sanathayat9

Ali Artun

tarih sahneleri

sanat müzeleri 1

Müze ve Modernlik

iletişim

ALİ ARTUN

Müze ve Modernlik

Ali 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 zamandan 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, kültürel eleştiri alanında eserlerin derlendiği "Sanathayat" dizisini yönetiyor ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde "Müze ve Modernlik" dersini veriyor. Son yayınlanan kitapları: *Modernliğin Sınırında Sanat-Eleştiri, Özerklik, Siyaset* (2006), *Müze ve Modernlik* (2006).

sanat**hayat**

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun

Yeni bir hayat yeni bir sanat gerektirir.
Jacques RANCIÈRE

Sanat hayatın özerk bir formudur.
Jacques RANCIÈRE

Hayatın sanata dönüştüğü
bir dizi formun gelişmesi olarak sanatın hayatı:
Müzenin anlattığı hikâye aslında budur.
Jacques RANCIÈRE

ALİ ARTUN

Müze ve Modernlik

TARİH SAHNELERİ - SANAT MÜZELERİ I

iletişim

İletişim Yayınları 1189 • sanat**hayat** dizisi 9
ISBN 975-05-0443-7
© 2006 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2006, İstanbul
2. BASKI 2012, İstanbul

•

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun
YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen
KAPAK TASARIMI Özlem Özkal
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Asude Ekinci
DİZİN Hasan Deniz
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 03 21

•

sanat**hayat**
Müze Kitapları

ed. Ali Artun
MÜZE VE ELEŞTİREL DÜŞÜNCE
Tarih Sahneleri · Sanat Müzeleri II

•

Wendy M. K. Shaw
OSMANLI MÜZECİLİĞİ
Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi

•

Hal Foster
TASARIM VE SUÇ
Müze / Mimarlık / Tasarım

•

ed. Ali Artun
SANATÇI MÜZELERİ

İletişim Yayınları
SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 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

İÇİNDEKİLER

I
Modernlik Öncesi Müze

Müz 11

İskenderiye'nin Mirası 13

Koleksiyon Tutkusu ve Tanrılar 18

Nadire Kabineleri 25

- **Nadire Kültü ve Hükümranlık** 32

Rönesans'ın Ansiklopedik Müzeleri 44

Medici Müzeleri 56

- **Gallerla** 63
- **Studiolo** 69

Hafıza Sanatı ve Müze 75

- **Antik Hafıza Sanatı ve Retorik** 75
- **Ortaçağ'da Hafıza Sanatı - Hıristiyan Etiği ve İkonografisi** 78
- **Rönesans'ın Hafıza Tiyatrosu ve Hermetik Gelenek** 84
- **Modern Müzelerin Şafağında Hafıza Sanatı ve Evrensel Dil Tasarıları** 92

II
Müze ve Modernlik

Kraliyet Mirası Kabineler ve Ulusal Müzeler 101

- Fransa Olarak Louvre 105
- Çağdaş Müzenin Hayaleti 108
- Çarlık Müzelerinin Proleterleştirilmesi 112
- Kamusal Temsil Mekânları 113
- Modernlik Rekabeti ve Müzeler 118

Modern Müzeler ve Yeni Bilgi Rejiminin Kurulması 139

- Müzeolojik Akıl 141
- Müzeolojik Zaman 145
- Gözün İktidarı ve Teşhir Teknolojileri 148

Modern Müzeler, Modern Kimlikler 155

- Modern Müze, Modern Ulus 156
- Modern Müzede Deha Estetiği ve Din 167
- Modern Müze ve Yurttaşlık Terbiyesi 170
- Modern Müzeler, Modern Ütopyalar 175
- Modern Müze, Kültürel Sermaye ve Toplumsal Ayrım 183
- Modern Müze ve Modern Özne/Birey 190

Modern Müze ve Evrensellik Hayali 200

- Evrensel Sergiler ve 'Öteki' Kültürlerin Müzeografik Temsili 205
- Evrenin Zirvesi 214
- "Hayali Cemaatler" ve Müzeler 215
- Evrensel Müzeler ve Talanın Meşrulaştırılması 217
- Müzeye Muhalefet 226

Müzede Sanat Tarihi Sanatı 241

- Fotoğraf Öncesinde Winckelmann, Hegel Tarihleri ve Ulusal Müzeler 242
- Fotoğraf Sonrası Formalist Tarihler ve Modern Sanat Müzeleri 246

- **Modernist Stil Kavramı ve Malraux'nun Fotoğrafik "Hayalî Müze"si** 250
- **MOMA: Modernizmin Tahtı** 255

Müze-Mağaza 295

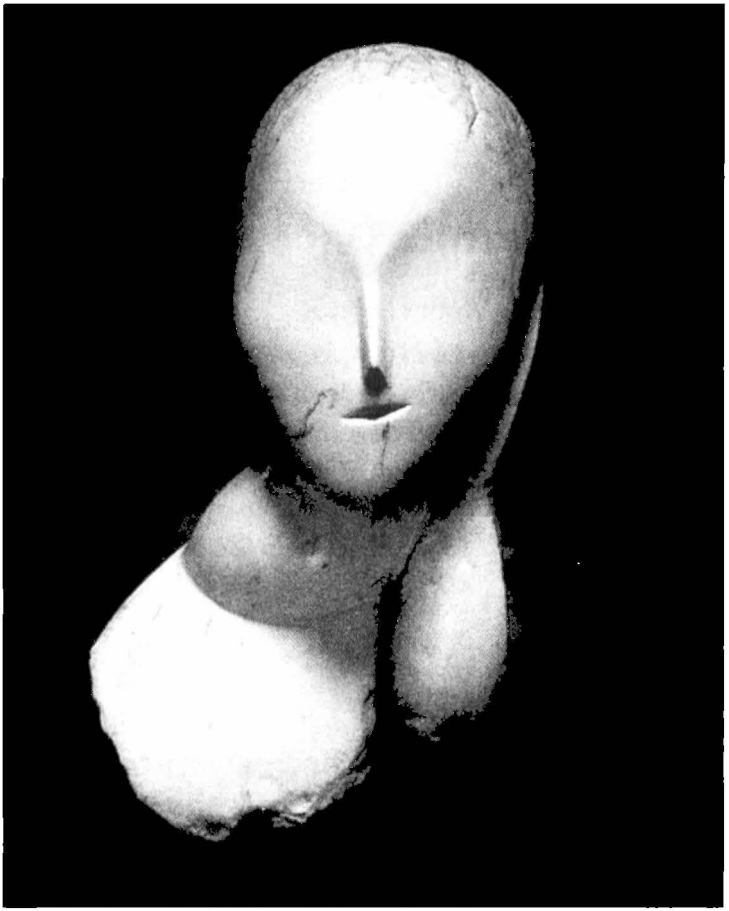
Müze-Ev 309

Müze ve Piyasa 313

Kaynakça 319

Dizin 337

I
Modernlik Öncesi Müze



CONSTANTIN BRANCUSI, *Müz*, 1912. Guggenheim Müzesi.

Müz

Müze müzlerin mekânı. Dokuz müzden her biri ayrı bir yaratıcı uğraşı gözetir, ona esin kaynağı olur. Örneğin, Melpomene zaten müz sözcüğünden türeyen müziğin, Erato lirik şiirin, Kalliope epik şiirin, Kleio tarihin müzleridir. Homeros destanlarına, Heredotos tarihine müzleri anarak başlar. Müzlere Zeus ile hafıza tanrıçası Mnemosyne can verir. Ana



SIMON VOUET, *Parnassos* veya *Apollon ve Müzler*, Budapeşte Güzel Sanatlar Müzesi, 1640.
Parnassos, Delphoi'ye nazır bir dağ. Dokuz müzün ve elindeki lirle simgelenen Apollon'un kutsal mekânları. Bu nedenle de ilerde çeşitli edebiyat ve sanat hareketlerine adını veriyor. Bunlar arasında en bilineni 19. yüzyılda Fransız edebiyatında estetizmi temsil eden parnasçılar.

Mnemosyne, müze âlemindeki asıl kudretini daha sonra, Rönesans başlarında belli edecektir.

Antik dönemde resim ve heykelin müzleri yoktur. Sanat, zihinden çok, el becerisi gerektiren bir uğraş olarak değerlendirildiğinden itibar görmez ve müzler katına kabul edilmez. Şiirle, müzikle, felsefeyle kıyaslanmaz. Zanaat ve sanayi anlamlarına da gelen *techne* –Latince *ars*– sözcüğüyle ifade edilir ve heykeltıraşlık kadar at nallamak da *techne* sayılır. Sanatın müzlerin mekânını fethetmesi, icat edildiği 18. yüzyılı bekleyecektir.

İskenderiye'nin Mirası

Eğer Apollon'un mekânı Delphoi, Zeus'unki Olympos ise, o zaman müzlerin mekânı da kuşkusuz İskenderiye'dir.
Roy MacLeod

Antik Yunan'da, başlarda, müzlere adanmış bahçe, tapınak, kutsal kalıntı odaları gibi birçok yere, hatta kimi festivaller kadar kitaplara da müze denebiliyor.

Hem Platon'un Akademi'sinde, hem de Aristoteles'in Lykeion'unda bir *mouseion* mevcut. Ama asıl müze efsanesini yaratan, MÖ 4. yüzyılda kurulan ve en az yedi yüzyıl etkin olan İskenderiye Müzesi'dir.[1]

Büyük İskender, Mısır'ı fethi sırasında kendi adını taşıyacak ve bu topraklarda Helen kültürünün merkezi haline gelecek bir kent kurmayı tasarlar. Kente şan olması için de müzlere bir kütüphane adanmasını buyurur. Buyruğunu onun ölümünden sonra Mısır krallığını üstlenecek başarılı kumandanı, Ptolemaios hanedanının kurucusu I. Ptolemaios (Soter) (MÖ 367-283) yerine getirecektir. Musaeum olarak anılacak müze ve kütüphaneyi[2] kurmak üzere, tıpkı

İskender gibi Aristoteles'in öğrencisi olan ve bir ara Atina'nın da başına geçen Demetrius İskenderiye'ye davet edilir. Demetrius'un ve onu izleyen kütüphaneci ve küratörlerin yönetiminde Akdeniz'in bütün merkezleri eser toplamak için taranır. Zamanın bütün hükümdarlarıyla yazışılarak sahip oldukları eserler kopyalanmak ve Yunanca'ya çevrilmek üzere ödünç alınır. Kimi orijinaller iade edilir, kimilerine el konur. İskenderiye limanından gelip geçen bütün gemilerdeki kitaplar yağmalanır. Giderek Musaeum, en ünlüsü Serapis Tapınağı olan başka yapılara yayılır. Sadece bu tapınaktaki elyazmalarının sayısı 40.000'i bulur. Kraliyet sarayının uzantısı olan merkez kütüphanedeki parşömen veya papirüs ruloların sayısının ise, MÖ 47 yılındaki büyük yangından önce 490.000'e ulaştığı kaydedilmiştir.[3] Bütün bu ruloların (*biblion*) tasnif edilerek intizama sokulduğu raflar (*theke*), bilginin disiplin altına alındığı hücreleri tanımlamaya başlar. Aynı tasnife dayanan ve müzelerin en önemli aygıtı haline gelecek katalogların ilki olan *Pinakes*, İskenderiye Kütüphanesi'ne ait 120.000 nazım ve nesir eseri kayıt altına alır. Kataloglama sayesinde her türlü eser –sözler ve imgeler– kendi yazdıklarından/gösterdiklerinden başka bir metnin gramerine göre yeniden dizilip hizaya sokulmaya başlar.

Musaeum sanat, edebiyat ve felsefe gibi alanlar dışında, büyük olasılıkla bitki ve hayvan türlerinin incelenmesiyle de ilgilendiğinden bahçelerle çevrilidir (*arbitarium*) ve bir de rasathanesi bulunur. Müzenin astronomi, matematik ve coğrafya alanlarındaki çalışmaları, deniz ticaretine dayalı İskenderiye ekonomisi için yaşamsaldır. Aristarchus, Kopernik'ten 1600 yıl önce dünyanın güneşin etrafında döndüğünü burada keşfeder. Kalkhedon'dan (bugünkü Kadıköy) kalkıp gelen Herophilos tıp ekolünü burada geliştirir ve anatomi bilgini Erasistratus'la birlikte burada yaptıkları

teşrihler sonucunda, beynin insanın sinir sisteminin ve zekâsının merkezi olduğunu anlarlar. Filologlar Homeros'un metinlerini çözümleyerek, özgün olmayan eklerinden arındırırlar. Musaeum, kütüphanesi ve sanat/tabiat koleksiyonları sayesinde, Eukleides, Arkhimedes, Batlamyus gibi zamanlarının en kalburüstü başka bilginlerini de çeker; bünyesinde koca bir akademi oluşturur.[4] Her dönem yüz dolayında seçkin bu akademide fikirlerini ve sanatlarını kaynaştırır; bununla da kalmaz, festivaller, müsabakalar, konserler ve tiyatro gösterileri düzenler.

İskenderiye Müzesi, Hint, Mezopotamya ve Yunan medeniyetlerine, hatta bütün yeryüzüne ait sözleri ve imgeleri aynı mekânda biriktirme hayalinin ilk tasarımıdır; "belleğin merkezidir".[5] Gerçi hemen yazının icadıyla birlikte kurulmaya başlayan arşivler, ayrıca Asurbanipal'in (MÖ 668-627) Ninive ve Nabukadnezar'ın (MÖ 605-562) Babil kütüphaneleri gibi büyük kütüphaneler, bilginin güç ve egemenlik demek olduğunu yeterince göstermişlerdir. Ancak evrensel bir tasavvura sahip olan ve "bir kültürel emperyalizm tasarısına ilk kefil olan" (Roy MacLeod) İskenderiye'deki Museaum'dur. Sadece Ptolemaios'ların, Sezar'ların değil, bizzat İskenderiye kentinin de saltanatını taçlandırır. İskenderiye dünyanın ilk metropolü olur. Bilgi üzerindeki egemenlik uğruna Museaum, zamanın Bergama, Antakya, Atina, Roma gibi 'evrensel' kütüphaneleriyle kıyasıya bir rekabete girişir; örneğin, papirüs ihracatı kesilerek Bergama Kütüphanesi mahvedilmek istenir. Adını Bergama'dan alan ve hayvan derisinden imal edilen parşömen bunun üzerine icat olur ve Bergama koleksiyonu 600.000 cilde ulaşır.[6] Kitap koleksiyonunu zengin bir resim-heykel koleksiyonu tamamlar. Resim-heykel koleksiyonundaki eserlerin birbirlerine eklemlenerek temsilî bir bütün oluşturmasına büyük önem verilir; öyle ki, bütündeki eksiklikler

kopyalarıyla giderilir. Bu sayede Yunan sanatı üzerindeki ilk tarihsel araştırmalar kütüphaneyi de içeren Bergama Müzesi'nde filizlenir. Bu araştırmaların derlendiği Bergama *Kanon*'u gelecekte klasik beğeninin kılavuzunu oluşturacaktır.

İskenderiye ve Bergama müzeleri gibi muazzam bilgi hazinelerinin derlenip toparlanması, korunması, bir düzene ve dolaşıma sokulması başlı başına bir işletme, bir endüstri doğurur. Bu endüstriyi yönetenler, son derecede donanımlı küratörler ve kütüphanecilerdir. Düşün, sanat ve edebiyatla tabiatı, tanrılarla hükümdarları, isyanla itaati büyük bir dramaturji ustalığıyla aynı sahnede sergilemeyi becerenler onlardır. Ataları *hieropoi* adını alır. *Hieropoi*, tapınak hazinelerinin muhafazasından, kaydından, nizam ve intizamı ile teşhirinden sorumludur.[7]

İskenderiye Müzesi koleksiyonlarının büyük bölümü, kenti ateşe vermeye kalkışanların elinde kül olup gider. Bunların kimler olduğu hayli tartışmalıdır. Müslüman tarihçilere göre suçlu Sezar'dır. MÖ 47'de kenti aldıktan sonra denizden gelen bir saldırıyı durdurmak üzere limandaki gemileri ateşe verir ve çıkan yangın Müze'yi de kavurur. İtalyan tarihçiler ise Müslümanları, 641'de kenti ele geçiren Halife Ömer'in ordularını itham eder. Hıristiyanlardır diyenler, müzenin 415'te putperestlik düşmanı Piskopos Kyrillos'un hışmına uğrayarak yakılıp yıkıldığını ve küratörü olan kadın matematikçi ve filozof Hypathia'nın da katledildiğini öne sürerler. Alexander Stille ise Müze'nin akıbetinin tek bir faciayla açıklanamayacağını, yukardaki gibi olayların hepsinin bu sonda payı olduğunu savunur. Papirüsün korunması mümkün olmadığından, zaten o zamanki büyük kütüphanelerin hiçbirinden geriye eser kalmadığına dikkat çeker.[8]

Efsanevî müzesinin tarihe karışmasıyla birlikte İskenderi-

ye kenti de iyice gözden düşer.* Eğer İskenderiye Müzesi ayakta kalsaydı, Avrupa'nın kaderinin bambaşka olacağı, Ortaçağ karanlığına gömülmeyeceği söylenir. MacLeod'a göre, "her koşulda İskenderiye, Avrupa'nın geçmişinin önemli bir parçasını oluşturur... modern Avrupa aklının habercisidir."[9] Modern zamanların müzeleri bu düşünceyi doğrular. Küresel bir kültürün oluşturulmasında, bilginin ve tarihin yapılandırılmasında, kentler arası rekabette, 'öteki' kültürlerin yağmalanmasında, müzelerin 18. yüzyıldan başlayarak halen oynamaya devam ettikleri rol, *Museaum*'dan mirastır. Bu mirasın kökünde koleksiyon hırsı yatar.

Notlar

1 Parsons, "Preface", *The Alexandrian Library, Glory of the Hellenic World, Its Rise, Antiquities and Destructions*; MacLeod, *İskenderiye Kütüphanesi: Antik Dünya'nın Öğrenim Merkezi*; Stille, "The Return of the Vanished Library".

