişti.

İstanbul'da müze kurma yolundaki ilk girişimin, Osmanlı hazinesine ait silah koleksiyonunun kimi eski eserleri de kapsayacak şekilde yeniden düzenlenmesi olduğu kabul edilir. "1846'da Harbiye Nezareti'nde Tophane-i Amire Müşiri olan Ahmet Fethi Paşa, eski Aya İrini Kilisesi'nin iç avlusunu çevreleyen odalara, padişaha ait iki koleksiyonun yerleştirilmesine" karar verir.[1] Bunlardan ilki Mecmua-i Eslihâ-i Atîka (Eski Silahlar Koleksiyonu), ikincisi de Mecmua-i Âsâr-ı Atîka'dır (Eski Eserler Koleksiyonu).[2] Zaten İstanbul'un fethinden beri bir silah deposu olarak kullanılan Aya İrini'nin müze olarak düzenlenmesiyle birlikte, kılıçların ve kalkanların, ok ve yayların arasında, başlarda Muhammed Peygamber'e ve Vaftizci Yahya'ya ait kutsal emanetler* de teşhir edilir. Ardından, Osmanlı topraklarında bulunup da o zamana dek pek değer verilmeyen arkeolojik eserlerin de silah koleksiyonlarına katılmasıyla birlikte, onlar da hazine-

---

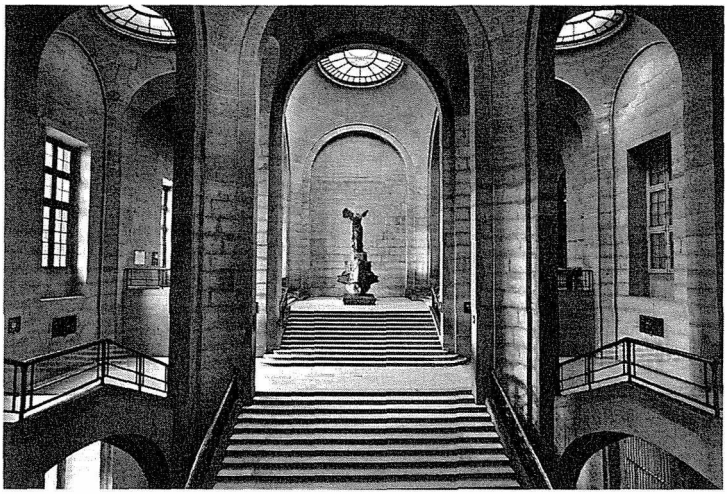
* Wendy Shaw, *Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi*, s. 21-24. Bu emanetlerin en kutsal ve sembolik olanları Sakal-ı Şerif ve Vaftizci Yahya'nın altın kılıf içinde saklanan kemikleridir. Bunlar, gerçekten de, Osmanlıların rakibi olan Habsburg Hanedanı'ndan II. Rudolf'un en olağanüstü örneğini oluşturduğu 16. ve 17. yüzyıl imparatorluk kabinelerinin esrarını çağrıştırır.



Aya İrini, Eski Silahlar Koleksiyonu.

ye ait diğer nadireler gibi değer görmeye başlar. Arkeolojik eserlerin bulunduğu bölümde yer alan mermer bir levhada bunlar "Mecmua-i Âsâr-ı Atîka" olarak tanımlanır.[3]

Osmanlı İmparatorluğu'nda arkeoloji ve eski eserleri koruma çalışmaları 19. yüzyılda başlar. Bu dönemde, Avrupa'nın yeni kurulan evrensel müzelerinde, sanat nesnelerinin yanı sıra, Yunan-Roma antikitelerine karşı da doymak bilmez bir iştah vardır. Çünkü Winckelmann'ın *Antikite Sanatının Tarihi*'yle birlikte Batı'nın kültür historiyografisi, Helen merkezli anlatılar üzerine kurulur (1764). Başından beri modern müzeolojiye damgasını vuran da bu anlatılar olmuştur. Osmanlı'dan yağmalanan *Semendirek Nikesi* gibi kadim Yunan heykellerinin Avrupa müzelerinin ikonları haline gelmesi bu gelişmenin bir sonucudur. Antik Yunan heykeli, nihai ereğine doğru ilerleyen evrensel uygarlığın hem başlangıç noktasını hem de zirvesini simgeler. Osmanlılar



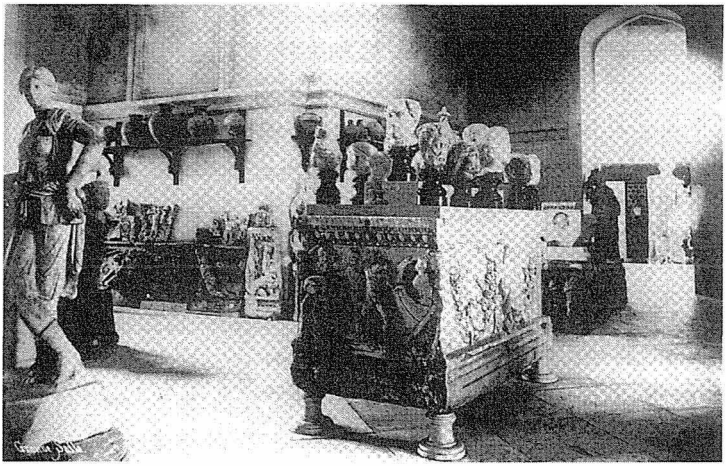
Semendirek Nikesi, MÖ 190, Louvre.

da, topraklarındaki antik zenginliğe sahip çıkıp bunları teşhir etmek suretiyle, hem kadim Yunan mirasından kendilerine pay çıkarmak hem de Avrupa'nın diğer aydınlanmış hanedanlarıyla boy ölçüşebileceklerini göstermek isterler. Böylelikle, bu hanedanların hazinelerinin modern bilgi rejimi çerçevesinde sınıflandırılıp sergilenmesiyle canlandırılan evrensel bir zamansallığa kendilerini eklemlemeyi umarlar. Kolonyalist, emperyal bir devletin sembolü haline gelen modern müzeden Osmanlı'nın geri durması nasıl mümkün olabilir? Bütün bu saikler, imparatorluk bürokrasisini arkeolojik kalıntıları bulup korumaya yönelik hukuki ve idari adımları atmaya sevk eder. Daha 1840'larda eski eser taramalarına başlanır; Kudüs ve Halep gibi belli başlı vilayetlerde bulunan heykel, stel ve lahitler yerlerinden sökülerek payitahta gönderilir.[4]

İlk Âsâr-ı Atîka Nizamnamesi'nin yayınlandığı yıl olan 1869'da "Müze-i Hümayun" adını alan Aya İrini'deki eski eser koleksiyonu, başlangıçta halka açık değildir. Ko-

leksiyonu temaşa etme ayrıcalığına, yalnızca saray erkânı ile Flaubert, Gautier gibi seçkin konuklar sahip olur. Müze bu haliyle, imparatorluk hazinelerinin saklandığı *staatskammern*'den –hazine dairesinden– ziyade, Avrupa'da Rönesans döneminde sanatın ve arkeolojinin yükselişiyle ortaya çıkan, hükümdarın şahsına özel saray kabineleri *kunstkammern*'e benzer. Padişahın sınırsız ve şanlı kudretinin fiziksel simgelerini temaşa edebilmesi amacıyla Aya İrini'ye yerleştirilen taht,[5] bu nadire kabinelerinden kalan bir izdir. *Kunstkammern* veya nadire kabineleri (*cabinet de curiosités*) Avrupa'da 15. ve 18. yüzyıllar arasında kurulan, ve egemenlerin hayal dünyalarındaki bir mikrokozmosu canlandırdıkları, çoğu kolonilerden derlenmiş tuhaf, acayip nadirelerden oluşan koleksiyonlardır.[6] Hükümdarlar, özel kabinelerinde, kudretlerine tanıklık eden bu nadireler karşısında tefekküre dalarlar. Kuşkusuz Topkapı Sarayı'nda da son derecede değerli nadire kabineleri bulunur.

Osmanlı müzeolojisinin hukuki ve mimari altyapısını, Müze-i Hümayun'un ilk müdürü İrlandalı Edward Goold ve ardından görevi devralan Alman Philipp Dethier kurarlar. Aslında ikisi de İstanbul'a, yabancı okullarda ders vermek üzere gelmişlerdir. 1868'de Fransız arkeolog Albert Dumont müzenin ilk kataloğunu hazırlar.[7] Daha sonra, eski eserler silah koleksiyonundan ayrılır ve yine Topkapı Sarayı içinde bulunan daha büyük bir mekâna, Çinili Köşk'e taşınarak 1880'de ilk kez halka açılır. Dr. Dethier padişaha bir müzeoloji enstitüsü kurmayı teklif eder, ancak padişahın onayını almasına rağmen bu tasarı hayata geçirilemez. 1874'te eski eserleri koruma altına almaya yönelik ikinci nizamname çıkarılır. Bunu 1884'teki üçüncü ve 1906'daki dördüncü nizamnameler izler.[8] Bütün bu girişimlere paralel olarak 1891'de yeni bir müze kompleksinin inşasına başlanır. MÖ 4. yüzyılda kurulmuş olan İskenderiye'deki klasik örneği-



Çinili Köşk'te sergilenen eski eserler.



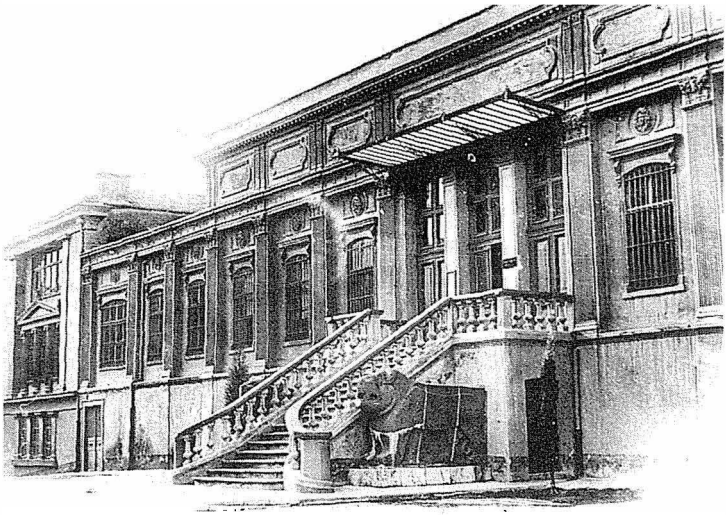
Osman Hamdi Bey, 1906. Fotoğraf, Sébah et Joaillier. Evin İlyasoğlu Koleksiyonu.

ne uygun bu kompleks, bir kütüphane ile bir akademiyi de kapsamaktadır. Projenin fikir babası ve yöneticisi, Müze-i Hümayun'un ilk Türk müdürü olan Osman Hamdi Bey'dir. Osman Hamdi, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin de kurucusudur; ayrıca, bir arkeolog ve Gerôme'un öğrencisi, oryantalist bir ressamdır.

Sanat ile Arkeolojinin Kronolojik Birliği

Osmanlı müzeleşme hareketinin başından beri, arkeoloji müzesi ile güzel sanatlar müzesi, antik eserler (âsâr-ı atîka) ile modern sanat birlikte düşünülür. "Güzel sanatlar müzesi" ise, "güzel sanatlar akademisi" ile aynı süreç içinde tasarlanır. 1882'deki Sanayi-i Nefise Mektebi Nizamnamesi, Mektebin her sene düzenlediği sergilerden ve mevcut olan Âsâr-ı Atîka Müzesi'nden başka, resim ve oymacılık sanatına has bir müzehane ve bir de Sanayi-i Milliye Müzehanesi kurulmasını öngörür: "Bu üç müzehâne doğrudan doğruya Sanâyi-i Nefise Mektebi Müdürünün idaresi altında bulunacaktır."[9] Nizamnamenin bir sonraki maddesi ise şöyledir: "Sanâyi-i Nefise Mektebi'nde şimdilik eski ustaların eserleri olmasa bile, günümüz sanatçılarının ve özellikle doğru eserlerle uğraşmış olanların eserlerini toplayan bir resim salonu yapmak yeter".[10] İşte Sanayi-i Nefise'de düzenlenen bu Salon, 27 Ekim 1915 gününde açılır.[11] Salon'un düzeni bir güzel sanatlar müzesinden farksızdır.

> Muhafızlığına [küratörlüğüne], tahsilini Paris'te tamamlamış olan Ressam Hikmet Bey [...] bin beş yüz kuruş maaşla tayin edilmiştir. Aylık üç yüz kuruş maaşla bir de hademe alınmıştır. Mektep muallimlerinden Vahit Bey, bu salonda sergilenen eserlerin muhtasar fihristini [kataloğunu] hazırlamış ve bu fihrist 1915 yılında basılmıştır.[12]



Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane; şimdiki Eski Şark Eserleri Müzesi.

Halil Edhem'in ifadesiyle, "bu Salon'un gelecekte yükselme ve gelişmesini sağlamak amacıyla"[13] kendisi tarafından düzenlenen Âsâr-ı Nakşiye Nizamnamesi ise 1917 yılında Meclis-i Vükelâ'da müzakere edilerek onaylanır. Nizamnamenin birinci maddesine göre İstanbul'da kurulan bu müzenin vilayetlerde de birer şubesinin açılacağı belirtilmiştir. Bu karar, nizamnameyi hazırlayan Halil Edhem'in, modernliğin örgütlenmesinde müzelerin taşıdığı önemin bilincinde olduğunu gösterir. Louvre kurulurken de Paris'te dört, diğer illerde yirmi iki yeni müze devreye girmiştir. Sanayi-i Nefise'nin kuruluşuyla birlikte Âsâr-ı Nakşiye müzesi konusunda atılan adımlar, 1937'de açılacak İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin ilk aşamalarını oluşturur.[14]

Bir güzel sanatlar müzesinin kurulması kararıyla birlikte, Paris, Berlin, Münih, Viyana ve Madrid gibi kentlerdeki müzelerle temas kurularak, modern müzeolojinin icat ettiği ulusal ekolleri temsil eden başyapıtların kopyaları sağ-

lanmaya başlar. İlerde Paris'e eğitime gönderilecek Osmanlı ressamlarına da kopya siparişleri verilir.[15] Bunun için daha 1910 yılında "Mebuslar Meclisi tarafından yerinde görülerek müze bütçesine yıllık 1000 lira (100.000 kuruş) ek ödenek" tahsis edilmiştir.[16] Ayrıca, sürmekte olan Birinci Dünya Savaşı nedeniyle muhafazası güç olan, resmî dairelerdeki kimi yabancı sanatçılara ait eserler de Sanayi-i Nefise koleksiyonuna katılır. Bir yandan da, hemen hemen hepsi de Avrupa sanat okullarında eğitim görmüş bir avuç çağdaş yerli ressamın eserleri derlenerek bir Ulusal Türk Ekolü oluşturulmaya çalışılır. Ve bu 'uluslararası ulusal' koleksiyon 1915 yılında saray-müze kompleksinin içindeki Sanayi-i Nefise salonlarında sergilenmeye başlar.[17]

Bu arada, müzeleşme yönünde başka girişimler de vardır. Bunlar Sultan Abdülaziz'in Dolmabahçe, Sultan II. Abdülhamid'in de Yıldız Sarayı'nda kurdukları koleksiyonlardır. Osmanlı padişahları arasında ilk kez Sultan Abdülaziz Paris'e seyahat etmiş ve orada 1867'de düzenlenen Evrensel Sergi'de gördüğü sanat koleksiyonlarının cazibesine kapılmıştır. Bunun üzerine Dolmabahçe'de de bir Batı resmi koleksiyonu kurulmasına karar vermiş ve yaveri olan ressam Şeker Ahmet Paşa'yı bu işle görevlendirmiştir. Şeker Ahmet de, Paris'te sanat okurken ünlü oryantalist Gerôme'un öğrencisi olmuştur. Gerôme, o zamanlar dünya çapında örgütlü bir galerisi olan Goupil'in hem damadı hem ortağı, hem de en çok sürümü olan ressamıdır.[18] Dolmabahçe koleksiyonunun kurulması için Şeker Ahmet, hocası Gerôme aracılığıyla Goupil'le işbirliği yapmış ve bu çerçevede 1890 tarihli ilk envanter kayıtlarına göre Goupil'den 40 dolayında eser satın alınmıştır.[19] Bu eserler aynı zamanda Sultan II. Abdülhamid'in Yıldız'daki koleksiyonlarının ("müze bölümlerinin") çekirdeğini oluşturacaktır.[20] Bu koleksiyonların ilk kez modern müzeyi andıran bir tarzda derlenip teşhir edilmesinde küratörlüğü Saray



Fausto Zonaro, *Otoportre*, 1909.

Ressamı (Ressam-ı Hazret-i Şehriyari) Zonaro üstlenmiştir.[21] Atölyesinde İstanbul'un ilk sanat galerisini açan da, 1891-1910 yıllarında İstanbul'a yerleşmiş olan İtalyan ressam Zonaro'dur. Sanatçının Akaretler'deki "üç kat olan ve muhtemelen birkaç bin metrekareyi" bulan malikânesinde açtığı bu galerinin "mükemmel bir resim müzesi görüntüsü" verdiği kaydedilmiştir.[22] Şanlı savaş sahnelerini tasvir eden resimlerin toplandığı bir diğer koleksiyon da Askerî Müze'de peyda olur; bunların büyük kısmı, bazıları padişahın himayesinde çalışan yabancı ressamlara sipariş edilmiş eserlerdir.[23]

Sanayi-i Nefise'deki güzel sanatlar koleksiyonunun kataloğunu, Osman Hamdi'nin ardından Müze-i Hümayun'un müdürlüğüne atanan kardeşi Halil Edhem hazırlar:[24] *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*. Kendini tutkuyla müzeolojiye vakfeden Halil Edhem'in gayretleriyle Müze-i Hümayun en can-



Zonaro'nun Akaretler malikânesindeki sürekli sergi.

lı dönemini yaşar. Halil Edhem, kataloğunun girişinde, özlü bir ulusal sanat tarihi tablosu çizerek çağdaş Türk resminin kökenlerini İslami minyatür sanatına kadar götürür. Bu husus dikkate değerdir, çünkü Cumhuriyet dönemi sanat tarihi anlatılarında resim ile minyatür sanatları arasındaki süreklilik bir kenara bırakılır; çağdaş sanat, minyatür resmiyle bir kopuşu ve karşıtlığı ifade eder. Dinsel, geleneksel ve oryantal görülen minyatür resmi, seküler, modern ve Batılı olduğu kabul edilen çağdaş ulusal sanattan uzaklaştırılır.* Halil Edhem, *Elvah-ı Nakşiye*'nin sanat tarihiyle ilgili giriş bölümünün ardından müze koleksiyonunun tasnifine geçer: İtalyan, İspanyol, Hollanda, Flaman, Fransız, İngiliz, Alman

* Belli başlı birçok metinde, "Minyatürün Yerini Batı Resim Sanatı Kavramının Alması"ndan (T. Erol) ya da önceki dönemlerden yalıtılan "Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı"ndan söz edilir (A.Turani, G. Gültekin). Bu ifadeler Cumhuriyet radikalizmine tanıklık eder. Batı'nın estetik modernizm anlayışı gelenekten kopuş üzerine odaklanırken, Türkiye'de sanatta modernleşme Batı'nın koptuğu bu gelenekle özdeşleşmeye dayanır. "Batı Anlayışında Türk Sanatı", sarayın ve dinin damgasını vurduğu Osmanlı geçmişinden, ancak, kilisenin ve imparatorluğun denetimindeki geleneksel Batı sanatını benimsemesi sayesinde uzaklaştırılır.

ve Rus ekolleriyle "Türk Resim Ekolü"nü aynı evrensel bağlama yerleştirir. Benzer bir ulusal tasnif düzenine, 1873'teki Viyana Dünya Sergisi için hazırlanan büyük Osmanlı mimarisi kataloğunda da rastlanır. Bu katalogda Osmanlı'ya özgü birtakım mimari nizamlar tanımlanarak, Yunan nizamlarıyla aynı kronolojiye eklemlenir.[25]

Osmanlı İmparatorluğu'nun müzelerle ilgili son girişimi, Topkapı Sarayı'nı halka açık bir müzeye dönüştürmektir: Sultanların kadim hazinesi, yeni bir müzenin ussallaştırılmış tasnif ve teşhir sistemine eklemlenecektir. Projeye 1915'te başlanır, ama izleyen savaşların çalkantısı içinde proje sürdürelemez.

•

Preziosi, müzelerin "modern dünyanın kurulmasında ve muhafazasında hayati" olduğunu söyler.[26] Müzelerin altın çağı denilen 19. yüzyılda, Osmanlı yönetimleri de Avrupa'ya ayak uydurarak ciddi bir müzecilik atılımına girişmiştir. Ve bu atılım, baştan beri sanat müzeciliğini de içermiştir. Oysa Türkiye'de müzecilik tarihiyle ilgili kaynaklar, genellikle müzeciliğin başlangıcını arkeoloji koleksiyonlarıyla sınırlandırarak sanat alanındaki gelişmeleri 1937'ye ertelerler. Örneğin, Wendy Shaw, *Osmanlı Müzeciliği* kitabında, Sanayi-i Nefise'nin açılmasıyla aynı anda başlayan bir âsâr-ı nakşiye veya başka terimlerle "güzel sanatlar" müzesinin kurulmasına ilişkin tarihi tamamıyla atlamıştır. Zaten kitabında, 1938'de İstanbul milletvekili olarak ölene kadar, bütün bu sanat müzeciliği hareketini yöneten, ilgili yasa ve yönetmelikleri kaleme alan, tarihini yazan, Türkiye'de müzeolojinin mimarı Halil Edhem'in eserlerinden hiçbir iz yoktur. Dolayısıyla Shaw, eserinin sonunda Osmanlı'da sanat müzesine karşı bir ilgi uyanmadığı ve Osmanlı ressamların eserlerinin sergilenemediği yargısına varır:

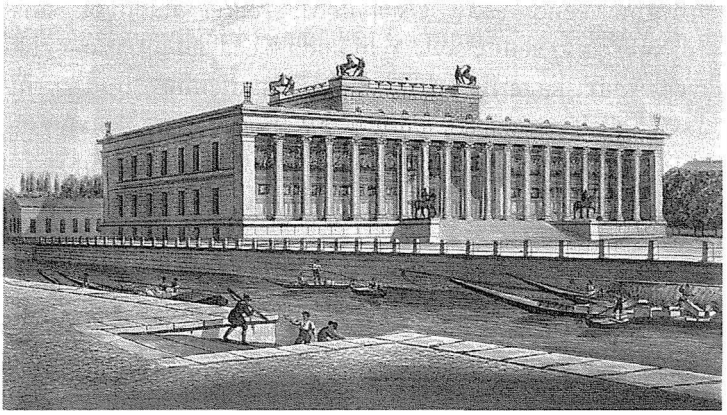
> [...] Avrupa deneyiminde en yaygın müze türü olan ve Rönesans döneminin nadire kabinelerinden doğan sanat müzesi, Osmanlı koleksiyonlarında ve teşhirlerinde yer almıyordu. Çok az sayıdaki Osmanlı eliti ve Osman Hamdi yönetimindeki Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bazı öğrencileri Avrupa stilinde tablolar yapmışlardı; [...] ama bu eserlerin hiçbiri Osmanlı müzelerinde teşhir edilmedi.[27]

Buradaki her iki yargının da bir geçerliliği yoktur; kaldı ki, kuşkusuz Topkapı da, Avrupa'daki kimi imparatorluk sarayları gibi bir nadire kabinesidir, ve Osmanlı'nın, bu konuda ünlü olan Habsburg hanedanından geri kalır bir yanı yoktur.

"Avrupa'daki En Yeni Müze"

Altmış yıllık zaman dilimine yayılan bu girişimlere baktığımızda, 19. yüzyılın sonuna gelindiğinde, Osmanlı'da müzenin modern bir ulusun oluşumunu sahnelemek için gereken olgunluğa eriştiğini varsayabiliriz. Akademi'yi ve kütüphaneyi de içine alan Müze-i Hümayun, müzelerin arketipi sa-

Mimar Karl Friedrich Schinkel'in Berlin Müzesi; gravür, Friedrich Alexander Thiele, 1830.



yılan İskenderiye Müzesi'ni hatırlatır. 1830'da Berlin Müzesi'nin açılışı etrafında dönen tartışmalar, MÖ 4. yüzyılda kurulan İskenderiye Müzesi'nin ruhunu yeniden canlandırmıştır. İlk müzenin aslında bir akademi mi olduğu sorusuna odaklanan bu tartışmalar sonucunda, Berlin Müzesi'nin hem "müze" hem "akademi" olarak da anılmasına karar verilir. Berlin Müzesi, "19. yüzyılda Avrupa'nın dört bir yanında inşa edilen müze binalarına model teşkil eder".[28]

1909 yılından itibaren resmen "Müze-i Osmanî" olarak anılan,[29] Halil Edhem'in ise "İstanbul Müzesi" olarak söz ettiği Müze-i Hümayun'un mimarisi, boyutları itibarıyla daha mütevazı olmakla birlikte, örnek aldığı Batılı muadilleri gibi neo-klasiktir. Tasarımında, müze koleksiyonunun göz bebeği olan, MÖ 4. yüzyıla ait Yunan *Ağlayan Kadınlar* lahdinden esinlenilmiştir. Öte yandan, Topkapı Sarayı'ndaki imparatorluk nadire kabinelerinin, 18. yüzyıl Avrupası'ndaki "aydınlanmış mutlakiyet"[30] rejimlerinin benimsediği stratejiye uygun olarak, modern bir müze kompleksi ortamında yeniden düzenlenmesi programlanmıştır. Ayrıca, Anadolu'nun kadim mirasını gün yüzüne çıkarmak için zaten yanıp tutu-

Müze-i Hümayun, şimdiki İstanbul Arkeoloji Müzesi.



şan yabancı arkeologlar seferber edilerek hatırı sayılır bir eski eser koleksiyonu oluşturulmuştur.* Bütün bu hamlelerin ardından, İstanbul Müzesi'ni "Avrupa'daki en yeni müze"[31] olarak niteleyen Halil Edhem, gururla, onun Paris, Londra ve Berlin'deki müzelerden aşağı kalmadığı gibi, paha biçilmez tarihî hazineleri hesaba katıldığında, onlardan daha "üstün" bile sayılabileceğini ilan eder.[32]

İstanbul'un kozmopolit elitleri de müzenin kuruluşunda cisimleşen bu kültürel dönüşüme ayak uydururlar. O dönemde, Haussmann'ın Paris'indeki[33] altıncı bölgeye atıfla Altıncı *Arrondissement* olarak anılan Pera, Türkçe'den ziyade Fransızca'nın konuşulduğu, *magasine*'lerin, pasajların, *café* ve tiyatroların[34] mekânıdır. Yerli ressamların ve İstanbul hayranı yabancı meslektaşlarının atölyeleri ve sergileri de bu ortamda açılmaya başlar. Hatta Refik Epikman, 1882'den önceki bir tarihte, "baklavacı ve muhallebicilerle dolu sokaklarda açılan bir Zühal resim teşhir dükkânı"ndan söz eder.[35] Fakat bu Frankofil mizansen, hâlâ öylesine kolonyal bir tahayyül, öylesine bir yanılsama ürünüdür ki, Batı'daki ulusal müzelerin doğuşunu hazırlayan sanatsal özerkliği besleyecek bir kamusal alan gibi düşünülmesi mümkün değildir.

İstanbul Müzesi'nin Temsiliyet Çıkmazı

Azimli kurucuları, İstanbul Müzesi'ni Avrupa'nın büyük müzeleriyle kıyaslasalar da, Müze, evrenselci bir kültürü dayatan Batı müzelerinin mütehakkim varlığı karşısında adeta sa-

---

* Bunlar arasında en kayda değer olanları: Fransız arkeolog G. Mendel'in üç ciltlik çalışması *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*; Münih Üniversitesi'nden Prof. Zimmermann'ın Çin porselenleri hakkındaki kataloğu; Berlin Üniversitesi'nden Prof. Adolf Deissmann'ın hazırladığı İslami olmayan el yazmaları kataloğu *Forschungen im Serai*; A. D. Mordtmann'ın İstanbul'daki antik dönem ve Bizans yazıtları kataloğudur. (Aziz Ogan, "Halil Edhem", *Halil Edhem Hatıra Kitabı* [Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1948] s. 92, 99.)

vunmadaydı. Batı müzelerine damgasını vuran kolonyalist/oryantalist söylemde, müze, temsil ettiği ulusu merkeze alan evrensel bir uygarlığın vitrini olarak yüceltiliyordu. Osmanlılar, bu söylemi benimseyip uygulamak yerine, aynı kolonyalist/oryantalist söylem içerisinde üretilen ve birtakım ikili karşıtlıklara dayanan bir temsil karmaşasına sürüklendiler. Dışardaki müzeler, Doğu/Batı, antik/modern, dinî/seküler, tinsel/ussal, evrensel/tikel vs. gibi ikili karşıtlıkları hem üreten hem de çözen ideal mecralar sunarken, İstanbul Müzesi, daha kuruşulundan itibaren aynı karşıtlıkların getirdiği paradokslara ve çatışmalara teslim oldu. Müzenin 'zihninde', bir türlü çözülemeyen karışıklıklar ve sonu gelmeyen müzakereler baş gösterdi. Ve sonuçta, İstanbul Müzesi, uyum yerine çatışma, kesinlik yerine kararsızlık uyandıran bir havaya büründü. Avrupa'da 19. yüzyıl müzelerinin cisimleştirdiği evrensellik vaadini, epistemolojik armoniyi içkinleştiremedi.

Müzenin ilk dönemlerinde, Tanzimat rejiminin Batılılaşma yönündeki radikal programlarının etkisiyle, bu kurum daha ziyade "güzel sanatlar"la sınırlandı: âsâr-ı atîka + âsâr-ı nakşiye. Dinsel gelenekle, İslami geçmişle birleştirilmedi. Ancak, milliyetçi hareketlenmeler devletin toprak bütünlüğünü tehdit etmeye başladığında, Arap milliyetçiliğini bastırmak ve Batı'nın kışkırttığı saldırılara karşı dinî cemaatlerin desteğini kazanmak açısından halifeliğin temsil ettiği dinî otoritenin elzem olduğu görüldü. Sultan Abdülhamid, padişahın halifelik rolünü vurguluyor ve "daha önceki padişahlardan farklı olarak imparatorluk iktidarını dinle" meşrulaştırıyordu.[36] Dolayısıyla Abdülhamid zamanında Müze-i Hümayun'a İslam sanatına ait bir bölüm eklendi. Aynı çerçevede, eski eserlerin korunmasına yönelik nizamname, 1906'da İslam eserlerini de kapsayacak şekilde değiştirildi. Ardından, muzaffer Osmanlı hanedanını yüceltecek bir askerî müze kuruldu. Bu müze, Müze-i Hümayun'un

ilk mekânı olan Aya İrini Kilisesi'nde, Abdülhamid'in tahttan indirilmesinden hemen sonra açıldı. "Binanın kendisi, sürekli olarak Osmanlıların Bizans İmparatorluğu'na karşı kazandıkları zaferi anımsatıyor ve böylece, Yunan-Hıristiyan güçleri üzerindeki Türk-İslam iktidarının ulaştığı doruk noktasını çağrıştırıyordu."[37] Böylece, ilk müze girişimlerine damgasını vuran, Yunan-Roma mirasını temsil etme hedefi, askerî müzede karşıt bir görünüm kazanıyordu.

Müze-i Hümayun, nam-ı diğer İstanbul Müzesi, çok yönlü açmazlarla kuşatılmıştı. Avrupa-merkezli bir anlatıyı aynı anda hem temsil etmek hem de ona direnmek; bir yanda kendi milliyetçiliğini örgütlerken, diğer yanda İmparatorluğu parçalayan öteki milliyetçiliklere savaş açmak; emperyal bir hanedanı taçlandırırken anti-emperyalist bir ideolojiye bürünmek; İslam'ı yüceltirken onun temsillerini yalıtmak gibi ikilemler Müze'ye damgasını vurmuştu. Ve giderek bütün müzeoloji, kimlik politikalarının ve yönetici elitin bu konudaki çekişmelerinin, ya da zaaflarının, ister istemez etkilediği zayıf bir kişiliğe büründü.

Baudrillard'ın öne sürdüğü gibi, belki de bütün koleksiyonların kaderi, önünde sonunda, koleksiyoncusuna işaret etmektir.[38] İstanbul Müzesi de bu savı doğrular. Avrupa kolonyalizminde "müze", Aydınlanma'nın, modern ve ulusal bir yurttaşlık bilincinin, kamusallığın ekildiği en temel kurumlardan biri sayılır. Modern müze "Aydınlanma'nın amblemidir".[39] Osmanlı'da ise bunların esamisi okunmaz. Koca imparatorluğun küçücük bir noktası olan Altıncı *Arrondissement*, bütün parıltısına ve kozmopolitliğine rağmen, Müze'yi bir yurttaşlık kurumuna dönüştürmede yetersiz kalır. Bu yüzden İstanbul Müzesi, akılcı bir düşünce ve davranış disiplini üzerinde yükselen yurttaşlığın oluşturulması noktasında, Batı müzelerinin yerine getirdiği terbiye işlevini asla üstlenemez. İmparatorluk koleksiyonlarını, evrensel bir erek, bir *te-*

los doğrultusunda ilerleyen Batı uygarlığı mitine uygun bir nizamda teşhir etmeyi bir ölçüde başarsa da, bu sayede modern bir bilgi rejiminin kurulmasına katkı sağlayamaz. Başta bütünlüklü bir kültürel kimlik oluşturmanın mekânı olarak tasarlanan Müze, tam tersine, daha Cumhuriyet döneminin getireceği köklü değişimler yaşanmadan ortaya çıkan kimlik krizlerinin arenası haline gelir. Wallerstein'e göre, siyasi sınırlarla toprak bütünlüğünü sağlamış bir devletin, coğrafyasındaki kültürel çeşitlilikten kültürel bir bütünlük yaratma girişimi, modern dünyanın en güçlü ama aynı zamanda en şizofren kültürel iktidar biçimidir.[40] İstanbul Müzesi, bu şizofreniye deva olmak şöyle dursun, onu daha da derinleştirmiştir. Yine de, kültürün özelleştirildiği döneme ait 2000 sonrası çağdaş örnekleriyle kıyaslandığında, "mümkün olmayan müze"yi hayata geçirmeye en çok yaklaşan tasarı, Halil Edhem'in tasavvur ettiği biçimiyle bu müzedir.

Cumhuriyet Müzelerinin Kimlik Arayışı

Hayalî Cemaatler kitabının yazarı Benedict Anderson'a göre bir ulus fikrini kurumsallaştırmak için üç şeye ihtiyaç var: bir nüfusunuz olacak, bir haritanız ve bir müzeniz olacak. Anderson, ulusu "hayalî bir politik cemaat" olarak tanımlıyor.[41] Nüfus, bu cemaati sayısallaştırıyor ve sınıflandırıyor; müze, aynı cemaati evrensel ve laik bir soykütüğüne bağlıyor; harita ise fiziken sınırlandırıyor. Anderson'ın analizleri, kolonyalist Avrupa'nın özellikle Güney-Doğu Asya'daki ulus-devletleri tasarlama süreçlerine dayanıyorsa da, "bağımsızlık sonrası" dönemler için de geçerli oldukları anlaşılıyor.[42] Kimlik inşasında, ulusların coğrafyalarındaki antik tarihe eklemlenmeleri önemli. Bunun için de arkeolojik çalışmalar ve bunlardan elde edilen eserlerin müzeleştirilmesi gayet temel. Uluslar bir anlamda müzelerde kuruluyor.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasındaki ilk işlerinden biri de arkeoloji ve müzecilik olmuştu. Daha Cumhuriyet'in ilanından önce, 1920 yılında, Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümeti, Maarif Vekaleti içinde bir "Hars Dairesi" oluşturmuştu. "Hars Dairesi hemen tümüyle müzecilik ve kazı hizmetlerine yönelmişti."[43] Topu topu dört memurdan oluşan bu dairenin kurulmasının ardından 1921'de şimdiki Anadolu Medeniyetleri Müzesi olan Hitit Müzesi açıldı. Ayrıca, parti-devlet aygıtı içerisinde, ulusal uyanışı yaymak üzere bir kültür merkezleri ağı oluşturuldu. Anadolu'nun dört bir yanındaki küçük yerleşimlerde, 455 halkevinin yanı sıra 2718 halkodası açıldı.[44] Bu merkezlerde de, kolektif hafızanın şekillendirilmesindeki etkisi dikkate alınarak, arkeolojiye ve müzeolojiye yönelik ilgi uyandıracak programlar düzenleniyordu. Zamanın Antikiteler ve Müzeler Müdürü H. Z. Koşay'ın başını çektiği bu programların ilkeleri şöyledir:

- Ülkede bulunan tüm tarihî eserler Türk ırkının yapıcılığı ve kültürünün belgeleridir.
- Ülkedeki eserlere Eti, Frigya, Lidya, Roma, Bizans, Osmanlı gibi ne isim verilirse verilsin, tümü Türk eseridir. İsimleri dönemlerin ayrılmasına yarayabilir.
- Bu ata belgelerini tanımak ve korumak Türk'ün görevidir.
- Ülkedeki tarihî eserleri ve 'antikiteleri' korumak için en etkin önlem, ulusun tüm bireylerinde küçük yaştan başlayarak tarihî eserlere karşı ilgi uyandırmak ve bunun ulusal bir görev olduğunu anlatmaktır.[45]

Bütün bu milliyetçi ilkelerle ve müzecilik girişimleriyle örgütlenmeye çalışılan "Türk Sanatı", aslında Viyana Üni-

versitesi'nde keşfedilmiştir. Her ne kadar Celal Esat Arseven, bu tabiri 1909'da yayınladığı bir kitapta ilk kez kendisinin ortaya attığını savunsa da,[46] Türk Sanatı'nın varlığını Batı sanat tarihi bağlamında inceleyen ve bu konuyu akademi dünyasına sunan, 1909'da Viyana Üniversitesi Sanat Tarihi Enstitüsü'nün başına geçen Josef Strzygowski'dir (1862-1941). Oya Pancaroğlu'na göre, "Türk Sanatı" başlığıyla yapılan ilk yayın da, 1917'de İstanbul'daki Macar Enstitüsü'nün açılışı dolayısıyla Strzygowski'nin öğrencisi Heinrich Glück'ün kaleme aldığı "Turkische Kunst" makalesidir.[47] Strzygowski, antik Yunan'dan kaynaklanan, Avrupamerkezci Batı sanat tarihi anlatılarına karşı çıkar:

> Sanat tarihinin, antik hümanizm meftunu olan Batı Avrupa uzmanlarının, yani Akdeniz sanat tarzına uymayan bütün eserlerin barbarların iptidai mahsulü olduğu görüşünü temsil eden estetlerle tarihçilerin eline düşmesi bir felaket olmuştur.[48]

Oysa Strzygowski, 1917 yılında yayınlanan ve "eski Türk sanatı tetkiklerini [...] ilk defa etraflıca ele alan"[49] *Altay-İran Kavimler Göçü* kitabında, antik Yunan sanatını Doğu Asya sanatlarıyla ilişkilendirir. "Doğu sanatının Yunanlılara [*sic*] aldıklarından çok fazlasını verdiklerini, Helen sanatının Asya kavimlerinden bir hayli şey aldığını, bu Asya kavimleri arasında bulunan Türklerin ise asli yurtlarından koparak Doğu istikametinde İran yaylalarına yayıldıktan sonra Yunanlılarla [*sic*] kültür temasına" girdiklerini anlatıyor.[50]

Stryzgowski ekolü, bir ulusal tarih anlatısı inşa edilmesinde belirleyici olmuştur. Profesör, konferanslar vermek üzere İstanbul'a gelmiş, kitapları derlenmiş, *Türkiyat* ve *Ülkü* gibi dergilerde makaleleri yayınlanmıştır. Hatta Güzel Sanatlar Akademisi'nde bir Stryzgowski kürsüsü kurulması önerilmiştir.[51] 1931 yılında Türk Tarih Kurumu tarafından oluş-

turulan resmî "Türk Tarih Tezi"nin, aslında yüzyıl başında Viyana Üniversitesi'ndeki çalışmalardan kaynaklandığını söylemek yanlış olmayacaktır. 1943 yılında aldığı davet üzerine İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Kürsüsü'nü kuran ise, Heinrich Glück ile birlikte Stryzgowski'nin asistanı olan Ernst Diez'dir. Bu kürsüde yıllarca onun *Başlangıcından Günümüze Kadar Türk Sanatı* kitabı okutulacaktır.

Bu arada hız verilen arkeolojik kazılar da "Türk Sanatı" tezlerini desteklemekteydi. 17 Ekim 1931 tarihli *Cumhuriyet Gazetesi*, Alişar'daki hafriyatın neolitik döneme kadar derinleştirilmesi sonucunda, birbiri üzerine 22 medeniyetin izlerinin keşfedilmiş olduğu haberini veriyordu. Böylece bu hafriyat Hititlerin Türk ırkına mensup olduklarını ve Hitit –yani Türk– medeniyetinin Yunan medeniyetinden eski olduğunu kanıtlıyordu. Celal Esat Arseven'in 1928'de Türk Ocağı tarafından yayınlanan *Türk Sanatı* kitabında da, "Von le Coq ve Aurel Stein'in, Orta Asya'da, eski Türklerin ülkelerinde arkeoloji alanında yaptıkları keşiflerle, yeni ufuklar açan çok önemli birtakım belgeleri" ortaya koyduklarına değinilmektedir:

> Öte yandan, İslam ülkelerindeki sanatları inceleyen Gurlitt, Migeon, Saladin, Stryzgowski, Diez, Glück gibi arkeologlar ve sanat yazarları Avrupa'da, ve eski Evkaf Müzesi müdür yardımcısı Ağaoğlu Mehmet ile Türkiye anıtları hakkındaki çalışmalarıyla Albert Gabriel Türkiye'de özellikle bu noktaya dikkatimizi çekmişler ve Türk sanatına sanat tarihine girme imtiyazını kazandırmışlardır.[52]

Avrupa'da ırkçı arkeolojinin yükselişi, özellikle de İsviçreli antropolog Eugène Pittard'ın 1924'te yayınlanan *Les races et l'histoire*[53] adlı eseri ve onun Türklerin kökeniyle ilgili, diğer bazı Batılı uzmanların da* paylaştığı savları, resmî söyle-

* Örneğin, Leon Cahun, Louis Joseph Delaporte, Ernest Renan, Ellsworth Huntington, Arminius Vambery, Wilhelm Barthold, Sumerologist Lansberger, Hit-

mi destekliyordu. Sonunda geliştirilen Türk Tarih Tezi, bütün kadim uygarlıkların, Orta Asya'dan göç edip, Çin'den İspanya'ya uzanan devasa bir coğrafyaya yayılan Türk kavimlerine dayandığını* iddia ediyordu.[54] Bu tezin ışığında, Osmanlı ve İslam geçmişini atlayarak, bunun yerine Avrupa modernitesinin evrensel müzelerini donatan uygarlıklarla aynı köklere dayanan bir geçmişi uyandırmak mümkün görünüyordu. Halide Edib bu konuyu şöyle yorumluyordu:

> En eski insan kültürü ve medeniyeti Türk'tü, en eski insan türü Türklerdi. Gerçekten öyle miydi değil miydi tartışmasını geçiyorum. Ancak, sanırım, yakın geçmişi ve tarihi elinden alınan bir kuşağa, bunu telafi etmek üzere, antik Yunan, Hitit ve Sümer-Akad medeniyetlerinin sunulması haydi haydi yeterli olmalıydı.[55]

Ulusal kökenlerle ilgili resmî tez, Türkiye'de hem müzeciliğin hem de tarihyazımının rasyonelini belirledi. Strzygowski, Türk Sanatı'nın müzeleştirilmesi konusunda şunları öneriyordu: "Avrupa'ya karşı bir Türk millî müzesinin bu yeni yolda ciddiyetle ilerleyerek muhtelif Türk cinslerinin irili ufaklı anıtlarını biraraya" getirmesi gerekir.

> Millî Türk Müzesi, Türk sanat eserlerini mutlaka ön safa almalı, bütün diğer sanat mahsullerini kıymetlerine göre Türk sanatı ile ilgili olanlar ve olmayanlar diye ayrı kısımlar halinde sınıflandırmalıdır [...] Türklerin siyasi nüfu-

---

titologist Guterbog, Prof. Wilhelm Ebarhard. (Büşra Ersanlı, *İktidar ve Tarih* [İstanbul: İletişim, 2002] s. 121, 201.)