2 Findlen, "The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy", s. 25.

3 MacLeod, s. 5, 7. İskenderiye Kütüphanesi'nin hacmi hakkında ayrıca bakınız: Bloom, *Kağıda İşlenen Uygarlık: Kağıdın Tarihi ve İslâm Dünyasına Etkisi*, s. 307.

4 Ronan, *Bilim Tarihi: Dünya Kültürlerinde Bilimin Tarihi ve Gelişmesi*, s. 118-136 ve Stille, s. 257.

5 Lawrence Durrell'in bir İskenderiye tanımı: Stille, 252.

6 Bazin, *The Museum Age*, s. 15, 16.

7 *A.g.e.*, 12.

8 Stille, s. 258-261.

9 MacLeod, s. 10

---

* İskenderiye Kütüphanesi'nin yeniden inşa edilmesi için 1974'te uluslararası bir kampanya başlatılır ve maliyeti giderek iki yüz milyon dolara fırlayacak proje için bölge ve dünya liderlerinden bağış toplanır. Tasarıyı kendine mal eden Hüsnü Mübarek, 1988'de sembolik bir temel atma töreni gerçekleştirir. 1989'da düzenlenen ve Norveç Snohetta firmasının kazandığı uluslararası mimarlık yarışmasıyla elde edilen projenin inşaatı ancak 1995'te başlar. Değişik kütüphanelerin yanı sıra, üç müze ve üç büyük galeriden oluşan Bibliotheca Alexandriana 2002 yılında açılır.

Koleksiyon Tutkusu ve Tanrılar

Zamanın tufanına karşı yegâne korunak koleksiyondur. Ve gelmiş geçmiş bütün koleksiyonerler içinde bir tek Nuh eksiksiz bir dizi oluşturabilmiştir. En azından İncil'e göre inanmamız gereken budur.
J. Elsner, R. Cardinal

İnsanlık öteden beri tabiatın ve kendinin ürettiklerini, yarattıklarını –en başta da kendi soyunu– hem toplar, hem ayıklar. Bir yandan biriktirir, bir yandan ayırır. "İlk koleksiyoner Nuh Peygamber'dir. Adem hayvanları sadece adlandırır,* ama onlardan bir koleksiyon yapma görevi Nuh'a verilir."[1] Yani İncil'e göre insanoğlu, daha toplamaya başlamadan sınıflandırmaya girişir.

İlk koleksiyonlar eski Yunan tapınaklarında tanrılara sunulan adaklardan oluşur. Bu tapınakların en ünlüsü de

* İncil'de yer alan dilin kuruluş öyküsüne göre, "Yüce Tanrı yeryüzünün bütün hayvanlarına ve gökyüzünün bütün kuşlarına şekil verdi. Ve onları nasıl çağıracağını görmek üzere Adem'e götürdü. Ve Adem her bir canlı yaratığı nasıl çağırdıysa bundan böyle onun adı öyle kaldı."



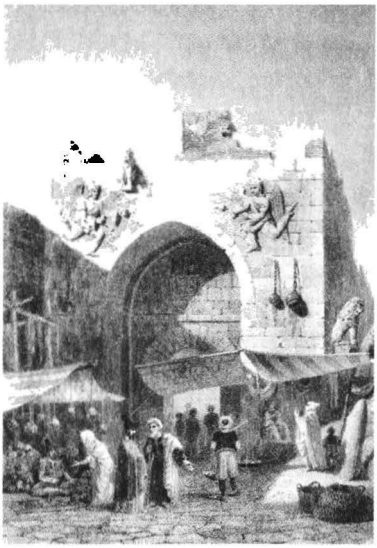
Delphoi 'müzesi' (MÖ 5. yüzyıl): Antik Yunan'daki ilk müzeolojik koleksiyonlar tapınakların hazineleridir. Bu hazineler, yöre halkının tanrılarına sunduğu adaklardan oluşur.

Olympia'daki Hera Tapınağı'dır. Parthenon'un da aslında bir hazine binası (*thesaurus*) olduğuna ilişkin savlar bulunmaktadır.[2] Ne sonra, özellikle sekülarizmle birlikte, müzelerin 'tapınak' olarak anılmaları ve tasarlanmaları bu klasik ilkörneklerin etkisiyle olmalı. Atina Akropol'ünde heykeller karşılama törenlerinin düzenlendiği alanda ve olimpiyatların yapıldığı *stadion* yolunda sergilenir. Akropol girişini oluşturan *propyleia*'nın bir kanadında ise ahşap tablalar (*pina*) üzerindeki resimlerin (*pinake*) korunup sergilendiği *pi-*

nakothekai yer alır. Buradan çıkarak 19. yüzyılda açılan ünlü Münih müzeleri gibi kimi müzeler pinakotek adını alır.

Romalılar, değerli kapların, egzotik bitkilerin, sirklerde ve hayvanat bahçelerinde sergiledikleri hayvanların yanı sıra Yunan tapınaklarından yağmaladıkları sanatı da koleksiyonlarına katarlar. "Başlangıçta ganimet olarak, hiçbir şekilde ayıklanmaksızın, her türlü sanat eserinin Roma'ya nakledildiği bilinmektedir. MÖ 180 yılında Romalı kumandan Marcus Fulvius Nobilior'un, eline geçen her şeyi toplayarak Roma'ya 285 bronz, 230 mermer heykel ile 60 kiloya yakın altın süs eşyası getirdiği söylenir. Zamanla zevkin geliştiğini, eğitimin etkisiyle ganimetlerin seçilmesine gidildiğini, hatta Romalı kumandanların sefere çıktıklarında yanlarında bu eserlerden anlayan uzmanlar bulundurduklarını görüyoruz. Önceleri, Helenlerin geleneklerine uygun bir tarzda, Romalılar da ele geçirdikleri heykel, resim ve diğer sanat eseri ganimetleri çeşitli tapınaklara sunmaktaydılar. Zamanla bu gelenekten sıyrılan kumandanların, ganimetlerinden bir kısmını kendileri için ayırmaya başladıkları gözlenir. Böylece Roma'da ilk özel koleksiyonlar teşekkül eder."[3] Giderek her zenginin evinde bir kütüphaneyle, bir de resim ve heykel galerisi oluşur. Koleksiyonlar toplumsal statünün sembolüne ve yatırım aracına dönüşür. Bu gelişme bir sanat pazarının ve bir sanat tacirleri sınıfının oluşmasına yol açar. Cicero MÖ 70 yılında yazdığı *Sanat Eserleri Hakkında* başlıklı kitabında savaşçıların sanat eserlerini gasp etmelerine karşı çıkarak, bu eserlerin kataloglanıp kamuya mal edilmesini savunur.[4] Sanatın özel olarak himaye edilmesini eleştirerek, koruma düşüncesinin zamanımıza kadar süren tartışmalarından birini başlatır.

Koruma tarihindeki en özgün 'kamusal' müze tasarımlarından biri Selçuklular'a aittir. Selçuklular buldukları bütün kabartma ve heykelleri Konya kentinin surlarına ve kapıla-



Selçuklu dönemi *spoglia* (devşirme) koleksiyonunun Konya sur duvarlarında sergilenmesi. Gravür: Charles Texier'nin *The Principle Ruins of Asia Minor* adlı eserinden, Londra, 1865.

rına yerleştirerek, her an herkese açık bir heykel koleksiyonu ve sergisi kurmuşlardır.

Hıristiyanlık, Koleksiyonculuk ve Kutsal Emanetler

"Avrupa'nın modern müze fikri Haçlı Seferleri'yle doğar. İnsanların kendi ilgilerini çeken, onlara haz veren şeyleri toplayıp biriktirmesi gibi, görünüşte evrensel olan bir dürtüyü işleyip arıtır."[5] İlk koleksiyonların adaklardan kurulması gibi, ilk sergiler de ganimetlerden ve hazinelerden oluşur. Servet, kudreti sergiler. Öte yandan, hazineler sahiplerinin yatırımlarıdır da; hatta bankaları bile denebilir. Hazinelerdeki sanat eserlerinin değeri, esas itibariyle bu eserlerin yapıldığı malzemelerin ağırlığı ve kıymetiyle ölçülür. Pahalı

ve gerektiğinde kolayca eritilebilecek altın, gümüş gibi madenlerden işlenmiş olmaları makbuldür. 1458'de Türklere karşı sürdürülen savaşın masrafları karşılanırken, Ghiberti'nin eseri olan, papaya ait muhteşem bir taç da eritilir. Altını ve mücevherleri 38.000 florin tutar.[6]

Öncekilere kıyasla Ortaçağ koleksiyonlarında seçicilik daha da gelişir. Başka olanın, farklı olanın peşine düşülür. Koleksiyonların başlıca kaynakları fetihler ve misyonerlik faaliyetleri, mekânlarıysa saraylar ve kiliselerdir. Gotik mimarînin mücevheri olarak kabul edilen Paris'teki Sainte-Chapelle, muhteşem vitrayları, heykelleri ve resimleriyle kiliseden çok müzeyi andırır. Fransa Kralı IX. Louis'nin, İsa'ya ait olduğu varsayılan dikenli taç ile kutsal haç parçasını, Konstantinapolis'i istila eden Latinlerin imparatorundan satın alması üzerine inşa edilir (1242-1248). Bunlar Hıristiyanlık âleminin en kutsal emanetleri sayılmaktadır ve 1204 yılında Konstantinapolis'e yönelen Haçlı Seferi sonucunda Latin sarayının malı olmuştur. Şimdi de Fransa sarayının şapeli olan Sainte-Chapelle'e nakledilmektedir. Şapele harcanan paranın üç-dört misline mal olsa da, bu ganimetler Fransa'yı Hıristiyan dünyasının başına geçirir. Aynı zamanlarda, İtalya'daki Bologna, Rimini ve Fiesole misyoner müzeleri, Fransisken misyonerlerin Çin, Afrika ve Yeni Gine'den topladıkları ve misyonlarının hedefi olan kültürleri tanımaya yarayan koleksiyonlarını sergilemeye başlar.

Ortaçağ'da bir eserin güzel sayılması, onun hayret uyandırmasına ya da mucizevî görünmesine bağlıdır. Umberto Eco, bu gibi duyguların Tanrı'yla buluşma vesilesi sağladığını belirtir.[7] 12. yüzyılda Gotik mimarînin ünlü katedrali St. Denis'in başrahibi Suger'in, hazinedeki değerli taşları seyre dalarak nasıl tanrısal bir âleme erip yüceldiğini aktarır.[8] 17. yüzyılın büyük koleksiyoneri İmparator II. Rudolf da taşlara bayılır. Basit bir şan şöhret sevdasının ötesinde,

taşları seyrederek Tanrı'nın kusursuzluğunu tefekküre dalar. Bütün dünyanın nefasetini ve bütün varlıkların mukavemetini bu kadar narin bir cisimde yoğunlaştıran O'nun tarifsiz kudretini düşünür."[9]

Tabiat ve sanat harikaları Tanrı'nın aynasıdır. Harika ve ayna sözcüklerinin Latince'de aynı kökten gelmeleri (*mir*) ikisi arasındaki bağın göstergesi sayılır. Bu yüzden de ruhban sınıfının inancına göre, bütün güzel eserlerin, harikaların evreni kiliselerdir. Bu harikaların başında, doğal olarak, kutsal emanetler gelir. Böylesi hazinelerin politik getirisi, yayılmanın kapısını açmaları ve korundukları yerleri bir hac merkezine dönüştürerek refah ve egemenlik sağlamalarıdır.

Kilise koleksiyonlarının başta Hıristiyanlığı yüceltmesi, cemaati eğitmesi, ruhban ile kilisenin egemenliğini yerleştirmesi beklenir. Tablolar, heykeller ve her türlü bezeme, Tanrı'nın, İsa'nın ve azizlerin mucizelerini canlandırmalı, özellikle okuma bilmeyenler için kutsal kitabın yerini alabilmelidir. Sonuçta sanat kiliselerde hem gerçek, hem büyü duygusu uyandırır. Efsaneleri gerçek kılar, gerçeği efsaneleştirir.

Eco'ya göre "katedral, kesinlikle reklamdır, televizyon ekranıdır, mistik çizgi-romandır."[10] Katedralin dekoru, hem o zamanın ekranı gibi işlev görür, hem de ayinlerin estetik donanımını sağlar; bir atmosfer, *aura* oluşturur. Kiliselere ait eserler, ilerde müzelere taşındıklarında, beraberlerinde bu *aura*'yı da nakledeceklerdir. Ancak müzelerde daha başka efsanelerin, din yerine ulus, Tanrı yerine insana dönük efsanelerin *aura*'sını yayacaklardır. Önceden harikalara bakıp Tanrı'ya hayret eden insanlar, arkasından tabiata, sonradan da kendilerine hayret ederler. Bataille'a göre müze devasa bir aynadır. Nihayetinde, bu aynada her cephesiyle kendini keşfeden insan, kendinin ne kadar hayret verici olduğunu keşfederek derin bir haz âlemine dalar.[11]

Notlar

1 Elsner ve Cardinal, "Introduction", *The Cultures of Collecting*, s. 1.

2 Yaraş, "Anadolu'daki İlk Koleksiyonculuk ve Müzecilik Faaliyetleri", s. 19.

3 Erder, *Tarihî Çevre Kaygısı*, s. 47

4 Yaraş, s. 20

5 Hein, "Museums", s. 302

6 Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, s. 48, 50

7 Shelton, "Cabinets of Transgression: Renaissance Collections and the Incorporation of the New World", s. 178.

8 Hooper-Greenhill, s. 68.

9 Mauries, *Cabinets of Curiosities*, s. 127

10 Eco, *Travels in Hyperreality*, s. 81

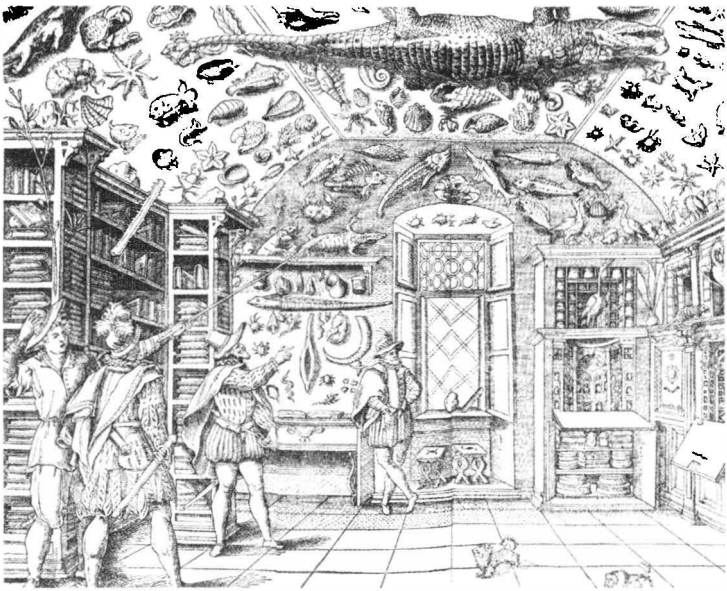
11 Bataille, "Museum", s. 430.

Nadire Kabineleri

"Tüm evrende sahici ve kopya ne varsa tamamını canlandıran, en kapsamlısından bir tiyatro": Belçikalı âlim Samuel Quiccheberg, müzeografi üzerine ünlü eseri *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*'de (1565) ideal müzeyi böyle tanımlıyordu.
Patrick Mauries

Ortaçağ'ın saray ve kilise koleksiyonlarını izleyen zamanlarda müzecilik, esrarlı, büyülü bir havaya bürünür. Bu dönüşümde Yeni Dünya'nın keşfi ve bu sayede uzak diyarlardan Avrupa'ya akan acayip hayvanat, nebatat ve zanaat etkili olur. Sanki dünya sadece topraklarıyla değil, imgeleriyle de fethedilmek istenmektedir. Artık koleksiyonlar, hazinelerdeki aynı eserleri içeriyor olsalar bile, şimdiki sahipleri tarafından yeniden kurgulandıklarında, hazinelerin kör servet ve kudret gösterisinin veya kiliselerin kutsal ikonografisinin çok ötesinde bir anlamlandırma mecrası oluştururlar. Bu mecra nadireler kabinesidir. Koleksiyon kurmak nadire kabineleriyle birlikte hakiki anlamını kazanır.