* 1932'de Ankara'da toplanan Birinci Tarih Kongresi'nde konuşan Hasan Cemil Bey'e göre,"Mesela Ege medeniyeti, Küçükasiyada yerleşen ve inkişaf eden Eti medeniyeti, [...] İskit medeniyeti, Mezopotamya'da büyük mihrakını kuran Sümer medeniyeti ve Delta'da başlayarak, Nil'in çağlayanlarına yükseldikten sonra [...] Akdeniz sahillerini aşan [...] Mısır medeniyeti [...] birbirine bağlıdır. Zincirin iki ucu ise halkalarının dövüldüğü Altay'ın demir ocaklarındadır": *Birinci Türk Tarih Kongresi Tutanakları*, Türk Tarih Kurumu, 1932, s. 201.



Başkent Ankara'nın ilk yapılarından Türk Ocakları (1932'den sonra Halkevleri) Genel Merkezi ve Etnoğrafya Müzesi; mimar Arif Hikmet Koyunoğlu. Önde İtalyan heykeltıraş Canonica'nın Atatürk heykeli.

> zu altında Anadolu'da (Ankara) kurulacak böyle bir müzede ise yalnız Osmanlı ve Selçuklu âbideleri değil, aynı zamanda Yukarı-Asya Türklerinin en eski devirlerine ait anıtlar da toplanmalıdır.[56]

Cumhuriyet'in kuruluş aşamasında açılan ilk müze Hitit Müzesi'dir; onu da "Selçuklulardan zamanımıza Türk sanat eserlerinin sergilendiği" Etnoğrafya Müzesi izlemiştir. Her ikisi de başkent Ankara'yla birlikte kurulmuştur. Sanki Strzygowski'nin tavsiyeleri yerine gelmiştir. 1923 sonrasındaki on üç yıl içinde, çeşitli kentlerde Hitit Müzesi'ni model alan yirmi bir yeni müze açılır.[57]

Alternatif Kökler

1950'lerde yukardaki egemen kimlik senaryosuna bir alternatif gelişmeye başladı. Cevat Şakir Kabaağaçlı ve Sabahattin Eyüboğlu gibi edebiyatçılardan oluşan yaratıcılarının "hü-

manist" olarak nitelendirdiği bu alternatifte, Anadolu uygarlıklarından miras, melez bir kimlik öneriliyordu. Türkiye'nin geçmişini keşfetmek, Türklerin geçmişini keşfetmenin yerini alıyordu. Ulusal sınırlar içindeki toprakları temel alan bu tez, bir ara, 1980'lerden sonraki liberal retorik tarafından da benimsendi. Türkiye'nin Avrupa coğrafyasının bir parçası olduğu savına, önceki resmî anlatılara kıyasla daha ikna edici bir gerekçe getiriyordu bu tez. 1988'de Paris'te yayınlanan *La Turquie en Europe* adlı kitabında bizzat Turgut Özal'ın da alıntıladığı "hümanist" alternatif, böylece resmî söyleme de yerleşmiş oldu.[58] Bundan böyle İyonyalı Homeros ve Tarsuslu Aziz Paulus "bizim" yurttaşlarımız olacaktı.

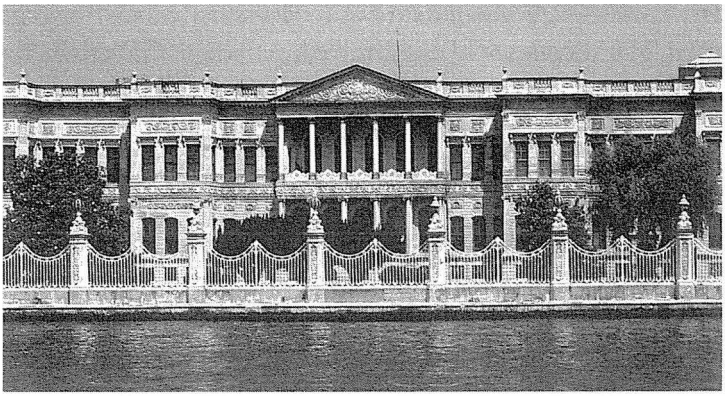
Elbette, İslam da yerel kimliğin bir diğer bileşeni olarak varlığını sürdürüyordu. Soğuk Savaş döneminde anti-komünist propagandanın temel silahı haline getirilmiş olan İslamizm, neoliberalizmin dinsel aidiyetleri restore eden kültürel farklılığa dayalı politikalarıyla daha da güçlendi. Bu süreci, Osmanlı'yı yücelten temsillerin yeniden canlandırılması izliyordu. 1987-1988 yıllarında, "Süren İhtişam" adlı "Türk Festivali" kapsamında, Washington, Chicago ve New York müzelerinde açılan "Muhteşem Süleyman" sergisi böyle bir gösteriye örnektir. Festivali düzenleyen, Reagan yönetimiyle sıkı bağları olan, "ülkeleri pazarlama" uzmanı bir halkla ilişkiler şirketiydi. Sanat eleştirmeni Brian Wallis, bu şirketi "ulusun kendi kendini oryantalize etmesine" aracı olmakla eleştirir: Muhteşem Süleyman sergisinden edinilen izlenim, "dışardan bir güc[ün] Türkiye üzerine stereotip bir kimliği" dayatması değil de, "bizzat Türk ulusu[nun], sergide ulusal imajını bu stereotipe uyacak şekilde" yeniden tasarlamış olmasıydı. "Amerikalı izleyicilerin görmeyi bekledikleri temsil de buydu."[59]

Sonuç olarak, Müze-i Hümayun'a damgasını vuran zihin karışıklığı, ulus-devletin kurucularının historiyografi, filo-

loji ve müzeoloji alanındaki bütün 'devrimci' çabalarına rağmen, giderilmek şöyle dursun, yeni paradigmalarla daha da ağırlaştı. Hele "postmodern" zamanlara gelince, baştan aşağıya modernlik mitlerinin ve bu bağlamda ulus kavramının sorgulanmaya başlaması, kimlik meselesinin büsbütün içinden çıkılmaz hale gelmesine neden oldu. Öte yandan "Türk ulusunun" İslamist hükümetinin AB'ye girme telaşı sayesinde, kim olduğumuza ilişkin tartışmalar Avrupa kamuoyuna da sirayet etti. Ve bu arada, Jacques Chirac'ın, Türkiye'nin AB üyeliği konusundaki ihtilaflara atfen sarf ettiği, "Hepimiz Bizans'ın çocuklarıyız" sözleri, süregelen tartışmalara yeni bir boyut kazandırdı.[60]

Sanat Müzesi Hayaleti

1930'larda, seçkin siyasilerle birlikte sanatçılar da, ulus yaratma ideallerine fazlasıyla kafa yoruyor, ulusu temsil edecek hakiki, sahih bir stil geliştirmeye çalışıyorlardı. Ne var ki bu çalışmaların modern müzelerle tamamlanması gerekiyordu. Bu nedenle, Cumhuriyet'in örgütlenmesi sürecinde, taşra bölgelerinde, arkeoloji müzelerinin yanı sıra sanat müzelerinin açılması da planlanmıştı. Ne var ki, bu sanat müzeleri hiçbir zaman kurulamadı. Sadece İzmir ile Ankara'da, o da ta 1970'lere kadar ertelenerek, hiçbir küratörlük kaygısı gütmeyen küçük çaplı müzeler açıldı.[61] Âsâr-ı nakşiye koleksiyonlarının hedeflediği "Millî Sanat Müzesi" ise ancak 1937'de açılabildi: İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi. Bu müzenin çekirdeğini Sanayi-i Nefise'de korunan ve sergilenen Elvah-ı Nakşiye oluşturuyordu. Zaten yeni müzenin yönetimi de Güzel Sanatlar Akademisi'ne (Sanayi-i Nefise) bırakılmıştı. Resim ve Heykel Müzesi kurulana kadar onca arkeoloji ve etnografi müzesi açılmış,[62] Hitit Müzesi'nin üzerinden on dört yıl geçmişti. Resim ve Heykel Müzesi, başlan-



Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

gıçta Halil Edhem'in tasavvur ettiği gibi, ulusu modern, evrensel bir tarih anlatısına eklemleme çabasına işaret ediyordu. Ama ömrü çok kısa oldu. 1939'da, açılışından neredeyse bir yıl sonra, İkinci Dünya Savaşı nedeniyle kapandı ve 1951'e kadar kapalı kaldı. 1976'da yeniden kapandı ve bir daha toparlanamadı.[63] Sonunda 2012 yılında, kurulmuş olduğu Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi'nden çıkarıldı. Burada 'Millî Müze'nin yerine, dev padişah portrelerinin izleyicileri karşıladığı bir 'Osmanlı Müzesi' açıldı. Geçtiğimiz yıllarda kapanan ve ihmal nedeniyle birçok eseri çalınmış bulunan Ankara'daki sanat müzesinin akıbeti ise meçhul. Dolayısıyla, modernleşme girişimini resmetmek üzere, neredeyse yüz elli yıldır toplanan sanat eserlerinin hiçbirine uzunca bir zamandır erişilemiyor. Bir anlamda ulus, ulusal sanat hafızasından mahrum bırakılıyor.

Modernliğin inşa edilmesinde sanat müzeleri olmazsa olmaz. Oysa Türkiye'nin modernliğinin alamet-i farikası, sanat müzesinin varlığı değil, yokluğudur. Başlangıçta niyet edilenin tersine, Batı'da olduğu gibi, ziyaretçilerini terbiye ederek, onları yurttaşlara dönüştürmeye hizmet edecek, ka-

labalıkları çekecek bir müze başarılamaz. Sonuçta, yurttaşların müze görgüsünün mekânı, Cumhuriyet'in modern sanat müzeleri yerine, İmparatorluk sarayı Topkapı olarak kalakalır.

Kültürün Özelleştirilmesi ve Sanat Müzeleri

Türkiye'de sanat alanındaki denetimin devletten şirketlere devri, neoliberal küreselleşme politikalarını izleyen kültürün özelleştirilemesi[64] girişimleriyle başladı. Önce özel üniversiteler açılmaya başladı, arkasından özel müzeler. Ayrıca, özellikle bienal ve fuarlarda devreye giren "kurumsal sponsorluk" uygulamaları, "hayırseverlik" ve "sosyal sorumluk" projeleri, kültür ve sanat vakıfları gibi *NGO*'lar vb... Sonunda 2000'lere doğru, on yıl kadar kısa bir süre zarfında sanat baştan aşağı işletmeleştirildi, şirketleştirildi.

Peki, yıllardır kurulma sürecini tamamlayamayan devlet müzesiyle kıyaslanınca bir çırpıda açılan bu özel müzeler, öncekinin tarihsizlik zafiyetini giderebildi mi? Bu coğrafyayı ve tarihi canlandıran bir drama sergilemeyi başarabildi mi? Ya da, sanatın kendi tarihini müzeleştirebildi mi? Eleştirel bir duyarlılık geliştirebildi mi? Hayır. Çünkü tarih, eleştiri, estetik; bunlarla ilgili bütün normlar ve kanonlar modernliğe ait birikimlerdir. Ama artık, belli başlı bütün filozof ve tarihçilerin fikir birliğinde olduğu gibi, modernlik parçalanmıştır. Çağdaşlık (*contemporanity*) hüküm sürmektedir. Ve çağdaş müzelerin tarih ve eleştiri gibi bir meselesi yoktur. Sanatın tarihle olan bağı geride kalmıştır. *Sanat Tarihinin Sonu?* kitabını 2003 yılında yayınlayan Hans Belting'in belirttiği gibi, "sanatın küreselleşmesi, sanatın, sanat tarihinin himayesini terk etmesi" demektir. Zaten, "küresel sanat, dünyada sanat tarihinin hiç de mesele olmadığı yörelerde gelişiyor".[65] Sonuçta küreselleşme döneminin çağdaş mü-

zeleri "coğrafi sınırları ve tarihi olmayan bir sanat üretimini"[66] kutsar. "Geçmişte sanat müzeleri, sadece sanat teşhir etmekle kalmıyor, sanatın tarihini de anlatıyorlardı. Veya sanatı kendi tarihinin aynasında sunuyorlardı." Dolayısıyla, önceden "sanat müzelerinde ne görüyorsanız o sanattı." Ancak şimdi sanatın ne olduğunu piyasa tarif ediyor. "Müze bir bağlam oluşturuyordu. Ancak artık müzeler, bir bağlam kurarak sahip oldukları önceki otoritelerini yitirmişlerdir. Ve sanat piyasası da alternatif bir bağlam önermez."[67] Nihayetinde, sadece sanatın ne olduğu değil, müzenin ne olduğu da iyice görelileşir, muğlaklaşır.

Bütün şaşaasına rağmen, günümüzde yaşanan müze çılgınlığı, sanatı idealindeki müzeye kavuşturmaktan uzak görünüyor. Çünkü özünde sanat, mekânını değil, zamanını arıyor; kendi tarihini temsil edecek sahneleri arıyor. Sanat, kendisine 'özel' bir geçmişin özlemini çekiyor; ama öyle bir geçmiş ki bu, şimdiki zamanda ne kurulabiliyor, ne de tahayyül edilebiliyor. "Mümkün olmayan müze"nin açmazı da burada yatıyor.

Notlar

1 Wendy Shaw, *Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi*, çev. Esin Soğancılar (İstanbul: İletişim Yayınları SanatHayat dizisi) s. 43. "Müşirliğe atanmasından önce Ahmet Fethi Paşa 1833'te Moskova, 1834-1836'da Viyana, 1837-1839'da ise Paris elçiliği görevlerini yürütmüştü. [...] Ahmet Fethi Paşa'nın modern organizasyon tarzları hakkındaki bilgisi, yalnızca sanayi alanında öncülük ettiği köklü değişime esin vermekle kalmadı, Osmanlı müzelerine ilişkin daha sonraki çalışmalarında da etkili oldu": *a.g.e*, s. 43-45.

2 Fatma Ürekli, "Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Resim Müzesi", *Osmanlı'dan Cumhuriyete Sosyo-Kültürel Siyasi Yansımalar* içinde, (İstanbul: Derin Yayınları, 2015) s. 86.

3 Aziz Ogan, "Tarihçe", *Resimli Rehber, İstanbul Arkeoloji Müzeleri* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1953) s. viii.

4 İlber Ortaylı, "Tanzimat Vilayetlerinde Eski Eser Taraması", *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985) s. 1599.

5 Wendy Shaw, *Osmanlı Müzeciliği*, s. 46.

6 Ali Artun, *Müze ve Modernlik* (Istanbul: İletişim Yayınları SanatHayat dizisi, 2006) s. 25-43.

7 Kataloğun başlığı: *Le Musée Saint-Iréne à Constantinople, Antiquités grecques, gréco-romaines et Byzantines*. Semavi Eyice, "Arkeoloji Müzesi ve Kuruluşu", *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, s. 1597.

8 Fatma Ürekli, "Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Resim Müzesi", *Osmanlı'dan Cumhuriyete Sosyo-Kültürel Siyasi Yansımalar* içinde, s. 87, 90.

9 *A.g.e.*, s. 92, 93.

10 Halil Edhem, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu* (Istanbul: Milliyet Yayınları, 1970) s. 38, 39.

11 *A.g.e.*, s. 41.

12 Fatma Ürekli, "Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Resim Müzesi", *Osmanlı'dan Cumhuriyete Sosyo-Kültürel Siyasi Yansımalar* içinde, s. 98.

13 Halil Edhem, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, s. 41.

14 1937'ye kadarki sürecin aşamaları için bkz. Fatma Ürekli, *a.g.e.*

15 Deniz Artun, "Démocrite: Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu İçin Louvre'dan Bir Sipariş", *Semra Germaner Armağanı* (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2014) s. 54-68. Elvah-ı Nakşiye kopyalarıyla ilgili ayrıca bkz. Fatma Ürekli, *a.g.e.* ve Ayşe H. Köksal, "Halil Edhem'in Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'na Dair", *e-skop*, 15 Nisan 2012 <http://www.e-skop.com/skopbulten/episod-halil-edhemin-elvah-i-naksiye-koleksiyonuna-dair/676>

16 Halil Edhem, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, s. 39, 40.

17 *A.g.e.*, s. 41.

18 Ali Artun, *Müze ve Modernlik*, s. 129-30.

19 Gülten Sevinç Kaya, *Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu* (Istanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2010) s. 27-44.

20 Pars Tuğlacı, *Osmanlı Mimarlığında Balyan Ailesinin Rolü* (Istanbul: Yeni Çığır Kitabevi, 1993) s. 580. Ayrıca bkz. Osman Nuri, *Yıldız Sarayı-Abdlhamid-i Sanî ve Devr-i Saltanatı* (Istanbul: Yıldız Sarayı Vakfı, 1998).

21 Osman Öndeş, Erol Makzume, *Osmanlı Saray Ressamı Faustro Zonaro* (Istanbul: YKY, 2003) s. 52. Fausto Zonaro, *Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl-Fausto Zonaro'nun Hatıraları ve Eserleri* (Istanbul: YKY, 2008) s. 183, 184.

22 Osman Öndeş, Erol Makzume, *Osmanlı Saray Ressamı Faustro Zonaro*, s. 51, 74.

23 *Askeri Müze Resim Koleksiyonu* (Istanbul: Askeri Müze, 2001) s. 8.

24 Halil Edhem, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*.

25 *L'Architecture Ottomane* (Constantinople: Imprimerie et Lithographie Centrales, 1873) s. 16. "L'humanite est un série continue dont tous les élements ont apporté leur part à l'expression du progrès. En architecture nous reconnaissons comme premier terme le menhir, et ensuite le pylone Egyptien, puis les

ordres Grecs, le dorique, l'ionique, le corinthien, enfis les ordres Ottomans, l'échanfriné, le bréchiforme et le crystallisé."

26 Donald Preziosi, "Brain and the Earth's Body: Museums and the Framing of Modernity", *Museum Studies* içinde (Massachusettes: Blackwell Publishing, 2004).

27 Wendy Shaw, *Osmanlı Müzeciliği*, s. 315.

28 Karsten Schubert, *The Curator's Egg* (Londra: One-Off Press, 2002) s. 31. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge: MIT Press, 1993) s. 294.

29 Fatma Ürekli, "Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Resim Müzesi", *Osmanlı'dan Cumhuriyete Sosyo-Kültürel Siyasi Yansımalar* içinde, s. 90, 91.

30 Nick Prior, *Museums and Modernity* (Oxford: Berg, 2002) s. 22.

31 Halil Edhem, "Müzeler", *Birinci Türk Tarih Kongresi, Konferanslar* (TC Maarif Vekaleti, 1932), s. 557.

32 Halil Edhem, "Le rang et l'importance de nos musees des antiquites parmi les musees Europeens", *La Turquie Kemaliste* 5 (1935) s. 2.

33 Haussman'ın İstanbul'a daveti konusunda bkz. Nur Altınyıldız, "İmparatorlukla Cumhuriyet Arasındaki Eşikte Siyaset ve Mimarlık: Eskiyi Muhafaza/ Yeniyi İnşa", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce - Muhafazakârlık* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003).

34 Mustafa Cezar, *XIX. Yüzyıl Beyoğlusu* (İstanbul: Ak Yayınları, 1991).

35 Refik Epikman, *Çığır*, yayın yeri belirtilmemiş, 1942.

36 Wendy Shaw, *Osmanlı Müzeciliği*, s. 261.

37 *A.g.e.*, s. 265; ayrıca bkz. s. 246, 261.

38 Jean Baudrillard, "The System of Collecting", *The Cultures of Collecting* (Londra: Reaktion Books, 1997) s. 24.

39 Donald Preziosi, "Brain and the Earth's Body: Museums and the Framing of Modernity".

40 Immanuel Wallerstein, "The National and the Universal: Can There Be Such a Thing as World Culture?", *Culture, Globalization and the World System* (Binghampton: Macmillan, 1991) s. 99.

41 Benedict Anderson, *Imagined Communities* (Londra: Verso, 1991) s. 6 [Türkçesi: *Hayali Cemaatler*, çev. İskender Savaşır (İstanbul: Metis Yayınları, 8. basım 2015)].

42 *A.g.e.*, s. 183.

43 Emre Madran, "Cumhuriyet'in İlk Otuz Yılında (1920-1950) Koruma Alanının Örgütlenmesi", *ODTÜ MFD 1996 (16:1-2)*, s. 63.

44 Neşe Yeşilkaya, *Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık* (İstanbul: İletişim, 1999) s. 80.

45 Aktaran, Emre Madran, *a.g.e.*, s. 74.

46 Celal Esat Arseven, *Türk Sanatı* (İstanbul, Cem Yayınevi) s. 6. [İlk Basım: Türk Ocakları, 1928].

47 Oya Pancaroğlu, "Formalism and the Academic Foundation of Turkish Art in the Early Twientieth Century", *Muqarnas*, cilt xxvi, (Boston: 2007) s. 68, 69.

48 Josef Stryzgowski'den aktaran, Cemal Köprülü, *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi* (Istanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1973) s. xi.

49 Stryzgowski, "Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi", *a.g.e.*, s. 1.

50 Cemal Köprülü, "Cumhuriyetimizin Ellinci Yılı Vesilesiyle: En Eski Türk Plastik Sanatları Hakkında", *a.g.e.*, s. ix.

51 *A.g.e.*, s. xv.

52 Celal Esat Arseven, *Türk Sanatı*, s. 6, 7.

53 Etienne Copeaux, *Türk Tarih Tezinden Türk-Islam Sentezine* (Istanbul: Tarih Vakfı, 2000) s. 33, 34.

54 Etienne Copeaux, *Türk Tarih Tezinden Türk-Islam Sentezine*; Büşra Ersanlı, *İktidar ve Tarih.*

55 Halide Edib, *Conflict of East and West in Turkey* (Delhi: Jamia Press, 1935) s. 178.

56 Stryzgowski'den aktaran Cemal Köprülü, *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi* içinde, s. xiii.

57 Sümer Atasoy, "Anadolu Medeniyetleri Müzesi", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, s. 1464.

58 Etienne Copeaux, *Türk Tarih Tezinden Türk-Islam Sentezine*, s. 268-274. Copeaux'ya göre Türk diplomasisinde "hümanist" tez, 1987'de Avrupa Topluluğu'na üyeliğin reddedilmesinin ardından savunmacı bir söylem olarak benimsenmiştir.

59 Brian Wallis, "Ülkeleri Pazarlamak: Uluslararası Sergiler ve Kültür Diplomasisi", çev. Esin Soğancılar, *Sanat/Siyaset* içinde, (der.) Ali Artun (Istanbul: İletişim Yayınları SanatHayat dizisi, 2. baskı 2009) s. 265-266.

60 Chirac'ın Marsilya'da öğrencilerin katıldığı bir konferansta yaptığı konuşmadan. *Cumhuriyet*, 16 Kasım 2004.

61 Pınar Balel Koç, "İstanbul Resim ve Heykel Müzesinin Türk Müzeciliğindeki Yeri", *II. Müzecilik Semineri* (Istanbul: Askeri Müze, 1994) s. 44.

62 Sümer Atasoy, "Anadolu Medeniyetleri Müzesi", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, s. 1466.

63 Kaya Özsezgin, "Saraydan Müzeye", *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*, (Istanbul: YKY, 1996) s. 16.

64 Bkz. Chin-tao Wu, *Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, çev. Esin Soğancılar (İstanbul: İletişim Yayınları SanatHayat dizisi, 2005).

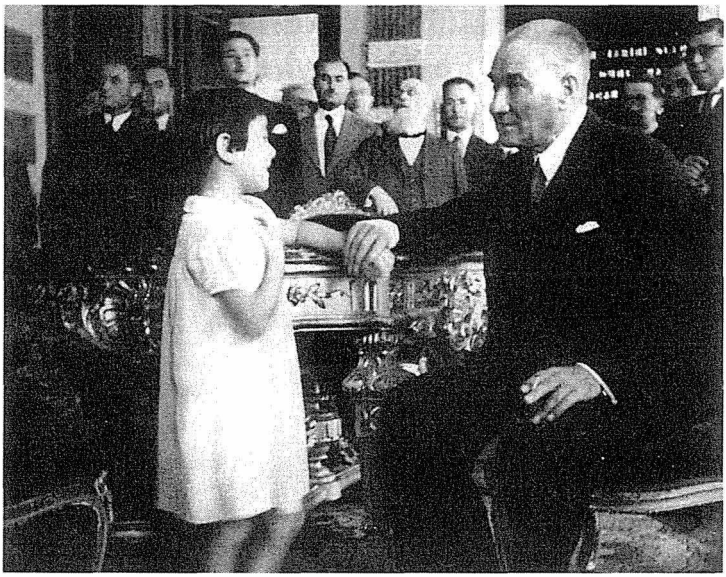
65 Hans Belting, "Contemporary Art as Global Art - A Critical Estimate", *The Global Art World-Audience, Markets and Museums* içinde (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009) s. 6.

66 *A.g.e.*, s. 8.

67 *A.g.e.*, s. 11.

Estetiğin Muhafazakârlaştırılması ve İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin Saray'dan Sürülmesi

1882'de Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane'nin, yani Güzel Sanatlar Akademisi'nin kuruluşuyla ilgili olarak yayınlanan nizamnamede bir de güzel sanatlar müzesinin (âsâr-ı nakşiye) kurulması öngörülüyor. Bu müze açılana kadar oluşturulan koleksiyonlar, 1915 yılından başlayarak Sanayi-i Nefise salonlarında sergileniyor. Yani bu tarihte fiilen "müze" açılmış oluyor. Zaten hemen arkasından, ayrı bir Âsâr-ı Nakşiye Müzesi Nizamnamesi daha yayınlanıyor. Savaşlar ve Cumhuriyet'i inşa humması nedenleriyle, 1882'de öngörülen müze ancak 1937'de açılıyor: Resim Heykel Müzesi. Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi'nin tahsis edildiği Müze, Güzel Sanatlar Akademisi'nin yönetimine teslim ediliyor. Bütün bu süreci tasarımlayan ve yürüten Halil Edhem'in, 19. yüzyılda altın çağını yaşayan modern müzecilik ve sanat tarihi konularındaki derin bilgisi sayesinde, sonunda İstanbul'da da, en azından epistemik açıdan Avrupa'dakiler gibi modern, evrensel/ulusal, kamusal bir güzel sanatlar müzesi açılıyor. Ne var ki, 2012 yılına gelindiğinde bu müze 75 yıldır barındığı Dolmabahçe Sarayı'ndaki yerinden sürülerek yerine alelacele bir Osmanlı müzesi kuruluyor.



Mustafa Kemal ve manevi kızı Ülkü, Resim Heykel Müzesi'nin açılışında.

İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin Yerinden Sökülmesi

Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi'nin, Resim Heykel Müzesi'ni yöneten Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) alınması 2012 başında düzenlenen birtakım medyatik manevralarla yürürlüğe konuyor. "Millî saraylar"ın bağlı olduğu TBMM Başkanlığı, 6 Ocak'ta Resim Heykel Müzesi'ne bir "baskın" yapıyor. Ve bu baskın esnasında gördükleri "mezbelelik" nedeniyle "şoka uğrayan" Başkanlık Divanı üyeleri, hemen orada toplanarak 75 yıl önce Veliaht Dairesi'ni Akademi'ye tahsis eden kararı kaldırıveriyorlar.[1] Büyük bir skandal olarak medyaya yansıtılan haberlerde Akademi fena halde karalanıyor; hatta bir habere göre, "Mimar Sinan Üniversitesi'nin kötü kullanımına ilişkin rapor" tutularak Üniversite'nin tazmin edilme-

si gündeme getiriliyor.[2] Oysa "Üniversite'nin bir çivi çakmaya bile yetkisinin bulunmadığı"[3] Veliaht Dairesi'ndeki manzaranın sorumlusu, binayı bir türlü restore etmeye yanaşmayan ve öteden beri mali, siyasi baskılarla müzeyi kötürümleştiren "millî saraylar"ın başındaki Meclis Başkanlığı'dır, devlettir. Üstelik kendi üniversitesine ve müzesine baskın düzenleyen bu yönetim, kendi denetimindeki müzelerden yüzlerce eserin çalınmasına göz yummuştur.

Veliahtların Dönüşü ve Saltanat Sanatının İhyası

Tuhaftır ama, müze baskınıyla ilgili aynı haberlerde, bu olayın asıl amacını oluşturan tasarılar da yayınlanmıştır.

> O dönemde Sultan Abdülaziz, V. Murat, II. Abdülhamid, Mehmet Reşat ve Vahdettin'in veliahtlıklarını geçirdikleri [bu yapı] Millî Saraylar envanterindeki tablolarla donatılarak 'Tablo Müzesi' olarak hizmete sunulacaktır [...] Halife Abdülmecid'in resim yaptığı oda yine halifenin kullandığı resim malzemeleri, boyaları, şövaleleri ile donatılarak resim stüdyosu olarak, orijinal haliyle halka açılacaktır.[4]

Demek ki, müzeye ait eserlerin buradan atılacağı ve yerine ne konacağı çok önceden hesaplanmıştır. Yani baskın bahane... Sonuçta, TBMM Başkanlığı tarafından restorasyonu sürekli ertelenerek yıllardır kapalı kalmasına ve harap olmasına göz yumulan müze birden ayağa kaldırılmış ve Osmanlı hanedanına iade edilmiştir. Şimdi Veliaht Dairesi'ne giderseniz, İmparatorluk batarken ressamlığa heves eden son halife Abdülmecid Efendi'nin resimlerinin yeniden onun kütüphanesindeki yerlerine asıldığını izleyebilirsiniz.

2012'deki düzmece baskınlarla Resim Heykel Müzesi'nin yerinden edilmesinin arkasındaki tasarı 2014'te gün ışığına

çıkar: Millî Saraylar Resim Müzesi. İnternet sitesinde verilen bilgilere göre Müze, "33 yıl süren Sultan II. Abdülhamid Dönemi başta olmak üzere, Osmanlı'nın gündemini günümüze taşıyan önemli bir birikimden oluşmaktadır". Geçtiğimiz yıllarda, gene Dolmahbahçe'de, saray mutfaklarında (matbah-ı âmire) açılan "Saray Koleksiyonları Müzesi"nin amacı da aynıdır: Osmanlı saray ihtişamını canlandırmak.

Millî Saraylar Resim Müzesi'nin çekirdeğini, Sultan Abdülaziz'in Paris'e seyahati (1867) ertesinde, yaveri olan ressam Şeker Ahmet Paşa küratörlüğünde Dolmabahçe'de kurduğu koleksiyon oluşturmaktadır. Bu koleksiyona Şeker Ahmet'in kendi eserleri de eklenmiştir. Müzenin ve kataloğun belli başlı bölümleri şöyledir: Sultan Abdülmecid/Sultan Abdülaziz Salonu, Abdülmecid Efendi/İstanbul Görünümleri, Goupil Galerisi'nden Saraya Alınan Tablolar, Saray Ressamları (Chlebowski, Acquarone, Zonaro, Guillemet), Oryantalist Res-

Şeker Ahmet Paşa, *Otoportre.*



samlar, Yaver Ressamlar, Osmanlı Sarayında Manzara, Yabancı Ressamlar (Alman, Belçikalı, Amerikalı, Avusturyalı, Fransız, İngiliz, İsveçli, İtalyan, Lübnanlı, Macar, Maltalı, Romanyalı, Rus), Azınlık ve Levanten Ressamlar, Türk Ressamları.[5]

Estetiğin Muhafazakârlaştırılması ve Osmanlı Canlanması

Veliaht Dairesi'nin, Akademi'nin elinden alınarak sultanların sanatıyla donatılması sayesinde tarih güya ters yüz edilmiştir. Veya aslına rücu etmiştir... İmparatorluk sarayı, Cumhuriyet'in ve modernliğin izlerinden 'temizlenmiş', böylece Osmanlı'ya özgü ihtişamı muhafaza altına alınmıştır. Tabii, soyluluk taslayan sonradan görme Amerikalıların galerisi olarak tanınan Goupil'den satın alınan ve İstanbul'dan gelip geçen saray ressamlarından alıkonan resimlerle kurulan ihtişam, ne menem bir ihtişamdır, o ayrı konu.[6]

Hiç kuşkusuz, Sultan Abdülmecid (1839-1861) ve Sultan Abdülaziz'e (1861-1876) ait üniformalı dev portrelerin izleyicileri karşıladığı bu yeni müze, uzun zamandır yürürlüğe konan "sanatın muhafazakârlaştırılması" politikasının bir uygulamasıdır. Yoğun bir sansürün ve sahne sanatlarını bastırma girişimlerinin yanı sıra, Osmanlı dönemine ait sanat ve kültürün canlandırılmasını da içeren bu politika, bir yandan Cumhuriyet rejimini, modernleşmeyi simgeleyen mimariyi ve ikonografiyi tahrip etmeye yönelirken, diğer yandan da yer yer imparatorluğu simgeleyen mekânların restore edilmesine yönelmektedir: Taksim'de AKM'nin yıkılıp, Topçu Kışlası'nın ihya edilmesi gibi.

Estetiğin muhafazakârlaştırılmasına paralel olarak modern sanat eserlerine karşı saldırılar da çoğalmaktadır. Zaten Resim Heykel Müzesi'nin çoğu zaman kapalı kalmasının arkasındaki etmenlerden biri de sanat karşısındaki yabancılaşmadır. Mü-



Stanislaw Chlebowski, *Sultan Aziz*, 1867, Millî Saraylar Resim Müzesi.

zeye karşı uygulanan bir tür örtülü yasak, sadece olanaksızlıklarla ve idari yetersizliklerle açıklanamaz. Devlet, neden bu müzeyi yaşatmak konusunda iradesini ve gücünü göstermemiştir? Bence iki nedeni var: Öncelikle müzedeki eserlerle neyi anlamlandıracağına karar verememiştir. Bu imgeler, işaretler nasıl bir tarih anlatmaktadır? Nasıl bir kimlik ifade etmektedir? Bunlar nasıl denetlenmeli, nasıl yönetilmelidir? Bilememiştir. Modernist sanatın enigmatik, ezoterik, "akla yatkın olmayan" dilinden çekinilmiştir. Sanayi aracılığıyla Batılılaşma/modernleşme kaygı yaratmamıştır, ama sanatla modernleşme hep kuşku uyandırmıştır. Tabii bunda Halil Edhem'i izleyen müzeologların yetişmemiş olması da önemlidir. İkinci neden, zaten milletin dinle uzlaştıramadığı modern/seküler sanata karşı duyduğu tepkidir, bir tür ikonoklazmdır. Bunu Tophanede'ki gibi sanata yönelik saldırılardan sürekli izliyoruz.

İstanbul Resim Heykel Müzesi Ne Olacak?

Modern müzenin Dolmabahçe Sarayı'ndaki varlığına son veren hamleler sırasında, bunca eserin harap olmasına kıyamayan Cumhurbaşkanı Gül, baskınlar esnasında merhamete gelmiş, ve gazetelere göre "yazıktır" diyerek "12 bin eseri kurtarmıştır".[7] MSGSÜ Rektörlüğü'nün önerisi üzerine Tophane'deki Deniz Müsteşarlığı'na ait 5 numaralı Antrepo, Resim Heykel Müzesi'ne tahsis edilmiştir. Ama Rektör'ün açıklamalarına bakılırsa, Saray'dan Antrepo'ya sürülme, güya geçici bir durumdur: "Antrepo No.5'i ilk etapta depo olarak kullanacağız ama orası da elden geçecek ve müzemizin bir parçası olacak [...] Eski yerimizden feragat etmemiz kesinlikle söz konusu değil. Restorasyon, altyapı sorunları ve eksiklikler giderildiğinde, takriben iki sene içinde eski binamıza geri döneceğiz".[8] Oysa bu açıklamalardan bir yıl kadar sonra, Dolmabahçe Sarayı'na dönen, Resim Heykel Müzesi değil, veliahtların sanatını derleyen müze olacaktır.

Şimdilik Antrepo'nun müzeye dönüştürülmesi inşaatı sürdükçe sürmekte, açılış tarihi de ertelendikçe ertelenmektedir. Bu arada "eserlerin hepsinin [Antrepo'da] korunduğunu ve hepsinin sağlam olduğunu" açıklayan Rektör Yalçın Karayağız, Müze'nin akıbeti konusundaki "spekülasyonlara son vermek, telaş ve paniğe gerek yok demek için bu eserlerin geçici sergilerle buluşturulacağını" söylemiş ve bu geçici sergilerden ilki de 13 Şubat 2014 günü Antrepo'nun önündeki Deniz Müsteşarlığı salonlarında açılmıştır. Mimarı Emre Arolat'ın yaptığı açıklamalardan, yeni müzenin bir gösteri (*spectacle*), bir medya olarak tasarlandığı anlaşılmaktadır: Sergiler, "liman bölgesinden esinlenilerek" yaratılan konteynerlerde izlenecek, caddeye bakan cephe ise "*media-mesh* denilen bir tür görüntülü duvarla kaplanacak", "şeffaf olarak tasarlanan bina, [...] Sedat Hakkı Eldem'in eski Türk mimarlığındaki 'çatkı'ya

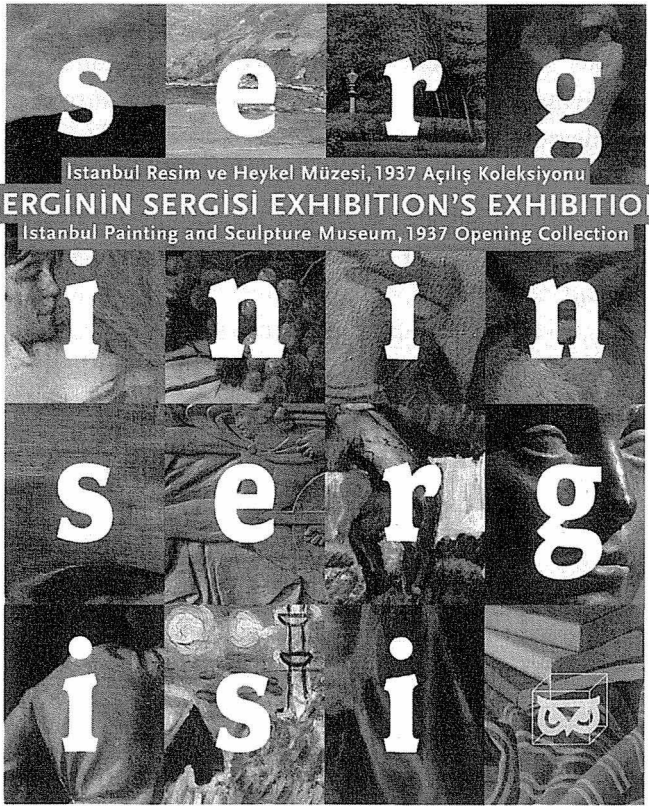


MSGSÜ Çağdaş Sanat Müzesi projesi, mimar: Emre Arolat.

yaptığı referansı koruyacak"[9] ve "gece bir fener gibi ışık yayacaktır".[10] Bu kadar cambazlık birarada, pes doğrusu.

Bu arada Resim Heykel Müzesi'nin adı da MSGSÜ Çağdaş Sanat Müzesi olarak değiştirilmiştir. Bir asırdır müzede biriken 20 bin kadar modern sanat eseri aynı kaldığına göre, acaba bunlar nasıl birdenbire çağdaşlaşıverecektir? Müzenin mimarlığı sayesinde mi? Günümüz sanat tarihinde artık modernlik ve çağdaşlık eşanlamlı kavramlar değillerdir. Hatta ne zamandır, çağdaşlık (*contemporanity*), modernliği izleyen ama ona karşıt olarak yapılanan farklı bir dönem gibi incelenmektedir. Çağdaş sanat rejimi, modern anlamda tarihselliği (historisizmi) siler. Sanatın tarihini "şimdiki zamana" indirger. Başka deyişle, sanatı günceller. Ayrıca sanatın özerkliğini parçalar, iletişim, finans, "yaratıcı endüstri" gibi alanlarla eklemler. Oysa, bu bir türlü mümkün olmayan müzeden beklentiler tamamıyla farklıdır.

İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin koleksiyonları yüzyıllık tarihimizin en önemli arşivlerinden biridir. Ayrıca bu yüzyı-



MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MİMAR SİNAN FINE ARTS UNIVERSITY

Serginin Sergisi, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi 1937 Açılış Koleksiyonu.

la ait, henüz yazılmamış olan bir sanat tarihinin yegâne kaynağıdır. Hem de Akademi'nin (MSGSÜ) kendi tarihinin bir parçasıdır. 1937'den beri Akademi yönetimleri, onca badireye ve siyasal oyuna rağmen, bu koleksiyonları sürekli olarak sergilemeyi başaramasalar da, eksiksiz olarak korumayı ve kataloglamayı başarmışlardır. Şimdi de Akademi, bu hazineyi kamuya açmaya son derecede kararlı görünmektedir. Bunu, onun barındırdığı tarihe ve değerlere zarar vermeden başarmasını umuyoruz. Veliaht Dairesi'nde 2009 yılında düzenlenen, Akademi hocalarının kotardığı son sergi, müzenin 1937'deki ilk sergisini canlandıran, son derecede anlamlı, öğretici, düşündürücü bir sergiydi: *Serginin Sergisi* (2009).[11] Bu sergi hepimize, bize ait kamusal bir müzenin diriltilebileceği umudunu verdi. Bu umudu kaybetmek istemiyoruz.

Notlar

1 "Dolmabahçe'ye Meclis Baskını", *Milliyet*, 7 Ocak 2012.

2 "12 bin eser taşınıyor", *Hürriyet*, 24 Ocak 2012.

3 MSGSÜ Rektör Yardımcısı Suphi Saatçi'nin sözleri. Aktaran, Beşir Ayvazoğlu, "Veliaht Dairesi Meselesi", *Zaman*, 19 Aralık 2012.

4 *Milliyet*, 7 Ocak 2012.

5 Bu konuda bkz. Gülsen Sevinç Kaya, *Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu* (İstanbul: TBMM Milli Saraylar, 2010).

6 *A.g.e.*

7 "12 bin tarihi eseri kurtaran ziyaret", *Radikal*, 1 Kasım 2011; Abdullah Kılıç, "Resim Heykel'i zor günler bekliyor", *Türkiye*, 4 Kasım 2011.

8 Jülide Güngör, "İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin İsmi Değişiyor", *Zaman*, 16 Şubat 2013.

9 Cem Erciyes, "Resim Heykel, 'çağdaş sanat' müzesi olacak", *Radikal*, 22 Eylül 2012.

10 Ceren Çıplak, "Panik Yok", *Cumhuriyet*, 14 Şubat 2014.

11 *Serginin Sergisi: İstanbul Resim Heykel Müzesi, 1937 Açılış Koleksiyonu* (İstanbul: MSGSÜ, 2009)

Ütopya Olarak Müze ve Mimarlık

İnsanların armoni içinde yaşayacağı ideal bir geleceği hikâye eden ütopyaların kaynağı dinsel efsanelerdir. 'Öteki dünya'ya, ahrete, cennete ait masallardır veya tanrıların yeryüzüne inip insanlığı kurtaracağına ilişkin dramalardır. Dolayısıyla ütopyalar en başta tanrıların evi olan tapınakların mimarlığında canlandırılır. Antik kültürlerdeki ilk müzeleri de aynı zamanda birer hazine (*thesaurus*) yapısı olan tapınaklar oluşturur. Çoktanrılı dinlerde ve heykel sanatı ile mimarlığın özdeş olduğu zamanlarda tapınak yapısı, zaten başlı başına, heykelleri, rölyefleri, yazıtları ve duvar resimleriyle bir koleksiyon oluşturur. Bu nedenle, tapınakların bir sanat ve mimarlık müzesi sayılmaları için genellikle adaklardan oluşan hazinelere sahip olmaları şart değildir.