Nadire koleksiyonlarının bir sınırı yoktur. Bütün zaman-



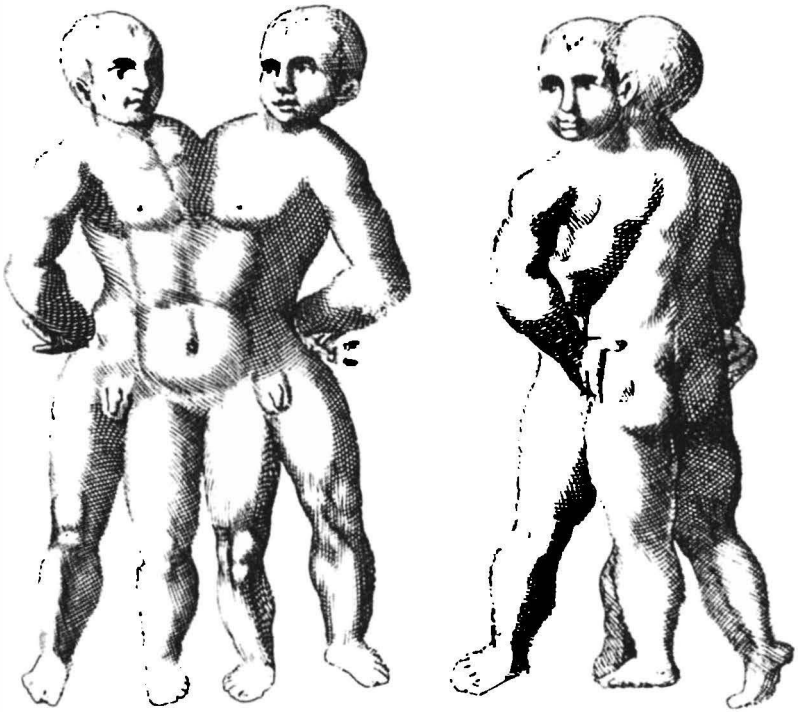
Napoli'deki Ferrante Imperato müzesi, Imperato'nun *Historia Naturale* (1599) adlı eserinden.

lar ve mekânlar, canlı/cansız, doğal/yapay her şey bu koleksiyonların çekim alanındadır. Yeter ki, sıradışı olsun, nadide olsun, acayip ya da garip olsun. Örneğin *naturalia*, yani tabiat ürünleri bölümünde en sık rastlanan nadireler deniz kabuklarıdır. En gizemlileri ise mercanlardır; çünkü küçük deniz yaratıklarının iskeletlerinden oluşmalarına rağmen çiçek dallarını andırmaları dolayısıyla, hayvan ve bitki âlemlerini değerli taşların büyüsüyle birleştirdiklerine inanılır. Yakutların, zümrütlerin yanı başında gözleri parlattığına ve hırsları bastırdığına inanılan safir taşları ve panzehir olarak kullanılan topazlar sergilenir. En pahalı nadireler arasında bir tür boynuz (*unicorn*) bulunur. Medici hanedanından Piero'nun (1419-1459) bu boynuza, bankasına ait bir şubenin yıllık işletme sermayesi kadar para yatırdığı bi-

linir. Zehirle temas ettiğinde terlemeye başlayan bu boynuzun, bir atın gövdesine ve başına, ceylanın bacaklarına ve bir aslanın kuyruğuna sahip olan kutsal bir yaratığa ait olduğu sanılır. Gerçekte kuzey denizlerinde yaşayan nadir bir balinanın dişidir. Umberto Eco'ya göre "Marco Polo Çin'e seyahat ederken *unicorn*'ların da peşine düşer... Nitekim dönüşünde Cava'da gördüğü tek boynuzlu hayvanların *unicorn* olduklarına inanır... Oysa gördükleri gergedandır."[1] *Unicorn*'ların yanı sıra, devekuşu yumurtaları da büyülü olduklarına inanıldığı için gözdedir. Diğer nadireler arasında

Unicorn.





FORTUNIO LICETI, nadire kabinelerinden ucubeler (*Monstrorum Cassis*).

kayda değer olanlar: kurutulmuş bitkiler; doldurulmuş kuşlar, kavanozlanmış sürüngenler, bebek başları ve ceninler; ölülerden alınmış masklar; mumyalanmış eller, kollar, bacaklar... Kısacası saymakla bitmeyecek ve ilerde mineroloji, botanik, zooloji bilimlerinin ve deniz kabukları bilimi (*conchology*) gibi dalların kurulmasına yol açacak harikalar.

Nadire koleksiyonlarında *naturalia*'dan sonraki başlıca kategoriyi *artificalia* oluşturur; yani, sanat ürünleri (*ars*), yapay nesneler (*artificium*): klasik kültürü canlandıran antikalar, resimler, heykeller, sikkeler, madalyalar, mücevherler, dokumalar, silahlar, bezemeli/kakmalı, altın/gümüş kaplar,



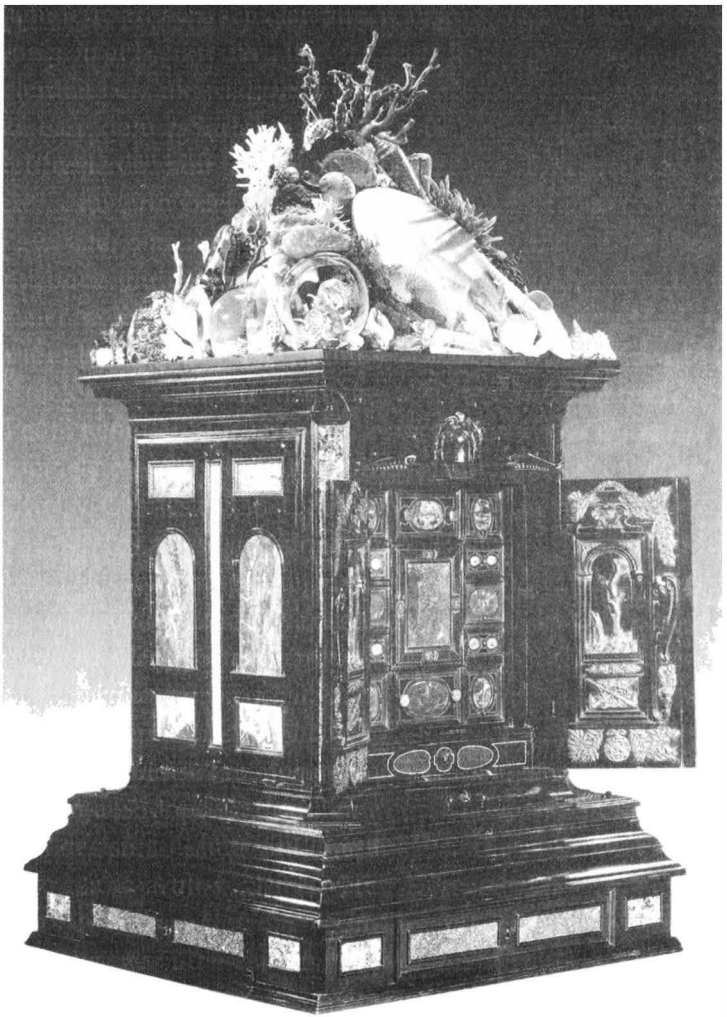


kısacası şaşırtıcı bir ustalıkla işlenmiş her türlü zanaat harikası. Bir başka kategori, daha çok denizcilikte kullanılan, zamanı ve mekânı kaydetmeye yarayan fenni aletleri kapsar ve *scientifica* adını alır: saatler, pusulalar, küreler, teleskoplar. Uzak toprakları hatırlatan parçaların oluşturduğu *exotica* ve hareketli, sesli heykelciklerden oluşan *automata*, kabinelerde rastlanan diğer koleksiyon tipleridir. En çok hayret uyandıran *mirablia* ise, tabiatın her türlü garabetini, ucubeleri canlandırır: üç başlı kuzular, sadece iki parmaklı veya çifte cinsel organlı mahluklar, hilkat garibeleri, cüceler, canavarlar... Sonunda kitaplar gelir, *bibliotheca*: kabinelerin

görsel âlemini tamamlayan metinler, haritalar, şemalar, kataloglar, hesap kitap... Koleksiyonların aklı, fikri, hayali...

Kabineler ilk bakışta müzelerden çok, aktarları veya çerçileri hatırlatır. Nadireler, tıka basa dolu raflarla, çekmecelerle, dolap ve vitrinlerle kaplı nişlerde, bölmelerde saklanır. Büyüdükçe, özel dairelere, sarayların özel galerilerine taşar. En minyatürleri ise en göz alıcı olanlarıdır; bu küçücük hazineler, fevkalade sanatkârane muhafazaların oymalı kakmalı kapakları ardında gizlenir. Kabine koleksiyonları son derecede özeldir, başkalarının bunları izlemesi düşünülemez. Bu müzelerde ancak koleksiyon sahipleri, nadireleriyle yarattıkları bir evrende kendi kendilerini izlerler.

Ortaçağ'ın hazinelerinden kabinelere geçiş, 14. ve 15. yüzyıllarda Fransa'da gerçekleşir. Kral V. Charles (1338-1380) ve asıl kardeşi Duc de Berry'ye (1340-1416) ait *estudes* sonradan *cabinet de curiosite* adını alacak koleksiyonların paradigmalarını oluşturur.[2] Kabineler, İtalya'da *studioli*, Almanya'da da *kunstkammer* (sanat dairesi) veya *wunderkammer* (harikalar dairesi) adını alır. *Kunstkammern*, hazine dairesi *schutzkammern*'e ait koleksiyonların giderek uzmanlaşması sonucu ortaya çıkar. Kabineler, Rönesans'ın hümanist kozmosundan Manyerist kaosa ve Barok dönemin ansiklopedik disiplinine kadar uzanan farklı zihniyetlerin değişik bileşimlerini temsil eder. 17. yüzyıla yaklaşırken Avrupa'da artık yüzlercesi kurulmuştur. "Hollandalı koleksiyoner Hubert Goltzins 1556-1560 yılları arasında, Hollanda, Belçika, Lüksemburg, Almanya, Avusturya, İsviçre, Fransa ve İtalya'da bulunan 968 koleksiyon kaydeder. Diğer bir koleksiyoner Pierre Borel'in (1620-1671) Fransa'da şahsen gezip gördüğü koleksiyon sayısı 63'tür. Venedik Cumhuriyeti'nin iftihar ettiği en az 70 koleksiyon vardır. Koleksiyonları kuranlarsa, imparatorlardan eczacılara kadar, hayli değişik türden insanlardır: rahipler, avukatlar, doktorlar, şairler, sanatçılar, üniversite mensu-



1625 dolaylarında Augsburg'da yapılan bir nadire kabinesi (*Kunstschrank*), Paul Getty Müzesi.

bu bilginler; hem aristokratlar, hem burjuvalar."[3] Bütün bu çeşitlilik içinde, nadire kabinelerini özel bir çağla, ülkeyle veya toplumsal çevreyle özdeşleştirmek anlamlı olmayacaktır. Üstelik kabinelerin en önemli niteliği, onları izleyecek Aydınlanma müzelerindeki gibi genellemelere, nesneleştirmelere direnmeleridir. Kilise koleksiyonları gibi kamusal da değildirler. Özel birinin öznelliğini, hatta mahremiyetini temsil ederler. Hep eşikte, din ile dünya, sanat ile tabiat, bilim ile estetik, akıl ile imgelem, deney ile büyü arasında bir yerdedirler. Sahiplerinin yaradılışına göre, değişik semboller arasında değişik değişik simetrileri, gerilimleri sahnelerler. Baudrillard, koleksiyonerin "gösterenleri seçtiği sürece, nihaî gösterilenin de ancak kendisi olabileceğini" söyler.[4] Kabineler bu sözlerin koleksiyon tarihindeki en hakiki temsilleridir. Meraklısının kendine kurduğu fildişi kulelerdir. Bu nedenlerle de başkalarının, özellikle de bu ilimden anlamayanların ziyaretlerine kapalıdır. Benjamin bütün nadire düşkünlerinin "kendilerini toplu deneyimin soyutluğundan koruduklarını" yazar.[5] Bu gibi özellikleriyle nadire kabineleri çağdaş enstalasyonları, nadire koleksiyonerleri de akılcı müzecilerden çok hayalci sanatçıları hatırlatır. Nitekim kabinelerin ruhu 20. yüzyılda müzelerde değil de, sürrealist asemblajlarda, hazır nesnelerde ve enstalasyon sanatında dirilecektir.

Nadire Kültü ve Hükümdarlık

Nadire koleksiyonları üzerine tarihlerin* kaydettiği en muhteşem örnekler, zaten Ortaçağ hazinelerinin mirasına konan kimi 16. ve 17. yüzyıl imparatorlarına aittir. Avru-

---

* Bakınız: Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*; Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*; John Elsner ve Roger Cardinal (ed.), *The Cultures of Collecting*; Patrick Mauries, *Cabinets of Curiosities*; Oliver Impey ve Arthur Macgregor, *The Origins of Museums*.



André Breton, Paris'teki evinde, kendi kurduğu nadire kabinesinin önünde. Fotoğraf: Gesela Freund. Breton kabinesi, bugün Pompidou Merkezi'nde sergilenmektedir.

pa'nın belli başlı müzelerinde hâlâ ihtişamlarını sürdürürler. Rus Çarı Büyük Petro (1672-1725), 1515-1547 arasında hüküm süren Fransa Kralı I. Francis, Danimarka'da 1648'de tahta çıkan Kral III. Frederick koleksiyonlarıyla da nam salarlar. Ama o zamanların hükümdarları arasındaki en benzersiz ve nev-i şahsına münhasır koleksiyoner kuşkusuz Kutsal Roma-Germen İmparatoru II. Rudolf'tur (1552-1612).

II. Rudolf sadece rakipsiz koleksiyonuyla değil, nadireler âlemine özgü hırs ve iptilanın, ayrıca bu âlemin gizli ilminin en temsilî siması olması dolayısıyla da bir efsane oluşturur. O, dünya üzerindeki gücünü pekiştirmekten çok, bu dünyadan kaçmak ve gücünden soyunmak için hazinesinden medet uman, eşine rastlanmadık bir hükümdardır. Koleksiyonu sayesinde, hüküm sürdüğünden bambaşka bir dünya yaratabileceğini düşler. Ona göre, bu kendine özgü mikrokozmos, tabiatın ve sanatın en eşsiz yaratılarının biraraya getirilmesiyle hayat bulacaktır. Çünkü bir koleksiyon ne kadar eşsizse, canlandırdığı dünya ve bu dünyanın yansıttığı kişilik de o kadar istisnaî demektir. Koleksiyoner nadireleri, nadireler de karşılığında onun nedretini belirler. Sıradan, olağan, birörnek hiçbir şeyin hayalî bir dünyada yeri olamaz, çünkü bu dünya biricik olmaya koşullu bir hayal gücünün ifadesidir. O nedenle nadireler kültü, tuhaf, acayip, esrarlı, hatta ürkütücü, doğaüstü olanın peşine düşer. Sonuçta, birbirine benzemez, aykırı, meçhul nesnelerin tıka basa doldurduğu kabineler, içinden çıkılmaz bir sırlar âlemine dönüşür. Ancak, kavranabilir bir düzenin yokluğu, kimi zaman sanıldığı gibi, kesinlikle bu gizemli âlemin rastgele olduğu anlamına gelmez. Kabineler hakikatini kutuplarda, uçlarda arar. Orada nihaî uyum, uyumsuzlarla kurulur. Başka deyişle, nadire koleksiyonları eklektik olduğu ölçüde armoniktir.

Kabinelerdeki olağandışı temsilleri sayesinde sanat ve tabiat arasındaki eşik aşılır. Sanki tabiat sanatı taklit eder. Böylece sanatın tabiatı taklit ettiği, 'tabiatın maymunu' olduğu –*ars scimmia natura*– yolundaki antik inanışa meydan okunur. Sanatı ve tabiatı iç içe işleyen nesneler, örneğin inci veya mercan bezemeli kaplar, taşlarla işlenmiş deniz kabukları, devekuşu yumurtaları, boynuzlar vb. nadire koleksiyonlarındaki en çok hayret uyandıran parçaları oluşturur. Bunlar sayesinde Tanrı'nın ve insanın eserlerinin kaynaştığı düşünülür. İnsanın yarattığı harikalar, Tanrı'nın yeryüzündeki yansıması olarak kutsanır. Elbette bu tanrısallık payesini en fazla hak eden, merkezine kendini yerleştirdiği müzesinde sanatı ve tabiatı birbiriyle yoğuran koleksiyonerdir. Ayrıca o, tabiatın çürümeye mahkûm ettiği varlıklara yeniden can vererek ölümle yaşam ilişkisi üzerindeki kudretini de kanıtlar.

Nadirelerin gizemine dalanların zihnini ve ruhunu işgal eden sanat/tabiat, ölüm/yaşam, gerçek/hayal çatışmasının en hayret verici temsilleri kuşkusuz Arcimbaldo'ya aittir. Arcimbaldo, II. Rudolf'un en gözde ressamıdır. Ayrıca saray çevresinin diğer ünlü sanatçıları gibi, onun adına festivaller, karnavallar, turnuvalar da yönetir. Tabiat nadirelerinin kolajlarıyla resmettiği portreleri arasında II. Rudolf'u mevsimler tanrısı Vertumnus olarak tasvir eder. Bu portreler başlı başına bir *kunstkammer* oluşturacak kadar harikadırlar.

Keşifler sayesinde 'Yeni Dünya'dan, uzak topraklardan Avrupa'ya akan göz kamaştırıcı nesneler, gecikmeden nadirelerle kurulan dünya tiyatrosundaki (*theatrum mundi*) yerlerini alırlar. Bilinmeyene duyulan tutkuyu kamçılarken, nesnelerin birbirleriyle kurduklarına inanılan gizli iletişimi (*correspondance*) zenginleştirirler; olmadık anlamlara ve yorumlara kapı açarlar. Bu nesnelerin kökenlerinde yatan öteki mekânlara, zamanlara, insanlara ilişkin hayalleri süsler-



ARCIMBALDO, *II. Rudolf Portresi*, 1590.
Evrenin vücut bulduğu, müze suretinde bir imparator. "Portre, mevsimlerle elementleri tasvir eden ve mikrokozmos ile makrokozmos arasındaki karşılıklı ilişkilere dayanan tablo dizisinin nihaî eseridir. Betimlediği değişik nesnelerin ahenk içinde olması gibi, dünyanın da imparatorun hükümdarlığı altında ahenk içinde olduğunu ima eder. Her mevsimden çiçek ve meyvenin birarada resmedilmesi, Rudolf'un hükümdarlığıyla birlikte Altın Çağ'a dönüşü çağrıştırır" (E. H. Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, s. 119).

ler. Onları kendi dünyasına mal eden koleksiyonerin gücünü pekiştirirler.

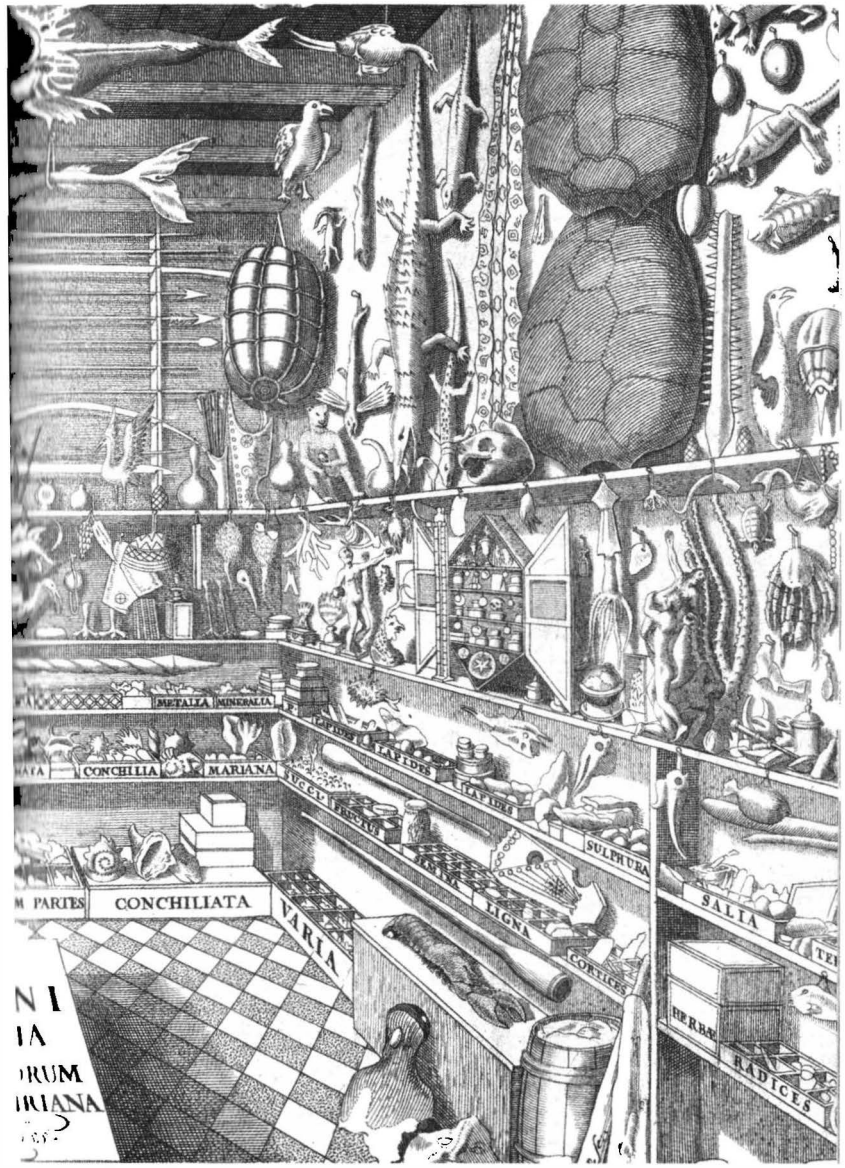
İmparator Rudolf'un koleksiyonu Amerika kıtasından olduğu kadar, Çin, Hindistan, İran gibi doğu diyarlarından gelen *exotica* bakımından da zengindir. Rudolf'un da başında olduğu dönemlerde Habsburglar ve Osmanlılar arasında süren Macaristan üzerindeki rekabet, ayrıca yoğun ticarî ve kültürel ilişkiler, Osmanlı nadirelerine en çok Habsburg topraklarında rağbet edilmesine yol açmıştır. Özellikle sefaret heyetlerine eşlik eden Avrupalı ressamların İstanbul'a ve İstanbullu kimi simalara ait tabloları, gravürleri ve desenleri Habsburg şatolarında özel bir merak konusu haline gelmiştir. Bu eserler Türk kültürüne duyulan merakı temsil eden *Turquerie* modasının Avrupa'da yayılmasında ve oryantalist sanatın uyanmasında etkili olacaklardır.[6] Osmanlı'ya ait nadireler sadece Habsburg soylularının değil, zamanın bütün diğer namlı koleksiyonlarının gözdeleri arasındadır. Rudolf'unkinin yanı sıra, amcası Arşidük II. Ferdinand'ın (1529-1595) Ambras Şatosu'nda kurduğu *wunderkammer*, Danimarka Kralı III. Frederik'in kabinesi, Kopenhag Ole Worm Müzesi, Bologna Aldrovandi Müzesi ve tabii en başta da Medici koleksiyonlarında Osmanlı hazinelerinin örneklerine rastlanır.* Bunların büyük çoğunluğu ganimet veya armağanlardan oluşur: kılıç, hançer, yay gibi işlemeli kakmalı silahlar, zırhlar, koşum takımları, tombak kaseler, fildişi kaşıklar, akik benzeri taşlar, İznik çinileri, halı, kilim ve çeşitli dokumalar ve en makbulü "Tin-i Mahtun" markalı *terra lemnia* gibi eczalar.[7] Giderek daha da çeşitlenip zenginleşecek bu gibi nadireler, *Turkica* ya da *Turkenkammer* adı verilen özel kabinelerde teşhir edilecek ve zamanla, Batı'nın oryantalist sanat ve hayal âleminin dekorlarını oluşturacaktır.

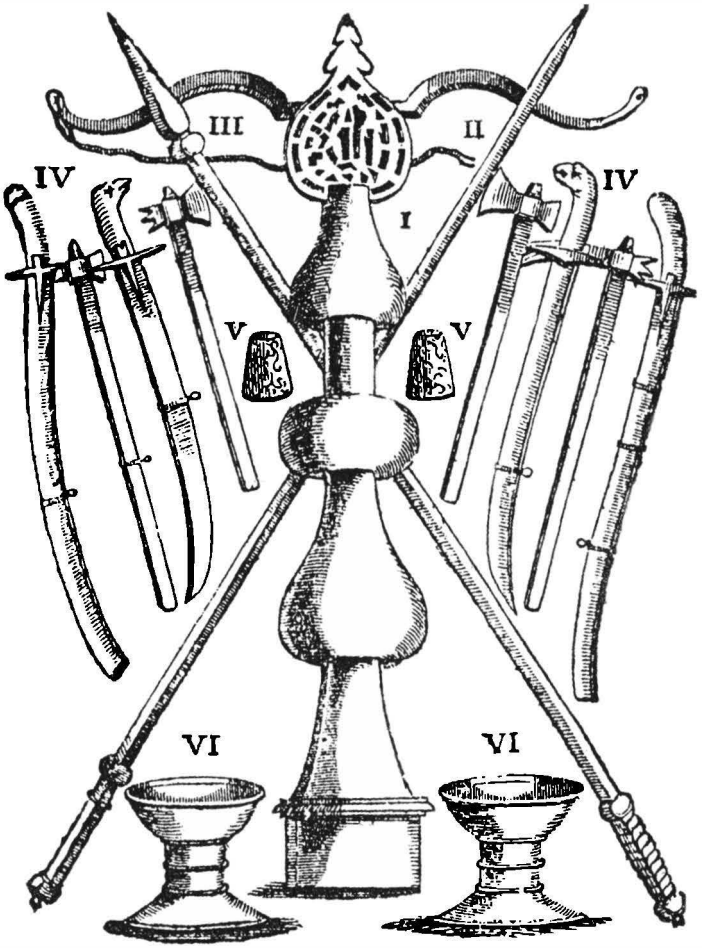
---

* Medici koleksiyonlarındaki Osmanlı nadireleri için bakınız: *17. Yüzyıl Avrupası'nda Türk İmajı*, sergi kataloğu.



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


METALLA
MINERALIA
CONCHILIA
MARIANA
LAPIDES
SULPHURA
M PARTES
CONCHILIATA
VARIA
LIGNA
CORTICES
SALIA
HERBAE
RADICES



Museo Cospiano'da Türk silahları, Lorenzo Legati'nin eserinden, Bologna, 1677. Bolognalı bir senatör, şövalye ve markiz olan Ferdinando Cospi, aynı zamanda Medici ailesinin de bir temsilcisi. 1605'te Aldrovandi müzesini satın aldıktan sonra kendi koleksiyonunu bu müzeye ekler.

Rudolf sanatın da, tabiatın da sonsuz olmadığına inanır. Bu inanca göre dünya, nihayetinde belirli bir sona ulaşacak sayıdaki dizilerden oluşur. İmparator bu sonu yakalayabilmenin umudu içindedir. O nedenle büyük bir saplantıya kapılır ve örneğin Corregio'nun "Tanrıların Aşkları" dizisindeki her eserin tek tek izini sürer.[8] Zamanımıza kadar birçok müzeyi, arşivi ve kütüphaneyi etkisi altında tutan, bütün bilginin aynı mekâna sığdırılabileceğine ilişkin düşü o da paylaşır. Aslında her nadire koleksiyoneri bu düşü kısmen gerçekleştirdiği sanısıyla yaşar. Çünkü koleksiyonuyla oluşturduğu mikrokozmos, bir yerde bütün evrenin, makrokozmosun bir enstalasyonudur. Bireysel ölçekte bir 'dünya görüşü'dür. Başkaları için bir sır küpü olan kabine, tasarımcısı için anlam yüklüdür; semiyotik bir hazinedir. Harikaları arasında kurduğu gizemli ilişkiler (*correspondances*) sayesinde inanılmaz bir kaos içindeki nesnelere düzen verir, kendine göre bir gerçeklik, bir dünya tiyatrosu kurar. Bu *theatrum mundi* ona bir semboller ve alegoriler sahnesi sunarken, hafızasını biteviye diri tutan bir mizansen oluşturur. Kabineler tefekküre, tefsire, 'okumaya' ayarlıdır ve bunun için de edebîdir. Zaten "Rönesans düşüncesinde dünya bir dil olarak kavranır. Tabiat kendi içinde okunaklıdır."[9] Nadire kabinelerinin oluşurduğu 'edebî' nitelikli müzeleri izleyen bilimsel müzeler 'okuma' yerine görmeye öncelik verecektir.

Rudolf efsanesinde, onun kapıldığı şiddetli melankoli nöbetlerinin de payı vardır. Bu nöbetleri atlatma umuduyla Viyana'dan Prag'a kaçmış ve zamanını kalabalık bir ajan şebekesini seferber ederek kurduğu *kunsthammer*'e adamıştır. Aramak ve bulmak, seçmek ve almak, toplamak ve ayıklamak yolunda, dizginlenemez bir hırsla giriştiği mücadele, gerçi büyük bir haz ve kaçış sağlar, ama için için başka türlü bir yalnızlığı da besler. Baudrillard "Koleksiyon Sistemi"

yazısında her koleksiyonerin mahkûm olduğu bu yalnızlığa değinir: "Ne için yapılıyorsa yapılsın, her koleksiyonda bu dünyadan kaçış niyeti saklıdır. Çünkü koleksiyoner, kurallarını tam kavrayamadığı bir toplumsal söylem içinde kendini yabancı hissetmesi sonucu tamamıyla kendine cevap veren alternatif bir söylem kurar... Ancak, bu uğraşında başarısızlığa mahkûmdur. Çünkü toplumsal bir söylem olmadan da yapabileceğini hayal ederken, sonunda başarabildiği, bu söylemde açık ve nesnel olan kopukluğun yerine kapalı ve öznel olan bir başkasını geçirmekten ibarettir. Öyle ki, kendi icat ettiği dil başkasına bir şey ifade etmez. Bu nedenle her şeyi kapsayan bir nesne düzeni içine kaçış yalnızlıkla eşanlamlıdır; başkalarıyla iletişim kurmaz."[10]

İmparator Rudolf, bilgiyi fethetmeyi umarken, bu hırs onun sonunu getirir. Hayatı boyunca derin bir yalnızlık çektiği doğru olabilir, ama yalnız kaldığı söylenemez. Tam aksine, kurduğu müze birçok seçkin sanatçı ve bilginin doluştuğu, son derecede çekici bir akademiye dönüşür. Bütün Avrupa'dan ressamlar, aralarında Dürer ve Bruegel'lerin de bulunduğu sekiz yüz şaheserlik resim koleksiyonunu incelemeye ve kopyalamaya can atarlar. Bunu başarabilenler bir yandan kendi harikalarını yaratmaya koyulur. Bilginler keşif ve icatlarda bulunur. İmparatorluk matematikçisi Kepler, bir yandan gezegenlerin yörüngeleri ve hareket yasalarıyla uğraşırken, diğer yandan kadim simya ilmi ve hafıza sanatının (*mnemonics*) büyülerine dalar.[11]

İlerde daha uzun boylu üzerinde durulacak olan *mnemonics*, nadire kabineleri için hayatîdir. Adını esin perileri müzleri doğuran hafıza tanrıçası Mnemosyne'den alır. Rudolf'un durumunda hermetik bir vurgu taşır, karanlık bir atmosfer uyandırır. Bilginin esrarına ve büyüsüne ilişkin, İskenderiye'den miras kalan bir inancı temsil eder. Oysa *mnemonics* özünde, evrene ve insana ait bilginin denetlene-

bilmesini ifade eder. O nedenle bir yüzü de ansiklopediktir ve başvuranı aydınlatır. İtalya'nın Rönesans müzeleri daha çok bu ansiklopedik zihnin habercileri sayılır.

Notlar

1 Eco, *Serendipities: Language and Lunacy*, s. 55

2 Mauries, *Cabinets of Curiosities*, s. 52.

3 Shelton, "Cabinets of Transgression", s. 180, 181.

4 Baudrillard, "The System of Collecting", s. 24.

5 Mauries, s. 134.

6 *17. Yüzyıl Avrupası'nda Türk İmajı*, sergi kataloğu.

7 Impey ve Macgregor, *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-century Europe.*

8 Mauries, s. 166.

9 Hirst, "Foucault and Architecture", s. 54

10 Baudrillard, "The System of Collecting", s. 24.

11 Spence, *The Memory Palace of Matteo Ricci*, s. 21

Rönesans'ın Ansiklopedik Müzeleri

> Musaeum, Rönesans kültürünün merkezindeki birtakım imge, düşünce ve kurumları kuşatan epistemolojik bir yapıydı... 16. yüzyılda kültürel hayatı örgütleyen temel bir ilkeyi oluştururdu. Koleksiyonerlerin yaşadıkları dünyayı keşfedip yorumladıkları kavramsal bir sistemdi.
> Paula Findlen

1908 yılında nadire kabineleri üzerine yayınladığı kitabıyla sonraki pek çok çalışmaya yol gösteren Julius von Schlosser, Avrupa'nın kuzeyindeki koleksiyonlarla İtalya'dakileri ayırıyor. Kuzeydekileri harikalar ve mucizelerle ilgili 'Gotik' geleneklere dayalı yerel ruh haline bağlıyor. Oysa antik çağın mirasçısı ve modern dünya görüşünün habercisi saydığı İtalyan koleksiyonlarının uyumlu bir dünya manzarası sergilediğini belirtiyor.[1] Bu kanaatin en temsilî örneği Bologna Üniversitesi felsefe ve tabiat tarihi profesörü Ulisse Aldrovandi'nin (1522-1605) koleksiyonu olmalı. Hukuk, mantık, tıp, matematik, geometri, astronomi ve eski yazı bilgini olan Aldrovandi'nin koleksiyonu, aynı zamanlarda kurul-



Ulisse Aldrovandi, 78 yaşında.

malarına rağmen, İmparator Rudolf'unki kadar akıldışı ve kuraldışı değil. Onun koleksiyonu, inceleme, kıyaslama, sınıflandırma ve belgeleme gibi ilkeler üzerine kurulu ansiklopedik bir zihniyeti temsil ediyor. Diğerininkiyle aynı tür nesneleri paylaşıyor olsa da, ürettiği söylem, bilgi ve iktidar farklı. Çünkü nesneler arasında kurulan ilişkilerin yapısı ve bu yapının kendini gösterdiği teşhir sistemi, nizamı farklı. Ancak yine de bir Aydınlanma ansiklopedisinin katı, akılcı tasnif disiplininden epeyce uzakta; daha ziyade Jorge Luis Borges'in keşfettiği Çin ansiklopedisini hatırlatıyor.*[2]

Aldrovandi'nin nadire kabinelerinin oluşturduğu müzedeki kuş, böcek, balık vb. hayvanlarla, bitki ve mineral numunelerinin sayısı on bir bin. Ayrıca yedi bin kurutulmuş bitkiyi içeren on beş ciltlik bir koleksiyonu mevcut. Henüz ele geçiremediği tabiat harikalarının tasvirlerinden oluşan tampera tekniğindeki çizimleri ise sekiz bin adet. Koleksiyonlarından ve kitaplarından derlediği seksen üç ciltlik elyazması *Pandechion Epistemonicon* sayısız ahşap baskı içeriyor. *Epistemonicon*, "şairlerin, teologların, hukukçuların, filozofların ve tarihçilerin, doğal veya yapay nesneler üzerine yazdıkları her şeyin bulunabileceği evrensel bir bilgi ormanı" olarak tanımlanıyor.[3] Aldrovandi hayatının önemli bir bölümünü ancak on üç cildini yayınlayabildiği bitmez tükenmez bir ansiklopediye adamış. Belgeleme ve sınıflandırma tutkusu öylesine sınırsız ki, ziyaretçilerini dahi memleketlerine ve statülerine göre kataloglamaktan

---

* Bu ansiklopedide hayvanlar şöyle sınıflandırılır: "(a) İmparatora ait olanlar, (b) mumyalanmışlar, (c) terbiye edilmişler, (d) meme emen domuzlar, (e) denizkızları, (f) masal yaratıkları, (g) başıboş köpekler, (h) bu sınıflandırmaya girenler, (i) deli gibi çırpınanlar, (j) sayılmayacak kadar çok olanlar, (k) deve kılından ince bir fırçayla resmedilenler, (l) ötekiler, (m) biraz önce sürahiyi kıranlar, (n) uzaktan sinek gibi görünenler..." (Borges, *Ötekî Soruşturmalar*, "John Wilkins'in Çözümsel Dili", s. 123). Borges'te okuduğu bu ansiklopedi, Foucault'nun Aldrovandi'ye de yer verdiği *Kelimeler ve Şeyler* kitabının esin kaynağını oluşturur (Foucault, *The Order of Things*, s. xv).

kendini alamıyor: *Catologs virarum qui vistarunt Museaum nostrum.*[4]