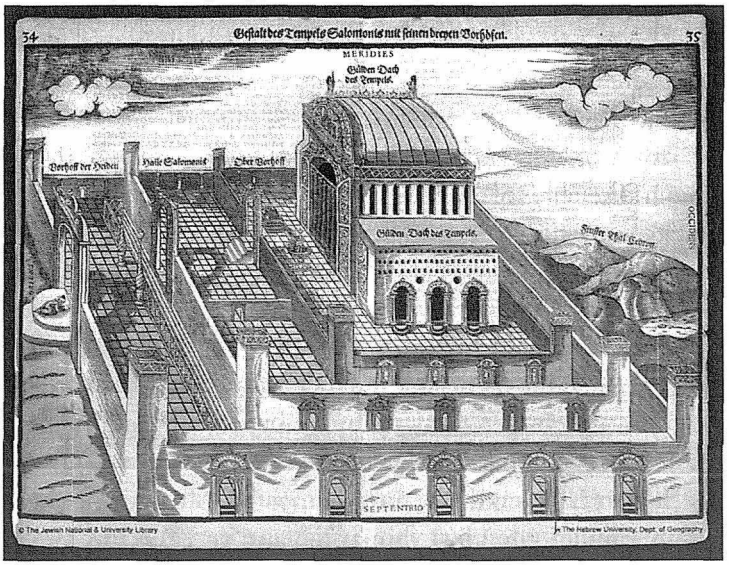
Ütopya, müze ve mimarlık arasındaki bağlar, kültürün inşasına paralel bir seyir izler. Gerçi kültür tabiatı dönüştürür ama bunun için gene tabiata öykünür. Klasik sanat ve mimarlıkta tanrısal olan ve bize cenneti hatırlatan tabiattır, giderek bütün evrendir, makrokozmostur. Müzeler ve diğer kültür yapıları gibi ideal yapılar tabiatın ve Tanrı'nın mekâ-

nı olan makrokozmosun "mikro" ölçekli temsilleridir, yani ütopya modelleridir. Bunların yaratıcısı da, gerek antik Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarında, gerek Rönesans'ta, bir yarı-tanrı (*demiourgos*) gibi tasavvur edilen mimardır. Sonuçta, ütopyalarla onların düşlendiği mekânlar, mimarlık marifetiyle birbirini içerir.

Müzelerin Kökenindeki Ütopik Mimarlık Anıtları

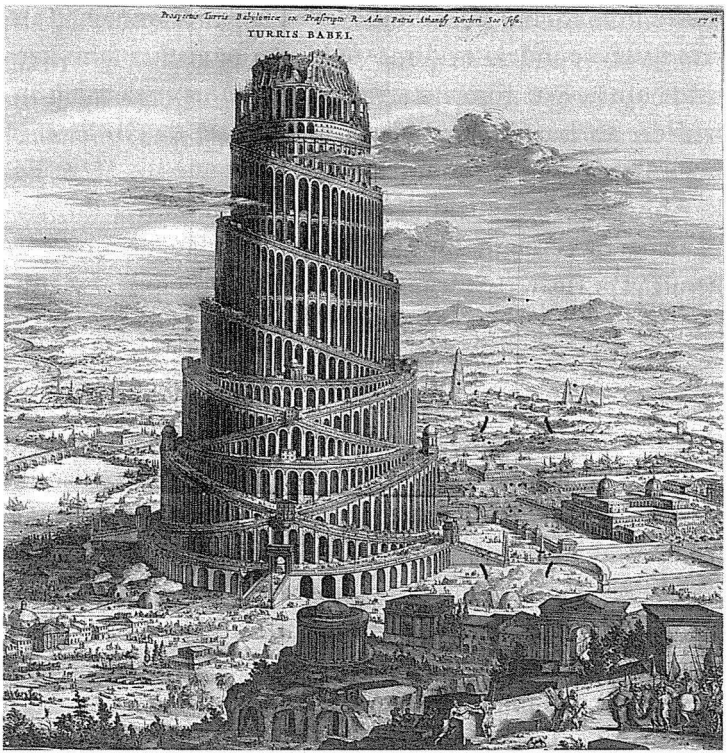
Ütopya ile mimarlığı, bu ikisiyle de müzeoloji tarihini bağlantılandıran en etkili efsaneler, Hazreti Süleyman'ın Tapınağı, Babil Kulesi ve Nuh'un Gemisi'ne ait olanlardır. Üçünün de kaynağı Tevrat'tır; İncil ve Kuran'da da anılırlar. Ancak kutsal kitapların bu efsaneleri bölgeye ait sözlü kültürden derledikleri bilinir. Hazreti Süleyman'ın (MÖ 1000-931) Tapınağı'nın Tanrı'nın emri ve tasarımı üzerine Ku-

Hazreti Süleyman'ın Tapınağı, Heinrich Bünting, 1585.



düs'te inşa edildiğine inanılır. Süleyman'ın Tapınağı, Tanrı'nın yeryüzündeki evidir; öyle ki onu tapınakta tahtı üzerinde otururken görenler vardır. Ama bu tapınak aslen İbranilere ait kutsal emanetlerin ve en başta da On Emir'in korunması amacıyla tasarlanmış bir müzedir. Hem Eski Ahit ve İncil'in, hem de İsrail tarihinin hafızasıdır. Aynı zamanda cennetin bir modelidir. Yüzyıllarca birçok görkemli yapı Hazreti Süleyman'ın bu efsanevi tapınağıyla yarışacaktır. Örneğin İmparator Iustiniaus, eseri olan Ayasofya'ya bakar ve "İşte şimdi seni alt ettim Süleyman" diye haykırır.[1] Kanuni ise, Mimar Sinan'ın Ayasofya'ya meydan okuyarak kendisi için inşa ettiği Süleymaniye Camii dolayısıyla "İkinci Süleyman ve İskender olarak anılır. Bu unvanı sembolleştirmek üzere camide kullanılan mermerler Hazreti Süleyman ve İskender'le ilişkilendirilen anıtlardan toplanır".[2]

Eğer Hazreti Süleyman'ın Tapınağı Tanrı'nın eviyse, Babil Kulesi de tanrıtanımaz Nemrut'un inşa ettiği şeytanın evi sayılmalıdır. Babillilerin şeytaniliği zaten Kudüs'teki tapınağı yerle bir etmeleriyle ortaya çıkmıştır. Ama bununla da yetinmeyecekler ve Kral-Mimar Nemrut, Arş-ı Ala'yı ele geçirerek tanrılaşmaya cüret edecektir. Ve bu ütopyası uğruna Babil Kulesi'ni tasarlayacaktır. Kule, bir zigurat formundadır; zaten *babel* İbranicede zigurat anlamına gelir ve yedi kademede yedi gezegene erişen dağın taklididir. Dolayısıyla piramit gibi ideal, ütopik bir formdur.[3] Bilindiği gibi Tanrı, kendi gücüne meydan okuyan Babillilere haddini bildirir. Onların dillerini farklılaştırarak insanlığı birbirlerini anlamayan ve birbirlerine düşman milletlere parçalar. Böylece kule inşaatı da ilerleyemez. İşte o günden beri insanlık, ortak dili olan Adem'in dilini keşfederek armoni içinde yaşadığı cennetine yeniden kavuşmayı arzular. Bu arzu, ütopyaların en önemli saiklerinden biri olur. Giderek evrensel dil ütopyala-



Babil Kulesi, C. Decker, 1679.

rı da müzelerin berisindeki bilgi rejiminin temelini oluşturur. Buna ilerde değineceğim.

Müzelerle ve mimarlıkla ilintisi en derin ve etkili olan efsane kuşkusuz Nuh'un Gemisi'dir. Antik dünyanın mimarı *archi+tecton*, bir 'usta+marangoz' olmak sıfatıyla, yapılar kadar gemilerin de tasarımcısıdır. Dolayısıyla Tufan Efsanesi'nin kahramanı Nuh hem bir peygamber, hem de tarihin yeniden yaratılmasını sağlayan geminin tanrısal mimarıdır. Gılgamış Destanı'na göre, tanrılar arasında çıkan çatışma nedeniyle; Tevrat ve İncil'e göre, insanların yozlaşması yüzünden; Kuran'a göre ise insanları putperestlikten, kâfirlikten kurtar-

mak için meydana gelen Tufan, Babil'de oturan Adem'in soyunu silip süpürür. Bu arada Tanrı, bizzat tarif ettiği bir gemiyi Nuh Peygamber'e inşa etmesini buyurur. Canlılar âlemi, Nuh'un bu gemiye alarak Tufan'dan kurtardığı numunelerle Babil'de yeniden kurulur; insanlık günahlardan arınır, barış geri gelir. Soyumuzun numunelerinden kurduğu koleksiyonu dolayısıyla Nuh Peygamber, 'ilk koleksiyoner' unvanını hak eder. "Adem hayvanları sadece adlandırır, ama onlardan bir koleksiyon yapma görevi Nuh'a verilir."[4]

Rönesans'ın ünlü mimarlık teorisyeni Alberti'ye göre, üstadı Vitruvius ideal insanı ölçülendirirken Nuh'un Gemisi'ni örnek alır: "Mukaddes metinlerimizin yorumcuları Tufan sırasında inşa edilen Gemi'nin insan figürüne dayandığı yargısına vardılar. Antik zamanlarda sütunlar [Nuh'un Gemisi'nin] oranlarında [...] yapılmış olabilir."[5]

Bu oranları ölçülendiren ise Tanrı'ydı. Tevrat'ın yazdığına göre: "Allah Nuh'a dedi ki: 'Bütün insanlığın sonu geldi; çünkü yeryüzü zorbalıkla doldu. Ben onları yeryüzü ile birlikte yok edeceğim. Kendine Gofer ağacından bir gemi yap [...] Geminin uzunluğu üç yüz arşın, genişliği elli arşın, yüksekliği otuz arşın olacak..."[6]

Kısacası, ideal oranların arketipi olması dolayısıyla mimarlığın hafızasına yerleşen Nuh'un Gemisi, korumaya aldığı koleksiyonu nedeniyle de müzeciliğin kurucu metaforlarından biri olur. Zamanımıza varıncaya kadar kimi koleksiyonlar 'Nuh'un Gemisi' olarak nam salar. Nihayetinde her müze, köklerimizi, tarihimizi ve ideallerimizi sergilerken ufkunda Nuh'un Gemisi'ni canlandırır.

Mısır Mimarlığında Ütopya Olarak Ahret

Ütopya âlimi Ernst Bloch, bizzat birtakım mimari formların ütopyayı temsil ettiğini öne sürer. Bu formlar, antik Mı-

sır piramitleri ve Gotik katedrallerdir.[7] Plutarkhos, Mısır kültürünün kozmosu en mükemmel olarak üçgen biçiminde tasavvur ettiğini yazmıştır. Dolayısıyla, piramit, hayattan uzakta, yıldızlar dünyasına ait bir kristal oluşturur. Bu kristal, ölümden sonra yaşanacak hayatın mükemmelliğinin sembolüdür. Bloch, cennetin piramidin zirvesinde yoğunlaştığını söyler. Ona göre bütün Mısır sanatında görülen "fanatik geometri düşkünlüğü, bir mimari ütopyanın ifadesidir: *mükemmellik vaadi olarak ölümün kristali; kozmomorfik bir röprodüksiyon*".[8] Bloch'a göre Gotik katedral ise tamamıyla karşıt bir ütopik anlama sahiptir: "Eğer Mısır mükemmellik vaadi olarak ölümün kristaliyse, [...] Gotik dirilişe ve hayata adanmıştır. Onun mimari sembolü, ölümün kovulmasıdır, karşı-ölümdür: *mükemmellik vaadi olarak hayatın ağacıdır; İsevi biçimli bir röprodüksiyondur.*"[9]

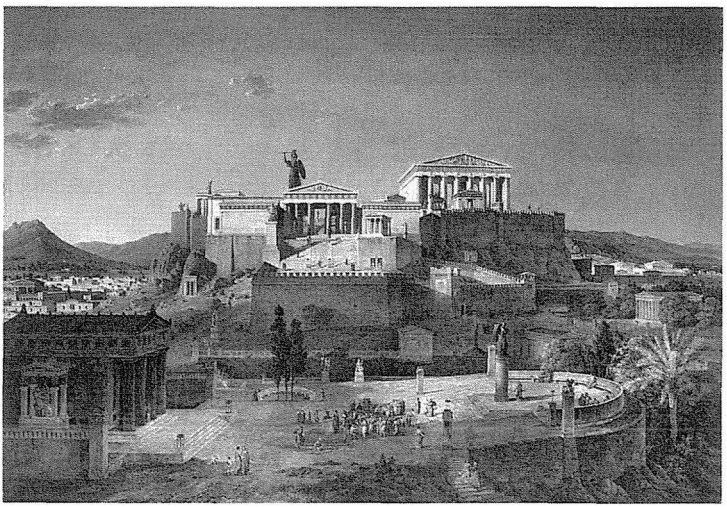
Piramitler, ve yöneticilere ait diğer mezar anıtları, ölüm sayesinde hayat bulacak bir ütopyanın sembolleri olduğu ölçüde birer müzedir. Çünkü, bu ütopya diyarında, bu sonsuzluk cennetinde sürdüreceği hayatı sırasında hükümdarların gereksineceği eşyaları da muhafaza ederler. Bunlar, her biri başlı başına birer sanatkârlık şaheseri olan nadir eserlerdir. MÖ 2040-1640 yılları arasındaki Orta Krallık dönemi hükümdarlarından Djehutynakht'ın mezarı ile MÖ 1333-1324 arasında firavun olan Tutankhamun'un mezarı bu müze-mezarların koleksiyonları en zengin olan iki örneğidir. Ve gerçekten, bunları Rönesans dönemi müzeleri olan nadire kabinelerinden veya modern tasarım müzelerinin dönem salonlarından (*period rooms*) ayırt etmek güçtür. Bu mezarlarda bulunan birçok resim ve heykelin yanı sıra, binlerce mücevher, kap, giysi, mobilya gibi tasarım ürünleri arasında, ilerde mimarlık müzelerinin en gözde parçalarını oluşturacak maketler de bulunur.

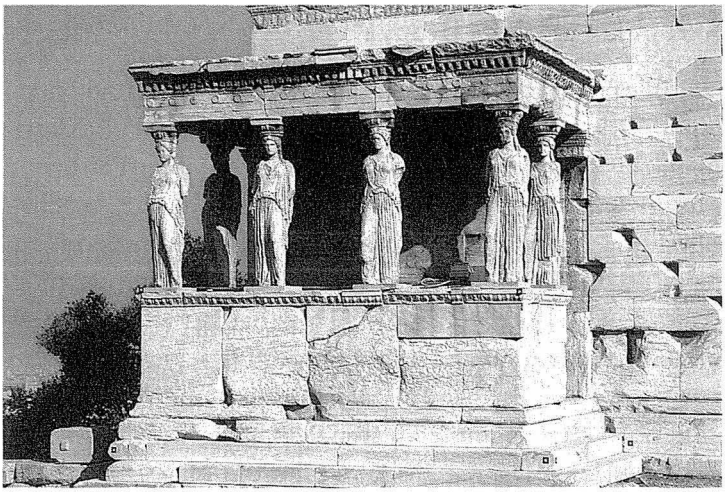
Akropolis, Müze ve Ütopya

"Perikles'e göre Atina, Yunan tanrılarının yeryüzündeki kalesiydi, Akropolis'teki Parthenon da onun feneri".[10] Klasizmi tek bir simgeyle ifade etmek gerekse, bu simge Parthenon olurdu. Çünkü Perikles'in biyografı Plutarkhos'un da belirttiği gibi, "zaman onda iz bırakmıyordu"; "ölümsüz bir ruha sahip olan" tapınak, "sürekli yeniliğin bahar çiçeğiydi".[11] Başka deyişle, Akropolis, kutsal anlatılarda vaat edildiği gibi, tanrıların yeryüzüne indiği bir adaydı; feneri de Parthenon'du. Üstelik Parthenon sanata ilişkin ütopyaların bir idealini –sürekli yenilenme idealini– gerçekleştirmişti. Kendisi de alegorilerden ve metaforlardan kurulu olan ütopya, herhalde ancak Plutarkhos'un alegorilerindeki kadar güzel edebileştirilebilir.

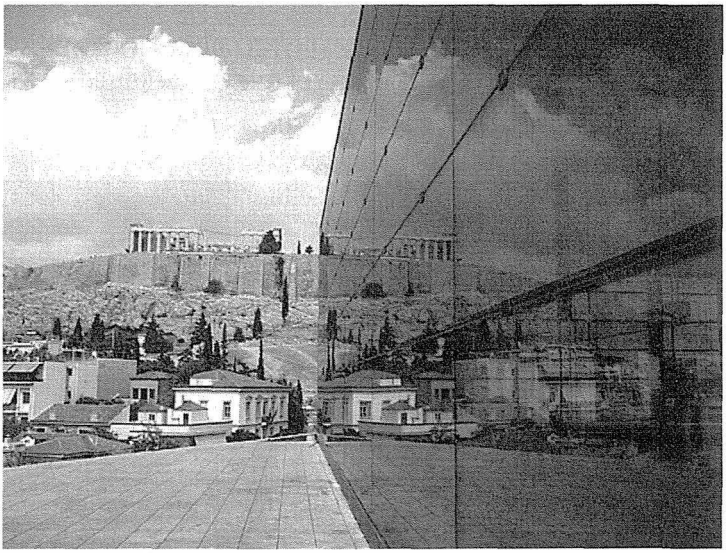
Akropolis bir tanrılar müzesidir. Tanrılara ve efsanevi kahramanlara ait heykel koleksiyonları, sütunlar, karyatidler, frizler ve süslemeler ile mimari kütleler, mekânlar ve to-

Akropolis tapınakları.





Kallikrates, Erekhteion Tapınağı, Akropolis, MÖ 405.



Bernard Tschumi, Yeni Akropolis Müzesi, 2009.

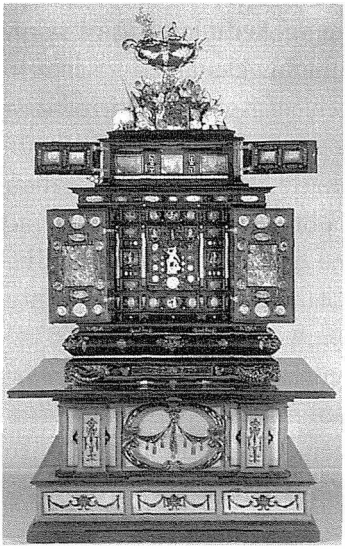
pografya birbirleriyle kusursuzca eklemlenir. Bu arada, Vitruvius'un ünlü mimarlık düsturu *On Kitap*'ında yazdığı gibi, sütunlarla heykellerin, ve her ikisiyle de bedenin ve temsil ettiği kozmosun özdeş sayıldığını hatırlamak gerekir.[12] Sonuçta Akropolis gibi ideal bir tapınak kompleksinde sanatsal ve mimari nesneler arasında sonsuz anlam bağları (*correspondance*) kurulur, mitler yazılır. Kazılardan çıkan mermer tabletler üzerindeki kayıtlara göre, kimi tapınaklarda sayısı otuz bine varan hazine koleksiyonları da[13] mimari dekora eklenince ortaya çıkan müze ve ütopya aurası son derecede görkemli bir gösteriye dönüşür. Bernard Tschumi'nin Akropolis eteklerinde tasarladığı yeni müze, bu gösteriyi yaşatmak amacıyla 'şeffaf' bir mimarlığa bürünür.

Rönesans Müzelerinin Evreni

Ortaçağ boyunca da belli başlı koleksiyonlar, antik zamanlarda olduğu gibi tapınak/kilise ve saraylarda korunan hazinelerden oluşacaktır. Ancak Rönesans'la birlikte dönüşmeye başlayan bilgi rejimi (hümanizm ve Aydınlanma) ve sekülerleşme ile Yeni Dünya'nın fethi gibi gelişmeler, insanların da evrene ilişkin tasarımları olabileceği ve bu tasarımlarını müzelerde canlandırabilecekleri inancını besler. Babil hadisesiyle parçalanan evrensel dili keşfederek dünyaya kozmik bir armoni, sonsuz bir barış sunabilmenin artık tanrılardan ziyade insanların kudretine bağlı olduğu düşüncesi yerleşmeye başlar. Kozmosun yeryüzünde temsiliyle ilgili ütopyalar zamanla dinden bilime devrolur. Modern müzelerin önceli olan nadire kabineleri, bu gibi entelektüel dönüşümlerin işaretlerini veren mecralardan biridir. Kabineler, Rönesans'a özgü neo-Platonik bir gizemcilikle, ya da antik Mısır kültüründen evrilip gelen bir hermetizmle modernlik arasında salınan bir hayal âlemidir.

Ortaçağın hazinelerinden kabinelere geçiş, 14. ve 15. yüzyıllarda Fransa'da gerçekleşir ve *cabinet de curiosités* adını alır. İtalya'da *studiolo*, Almanya'da *wunderkammern* veya *kunstkammern* terimleriyle anılır. Kabine koleksiyonlarını oluşturan nesnelerin bir sınırı yoktur, yeter ki nadir olsun, nadide olsun, acayip ya da garip olsun. Dolayısıyla bu koleksiyonların repertuvarı, resim ve heykellerden devekuşu yumurtalarına ve yapışık ikizler gibi ucubelere kadar uzanır: kıymetli taşlar, deniz kabukları, boynuzlar; kurutulmuş bitkiler, kavanozlanmış sürüngenler; sikkeler, madalyalar, mücevherler, kaplar, silahlar, dokumalar; saatler, küreler, teleskoplar; hilkat garibeleri, canavarlar... Ve sonunda, nadir kitaplar, haritalar, şemalar... Koleksiyonların saklandığı ve sergilendiği yerlerin mimarlığı ise değişkendir: Büyük bir ustalıkla işlenmiş birtakım çekmeceli dolaplardan tutun, özel hücrelere, galerilere ve saraylara kadar gider. En efsa-

Augsburg nadire kabinesi, 1632.



Kircher'in (1602-1684) efsanevi nadire kabinesi (müzesi).

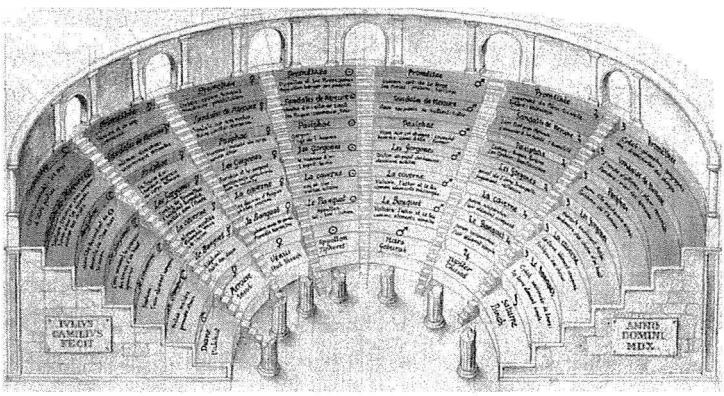


nevi koleksiyonlara sahip olan Habsburg hanedanından İmparator Rudolf'un (1552-1612) Prag'daki sarayı da, Osmanlı hanedanı hazinelerinin bulunduğu Topkapı Sarayı da aynı zamanda birer nadire kabinesidir.

Soyluların yanı sıra, ansiklopedistlerin önceli âlimlerin de meraklı olduğu kabineler kurucularının düşledikleri ütopyaları canlandırırlar. İlk anda karmakarışık, darmadağınık duran koleksiyonlar onlar için kozmosun bir tür modelidir. Başkaları için sır küpü olan kabineler, sahipleri açısından anlam yüklüdür. Onlar, tek tek biriktirdikleri harikalar karşısında tefekküre dalarak aralarında gizemli ilişkiler (*correspondance*) kurarlar. Bu sayede inanılmaz bir kaos içerisinde görünen nesnelere bir düzen verir, onlarla bir dünya tiyatrosu (*theatrum mundi*) inşa ederler. Bu 'tiyatro'lar ile, evrensel dil ütopyalarının çekirdeği olan hafıza tiyatroları arasında gayet sıkı bilişsel bağlar bulunur.

Hafıza Tiyatroları, Müzeler ve Ütopyalar

Birtakım bilgilerin önce belirli sembollerle eşleştirilip, sonra da bu sembollerin hayalî bir yapının mekânlarına yerleştirilerek hafızaya nakşedilmesine *mnemonics* veya *ars memorativa* deniyor. Antik Yunan'da ortaya çıkan ve bilginin zihinde görselleştirilmesine dayanan bu sanat, başta bir ezber yöntemi olarak gelişir. Ancak Rönesans'la birlikte bütün bilgi hazinesinin derlendiği grafik bir sisteme dönüşür. Bu sistemler, hafıza tiyatrosu veya hafıza sarayı olarak anılır.[14] Örneğin, bunlardan en ünlüsünün mucidi Giulio Camillo (1480-1544), "insan aklının tasavvur edebileceği ve gözlerimizle göremeyeceğimiz her şeyin, büyük bir sabırla ve derin derin düşündükten sonra, gözle görülür göstergelerle ifade edilmesi sayesinde [...] bir çırpıda aydınlanıvereceğini savunur. Bütün bu hadiseye de seyirle ilgili olduğu için tiyatro der".[15] Gerçekten



Giulio Camillo'nun (1480-1544) "hafıza tiyatrosu".

de Camillo'nun hafıza tiyatrosu, Venedik Rönesans'ının göklere çıkardığı Vitruvius'un klasik tiyatro mimarlığından uyarlanmıştır. Kozmik bir tasarıma sahiptir. O nedenle tiyatrodaki kademelerin, sütunların, geçitlerin, çıkışların vb. sayısı hep yedidir. Gezegenlerin sayısını belirtmesi dolayısıyla yedi sayısı son derecede zengin bir ikonografiye sahiptir. Camillo'nun evrene ait bütün bilgiyi aynı mekânda toplayabilmekle ilgili ütopyası aslında ilk müze olarak kabul edilen İskenderiye Müzesi'nin ideali olmuştur. İskenderiye Müzesi MÖ 4. yüzyıldan başlayarak yedi yüzyıl boyunca bütün Akdeniz coğrafyasını etkisi altında tutan Helenist bir kültürel hegemonyanın merkezidir. 19. yüzyılda dünya imparatorluğu peşindeki güçlerin kuracağı British Museum, Louvre, Berlin Altes, Metropolitan gibi 'evrensel' müzeler hep ona öykünür.

Hafıza tiyatroları ile Rönesans dönemi müzelerini oluşturan nadire kabinelerinin sunduğu *theatrum mundi*, birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdır:

> Her iki sahne de makrokozmos ile mikrokozmos, göksel formların ebedi dünyası ile onların yeryüzündeki suretlerinin fani dünyası arasındaki hayalî ilişkileri canlandırır. İki-

si de bir gösterge sistemi, bir dil inşa eder: kabineler nesnelerle, diğeri imgelerle. [...] İkisi de bilgiyi tek bir mekânda örgütlemeyi hedefler.[16]

Umut edilen, evrensel bir dilin keşfidir; Babil öncesi dil birliğini ve kardeşliği yakalayabilmektir. Evrensel dil arayışları, Mısır ve Çin hiyerogliflerinin gizlerini sökmekten, Leibniz'in (1646-1716) kalkülüsünde olduğu gibi zaten kozmostan türemiş olan aritmetik ve geometriyi geliştirme çabalarına kadar uzanır. Newton'un, dünya sistemini matematik yasalara bağladığı *Tabiat Felsefesinin Matematik İlkeleri* kitabı da (1678) Leibniz'inkine alternatif bir kalkülüs, evrensel bir dil sayılır. Aydınlanma'nın ve akılcılığın yükselişine yön verenlerin başında gelen Isaac Newton, aynı zamanda İngiltere'de dil tasarılarıyla uğraşan çevrenin kurduğu Kraliyet Cemiyeti'nin (Royal Society) başkanıdır. Bu cemiyet, "sanat ve tabiatın ürettiği her fenomeni açıklamaya yarayacak eksiksiz bir felsefe sisteminin derlenmesi" için kapsamlı bir koleksiyon başlatmak amacıyla kurulur. Kraliyet Cemiyeti'nin koleksiyonu, evrensel müzelerin en zengini sayılan British Museum'un çekirdeğini oluşturacaktır.

Modern Ütopya Edebiyatı ve Müze Mimarlığı

> Mimarlar bir biçimde her zaman kendi Atlantis'lerini ararlar. İyi bir mimar ütopyacıdır ve bir mimar olarak dünyayı, toplumsal ve kamusal hayattaki insanların tutumunu değiştirme görevinden kaçamazsınız.
> *Renzo Piano (2002)*

Modern ütopya edebiyatı da nadire kabineleri ve evrensel dil tasarılarıyla aynı zamanlarda canlanır. Türe adını veren Thomas More'un *Ütopya*'sını (1516), Campanella'nın *Güneş Ülkesi* (1602) ve Francis Bacon'ın *Yeni Atlantis*'i (1627) izler. Armonik, uyumlu, ölçülü, rasyonel toplumlar öngö-

ren modern ütopyaların, oran, simetri, aritmetik ve geometrinin ifadesi olan sanatlarla, özellikle de mimarlıkla ilgilenmesi doğaldır. Bu ütopyalar öngördükleri ideal toplumları mekânsal olarak tasarımlamaya giriştiklerinde genellikle kullandıkları formlar tapınağın ve hafıza tiyatrosunun formlarıdır. Zaten bunlar da kozmosun en mükemmel formu olan küre ve çemberden türerler. Örneğin Campanella'nın *Güneş Ülkesi*'ndeki kent, iç içe geçen yedi çemberden oluşan duvarlarla betimlenir. Ülkeyi yöneten Metafizik'tir. Ona üç prens yardım eder: Güç, Akıl ve Aşk. Bilim ve sanatı yöneten Akıl, "kentin bütün duvarlarını en güzel resimlerle donatır; ayrıca bütün bilimlerin bu duvarlara resmedilmesini sağlar [...] Tapınağın duvarlarına ve kubbesine ise irili ufaklı yıldızlar işlenmiştir".[17] Yani bu ütopik ülke bir hafıza tiyatrosuna ve/veya nadire kabinesine dönüştürülmüştür. Hayat sanatsallaştırılmış, mimarlık metinselleştirilmiştir; dolayısıyla mimarlık matbaanın icadından önce olduğu gibi 'okunur' olmuştur. *Hafıza Sanatı* kitabının yazarı Francis A. Yates, Campanella'nın bu müzeolojik ütopyasının Rönesans yıllarında yayınlanan kimi resimli ders kitaplarına örnek olduğunu yazar.[18]

Ütopyaların babası sayılan Platon'un *Atlantis*'ine atfen Bacon'ın yazdığı *Yeni Atlantis*'te de kent, görkemli kubbesiyle ünlü Hazreti Süleyman'ın Sarayı çevresinde kuruludur. Saray, "Tanrı'nın bütün yaratılarının incelenmesine adanmıştır".[19] *15. ve 18. Yüzyıllar Arasındaki İdeal Müzelerin Mimarlığının İkonografisi* başlığını taşıyan araştırmasında Marcin Fabianski, bu ikonografinin Hazreti Süleyman'ın Tapınağı'ndan türediğini açıklar. Bu bakımdan Bacon'ın sarayı/tapınağı tipiktir ve metninde müze olarak anılmasa da, zamanındaki bilgi sistemleri (evrensel diller) kadar, nadire kabinelerini de çağrıştırır. Bacon'ın kabinelere duyduğu ilgi, ütopyasından önce kaleme aldığı *Gesta Grayorum* (1594)

metninde bir prense önerilen nadire kabinesine ait ayrıntılı tasvirlerinden de anlaşılmaktadır.[20]

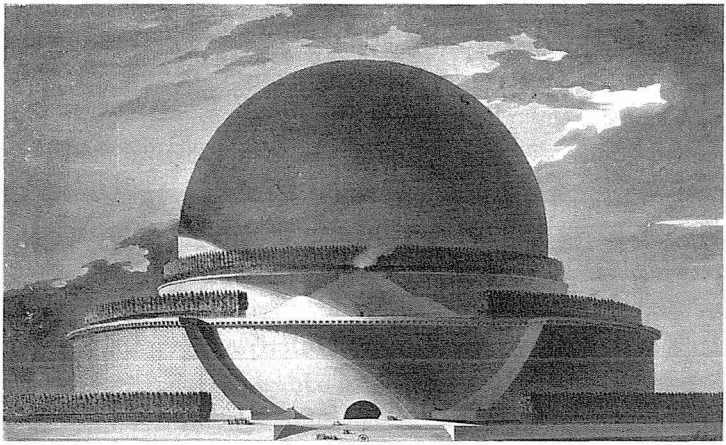
Sébastian Mercier'in 1771 yılında yayınlanan, *2440 Yılı* adını verdiği fütüristik ütopyasında da Paris'in merkezinde görkemli bir tapınak yer alır. Mercier bunun "Evrenin Mikrokozmosu" olduğunu yazar. Bu anıt, *Güneş Ülkesi*'ndeki gibi aklın düzenlediği ve tabiat ile beşeri kültüre ait her türlü numunenin sergilendiği dev bir müzedir ve Mercier'in burada kastettiği aslında Louvre'dur.[21] Diderot da *Ansiklopedi*'yi kaleme alırken yazdığı bir maddede Louvre Sarayı'nın "Merkezî Sanat ve Bilim Müzesi" olarak düzenlenmesini önerir (1765). Bunu ancak Devrim başaracaktır.

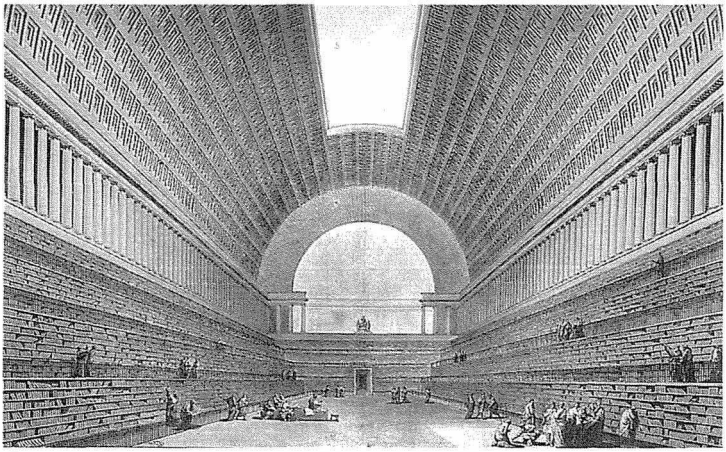
Louvre Sarayı'nı Fransa halkına armağan eden 1789 Devrimi ütopyacı akımları tırmandırır. Modern siyaset, sanat ve edebiyat, Devrim'in vaat ettiği "özgür, eşit ve kardeşçe" bir toplumun nasıl gerçekleşebileceği üzerine hayal üstüne hayal kurar; "dünya görüşleri" geliştirir. İşte bu umut dünyasının tapınakları Louvre'un ardından peş peşe açılan kamusal müzelerdir. Yalnız bu müzelerin düzeni ile, kabineleri oluşturan özel koleksiyonların düzensizliği ve gizemciliği birbirine tamamen karşıttır. Yeni müzelere rasyonalist bir tasnif disiplini (taksonomi) egemen olur. Önce sanat ile tabiat, sanayi ve zanaat birbirlerinden ayrılır. Sonradan sanat müzelerindeki eserler, tarihine, sanatçısına, stiline veya ulusal ekolüne, tekniğine, malzemesine vb. göre sınıflandırılır, tanımlanır, nitelendirilir, ölçülendirilir, kataloglanır ve sıraya sokulur. Müze ile ansiklopedi özdeşleştirilir. Evrene, ulusa ve bireye ait modern düşünceler en canlı haliyle müzede temsil olur. 'Yurttaş' müzede terbiye olur; 'halk' kendi kamusal mülkiyetinde olan hazineleri izleyerek uygarlık tarihinde kaydettiği ilerlemeyi müzede keşfeder. Geçmişini kendi gözleriyle görerek kaderinin kendi ellerinde olduğuna inanır ve ideal bir geleceğin düşünü kurar. Bra'nın ütopik Barış Müzesi böyle bir düşü temsil eder.

Théophile Bra bir Saint-Simon müridid ir. Saint-Simon'un sosyalist ütopyasında ise yönetim, sanat ve bilim dehalarından oluşan Newton Konseyi'ndedir. Konsey üyeleri Newton'u kutsayan tapınaklarda kalırlar. Yani bir anlamda artık Tanrı, Newton'dur. Théophile Bra'nın Barış Müzesi de Bacon'daki Hazreti Süleyman'ın Sarayı'nı hatırlatan bir Newton Tapınağı'dır. Çünkü Bra da "Saint-Simon gibi Newton fiziğini epistemolojik bir katalizör olarak görür ve tarihsel analizde kullanılmasını önerir".[22] Bra'nın müzesi, heykellerin ve tarihsel panoramalardan oluşan mürallerin sergilendiği dev bir panteondur. Kendi sözleriyle amaç, "Geleceğe dair mükemmel bir kavrayış, ve [...] barışçıl, toplumsal bir çağ" ihtiyacını vurgulamaktır.[23] Ledoux, Lequeu ve Boullée gibi bir *architecture parlante* (konuşan mimari) temsilcisi olan Bra, sanatın ideal bir geleceği bize tercüme eden bir *écriture*, evrensel bir dil olduğuna inanır.

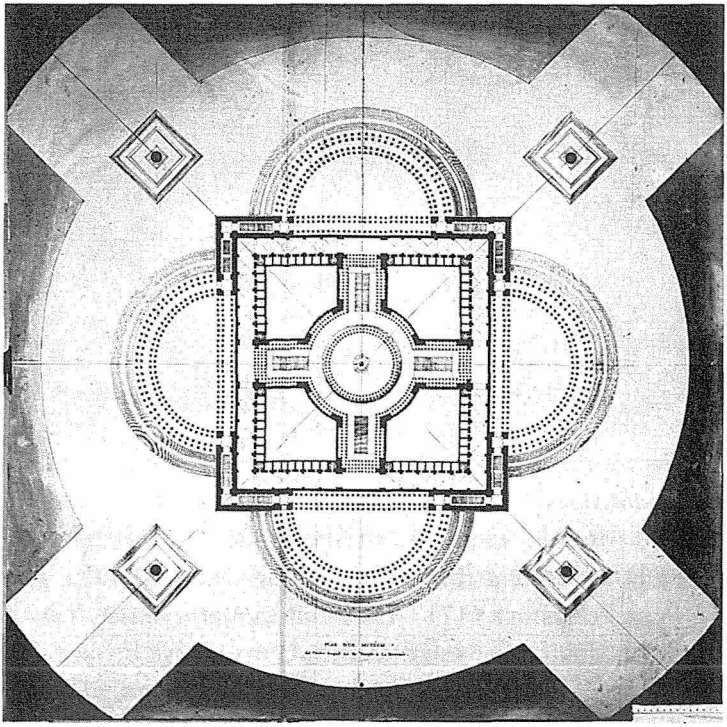
Boullée'nin Newton Anıtı (1784), müze mimarlığıyla ilgili ütopyaların şaheseridir. İçinde Newton'un lahdinin yer aldığı bu dev küre, gerçekten de müze formunun idealleri sa-

Étienne Louis Boulée'nin Newton Anıtı suluboyası, 1784.





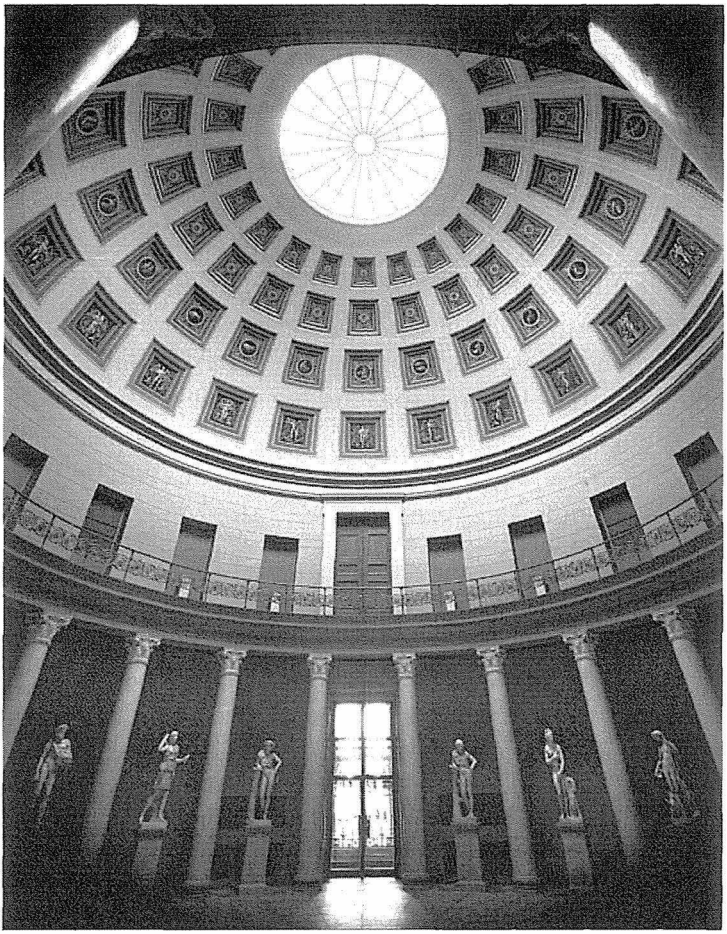
Étienne Louis Boulée, Kraliyet Kütüphanesi, suluboya, 1785.



Étienne Louis Boulée, ideal müze planı, suluboya, 1783.

yılan Süleyman'ın Sarayı'ndan da, Hadrianus'un Roma Pantheon'undan da (MS 127) daha yücedir. Yüzeyindeki irili ufaklı deliklerden sızan güneş ışığının yarattığı huzmelerin kutsal ışığıyla aydınlanan Boulleé'nin küresi, kozmik mükemmelliğin, göksel armoninin bu ideal formunun en yalın, en hayalperest ve ütopik mimari ifadesidir. Boullée'nin anıtı Newton'a olduğu kadar estetik yüceliğe (*sublimation*) adanmış bir mimaridir. Mimarın amacı "Newton'u gökyüzüne yerleştirmektir".[24] Boullée'nin, kültür mekânlarının yüceltimiyle ilgili ütopik tasarımları Newton Anıtı'ndan ibaret değildir. Diğerleri Louvre Sarayı'nın müzeye dönüştürülen ilk bölümü olan Grand Galerie'yi hatırlatan bir kütüphane ile, hayalî bir 'ideal müze'ye ait olan tasarımlardır. Boullée bunları nefis suluboyalarıyla resmeder. "Müzenin Altın Çağı" denen 19. yüzyılda onun bu hayalleri, müze mimarlığında gayet etkili olmuştur.

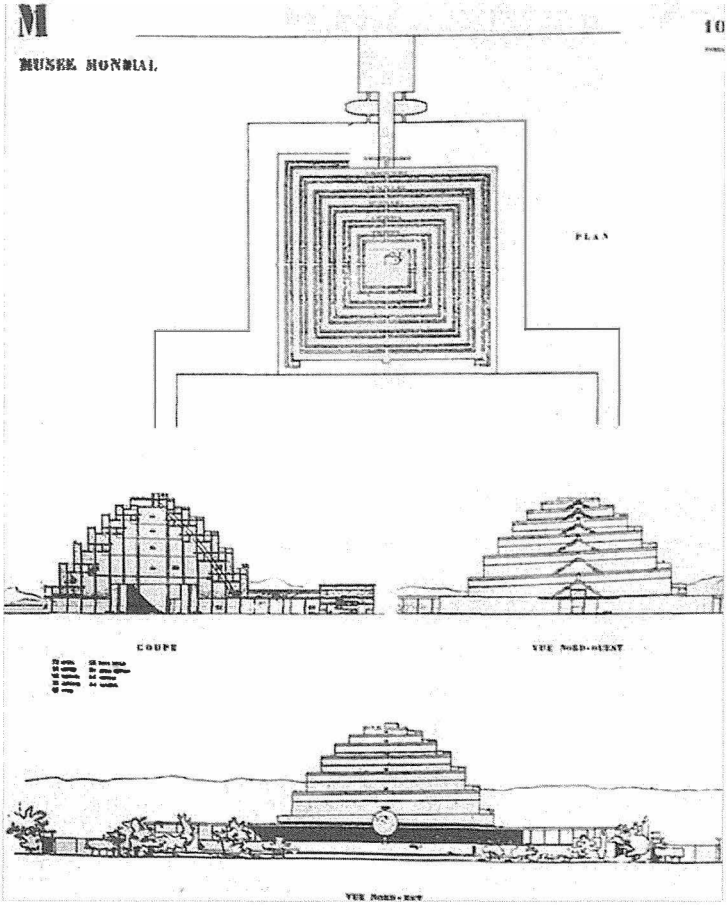
Rönesans kabinelerinin gizemciliğinden, rasyonalist müzeolojiye geçişin ilk gerçek sahnesi Louvre'dur. Ne var ki, 'devrimci', 'Aydınlanmacı' müze disiplinine göre tasarlanıp inşa edilen ilk müze, Schinkel'in eseri olan Berlin Altes Museum'dur. Schinkel, Boullée'nin hayallerini aklın diline tercüme eder. Müzesinin merkezinde yer alan rotunda, üstadı Boullée kadar, dostu Hegel'e de bir gönderme sayılır. Hegel estetiğinde sanat, "dünyanın kaderi", "tarihin mimarı" olan "mutlak tin"i ifade eder. Bu tin (*geist*), "bu sonsuz ve mutlak *idea*" paylaştığımız çağın (*zeitgeist*) ve ulusun (*volksgeist*) bir tezahürüdür. İşte Schinkel'in müzesindeki rotunda, insanlığın ilerleyen tarihini ifade eden bu "mutlak tin"in temsilidir. Rotundanın ötesinde müze planı, Winckelmann'a (1717-1768) ait modern, akılcı, Yunan merkezli, historisist sanat tarihinin neredeyse bir şemasıdır: Antik Yunan'dan başlayarak her biri ayrı ayrı galerileri işgal eden uluslar (ulusal ekoller), hiyerarşik bir tarzda teş-



Berlin Altes Museum, mimar: Karl Friedrich Schinkel, 1824.

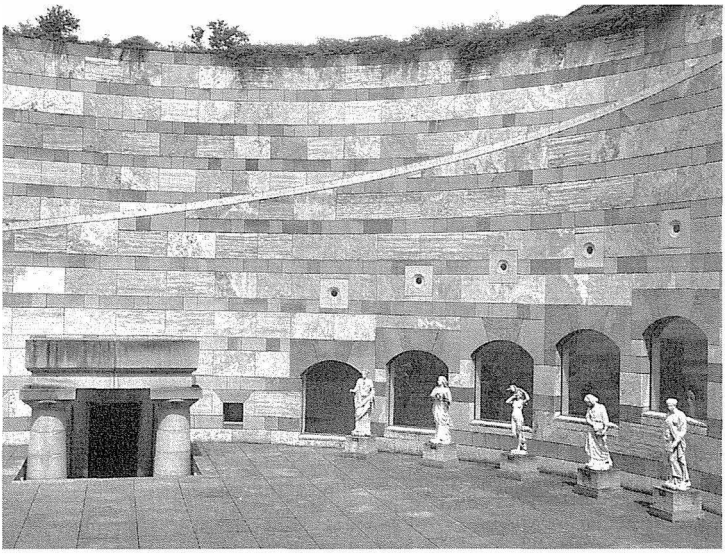
hir edilen dehalarıyla, uygarlık tarihinin ilerlemesini cisimleştirirler. Kısacası, "tarihin mimarlığı" Schinkel'in sanatında ruh bulur.

Boullée'nin izleri modern zamanların ideal müze ütopyalarında sürer gider. Örneğin Le Corbusier'nin Dünya Müzesi (1929), Boullée'nin küresinin başka bir ütopik forma, zi-



Le Corbusier, Dünya Müzesi projesi, 1929.

gurata dönüştürülmüş versiyonu gibidir. Ancak, 1800'lerde ardı ardına açılan 'ulusal', 'evrensel' sanat müzelerinin prototipi Altes Museum'dur. Postmodern zamanlarda bile bir referans olmayı sürdürür. Örneğin James Stirling'in tasarladığı ve 1982'de Stuttgart'da açılan Neue Staatsgalerie, Berlin Müzesi'nin bir parodisidir. Ancak Stirling'inki gibi post-



Neu Staatsgalerie, Stuttgart. Mimar James Stirling'in Berlin Müzesi'nden 'alıntıladığı' avlu, 1982.

modern projelerde müze artık ütopyadan arınmıştır. Çünkü zaman kavrayışının şimdiye indirgendiği bir anda, gelecekle ilgili düşlerin yeri yoktur. Sanat da, mimarlık da, müze de ütopyalarını yitirir. *Mimarlık ve Ütopya*'nın yazarı Manfredo Tafuri'nin daha 1973 yılında yazdığı gibi, "mimarlık kendine ait elemanların saf göstergelere indirgenmesine göz yummuştur". "Günümüzde mimarlığın dramı, saf mimarlığa, yani ütopyasız forma mahkûm olmasıdır."[25]

Notlar

1 Stefanos Yerasimos, *Konstantiniye ve Ayasofya Efsaneleri*, çev. Şirin Tekeli (Istanbul: İletişim, 1993) s. 59.

2 Gülru Necipoğlu, *The Age of Sinan-Architectural Culture in the Ottoman Empire* (Londra: Reaktion Books, 2005) s. 220, 221.

3 Ernst Bloch, *The Principle of Hope* (Cambridge: MIT Press, 1995) II. cilt, s. 722 [Türkçesi: *Umut İlkesi*, cilt 2, çev. Tanıl Bora (İletişim Yayınları, 2. baskı 2015)].

4 John Elsner ve Roger Cardinal, "Introduction", *The Cultures of Collecting* (Londra: Reaktion Books, 1994) s. 1.

5 Robert Tavernor, *Palladio and Palladianism* (Londra: Thames and Hudson, 1991) s. 38.

6 Tevrat (Tekvin: 6), aktaran Muazzez İlmiye Çığ, *Sümerlilerde Tufan ve Tufan'da Türkler* (İstanbul: Kaynak, 2008) s. 19.

7 Bkz. Ernst Bloch, "Buildings Which Depict a Better World: Architectural Utopias", *The Principle of Hope*, s. 699-745. [Türkçesi: "Daha İyi Bir Dünyayı Resmeden Binalar, Mimarî Ütopyalar", *Umut İlkesi*, s. 13-69].

8 *A.g.e.*, s. 723.

9 *A.g.e.*, s. 726.

10 Spiro Kostof, *A History of Architecture-Settings and Rituals* (Londra: Oxford University Press, 1985) s. 137.

11 *A.g.e.*, s. 146.

12 Vitruvius, *The Ten Books on Architecture* (New York: Dover, 1961) s. 6-9.

13 Germain Bazin, *The Museum Age* (New York: Universe Books, 1967) s. 12.

14 Bkz. Ali Artun, "Hafıza Sanatı ve Müze", *Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 1: Müze ve Modernlik* (İstanbul: İletişim Yayınları SanatHayat dizisi, 2006) s. 75-98.

15 Frances A.Yates, *The Art of Memory* (Chicago: University of Chicago Press, 1966) s. 130, 131.

16 Ali Artun, *Müze ve Modernlik*, s. 87.

17 Tommaso Campanella, *The City of the Sun* (Dodo Press) s. 4, 5.

18 Yates, *The Art of Memory*, s. 378.

19 Francis Bacon, *"New Atlantis", Three Early Modern Utopias* (New York: Oxford University Press. 1999) s. 167.

20 Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao* (Berkeley: The University of California Press, 2008) s. 15, 58.

21 *A.g.e.*, s. 18, 58.

22 Neil McWilliam, *Sanat-Ütopya: Mutluluk Hayalleri - Sosyal Sanat ve Fransız Solu (1830-1850)*, çev. Esin Soğancılar (İstanbul: İletişim Yayınları SanatHayat dizisi, 2011) s. 216.

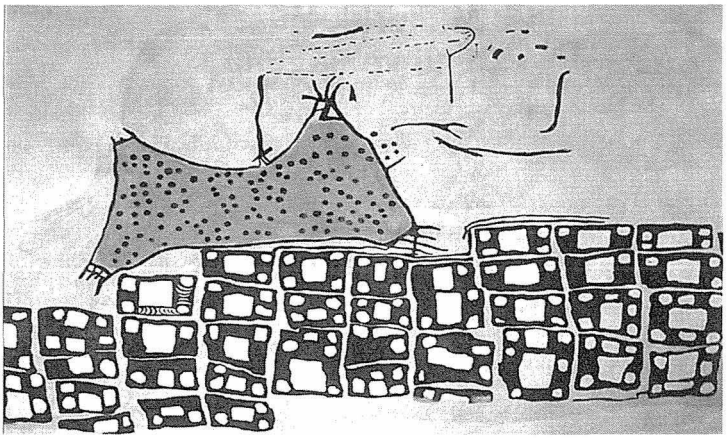
23 *A.g.e.*, s. 217.

24 Ruth Eaton, "The City as Intellectual Exercise", *Utopia-The Search for Ideal Society in the Western World* (New York Public Library, 2000) s. 128.

25 Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia-Design and Capitalist Developement* (Cambridge: MIT Press, 1976) s. 161, ix.

İlk Mimarlık Müzesi: Dünü ve Bugünü

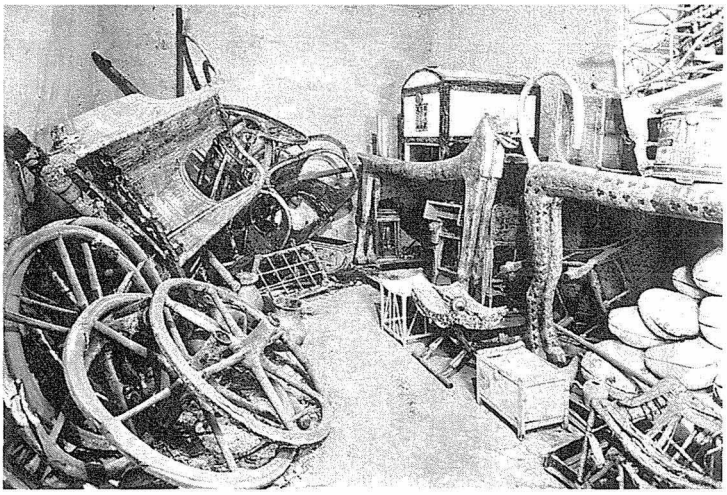
Yıllardır mimarlık müzeleriyle ve bu müzelerin tarihiyle uğraşıyorum. Mimarlık müzelerini geziyorum. Gezemediklerimin kataloglarını getirtip inceliyorum. Zamanla "mimarlık müzeleri"ni incelemenin birçok güçlüğü olduğunu anladım. Bir kere bu konuda çok az kaynak var. Doğrudan bu konuyu ele alan kaynakların çoğu, müze kataloglarına yazılmış olan kısacık giriş yazıları. *Mimarlık Müzesi* başlığını taşıyan ancak bir kitap bulabildim; 1988'de Paris'te yayınlanmış, ama o da Ecole de Beaux Arts'la sınırlı, Fransız Akademisi'nin mimarlık koleksiyonunu kurmasıyla ilgili. İkinci ve asıl güçlük "mimarlık müzesi nedir?" sorusunun yanıtı. Nasıl sınırlandırılır, nasıl tanımlanır, nasıl kategorize edilir? Örneğin, birçok resmin ve heykelin yanı sıra, duvarlarında yerleşmenin planlarının da bulunduğu Çatalhöyük'teki 9000 yıl öncesine ait ev, veya başka bir yoruma göre tapınak, acaba bir mimarlık müzesi midir? Öte yandan, firavun mezarları, firavunların ölümden sonra da hükümlerini sürdürebilmeleri için gerekli olan bütün araç gereç, sanat, zanaat ürünlerinin derlendiği mezarlar, neden mimarlık müzeleri olmasın?



Çatalhöyük Yerleşme Planı, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

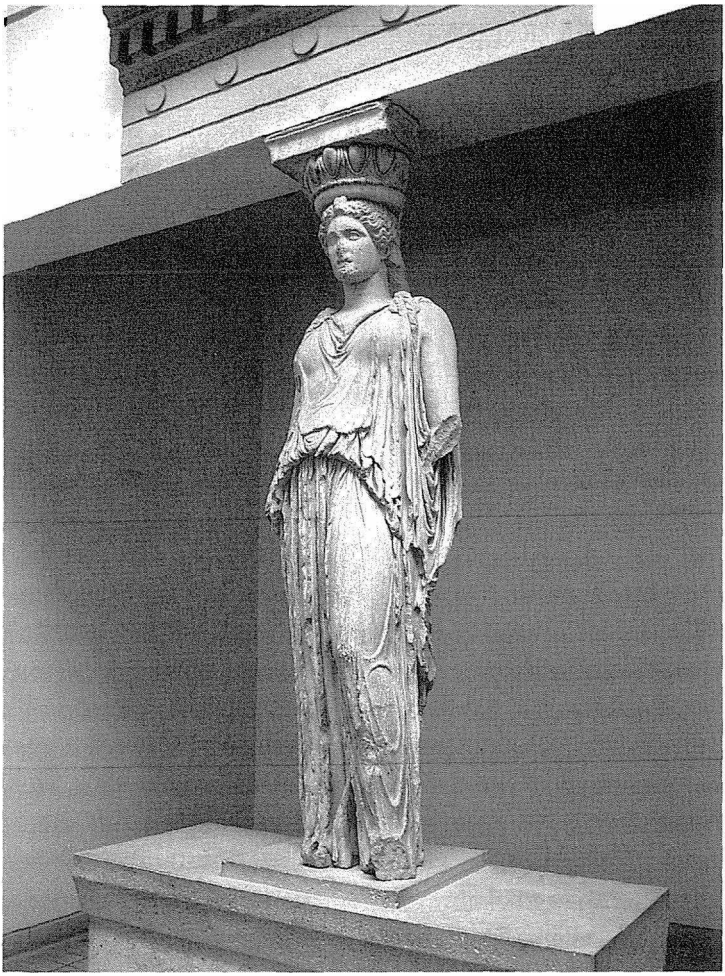
Örneğin, MÖ 1333-1324 yılları arasında firavun olan Tutankhamun'un mezarı? Bu mezarda 5000'den fazla yapıntı (*artifact*) var. Kap kacak, mobilya, mücevher ve değerli dokumalar var, resim ve heykeller var, ve bütün bunların yanı sıra mimari maketler var. Bugün tasarım müzesi dendiğinde ilk akla gelenler Victoria & Albert ile Paris'teki Dekoratif Sanatlar Müzesi'dir. Bu müzelerdeki, kimi aristokratların yaşadıkları mekânların dekorlarını sergileyen ve böylelikle belirli dönemlerin stilini canlandıran *period rooms* (dönem salonları) ile firavun mezarları arasında müzeolojik bakımdan fark yoktur. Hatta mezarlar daha temsilîdir, çünkü anlatılarını daha eklemli, daha dramatik biçimde canlandırırlar.

Şimdi bana kalırsa, Çatalhöyük'teki ev de, firavun mezarları da mimarlık müzeleridir. İnsanlar kimi eserlerini koruyup biriktirdikleri zamanlardan beri mimarlıkla ilgili numunelerin, belgelerin koleksiyonlarını da yapmışlar. Bunlar ister mezar, ister saray olsun, ister arşiv veya kütüphane olsun, aynı zamanda birer mimarlık müzesidir. Hatta daha da ileri giderek, kimi kent dokularını da müze olarak inceleyebiliriz.



Firavun Tutankhamun'un mezarı.

Örneğin, Roma'da, Bizans'ta ve Bergama'da, yağmalanan antik eserlerin kullanıldığı ve bu sayede antik kültürü temellük etmeyi amaçlayan yapı adaları oluşuyor, yani sergiler oluşuyor: forumlar, kolonadlar, hipodromlar. Bunlar da mimarlık müzeleridir. Bu bakımdan Bergama gelişmiş bir örnek sayılır. Bergama antik dönemde İskenderiye'den sonraki en ileri merkez. MÖ 263-133 yılları arasındaki Attalos döneminde yağma eserlerden birtakım koleksiyonlar kuruluyor. Bunlar arasında en önemlisi, yağmalanmış heykellerin sergilendiği yapı adaları. Bu heykeller birer mimarlık temsili, çünkü o dönemde sütunların heykellerden farkı yok, ikisi de insan bedeninden türüyor ve heykeller de karyatidlerde olduğu gibi yapısal olarak işlev görebiliyor. Bergama'nın planlamacıları, sütun/heykelleri müzeolojik bir tasnifle, dönemlerine göre ayırarak yerleştiriyorlar ve eksik gördükleri parçaların yerini de kopyalarıyla dolduruyorlar. Yani modern müzeolojide olduğu gibi dönemsel, kronolojik bir anlatı kuruyorlar. Nitekim bu koleksiyonlardan sonunda bir "Bergama kanonu", bir estetik ortaya çıkı-



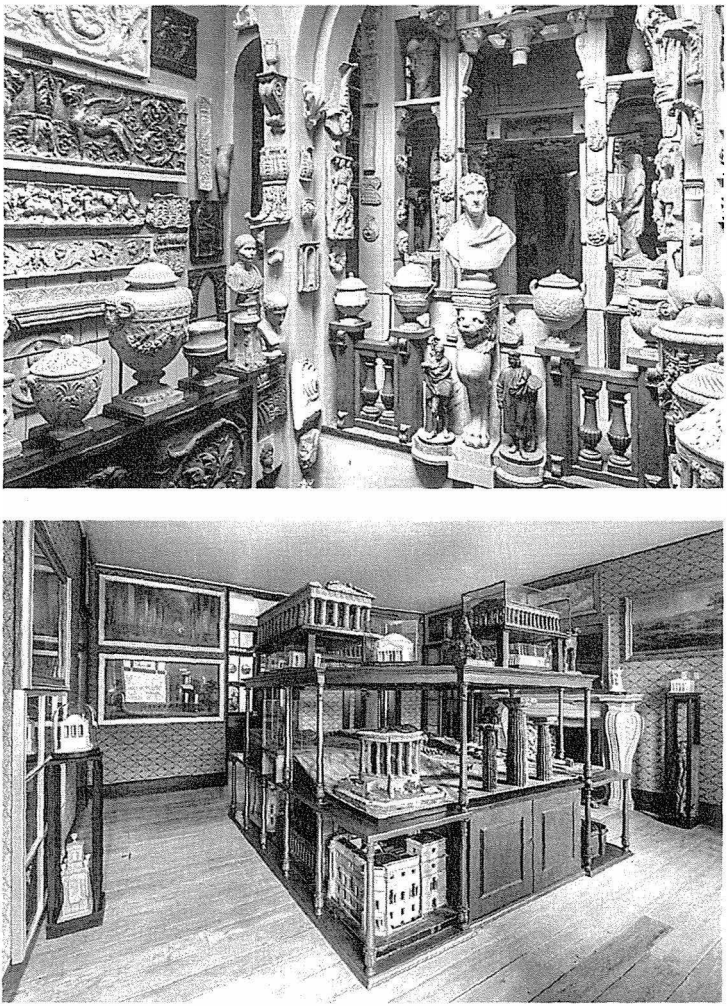
Erekhteion Tapınağı karyatidi, British Museum.

yor. Kanımca, tam anlamıyla mimarlık müzeleri Bergama'daki gibi kent dokularıdır. Çünkü, pek çok müzede gördüğümüz gibi mimarlık eserlerinin çizim, maket gibi temsillerini değil asıllarını sergilerler. İşte bu konu bizi, neyin mimarlığın müzeolojik temsili sayılacağı meselesine getiriyor.

Rönesans'ın "Kâğıt Müzeleri"

Nedir mimarlığın temsilleri? Foucault müzeciliğin "bütün zamanları aynı mekâna toplama, aynı mekânda yoğunlaştırma" hırsından bahsediyor. Şimdi bu ideal, koleksiyonu yapılan nesneler, sanat, sanayi veya tabiat ürünleri olduğunda kısmen mümkün. Resim ve heykeller, ya da çiçekler veya böcekler, ya da çeşitli eşyalar veya makine parçaları aynı çatı altında biriktirilip sergilenebilir. Ama söz konusu mimarlık olunca, mimarlık ürünleri olan birtakım yapıları aynı çatı altında nasıl toplayacaksınız? Birçok yapıyı, aynı müze yapısına nasıl sığdıracaksınız? Tabii sığdıramayacaksınız. O zaman da mimarlık müzesinde sergilediğiniz hiçbir şey özgün olmayacak. Bu nedenle de müzeciliğin birinci koşulu atlanmış olacak. Mimarlık koleksiyonları birtakım kopyalardan, maket gibi simülasyonlardan, suretlerden oluşacak. İşte o nedenle 18. ve 19. yüzyıllarda gerek mimarlar, gerek sanatçılar, gerekse aydınlar Avrupa'nın her yerinden Roma'ya akıyorlar. Çünkü hakiki müze Roma. Quatremère de Quincy ve Ruskin gibi, korumacılığın ve müzeciliğin babalarına göre ideal müze "İtalya'nın kendisi". Onlar sanat eserlerinin tarihsel çevrelerinden koparılmasına karşılar.

Ama onların idealleri zamanın aristokrat ve âlimlerinin koleksiyonculuk hırslarını dindiremiyor. Ve aynı İtalya gezilerinde mimarlık çizimleri, mimarlık kitapları, mimarlık fragmanları yağmalanmaya başlıyor ve İngiltere'deki ilk mimarlık müzeleri büyük ölçüde bunlardan oluşuyor. Örneğin Kraliyet Akademisi'nde hoca olan mimarlık âlimi Sir John Soane'un kendi adına kurduğu müze. Hâlâ ayakta olan, Soane'un 1808'de atölyesinde kurmaya başladığı müze, büyüdükçe büyüyor ve 30.000'den fazla çizimin, 252 maketin, özellikle Yunan ve Roma dönemine ait sayısız heykelin, mozaiğin, seramiğin, mimari fragmanın ve bir dolu tablonun biriktiği dev



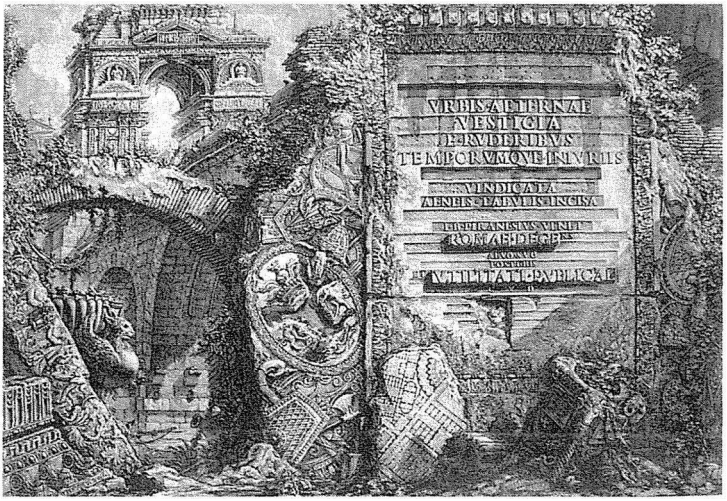
Sir John Soane Müzesi.

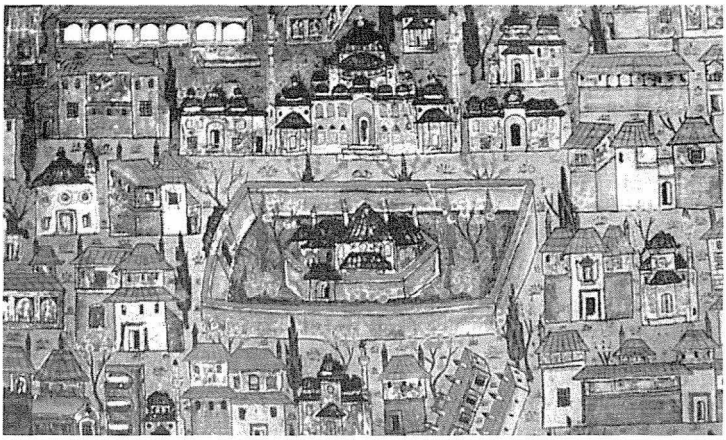
bir koleksiyon haline geliyor. Baş köşede, MÖ 1294-1279 yılları arasında hüküm süren Mısır firavunu I. Seti'ye ait bir lahit bulunuyor. Kâğıt eserler arasında en gözde olanları ise, sanat tarihinin babası sayılan mimar-ressam Vasari'nin çizimleriyle, efsanevi Piranesi'nin (1720-1778) gravürleri.

İngiltere'deki ilk mimarlık koleksiyonlarının en etkili, en esinlendirici parçaları, muhakkak ki Palladio'nun çizimleri. 18. yüzyıl başında Palladio'nun çizimlerini ele geçiren Mimar Lord Burlington, Londra'daki malikânesini bir Palladio merkezi tarzında düzenler. Önüne de Palladio ile onu İngiliz mimarlığına takdim eden Inigo Jones'un heykellerini diker. Bu girişimler Palladio'yu kültleştirir ve onun estetiğinin bir anlamda bütün Batı'nın resmî mimarlık estetiği haline gelmesinde önemli rol oynar. Özellikle 19. yüzyılda birçok sanat ve devlet yapısında bir Palladio estetiği okuruz.

Kısacası, sonuçta mimarlık müzeleri, müzeciliğin en temel ilkeleri olan özgünlük, sahihlik (otantisite) ve biriciklik (üniklik) ölçütlerini çiğnemek zorunda. Çünkü mimarlığın temsilleriyle yetinmeye mahkûm. Yani taklitlerle, tasvirlerle vb. İşte mimarlık müzelerine "kâğıt müzeler" denmesi buradan kaynaklanıyor. Peki o zaman "kâğıt müzeler" derken, neleri bunlar arasında saymak gerekir? Örneğin ansiklopedik eskiz defterleri, kitaplar, çizim dosyaları müze de-

Piranesi, *Antichita Romane* gravür dizisi kapağı, 460x680 mm, 1784.



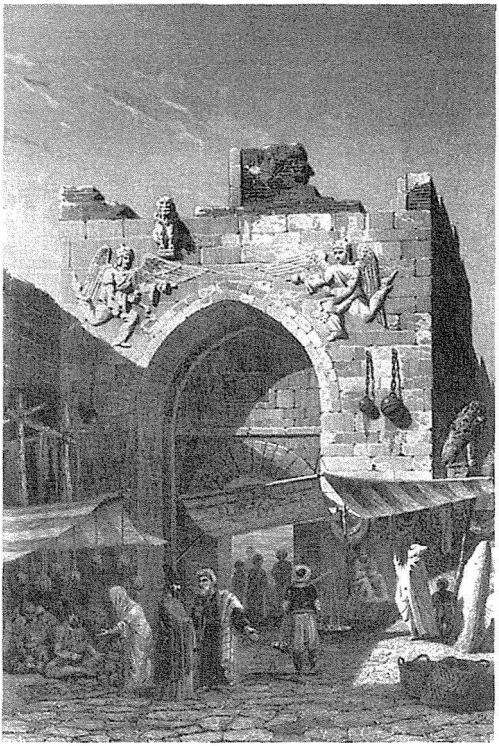


Matrakçı Nasuh'un İstanbul minyatüründen, 1532.

ğiller mi? 16. yüzyılda Pierro Ligorio'nun kırk ciltlik çizimleri, Piranesi'nin Roma harabelerinin gravürlerinden oluşan *Antichita Romane* eseri, Pier Gilles'in *İstanbul Topoğrafyası*, öte yandan Vitruvius ve Alberti'nin kitapları müze sayılmazlar mı? Matrakçı Nasuh'un 1532 tarihli minyatür ve haritaları? Kuşkusuz bütün bu tür 'koleksiyonlar' başlı başına birer "kâğıt müze"dir. Zaten bu eserlerden bir bölümü kendilerini müze olarak tanımlarlar. Örneğin Thomas Browne'un *Musaeum Clausum* (1684), Richard Dalton'un *Museum Greacum et Aegyticum* (1751) veya Cassiano del Pozzo'nun yirmi üç ciltlik *Museum Chartaceum* (Kâğıt Müze) başlıklı eserleri. Bizde de örneğin Sedat Çetintaş'ın *Türk Mimari Anıtları* rölöveleri önemli bir müze-kitap sayılır. Zaten 1956'da Resim Heykel Müzesi'nde sergilenmiş. Bir başka müze-kitap örneği, Sedat Hakkı'nın Türk Evi çalışmaları.

Taş Müzeler ve Diğerleri

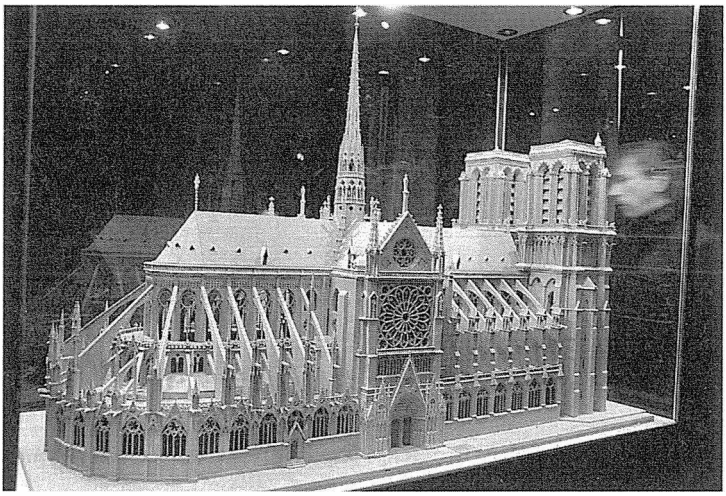
Bir de taş müzeler var. Bunlar devşirme (*spoglia*) mimari fragmanlarla inşa edilmiş ve aynı zamanda bunları teşhir



Selçuklu dönemi Konya sur duvarı. Charles Texier, gravür, 1865.

eden yapılar. Örneğin, Selçuklu dönemi Konya sur duvarı. Yine görevli hassa mimarları tarafından özel olarak seçilen antik devşirmelerin sergilendiği Süleymaniye. Ondan da önce Ayasofya.

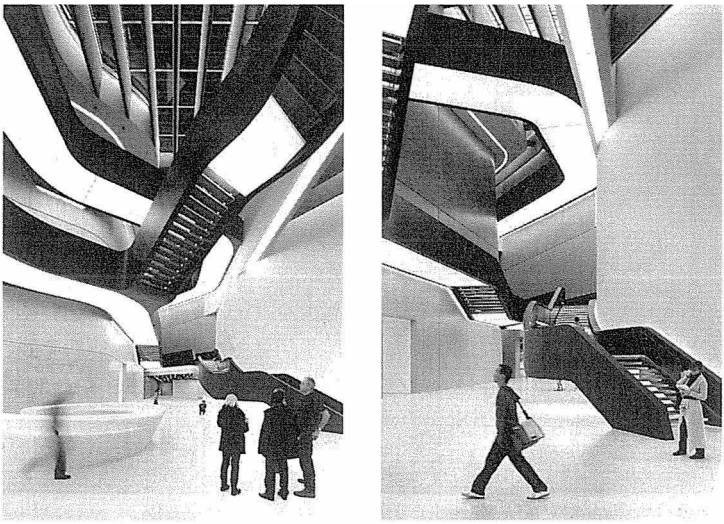
Şimdi, mimarlık temsillerinin bu sınırsızlığı çerçevesinde düşününce hangi müze "mimarlık müzesi" değil ki? Maket ve çizimlerin korunduğu kiliseler veya mimarlık okulları neden müze sayılmasın? Şimdi bütün bu karmaşaya, yani mimarlık müzesi ve mimarlık temsilleriyle ilgili bu belirsizliğe, bir de postmodern müzeciliğin esnekliğini, muğlaklığını katın, o zaman bu mimarlık müzesi konusu iyice bulanık-



Notre Dame Kilisesi'nin maketi.

laşıyor. Giderek birçok postmodern müzede, sanat, tasarım ve mimarlık özdeşleşiyor. Örneğin, yakınlarda Roma'da *Space* sergisiyle açılan, Zaha Hadid'in tasarladığı Maxxi Müzesi. Zaten Maxxi, Bilbao gibi müzeler her şeyden önce kendi mimarlıklarını sergiliyorlar. Yani yapılar, mimarlık, en önce kendi kendinin müzesi; başta kendini teşhir ediyor.

Sonuçta, gerek müze, gerek mimarlık çevresinde tırmanmış olan bu karmaşa, mimarlık müzesiyle ilgili evrensel bir perspektifi engelliyor. Bu nedenle, konuyu mesleğin tarihi üzerinden araştırmanın daha doğru olduğunu düşünüyorum. Mesleğin tarihi derken, mimarlık tarihini değil de, daha ziyade mimarın tarihini; ya da mesleğin kendi metafiziğinin, mimarlığa ait bilgi rejiminin tarihini kastediyorum. Kısacası, mimarlığın müzeleşmesi, mimarlığın meslekleşmesiyle iç içe incelenmeli. Şimdi böyle yaklaşınca, firavun mezarlarından Maxxi'ye kadar uzanan bütün bu tarih içinde, modern müzeciliğin başladığı anda kurulan ve "ilk mimarlık müzesi" olarak anılan Fransız Anıtları Ulusal Müze-

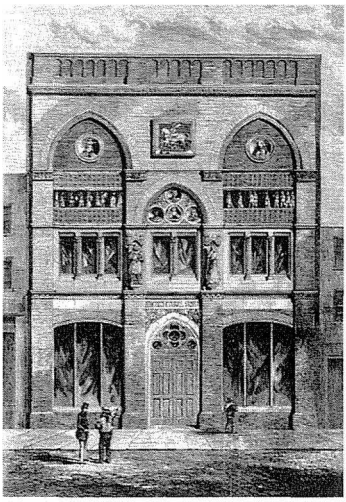


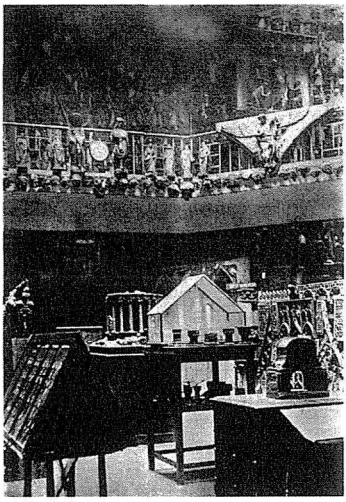
Roma, Maxxi Müzesi, mimar: Zaha Hadid.

si üzerinde durmak oldukça anlamlı görünüyor. Çünkü bu müze, hem mimarlık mesleğinin, hem de müzeciliğin rasyonelleşmesiyle, 'aydınlanmasıyla' ilgili önemli bir sahne oluşturuyor. Ayrıca zaman zaman sönük, zaman zaman da ışıltılı geçen tarihi bugünlerde yeniden parlıyor.

Mimarlığın Louvre'u

"İlk mimarlık müzesi"nden söz etmem, zamanımızda hemen her konuyu koşullayan "ilkler" edebiyatını anlamlı buluyor olduğumdan değil. Aksine... İlk olmanın anlamı ve neyin "ilk" sayılacağı son derecede göreceli. Nitekim mimarlık müzesi konusunda da, kimi yazarlara göre ilk müze, Mimar Cottingham'ın Gotik koleksiyonunun çekirdeğini oluşturduğu Londra Kraliyet Mimarlık Müzesi. Çünkü 1869 yılında açılan bu müze mimarlık müzesi olarak tasarlanmış ilk yapı ve kapısında da "Mimarlık Müzesi" yazıyor. Bütün Avrupa'da, özel-



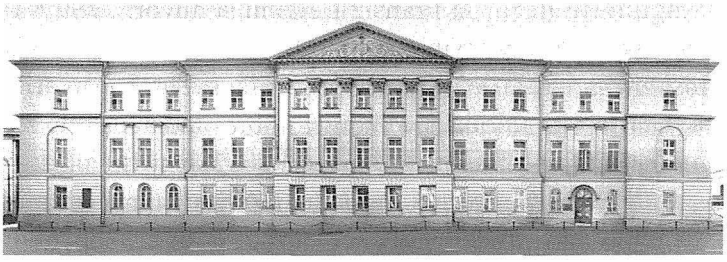


Londra Kraliyet Mimarlık Müzesi.

likle de İngiltere'de romantizmle birlikte yükselen Gotik canlanmanın merkezi. John Ruskin ve William Morris'in ütopyalarının ve onların önderi olduğu Arts & Crafts hareketinin etkisinde kuruluyor. Ne yazık ki 1935 yılında yıkılıyor.

Bir "ilk" olarak kabul gören başka bir müze, Moskova'daki Schusev Devlet Mimarlık Müzesi. 1934 yılında Sovyetler Birliği Mimarlar Odası tarafından kurulmuş ve kurucularından biri olan önemli Rus mimarı Schusev'in adını almış.

Moskova Schusev Mimarlık Müzesi, 1934.



Benim gözümdeyse, ilk mimarlık müzeleri Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarının arşivleri, firavun mezarları ve birçok maketin armağan olarak sunulduğu Yunan tapınakları. Modern zamanlara gelince de "ilk", kanımca sanat tarihinin babası sayılan mimar-ressam Vasari'nin olağanüstü çizim koleksiyonu.

Peki, bütün bu yelpazeye rağmen, neden Fransız Anıtları Müzesi ilk müze diye anılıyor? Çünkü mimarlığın Louvre'u olmayı amaçlıyor bu müze. Ve modern zamanlarda Louvre'dan önce başka kamusal müzeler kurulmuş olmasına rağmen "ilk modern müze" unvanına Louvre sahip. Çünkü Louvre, Fransız Devrimi'nin eseri. Fransız Anıtları Müzesi de öyle. Ayrıca bu müze, Louvre'da başlayan ve Winckelmann tarihinden kaynaklanan, ulusal ekollere dayalı küratoryal disiplini mimarlığa uyguluyor. Bir de, mimarlığın o zamana kadarki koleksiyonlarını oluşturan çizim, maket gibi temsillerine itibar etmeyerek, özgün eserlerin sergileneceği bir atmosfer, bir *aura* hayal ediyor.

Ressam Lenoir'ın Fransız Anıtları Müzesi

Fransız Anıtları Müzesi bir ressamın inadının eseri. Bu ressam Alexandre Lenoir (1761-1839). Lenoir, başarısız bir Kraliyet Akademisi mezunu, o nedenle de Akademi'den hep nefret ediyor. Sanatta ilerleyemeyeceğini fark edince yazarlık yapmaya başlıyor ama onda da tutunamıyor. Sonunda hayatının fırsatını ona Fransız Devrimi sunuyor. 1789 Kasımı'nda, yani Devrim'in hemen ertesinde çıkan bir yasayla kilise malları millîleştiriliyor. Ayrıca Fransa'dan kaçan aristokratların varlıklarına da el konuyor. Bir yandan da eski rejimi (*ancien régime*) temsil eden eserlere karşı girişilen "devrimci ikonoklazm" birçok mimarlık eserinin tahrip edilmesine ve yağmalanmasına yol açıyor. Bütün bu gelişmelerin

sonuçlarıyla baş etmek için bir Anıtlar Kurulu (*commission de monuments*) örgütleniyor. Kurulun görevi, yasal olarak el konan, veya kısmen göz yumulan yağmalardan ele geçen eserleri yeniden değerlendirmek üzere koruma altına almak. Korunacak eserler Petits-Augustins konventindeki bir depoda toplanıyor ve başına da muhafız, yani küratör olarak Lenoir atanıyor. Depoda birikenler çoğunluk anıt-mezarlar, mezar kitabeleri, heykeller, vitraylar ve kiliselerden ya da soylu malikânelerinden gelen tablolar. Başta Petits-Augustins, toplanan parçaların ayıklanarak, sergilenecek değerde olanların müzelere gönderilmek üzere bekletildiği bir istasyon, bir terminal gibi işlev görüyor. Nitekim kimi tablolar 1793 yılında açılacak Louvre Müzesi'nde sergilenmek üzere baştan ayrılıyor. Ama Lenoir, büyük bir kıskançlıkla sakladığı harabelerinden zamanla bir müze havası yaratmayı beceriyor. Bu amaçla, koleksiyonunu daha yeni yeni ortaya çı-

Alexandre Lenoir.



kan modern müzeolojinin tasnif ve teşhir kalıplarına sokuyor. Önce eserleri kronolojik bir sıraya koyuyor ve dönemlere ayırıyor. Tasnif sistemine göre eksik olan eserlerin kopyalarını çıkarıyor. Arkadan ayrıntılı bir katalog hazırlıyor.

Lenoir'ın uyguladığı müzeolojik stratejiler tarihsel bir anlatı kurmaya yöneliktir. Amaç, modern Fransız ulusunun ve sanatının antik köklerini aydınlatmaktır. Bunun için, önceden İsa'nın ve hükümdarların hayatını resmeden eserlerin, zirvesinde antik Yunan'ın olduğu ulusal kültürlere göre sınıflandırılması gerekir. Amaç ayrıca, sanatın tanrısal bir yaratı değil de, insani bir yaratı olduğunu göstermektir. Bu nedenle de Lenoir, Fransız büyüklerinin, özellikle de âlim ve yazarlarının müzeyle ilişkilendirilmesine önem verir. Öyle ki, bu işi Molière ve La Fontaine gibi ünlülerin naaşlarının müzeye taşınmasına kadar vardırır. Gene de panteonunda eksik kalanlar bulunursa, onları da kendi sipariş ettiği büstlerle temsil eder: örneğin Winckelmann ve Montaigne. Bütün bu dramaturji, Fransız tarihinin nasıl kaçınılmaz olarak Devrim'e doğru ilerlediğini sahneler. Bu gösteride hakikatin başlıca ölçütü "Devrimci Cumhuriyet"in resmî söylemidir.

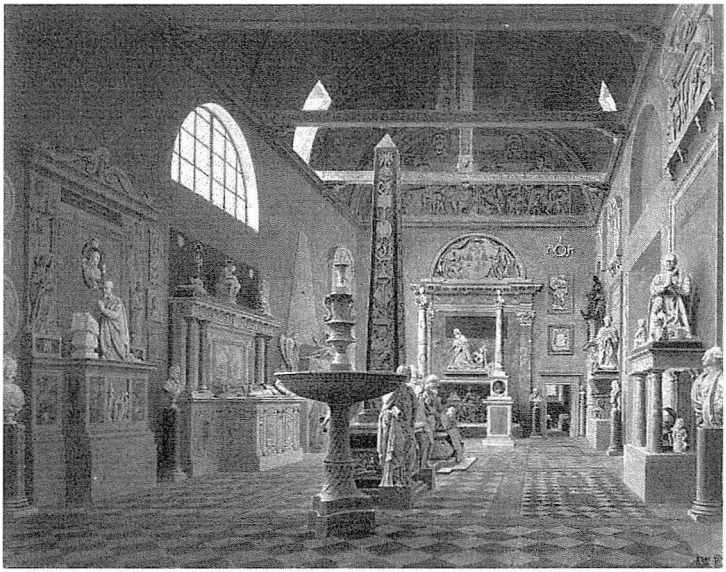
Bütün bu çabalar sonucunda Lenoir, Devrim yönetiminin gözüne girmeyi başarır ve 1795 Haziran'ında muhafızı olduğu deponun bir müze olduğu onaylanır:

> Yurttaş Lenoir'ın Paris'te bir Fransız Anıtları Müzesi kurulması konusundaki raporunu dinleyen Ulusal Konvansiyon'un Kamusal Eğitim Komitesi, Petits-Augustins deposunun bundan böyle Fransız Anıtları Ulusal Müzesi adını alacağını ve bu sayede Paris'te anıtların kronolojik olarak düzenleneceği bir Fransız anıtları müzesi olacağını ilan eder.[1]

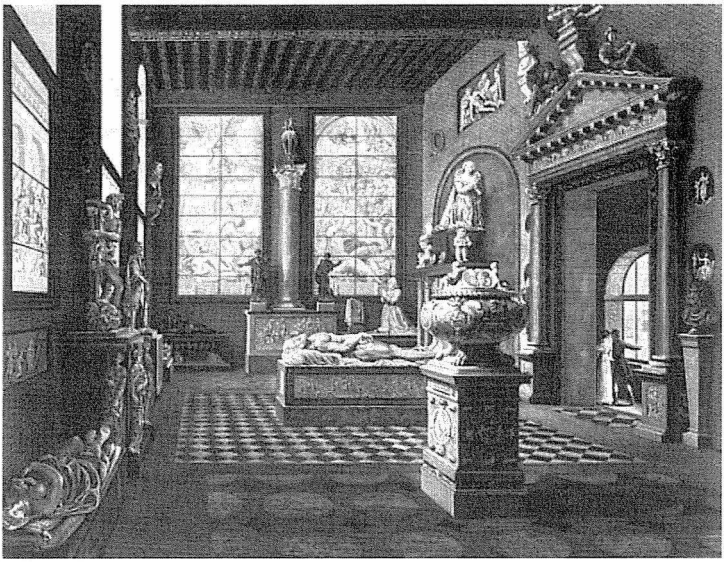
O tarihte Müze'de yaklaşık 200 mermer heykel, 350 mermer sütun ve diğer mimari parçalar; ve çoğu Paris çevresindeki kiliselerden gelen 2000'in üzerinde tablo bulunmaktadır.