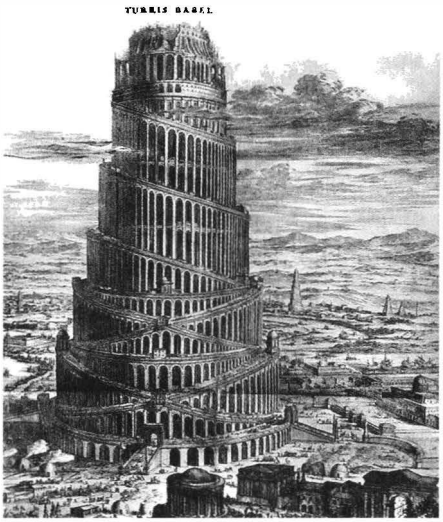
Akın akın ziyaret edilen Aldrovandi gibi Rönesans bilginlerinin müzeleri modern müzenin kamusallık vaadini temsil ederler; egemenlerin görkemi yerine, hümanist bir evreni sergileyerek entelektüel hayatın merkezlerini oluştururlar. Aldrovandi bu nedenle hep, tam anlamıyla kamusal bir kütüphane kurmayı arzu etmiş ve bunu yurttaşlık görevi saymıştır. Dolayısıyla "Bologna'nın onuru ve yararı" için yürüttüğü çalışmalarının kalıcı olabilmesi amacıyla müzesini ve kütüphanesini "şanlı Bologna Senatosu"na emanet eder. Senato da onun vasiyetine uyarak Aldrovandi'nin müzesini, kentin kamusal varlığının *–res publica–* nişanesi olan halk sarayında umuma açar.[5]

Zamanın en itibar sahibi ansiklopedist müzecilerinden bir diğeri, Cizvit papazı ve Cizvit Okulu matematik ve Doğu dilleri profesörü Athanasius Kircher (1602-1684). Roma'da kurduğu müzesindeki çalışmaları sonucunda, manyetizma, astronomi, müzik, hiyeroglif, tahtelarz (yeraltı), sayıların esrarı, Nuh Tufanı* tarihi gibi konularda otuz beş cilt eser vermiş. Ama aslen Mısriyat âlimi, hatta Eco'ya göre "Mısriyatın babası". Kircher'in müzesine dünyanın bütün köşelerindeki Cizvit misyonerlerden kitaplar, raporlar ve sanat ürünleri yağıyor. Bunlar sayesinde bir tür Çin ansiklopedisi sayılabilecek *China Illustrata*'yı yayınlıyor (1667) ve Çin ideogramlarının Mısır hiyerogliflerinden türediğine ilişkin iddiasını ispata girişiyor. Öyle ki, Konfüçyus'u hiyerogliflerin mucidi kabul edilen Hermes'in yerine koyuyor. Muradı, Çin dilini, hiyerogliflerin temsil ettiğine inandığı Adem'in ideal diliyle özdeşleştirmek. Dilin parçalandığı Ba-

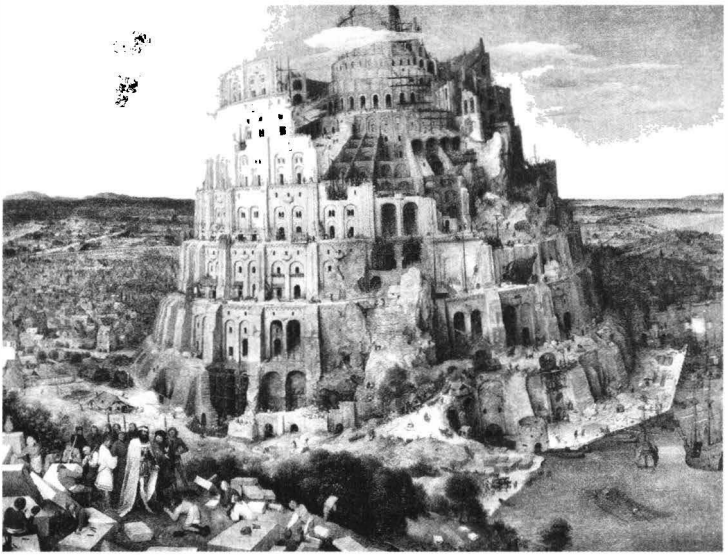
* Müzenin mazisi ve bir metaforu olarak Nuh'un gemisine yapılan göndermeler bu zamanlarda da sürüyor. Örneğin, Odorico Pillone'nin İtalya'daki ve Tradescant'ın İngiltere'deki koleksiyonları "Nuh'un Gemisi" diye nam salıyor.



Kircher ve efsanevî müzesi.



ATHANASIUS KIRCHER, *Babil Kulesi*.
Rönesans döneminde müze, ideal bir dil hayaliyle bütünleşir. Kircher'in *Babil Kulesi*, bu hayalin bir ikonu olmalıdır.



PIETER BRUEGEL, *Babil Kulesi*, 1563, Kunsthistorisches Museum.

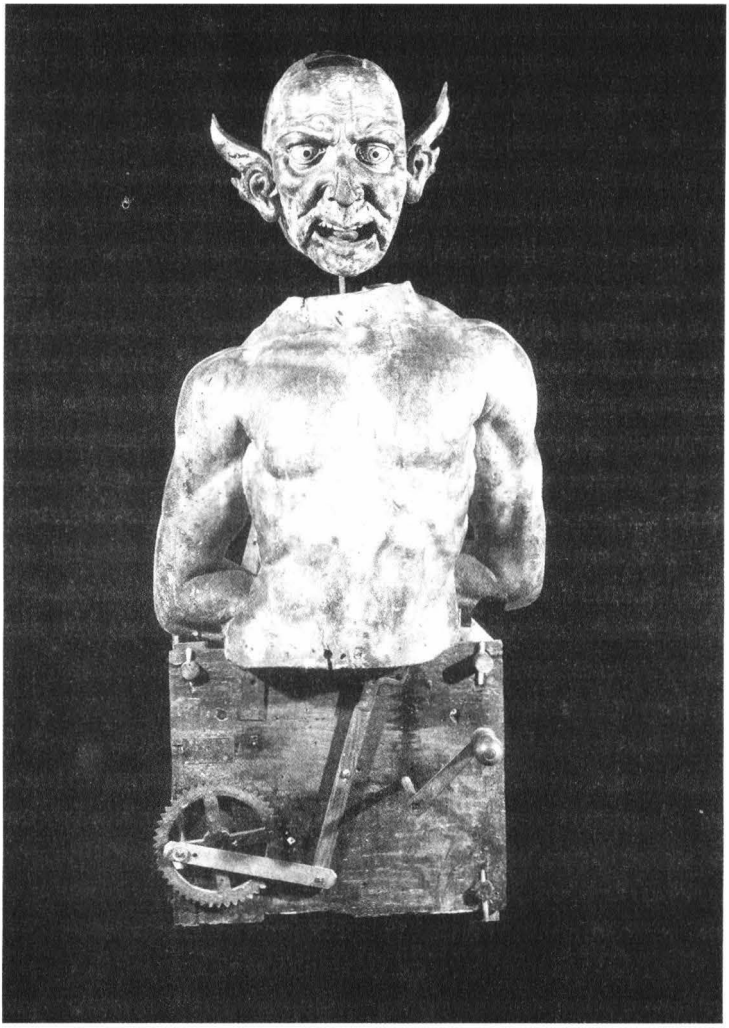
bil hadisesini aşmak.* Böylece, hayranlık beslediği ve Avrupa medeniyetinin öteki ucu saydığı büyük Çin medeniyetini ve giderek bütün dünyayı Hıristiyanlaştırmak.[6]

Milanolu bir hekim sülalesinden gelen Manfredo Settala'nın (1600-1680), dünyanın bir imgesi olarak gördüğü müzesinde, bilinen numuneler dışında iskeletler ve *automata*, tablolar, arkeolojik buluntular, silahlar ve saatler de yer alıyor. Ama asıl ayrıcalığı mikroskoplar, teleskoplar, pusulalar, zamanı ve mekânı ölçmeye yarayan diğer karmaşık mekanizmalar oluşturuyor. En çok hayret uyandıran parçalar ise kendi keşfi olan meteorlar. Settala kurduğu âlemle öylesine özdeşleştirilmiş ki, cenaze töreninde tabutu, koleksiyonundaki en acayip nadireler arasında taşınmış.

Rönesans ve hümanizmin yükselişi insan bedenine duyulan ilgiyi körükler. Anatomi ve teşrih, bedeni bütün uzuvlarıyla yara yara, her bir hücresini ellemek, görmek ve resmetmek, hekimler kadar Leonardo ve Michelangelo gibi sanatçıları da uğraştırır. Geçmişi antik zamanlara kadar uzanan tıp ve sanat arasındaki bu bağı en şaşırtıcı şekilde müzeleştiren, doktor Fredrik Ruysch'un (1638-1731) Amsterdam'da kurduğu koleksiyondur. Bu koleksiyon, ilerde modernliğin birbirinden sökeceği bilim ve sanat, sanat ve tabiat, ölüm ve yaşam, gerçek ve hayal, güzel ve çirkin, iyi ve kötü gibi te-

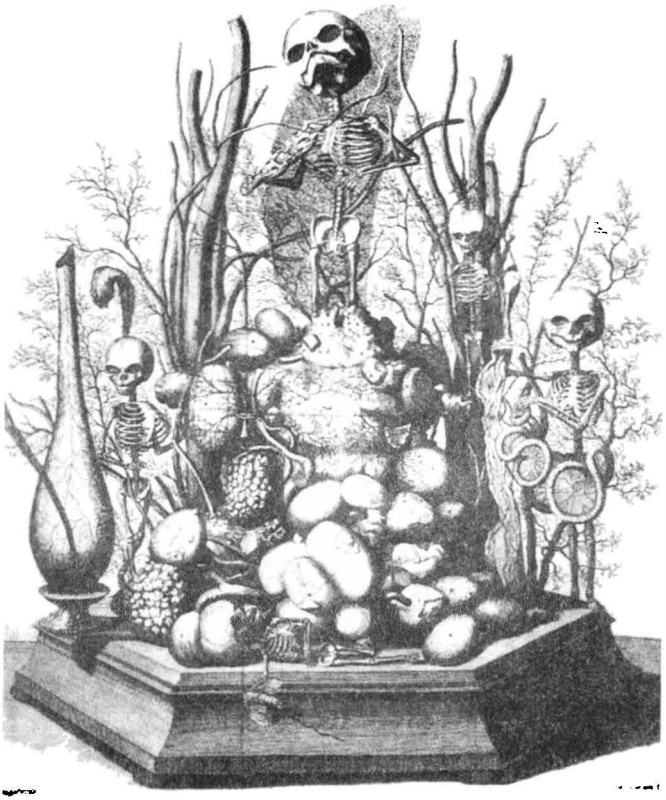
---

* İncil'in naklettiği bir efsaneye göre, Babil halkı, arş-ı âlâya tırmanacak bir kule inşa etmeye kalkışır. Tanrı kendi iradesini tanımayan bu tasarıya son vermek ve Babilliler'in kibrini ve ihtirasını cezalandırmak amacıyla kule işçilerinin dillerini karıştırarak anlaşmalarına engel olur. Zaten Babil, adını, karıştırmak anlamına gelen *babel* sözcüğünden almaktadır. Bu hadiseden sonra farklı farklı diller konuşan değişik milletler bütün dünyaya dağılır. Oysa o zamana kadar, İncil'de anıldığı üzere, "bütün yeryüzünün dili ve sözü birdir." Herkes Adem'in, Tanrı'nın ona yaratıkları adlandırmasını buyurduktan sonra icat ettiği ideal evrensel dili konuşarak kardeşçe anlaşagelmektedir. Hıristiyan geleneğinde bu dilin İbranice olduğuna inanılır. Avrupa dilleri çoğalıp çeşitlendikçe, Leibniz'e varıncaya kadar birçok filozof, yeniden Babil öncesi uyumu yakalamak hayaliyle Adem'in dilinin peşine düşer. Rönesans ertesindeki kimi müzeler bu evrensel dil arayışını sahnelerler (Eco, *Serendipities: Language and Lunacy*).



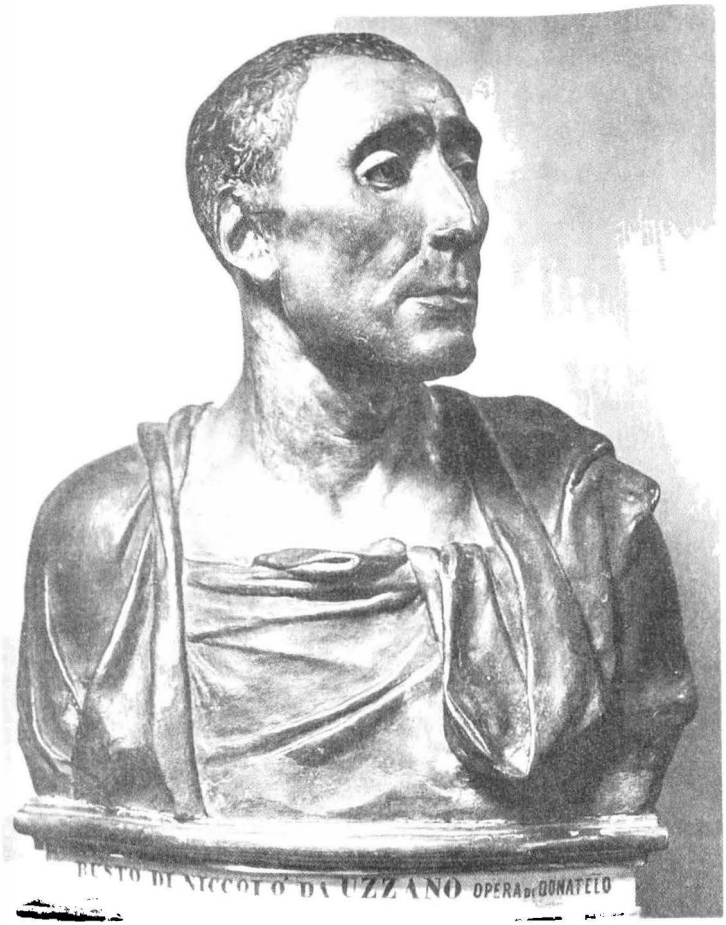
Büyük olasılıkla Manfredo Settala'nın kendisi tarafından yapılan bir *automata*: *Zincire Vurulmuş Köle*... İçindeki mekanizma, müzeye beklenmedik ziyaretçiler girdiğinde nadirenin otomatik olarak harekete geçerek tehditkâr naralar atmasını ve hamleler yapmasını sağlar.

mel kavramlar arasındaki dönemine özgü geçişimleri garip bir dramaya dönüştürür. Ruysch'un koleksiyonu, tamamıyla gizli tuttuğu sıvılar ve mumyalama teknikleriyle hazırladığı iki bin kadar bitki ile hayvan ve insan uzuvlarına ait numunelerden oluşuyordu. Seçkin ziyaretçileri kadar Amsterdam ahalisine de sergilediği eserleri arasında en çok hayret uyandıran, cinsel uzuvlar, iskeletler, ceninler ve hilkat garibeleriydi. Özellikle bu parçalardan yarattığı harika asemblajlar, uyandırdıkları hayretin de ötesinde, izleyicilerini derin bir düşünce âlemine sürüklüyordu. Ruysch'un müzesini anlamlandıran varlık felsefesini canlandıran bu asemblajlardan yapılan gravürler aynı zamanda müze kataloglarının bölüm başlıklarını resimliyordu. Asemblajların kemik, bağırsak, damar benzeri beden parçalarıyla kurduğu tabloları Latin şiirleriyle ifade edilen kıssalar tamamlıyordu. Bu kadar dramatik bir örneğine rastlanmasa da, zamanındaki başka koleksiyonların da simgelediği bu gibi tablolarda, bilimin insanoğlunu mükemmelliğinden soyundurarak bütün bayalığını, çürümüşlüğünü, kişiliksizliğini ortaya sermesi temsil ediliyordu. Ölüm gösteriyordu ki, sonunda herkes "evrensel bir mekanizma olarak bedendi – kimlik ve kişiliğin hiçbir öneminin kalmadığı bir mekanizma olarak beden." Gerçeğin yol açtığı bu kayıpları yeniden kazandırmak, insana kişiliğini ve tikelliğini iade etmek, hayal âlemine, yani sanata kalıyordu. "Dolayısıyla, portreciliğin anatomik ilüstrasyonla aynı anda rağbet görmesi hiç şaşırtıcı değildir."[7] Ruysch'un koleksiyonunu 1717'de Büyük Petro satın alacak ve St. Petersburg'a taşıyacaktır. Petro'nun ucube 'biriktirmeye' karşı özel bir merakı vardır. Koleksiyonundaki kimi ucubeler canlı canlı teşhir edilir. Bu tür 'canlı sergiler'in en zenginleri, 19. yüzyılda Londra ve Paris'te birbiri ardına gerçekleşen ve geçici müzelere dönüşen 'evrensel sergiler' kapsamında düzenlenecektir.



Fredik Ruysch'un müzesinden bir tablo. *Thesarus anatomicus primus. Het eerste anatomisch cabinet*, 1744, Amsterdam.

"Dört buçuk aylık bir ceninin iskeleti olan ve diz çökmüş vaziyette duran resimdeki en büyük iskelet figürü, kurutulmuş bir damardan yapılma yayla uyluk kemiğinden yapılma bir 'keman' çalıyor ve melankoliyle özdeşleşen bir poz veriyor. Resimde toplam beş cenin iskeleti var. Seyircilerin dikkatini çeken şeylerin çoğu, kadavralardan çıkarılan taşlar. Bunlardan her biri numaralandırılıyor ve ilgili metinde ölçüleri, yüzey dokuları ve kimden alındığı açıklanıyor. Dana dalağı gibi, hayvanlardan alınmış bazı parçalar da bulunuyor. En sağdaki iskeletin bir elinde bir koyunun sıvıyla doldurulmuş bağırsağı, öbür elinde ise yetişkin bir erkeğin katılaştırılmış sperm borusundan yapılma mızrak gibi bir nesne bulunmaktadır... Tabloyla ilgili metinlerdeki kıssalar şöyle: 'Sonuçta biz neyiz? Öldükten sonra bizden geriye ne kalıyor? Ya, evet görüyorsunuz sadece kemikler... Hey kader! Hey acımasız kader!.. Hayat bana bahşedildiği anda ölüm fermanım da yazılmış oluyor... Ah, insanın bu dünyadaki hali nasıl da dehşet verici.'" (Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, s. 178-180.)