Fransız Anıtları Müzesi, Jean-Baptiste Réville, 1816.



Fransız Anıtları Müzesi Giriş Galerisi, Jean-Baptiste Réville.



Fransız Anıtları Müzesi, 13.-16. Yüzyıl Galerisi, Jean-Baptiste Réville.



Fransız Anıtları Müzesi, 14.-17. Yüzyıl Galerisi, Jean-Baptiste Réville.

Harabe deposunun kamusal bir müzeye dönüşmesi sonucu Lenoir Fransa'nın anıtsal mazisini koruyan ve halka mal eden bir millî kahraman haline gelir. Müzesini kurumlaştırarak Cumhuriyet'in kamusal eğitim ve yurttaş terbiyesi yönündeki ideallerini gerçekleştiren Lenoir, bu fırsatla, arasının bozuk olduğu Akademi'ye sataşmaktan geri durmaz: "Biricik eğitim kaynağımız anıtlar, heykeller ve resimlerdir. Artık akademimiz onlardır."[2] Aslında Devrim yönetimi, bütün İmparatorluk kurumları gibi Akademi'ye de karşıdır. Bu nedenle 1793'te Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'ni kapatır. Yerine Ecole de Beaux Arts kurulur. Sanat eğitiminin temeli artık Akademi atölyelerindeki eğitim değil, müzelerde sergilenen ustaların asıllarından yapılan kopyalardır. Lenoir'ın müzesi de, sanat eğitiminin bu yeni yasasının koyu bir taraftarı olmasıyla tutmuştur. Bunun heyecanıyla özellikle heykel koleksiyonunun Louvre'la birleşebileceği umuduna kapılır. Onun düşü mimarlığın Louvre'unu kurmaktır, hem de özgün mimarlık eserleriyle. Ama bu düş gerçekleşmez. 1802 yılında çıkan bir yasayla üzerlerindeki baskının kaldırıldığı kiliseler, kendilerinden alınan sanat ve mimarlık eserlerinin geri verilmesini talep ederler. Aynı zamanlarda, hoyrat bir müzeleşme hareketinin azdırdığı yağmacılığa da artık izin verilmez.

19. yüzyılda evrensel ve egemen bir sahne kurma iddiasındaki kolonyalist devlet müzelerinin, tarihî uygarlıkların sanat mirasını ele geçirme tutkusuyla giriştikleri rekabet, tarihte görülmemiş bir yağmacılık furyası başlatmıştır. Fransa, İngiltere, Almanya gibi devletler ve arkadan ABD, dünya üzerindeki egemenliklerini sanatsallaştırma hırsına kapılırlar. Louvre, British Museum, Berlin Müzesi ve Metropolitan gibi "evrensel müzeler" uygarlığı tarihselleştirme yarışına girerler. Antik uygarlıkları kendi kültürlerine mal etmek için inanılmaz bir paylaşım savaşı sürdürürler. Ne var ki, bu

barbarlık, zamanla modern korumacılık felsefesini kuracak ciddi bir muhalefet uyandırır. Bu muhalefetin sözcüsü Quatremère de Quincy'dir. Quatremère'e göre yurdundan, ait olduğu yerden sökülerek dolaşıma sokulan bir sanat eseri tarihsel değerini yitirir, fetişleşir ve ticarileşir. Sonuçta Quatremère koleksiyonculuğu lanetler ve müzelerin aslında birer mezarlık olduğunu iddia eder. Ve ona göre, Petits-Augustins, mezarlık-müzenin en sahici örneğidir.

Lenoir'ın sonsuzluk hayali, hem ruhbanın ve soyluların, hem de yağmacılığa direnenlerin muhalefetine dayanamaz. 1816 Nisan'ında, Bourbon Hanedanı'nın restorasyon döneminde çıkan bir yasa, anıtların önceki sahiplerine iade edilmesini karara bağlar. Aynı yılın sonunda Fransız Anıtları Ulusal Müzesi kapatılır ve Müze'nin işgal ettiği yapılar Quatremère'in başında olduğu Ecole des Beaux Arts'a devredilir. Eserlerin bir bölümü geri verilir, bir bölümü 1824'ten başlayarak Louvre'da "Fransız Heykeli Müzesi"ni oluşturan Angoulême Galerisi'nde sergilenmeye başlar, diğer bir bölümü de 1836 yılında Versay Müzesi'ne teslim edilir.

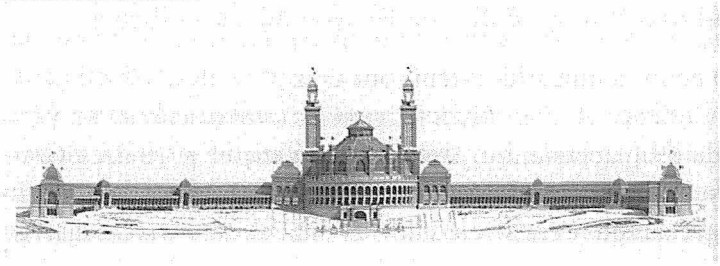
Mimar Viollet-le-Duc'ün Fransız Anıtları Müzesi

Lenoir'ın mimarlık evreni sona ermiştir. Ancak bir mimarın, Viollet-le-Duc'ün ellerinde yeniden canlanacaktır. Ve buna da 19. yüzyılda dünyaya meydan okuyan güçlerin emperyal sahnelerini oluşturan "evrensel sergiler" vesile olur. En görkemlileri Paris ve Londra'da düzenlenen "evrensel sergiler" *(expositions universelles)* veya dünya fuarları, Louvre gibi, British Museum gibi "evrensel müzeler"le aynı rasyoneli paylaşır: modernliğin sergilenmesi. 1800'lerin sonunda açılmaya başlayan tasarım müzeleri de sanat ve sanayinin birlikte sergilendikleri bu dev gösterilerden doğar. Örneğin, ünlü Victoria & Albert Museum'un çekirdeğini, Londra'da

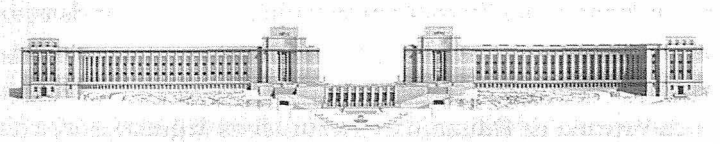
Crystal Palace'ta düzenlenen Dünya Sergisi (1851) oluşturur. 1878 ve 1937 yıllarında Paris'te açılan evrensel sergiler de Lenoir'dan miras kalan Fransız Anıtları Müzesi'ni canlandıracaktır.

Canlanmanın mimarı Viollet-le-Duc'tür. Le-Duc, Fransız mimarlığı, mobilya tasarımı ve konut tarihiyle ilgili ansiklopedik kaynakların (sözlüklerin, müze-kitapların) yazarı ve Notre Dame gibi istisnai anıtların restoratörüdür. Gotik hayranıdır ve bu stilin Fransız ulusal stili olduğunu savunur. Vitruvius ve Alberti'den sonra mimarlık dünyasının en büyük son teorisyeni sayılır. Viollet-le-Duc de, Lenoir gibi cumhuriyetçidir ve İmparatorluk estetiğini kuran akademizme karşıdır. Mimari rasyonalizmin ve pozitivizmin babasıdır, ve mimarlığın da, aynı pozitif bilimler gibi deneyimlenerek öğrenildiğini savunur. Bu nedenle 1878 Sergisi için inşa edilen Trocadéro Sarayı'nda, Fransız mimarlığı ile heykel sanatından örneklerin sergilendiği bir müze kurmayı önerir. Paris'teki Musée de la Sculpture Comparée, 1882

Trocadéro Sarayı, Paris.



Palais de Chaillot, Paris.

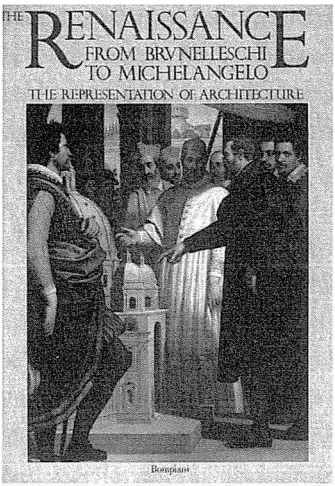


yılında, bu önerinin kabul edilmesi üzerine açılır. Bütün bölümleriyle tamamlanması yedi yıl sürer ve bu zaman zarfında birçok mulaj ustası Fransa'ya dağılarak koleksiyona alınacak eserlerin mulajlarını çıkarır. Ayrıca, İtalya, Almanya ve İngiltere'ye de mulaj siparişleri verilir.

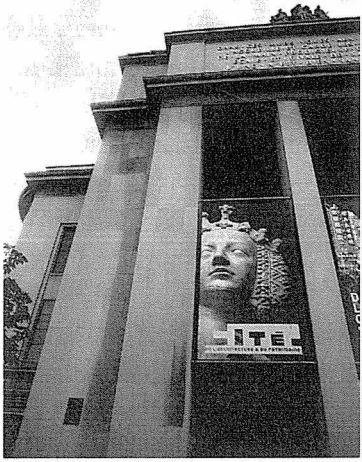
Cité

Dünya fuarlarının açıldığı 'saray'lar çoğunlukla geçici yapılardır. Ne kadar görkemli olurlarsa olsunlar, tek gösterilik dekorlar biçiminde inşa edilirler. Nitekim le-Duc'ün müzesinin açıldığı Trocadéro Sarayı'nın da 1937 Evrensel Sergisi için değişmesi gerekir. Saray yıkılmasa da büyük ölçüde tadil edilir ve klasist stildeki yapıya baştan aşağı Fransız millî üslubu giydirilir. Yeni yapı Palais de Chaillot adını alır ve 1937'de Viollet-le-Duc'ün müzesi burada yeniden açılır. Küratör, arkeolog Paul Deschamps'dır. Müze, bir kez daha Lenoir'ın kurduğu müzenin adını alır: Museé National de Monuments Français. Ancak, İkinci Dünya Savaşı ortamında, yeterli kaynak bulunamadığından düzenli olarak işletilemez. 1995 yılında geçirdiği yangınla birlikte iyice çöker. Ne var ki bu felaket, Müze'ye şimdiki görkemini kazandıran büyük bir hamle yapılmasına yol açar.

Fransız Anıtları Müzesi'nin büyük yangından sonra yeniden canlandırılması, 1994 yılında Venedik'te Palazzo Grassi'de açılan "Brunelleschi'den Michelangelo'ya Rönesans - Mimarlığın Temsili" başlıklı serginin ilerde Paris'e, Palais de Chaillot'ya taşınmasıyla başlar. Benim de izleme fırsatı bulduğum bu serginin zenginliğiyle, büyüleyiciliğiyle, düşündürücülüğüyle bence hiçbir mimarlık müzesi yarışamaz. İşte bu serginin yarattığı enerjiyle "Mimarlığın Louvre'u" 2007 yılında Palais de Chaillot'da yeniden açılır: Cité de l'Architecture et du Patrimoine (Mimarlık ve Millî Miras Müzesi).



"Brunelleschi'den Michelangelo'ya Rönesans - Mimarlığın Temsili", Palazzo Grassi, Venedik, 1994.



Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Paris.

Cité de l'Architecture üç ana bölümden oluşuyor:

1. Fransız anıtsal mimarlığının 12. yüzyıldan 19. yüzyıla kadarki en önemli örneklerinden bire bir kopyaların sergilendiği Viollet-le-Duc Galerisi.

2. Paul Deschamps'ın projesi olan, Fransız duvar resmi ve vitray sanatı galerisi. Bu galeri, ortaçağ ve Rönesans dönemlerine ait, kopyaları 1937-1970 yılları arasında çıkarılmış olan eserleri derliyor.

3. Sanayi Devrimi'nden başlayıp bugüne kadar gelen döneme ait modern ve çağdaş mimarlık galerisi. Bu galeride birçok maketin yanı sıra, Le Corbusier'nin Marsilya'da 1952'de yapılan ünlü Cité Radieuse apartmanından bir dairenin tam ölçekli kopyası da bulunuyor. Ayrıca birçok ekrandan türlü türlü mimarlık fotoğrafları, çizimleri ve bilgileri sunuluyor. Koleksiyon sergilerinin yanı sıra Cité başka birçok etkinliğe de yer veriyor: geçici sergiler, miras ve koruma dersleri (Ecole de Chaillot), mimarlık kitaplığı, konferanslar, sempozyumlar.

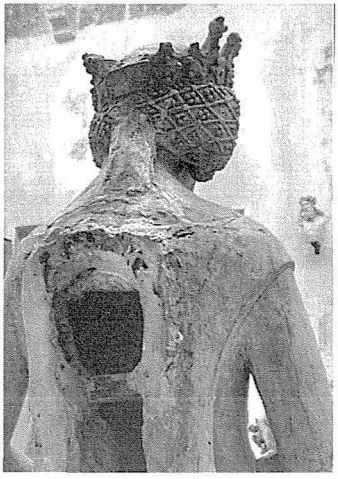




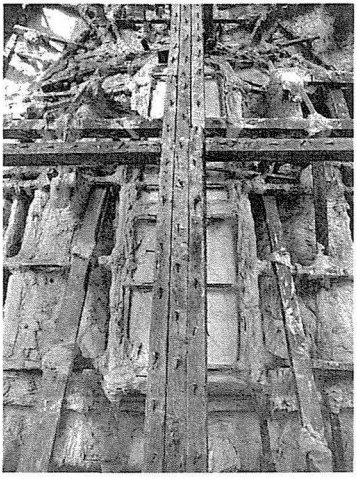
Cité, Viollet-le-Duc Galerisi.

İki yüzyıldan uzun süren bir inat ve sebat sonucunda Lenoir'ın hayalini gerçekleştirmiş gibi görünen 21.000 metrekarelik bu dev müze, Fransa'nın ve Fransız sanatının büyüklüğüne adanmış. Tıpkı Mussolini'nin Roma'yı yüceltmek için kurduğu dev sergi gibi. Mussolini kendisini ilk Roma imparatoru Augustus'la kıyaslamak amacıyla 1937 yılında antik Roma mimarlığının görkemini canlandıran büyük bir kopya, fragman ve maket sergisi açıyor. Bu sergi şimdi bir mimarlık müzesi. Kanımca bu tür "millî ihtişam" dramaları küresellik döneminde artık etkilerini yitirdi. Örneğin Cité, şimdi daha ziyade mimarlığın dekorunu oluşturduğu bir tiyatroyu, bir gösteriyi andırıyor. Kopyaların yapıldığı alçı yığınlarından, cam parçalarından, boya lekelerinden oluşan koca bir brikolaj. Ne mimarlığı, ne de tarihi gösteriyor. Mimarlığın ve insanlığın hayatıyla bir ilgisi yok. Sahte bir güç ve zenginlik teşhiri. Hakiki anlamıyla baştan aşağıya bir simülasyon. Kopya katedral fragmanlarından çatılmış bir zamane katedrali!

Cité, boş, ölü bir heykel mulajı.



Cité, mimari mulaj karkası.



Şair Valéry, müzelerin sanatın hayatını elinden alarak, onu görüntülerinde öldürdüğünü yazar. Tuhaf ama, Cité'nin girişinde de Valéry'den bir alıntı okuruz: "Ben bir mezar mıyım, yoksa bir hazine mi?"

Kaynaklar

Artun, Ali. *Tarih Sahneleri - Sanat Müzeleri: Müze ve Modernlik* (Istanbul: İletişim Yayınları SanatHayat dizisi, 2006).

Boime, Albert. *The Academy* (Londra: Phaidon, 1971).

Cité-Le Guide du Visiteur (Paris: Le Moniteur, 2007).

de Mazieres, François. "Cité de l'Architecture et du Patrimoine", *Connaissance des Arts*, no. 335/1.

Erder, Cevat. *Tarihi Çevre Kaygısı* (Ankara: ODTÜ Mimalık Fakültesi, 1971).

Ficacci, Luigi. *Piranesi - The Etchings* (Köln: Tachen).

Harris, John. "Storehouses of Knowledge: The Origins of the Contemporary Architectural Museum", *Canadian Centre for Architecture: Building and Gardens* içinde (Montréal: CCA, 1992).

Knox, Tim. *Sir John Soane's Museum London* (Londra: Merrell, 2008).

Kuban, Doğan. *İstanbul - Bir Kent Tarihi* (Istanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1996).

McClellan, Andrew. *Inventing the Louvre* (Berkeley: University of California Press,1999).

— *The Art Museum from Boulée to Bilbao* (Berkeley: University of California Press, 2008).

Paini, Dominique. "Academia: Reproduction, Conservation, Transmission", *Academia-Qui es-tu* içinde (Paris: l'Ecole nationale supérieure des Beaux arts, 2008).

Szambien, Werner. *Le Musée d'Architecture* (Paris: Picard, 1988).

Notlar

1 Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in 18th Century Paris* (Berkeley: University of California Press, 1999) s. 165

2 *A.g.e.*, s. 167.

İnsan Müzeleri - İnsanat Bahçeleri

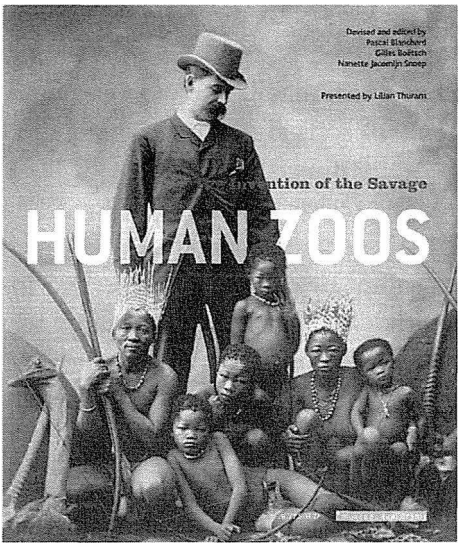
Kristof Kolomb'dan beri, Batılı kâşifler kolonileştirdikleri topraklardan kıtaya tabiat ve hayvanat numuneleri, değerli madenler ve taşlar, sanat eserleri taşıyorlar. Tuhaf, garip, acayip, nadir ne bulurlarsa taşıyorlar. Bunları sergiliyor ve müzeleştiriyorlar. Ortaçağ hazinelerinden Rönesans müzelerine geçilmesinde uzak topraklardan gelen numuneler önemli bir yer tutuyor. 14. ve 15. yüzyıllarda kurulmaya başlayan müzelerden kimileri "ansiklopedik müzeler". Daha ziyade âlimlerin kurduğu bu müzeler, büyük ölçüde rasyonel bir tasnif düzenine dayanıyor, bir anlamda modern müzelerin habercileri. İkinci grup müzeler ise "nadire kabineleri". Tamamıyla hermetik, neo-Platonik, mistik, büyüsel bir havaları var. Öncekiler gibi benzerlik üzerine değil ayrıksılık üzerine kuruluyorlar; ve görmeye değil, okumaya (düşünsemeye, tefekküre) dayalı koleksiyonlardan oluşuyorlar. İmparatorların, prenslerin, aristokratların egemenliklerini hayal ettikleri kozmosları yansıtıyorlar.

"Vahşi"nin İcat Edilmesi

Dünyayı fethe çıkanlar, öteki numunelerin, nadirelerin yanı sıra zor kullanarak insan numuneleri de getiriyorlar. Bunları da kolonyal sergilerde, fuarlarda, sirklerde, insanat bahçelerinde, eğlence yerlerinde teşhir ediyor ve müzeleştiriyorlar. İnsan sergileri, Kristof Kolomb'un Amerika'dan topladığı yerlileri İspanya sarayına sunmasıyla başlıyor. Yeni sömürgelerden getirilen insanlar, birer "numune" ve "nadire" olarak teşhir edilmeden önce, birer ganimet olarak, "Batı'nın öteki kültürlere nüfuz ederek istediğini alma yetki ve yeteneğinin işaretleri"[1] olarak sahneye çıkarılmışlardır. Sonra sonra, hem insanlığın karanlıklarına ilişkin nadireler, hem de Aydınlanma'nın numuneleri olarak ilgi çekmişlerdir:

> Bu insanların birer nadire oldukları, hikâyenin sadece yarısıdır; çünkü yeni tasnif sistemi onları Avrupa'nın dünya üzerindeki askerî ve entelektüel denetiminin kanıtlarına dönüştürür. Kültürel tanımlama çabası, dünyanın bir koleksiyonunu yapma, sonra da onu Avrupa tasnif sistemi içinde özümseme sürecinin bir parçası olarak anlaşılabilir.[2]

2011 yılında Paris quai Branly Müzesi'nde "İnsanat Bahçeleri: Vahşi'nin İcadı" başlığını taşıyan bir büyük sergi açıldı. Serginin küratörlerinden Pascal Blanchard, 'vahşi'yi Batı'nın icat ettiğini ve bunu "gösteriler ve göstericiler, emprezaryolar, dramalar ve inanılmaz hikâyeler" sayesinde başardığını yazıyor: 'Vahşi'nin icat edildiği dönem, "insan sergilerinin, insanat bahçelerinin" çağıydı; "bilimsel ırkçılık" zamanıydı.[3] 16. yüzyıldaki kimi 'numune'lerden, 'Hotanto Venüsü'nün teşhir edildiği 19. yüzyılın 'etnik gösterileri'ne kadar, Batı, bütün dünyadan durmadan 'vahşi' adını verdiği insanlar devşirdi. "Kolonyal fetihlerin yükselişine koşut olarak bu olay 19. yüzyılda büyük boyutlar kazandı. Bir kuşaktan daha



"İnsanat Bahçeleri: Vahşinin İcadı" sergisi kataloğu.

kısa bir sürede, hayvanlar gibi sergilenen kimi tutsaklardan, organize truplara dönüştü. Bu gösterilerden taşan kalabalıklar daha da fazlasını istiyordu... Batı, bu iş için muazzam tiyatrolar kurdu... Sonunda toplam bir milyar dört yüz milyon kişi 'vahşi'lerin gösterilerini izledi."[4]

Bu tarih tabu halini aldı ve unutuldu. "Ancak şimdi, ırkçı, ayrımcı, ve öjenist düşüncelerin, görünürde hiçbir şiddet olmadan ve eğlendire eğlendire kamuoyuna nasıl sindirildiğini anlayabiliyoruz. Ve böylece *ötekine* ait görüşümüzü değiştirmek için, hayal dünyamızı kolonyalizmden temizlemek gerektiğini kavrıyoruz."[5]

Hotanto Venüsü'nün Kaderi

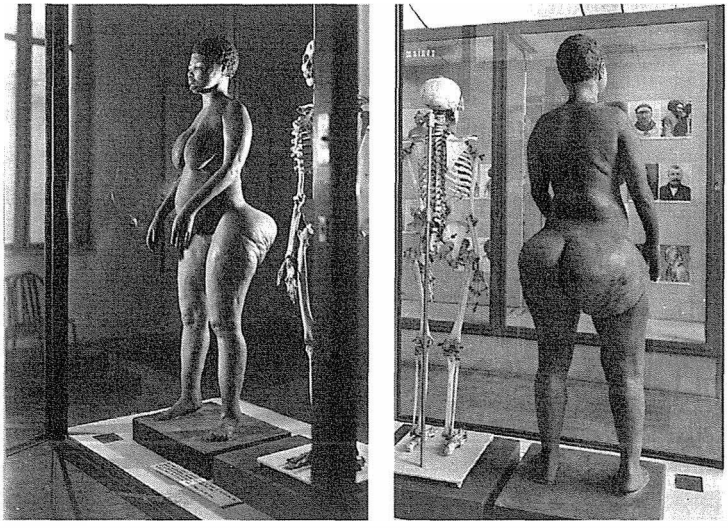
'Vahşi'nin icat edildiği ve 150 yıl süren gösteri dünyası, Hotanto Venüsü olarak anılan Saartjie Baartman'ın teşhiriyle başlar (1810-1815). Sömürgeciliğin ve ırkçılığın canlandı-

rıldığı dramanın en trajik yıldızı Hotanto Venüsü'dür kuşkusuz. Onun Güney Afrika'nın bir ucunda (East Cape) başlayan ve Paris'te anatomik teşrih masalarında ve İnsan Müzesi'nde (Musée de l'Homme) sona eren hayatı, aynı kaderi paylaşacak olan binlerce 'vahşi'nin efsanesi sayılır.

Baartman önce Londra'da teşhir edilmeye başlar. Daha sonra Paris'e satılır. Değişik salonlarda dans edip şarkı söylediği beş yıl boyunca üç "sahip" değiştirir. Gösterileri görülmemiş bir sansasyon yaratır. Öncelikle bir ucube olarak sergilenir. Aborijinlerle birlikte Hotantolar en ilkel, en geri, en korkunç görünüşlü insan ırkı olarak görülürler. Dolayısıyla Hotanto Venüsü, Avrupai ırkların ne kadar modern, gelişmiş, akıllı, gösterişli olduklarını kanıtlar. Ama gösterileri yalnızca etnografik bir teşhir değildir, erkeklerin cinsel güdülerine ve hayal güçlerine de hitap eder.

Baartman bilim çevreleri için de bulunmaz bir numunedir. Zamanın ünlü anatomi âlimi ve zoolog Georges Cuvier

"Hotanto Venüsü" Saartjie Baartman'ın Musée de'l Homme'da sergilenen iskeleti ve kalıbı alınmış bedeni.

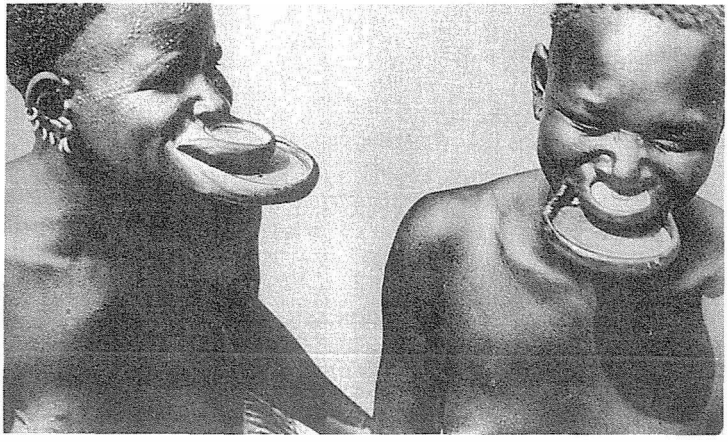


sürekli onun vücuduyla uğraşır ve çizimlerini yaptırır. Cuvier, "Sahra bölgesi altındaki Afrikalıların, formları hayvanlara en yakın olan, en aşağı insan ırkı" olduğunu savunmaktadır.[6] Ölümünden sonra ise Baartman'ı teşrih masasına yatırır ve organlarına ayırır. Bu organlardan beyni, rahmi ve iskeleti 1937 yılına kadar Trocadéro Etnoğrafya Müzesi'nde, ondan sonra 1974'e kadar da İnsan Müzesi'nde sergilenir. Giderek büyük bir utanç kaynağı haline gelmesi üzerine 2002'de vatanına iade edilir.

Hayvansı İnsanların Acayiplikleri

'Yabani'lerin teşhir edildiği en popüler gösteriler, tiyatro, kabare ve sirklerdir. Bu tür gösterilere yol gösteren, muhakkak ki P. T. Barnum'un 1841 yılında New York'ta açtığı Barnum Amerikan Müzesi'dir. Barnum'un beş katlı muhteşem müzesinde dünyanın dört bir yanından topladığı 500.000 nadire bulunur. Bu nadireler arasında en çok ilgi uyandıranlar, George Washington'un 161 yaşındaki hemşiresi Joice Heath,

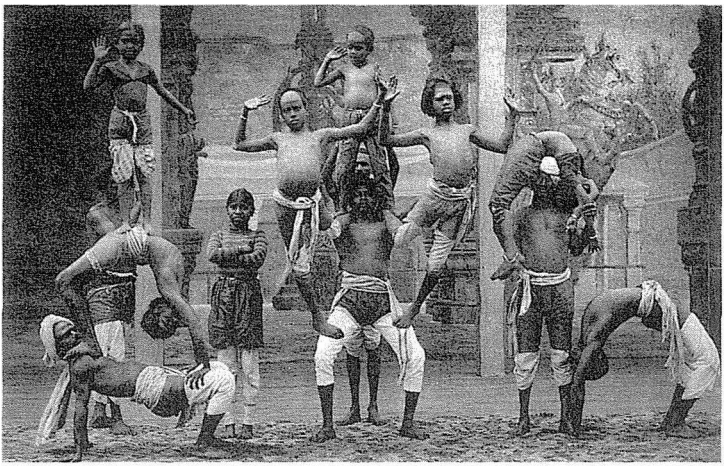
Sara-Kaba, dudaklıklı zenci kadınlar,
Jardin Zoologique d'Acclimatation de Paris, kartpostal, 1930.



Siyam ikizleri Eng ve Chang, ünlü cüce Tom Thumb, "maymunla insan arasındaki kayıp halkayı oluşturan" Borneo vahşileri, Fiji denizkızı, büyülü boynuzlara sahip olan gergedan, ve "jumbo" adı verilen dev fildir. Barnum'un sergilediği egzotik yaratıklar arasında Avustralya aborijinleri, "kana susamış" Zulular, vahşi Nübyeli bir Müslüman da bulunmaktadır. Giderek dehşetli bir sirki de içeren "Amerikan Müzesi", "Yeryüzünün En Büyük Gösterisi"ni oluşturur.[7] "Bu tür dev Amerikan gösterileri, o zamanlar son derecede popüler olan ucubelerin ve hilkat garibelerinin sahnelendiği gösterilerle etnik sergilerin bir karışımıdır."[8] Barnum'un Avrupa'ya da el attığı 1874 yılı, Avrupa'da da insanların hayvanlarla birlikte sergilenmeye başladığı yıldır.

Hotento-Boer karışık ırkı, Jardin Zoologique d'Acclimatation de Paris, 1888.





Gustav Hagenbeck, "Büyük Hint Sergisi", Hollanda, kartpostal, 1910.

İnsanat Bahçeleri

Avrupa'da insan türleri ile hayvan türlerini birarada sergilemeye başlayan kişi, Berlin Antropoloji, Etnoloji ve Tarih-Öncesi Derneği üyesi Carl Hagenbeck. Hagenbeck'in ilk trupu, altı Lapon ve otuz kadar Ren geyiğinden oluşuyor. Hagenbeck, trupun gösterilerine "antropo-zoolojik sergiler" adını veriyor. İlk gösterilerinin büyük ilgi görmesi üzerine trupuyla bütün Avrupa'yı turlamaya başlıyor ve 1877'de Paris'in ünlü hayvanat bahçesi Jardin Zoologique d'Acclimatation de Paris'ye geliyor. Hagenbeck Paris'te, Somali ve Sudan'dan getirilen devler, filler, gergedanlar, zürafalar, devekuşları yanı sıra 15 Nübyeli sergiliyor. Sergi izdiham yaratıyor. Bu sergiden sonra insanat sergileri, ilki 1793'te Paris'te kurulan, Berlin, Barcelona, Viyana, Basel, Lyon, Brüksel, Nice gibi kentlerdeki bütün belli başlı hayvanat bahçelerine yayılıyor ve 1930'lara kadar sürüyor.

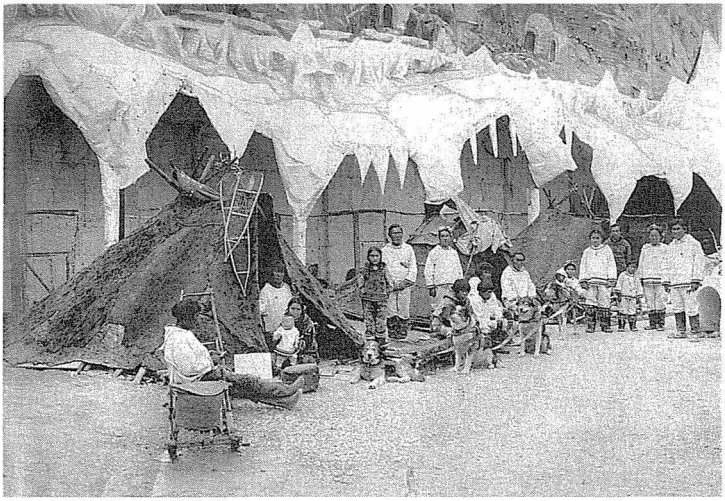
İnsanat sergilerinin bir bölümü de seyyar vahşi köylerinden oluşuyor. Sirkler gibi kentten kente göçen bu köyler,



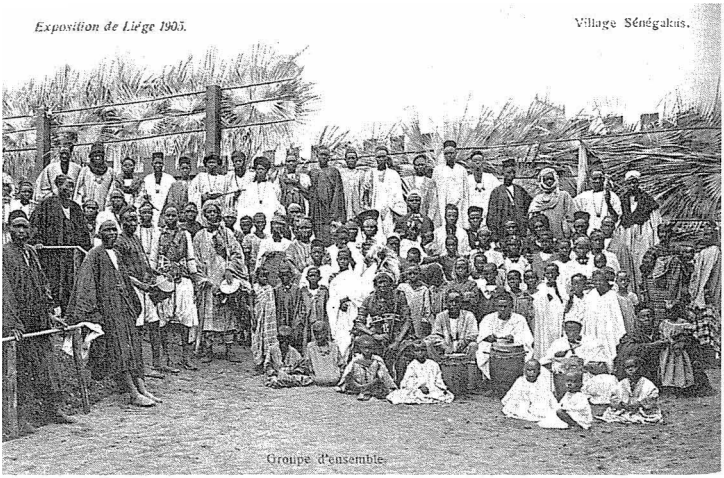
Josef Steiner, *Passage Panopticum - 50 Yabani Kongolu*, Almanya, afiş, 1913.

oralardaki hayvanat bahçesi, tiyatro, kahvehane gibi mekânlarda konaklayarak, 19. yüzyıl sonlarında Avrupa'da büyük ilgi uyandırıyor. Örneğin, İngiliz "European Attraction Limited" şirketi tarafından 1914 yılında Oslo'da açılan Kongo Köyü, iki milyonluk Norveç'te, 1,4 milyon kişi tarafından gezilmiş. Kongo Köyü'nde yerliler palmiye yapraklarıyla örtülü kulübelerde, vahşi giysileriyle sergileniyorlar. Yerinden getirtilmiş bitkiler ve barınaklarla kurulan bu köyde, birçok 'otantik hayvanla' birlikte 400 kadar vahşi sergileniyor. Bu gezici insanat bahçelerinin örgütlenmesinde de gene başı Hagenbeck çekiyor.

İnsanat bahçeleri, Avrupalı antropologlar, etnologlar, tıp âlimleri ve diğer bilim çevreleri arasında büyük ilgi uyandırıyor. Buralardaki "vahşiler", insanların tasnif edilmesi, ırkların sınıflandırılması, evrim teorisinin ve sosyal Darwinizm'in geliştirilmesi gibi konulardaki araştırmaların "can-



"Eskimo Köyü" sergisi, St. Louis, 1904.

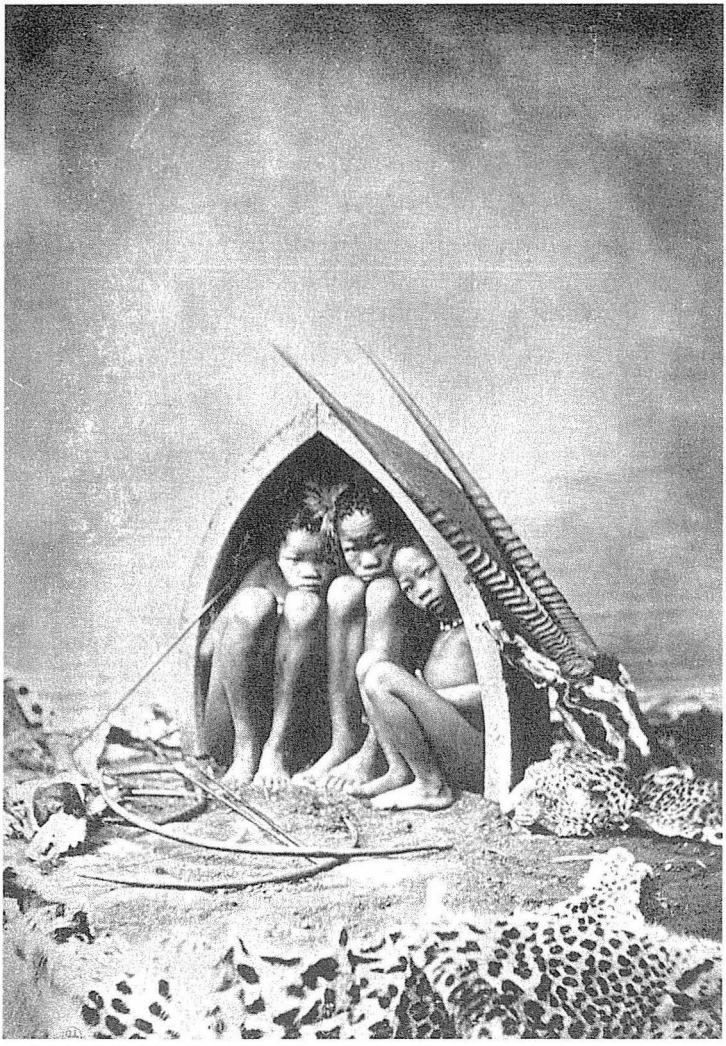


"Senegalliler Köyü", Liége Evrensel Sergisi, kartpostal, 1905.

lı numuneleri" sayılıyorlar. Bu numuneler, topraklarından, halklarından, ailelerinden kopartılıp, hayvan misali sergilenmenin ve mal muamelesi görmenin yanı sıra başka felaketler de yaşarlar. Birçoğu hayvanat bahçelerinde salgın hastalıklara yakalanır, ölür, intihar eder, doğum sırasında veya bilimsel deneyler sırasında can verir. Örneğin, Hagenbeck'in trupundaki bütün Eskimolar ve bir grup Fuege yerlisi telef olur. Vahşilerin vatanlarından devşirilmeleri de insanlık dışıdır. Örneğin, ırk sınıflandırmalarında en alt basamağı oluşturan Avustralya yerlileri aborijinlerin insanat piyasasında kazandığı değer, sistematik olarak öldürülmelerine yol açar. Avlanarak öldürülen aborijinler, Londra'daki Tabiat Tarihi Müzesi'nin yanı sıra, Almanya, Hollanda ve İtalya'daki müze ve koleksiyonlara otuzar sterline satılır. Avustralyalı arkeologlar bu 'numune' cesetlerin sayısının üç bin ile altı bin arasında değiştiğini ileri sürmektedirler.[9]

Tiyatro ve Kabareler

İnsanat bahçelerinin ortaya çıkmaya başlamasıyla aynı yıllarda tiyatro, sirk ve kabare sahneleri de vahşi hayvanlarla ve insanlarla dolar. Bu alandaki ilk örneklerden biri, 1874'te Paris Porte Saint-Martin Tiyatrosu'nda sahneye konan *Seksen Günde Devrialem* oyunudur. Oyunda bir filin yanı sıra, yerli bir kabile şefi de sahneye çıkar. *Seksen Günde Devrialem* bir yılda 415 kez sahne alır. Bu başarının üzerine Chatelet Tiyatrosu, bir zürafa, zebra gibi boyanmış katırlar, maymun kılığında insanlar ve Zulular'ın rol aldığı *Siyah Venüs*'ü sahneye koyar. *Siyah Venüs* önce Avrupa turuna çıkar ve buradan Broadway'e kadar gider. Yerine göre oyuna, başka başka Afrika hayvanlarının yanı sıra, insan yiyen Naim-Naimler, Pigmeler, Amazonlar, ve diğer 'vahşiler' de katılır. Sirk ile tiyatro birbirine karışır. Ve 19. yüzyıl sonunda "egzotik gösteriler" bütün Batı'nın göste-



Folies Bergére, "Zulular", Paris, afiş, 1878.



Farini turundaki "Afrikalı Pigmeler", Folies Bergére, 1886.

ri dünyasını fetheder. "1910'larda ve 1920'lerde bütün Fransız tiyatrosu bu egzotizm hummasına kapılmıştır."[10]

Egzotik gösteriler tiyatrolardan kabarelere ve gece kulüplerine atlar. Sadece Paris'in değil bütün dünyanın en gözde kabaresi Folies-Bergère önce Zuluları, arkasından da aborijinleri sahneye çıkarır. Bu gösteriler, Folies-Bergère izleyicilerinin bekledikleri erotizmi de tahrik eder. Vahşet dramaları 1930'larda Hollywood'a taşınır. 1934 yapımı *Tarzan ve Eşi* filmindeki 'vahşiler'in danslarını izleyenler, bunların "daha yeni, Folies-Bergère'den" geldiklerini ilan ederler.[11]

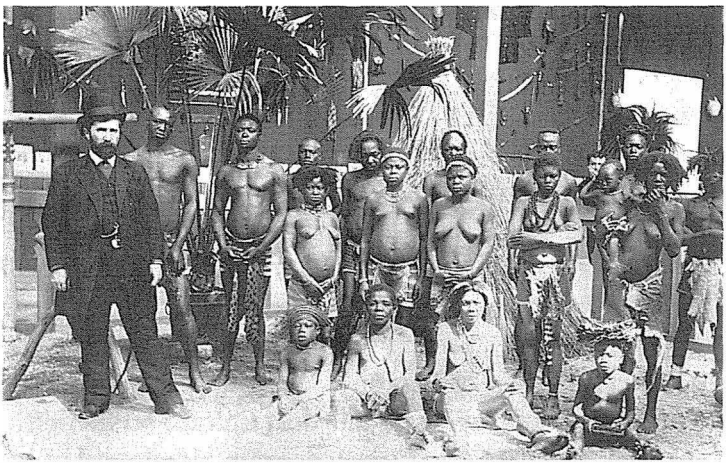
"Evrensel", "Kolonyal" Sergiler

Sömürgeciliğin ve kapitalizmin bütün yeryüzünü kuşatan egemenliğinin ve uygarlık tasavvurunun en çok ilgi gören, en göz alıcı ve inandırıcı sahneleri, "evrensel" ya da "kolonyal" sergilerdir, veya "dünya fuarları"dır. Birbirleriyle rekabet eden Batılı emperyal güçlerin en ileri sanayi ve sanat eserleriyle, tabiat harikalarını biraraya getiren bu sergiler, aynı zamanda "öteki" koloni kültürlerinin de canlı numuneleriyle ve dekorlarıyla birlikte teşhir edildiği muazzam gösterilerdir. 1851 yılında Londra'da özel olarak inşa edilen Crystal Palace'ta düzenlenmeye başlayan bu gösteriler 1958'deki Brüksel Evrensel Sergisi'ne kadar sürer. Bu aradaki dönemde belli başlı 400 sergi düzenlenir. Bunlardan 30 kadarı kolonilerde yer alır. En çok gezilenleri, 33 milyondan fazla izleyicisiyle 1931'de Paris'te açılan Exposition Coloniale Internationale, 25 milyonla Wembley, ve 48 milyonla Chicago sergileridir.

Crystal Palace'tan beri 'vahşiler', evrensel/kolonyal sergilerin gözdesidirler. 1867 Paris Sergisi'nden başlayarak kurulan canlı dekorlarla (*tableaux-vivant*) onların 'otantik' hayatları cla canlandırılır. 1889 sergisinde, Paris insanat bahçesi Jardin d'Acclimatation'daki 'ilkeller' de yerlerini alırlar.



"Gineli Genç Afrikalılar", Paris Evrensel Sergisi, 1867.



Angolalı trupu ve emprezaryoları, Fransız Devrimi'nin 100. yıldönümü dolayısıyla düzenlenen büyük Paris Evrensel Sergisi, 1889.