Donatello'nun, Cicero'nun antik büstünü model alarak yaptığı Niccolo Nicoli büstü, 1460-1480.

İmparatorların egemenlik ve ihtişam tutkularıyla kıyaslanınca, koleksiyonlarını daha pozitif bir merakla yöneten hümanist bilginlerin pîri Niccolo Nicoli'dir. 15. yüzyıl Floransası'nı karakterize eden koleksiyonunda antik resim, heykel ve sikkelerin yanı sıra elyazması sekiz yüz klasik eser bulunur. Zamanında bu eserlerin Avrupa'daki en bü-

yük kütüphaneyi oluşturduğu sanılır.[8] Nicoli'nin koleksiyonu klasiklerin öğrenildiği ve yeniden canlandırıldığı bir kaynak halini alır. Donatello'ya yaptırdığı kendi büstü bile, Cicero'nun antik dönemde yapılan büstüyle birörnektir. Nicoli, Medici egemenliğini kültürel bir hegemonyaya dönüştürmeyi başaran Cosimo de Medici'nin de danışmanlarındandır. Cosimo'ya antik Roma'nın rehberliğini yaptığı gibi, müzesinin kuruluşunda da yol gösterir. Ölümü üzerine kendi koleksiyonu da Medici prenslik sarayındaki bu müzeye devrolacaktır.

Notlar

1 Mauries, *Cabinets of Curiosities*, s. 24; Kaufmann, "From Treasury to Museum: The Collections of the Austrian Habsburgs", s. 153.

2 Hirst, "Foucault and Architecture", s. 53

3 Findlen, "The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy", s. 32.

4 Mauries, s. 150; Findlen, s. 41.

5 Findlen, s. 41.

6 Findlen, s. 34, Eco, *Serendipities*, s. 61-68

7 Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, s. 174-182

8 Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, s. 62.

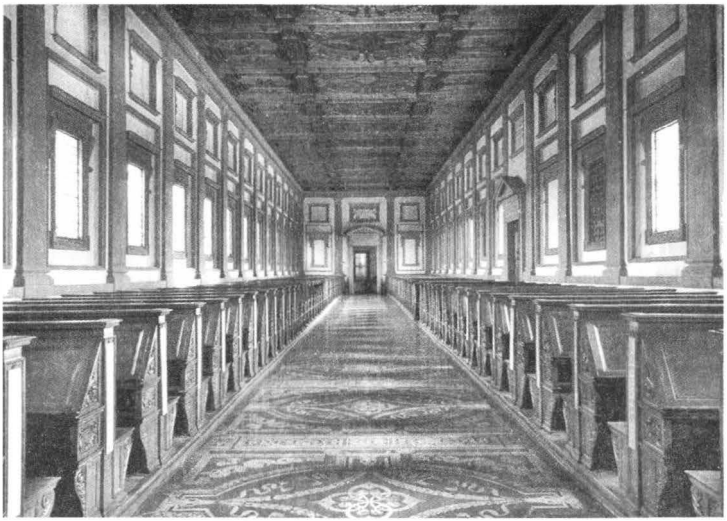
Medici Müzeleri

Ev gerçekten Avrupa'nın ilk müzesiydi. 15. yüzyıl İtalyan ve Felemenk sanatı söz konusu olduğunda hiçbir müze şimdiye kadar yanına yaklaşamadı, bundan sonra da yaklaşamaz.
F. H. Taylor

Palazzo Medici, modern Avrupa müzelerinin kökeni kabul edilir. Bu unvanı hak etmesinin nedeni, müzeleri modernleştiren kimi deneyimlerin burada başlamasıdır. Sanatsal sekülerleşme ve özerkleşme, teşhir kültürü ve tarih inşası, ayrıca estetik bir kanonun kurulması bu deneyimler arasında sayılabilir. Bunlar kabine koleksiyonlarından oldukça farklı bir müze paradigmasının izleridir. Medici müzelerinin kuruluşu, Medici kütüphanelerinin, sanat ve bilim akademilerinin örgütlenmesiyle bütünlük içinde yürür. Yine bir 'ilk' oluşturduğu savlanan ve sonradan bir Medici mozolesine dönüşecek San Lorenzo bazilikasına taşınan[1] görkemli Medici kütüphanesi de Palazzo Medici'yle aynı zamanda doğar. Palazzo Medici, Medici ailesinin Floransa üzerindeki egemenliğini kuran Büyük Cosimo'nun girişimiyle 1440'larda



Palazzo Medici: Medici ailesinin, 'Avrupa'nın ilk müzesi' sayılan evi.



Medici Kütüphanesi (Biblioteca Mediceo-Laurenziana).
Mimar: Michelangelo Buonarroti, San Lorenzo.

inşa edilir. Cosimo, sadece Floransa ve merkezi olduğu Toskana topraklarında değil, giderek bütün İtalya ve Avrupa üzerinde üç yüz yıl etkin olacak Medici saltanatının atası olmakla kalmaz, kentinin ona layık gördüğü unvan sayesinde "Ata Toprağının da Atası" (*Pater Patriae*) ve Floransa'nın "Birinci Yurttaşı" sayılır. Palazzo Medici, Cosimo'yla başlayan ve torunu Muhteşem Lorenzo'yla 16. yüzyılda zirvesine tırmanan "Altın Çağ"ın, Rönesans uygarlığının evidir.

15. yüzyıl Floransası'nda, yeni ortaya çıkan kapitalist ekonomi çerçevesindeki ticaret ve bankacılık girişimleri ile, bunlara koşut olan siyasal rejimler, çağdaş bir kültürel zihniyet ve sanatsal himaye düzeniyle iç içe örgütlenmişlerdir. Bu zamandaki en geçerli beceriler hep ölçmeyle ilgilidir.* Ölçüm her anlamda değerin göstergesi sayılır. Yeni yeni, sa-

* Bakınız: Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*.



Muhtemelen Donatello'nun önerisi üzerine giriştiği koleksiyonlarıyla Medici çığırını açan Büyük Cosimo (1339-1464). Ressam: Pontormo.

atin yaygınlaşmasıyla birlikte, zaman da artık ölçülebilmektedir ve bu sayede bir 'geçmiş', bir zamansal değişim tahayyülü belirir. Bu tahayyül çerçevesinde, bir önceki Gotik dönem eskilere atılırken, antikite ve klasizm üzerine yeni bir geçmiş kurulur. Sonuçta klasizm sanatın da değerinin ölçüsü kabul edilir. Tanrısal bir geometri sayılan perspektif de sanatın ölçüldüğü bir yöntemdir. Perspektifle aynı zamanlarda icat edilen kadastronun tabiatı, haritaların da yeryüzünü ölçtüğü varsayılır. Seçkin bir kişilik de, sanat eseri misali, ölçülüdür. Hesap etme, değerlendirme ve muhakeme, adeta tanrısal bir kudretin yerini alır. Çünkü hakikat böyle tanımlanır. Ölçüm kültürü yeni bir bakma/görme/bilme rejimi belirler.

Sanatın ve zamanın –tarihin– hakikatinin ölçüldüğü en saygın kurumlardan biri de müze olacaktır. Ölçme marifeti ve kudreti müzenin merkezindeki Medici'de vücut bulur. Medici'nin takdir edip seçtiği tarihin en değerli eserleri, müze mekânında onun hükmettiği zamanın geçmişini sahnelerler. Sanat, tarihi; tarih, sanatı meşrulaştırır. Ve Palazzo Medici'de belirlenen bu normlar daha sonraki müzelerin de düsturu olur. Batı müzelerinin en ihtişamlıları, hâlâ, zirvesinde klasik çağın bulunduğu bir estetik hiyerarşi içinde sanatın tarihini teşhir ederler. Muhteşem Lorenzo'nun daha çocukken keşfederek evine aldığı Michelangelo'nun yanı sıra,[2] Raffaello, Leonardo gibi Medici himayesine giren diğer sanatçılar müze âlemindeki tahtlarını ilelebet korurlar.

Mediciler, taşradan, Apenin Dağları eteklerinden Floransa'ya göçen ve sonradan bankacılık ve ticaretteki başarıları sayesinde büyük servet ve güç kazanan bir aileydi. Aristokrat değillerdi; ne askerî zaferlerle dolu bir mazileri, ne de görkemli ataları vardı. Güçleri babadan oğula devrolup gelmediğinden inşa edilmek zorundaydı. Gombrich'e göre sanat bu amaca hizmet ediyordu. Hatta sanat alanında işle-

dikleri hayırlarla, tefecilikte işledikleri günahların kefaretini de ödüyorlardı.[3] Eskiden Tanrı'yı yüceltmek için himaye edilen sanat, Medicilerin elinde kendi hanedanlıklarını yüceltiyordu. Mediciler önceden kamusal/dinsel/kolektif bir mahiyet gösteren ve lonca örgütüne bağlı olan himaye sisteminin yerine özel/seküler/bireysel ve aileye dayalı bir sistemi geçiriyorlardı.[4] Yeni bir servetle, merkezi insan olan yeni bir felsefe, bir görüş zaviyesi, geçmişi antikite olan yeni bir tarih birbirlerini canlandırıyorlardı. Machiavelli, modern siyaset kuramının açılışını yapan *Prens* kitabını Muhteşem Lorenzo'ya ithaf ediyor, Galileo keşfettiği Jüpiter'in dört uydusuna Medici adını veriyordu. Bu dirilişin sahnesi olan Palazzo Medici bütün Avrupa'yı ayağına getiriyor, Floransa'yı zamanın kültürünün merkezine yerleştiriyordu. Giderek bütün Rönesans âlemi müzlere adanmış bir müze haline geliyordu.[5]

Modern sanat tarihinin kurucularından Burckhardt, Rönesans kültürü ve modernleşme üzerine kitabında[6] (1860) devletin, savaşın, diplomasinin, kısacası bütün siyasetin bu dönemde sanatsallaştığını ifade eder. Onun bu ifadesini en canlı olarak temsil eden, muhakkak ki Medicilerin yükseliş öyküsüdür. Avrupa kraliyet hanedanları tarafından birer burjuva ve 'sonradan görme' olarak horlanan Mediciler, zamanla yaptıkları izdivaçlarla bütün bu hanedanlara nüfuz etmişler, Almanya, Avusturya ve İspanya saraylarına girmişler, aile fertleri arasından iki Fransa kraliçesi, iki papa çıkarmışlardır. Siyasal ağırlıkları sayesinde kendi himayelerinde yeşeren modern bir kültürü giderek Avrupa seçkinlerine aşılamışlar, karşılığında servetlerini, egemenliklerini ve ölümsüzlüklerini sağlama almışlardır. Bu güç örgüsünün çekirdeğinde ticaret ve bankacılık bulunur.

Medici bankaları Venedik, Milano ve Roma'dan, Bruges ve Londra'ya kadar yayılıyordu. Bu finans ağı aynı zamanda

siyasal ve sanatsal bir ağ da oluşturuyor ve Medici koleksiyonunun gereği gibi işletilmesini sağlıyordu. Medici örneği modern koleksiyonculuk, yavaş yavaş bir sanat piyasasının doğmasına da yol açıyordu. 16. yüzyılda özellikle Roma'da canlı bir çağdaş sanat piyasasının geliştiği bilinmektedir.[7] Antik eserler kadar çağdaşların da koleksiyonerlerin ilgisini çekmesi, sanatçıların siparişten kurtulacakları bir özerklik umudu yayıyordu. O zamana kadar herhangi bir zanaatkâr muamelesi gören ressamları şairlerin ve filozofların katına yaklaştıran bir başka etmen, estetik muhakeme (konosörlük) ve teşhir tekniklerinin kazandığı önemdi. Medici müzesinde, sanatın kabinelerdeki gibi tefekkür edilmesi değil, teşhir edilmesi öncelik kazanıyordu. Medici prensleri, kendi armaları ve portreleri kadar, tarihsel ve dinsel tasvirlerin de, diğer nadirelerin de, kime, nasıl sergilenmesi gerektiğinin fazlasıyla bilincindeydiler. Karmaşık teşhir teknikleri sayesinde ziyaretçilerin bakışlarını teslim alarak onları istedikleri gibi etkileyebileceklerini biliyorlardı. Ama bu konu da gelip sonunda sanatçılarda düğümleniyordu. Örneğin, Papa Giovanni Medici'nin hizmetindeki Raffaello'nun mevcut freskler üzerinde gerçekleştirdiği ustaca müdahaleler sayesinde, azizler, kardinaller ve krallar, dostlar ve düşmanlar, vaziyete göre yer değiştirebiliyorlardı.[8] İncil'in resmedildiği, örneğin Botticelli'ye ait bir tabloda, Mediciler Meryem'in ve İsa'nın maiyetine girebiliyorlardı.[9] Donatello gibi sanatçılar ise, artık sadece hamilerinin siparişlerini imal etmekle kalmıyorlar, alanlarında saygı gören konosörler olarak, hem müze koleksiyonunun kurulmasında, hem de onarım ve röprodüksiyon işlerinde görev üstleniyorlardı. Bu işleyiş sanatçıların küratör olarak da sivrilmelerine yol açtı. Ve küratörler bundan böyle, müzenin aklını temsilen, sanat piyasasıyla himaye şebekesinin giderek karmaşıklaşan ilişkilerinin anahtarı oldular.

Sanatın zanaattan farklı bir kimlik edinerek özerkleşmesi yolundaki bu ilk adımların en etkilisi kuşkusuz akademiydi. *Academia Dell'Arte del Disegno* 1563'te Medici'lerden I. Cosimo ve Michelangelo'nun yönetiminde kuruldu. Floransa akademisini, Roma, Bologna, Paris ve Antwerp akademileri izledi. Loncadan akademiye geçişteki en etkin şahsiyet, lonca üyeliğine tenezzül etmeyen, Medici himaye ağının başındaki Vasari'dir. "Bir yönetici, tarihçi ve kuramcı olarak Vasari, yeni düzenin tam kalbindedir."* Sanat tarihinin ilk eseri olarak kabul edilen Vasari'nin "Sanatçıların Yaşamı",** yazarın da hamisi olan Mediciler'i ve Medici Müzesi'ni tarihleştirir. Onları Floransa'nın ve sanatın 'altın çağı'nın merkezine yerleştirir. Beğenilerini kurumlaştırır. Hizmetlerindeki sanatçıları kurduğu kanonun zirvesine oturtur. Kitabını "Arezzolu Ressam ve Mimar" sıfatıyla imzalayan Vasari'nin, siyasetin bir sanatsal ikonografi olarak tasarlanmasındaki hizmetleri vazgeçilmezdir.

Galleria

Rönesans dönemi müzelerinde etkin olan düşünceler ve pratikler, sonrasının Aydınlanma müzelerindeki gibi yekpare değildir. Bir ucunda Ortaçağ'ın ruhanî, sihirli, esrarlı 'karanlığı', diğer ucunda modernliğin nesnel, rasyonel aydınlığı sezilir. "Museaum geç Rönesans kültürünün merkezinde yer alan çeşitli düşünce, imge ve kurumların barındığı epistemolojik bir yapıdır. Bir yanda çalışmayı tefekküre dalmak

---

* Kempers, *Painting, Power and Patronage: The Rise of the Professional Artist in the Italian Renaissance*, s. 287. Rönesans himaye sisteminin oluşumu ve akademinin ortaya çıkışı konularında Kempers'in kitabı son derecede ayrıntılı bir kaynak oluşturur.

** Tam başlığı önemli: "Cimabue'den Zamanımıza En Mükemmel İtalyan Mimarlarının, Ressamlarının ve Heykeltıraşlarının Yaşamı".

gibi gören manastırların münzevî anlayışı, diğer yanda koleksiyon yapmayı metin yazmak gibi gören hümanist anlayış, ve bunlarla birlikte koleksiyondan beklenen itibar ve iktidar gibi toplumsal yararlar hep birarada bulunur. Özel ve kamusal mekânlar arasında gider gelir."[10] Müzenin bu çokanlamlılığı, yerine kullanılan terimlerin çeşitliliğinde de yansır: *bibliotheca, thesaurus, cornucopia, casino, cabinet, studiolo, guardaroba, scrittoio, tribuna, theatro, galleria...** Bunlar arasında en yerleşik olan *studiolo* müzenin özel, evcil, münzevî âlemini, *galleria* kamusal, sivil, teşhirci cephesini ifade eder.

Müzenin *galleria* olarak kurumlaşması Galleria degli Uffizi sayesindedir. Medici hanedanının koleksiyonu 1584'te, Vasari'nin daha önce bir yönetim yapısı olarak tasarladığı Uffizi (ofisler) sarayına taşınarak burada sergilenmeye başlar. "Bu, Medici hanedanının kamusal meşruiyetinin bir gereğiydi... Prensin ve icraatının yüceltilmesi, Medici egemenliğinin sürekli olarak teşhir edilerek her uyruğun zihnine kazınması anlamına geliyordu."[11] Bir yandan da müze, kabul salonlarının en görkemlisi olarak hizmet görüyor, diplomasinin icra edildiği başlıca mekânlardan birini oluşturuyordu. Prens burada dinsel ve tarihsel bir dekorla kendi saltanatını eklemliyor, tarih onun mevcudiyetinde temsil oluyordu.** Uffizi'nin bu dekoru, galerinin Medicilerden

---

* Museaum etimolojisi ve bunun Rönesans düşüncesiyle bağları üzerine bakınız: Findlen, "The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy", *Museum Studies: An Anthology of Contexts*.

** Ister istemez bu gibi dekoratif projelerde eldeki resimlerin ölçüleri, renkleri ve konuları önem taşıyor, tasarlanan düzenlemeye uyması için gereğinde bu resimler kesilip biçiliyor veya büyütülüyordu. Prenslere ait birçok koleksiyon, Uffizi örneğinde olduğu gibi, 18. ve 19. yüzyıllarda kamusal müzelere dönüşmesine rağmen, yine de kraliyet kabul salonlarına ait karakterini koruyacaktır. (Duncan ve Wallach, "The Universal Survey Museum", *Museum Studies: An Anthology of Contexts*.)

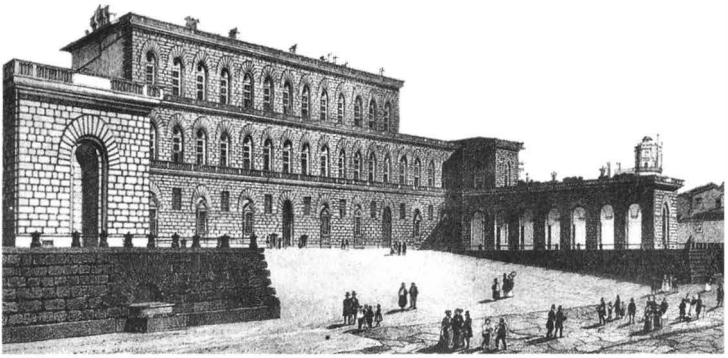


Galleria degli Uffizi, arkada Palazzo Vecchio.
Medici koleksiyonlarının dünyaya açıldığı Uffizi Galerileri, Rönesans'ın klasik sanat idealini sergilemeyi amaçlar. Gelenekselleştirilen bir antik kültürle çağdaş eserlerin, klasikle modernin birbirlerini yansıttığı varsayılan müze atmosferinin ilk örneği sayılmalıdır. Sanat Uffizi'de tarihselleşir.

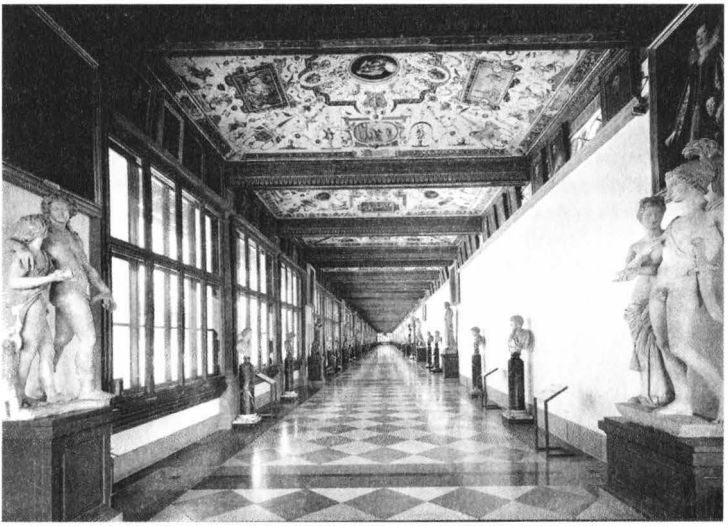
Floransa halkına devredilmesinden sonra tamamıyla değiştirildi. Galeri yönetimine geçen tarihçi ve küratörler koleksiyonları tasnif ederek müzeyi uzmanlaştırdı. Silahlara, ziynetlere, fennî aletlere, porselenlere ait kabineler (*gabinetti*) ayrıldı. Koleksiyonlar hanedanın tarihsel temsiliyeti esasına göre değil, sanat tarihi disiplininin kategorilerine, dönemlere ve ekollere göre yeniden düzenlendi. Aynı eserler, yeni dekorlarında artık Medici'yi değil, bizzat sanatı kutsuyorlardı.[12]

Uffizi'nin modernleştirilmesine rağmen, Mediciler'in son temsilcilerinin yerleştiği Palazzo Pitti, bugün hâlâ prenslere özgü bir nadire kabinesinin havasını korumaktadır. Örneğin, Pitti'nin gezegenlere adanmış beş kabinesini bir prensin eğitimine ait alegoriler süsler. Bu alegorilerin resmedildiği fresklerde, aklı ve bilgiyi temsil eden Minerva tarafından Venüs'ün kucağından alınan prense, Apollon bilim, Mars savaş, Jüpiter liderlik öğretir. Sonunda Satürn'e ulaşan prens, Olympos Dağı'nda tanrılar katına kabul edilir. Arno Nehri'nin iki yakasındaki Medici sarayları Vecchio ile Pitti'yi, pitoresk Vecchio Köprüsü'nü kat eden uzun "Vasari Koridoru" bağlar (1565). Yine saray mimarı Vasari'ye ait olan bu koridor da kısmen bir portre galerisi oluşturur.

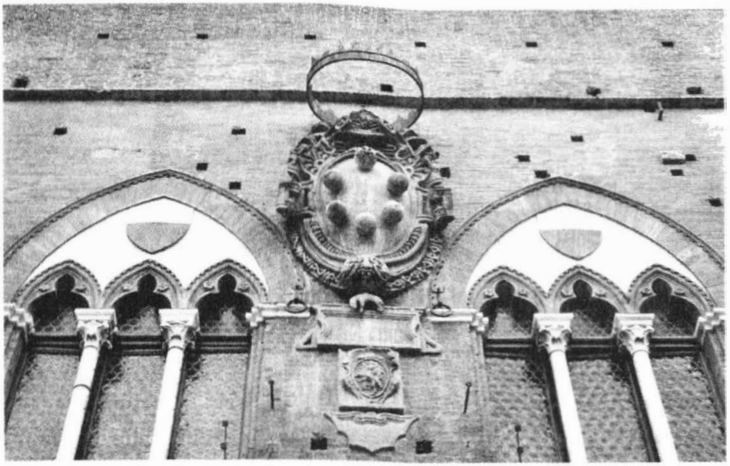
Uffizi, Palazzo Pitti ve Medici hanedanına ait bütün diğer malikâneler, buralardaki bütün "resimler, heykeller, galeriler, kütüphaneler, ziynetler, azizlere ait kutsal emanetler ve başka değerli her şey", son Medici, Anna Maria Luisa tarafından 1743 yılında Floransa halkına vasiyet edilir. Vasiyete göre hiçbir eser kenti terk edemeyecek ve ilelebet "devletin şanı, kamunun yararı ve yabancıların merakı" için korunacaktır. Bu sayede Medici mirası, hırpalanmadan ve dağılmadan, modern sanat tarihinin ve müzeciliğinin odağına yerleşir. Beş yüz elli yıldır, sadece Medici hanedanının ve Floransa kentinin armaları altında dünyaya sergi-



Palazzo Pitti.



Uffizi ve Pitti müzelerini bağlayan Vasari koridoru.



Siena Halk Sarayı (Palazzo Publico) üzerindeki Medici arması. Fotoğraf: Ali Artun. Başta Floransa bütün Toskana'yı donatan bu arma, biri sonradan dünyayı simgeleyen altı küreden oluşuyor. Küreler bir iddiaya göre hapları temsil ediyor çünkü Medicilere adını veren atalarından biri tabip (*Medico*). Diğer bir iddiaya göreyse küreler bir ölçü: *Bisanti*, Ortaçağ tüccarları ve tefecilerinin paralarını kontrol etmek için kullandıkları Bizans icadı bir tartı. Kürelerin, iyice eskilerde, Floransa'ya göçmeden, Apennin Dağları'nda bir devle dövüşen bir Medici kahramanının kalkanına sıçrayan kan lekeleri olduğu da söyleniyor. Küre aynı zamanda Hıristiyan mitlerinde hem sonsuzluğun hem de kaderin cilvesinin simgesi (Franco Cesati, *The Medici: Story of a European Dynasty*).

lenmektedir. Günümüzde her müzeye sızan şirket armalarından, amblem ve logolardan henüz Medici galerilerinde pek bir iz yoktur.

•

Sanat eserlerinden sergiler düzenlenmeye başlaması ile, Rönesans müzelerinin, 'galerilerin' örgütlenmesi eşzamanlıdır. Francis Haskell, *Geçici Müzeler* başlığını verdiği, sanat sergilerinin tarihiyle ilgili kitabında, ilk sergilerin Roma ve Floransa'da kutlamalar amacıyla düzenlendiğinden söz eder. Genellikle kentin koruyucu azizini anmak amacıyla, kimi tablolar, duvar halıları, ait oldukları yerlerden ödünç alına-

rak kutsal bir mekânda sergilenir. Sergiler Floransa'da Academia del Disegno'nun gözetimi altında düzenlenir. Sanat eserlerinin, sahipleri yerine bizzat sanata ilişkin izlenimler uyandırmaya başlamalarında sergilerin büyük rolü olur. 1706'da Mediciler'den Ferdinand'ın öncülük ettiği sergi Haskell'in tarihinde bir eşik sayılmaktadır, çünkü bu sergi çoğunluğu hayatta olmayan ve "usta" (*master*) unvanına layık görülen sanatçıların eserlerinden derlenmiştir. Sadece birkaç gün açık kalmasına rağmen kataloglanan serginin amacı Mediciler'i değil sanatı teşhir etmektir; sanatçıları eğiterek Floransa sanatına yön vermektir.[13] Gelecekteki modern müzelerin düzeni bakımından, bu tür derleme sergiler, prenslere ait galerilere kıyasla daha temsilî, daha kalıcı uygulamalardır. Ancak asıl önemlisi, bu girişimlerin, modern müzecilikle eklemlenerek 19. ve 20. yüzyıllarda uzun kuyruklar oluşturacak dev sergilere (*blockbusters*), özellikle de sanatın "büyük ustaları"na ait monografik sergilere öncülük etmesidir.

Studiolo

> [Tarotlar], bu yağlı kâğıt parçaları, birden büyük ressamlara ait bir müze, bir trajedi tiyatrosu, bir şiir ve roman kitaplığı oluverirler.
> Italo Calvino

Piero de Medici'nin sarayda kendine mahsus bir stüdyosu bulunuyordu. Piero buraya kapanıyor ve "kimi gün sanki birer altın küpüymüş gibi kitaplarına bakıyor... kimi gün değerli madenlerden veya taşlardan yapılmış geçmiş imparatorlara ve ululara ait heykel ve suretleri çıkarıyor... Bir başka gün mücevherlerine dalıyor, sahip oldukları güçleri ve kusursuzluklarını düşünüyordu... Belki de daha sonra altın ve gümüş kaplarını seyrediyor, hayran hayran onları işleyenlerin hünerlerini inceliyordu."[14] Piero nadirelerini iz-

lerken, onlara yüklediği anlamlar sayesinde farklı farklı senaryolar yazıyor, geçmişi ve geleceği okuyor, belki de Gombrich'in önerdiği gibi yıldızları denetliyordu. Aslında yaptığı, her defasında bir kere daha kendi kudretini teyit etmekti. Stüdyodaki her nesne başka bir varlığın simgesini oluşturuyor veya gizli bir anlam taşıyor, bunların birbirlerine yaptığı göndermelerin yorumlanması sayesinde de senaryolar canlanıveriyordu – kısacası bir tür kriptoloji, şifre sökme veya tarot falı. Örneğin, "insanın sağ gözü güneşe, sol gözü aya, kulakları Jüpiter ve Mars'a karşılık geliyordu." Benzerlikler kurarken bir yandan da rakamların sihri devreye giriyordu: "Eğer on iki havariden her biri on iki burçtan birine karşılık geliyorsa, o durumda Roma imparatorlarının sayısı da on iki olmalıydı..."[15] Prens, nadirelerinin kombinasyonlarını değiştirdikçe, merkezine oturduğu evrenin anlamını da değiştirebiliyordu. Koca evren, stüdyonun dünyasına, evinin, hatta odasının mahremiyetine kapatılmıştı. Bu dünya gizli bir inziva, tefekkür dünyasıydı ve erildi. Zaten *studiolo* sadece erkeğin yatak odasına açılırdı. Alberti'nin, Rönesans mimarlığının düsturu olan *Mimarlık Üzerine On Kitap*'ında "evin kadınının odasının gardroba, erkeğininkinin de kütüphaneye açılması" şart koşulmuştu.[16]

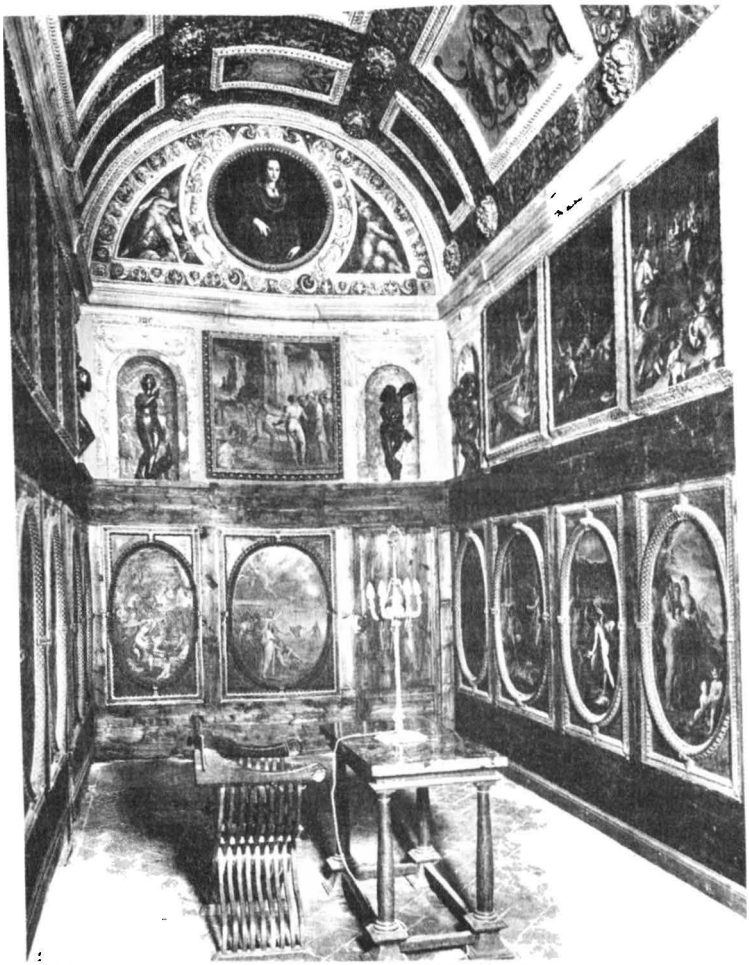
Müze tarihlerinde anılan bir başka *studiolo* Machiavelli'ninki. Onun stüdyosu klasizme ait bir dünya. Machiavelli bu dünyayı canlandırarak Rönesans'ı tasavvur ediyor; hatta sadece tasavvur etmekle kalmıyor, gizli müzesinde adeta Rönesans'ı yaşıyor. Onu fazlasıyla yoran, her gün kurmak zorunda olduğu sıradan ilişkilerin ardından hemen saray kıyafetlerini giyerek stüdyosuna geçiyor ve burada kendisini antik çağın bilgelerine ait saraya girmiş gibi hissediyor: "Sadece bana ait olan ve onun için yaratılmış olduğum bir besinle beslenirim. Çekinmeden onlara sorularımı sorarım, onlar da beni nezaketle cevaplarlar. Dört saat boyunca hiç



Jan Comenius'un *Orbis Sensualium Pictus* adlı eserinden bir gravür, 1659. 17. yüzyılda İngilizce'de 'museum' (veya 'musaeum') sözcüğü, muhakkak bir koleksiyon anlamını taşımıyordu. Gravürün açıkça gösterdiği gibi, bir âlimin kütüphanesi ya da çalışma odası anlamına da geliyordu.

sıkılmam. Bütün kaygılarımdan uzaklaşırım; yoksulluktan, ölümün dehşetinden korkuya kapılmam. Kendimi tamamen bu bilgelere teslim ederim."[17]

İçerdikleri kadar mahalleri de gizli olan ve her koleksiyonerin kendine özel bir dünya hayal ettiği *studiolo*'lar, 'dünya kabineleri' olarak da anılır. Bu tür kabinelerin modelini, Mediciler'den I. Francesco için tasarlanmış olan, Palazzo Vecchio içindeki Studiolo di Francesco oluşturur. Medici saraylarının aynı zamanda birer müze olduğu düşünülürse, Francesco'ya ait *studiolo*, müze içinde gizli bir müze gibi işler; sanat ve tabiata ait bir mikrokozmos gibi çalışır. Sanat



Mediciler'den Toskana Grandükü I. Francesco'nun *studiolo*'su.
Üst sıradaki tablolarda nadireler resmedilir: Madenler (maden ocakları), simya, tabiat (balina avı), kimya (barut) ve mitoloji. Alt sıradaki tablolar ise, aynı zamanda, Francesco'nun nadirelerinin saklı olduğu dolapların kapaklarını oluşturur. Prens, bütün gözlerden uzakta, nadirelerine dalarak sanat ve tabiat, hayal ve gerçek üzerindeki egemenliğini tefekkür eder.

ve tabiatla dört cevher (hava, su, toprak, ateş), dört salgı (kan, balgam, safra, irin) ve dört mevsim arasındaki bağlantıları gösterir. Bu bağlantılar da kaynağını tarih, edebiyat, mitoloji ve çağdaş teknolojiden alır.[18] Vasari'ye ait görsel program 1570'lerde Academia del Disegno üyesi Floransalı ve Flaman ressamlar tarafından boyanır. Aslında bu tarihten on yıl kadar önce yine Vasari'nin başka bir Medici prensine kurduğu gizli stüdyodan (*scrittoio segreto*) geliştirilmiş bir örnek sayılır. Epik şiirin müzü Kalliope'nin adını alan ve inziva hücresini andıran bu stüdyonun tavan panoları da Vasari'nin eseridir. Bundan Vasari'nin sadece sanat tarihinin değil, müzelerin de tasarımında, hatta mekânlarının resimlenmesinde etkili olduğu anlaşılmaktadır.