Fransız Devrimi'nin yüzüncü yılını kutlayan bu serginin hedefi, "dünyanın bütün bilgisinin temsil edilebileceğine ilişkin inancın yerleştirilmesine yönelik [...] bir fizikî ansiklopedinin yaratılmasıdır. Bu hedef uyarınca İmparatorluğun her cephesinin en gerçekçi görünümüyle resmedilmesi gerektiğinden, ele geçirilen halkların teşhiri de zorunlu hale gelir [...] Yerli kabileler sadece Fransız topraklarının sınırsızlığını göstermek için değil, insan evriminin bütün aşamalarıyla bir bakışta kavranabilmesi amacıyla da sergiye dahil edilir. Bu nedenle teşhir edilen yerli köyleri, emperyalizme özgü bilimsel, felsefi ve ahlaki bütün söylemleri bir anda cevaplar."[12]

1889 Paris Sergisi'ni gezen Mısırlı âlimlere göre, bu gösteriler iddia edildiği gibi dünyayı sergilemekten çok, dünyaya bir sergi düzeni vermektedir. Dünya bir sergiymişçesine kavranır ve düzene sokulur. Batı'nın gözünde dünya, bir seyir, bir manzara halini almıştır. Ve bu manzaranın intizamı, ya da Mısırlı yazar Mübarek'in tabiriyle "intizamü'l-manzar" bir saplantı oluşturur. 'Öteki'nin gerçekliği ancak serginin

Profesör Bergonié, Orta Afrika'dan dudaklıklı kadınlar üzerine ders verirken; Jardin Zoologique d'Acclimatation de Paris, 1930.



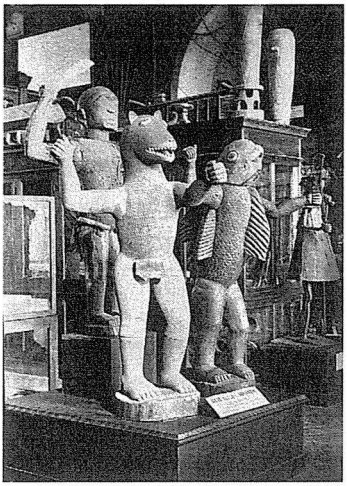
onu bir düzene sokması sayesinde anlam bulur; nesnelleşir ve kesinleşir. "Oryantalizm ve Sergileme Düzeni"nin yazarı Timothy Mitchell'e göre, "temsil dünyası ile dış gerçeklik arasındaki bu farazi ayrım, oryantalizm tarafından dünyanın Batı ile 'öteki' arasında bölünmesine karşılık gelir".[13]

•

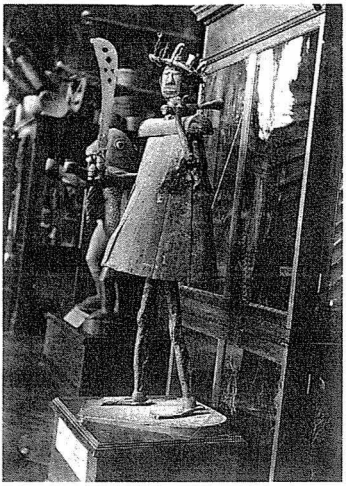
Gösteri dünyası ile bilim dünyasının el ele vererek 'vahşi'yi icat ettikleri çağın en kurumsal ve nesnel, en etkili ve dayanıklı sahneleri kuşkusuz müzelerdir. Ve bunların başında da, 2009 yılında kaptılmasına rağmen altı yıl sonra yeniden açılan Musée de l'Homme gelir: İnsan Müzesi.

Musée de l'Homme - 1938

Paris'teki Trocadéro Etnoğrafya Müzesi (Musée d'Etnographie du Trocadéro), 1882 yılında, "sömürgeleşme sırasında ve toplumların evrimi sırasında yok olmaya yüz tutan" nesneleri toplayıp korumak amacıyla kuruluyor.[14] 1936 yılında kapatılıyor; ancak, 1938'de etnolog Paul Rivet'nin yönetiminde, Musée de l'Homme adıyla yeniden açılıyor. Bu sırada, Ulusal Doğa Tarihi Müzesi'ne ait antropoloji koleksiyonlarını da devralıyor. Rivet'nin sözleriyle amaç, "sadece mekânda değil, zamanda da bölünmez bir bütün olan insanlığın ve toplumların evrimini, biyolojik, sosyal ve kültürel yönleriyle sunmak". Trocadéro, modern bir müzeden ziyade Rönesans'tan kalma bir nadire kabinesini hatırlatıyordu. Teşhir düzeni karmaşa içindeydi; bilimsel, pedagojik bir tasnife dayanmıyordu. Bir gazetecinin yazdığına göre, "Müze'yi ziyaret, düpedüz barbarlığa yolculuktu".[15] Bu karmaşayı modern bir tasnif disiplinine sokarak, koleksiyonları hiyerarşik bir insanlık tablosuna dönüştüren, Paul Rivet'dir.



Paris Trocadéro Etnoğrafya Müzesi, 1895.



Paris Trocadéro Etnoğrafya Müzesi, 1895.

19. yüzyıl müzeleri, insanları doğaları ve kültürleri bakımından evrimsel bir hiyerarşi içine sokar. Buna göre, fizyolojik olarak geliştikçe, insan soyunun maddi ve zihinsel ürünleri de gelişir. Uygarlık basamaklarını tırmandıkça, ırkların hayatları ve sanatları üst evrelere doğru yükselir. Bu yüzyılda doğa ve toplum bilimlerine damgasını vuran ve Darwin'in (1809-1882) evrim kuramından kaynaklanan bu anlatılar uyarınca, yeryüzündeki farklı kültürler ileri/geri, gelişmiş/azgelişmiş, basit/karmaşık, barbar/uygar, primitif/modern gibi sınıflandırmalara sokulur. Doğa tarihi, antropoloji, etnoğrafya, endüstri vb. alanlarda uzmanlaşmış bütün müzeler bu sınıflandırmanın farklı görünümlerini gözler önüne sererek birbirlerini doğrularlar. Aynı uygarlık hakikatini bütünlerler.

> 19. yüzyıl boyunca, evrimci düşüncenin birbirleriyle rekabet eden okulları arasındaki önemli farklılıklar var olmayı sürdürmüştür; ancak, egemen eğilim, jeoloji, biyoloji, an-

> tropoloji ve tarihe ait değişik zamanların, evrensel zamanı oluşturmak üzere birbirleriyle birleştirilmesi yolundadır. Böyle bir zamansallık, yeryüzünün oluşumuna, canlıların gelişmesine ve insan hayatının hayvanların hayatından evrilerek ilkel biçimlerinden uygar biçimlerine doğru ilerlemesine ait bütün öyküleri tek bir anlatıya bağlar. Bu anlatıya göre, bütün bu süreçlerin ulaştığı sonuç, hatta bazen *telos*, modern insandır.[16]

Musée de l'Homme'daki *homo sapiens*'in yüz bin yıllık evrimini gösteren kafatası sergileri de, modern insana ait bu egemen, Avrupa-merkezli anlatıyı cisimleştirir. Modern bir Avrupalı erkeğin beyninin, ilkellerinkine ve kadınlarınkine göre ne kadar gelişmiş olduğunu kanıtlar.

Musée de l'Homme'un etnografik sergileri kadar, 19. yüzyılda düzenlenen sanat sergileri de tabiat müzelerini düzene sokan, ırk ve cinsiyet ayrımcılığı üzerine inşa edilmiş kolonyalist zihniyete dayanır. Sanat izleyicileri, insan zihninin bu en üstün ürünlerinin de, insan bedenini şekle sokan aynı tabii hiyerarşinin ve kronolojinin eseri olduklarını kavrarlar. Bu kavrayışa göre, evrim geçirmediği için uygarlaşamamış ilkellere ait basit araç gereçler ve el sanatları henüz tabii ürünlerden pek farklı sayılmaz. Akıldışı, bilinçdışı, zamandışı, ve daha ziyade hayvansı içgüdülerin eseri gibi derecelendirilirler. Bir ilerleme göstermedikleri, dolayısıyla evrimsel ve tarihsel bir temsilleri olmadığı için modern müzede yerleri yoktur. O nedenle, Afrika sanatının şaheserleri, Picasso, Giacometti, Kirchner gibi büyük modernistlerin estetiğini kışkırtmış olsalar da, kendileri bir türlü 'güzel sanat' mertebesine erişememiş ve güzel sanat müzeleri dışındaki kimi özel müzelerde, genellikle de tabiat tarihine ait müzelerde bitki ve hayvan kalıntıları arasında kalakalmışlardır. Harvard Üniversitesi'nin Afrika sanatını takdis etmesi 1996

yılını bulur. Afrika sanatına ait eserler ilk kez bu yıl, Üniversite'nin arkeoloji ve etnoloji müzesinde değil de sanat müzesinde sergilenmeye layık görülür. Bir üniversiteye ait ilk sanat müzesi olarak kabul edilen Fogg Sanat Müzesi'nde düzenlenen bu sergi, kataloğuna bakılırsa sanki müzeolojide bir devrim başlatıyor gibidir:

> [Bu sergi için] Harvard'da tarihsel olarak Afrika sanatının toplanıp teşhir edildiği Peabody Arkeoloji ve Etnoloji Müzesi yerine Fogg Sanat Müzesi'ni tercih ederek sergi kültürünü değiştiriyoruz. Böylece Fogg, bu eserlerin sanat sayılabileceğini ve önemli olduğunu onaylıyor. Aynı zamanda bu sergi, Müze'nin Afrika'ya ait kültürel nesneleri sanat kabul etmesiyle birlikte Afrika sanatının sanat tarihi kanonundaki yerini meşru kılıyor.[17]

"Primitif" sayılan kültürlerin modernlik bağlamında nasıl temsil edileceği, zamanımızda küratörlük disiplininin başlıca sorunlarından birini oluşturmaktadır. 1984'te New York Modern Sanat Müzesi'nde düzenlenen *20. Yüzyıl Sanatında Primitivizm* sergisi ve 1989'da Paris'te Centre Pompidou'da düzenlenen *Dünya Büyücüleri* (*Magiciens de la Terre*) sergisi gibi, 19. yüzyıl ayrımcılığına alternatif oluşturma iddiasındaki gösteriler, sonuçta Avrupa-merkezci yaklaşımın çağdaş yorumlarından öteye geçmeyi başaramamıştır.[18]

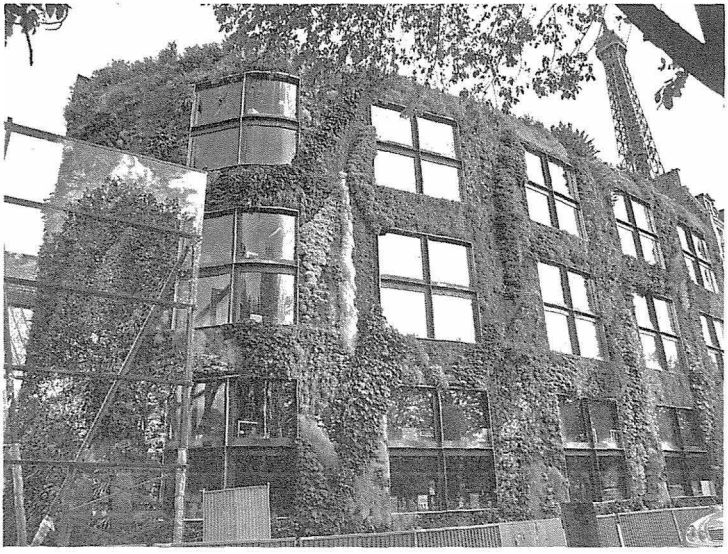
Musée du quai Branly

2009 yılında Musée de l'Homme kapanır. Müze, "İnsan hakları" ve "çokkültürlülük" sloganlarıyla ilan edilen küreselleşme döneminde fazlasıyla göze batmıştır. Kolonyalist kültürün müzeleştirilmesini yöneten Paris, birden bunun yarattığı hasarları temizlemeye girişir. Bunun için önceki nesneleri, "numuneler"i tasfiye etmez, yalnızca teşhir sistem-

lerini değiştirir. İşte böyle bir değişim geçiren Musée de l'Homme 2015'te yeniden açılır. Açılışı yapan şimdiki Fransız Cumhurbaşkanı François Hollande, yeni müzenin "insanlığın birliğine adanmış bir ilahi" olduğunu bildirir. Oysa müzeciler, İnsan Müzesi'nin kurucusu olan etnolog Paul Rivet'nin neredeyse bir asır kadar önce belirlediği amaca sadık kalacaklarını ilan etmektedirler.[19] *Guardian* gazetesinin açılış haberine göre "ıslah edilerek" yeniden açılan Müze, "artık bir ırkçı nadireler kabinesi değildir".[20] Ne var ki, insanlık tarihi güya yeniden yazılırken izlediğimiz gene aynı kafataslarıdır. Değişen yalnızca sergi tasarımı ve iletişim tasarımıdır. Batı uygarlığı yarattığı barbarlıktan kurtulamamaktadır.

Kolonyalist müzecilik mirasının ters yüz edilmesindeki en iddialı hamle, 20 Haziran 2006'da açılan ve Paris'in Pompidou Merkezi'nden sonraki en görkemli kültür merkezi olan Quai Branly Müzesi'dir. Asya, Afrika, Okyanusya

Paris Quai Branly Müzesi, dikey bahçeli cephe.



ve Amerika kıtalarından, aralarında mask, takı, çalgı, fetiş, kostüm ve kılıçların da bulunduğu 300.000 parçalık bir koleksiyonu yönetecek böyle bir müze-akademinin kuruluşu 1996 yılında ilan edilmiştir. Aslında koleksiyondaki eserlerin 250.000 kadarı Musée de l'Homme'dan, kalanı da büyük ölçüde Musée des Arts d'Afrique et d'Oceanie'dan geliyordu. Zaten proje başta bir "ilkel sanatlar" (*arts primitifs*) müzesi olarak tanımlanıyordu. Sonra birden "ilkel sanatlar", "ilksel sanatlar"a (*arts premiers*) çevrildi. Ancak bunun da 19. yüzyıldan kalma etnoğrafya müzelerinin ayıplarını çağrıştırabileceği düşünülerek sonunda Müze'ye, inşa edildiği Branly rıhtımının adı verildi. Her cumhurbaşkanının bir müzeye imza atmasının gelenek haline geldiği Fransa'da Quai Branly'ye sahip çıkan Chirac, açılış töreninde bu eserleriyle "Batı'nın, insanlığın kaderinin yalnızca kendi ellerinde olduğuna ilişkin mantıksız ve kabul edilemez iddiasını" reddettiklerini açıkladı. "Bu müzenin, dünya kültürlerinin eşitliği inancı üzerine kurulduğunu" söyleyerek, "halklar arasında bir hiyerarşi olmadığı gibi sanatlar arasında da bir hiyerarşi olamayacağını" belirtti.[21] Yani artık bir Gabon maskı ile *Semendirek'in Kanatlı Zaferi* (*Semendirek Nikesi*) arasında veya Raffaello ile bir barbar büyücü arasında, kısacası modern ile primitif arasında önceki gibi bir fark kalmıyordu. Chirac'ın sözleri, Louvre'un arkasındaki zihniyete ve kültürel politikalara açık açık meydan okuyordu. Nitekim daha önce de, küratörlerinin aşırı muhalefetine rağmen, Louvre'a yüz kadar "yerli sanat" eserinin kabul edilmesini dayatmıştı. Bu arada, 1974 yılına kadar Musée de l'Homme'da teşhirde kalan Saartjie Baartman'ın iskeleti, beyni ve üreme organı, 2002 yılında vatanına iade edilmiş, böylece Fransız müzeciliği bu utançtan da kurtarılmıştı.[22]

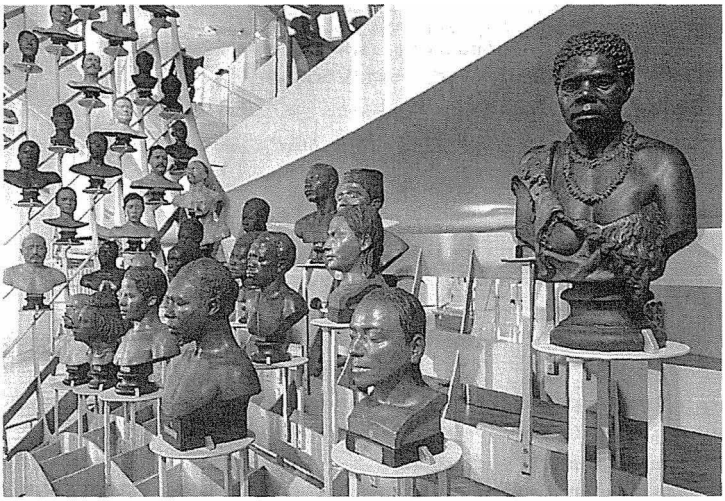
Chirac her ne kadar "kültürel eşitlik"ten dem vursa da, globalizmin kolonyalizmden farkı "kültürel eşitlik" değil,



Cumhurbaşkanı Chirac Afrikalı 'vahşi'lerle.

bir "kültürel farklılık" rejimiydi. Kolonyalizmin yerini, etnik, dinsel ve cinsel farklılığa dayalı "kültüralizm" alıyordu. Gene Avrupa-merkezli başka bir anlatı alıyordu. Ve zaman geçtikçe, gayet trajik hadiselerin de ortaya koyduğu gibi, bu da sonunda ırkçılığa varıyordu. Ve müzecilik de Chirac'ın ideallerinden geri çark ediyordu. Chirac'tan sonraki Fransız Cumhurbaşkanı Sarkozy, Fransız (Gal) kimliğini yüceltecek bir müze tasarlıyordu. Zaten Quai Branly'yi gezenler, bu müzenin yerine geçtiği İnsan Müzesi'yle farkını kavramakta güçlük çekiyorlardı.

Quai Branly Müzesi'nin hakikatini, Chirac'ın "kültürel eşitlik" söylevlerinden çok, Müze'yi tasarlayan Jean Nouvel'in mimarlığı ele vermektedir. Jean Nouvel, müze mimarlığıyla küresel şöhret sahibi olan bir avuç yıldız mimarın (*startecht*) Fransa'daki temsilcisidir. Abu Dhabi'deki Saadiyat kültür şehrinde bulunan, uçan daire biçimindeki sansasyonel Louvre projesinin de mimarıdır. Quai Branly'nin mimarlığı, deyim yerindeyse "primitivist" bir dekora sahiptir: mağaraya benzeyen mekânlar, eğri büğrü duvarlar, dehlizi andıran loş koridorlar, "primitif" kavallarla kaplanmış



İnsanın evrimi... yenilenen Musée de l'Homme'daki 19. yüzyıldan kalma büstler.

sütunlar... Yapıyı kuşatan ve yabani bitkilerden oluşan göstermelik 'cangıl', içerdeki bu egzotik etkiyi iyice abartıyor. Nouvel'in atmosferi, 19. yüzyıl insanat bahçelerinde 'vahşi'leri teşhir etmek için kurulan sahnelerin postmodern bir parodisi gibidir. "Mağara, cangıl, Taş Devri gibi metaforlardan oluşan bu mimarlık öylesine dayatmacı bir tiyatro oluşturmaktadır ki, başka her türlü anlatıyı bastırmaktadır."[23]

Notlar

1 Thomas McEvilly, "Exhibition Strategies in Postcolonial Era", *Contemporary Art in Asia* içinde (New York: Asia Society Galleries).

2 James Duncan, "Sites of Representation: Place, Time, and the Discouse of the Other", *Place, Culture, Representation* içinde, (ed.) James Duncan, David Ley (Londra: Routledge, 1993) s. 42.

3 Pascal Blanchard, Gilles Boetsch, Nanette Jacomijn Snoep, *Human Zoos: The Invention of The Savage* (Paris: Musée du Quai Branly, 2011) s. 16

4 *A.g.e.*, s. 16

5 *A.g.e.*, s. 16.

6 *A.g.e.*, s. 64.

7 James Twitchell. *Branded Nation, The Marketing of Megachurch, College Inc., and Museumworld* (New York: Simon & Schuster, 2004) s. 216-219.

8 *Human Zoos*, s. 24.

9 "Avrupa'daki Avustralyalı Yerli Koleksiyonları", *Cumhuriyet*, 18 Mart 1998.

10 *Human Zoos*, s. 254.

11 *A.g.e.*, s. 260-261.

12 Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas. The Expositions Unişverselles, Great Exhibitions and World Fairs, 1851-1939* (Manchester University Press, 1988) s. 87.

13 Timothy Mitchell, "Orientalism and the Exhibitionary Order", *The Art of Art History: A Critical Anthology* içinde, (ed.) Donald Preziosi (Oxford University Press) s. 455-472.

14 <http://www.museedelhomme.fr/fr/musee/histoire-musee-homme/musee-ethnographie-trocadero-1882-1936> (Erişim tarihi: 17 Ekim 2015).

15 James Clifford, *The Predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art* (Cambridge ve Londra: Harvard University Press, 2002) s. 135.

16 Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* (Londra: Routledge, 1995) s. 39.

17 *The Art of Identity: African Sculpture from the Teel Collection* (Fogg Art Museum, 1996).

18 Bu iki sergiyle ilgili eleştiriler için bkz. Thomas McEvilley, "Exhibition Strategies in the Postcolonial Era",*Contemporary Art in Asia* içinde (New York: Asia Societies Galleries, 1996); Thomas McEvilley, *Art and Otherness - Crisis in Cultural Identity* (New York: McPherson, 1992) ve Hal Foster, "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art or White Skin Black Masks", *Recodings, Art, Spectacle, Cultural Politics* içinde (Seattle: Bay Press, 1985) s. 181-208.

19 <http://www.museedelhomme.fr/fr/musee/actualites/demain-3-jours-gratuits-ouverture-nouveau-musee-homme> (Erişim tarihi: 16 Ekim 2015).

20 Johnathan Jones, *Guardian*, 14 Ekim 2015.

21 *Cumhuriyet* (26 Haziran 2006); *Hürriyet* (21 Haziran 2006); *The New York Times* (21 Haziran 2006), *The Economist* (15 Haziran 2006); *Businessday* (Johannesburg, 12 Haziran 2006).

22 Bkz. Ali Artun, *Müze ve Modernlik: Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 1* (İstanbul: İletişim Yayınları SanatHayat dizisi, 2006) s. 200-205.

23 Ian McLean, "Reinventing the Savage", *Third Text*, Eylül 2012, s. 599.

Hayalî Müze

Fotoğrafın icat edilmesi (1839) sanatı sarsıyor. Baudelaire fotoğrafın "sanatın en öldürücü düşmanı" olduğunu söylüyor. Flaubert ise, fotoğraftan sonra resmin bir geçerliliği olamayacağını düşünüyor. Turner ve Delaroche gibi ressamlara gelince, onlar için fotoğraf, sanatın sonu, sanatın ölümü demek.[1] Oysa fotoğraf, sanatın doğaya ve gerçekliğe olan tabiyetini kırmış, klasist temsil, tasvir, taklit geleneğini parçalamıştır. Böylece estetik modernizmin ve avangardın ufkunu açmıştır.

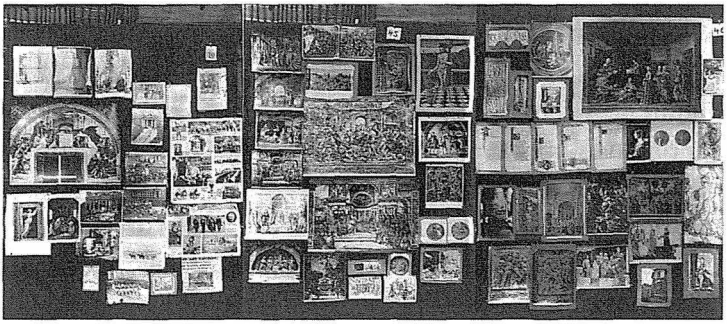
Ne var ki, fotoğraf, belki de sanattan daha şiddetli olarak sanat tarihini etkilemiştir. Dünyadaki her türlü sanat ürününün, ait olduğu zamandan ve mekândan yalıtılarak, aynı malzeme, teknik ve ölçülerle fotoğraf zemininde çoğaltıldıktan sonra, aynı mekânda, topluca izlenebilmesi, tarih tasavvurunda bir devrim yaratmıştır. Akademik bir disiplin olarak sanat tarihinin kurulması bu devrimi izler. Sanat tarihi ilk kez 1840 yılında Almanya'da bir üniversitenin öğretim programına girmesiyle birlikte kurumsallaşır. Sanat tarihi yapmanın ortamı da giderek müzelerden ve kütüpha-

nelerden, üniversitelerin fotoğraf/dia arşivlerine kayar. Gerçekten de, "bugün bildiğimiz haliyle sanat tarihi fotoğraftan doğmuştur".[2]

Fotoğraftan Tarih

Jacob Burckhardt (1818-1897), onun Basel Üniversitesi'ndeki kürsüsünü devralan Heinrich Wölfflin (1864-1945), Wölfflin'in esinlendirdiği Aby Warburg (1866-1929) ve Alois Riegl (1858-1905) modern sanat tarihinin fotoğraf zamanındaki kurucuları olarak bilinmektedirler. Bu kurucular, dayandıkları evrensel sanat fikrini fotoğraf aracılığıyla canlandırmış olmalıdırlar. Burckhardt, sanat merkezinde bütün kültürleri betimlediği etnografik dünya haritasını; Warburg da evrensel imgeler tarihini, herhalde fotoğrafın yokluğunda tasavvur edemezlerdi. Wölfflin ve Riegl için de durum aynıdır. Onlar da, fotoğrafa dayalı imge kurguları sayesinde, formları yapısal bir göstergeler sistemi içine yerleştirmişlerdir. Warburg'a gelince, onun da Dada kolajlarını hatırlatan *Bilderatlas* projesi, fotoğrafın röprodüksiyon estetiğinden kaynaklanır. *Bilderatlas* (1928-29), Rönesans fresklerinden ortaçağ elyazmalarına, ucuz popüler baskılardan takvimlere, reklamlara, oyun kâğıtlarına, dokumalardan pullara ve

Aby Warburg, *Bilderatlas* (1928-29).



gazete kupürlerine varıncaya kadar çok çeşitli röprodüksiyonun, hiçbir açıklama ve yorumda bulunulmadan, keyfince derlendiği bir resim kitabıdır: *Mnemosyne, veya Saf Akıldışının Eleştirisi İçin Resim Kitabı.*[3]

Bilindiği gibi, Rönesans'tan beri sanat tarihini devindiren, "stil" kavramıdır.[4] Vasari'yle (1511-1574) başlayan sanat tarihi geleneğinde stil kavramı biyolojik çevrime ayarlanmıştır: doğum/ölüm, olgunluk/çürüme, yükselme/alçalma (veya klasik/Gotik, Rönesans/Barok). 20. yüzyıl başında Heinrich Wölfflin ve Alois Riegl gibi tarihçilerin geliştirdiği formalist, yapısalcı sanat tarihi kuramı, "stil"i bu gelenekten kurtarmıştır. Kendine özgü tanımları ve yasaları olan evrensel göstergelere, formlara bağlamıştır. Bundan böyle "formların türeyişini formların kendilerinden ve başka formlarla kıyaslanmalarından başka hiçbir şey açıklayamaz".[5] Formlar formları, "sanat sanatı izler" (Gombrich). Formalizm sadece sanat tarihindeki değil, bütün görme-bilme rejimindeki dönüşümü ifade eder. Ve bunun arkasında, fotoğrafın icadıyla süratle tırmanan 19. yüzyılın görsel kültürü ve teknolojileri vardır: gazete, reklam, afiş, diorama, panorama, sinema, müze, mağaza vb. Irklar arası ayrımın yoğun olarak belgelenebilmesi sayesinde antropoloji de sanat tarihiyle birlikte fotoğraf çağında akademikleşmiştir. Oryantalizm de yine bu çağda yükselmiştir.

Fotoğraftan Müze

Hayalî Müze (La Musée Imaginaire), aynı zamanda Fransa'nın ilk kültür bakanı olan, ünlü roman yazarı ve düşünür André Malraux'nun 1935-1947 yılları arasında müzecilik ve sanat tarihi üzerine yazdığı kitabının adı.[6] Malraux kitabında salt fotoğraflardan oluşan bir 'müze' tasarlıyor ve "duvarları olmayan" bu müzenin, hem sanat tarihi, hem de sanat deneyimi üzerinde yaratacağı etkileri tartışıyor.

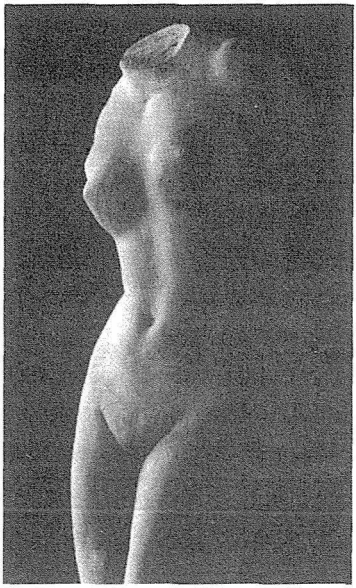


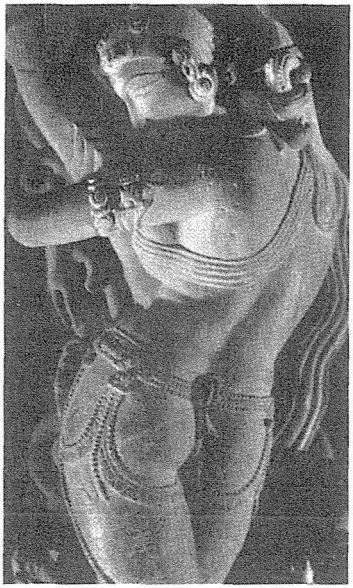
André Malraux "Hayalî Müze"sinde.

Malraux'ya göre, müzelere giren eserler entelektüel bir mahiyet kazanır. Çünkü, müzeye girmeden önce bulundukları özgün ortamlarındaki temsiliyetlerini, manevi değerlerini yitirmişlerdir. Örneğin, kiliselerden sökülüp müzelere getirilen resimler, artık Hıristiyanlığın menkıbelerini temsil etmezler, ressamlarının adıyla anılan birer sanat eseri olurlar: bir Tiziano tablosu, bir Michelangelo heykeli vb. Dolayısıyla, "sanat eserleri, sanat eseri olmaktan başka bir işlevlerinin kalmadığı yerde"[7] ancak birbirleriyle entelektüel/estetik anlamda mukayese edilirler. Ne var ki müzelerin, mekânlarından ve yönetimlerinden kaynaklanan birtakım sınırlamalar

nedeniyle birçok sanat eserini sergilemesi mümkün değildir. Örneğin mimarlık eserleri. Üstelik müzelerdeki eserler elinizin altında değildirler; her istediğiniz anda bu müzelere seyahat edip istediğiniz eserleri izlemeniz ve incelemeniz mümkün değildir. Dolayısıyla müzeler, bu tür kısıtları nedeniyle, amaçları olan entelektüel/estetik işlevlerini iyice sınırlarlar. Oysa Malraux'nun fotoğraflardan kurduğu hayalî müzenin "duvarları yoktur". Mevcut müzelerin bütün bu kısıtlarını ortadan kaldırarak estetik mukayeseye dayalı entelektüel etkinlikleri sonsuzlaştırır. Çünkü fotoğrafın, görüntüyü çevresinden yalıtarak ikiboyutlu zeminde çoğaltabilme, büyültüp küçültebilme, ayrıntılara odaklanabilme gibi teknik olanakları sayesinde, önceden hiç kaydedilmemiş mekânlara ve zamanlara odaklanılabilir. Sadece resim ve heykel sanatlarına değil, farklı farklı bütün sanat dallarına özgü formlar arasındaki bağlantılar keşfedilebilir.

Malraux'nun *Hayalî Müzesi*'nden antik Yunan ve Hint çıplakları.





Malraux'ya göre, "stil" kavramı, ancak fotoğraflardan oluşan hayalî müzenin, mevcut müzelerin kısıtlarını aşması sayesinde tam anlamıyla evrenselleşebilir. "İnsanlığın akıbetini şekillendiren mukadderat fikrini hiçbir şey, evrimleri ve dönemleri kaderin yeryüzünde bıraktığı derin izleri andıran büyük stiller kadar canlı ve dayanılmaz olarak ifade edemez."[8] Ve Malraux'ya göre, insanlığın ortak mirasını temsil eden stillerin ortaya çıkarılması hümanizmin pekiştirilmesidir. "Röprodüksiyon sayesinde, müzenin yanı sıra, görülmemiş enginlikte yeni bir sanat deneyimi alanı açılmaktadır. İşte bu alan ilk kez bütün insanlığın ortak mirasıdır."[9] Bu ortak mirası sanat tarihi derler ve sanat tarihi de "bir yüz yıldır fotoğraflanabilir olanın tarihidir".[10]

Fotoğraftan Sanat

Walter Benjamin'in "Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı" başlıklı çığır açan makalesi ile, Malraux'nun *Hayalî Müze*'si aynı yıllarda yazılmıştır. Benjamin ve Malraux, fotoğrafik röprodüksiyonun sanat, sanat deneyimi ve sanat tarihi üzerinde yarattığı köklü etkiler konusunda hemfikirdirler. Ama Malraux'nun, sanat izleyicilerinin entelektüel formasyonu bağlamında incelediği bu etkiler, Benjamin'e göre politiktir.

Benjamin, bir eserin röprodüksiyonlarıyla çoğaltılmasının, onu tek ve biricik kılan varlığından, sahihliğinden, geleneğinden, kısacası özgün olmanın bütün niteliklerini karşılayan *aura*'dan arındırdığını ileri sürer. Oysa sanat deneyimi, başlangıcında büyüsel, dinsel bir ritüeldir; bir külttür. Bu kült, Rönesans'la ve modernleşmeyle birlikte, hayatın sekülerleşmesi sonucu, dinin yerini alan bir güzellik kültüne dönüşmüştür. 19. yüzyılda ise, müzelerin kitlelere açılmasıyla birlikte, kültlere bağlı değerlerin yerini sergileme değe-

ri alır. İşte bu kırılmanın sonucunda, o zamana kadar kültlere özgü bir deneyimi hatırlatan sanat deneyimi, politik bir nitelik kazanır. "Sanat için sanat" bu gelişmenin yol açtığı krize bir tepkidir.

Benjamin'e göre, "Sanat eseri, sergileme değerini mutlaklaştıran vurgu sayesinde tamamıyla yeni işlevlere bürünen bir yaratı olmaktadır. Bu işlevler arasındaki sanatsal işlev ilerde eğreti bir hal alabilir... Ama bugün bu yeni işlevler için en elverişli mecralar, fotoğraf ve filmdir".[11] Bu sözlerdeki kehanet yıllar sonra fazlasıyla doğrulanmıştır: Fotoğraf ve sinema gerçekten de modernist sanatın "eğretileştirildiği", modernizm sonrası (postmodern) sanatın başat mecraları haline gelmiştir.

Sanatın bir sergileme etkinliğine indirgenmesi, kitleselleşmesi, ve röprodüksiyon sayesinde kült *aura*'sını yitirmesiyle birlikte kazandığı politik etkinlik, Benjamin'e göre esas itibarıyla iki biçimde kendini gösterir: politikanın estetikleşmesi ve sanatın politikleşmesi:

> Homeros zamanında Olimpos tanrılarının seyrettiği insan, şimdi kendi kendini seyretmektedir. İnsanlığın kendi kendine yabancılaşması öyle bir kerteye varmıştır ki, kendi yok oluşundan gayet güzel estetik bir haz alabilir. Faşizm politikayı böyle estetikleştirir. Komünizmin buna cevabı, sanatı politikleştirmektir.[12]

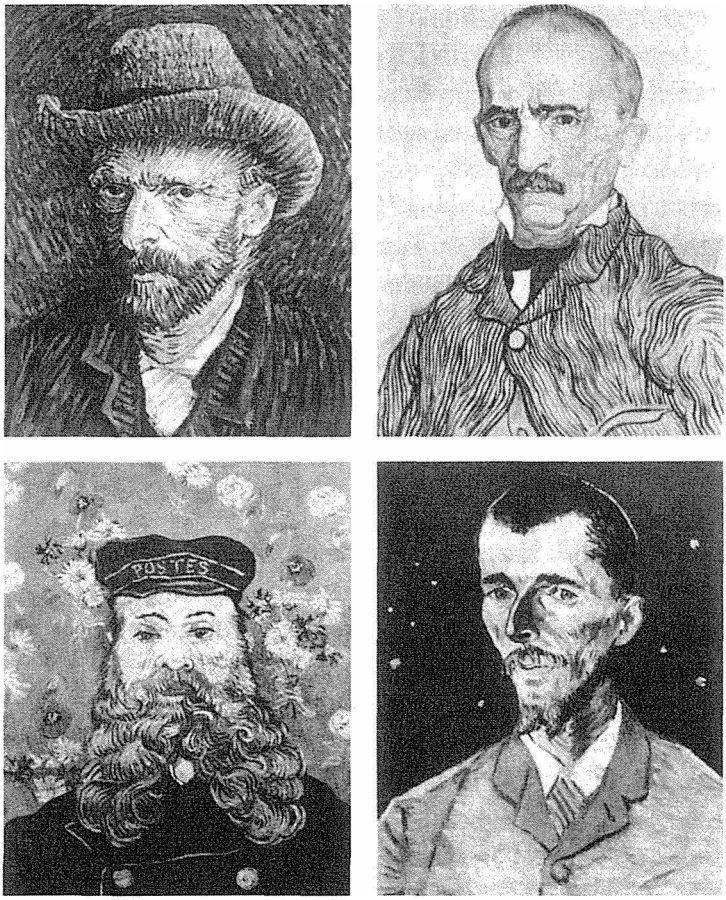
Hayalî Müze ve Modernizmin Sonu

Malraux'nun *Hayalî Müze*'si 1980'lerde yeniden gündeme geldi. Bu yıllar, sanatın Rönesans'tan bu yana, modern zamanlarda inşa edilen ontolojisinin parçalanmaya başladığı dönemdi. Sanatın ne olduğuna ve neyin güzel olduğuna ilişkin önceki bütün normların aşındırıldığı bir dönemdi. Post-

modernizm geleneğe hücum ederken, önceki bütün dönemleri, stilleri, kültürleri, teknikleri özgürce birbirine buluyordu. Bu bulamaçlar bir anlamda sanat tarihinin kolajlarıydı; kolaj havasındaki röprodüksiyonlardı. Sonuçta, sanat tarihinin özgünlük, sahihlik (otantisite), biriciklik (üniklik) gibi ilkeleri kadar, tarih teorisinin temelindeki stil kavramı da anlamsızlaşıyordu. Eserlerinden biri, kitaplardaki Van Gogh röprodüksiyonlarının fotoğraflarından ibaret olan Sherrie Levine şöyle diyor:

> Hayalî müzeyi yaratmış olan fotoğraflara şükran duyuyorum. Sahtecilik gibi bir şeyin olmadığı müzik ve şiirin peşindeyim. Her performans, her okuma, her fotoğraf, her heykel, her desen, her resim aynen özgündür, biriciktir ve otantiktir. Notasyonun içerik ve stil yerine geçtiği durumlar hoşuma gidiyor.[13] (1997)

Çağdaş sanatı doğuran bu dönüşüm ile *Hayalî Müze* arasındaki bağlantıları saptamak güç değil. Bir kere Malraux, seçkin veya popüler olsun, Batılı veya Doğulu olsun, uygar ya da barbar olsun bütün sanatları, zanaat eserlerini, süslemeleri, folkloru müzesine kabul ediyor, dolayısıyla onlar arasında "entelektüel" kıyaslamalar yapılabileceğini öne sürüyordu. Aralarındaki estetik ayrımları, hiyerarşileri reddederek hepsini aynı tarih bağlamında birleştiriyordu. Sonra, Yunan ve Hint çıplaklarını karşılaştırırken yaptığı gibi, kültürlerarası köprüler kuruyordu.[14] Resim sanatının, şiir ve drama formlarıyla ilişkilerini araştırarak, resmi, çağdaş "poststrüktüralistler" gibi bir anlamda metinleştiriyordu. Pentüre ve heykele tanınan egemenliği kırarak, mühür, dokuma, seramik veya vitrayı da estetik kıyas sistemine sokuyor; farklı malzemeler, teknikler ve mecralar arasındaki ayrımları kaldırıyordu. Rouault'ya ait *Yaşlı Kral* portresi ile Agamemnon'un antik maskesini, veya Vermeer ile Yunan ta-



Sherrie Levine, *Van Gogh'un Ardından*, 25,4 x 23,5 cm; herhangi bir Van Gogh kitabından çekilmiş siyah-beyaz fotoğraflar, 1994.

pınaklarını süsleyen kadın profillerini biraraya getirerek, sanat tarihinin dönemsel kalıplarını ve yerleşik kronolojilerini aşıyordu. Deborah J. Meijirs'e göre, "Harald Szeemann, Rudi Fuchs gibi çağdaş küratörlerin 'tarihdışı' sergileri, sonunda, Malraux'nun bütün yer ve zamanlara ait özerk eserlerin birliği üzerine kurduğu estetiği doğrularlar".[15]

Ayrıca Malraux, fotoğraf ve her türlü röprodüksiyon ara-

cılığıyla alıntılama, kopyalama, formatlama gibi olanakları devreye sokarak, kitlesel ve sanal mecraların da kapılarını açmıştır. Nitekim postmodernizmin hayalî müzesi, sanat ile kitle kültürünün, avangard ile *kitsch*'in birbirlerini taklit ettikleri; tasarım, moda ve reklamın sanatla iç içe geçtiği sınırsız bir repertuvar sunar. Rosalind Krauss'un tabiriyle bu bir "bit pazarı"dır.[16] Ve bu müze artık bir kitle iletişim ortamıdır; bir *mass medium*'dur. Müzeleşmenin altın çağı sayılan 19. yüzyılda seküler bir ilahiyat dalı olarak kurumsallaşan sanatın tapınağı gibi kutsallaştırılan müze, bir yüzyıl kadar sonra popüler bir medya sahnesine dönüşmüştür. Bilbao gibi endüstrisi köhneyen kentleri, birbirleriyle rekabet eden küresel metropolleri markalandıran mimari gösteriler halini almıştır.

Sonuçta, Malraux'nun, stil kavramını evrenselleştirerek bütün insanlığın kültürel mirasını ortaklaştırmayı umduğu hayalî müze tasarısı, tam da aksine bu kavramın tamamıyla silinmesine yol açmıştır. Onun idealleştirdiği hümanizmden, "entelektüel"likten, özerklik düşüncesinden, evrensel bir estetik ve tarih ufkundan geriye hiçbir şey kalmamıştır. Sanatı herhangi bir imgeye indirgeyen görsel arşivler, sanal müzeler hariç...

Hayalî Müzeden Sanal Müzeye[17]

Bütün sanat tarihini aynı mekânda temsil etme yolundaki ilk girişim, Harvard Üniversitesi bünyesinde kurulan Fogg Müzesi'ne bağlı fotoğraf-slayt arşividir (1895). Bu arşiv, tarih anlatılarının canlandırıldığı bir 'ansiklopedi' işlevi görür. Fogg'un fotoğraf arşivinin kurulması ile, fotoğrafa hareket katan sinemanın icadının aynı zamana rastlamasından yola çıkan Preziosi, sanat tarihi ile film senaryolarının kurguları arasındaki zihniyet birliğine dikkat çeker.[18]

Ne var ki, "bütün zamanı aynı mekâna kapatma" (Foucault) ideali yönünden fotoğraf arşivleri de sınırlıdır. İşte bu sınırlar da, dijital teknolojiler sayesinde aşılmaktadır. Fogg'unki gibi hayalî bir müzeden sanal müzeye geçişi gerçekleştiren proje, Getty Müzesi'nin geliştirdiği, sanal bir veritabanı olan Sanat Tarihi Enformasyon Programı'dır. Nihayet bütün insanlık tarihi aynı ortamda formatlanabilecektir. Önüne önce özgün 'resimleri', sonra da bu resimlerin fotoğrafik röprodüksiyonlarını koyan tarih, şimdi onların dijital görüntülerine odaklanmıştır.

Dijital bir imge arşivi kurulması yolundaki en iddialı proje, bekleneceği gibi, Microsoft'un kurucusu ve "dünyanın en zengin insanı" Bill Gates'ten gelmiştir: CORBIS. CORBIS'in hedefi, sanatınkiler de dahil bütün imgeleri bilgisayar ekranının 'mekânında' arşivleyebilmektir: "devlet başkanlarının portreleri, günbatımı resimleri, uçaklar, And Dağları'nda kayak yapanlar, nadir bir Fransız pulu, 1965 yılında Beatles, ve Rönesans tabloları".[19] Bill Gates, projesinin her ne kadar müzeyi kutsadığını söylese de, Hal Foster'a göre asıl kutsanan, Microsoft'un bütün bu imgeleri kendine mal ederek sağladığı kazançlardır.[20] Eğer Fogg ve diğer "hayalî müze" projelerinin amacı sanatı tarihselleştirmekse, sanatın herhangi bir imge, veri, enformasyon yığınına dönüştüğü, CORBIS gibi arşive dönüşmüş sanal müzelerin amacı da onu tarihsizleştirmektir.

Fotoğrafın icadıyla birlikte baş gösteren, fotoğrafın sanatı öldüreceği endişeleri, belki de sonunda gerçekleşmiştir.

Notlar

1 A. Stepken, "Teknik Görüntülerin Büyüsü", *In Media Res: Berlin'den Fotoğraf ve Diğer Medya Sanatları*, içinde (Berlin: Berliner Kulturveranstaltungs, 1997) s. 17, 18.

2 Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, (Londra: Yale University Press, 1989) s. 72.

3 Margaret Iversen, "Retrieving Warburg's Tradition" (1993), *The Art of Art History: A Critical Anthology* içinde, (ed.) D. Preziosi (New York: Oxford University Press, 1998) s. 222.

4 Bkz. Michael Baxandall, *15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim - Stilin Toplumsal Tarihine Giriş*, çev. Zeynep Rona (İstanbul: İletişim Yayınları SanatHayat dizisi, 2015)

5 Henri Focillon, *The Life of Forms in Art* (New York: Zoon Book, 1992) s. 14, 19.

6 Anclré Malraux, "Museum Without Walls", *The Voices of Silence* içinde (Londra: Secker & Warburg, 1956).

7 *A.g.e.*, s. 14.

8 *A.g.e.*, s. 46.

9 *A.g.e.*, s. 46.

10 *A.g.e.*, s. 30.

11 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (1936), F. Frascina ve J. Harris (der.), *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts* içinde, (Londra: Phaidon, 1992) s. 302 [Türkçesi: "Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı", çev. Mustafa Tüzel, *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* içinde (ed.) Ali Artun (İstanbul: İletişim Yayınları SanatHayat dizisi, 2. baskı 2009) s. 91-129; metinde bu çeviri kullanılmadı].

12 *A.g.e.*, s. 307.

13 Katalog: *The Museum as Muse* (New York: The Museum of Modern Art, 1999) s. 140.

14 Malraux, *The Voices of Silence*, s. 80-85.

15 Deborah J. Meijers, "The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition", *Thinking About Exhibitions* içinde (New York: Routledge, 1996) s. 7-20.

16 Rosalind E. Krauss, "Postmodernism's Museum Without Walls", *Thinking About Exhibitions* içinde, *a.g.e.*, s. 341-348.

17 Bkz. Ali Artun, *Müze ve Modernlik - Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 1* (İstanbul: İletişim Yayınları SanatHayat dizisi, 2006) s. 254, 255.

18 Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, s. 72, 73.

19 Bill Gates, *The Road Ahead* (New York: Penguin, 1995).

20 Hal Foster, "The Archive without Museums", *October* 77 (Yaz, 1996), s. 97-119.

Modern Müzenin Kuruluşu ve Çöküşü
Louvre ve Bilbao Guggenheim: İki Müze, İki Küratör, İki Sanatçı

Müzenin, "zamanın mekânı" olduğu söylenir. Bu söz, sadece müzenin teşhir ettiği eserler arasındaki zaman ilişkisinin düzene sokulması, yani onların tarihselleştirilmesi anlamına gelmez. Müzenin sanata ve tarihine ilişkin birtakım temsiller kadar, kurulduğu zamanın bilgi ve iktidar rejimlerini de sergilediğini anlatır. Bu bakımdan, eğer Louvre modern aklın, modern birey/ulus/evren düşüncesinin ve modern sanat tarihinin örgütlendiği bir ortam olarak kabul edilirse, çağdaş Bilbao Guggenheim Müzesi de bu modern tasavvurların bozulduğu bir sahne olarak incelenebilir.

Louvre Müzesi ve Modernlik

18. yüzyılla birlikte önceki kraliyet koleksiyonları modern müzelere dönüşmeye başlar. Özellikle "müzeler çağı" adını alacak 19. yüzyıl süresince, Avrupa'nın bütün imparatorluk merkezlerinde müzeler kurulur: Londra British Museum,

Temel alınan metin: Ali Artun, "Müzede Modernliğin Kurulması ve Bozulması - Louvre ve Bilbao Guggenheim: İki Müze, İki Küratör", *8. Ulusal Sanat Sempozyumu "Sanat ve..."* içinde, (Ankara: Hacettepe Üniversitesi GSF Yayınları, 2006) s. 59-67.

Madrid Prado, Paris Louvre, Berlin Altes, Viyana Kunsthistorisches, St. Petersburg Ermitaj, ve İstanbul müzeleri. Bunları oluşturacak olan koleksiyonlar, Rönesans'la birlikte yükselen nadire kabineleridir (*cabinet de curiosités, kunstkammern*). Nadire koleksiyonlarının bir sınırı yoktur. Bütün zamanlar ve mekânlar, canlı/cansız, doğal/yapay her şey bu koleksiyonlarda yerini bulabilir. Yeter ki evreni canlandıran harikalardan biri olsun, nadide olsun, acayip ya da garip olsun: örneğin, deniz kabukları, mercanlar, kurutulmuş bitkiler, doldurulmuş kuşlar, kavanozlanmış sürüngenler, ceninler, cüceler, ucubeler, resimler, heykeller, sikkeler, mücevherler, dokumalar, silahlar, saatler, pusulalar, teleskoplar, haritalar... ve tabii kitaplar. Kabineler ilk bakışta müzelerden çok, aktarları veya çerçileri hatırlatır. Nadireler, tıka basa dolu raflarda, çekmecelerde, dolap ve vitrinlerle kaplı nişlerde, bölmelerde saklanır. Büyüdükçe, özel dairelere, sarayların özel galerilerine taşar. Nadirelerin oluşturduğu karmaşa ancak sahibinin hayal gücünde düzene girer. Aralarındaki gizemli ilişkileri ancak o okuyabilir, anlamlandırabilir. Bu nedenle nadire kabineleri, zamanın koleksiyonerleri olan imparatorların, asilzadelerin, veya âlimlerin, merkezine kendilerini yerleştirdikleri harikalar arasında kudretlerini tefekküre daldıkları birer mikrokozmos sayılırlar. Gizemini ancak yaratıcısının sökebileceği mitolojiler oluştururlar. Dolayısıyla son derecede özeldirler; kamuya kapalıdırlar.

Müzelerin kamuya açılması Venedik'te (1596) ve Oxford Üniversitesi'nde (1683) başlar.[1] Buna rağmen, "ilk kamusal müze" unvanı Louvre'a aittir. Çünkü Louvre Devrim'in eseridir. 1792'de, monarşiye son verilmesinden dokuz gün sonra kurulur. Bundan böyle Louvre Sarayı, Fransız ulusunun zaferinin ve egemenliğinin bir anıtıdır. Modern devletin, yurttaşın, bilginin, sanatın ve tarihin sahnesi olarak müze fikri Louvre'da canlanır.



Musei Wormiani Historia (Kopenhag Ole Worm Müzesi). Ole Worm'un *Museum Wormianum* adlı eserinden, 1655.



Louvre'da Grande Galerie'nin müze olarak düzenlenmesi. Hubert Robert, *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre,* 1796.

Aydınlanma müzeleri, nadire kabinelerinin karmaşasına akılcı bir disiplin kazandırır. Onları Ansiklopedi'nin düzenine sokmaya çabalar. Bu düzen, sınıflandırma sayesinde başarılır. Müzelerdeki her nesne belirli bir sıraya sokulabilmeli, birbiriyle kıyaslanabilmeli ve belirli birtakım bütünlükler –kategoriler– içinde kümelendirilebilmelidir. Dolayısıyla artık sıradışı ve nadir olan 'eserler' değil, aksine, temsilî olanlar makbuldür. Sınıflandırma gözle görülür özelliklere, forma dayanır. Müzeolojik bilginin kaynağı görme ve sınıflandırmadır. Sonuçta nadire kabinelerindeki 'okuma' eyleminin yerini, 19. yüzyılda hakikat üzerinde egemenliğini kuran 'görme' alır. Dünya, önceki gibi bir metin olarak değil de, bir resim olarak kavranır. Heidegger'e göre,

> dünyanın resme, insanın özneye dönüşmesi, modern çağ için belirleyicidir. Bu dönüşüm, modern tarihi temellendiren vakaya da ışık tutar [...] Yani, fethedilen dünya ne kadar kapsamlı ve etkili olarak canlanır, ve nesne ne kadar nesnel görünürse, özne de o kadar öznel olarak belirir [...] Ve dünyanın gözlemlenmesi ve öğretilmesi o kadar büyük bir hızla insana ait bir doktrine dönüşür.[2]

Modern müzelerde sınıflandırma ilkin tabiat ile sanat –bilim ile estetik– arasında oluşur. Sanat ve tabiat müzeleri, arkasından da sanayi ve bilim müzeleri birbirlerinden ayrılarak uzmanlaşır. Böcekler ve mercanlar, saatler ve boynuzlar, heykeller ve ceninler, narlar ve zırhlar bundan böyle birbirlerini anlamlandırmazlar. Ansiklopedik disiplin giderek sanat müzelerini de sınıflandırır. Önce sanat ile zanaat –güzel sanatlar ile el sanatları– ayrılır. Ardından sanat eserleri kronolojik ve biyografik bir hizaya girer. Aynı zamanda formlarına göre stillere, ekollere, akımlara, dönemlere tasnif edilir.

Nihayet, estetik hiyerarşinin –beğeninin– cetveli olan kanona göre nitelenir ve sıraya sokulur. Müze mekânına eklemlenerek kademelenir.

Akılcılık, Tarihselcilik ve Evrensellik

Louvre gibi akıl çağı müzeleri, çağdaş tabiat bilimleri modeli üzerine kurulur. Isaiah Berlin, modern düşüncede aklın, "yöntemleştirilmiş tabiat" anlamına geldiğini yazar. Descartes ise düşüncelerin, tabiatın ışığının aklı aydınlatması sayesinde "zihnin gözü" önüne geldiğini belirtir. Sonuçta, sanat da tabiatta olduğu gibi bir ilerleme, gelişme, evrim ilkesini temel alır. Sanat da tabiat gibi –bilim gibi, sanayi gibi– zaman ilerledikçe gelişme gösteren bir doğrultuda tarihselleştirilir. Tarihselcilik farklı kültürlere hiyerarşik bir düzen verir. Onları ilerleme, gelişme, uygarlaşma hattında kat ettikleri zamana göre, uygar/barbar, modern/primitif, ileri/geri gibi sınıflara ayırır. Bu evrensel sınıflandırmanın zirvesinde modernliğin vatanı Fransa yer alır. Louvre bu görkemi cisimleştiren bir anıttır. Sanatın merkezinin artık Medici müzelerinin Floransa'sı değil, Paris olduğunu kanıtlar. Bütün kültürel farklılıkları, ortak bir geçmişe ve ortak bir geleceğe sahip aynı akılcı kozmos içinde sistemleştiren evrensel tasarının en yüce temsili sanattır. Sanat, evrenselliğin başat dilidir. Dolayısıyla müze evrenselliğin en inandırıcı, en hakiki sahnesi olur. Kolonyalist kültür hegemonyası ve onun türevi olan sanat yağmacılığı, modern 'evrensel müzeler'de meşrulaştırılır.

Ulus, Devlet

Louvre'un 'sanatsallaştırdığı' akılcı zaman ve mekân anlayışı, modern ulus tahayyülünün ve modern birey-yurttaş kim-

liğinin oluşmasında kilit rol oynar. Weber'e göre kültürel bir oluşum olan ulus, ortak bir tarihe ve coğrafyaya, zaman ve mekân bilincine dayandırılır. Bu bilincin inşa edilmesi, ulusa ve onun siyasi temsili olan devlete ilişkin mitolojilerin canlandırılması, bir dizi kültürel kurumun örgütlenmesi sayesinde gerçekleşir. Bu kurumların başında müze gelir. Poulantzas "tarihin ulusallaştırılmasını ve ulusun tarihselleştirilmesini devletin üstlendiğini" yazar.[3] Norbert Elias da "Uygarlık Süreci"ni "Batı toplumlarının devletler biçiminde örgütlenmesiyle" ilişkilendirir.[4] Kamunun egemenliğine geçen modern müzeler de ulusu devletle özdeşleştirir. Yurttaş kimliğini tanımlayacak olan ulusal miras ve ulusal kökler müzelerde sergilenir. Yakın geçmişteki monarşilerle bağlar koparılır ve modernlik yeniden keşfedilen antik çağları hiza alan bir uygarlık hattına bağlanır. Preziosi'ye göre "müzeolojik 'geçmiş' şimdiki haliyle modernliğin hayalî olarak üretilmesi ve sürdürülmesi için bir araçtır."[5] Louvre'un ve onu model alan 19. yüzyıl 'evrensel müze'lerinin teşhir düzeni, antik Greko-Romen sanatından yükselen ve ulusal ekollere göre sınıflandırılan bir tarihsel anlatıya dayanır. Bu anlatının kaynağı, sanat tarihinin babası sayılan Winckelmann'ın 1764'te yayınladığı *Antik Sanatın Tarihi*'dir. "Güzel sanatlar" (*beaux arts, fine arts*) teriminin icadı (1752) ile Baumgarten'in çağdaş anlamıyla estetiğe değinen ilk kitap kabul edilen *Aesthetica*'yı yayınlaması (1750), müzelerin filizlendiği bu aynı yıllara rastlar.

Bireysel Deha ve Yurttaş Kimliği

Modern zamanlarda sanat tanrısal değil bireysel bir dehanın ürünü kabul edilir. Aslında uzun bir tarihi olan 'bireysel deha' inancı, "ancak 19. yüzyılın burjuva toplumlarında egemen olur. Louvre'un tavanlarına sanat dehalarının su-

retlerini ve adlarını nakşeden, 19. yüzyıl bireyciliğidir. Ve sanat tarihini neredeyse salt bir biyografiymiş gibi kaleme alan, 19. yüzyıldır. Bireysel deha belki de başka yerde olmadığı kadar Louvre'da kutsanır. Bu kutsama... aslında şöhretini Louvre'un ve sanat tarihinin inşa ettiği dünya çapındaki dizi dizi şaheserle yenilenir ve *Mona Lisa*'nın taçlandırılmasıyla doruğa çıkar".[6] Louvre, sanatsal yaratının tanrısal yaratıya meydan okuduğu, sekülarizmin bir tapınağına dönüşür.

Modern müzede hükümdarın yerini devlet alır. Müze hazinelerinin sahibi, onları eşit olarak temsil ettiği varsayılan devletin aracılığıyla bütün yurttaşlardır. Karşılarındaki, kulluk ettikleri bir ulunun değil, kendilerinin serveti, kudreti ve ihtişamıdır. Kendi yazdıkları tarihi izlerler müzede, böylece kaderlerinin ellerinde olduğuna inanırlar. Müze mekânında gözlenen bu toplumsal birlik kamuyu ifade eder. Müzeler hem nesne topluluklarına, hem de insan topluluklarına ait yeni formların yaratılması için bir sahne oluştururlar. Sanatın varlığını ve gücünü kanıtlayacağı bu yeni toplumsal form "kamu"dur (Philip Fisher). Bu karakteristikleri dolayısıyla müzeler, kırlardan endüstriyel metropollere akan yeni kentlilerin demokrasi ve yurttaşlık terbiyesi gördükleri, kentleşmenin ve endüstrileşmenin şerrinden korundukları başlıca disiplin kurumlarından birini oluşturur. Müzeler, "yurttaş" olarak birleştirdikleri izleyicilerinin modern toplumsal sınıflar ve cinsiyetler arasında ayrıma uğramasında da işlevseldirler. Bourdieu'nün *Ayrım* ve *Sanat Sevdası* başlıklı kitapları, sanatın ve müzelerin toplumsal ayrımların örgütlenmesindeki rolünü inceleyen çağdaş sanat sosyolojisi klasikleri sayılır. Bourdieu bu eserlerinde, Kant'ın beğeninin evrenselliği ve kendiliğindenliği konusundaki tezlerini eleştirir.

Sekülarizm

Bürger'e göre, "tam olarak gelişmiş bir burjuva toplumunda, sanat-edebiyat kurumu, din kurumunun işlevsel karşılığı olarak kabul edilebilir". Sanatın özerkliğinin inşa edildiği ve 20. yüzyıl avangard hareketlerine varıncaya kadar etkisini sürdüren romantizm, sanatın akılcılıkla, tabiat/sanayi ile, bilimle arasına mesafe koyar. Estetik, ilahi bir deneyime dönüşür. Soyut sanatın bir kılavuzu haline gelen *Sanatta Ruhsallık Üzerine* başlıklı kitabında Kandinski, "ruhun dili"nin peşinde olduğunu yazar. Sonuçta estetik "seküler bir ilahiyata" (Preziosi), sanat deneyimi bir ritüle, bir ibadete, müze de bir ibadethaneye dönüşür.

Küratörün İktidarı

Yukarda değinilen değişik cephelerinin gösterdiği üzere, "müzeler, modern dünyanın kurulmasında ve muhafazasında hayatidir". Modernlik müzenin eseri ve onun en önde gelen kurmacasıdır (Preziosi). Eskiden hükümdarları ölümsüzleştiren aynı eserleri, onları silmek üzere anlamlandıran müzeografinin kurucusu, Napolyon'un Louvre'un başına getirdiği Dominique-Vivant Denon'dur. Napolyon onun 'küratör'lüğünde, Avrupa'nın bütün belli başlı nadire kabinelerinin, kilise ve saray koleksiyonlarının yanı sıra Mısır antikitesini de yağmalar. Denon ise, Paris'e yığılan bütün bu eserleri kurgulayarak yekpare bir evrensel uygarlık sahnesi canlandırmayı başarır ve bu uygarlığın zirvesine de Fransa'yı oturtur. Louvre'un "müzelerin müzesi" unvanını hak etmesinde onun payı büyüktür. Kraliyet Akademisi'nin ve koleksiyonlarının Fransız ulusuna mal edilmesinde ve Louvre'un yüceltilmesinde ünlü ressam Jacques-Louis David'in de katkısı olur. Louvre'un kuruluş dönemi-

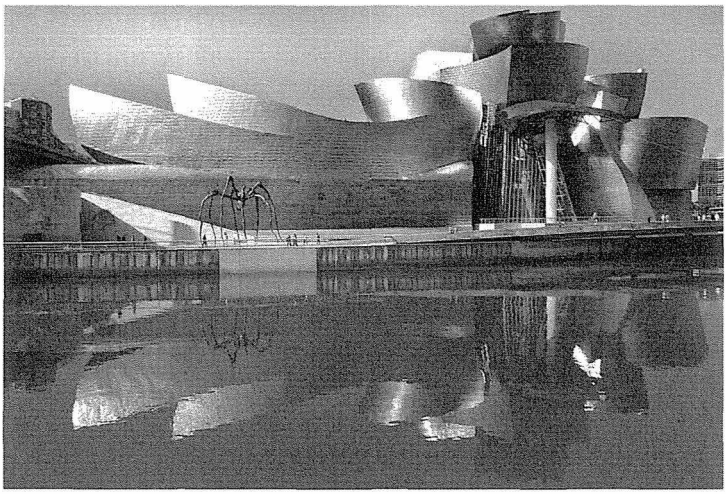


Jacques-Louis David, *Napolyon St. Bernard'da*, 1800.

ni simgeleyen bir sanatçı göstermek gerekirse, o muhakkak ki hem cumhuriyetçilerin, hem de kralcıların devlet ressamı olan David'dir.

Bilbao Guggenheim Müzesi ve Postmodernlik

1970'lerde Fordist endüstrileşme ve kitlesel üretim modelinin terk edilmesi, kapitalizm bünyesinde yapısal bir dönüşüme yol açtı. Birer endüstriyel kent olarak örgütlenmiş pek çok yerleşme krize girdi. Bu kentler yenilenmek amacıyla hizmet ve finans alanlarının yanı sıra kültüre yöneldiler. Uluslararası ilişkilerin yerini alan metropollerarası ilişkilerde süregelen markalaşma yarışının sembolleri sanat ve mimarlıktı. Sermayenin ve üretimin küreselleşmesi, kültü-



Bilbao Müzesi.

rü de küreselleştirdi. Bu küresel/kültürel asimilasyon sürecinde müzeler etkin bir rol üstlendi. Metruk sanayi yapılarını işgal etmeye başlayan müzeler küresel metropollerin kültürel simgeleri oldular. Modernliğin uğradığı köklü dönüşüme vasıta olurken, kendileri de büyük bir değişime girdiler. Louvre'un temsil ettiği müze ve modernlik paradigması kırılmaya başladı. Bilbao Guggenheim Müzesi bu kırılmanın ve yeni 'postmodern' müze çağının en uç örneğini oluşturur.

Guggenheim Müze Zinciri

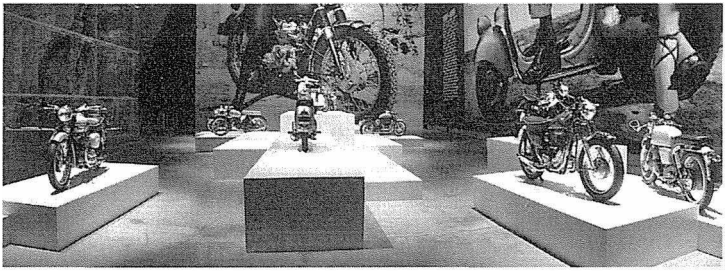
Madencilik devi Guggenheim hanedanı mensuplarından Solomon Guggenheim'ın 1937'de kendi adına kurduğu vakıf tarafından inşa edilen New York Guggenheim Müzesi 1959'da açılır. New York Modern Sanat Müzesi (MoMA) ile birlikte Amerikan modernizminin –soyut ekspresyonizmin veya New York Okulu'nun– öncülüğünü üstlenir. Mü-

ze, 1989'da yönetimine gelen Thomas Krens'le küresel bir atılım yapar.[7] Krens'in hayali, küresel bir müze zinciri oluşturmaktır. Önce New York'ta iki yeni merkez tasarlar. Birini açmayı başarır, diğeri proje aşamasında kalır. Ardından Las Vegas'ın ünlü kumar ve konaklama kompleksinde iki müze açar. Bunlardan birini Ermitaj'la işbirliği içinde gerçekleştirir. Amerika'daki bu zincire, Venedik'teki Peggy Guggenheim, Bilbao Guggenheim, ve Berlin Deutschebank merkezinde kurulan Deutsche Guggenheim müzelerini ekler. Rio'da Jean Nouvel, Tayvan'da Zaha Hadid, ve Salzburg'da Hans Hollein'in mimarları olduğu projeler geliştirir. Bunları Abu Dhabi ve Helsinki izler. Bir müzeleşme hamlesine girişen İstanbul da gündemdedir. Krens'in hedefi, küresel bir müze işletme sistemi örgütleyerek, Guggenheim'ı bunun markası yapmaktır. Otel, modaevi, alışveriş merkezi gibi bir *franchising* sistemidir bu. O nedenle Krens, başında olduğu kurumun McDonalds'a benzetilmesinden gocunmaz, tam aksine, adeta gurur duyar. Müze satmanın mucidi olarak anılır.

Louvre-Bilbao

Bilbao Müzesi, Louvre'un başını çektiği 19. yüzyıl müzelerinin modern temsil sistemini bozar. Öncelikle, müze artık ulusun ve devletin görsel rejiminin örgütlendiği bir mecra olmaktan çıkar, küresel şirketler ağına eklemlenir ve onların himayesindeki kültürel hegemonyanın temsil edildiği başlıca ortamlardan birine dönüşür:

• Guggenheim örneğinde görüldüğü üzere, bizzat müzeler bir küresel şirket –bir korporasyon– olarak sevk ve idare edilir, ve onların yönetim (*management*) disiplininin dilini ve ilkelerini benimser. Küratoryal donanım, sanat tarihinden, pazarlama ve iletişim uzmanlıklarına kayar.



Las Vegas Guggenheim Müzesi'nde "Motosiklet Sanatı" sergisi, 2001.

• Üretimin öncelikli olduğu toplumsal ve siyasal koşulların bastırıldığı ve yerine tüketimin dayatıldığı küresel korporasyon kültürü, müzeleri de ele geçirir. Bu kültür bağlamında "yurttaş" artık bir tüketicidir.

• Zamanla korporasyonların himayesine giren müzeler özelleşir ve birer kamusal ortam olma özelliklerini yitirir (Chintao Wu). Guggenheim, BMW sponsorluğuyla düzenlediği "Motosiklet Sanatı" ve Armani'nin moda sergileriyle kimi lüks markaların ürünlerini de sanatla özdeşleştirir. Böylece sanatın ne olduğuna ilişkin, Rönensans'tan beri geliştirilmiş olan normlar silinir.

• Müzeler giderek, popüler medyaya, gündelik hayata, eğlence, turizm ve moda endüstrisine eklemlenen birer gösteriye (*spectacle*) dönüşür. Bu gösterinin en önemli öğesi artık sanat değil mimarlıktır. Bilbao'da müze izlemenin dramasını mimari mekân oluşturur. Krens, "mimarlık sattığını" söyler.

• Müzelerin dönüşümüne koşut olarak, sanatın, modern müzeler sayesinde kurumsallaştırdığı özerkliği aşınır. Sanat, romantik devrimle idrak ettiği, modernizmle ve avangardla tırmandırdığı siyasal ve eleştirel etkinliğini yitirir.

• Bilbao'da, Louvre'un zamanından, evrensel bir aklın ve tarihin sanat tasnifinden eser yoktur. Onun zamanı, diğer medya gibi aktüeldir. Bilbao şimdiki zamana ayarlı bir göstergedir. O nedenle sanatı tarihselleştirmez, tarihsizleştirir.

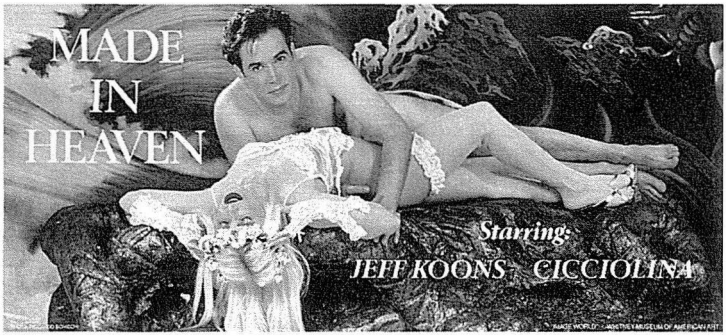
Bilbao Guggenheim - Jeff Koons

Eğer Jacques-Louis David'in Louvre'u temsil ettiği söylenebilirse, Bilbao'yu parlatan da Jeff Koons olmalıdır. Müzenin önündeki 'kuçu kuçu heykeli' (*puppy*), müzenin maskotu gibidir, hatta kimilerine göre bütün Bilbao'nun. Heykel, 70.000 çiçek ve 25 ton topraktan oluşuyor. Koons'un diğer bütün işleri gibi, özgün bir iş sayılmaz. Çiçekten heykel ustası bahçıvanlara sipariş ettiği bir 'eser'.

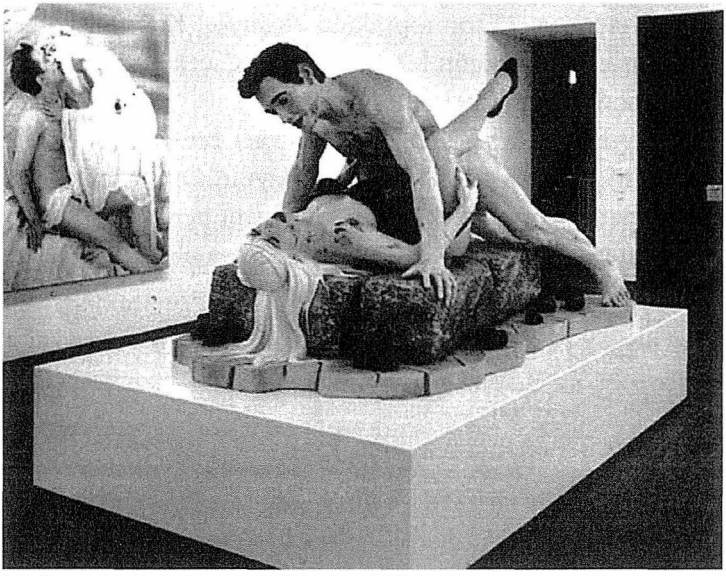
Koons hayata Wall Street'te bir borsacı, bir spekülatör olarak atılır. Andy Warhol'un müridi sayılır. Onun sanat yapmakla para yapmayı özdeşleştiren şiarını benimser. Kendisi de zaten "en büyük eleştirmenin piyasa olduğuna" inan-

Bilbao Guggenheim Müzesi'nin önündeki Jef Koons 'heykeli': *Puppy*.





Jeff Koons, *Made in Heaven*, litografi, 1989.



Jeff Koons, *Made in Heaven - Jeff on Top*, 1991.

maktadır. En sansasyonel işleri *Made in Heaven* dizisidir. Dizi, Koons'u İtalyan porno yıldızı Cicciolina ile seks yaparken görüntüleyen fotoğraflar ve bu fotoğraflardan yapılan heykellerden oluşmaktadır. 1990 yılında ilk kez Venedik Bienali'nde sergilenir ve sanat dünyasını çalkalar. *Puppy* heyke-

linde olduğu gibi bunlarda da Koons'a has bir beceri söz konusu değildir. Fotoğraflar porno yıldızının fotoğrafçısının, heykeller ise Carrera'lı mermer ustalarının eserleridir. Koons'un dehası markalandırmadır, pazarlamadır, iletişimdir.

1980'lerden başlayarak "sanatın sonu"na ilişkin birçok tez öne sürülmüştür: Baudrillard, Danto, Virilio, Kuspit, Perniola... Burada söz konusu olan tabii modern sanat tarihinin, müzeolojinin ve estetik felsefesinin tanımladığı anlamda sanattır. Bu tezlerden hareket ederek denebilir ki, eğer Louvre modern sanatın icadını anıtsallaştırıyorsa, Bilbao Guggenheim da sanatın sonunu sembolleştirir.

Notlar

1 Carole Paul (ed.), *The First Modern Museums of Art - The Birth of an Institution in 18th and Early 19th Century Europe* (Los Angeles: Paul Getty Museum, 2012) s. viii.

2 Martin Heidegger, "The Age of World Picture", *The Question Concerning Technology, and Other Essays* (New York: Harper and Row, 1977) s. 127-133.

3 Aktaran, Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* (Londra: Routledge, 1995) s. 141.

4 Bkz. Norbert Elias, "State Formation and Civilization", *The Civilizing Process, II. cilt* (Oxford: Blackwell, 1982) [Türkçesi: *Uygarlık Süreci*, cilt 1, çev. Ender Ateşman (İstanbul: İletişim Yayınları, 9. baskı 2016) ve cilt 2, çev. Erol Özbek (İstanbul: İletişim Yayınları, 6. baskı 2015)].

5 Donald Preziosi, "Brain of the Earth's Body. Museums and the Framing of Modernity", *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, ed. Bettina Messias Carbonell (Massachusettes: Blackwell Publishing, 2004).

6 Carol Duncan ve Alan Wallach, "The Universal Survey Museum", *Museum Studies* içinde, *a.g.e.*, s. 64 [Türkçesi: "Evrensel Müze", çev. Renan Akman, *Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 2: Müze ve Eleştirel Düşünce* içinde, ed. Ali Artun (İstanbul: İletişim Yayınları SanatHayat dizisi, 1. baskı 2006) s. 75-76, metinde bu çeviri kullanılmadı].

7 Thomas Krens'le ilgili olarak bkz. "Müzenin Medyalaşması ve Ofis Müze: Borusan Contemporary", bu kitapta.

Müzenin Medyalaşması ve Ofis Müze: Borusan Contemporary

Sanatın ve estetiğin ne olduğuyla ilgili, modernliğin Rönesans'tan başlayarak geliştirdiği normlar parçalanıyor. Bilginin bütün alanlarında olduğu gibi, sanatta da normativizmin yerini rölativizm alıyor. Dolayısıyla çağdaş müze de rölatif bir nitelik kazanıyor. Her türlü sergi ya da arşiv, duruma göre müze olarak adlandırılıyor. "Müze", içerdiği bütün tarihsel anlamları terk ediyor. Zaten "her şeyin sanat" olabildiği bir dönemde, "her şeyin müze" olması da gayet mantıklı. Örneğin sanatçı Şükran Moral, genelevde düzenlediği bir performansla "genelevi modern sanatlar müzesine çeviriyor".[1] Orhan Pamuk'un yazdığı *Masumiyet Müzesi*, sadece bir roman başlığı değil, aynı zamanda bir müze. Ve romanın kurmaca kahramanının kurmaca eşyalarını sergiliyor. Dr. Özkan Eroğlu'nun, 14. ve 20. yüzyıllar arası resim sanatına ait kimi başyapıtların dövmeleriyle donattığı kolları bir müze: Arm Museum. O zaman niye Borusan Holding Yönetim Merkezi'nin bulunduğu bir köşk, hem de bir Perili Köşk çağdaş sanat müzesi olmasın? Üstelik türünün dünyadaki ilk örneği. Birçok özel müze gibi bir şirket müze-



Perili Köşk (Yusuf Ziya Paşa Köşkü), 1910.

si, ama diğerlerindeki gibi şirket müzeyi değil, müze şirketi sergiliyor. Ve bu parlak buluşun fikir babası da Thomas Krens: 1990'larda müzelerin sanat tarihinden yalıtılarak küresel bir gösteri zinciri gibi örgütlenmesini tasarlayan Guggenheim müzeleri küratörü. Onun için Borusan Ofis Müze incelenmeye değer.

Müzemani

1990'larla birlikte dünyayı bir müzeleşme humması, bir müze çılgınlığı, bir müzemani sardı. Giderek koca kentler

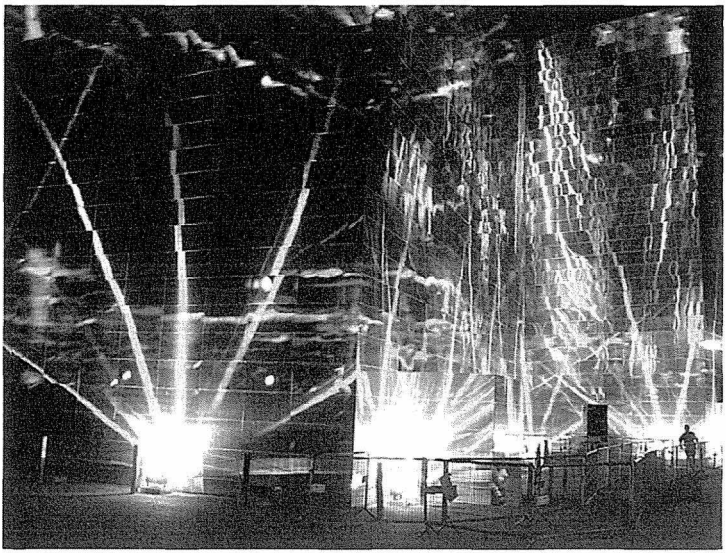
de, kişisel internet siteleri de müze sayılmaya başladı. Tam da, tarihin, toplumun ve sanatın sonunun ilan edildiği* bir çağda müzeler hayatı kuşatıverdi. Oysa "müzenin altın çağı" denilen 19. yüzyıldaki modern müzeler, tarihin, toplumun ve sanatın eklemlenmesi üzerine kuruluyorlardı. Peki, bu şimdiki "amnezi çağı"nda ortaya çıkan yeni müze dalgası nereden kaynaklanıyordu? Acaba çağdaş müzeler kaybolan tarih bilincini, zamansallık duygusunu, hafızayı geri mi çağırıyordu, yeni bir tarih mi arıyordu? Yoksa tam aksine, şimdiki zamanı mutlaklaştıran, dolayısıyla geçmişi unuttturan ve gelecek umudunu parçalayan bir sembolik teknolojiyle mi karşı karşıyayız?

Çağdaş müze salgınını inceleyenlerin çoğu, bunu müzenin medyalaşmasıyla açıklıyor. Andreas Huyssen'in *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek* kitabının ilk yazısı, "Kitle İletişim Aracı Olarak Müze". Huyssen'e göre,

> [...] müzenin zamanımızdaki başarısı, 1980'lerdeki Batı kültürünün belki de en etkin belirtilerinden biriydi. 'Son'lara ait söylem durmaksızın yeni müzelerin açılmasına yol açtı. Her şeyi ıskartaya çıkaran tüketim kültürü, karşılığında onulmaz bir müzemani yarattı. Seçkinci bir koruma bilincinin, geleneğin ve yüksek kültürün kalesi olan müze, yerini gösterilerin, mizansenlerin ve ifratın sahnelendiği kitle medyasına bıraktı [...] Müzlerin tapınağı yıkıldı ve yerine panayır ile alışveriş merkezi arası melez bir mekân ortaya çıktı.[2]

---

* "Tarihin Sonu" teorisinin babası Francis Fukuyama'ya göre, "Sanatçılar, estetik değerlere bağlılıklarının yanı sıra, toplumsal bir sorumluluk taşıdıklarına da kendilerini inandırmayı seviyorlar. Ancak tarihin sonu, başka şeylerin yanında, toplumsal bakımdan yararlı sayılan bütün sanatın da sonu anlamına gelecek": Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man* (Londra: Penguin, 1992) s. 320.



Bilbao Guggenheim Müzesi cephelerinde gösteri.

Müze gezmek zamanla ilgili, tarihle ilgili bir deneyimken, mekânla ilgili bir eğlence haline geldi. Çağdaş müzeler, en etkili örneği olan Bilbao Guggenheim Müzesi'nde görüldüğü gibi birer mimarlık gösterisine dönüştü. Cepheler bile birer ekran işlevi görmeye başladı.[3]

Baudrillard da, müzelerin bir birikimi temsil ederken, bir mizansene ve simülasyona dönüştüğünden bahsediyor:

> [Baudrillard'a göre bu müzeleşme humması], çağdaş kültürün, simülasyonun yayılması sonucunda can çekişmekte olan gerçeği koruma, denetleme ve yönetme yolundaki marazi bir çabası. Tıpkı televizyon gibi çağdaş müze de gerçeği simüle ederek onu parçalıyor. Baudrillard'a göre aslında müzeleşme korumanın tam karşıtı, çünkü sergilediklerini tarihlerinden ve bağlamlarından yalıtıyor; öldürüyor, donduruyor, kısırlaştırıyor.[4]

Hans Belting'e göre,

> [...] geçmişte sanat müzeleri, yalnızca sanatı teşhir etmiyor onun hikâyesini de anlatıyorlardı; ya da sanatı kendi tarihinin aynasında sergiliyorlardı [...] Sanat, sanat müzelerinde gördüklerinizdi. [...] Müze bir bağlam sunuyordu. Ancak müzeler bu konuda önceden sahip oldukları otoriteyi yitirmişlerdir. Sanat piyasası da alternatif bir bağlam sunmaktan acizdir. Sonuç, sanatın bağlamından arındırılmasıdır ki, bunun da etkileri son derecede tehlikeli ve geniş kapsamlıdır.[5]

Kısacası, zamanımızın müze kritiklerine göre çağdaş müze, korumanın değil parçalamanın; hatırlamanın değil unutmanın; gerçeğin değil sahtenin mekânı. Bu son noktayla ilgili, sadece 2011 yılında 400 yeni müzenin açıldığı Çin'de harika bir fars yaşandı. Jishou kentinde açılan görkemli Jibahozi Müzesi'nde sergilenen 4000 eserin neredeyse tamamının sahte olduğu ortaya çıktı. Örneğin 4000 yıl öncesinden bir ideogram aslında 20. yüzyıla aitti. Müzenin baş danışmanı Wei Yingjun bu durumu savunurken, "hiç olmazsa 80 eser kesinlikle orijinaldir" diyordu. Müzenin sahibi Wang Zonyuan ise, "eserlerin sahte mi, orijinal mi olduklarını tanrıların bile bilemeyeceğini" söylüyordu. Aslında devlet kaynaklarına göre Çin, sahte müzelerle kaynıyordu; örneğin müzelerde sergilenen fosillerin %80'inin gerçekle hiçbir ilgisi bulunmuyordu.[6]

Türkiye'de, 1990'lara gelene kadar sanat çevresi sürekli müzesizlikten yakınıyordu. Ama ardından kültürün özelleştirilmesi dalgasıyla birlikte müzeleşme hırsı öyle bir patladı ki, on-on beş yıl zarfında olay iyice anlamsızlaştı: "Darwinciliğe Karşı Adnan Hoca Yaratılış Müzesi",* bölgeye ge-

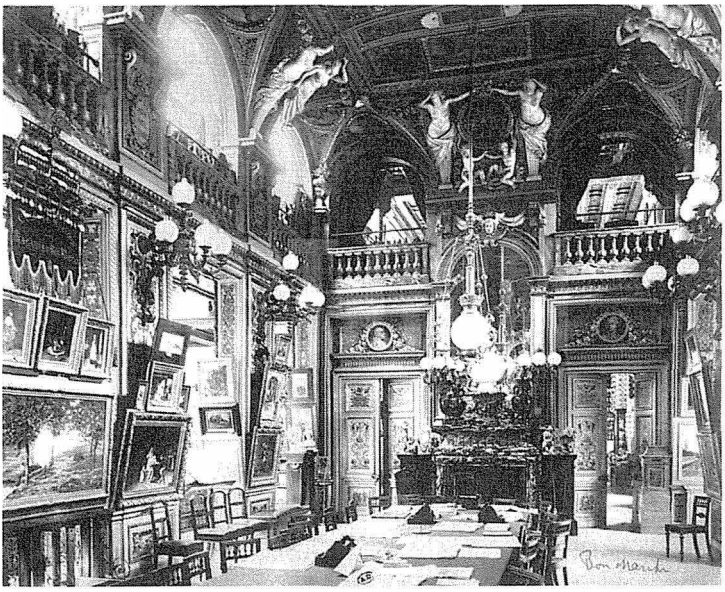
* Darwin ve evrim teorisi düşmanlarının başka bir yaratılış müzesi de Kentucky'de açıldı. İncil'in esas alındığı müze Nuh'un gemisi şeklinde. İçinde muh-

len turist kadınlardan toplanan saçlarla kurulan Nevşehir Saç Müzesi, Samsun Amazon Müzesi, Abdülcanbaz Müzesi, İpek Palas Oteli Said-i Nursi Müzesi, Süleyman Demirel Demokrasiye Sadakat Müzesi, UFO Müzesi...[7] ve tabii peş peşe sanat müzeleri. Neredeyse her özel koleksiyondan bir sanat müzesi biçilmeye başladı. Bunlar, sanat kamusu gelişmemiş, müze görgüsü olmayan bir çevrede kendilerine bir izleyici cemaati toplamak için inanılmaz iletişim/pazarlama kampanyalarına giriştiler. Ve sanat böyle bir süreçte "çağdaş"laştı. Sanatın tarihi "çağdaş"ta, "güncel"de, "şimdi"de durağanlaştırıldı. Zaman (*kronos*) senkronikleşti. İşte 2011 Bienali esnasında İstanbul'u saran sanat ifratının boğucu gürültüsü içinde açılan Borusan Contemporary Ofis Müze böyle bir dönüşümün sonucu.

Modern Zamanlarda ve Çağdaş Zamanlarda Müze-Mağaza-Medya

Müze, etkisinin zirveye ulaştığı 19. yüzyıl sonunda da medya ve mağazayla ilişkilendirildi. Aslında müze ile kitlesel medya (gazete, dergi, reklam, karikatür) ve büyük mağaza (*grand magasine)* hep aynı çağın icatları. Bu çağ, metropolleşmenin, endüstrileşmenin, meta üretiminin, görsel kültürün çağı: 19. yüzyıl. Bu yüzyılda sanat, tarihinde hiç sahip olmadığı bir güç kazanıyor. Isaiah Berlin'e göre bu dönem, "Batı'nın tarihinde sanatın hayat üstünde bir çeşit tiranlık kurduğu belki de ilk dönemi oluşturuyor".[8] Sekülarizmle birlikte gündelik hayattan çekilen dinsel motiflerin yerini sanat dolduruyor. Donald Preziosi'nin sözleriyle, sanat seküler bir teoloji halini alıyor. Müzeler de bu teolojinin örgütlendiği tapınaklar olarak görülüyor. Sanat müze-

telif hayvanlarla birlikte sanal dinazorlar da barınıyor. (*Cumhuriyet*, 13 Temmuz 2016.)



Bon Marché galerisi, açılış 1875.

si yalnızca sekülerliğe değil, modern hayatı kuran ve işleten diğer bütün ideolojilere de işaret ediyor: ussallık, ulusallık, evrensellik, kamusallık, yurttaşlık, uygarlık, tarihsellik, ilerleme... İşte bu nedenle, gerek medya, gerek mağaza bu modernlik anıtına öykünüyor. Yeni yeni ortaya çıkan Bon Marché gibi dev mağazalar Louvre Müzesi'ndekileri taklit eden galeriler açıyor. Birçok dergi ve gazete kendisini "basılı müze" gibi kabul ediyor, hatta doğrudan müze adını alıyor: *Musée comique* (1851), *Musée philon* (1843), *Musée parisien* (1848).[9]

Günümüzde, müze yeniden medyayla ve mağazayla kaynıyor. Ama bu tamamıyla öncekine karşıt bir hadise. Çünkü şimdi, önceden olduğu gibi medya ve mağaza müzeye değil, müze onlara öykünüyor. Çağdaş müze, müzeye özgü estetik ve bilişsel deneyimi ters yüz ederek, müze atmosferini

medyalaştırarak ve mağazalaştırarak aslında modern müzeyi tasfiye ediyor. Nasıl ki çağdaş sanat, sanattan modernliği ve modernizmi tasfiye ediyorsa...

Borusan Ofis Müze

Borusan Holding'in karargâhı olan Perili Köşk'teki ofislerde açılan Borusan Contemporary, şirketin yönetim kurulu başkanı olan Ahmet Kocabıyık'ın kurduğu "Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu"ndan oluşuyor. Cumartesi-Pazar günleri, şirket yöneticileri tatil edince, ofisleri izleyicilere açılıyor ve rehberler eşliğinde izleyiciler, Başkan'ın bu ofisleri dekore etmekte kullandığı çağdaş sanat ürünlerini görme fırsatı buluyorlar. Tabii daha çok da, peri kadar güzel bir kızın yaşadığı söylenen bu acayip yapının mimarlığıyla, şirketin "kurumsal kimliğini" ifade eden dekorasyonuyla, kısacası gücün ve servetin gündelik atmosferiyle ilgileniyorlar. Bir "reality show" izlermişçesine, bu büyük şirketin mahremiyetini dikizliyorlar. Rehberler ise, izleyicilerin dikkatini mobilyalar arasına serpiştirilmiş eserlere çekerek, bu eserleri onlar için anlamlandırıyor, tercüme ediyorlar. Bu arada, örneğin, temaşa ettiği lüksten gözleri kamaşmış bir izleyicinin ilgisini, 12 Eylül arifesinde Fatsa'da örgütlenen devrimci, sovyetik bir hareketin ezilmesini konu alan bir videoya* çekmeye çabalıyorlar. Sonuç, bir fars.

İşte bütün bu minval üzere gelişen mizansen, bir "müze"ymiş gibi tanıtılır. Elbette, müze denince, müze görgüsü olan herkesin aklına modern uygarlığın örgütlendiği kurumlar gelir. En başta, Batılı bir insanın, kendi varlığı olarak kabul ettiği sanatın penceresinden, kendi geçmişini ve geleceğini okuyacağı bir tarih sahnesi gelir.[10] Yurttaşların 'görüş'lerinin (vizyonlarının) ve öznelliklerinin kurulduğu

* "Yedi Yeni İş" arasında yer alan Aslı Çavuşoğlu videosu.



Borusan Ofis Müze.

bir söylem, yani bir bilgi ve iktidar rejimi gelir vs. vs. Kısacası, demek istediğim,[11] Borusan Contemporary Ofis Müzesi ile modern müzenin hiçbir ilgisi yoktur; hatta tam anlamıyla ona karşıttır. Kaldı ki, bu girişimde bırakalım müzeyi, bir koleksiyondan dahi söz etmek oldukça güçtür. Çünkü, seçilmiş olan eserler arasında bir koleksiyonu tanımlayan estetik veya tarihsel eklemlenme yoktur. Keyfî olarak seçilmiş ve önemli bir bölümü de yerine göre sipariş edilmiş işlerdir. Yani bir bakıma tasarım nesneleridir ve doğası bakımından olsa olsa ancak ofisteki diğer tasarım ürünleriyle eklemlenir.

Müzelerin "altın çağı"nda, hayırseverliğin (*philantrophy*) gereği, sanat eserlerinin kamusal müzelere bağışlanmasıydı. Özel himaye düzeninin etkin olduğu ABD'de, kendi adlarına müze kuran Whitney, Guggenheim gibi endüstri ve finans dünyasının devleri dahi, bu girişimlerini kendi koleksiyon-

larını müzeleştirmek olarak görmemişlerdi. Oysa zamanımızın hayırsever koleksiyonerleri, hemen koleksiyonlarını "kamuya açma" hevesine kapılıyorlar. Aslında kendi beğenilerini kamusal beğeni gibi, kendi tarihlerini sanatın tarihi gibi dayatıyorlar. Kamu, sanata kendi ortak varlığı gibi değil de, başka birinin kişisel serveti olarak yaklaşıyor. Üzerinde hiçbir iktidarının olmadığı bir yatırım, bir gösteri, bir otorite gibi... Sonuçta şirketler, bir hayırseverlik, "toplumsal sorumluluk", ve "kamuyla paylaşma" retoriğiyle kamusallığın icat edildiği müze gibi bir kurumu kendilerine mal ediyorlar. Bütün tarihte öznelliklerin kurulmasında son derecede etkin olan "beğeni" denen deneyim, böylece şirketlerin denetimine devroluyor. Demokrasilerde, bir yanılsama olarak da olsa, kendi yönettiği sanatın kendi benliğini kurduğuna inanan insanı, zamanımızın "*post-human*", post-demokrasi çağında sanatın yönetimini ele geçiren şirketler kimliklendiriyor. İşte gerek Ofis Müze'nin gerek birçok çağdaş özel müzenin medyalaştırdığı, nihayetinde budur: Bir iletişim ve finans teknolojisine dönüştürdükleri sanatı yönetmenin, onu kurumsal kültürlerine (*corporate culture*) sindirmenin hazzı, iktidarı, gururu, gösterişi. Batı'da artık bu durumun bilincinde olmayan sanatseverlere rastlamak oldukça güç. Giderek yükselen, müzelere karşı protestolar da bunu gösteriyor. Örneğin, korporasyonlara karşı mücadele eden ABD'deki Occupy Wall Street hareketi bünyesinde başlayan Occupy Museums eylemleri. Kamuyu müzeleri işgal etmeye çağıranlar, bu kurumların artık onları değil, %1'i oluşturan küresel şirketleri/korporasyonları temsil ettiğini ve %99'a karşı olduğunu ilan etmektedir.

Borusan Contemporary tasarısını en iyi ifade eden medya, kataloğu.[12] Açıldığında neredeyse iki kişilik bir bank ölçülerinde olan (82 × 31,5 cm) bu katalogun bir kütüphane rafına sığması mümkün değildir. Açılıp bakılması özel bir ma-



New York Guggenheim Müzesi'nde Gulf Labor ve Occupy Museums protestosu, 1 Mayıs 2015.

sa gerektirir. Dolayısıyla, okunması için değil de daha ziyade sehpa üzerlerinde göz alması için tasarlanan ve *coffee-table* olarak anılan türden bir kitaptır. Ama bu türün ölçülerini de abartmış sayılır, çünkü zaten kendi başına lüks bir eşya havasında olan bu kitaba göre sehpa bulmak da oldukça zor. Hatta kitabı yerinden kaldırmak bile başlı başına bir mesele. Kalın ciltli ve kutulu olan ve Almanya'da imal edilen bu olağanüstü kataloğun kapağı ise adeta bir Borusan afişidir; nereden bakarsanız bakın görünür. Ne de olsa okunması/bakılması o kadar önemli değil. Kimin, niçin almak isteyebileceğini kestirmenin güç olduğu ve zaten sadece İngilizcesi bulunan* kataloğun fiyatı ise 400 TL.

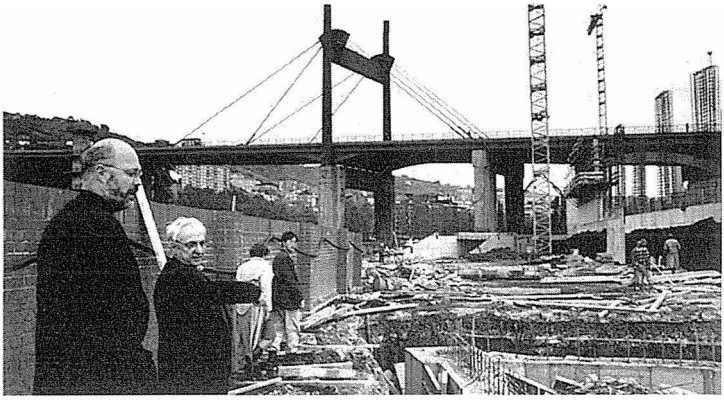
Peki kimdir bu yapmacık müzenin fikir babası? Thomas Krens. Basında yer alan haberlere göre, "görsel kimliği, tasarımı ve sergi programı da dahil olmak üzere" Ofis Müze'nin yönetimi Krens'in danışmanlığı altında yürütülüyor.

* Açılış sırasında.

Thomas Krens Kimdir?

Müzelerin medyalaşmasının öncüsü muhakkak ki Thomas Krens. Çağdaş müzeciliğin en etkin, ama aynı zamanda en kötü şöhretli temsilcisi. 1988'de New York Solomon Guggenheim Vakfı'nın ve Müzesi'nin başına geçiyor, ve bu kurumda yirmi yıl süren diktatörlüğü boyunca modern müzeciliğin tasfiye edilmesini yönetiyor. Sanat Çarı olarak anılıyor. Müzesini bir korporasyon gibi, küresel bir şirket zinciri gibi örgütlemeye girişiyor.[13] Modern müzeyi McDonalds'laştırdığı söylenince bundan gurur duyuyor. Lüks tasarım markalarıyla sanatı özdeşleştiriyor. Moda devi Giorgio Armani'nin arkasından, kişisel tutkusu olan BMW motosikletlerini sergiliyor. Müzecilik etiğini hiçe sayarak koleksiyonlarından eser satışını başlatıyor. Çağdaş müzeyi fantastik bir mimarlık olarak görüyor. "Mimarlık sattığını" açıklıyor. Böylece müzeyi, bir gösteriye, medyaya, ekrana dönüştürüyor. Ama sonunda, müzeye, sanata ve sanatçılara karşı yürüttüğü bu tür müfrit ve agresif uygulamalara karşı tepkiler ayyuka çıkınca 2005'te müze direktörlüğünü bırakıyor, 2008'de de istifa etmek zorunda kalıyor.

Krens, Guggenheim'dan ayrılınca Küresel Kültürel Yatırım Yönetimi Şirketi'ni kuruyor (*Global Cultural Asset Management-GCAM*) ve Batı'da hızla şöhretini yitirdiği için Ortadoğu'ya el atıyor. Emir'lerin ve Aliyev gibi despotların hizmetine giriyor. Ve Krens'i "kültürel kâbusumuz" olarak tanımlayan, *New York Times* gazetesinden Jerry Saltz'a göre "en iyi bildiği işi yapmayı sürdürüyor: müzeyi bir süse indirgemek ve Guggenheim'ın itibarını lekelemek".[14] Bir süre inşaatı sürmekte olan Abu Dhabi Guggenheim'la ilgili danışmanlık yapıyor. Ayrıca, burada "Türkiye, İran ve Lübnan'dan davet ettiği bağımsız küratörlerle bir Ortadoğu sanatı merkezi geliştiriyor".[15] Bu müzenin şantiyesinde uygu-



Thomas Krens ve mimar Frank Gehry, Bilbao Guggenheim şantiyesinde.

lanan barbarca çalışma koşullarına karşı özellikle Amerikalı ve Ortadoğulu sanatçıların başlattığı protestolar karşısında bu işten de ayrılmak zorunda kalıyor. Azerbaycan Devlet Başkanı Haydar Aliyev ve eşi Mihriban Aliyev'le geliştirdiği ilişkiler sonucunda Bakü'deki Azerbaycan Modern Sanat Müzesi projesini yürütüyor. Projenin mimarı, Krens'in gözde mimarlarından Jean Nouvel, Abu Dhabi Louvre Müzesi'nin de mimarı.[16] Krens şimdi Bakü'de, bu sefer Bilbao Guggenheim'ın mimarı Frank Gehry'le yeni bir spektaküler proje kapma peşinde.[17]

Bu arada Krens tabii İstanbul'a da el atıyor. Yukarda değinilen Ofis Müze kuruluş kataloğundan öğrendiğimiz kadarıyla, ahbabı Vasıf Kortun aracılığıyla BMW'nin Türkiye'deki temsilcisi olan Borusan'ın Başkanı Asım Kocabıyık'la tanışıyor. Kocabıyık hemen ona bir BMW motosiklet tahsis ediyor. 1974 yılında da, "Münih'ten satın aldığı son model BMW R90/6 ile 3329 km kat ederek Münih'ten Knidos'a gelmiş ve Sinan'ın yol üzerindeki yapılarını ziyaret" etmiş. Zaten o sıralarda "motosikletler ve Sinan üzerine okuyor"muş. 35 yıl sonra onu "Ahmet Kocabıyık'la buluşturan da, Tür-

kiye ile Sinan ve motosikletlerin kaynaşması".[18] İşte Krens müzecilik kariyerinin en cüretkâr buluşunu bu 'aydınlanma' üzerine yapıyor: Guggenheim'da olduğu gibi müzeyi şirketleştirmek yerine, düpedüz şirketi müzeleştirmek. Gerçekten de Krens için, hazır bulduğu, şirket yapısı ile sanat dekorunu birleştiren "perili" bir mimariden daha ideal bir müze olabilir mi?

Krens İstanbul'da, "2000'den fazla eseri olan", "Sabancı ailesinin damadı" Cengiz Çetindoğan'la da tanışıyor. Çetindoğan, on üç lüks moda markasının Türkiye temsilcisi olan Demsa Group'un Yönetim Kurulu Başkanı. Demsa, ayrıca "dünyanın en lüks ve en yenilikçi otel yönetim grubu olan Jumariah Group"la da ortak. Krens ve Çetindoğan, Haliç kıyısında Zaha Hadid'in mimarı olacağı bir müze inşa edilmesinde anlaşıyorlar. 2012 yılında yapılan bir basın açıklamasına göre "Zaha Hadid tarafından projelendirilen müzenin iç tasarımı ve sergi stratejileri, çağdaş müzecilik konusunda dünyada pek çok müzeye danışmanlık veren Thomas Krens başkanlığındaki GCAM tarafından yapılmaktadır".[19] Baştan 2012 sonunda, daha sonra da 2015'te açılacağı ilan edilen Çetindoğan-Krens projesi nedense bir türlü ilerlemiyor.

Müze-Şapel

Borusan'ın Başkanı Asım Kocabıyık'ın ölümünden iki yıl sonra Ofis Müze'de bir "anı odası" açılıyor: "Asım Kocabıyık: 88 & Sonsuzluk". Müze içinde bir müze: "Mini bir müze de diyebileceğimiz Anı Odası'nın küratörü Boğaziçi Üniversitesi öğretim üyesi Profesör Dr. Zafer Toprak".[20] Anı Odası, Kocabıyık'ın Ofis Müze'deki ofisi. Zafer Toprak'ın *Cumhuriyet'in Başarı Öyküsü: Asım Kocabıyık* kitabından dijital bir sergi düzenlenmiş. Hamallıktan yükselen Sabancılar'ınkine benzer bir efsane. "Çıplak ayakla koşuşturduğu

tarlalardan başarılı iş adamlarının rugan ayakkabılı, kırmızı halılı hayatlarına yükselişin hikâyesi... Memleket sevdası, kültür-sanat aşkı, halkçılık, fedakârlık, alçak gönüllülük", hem Atatürkçülük, hem hacılık...[21] Sonunda Kocabıyık'ın ofisi, onu sonsuzlaştıran, azizleştiren, ululaştıran, ve müzeyi gezen herkesin ziyaret etmek zorunda kaldığı bir şapele dönüşüyor. Sanat nesneleri de birtakım kutsal emanetlere... Şapeldeki tabloyu "Asım Kocabıyık ve Toplumsal Sorumluluk ekranı" tamamlıyor. Sanatın özerkliğinden eser yok.

Rönesans'ın Ofis Müzesi

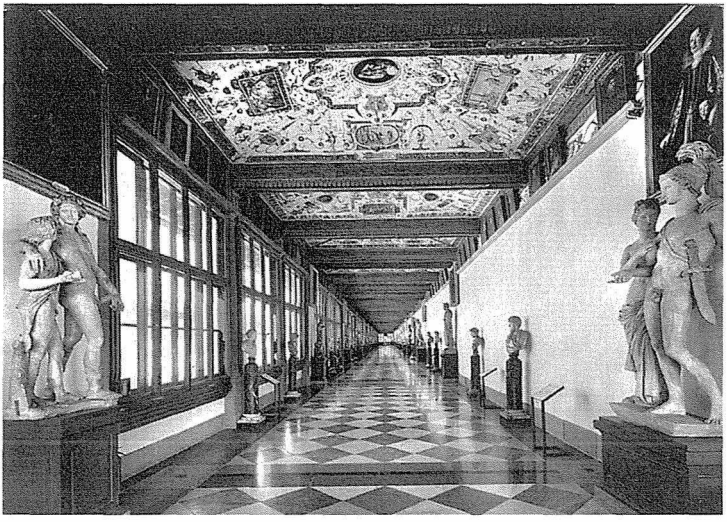
Borusan Ofis Müzesi "benzersizliği"yle övünse de, tarihte başka bir 'ofis-müze' daha var: Uffizi (ofisler). Perili Köşk'teki girişimin ne kadar hazin olduğunu kavramak için dönüp Uffizi'ye bir bakmak yeter. Uffizi, aynı zamanda bir ressam ve mimar olan, ama aslen modern sanat tarihinin babası ola-

Uffizi Müzesi.



rak bilinen Vasari'nin Mediciler için tasarladığı bir yönetim yapısı, bir saray. 1584'te Medici koleksiyonlarının buraya taşınmasından sonra bir müzeye dönüştürülüyor: Galleria degli Uffizi. Mediciler zamanla bu müzeyi Floransa halkına bırakıyorlar; dolayısıyla tam anlamıyla kamusal bir müze. Uffizi, Rönesans kültürünün olduğu kadar, modern müzeciliğin de merkezlerinden biri. Sanatın, sanat tarihi anlatısına göre teşhir edildiği ilk 'galeri' sayılıyor. Yani sanat burada ne Medicileri, ne de ortaçağda olduğu gibi birtakım azizleri veya hükümdarları kutsuyor. Sadece kendisini kutsuyor, sanatı kutsuyor. Kısacası, Uffizi neyse, Borusan Ofis Müze onun tam karşıtı. Birinin kurduğunu öteki yıkıyor. Üstelik Borusan, çağdaş müzeciliğin en bednam siması Krens'in diğer parlak buluşları gibi, bir pastiş. Bugün Ofis Müze, iletişim/PR kadrosu ve reklam kampanyaları sayesinde kendisine zar zor ziyaretçi bulurken, Uffizi'ye bütün dünya akıyor. Hem de her gün, sadece tatil günlerinde değil!

Uffizi Müzesi Vasari Galerisi.



Notlar

1 *Cumhuriyet Pazar*, 13 Şubat 2011.

2 Andreas Huyssen, "The Museum as Mass Medium", *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (New York: Routledge, 1995) s. 14, 15 [Türkçesi: *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*, çev. Kemal Atakay (İstanbul: Metis Yayınları, 1999), yeniden yayınlandığı yer: *Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 2: Müze ve Eleştirel Düşünce* içinde, ed. Ali Artun (İstanbul: İletişim Yayınları SanatHayat dizisi, 2. baskı 2012) metinde bu çeviri kullanılmadı].

3 Bkz. "Modern Müzenin Kuruluşu ve Çöküşü", bu kitapta.

4 Huyssen, *Twilight Memories*, s. 30.

5 Hans Belting, "Contemporary Art as Global Art", *The Global Art World-Audience, Markets, and Museums* içinde (Osfilderh: Hatje Kanst, 2009) s. 11, 12.

6 "Çin'de Jibaozhai Müzesi'nde Sahte Eser Skandalı", *e-skop*, 20 Temmuz 2013 <http://www.e-skop.com/skopbulten/cinde-jibaozhai-muzesinde-sahte-eser-skandali/140>.

7 "Türkiye'de 2002-2012 Arası Müze Girişimleri Dökümü", *e-skop*, 20 Aralık 2012 <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-muzemani-turkiyede-2002-2012-arasi-muze-girisimleri-dokumu/455>.

8 Isaiah Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, çev. Mete Tunçay (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004) s. 11.

9 Bkz. Ali Artun, *Müze ve Modernlik: Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 1* (İstanbul: İletişim Yayınları SanatHayat dizisi, 2006) s. 295-308.

10 "Modern çağın temel hadisesi dünyanın resim olarak [ethedilmesidir... Dünyanın resme dönüşmesi ile, insanın özneye dönüşmesi bir ve aynı hadisedir": Heidegger, "The Age of the World Picture", *The Question Concerning Technology, and Other Essays* (New York: Harper and Row, 1977) s. 133.

11 Müze ve modernlik konusunda bkz. Ali Artun, *Müze ve Modernlik: Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 1* (İstanbul: İletişim Yayınları Sanathayat dizisi, 2006).

12 "Borusan Contemporary Art Collection (Volume 1) published by Ertuğ & Kocabıyık", 2011.

13 Thomas Krens konusunda ayrıca bkz. "Modern Müzenin Kuruluşu ve Çöküşü", bu kitapta.

14 Jerry Saltz, "Our Long Cultural Nighmare Will Soon Be Over", *The New York Times*, 28 Şubat 2008.

15 "Thomas Krens steps away from Guggenhein Abu Dhabi", *Flash Art* online. com., 9 Eylül 2011.

16 Bkz. Ali Artun, "Floransa Prenslerinden Dubai Şeyhlerine Mimarlık, Koleksiyon, Sanat ve Saltanat", *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi - Estetik Modernizmin Tasfiyesi* içinde (İstanbul: İletişim Yayınları SanatHayat dizisi, 2011).

17 Shabin Abbasov, "Ex-Guggenheim Director Betting on Bilbao-Style Project for Baku", <http://www.eurasianet.org/departments/insight/articles/eav020310.shtml > 2 Şubat 2010. Son erişim tarihi: 17 Ocak 2017.

18 Thomas Krens, "Rooms With a View: New Media Art and the Bosporus", *Borusan Contemporary Art Collection* içinde, *a.g.e.*, s. 11.

19 "Demsa Group Dünyaca Ünlü Otel Zinciri Jumeriahil Pera Palace Hotel İçin El Sıkıştı", *Dünya Gazetesi*, 20 Eylül 2013.

20 Gila Benmayor, "Perili Köşk'te mini bir Asım Kocabıyık Müzesi", *Hürriyet*, 27 Aralık 2014.

21 Sadık Çelik, "Muasır Medeniyet Seviyesinde Bir İş Adamı: Asım Kocabıyık", *Cumhuriyet*, 22 Eylül 2012.

I. Seti 106
II. Abdülhamid 29, 45, 52, 53, 71, 72
II. Rudolf 25, 89
V. Murat 71

20. Yüzyıl Sanatında Primitivizm sergisi 145
2011 İstanbul Bienali 184

Abdülaziz 45, 71-73
Abu Dhabi Louvre 148, 191
Abu Dhabi Guggenheim 173, 190
Academia del Disegno 25
Agamemnon 158
Ağlayan Kadınlar lahdi 31, 32 (r.), 50
AKM 73
Alberti, Leon Battista 83, 108, 120
Aliyev, Haydar 190, 191
Aliyev, Mihriban 191
Altıncı *Arrondissement* (Pera) 51, 53
Anadolu Medeniyetleri Müzesi (Hitit Müzesi) 55, 59, 61, 102 (r.)
Anderson, Benedict 54
Hayalî Cemaatler 54
ansiklopedistler 89
architecture parlante 94
Armani 174, 190
Arolat, Emre 75, 76 (r.)
ars memorativa 89
Arseven, Celal Esat 56, 57
artificalia 16, 18, 20, 26
Arts & Crafts hareketi 112
arts premiers 147
arts primitifs 147
Âsâr-ı Nakşiye 30, 44, 48, 61, 69
Askerî Müze 46
aslanhane 17, 18 (r.)
Augustus 124
avangard 151, 160, 170, 174
Avrupa-merkezli (-merkezci) 53, 56, 144, 145, 148
Ayasofya 17, 81, 109
Aydınlanma 26, 53, 87, 91, 128, 166; *-cı* 96
Azerbaycan Modern Sanat Müzesi 191
Aziz Paulus 60

Baartman, Saartjie 129-131, 147 *veya* Hotanto Venüsü 128, 130
Babil Kulesi 80-82
Bacon, Francis 91, 92, 94
Yeni Atlantis 91, 92
Gesta Grayorum 92
Barnum, P. T. 131, 132
Barnum Amerikan Müzesi 131
Batılılaşma 52, 74
Baudelaire, Charles 151
Baudrillard, Jean 53, 177, 182
Baumgarten, Alexander Gottlieb 168
Aesthetica 168
Belting, Hans 63, 183
Benjamin, Walter 156, 157
"Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı" 156
Bergama 103, 104
Berlin Altes Museum (Berlin Müzesi) 25, 31, 38, 49 (r.), 50, 90, 96-99, 118, 164
Berlin, Isaiah 167, 184
bibliotheca 16, 20, 22
Bilbao Guggenheim Müzesi 13, 110, 163, 171-175, 177, 182, 191
Birinci Dünya Savaşı 45
Birinci Türk Tarih Kongresi 33

Blanchard, Pascal 128
Bloch, Ernst 83, 84
Bode, Wilhelm 27
Borusan Contemporary (Ofis Müze) 184, 186-188, 193, 194
Borusan Holding 179, 186, 189, 191, 192
Botticelli, Sandro 24
Boullée, Étienne-Louis 94, 96, 97
  Newton Anıtı 94, 96
Bourbon Hanedanı 25, 119
Bourdieu, Pierre 169
Bra, Théophile 93, 94
  Barış Müzesi 93, 94
British Museum 90, 91, 104 (r.), 118, 119, 163
Broadway 136
Browne, Thomas 108
  Musaeum Clausum 108
Brunelleschi'den Michelangelo'ya Rönesans - Mimarlığın Temsili sergisi 121, 122 (r.)
Brüksel Evrensel Sergisi (1958) 139
Burckhardt, Jacob 152
Bürger, Peter 170
Büyük Petro 25

cabinet de curiosités 16, 41, 88, 164
Camillo, Giulio 89, 90
Campanella, Tommaso 91, 92
  Güneş Ülkesi 91-93
casino 22
Centre Pompidou (Pompidou Merkezi) 145, 146
Chatelet Tiyatrosu 136
Chin-tao Wu 174
Chirac, Jacques 61, 147, 148
Cité de l'Architecture et du Patrimonie 121-125
CORBIS 161
cornucopia 22
corporate culture 188
correspondance 21, 87, 89
Corvinus, Matthias 20
Cosimo de Medici 20, 25
Crystal Palace 120, 139
Cuvier, Georges 131

Çatalhöyük 101, 102
Çetindoğan, Cengiz 192
Çinili Köşk 21, 22 (r.), 41, 42 (r.)

da Vinci, Leonardo 24
Dada 152
Dalton, Richard 108
  Museum Greacum et Aegyticum 108
Danto, Arthur 177
Darwin, Charles 143; *-izm* 134
David, Jacques-Louis 170, 171, 175
del Pozzo, Cassiano 108
Museum Chartaceum 108
Delaroche, Paul 151
demiourgos 80
Demsa Group 192
Denon, Vivant 27, 170
de Quincy, Quatremère 105, 119
Descartes, René 167
Deschamps, Paul 121, 122
Dethier, Philipp 28, 41
Deutsche Guggenheim Müzesi 173
Diderot, Denis 93
Diez, Ernst 57
  Başlangıcından Günümüze Kadar Türk Sanatı 57
Dolmabahçe Sarayı 28, 45, 62, 69, 70, 72, 75
Dumant, Albert 28
Dünya Büyücüleri (*Magiciens de la Terre*) sergisi 145

Ecole de Beaux Arts 101, 118
Eldem, Sedat Hakkı 75, 108
Elias, Norbert 168
Elvah-ı Nakşiye 31-33, 46, 47, 61
Epikman, Refik 51
Ermitaj Müzesi 25, 164, 173
Eroğlu, Özkan 179
  Arm Museum 179
expositions universelles 119
Eyüboğlu, Sabahattin 59

Fabianski, Marcin 92
Fatih Sultan Mehmet 20-22, 24
firavun mezarları 84, 101, 102, 103 (r.), 106, 110, 113

Fisher, Philip 169
Flaubert, Gustave 41, 151
Fogg Sanat Müzesi 145, 160, 161
Folies-Bergère 139
formalizm 153
Foster, Hal 161
Foucault, Michel 105, 161
franchising 173
Fransız Anıtları Ulusal Müzesi 110, 113, 115-117, 119-121
Fransız Devrimi 93, 113, 115, 118, 140 (r.), 141, 164
Fuchs, Rudi 159

galleria 22
Gates, Bill 161
Gautier, Théophile 41
Gehry, Frank 191
Gerôme, Jean-Léon 43, 45
Getty Müzesi Sanat Tarihi Enformasyon Programı 161
Gılgamış Destanı 82
Giacometti, Alberto 144
Gilles, Pier 108
İstanbul Topoğrafyası 108
Global Cultural Asset Management (GCAM) 190, 192
Glück, Heinrich 56, 57
Gombrich, Ernst 153
Goold, Edward 28, 41
Gotik 84, 111, 112, 120, 153
Goupil, Jules-Adolphe 45, 72, 73
grand magasine 184
guardoroba 22
Gül, Abdullah 75

Habsburg hanedanı 20, 24, 25, 49, 89
Hadid, Zaha 110, 111 (r.), 173, 192
Hadrianus 96
hafıza tiyatrosu 89, 90, 92
Hagenbeck, Carl 133, 134, 136
Hagenbeck, Gustav 133 (r.)
Halide Edib 58
Halil Edhem (Ethem) 16, 27, 30-33, 44, 46-48, 50, 51, 54, 62, 69, 74
Halil Paşa 31, 32 (r.)
Yatan Kadın 31, 32 (r.)
Haussmann, Georges-Eugène 51
Heath, Joice 131
Hegel, G. W. Friedrich 31, 96
Heidegger, Martin 166
Hırka-i Saadet Dairesi 20
Hollande, François 146
Hollein, Hans 173
Hollywood 139
Homeros 60, 157
Huyssen, Andreas 181
Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek 181
hümanizm 20, 24, 56, 60, 87, 156, 160

Iustiniaus 81

İbrahim Edhem 28
İkinci Dünya Savaşı 62, 121
İnsanat Bahçeleri: Vahşi'nin İcadı sergisi 128, 129 (r.)
insanat bahçesi 13, 128, 133, 134, 136, 139, 149
İskenderiye Müzesi 20, 21, 23, 24, 31, 41, 50, 90
İslamizm 60
İstanbul Müzesi 31, 33, 38, 50-54

Jardin Zoologique d'Acclimatation de Paris 131 (r.), 132 (r.), 133, 141 (r.)
Jibahozi Müzesi 183

Kabaağaçlı, Cevat Şakir 59
Kandinski, Vasili 170
Sanatta Ruhsallık Üzerine 170
Kanuni Sultan Süleyman 19 (r.), 20
Muhteşem Süleyman sergisi 60
Karayağız, Yalçın 75
Kirchner, Ernst Ludwig 144
kitle kültürü 160
kitsch 160
klasizm 85, 121, 151
Kocabıyık, Ahmet 186, 191-193
Kolomb, Kristof 127, 128
kolonyalizm 40, 52-54, 118, 129, 144-148, 167 *veya* sömürgecilik 129, 139

Koons, Jeff 175-177
Made in Heaven 176
Puppy 175, 176
Koşay, H. Z. 55
Kraliyet Cemiyeti (Royal Society) 91
Krauss, Rosalind 160
Krens, Thomas 173, 174, 180, 189-192, 194
kunstkammern 15 (r.), 16, 41, 88, 164, *ayrıca bkz. raritätenkabinett, wunderkammern*
Kuspit, Donald 177

La Fontaine, Jean de 115
Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret) 97, 98 (r.), 122
Cité Radieuse apartmanı 122
Ledoux, Claude Nicolas 94
Leibniz, Gottfried 91
Le Musée d'Histoire Naturelle d'Ecole Impériale de Médecine de Constantinople 29
Lenoir, Alexandre 113-115, 118-121, 124
Lequeu, Jean-Jacques 94
Lorenzo de Medici 24
Levine, Sherrie 158, 159 (r.)
Ligorio, Pierro 108
Londra Dünya Sergisi (1851) 120, 139
Londra Kraliyet Mimarlık Müzesi 111, 112 (r.)
Londra Tabiat Tarihi Müzesi 136
Lord Burlington (Richard Boyle) 107
Louvre Müzesi 13, 25-27, 31, 40(r.), 44, 90, 93, 96, 113, 114, 118, 119, 147, 163, 164, 165 (r.), 167-170, 172, 173, 175, 177, 185; *Abu Dhabi* 148, 191

Machiavelli, Niccolò 24
magasine 29, 51
Malraux, André 13, 153-160
Hayalî Müze 13, 153, 154 (r.), 155-158, 160, 161
management 173
Matrakçı Nasuh 108
Maxxi Müzesi 110, 111 (r.)
Mecmua-i Âsâr-ı Âtika 25, 38, 39
Mecmua-i Esliha-i Atîka 20, 25, 38
Medici Sarayı 20, 24
Mehmet Reşat 71
Meijirs, Deborah J. 159
Mercier, Sébastian 93
Metropolitan 90, 118
Michelangelo 24, 154
Millî Saraylar Resim Müzesi 72, 74 (r.)
Mimar Sinan 81, 191, 192
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (Akademi) 13, 14, 32, 49, 56, 61, 69, 70, 73, 78
mirabilia 16, 20
Mitchell, Timothy 142
mnemonics 89
Molière 115
Montaigne, Michel de 115
Moral, Şükran 179
More, Thomas 91
Morris, William 112
Motosiklet Sanatı sergisi 174
"Muhteşem Süleyman" sergisi
Musée de la Sculpture Comparée 120
Musée de l'Homme 130, 142, 144-147, 149 (r.) *veya* İnsan Müzesi 130, 131, 142, 146, 148
Musée des Arts d'Afrique et d'Oceanie 147
Mussolini, Benito 124
Mustafa Âli 25
Menakıb-ı Hünerverân 25
Müze-i Hümayun (Müze-i Osmanî) 25, 28, 30, 31, 40, 41, 43, 46, 49, 50, 52, 53, 60 *ayrıca bkz.* İstanbul Müzesi
müzemani 180, 181

nadire kabinesi 13, 16, 21-23, 26, 27, 41, 49, 50, 84, 87, 88 (r.), 89-93, 127, 142, 164, 166, 170
Napolyon 170
naturalia 16, 17, 26
Nemrut 81
neo-Platonizm 23, 87, 127
Neue Staatsgalerie 98

New York Modern Sanat Müzesi (MoMA) 145, 172
Newton, Isaac 91, 94, 96
Tabiat Felsefesinin Matematik Ilkeleri 91
normativizm 179
Nouvel, Jean 148, 149, 173, 191
Nuh'un Gemisi 80, 82, 83

Occupy Museums 188, 189 (r.)
Occupy Wall Street 188
Ogan, Aziz 30
On Emir 81
oryantalizm 43, 45, 52, 60, 142, 153
Osman Hamdi 27, 29, 30, 42 (r.), 43, 46, 49

Özal, Turgut 60
La Turquie en Europe 60

Palais de Chaillot 120 (r.), 121
Palazzo Grassi 121, 122 (r.)
Palladio, Andrea 107
Pamuk, Orhan 179
Masumiyet Müzesi 179
Pancaroğlu, Oya 56
Paris Dekoratif Sanatlar Müzesi 102
Paris Evrensel Sergisi *1867* 45, 139, 140 (r.); *1878* 120; *1889* 139, 140 (r.), 141; *1937* 120, 121
Paris Exposition Coloniale Internationale (1931) 139
Paris Porte Saint-Martin Tiyatrosu 136
Parthenon 85
Peggy Guggenheim Müzesi
Pera Salonu 29
Perikles 85
period rooms 84, 102
Perniola, Mario 177
Picasso, Pablo 144
Piranesi, Giovanni Battista 106, 107 (r.), 108
Antichita Romane 107 (r.), 108
Pittard, Eugène 57
Les races et l'histoire 57
Platon 92
Atlantis 92
Plutarkhos 84, 95
postmodern 61, 98, 109, 110, 149, 157, 172; *-izm* 160
poststrüktüralizm 158 *veya* yapısalcılık 153
Poulantzas, Nicos 168
pozitivizm 120
Prado Müzesi 25, 164
Preziosi, Donald 26, 48, 160, 168, 170, 184

Quai Branly Müzesi 128, 145-148

Raffaello 147
raritätenkabinett 16
rasyonalizm 21, 26, 93, 96, 120
Reagan, Ronald 60
Resim ve Heykel Müzesi 33, 44, 61, 62 (r.), 69-71, 73, 75, 76, 77 (r.), 108
Riegl, Alois 152, 153
Rivet, Paul 142, 146
Rouault, Georges 158
Yaşlı Kral 158
rölativizm 179
Rönesans 13, 15, 16, 20, 22-26, 41, 49, 80, 83, 84, 87, 89, 90, 92, 96, 121, 122, 127, 142, 152, 153, 156, 157, 161, 164, 179, 194
Ruskin, John 105, 112

Sabancı ailesi 192
Saint-Joseph Lisesi 29
Saint-Simon, Claude Henri de 94
Saltz, Jerry 190
sanatın özerkliği 51, 76, 170, 174, 193
Sanayi-i Nefise 27, 31, 43-46, 48, 49, 61, 69
Saray Koleksiyonları Müzesi 72
Sarkozy, Nicolas 148
Schinkel, Karl Friedrich 49 (r.), 96, 97
Schusev Devlet Mimarlık Müzesi 112
scientifica 16, 20
scrittoio 22
Seksen Günde Devriâlem 136
sekülarizm 169, 184
Semendirek Nikesi 39, 40 (r.), 147
Serginin Sergisi (2009) 77, 78

Shaw, Wendy 48
Osmanlı Müzeciliği 48
Siyah Venüs 136
Soane, John 105, 106 (r.)
Soğuk Savaş 60
soyut ekspresyonizm 172
spectacle 75, 174
staatskammern 41
startecht 148
Stirling, James 98, 99 (r.)
Strzygowski, Josef 56, 58, 59
Altay-İran Kavimler Göçü 56
studiolo 16, 22, 23 (r.), 88
Süleyman'ın Tapınağı 80, 81, 92
Süleymaniye Camii 81, 109
Szeemann, Harald 159

Şehnâme-i Selim Han 17, 18 (r.)
Şeker Ahmet Paşa 45, 72

tableaux-vivant 139
Tafuri, Manfredo 99
Tanzimat 52
theatro 22
theatrum mundi 89, 90
thesaurus 22, 79
Thumb, Tom 132
Tiziano 154
Topçu Kışlası 73
Topkapı Sarayı 13, 16, 20, 21, 23, 30, 41, 48, 50, 89
Toprak, Zafer 192
Cumhuriyet'in Başarı Öyküsü: Asım Kocabıyık 192
tribuna 22
Trocadéro Etnografi Müzesi 131, 142, 143 (r.)
Trocadéro Sarayı 120, 121
Tschumi, Bernard 86 (r.), 87
Turner, J. M. W. 151
Tutankhamun 84, 102, 103 (r.)
Türk Ekolü 31, 45
Türk Tarih Kurumu 56
Türk Tarih Tezi 57, 58
Türkiyat dergisi 56

Uffizi 193, 194
Ulusal Rus Müzesi 25

unicorn 16, 17 (r.)
Usûl-ü Mimarî-i Osmanî 28

Ülkü dergisi 56
ütopya 13, 79-81, 83-85, 87, 89-94, 97, 99, 112

Vahdettin 71
Valéry, Paul 125
Van Gogh, Vincent 158, 159 (r.)
Vasari, Giorgio 25, 106, 113, 153, 194
En Mükemmel İtalyan Mimarlarının, Ressamlarının ve Heykeltıraşlarının Yaşamı 25
Vermeer, Johannes 158
Versay Müzesi 119
Victoria & Albert Museum 102, 119
Viollet-le-Duc, Eugène 119-121; *Galerisi* 122, 123 (r.)
Virilio, Paul 177
Vitruvius 83, 87, 90, 108, 120
On Kitap 87
Viyana Dünya Sergisi (1873) 28, 48
Viyana Kunsthistoriches 25, 38, 164

Wallerstein, Immanuel 54
Wallis, Brian 60
Wang Zonyuan 183
Warburg, Aby 152
Bilderatlas 152
Warhol, Andy 175
Washington, George 131
Weber, Max 168
Wei Yingjun 183
Whitney (Müzesi) 187
Winckelmann, Johann Joachim 26, 39, 96, 113, 115, 168
Antikite Sanatının Tarihi 39
Wölfflin, Heinrich 152, 153
wunderkammern 16, 22, 88

yaratıcı endüstri 76
Yates, Francis A. 92
Yıldız Sarayı 28. 45; *koleksiyonları* 29

zigurat 81
Zonaro, Fausto 29, 46, 47 (r.), 72

ALİ ARTUN

Mümkün Olmayan Müze

ALİ ARTUN 1972'de Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. Mimarlar Odası'nda bilim ve teknoloji konuları ile mimar ve mühendislerin toplumsal konumları üzerine araştırmalar yürüttü, çeşitli makalelerin yanı sıra *Fordizmin ve Mühendisin Dönüşümü* adlı kitabı yazdı. 1980'den sonra Ankara Çağdaş Sahne Kültür Merkezi'ni yönetti ve burada *500 Yıllık Bilmece* programı çerçevesinde sanat tarihi, edebiyat ve müzikle ilgili etkinlikler düzenledi. 1984'te Galeri Nev'in kuruluşuna katıldı. Bu tarihten başlayarak Galeri'nin Ankara'daki sergilerini düzenledi ve aralarında *Resme Bakan Yazılar, Arslan-Defterler* ve *Tiraje-Zamanların Hafızası*'nın da bulunduğu yüzü aşkın Galeri Nev yayınının editörlüğünü yaptı. Galeri sergilerinden başka Ankara'da *Cobra* ve *1950-2000*, Kopenhag'da *Ben Bir Başkası*, İstanbul'da *Mübin Orhon-Sainsbury Koleksiyonu* sergilerini hazırladı. Sanart'ın kuruluşunda ve yönetiminde görev aldı. Halen, İletişim Yayınları'nda kültürel eleştiri alanında eserlerin derlendiği "Sanathayat" dizisini yönetiyor ve İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Programı'nda "Sanat ve İktidar" dersini veriyor. Son yayınlanan kitapları: *Modernliğin Sınırında Sanat-Eleştiri, Özerklik, Siyaset* (2006), *Müze ve Modernlik* (2006), *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi* (2011), *Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik* (2015).

Ali Artun

MÜMKÜN OLMAYAN MÜZE

Müzeler Ne Gösteriyor?

Mümkün Olmayan Müze derlemesi, müzeciliğin hem farklı tarihsel dönemlerini, hem de farklı türlerini kıyaslıyor. Müzelerin ne gösterdikleriyle ilgileniyor. Temsil ettikleri ve donattıkları bilgi ve iktidar rejimlerini irdeliyor. Rönesans müzelerinden çağdaş müzelere, farklı örnekler üzerinden, müzelerin inşa ettikleri sembolik evreni ve dili sökmeye çalışıyor. Bu dilin zamanla nasıl dönüştüğünü araştırıyor. Müzelerin iletişim gücünü sorguluyor. Sonundaysa, müze açmanın bir çılgınlık aşamasına geldiği günümüzde bu gücün bizi nasıl etkilediğini aydınlatmayı umuyor.

Kapak: Zaha Hadid, Maxxi Müzesi, Roma.

20.00 TL

iletişim

ISBN-13: 978-975-05-2150-8