Studiolo'lar, aynı zamanlara rastlayan ve bütün İtalya ile Fransa'yı ayağa kaldıran Camillo'nun Hafıza Tiyatrosu'yla şaşırtıcı bir kavramsal benzerlik gösterir.[19] Bu benzerlik de, 'hafıza sanatı' olarak da tanımlanan *mnemonics* ile müzelerin evrimi arasındaki ilişkiyi açığa çıkarır.

Notlar

1 Cesati, *The Medici: Story of a European Dynasty*, s. 26

2 *A.g.e.*, s. 45.

3 Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, s. 76, 54.

4 *A.g.e.*, s. 70, 54.

5 Findlen, "The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy", s. 26.

6 Burckhardt, *The Civilization of Renaissance in Italy*.

7 *Pitti Palace: The Official Guide, All The Museums, All The Works*, s. 20.

8 Kempers, *Painting, Power and Patronage: The Rise of the Professional Artist in the Italian Renaissance*, s. 265, 266.

9 Cesati, s. 31.

10 Findlen, s. 23.

11 Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, s. 27.

12 *The Treasures of the Uffizi.*

13 Haskell, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, s. 8-13.

14 Hooper-Greenhill, s. 29

15 *A.g.e.*, s. 36.

16 Findlen, s. 37.

17 *A.g.e.*, s. 28.

18 Hooper-Greenhill, s. 105.

19 *A.g.e.*, s. 105.

Hafıza Sanatı ve Müze

Biz insanlar, dağların ardında saklı olan her şeyi işaretler ve bu işaretlerin birbirlerine karşılık gelmesi sayesinde keşfediyoruz; taşların neler gizlediğini ve otların nimetlerini bu sayede öğreniyoruz... İster denizlerin dibinde olsun, ister semanın derinliklerinde, insanın keşfedemeyeceği hiçbir şey yoktur. Ardındakileri insan nazarından saklayabilecek kadar muazzam bir dağ olamaz. Birbirlerine karşılık gelen işaretler her şeyi insanın gözleri önüne serer.
Michel Foucault

Antik Hafıza Sanatı ve Retorik

Mnemonics veya *mnemotechnics* antik Yunan'da güzel konuşma sanatının, yani belagatin veya retoriğin bir tekniğidir, bir ezber yöntemidir. Belirli şeylerin –olayların, kavramların veya düşüncelerin– yine belirli imgelerle* eşleştirilmesine dayanır. İlerde bir söylev sırasında hatırlanmak istenen şeyler, önceden imgelemde birtakım imgelerle eşleştirilir. Sonra da

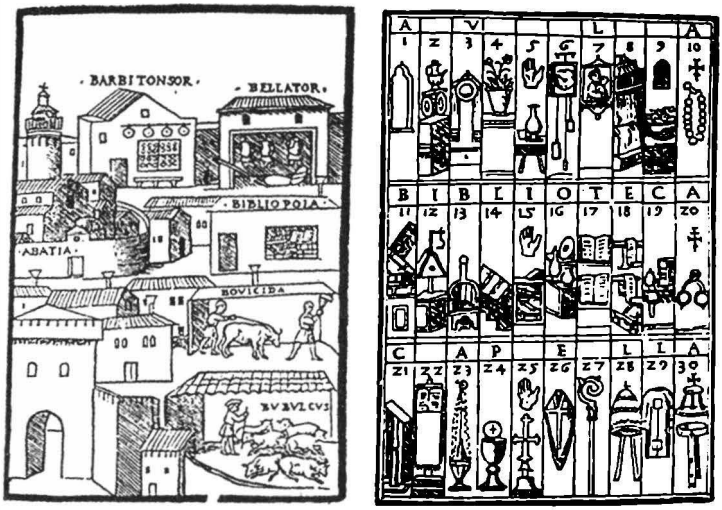
* *Formae, notae, simulacra.*

bu şeylerin doğru sırayla hatırlanabilmesi için, ilgili imgeler zihinde birtakım yerlere –örneğin gerçek ya da hayalî bir sarayın değişik odalarına– yerleştirilir. Böylece imgelerle, bunların yerleştirilmiş olduğu yerler yapay bir hafıza oluşturur. Söylev sırasında bu yapay hafıza devreye girer ve konuşmacı hayalindeki sarayı dolaşarak, sırayla farklı odalara yerleştirmiş olduğu imgeleri bir bir yeniden hatırına getirir. Ve bu yolla, sonunda bu imgelerin temsil ettiği şeyleri de, atlamadan, art arda dile getirmeyi başarmış olur.[1]

Hafıza sanatının (*ars memorativa*) üç klasik kaynağından* biri, *Institutio Oratoria*'dır. MS 1. yüzyılda Roma'nın en etkili retorik hocası olan Quintilianus'a ait bu kitapta, hafıza sanatının en açık anlatımına rastlanır: "İlk adım, belirli bir sıra izleyen bir dizi yerin hafızaya işlenmesidir... Hafızaya bu bir dizi yeri işleyebilmek için önce bir yapıyı hayal etmek gerekir. Bu yapı mümkün olduğu kadar büyük ve farklı farklı odalara sahip olmalıdır: giriş, oturma, misafir ve yatak odaları vb. Daha sonra, ilerde konuşma yaparken hatırlanması gerekecek imgeler, örneğin bir çapa veya silah, hayalî yapıdaki sırası ezberden bilinen odalara yerleştirilir... Konuşma esnasında, sırasıyla hayalinde bu odaları dolaşan konuşmacı, imgelerini önceden yerleştirmiş olduğu yerlerden –odalardan– gerisin geri toplar. Yöntem, konuşmadaki şeylerin düzgün bir sırayla hatırlanmasını sağlar, çünkü bu sıra yapıdaki odaların düzenini izler. Quintilianus'un çapa ve silah imgelerini örnek vermesi, belki de, bir noktasında denizcilik, başka bir noktasında da askerlikle ilgili olaylara veya düşüncelere değineceği bir konuşma tasarlıyor olmasıyla ilgilidir."[2]

---

* Öteki ikisinden biri Cicero'nun *De Oratore* kitabı, diğeri de yazarı belli olmayan *Ad Herennium*. Ortaçağ'da gayet iyi bilinen *Ad Herennium*'un da Cicero'ya ait olduğu sanılır. O nedenle bu kitaba gösterilen saygı büyüktür. (Yates, *The Art of Memory*, s. 5.)



Hafıza sanatı konusunda en yaygın olarak başvurulan kaynaklardan biri, Johannes Romberch'in 1520 yılında yayınladığı *Congestorium Artificiose Memorie* kitabıdır. Bu kitaptan alınmış olan yukardaki çizimler, bir manastıra ait olan mekânlar ile, kütüphane (*biblioteca*), şapel (*capella*) gibi bu mekânlara yerleştirilen imgeleri tasvir etmektedir. Quintilianus'un eserinden asırlar sonrasına ait olmalarına rağmen, Romberch'in bu tasvirleri hâlâ onun tekniklerini esas alır.

Matbaanın ve kâğıdın olmadığı, yazının son derecede sınırlı kullanıldığı antik dönemde, söz etkindir. Söz söylemenin gücü ve estetiği, hafızanın terbiyesiyle ilişkilidir. *Mnemonics*, dinleyenleri etkisi altına alacak uzun, çarpıcı ve inandırıcı söylevlerin sırlarını verir. Antik dönem sanatını ve mimarlığını yansıtan yoğun bir görsel ezbere dayanır.

Hafıza sanatı, görme duyusunun en etkin, hafızada en derin izleri bırakan duyu olmasından hareket eder. Bacon, "hafıza sanatında görsel imgelerin, diğerlerinden daha iyi iş gördüğünü" kaydeder: "Eğer 'felsefe' sözcüğünü hatırlamak istiyorsanız... bunu 'gidip felsefe çalışacağım' diyen biri yerine, Aristoteles'in fiziğini okuyan birinin görüntüsünü canlandırarak yaparsınız."[3] Bu örnekte 'felsefe' kavramı ve

onu imgeleyen Aristoteles fiziği, yerini (*locus*) bir mekânda değil bir insanda bulur. Hafıza sanatında, doğal olarak, seçilen imgeler ve bunlara ait yerler ne kadar sıradışı, olağanüstü, hayret uyandırıcı, acayip, kısacası ne kadar nadir olursa, hatırlanmaları ve aralarındaki ilişkilerin kurgulanması o kadar kolay olacaktır. Bu kural, nadire kabineleri ile, *mnemonics* erbabının hayal ettiği hafıza sarayları arasında oluşacak köklü bağın ilk belirtisi sayılabilir.

Ortaçağ'da Hafıza Sanatı - Hıristiyan Etiği ve İkonografisi

En eski müze hafızadır, ya da
en azından müzenin kökü hafızadır.
Walter Grasskamp

Müze hatırlamak için bir yapı, bir koruma
ve tasnif düzenidir.
Peggy Gale

Antik çağlardan Ortaçağ'a geçildiğinde, hafıza sanatı, retoriğin yanı sıra Hıristiyan etiğinin de hizmetine girer. Cizvitlerin önderi Loyola'lı Aziz Ignatius (1491-1556), izleyicilerinin İncil'i hıfzederek iyi birer hafız olabilmeleri için,. hafıza sanatına vâkıf olmalarını ve böylece kutsal sahneleri bütün duyularıyla canlandırabilmelerini öğütler. İnandırıcılık, imgelemde bir inanç âlemi kurabilmekten geçer ve bu da özellikle misyonerlik için vazgeçilmezdir. Ömrünün büyük bölümünü Çin'de misyonerliğe adayan Cizvit Rahip Matteo Ricci'nin Çin ideogramlarıyla Hıristiyan ikonlarını harmanlayarak oluşturduğu 'hafıza sarayı', taraftar kazanmaktaki başlıca silahı olur. "Ricci, eğer Çinliler onun hafızayı kullanmaktaki kudretini takdir ederlerse, bunu mümkün kılan dini de merak edeceklerini umar... Onlara, hafıza sarayların büyüklüğünün, hatırlamak istediklerinin hacmine bağlı



Matteo Ricci.

olduğunu anlatır: İddialı bir tasarı, çeşit çeşit biçim ve ölçülerdeki birkaç yüz yapıya ulaşır; 'ne kadar çok olursa o kadar iyidir'."[4] Ricci'nin Roma'daki hafıza sanatı hocası Panigarola, her biri kendine özgü yerlerine sabitlenmiş yüz bin imgeyi hafızasında denetim altında tutar.

Hafıza sanatının tarihi üzerine en 'harika' kitabın yazarı olan Frances A. Yates, Ortaçağ'ın hafıza sanatını skolastik öğreti kapsamında ele alır. "Albertus Magnus ve Aquinolu Tomasso'nun skolastik *ars memorativa* incelemeleri, artık antik kaynaklardaki gibi retoriğin bir parçası değildir. Yapay hafıza retorikten etiğe kaymıştır. Albertus ve Tomasso onu basirete bağlantılandırırlar."[5] Buna göre, iyiliği ve kötülüğü, fazileti ve melaneti temsil eden imgeleri hafızalarına kazımayı başaran insanlar, doğru yolu hatırlarından çıkartmazlar ve bu sayede cehenneme gitmekten kurtulabilirler.

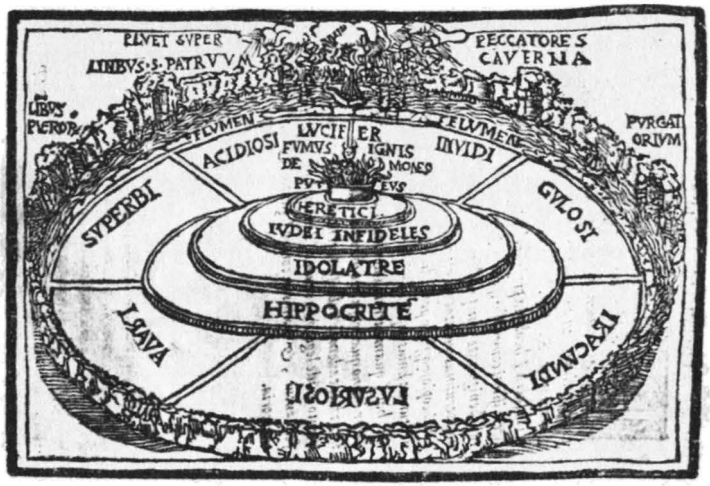
Rasyonel ve soyut olanı yücelten skolastizm aslında sanatı ve edebiyatı hor görür. Diyalektiği retorikten, felsefeyi de sanattan çok daha üstün tutar. Ama buna rağmen, reto-

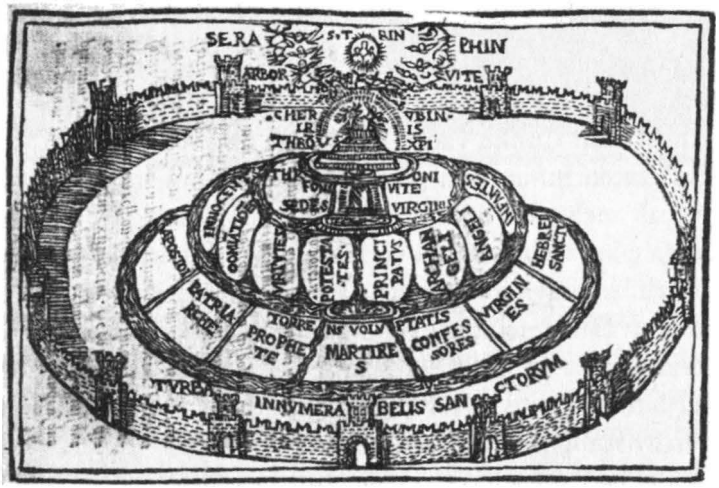
riğin ve sanatın anahtarı olarak kabul edilen *metaphorica* (metafor sanatı) destek görür. Çünkü Cennet'e, Araf'a ve Cehennem'e ait duyguların canlandırılmasını sağlar. Ayrıca *metaphorica,* basiretin gereği olan, geçmişle şimdiki zamanın ve geleceğin bağlantılandırılması bakımından da önemsenir. Bu nedenlerle, dinsel sanat bağlamında imgelem, Hıristiyan dogmalarının hüküm sürdüğü çağda hiç olmadığı kadar üretken olur. İç âleme yazılan –batınî– bir metin sayılan imgelemle, onun dış tezahürü sayılan –zahirî– ve aslında saklı kalması yeğlenen sanat önemli bir canlanma yaşar.

İlahî Komedya sadece Hıristiyanlık öğretisinin ve dünya edebiyatının değil, hafıza sanatının da başyapıtıdır. Dante (1265-1321) çağının astroloji, matematik ve geometri ilimlerinden yararlanarak, okuyucusunu kutsal yıldızlar, rakamlar ve şekiller aracılığıyla cehennemin diplerinden Tanrı katına çıkartır. Çizdiği imgeler sayesinde doğru yolda yürümeyi özendirir ve belletir; bir ilahiyat ve basiret dersi verir: "Önce dünyadan geçerek Cehennem'in yirmi dört çemberinden aşağıya; oradan Güney yıldızlarının altından dışarıya, Araf Dağı'nın iki terası ve yedi tepesinden yukarıya; denizlerden bulutların üstündeki Yeryüzü Cenneti'nin zirvesine; şarkılar söyleyen semaların çemberlerinden döne döne yine yukarıya, ve yıldızların, gezegenlerin de ötesinde Tanrı'yı temaşaa etmeye..."[6]

İlahî Komedya'nın, Muhammed'in yedi kat göğe, Allah katına seyahatiyle ilgili "Miraç" menkıbelerinden fazlasıyla esinlendiği bilinir.* Ortaçağ hafıza sanatıyla, muhayyileye (imgeleme) değer veren kimi İslâm düşüncesinin, Allah kelamını birtakım hayaller, rakamlar ve harfler aracılığıyla "tefsir ve tevil" eden Hurufîliğin, Batınîliğin ve örne-

* Bakınız: *İslâm Ansiklopedisi*, M E B Devlet Kitapları (İstanbul, 1993) 8. cilt, s. 347.





Yapay hafıza tabloları olarak Cehennem ve Cennet. Cosmas Rossellius'un *Thesaurus Artificiosae Memoriae* adlı eserinden, 1579, Venedik.

Cehennem'de on bir yer vardır. Hafızada canlandırılmak üzere tasarlanan her bir yer bir melanete aittir. Ortada korkunç bir kuyu bulunur. Bu kuyuya tırmanan basamaklar, kâfirlerin, imansızların, putperestlerin, mürayilerin cezalandırılacağı yerlerdir. Yedi ölümcül günahı işleyenler ise cezalarını basamaklar çevresindeki yedi yerde çekeceklerdir.

Cennet, üzerindeki taşlarla parıldayan bir surla çevrilidir. Ortada İsa'nın tahtı vardır. Aşağı doğru, ilahî hiyerarşiye uygun olarak havariler, atalar, peygamberler, şehitler vb. sıralanır.

ğin ebced ilminin* ilişkileri muhakkaktır. Bu ilişkilerin izleri, şanlı dönemindeki İskenderiye'ye kadar sürülebilir. Ancak İslâm muhayyilesinin ve temsil sistemlerinin antik Yunan ve Hıristiyan hafıza sanatlarıyla ilişkileri, bu metnin Batı müzelerinin kaynaklarıyla ilgili kapsamının çok ötelerine geçer.

Ars memorativa'nın dinsel edebiyat ve sanatın canlanmasındaki etkisi üzerine bir başka büyük örnek, Cimabue ile birlikte Rönesans resminin kurucusu sayılan Giotto'dur. Giotto'nun Padova'daki Arena Şapeli'nin duvarlarına boyadığı fazilet ve melanet tasvirleri, Aquinolu Tomasso'nun skolastik hafıza öğretisinden beslenir. Bu da Giotto'nun "hafızadan silinmeyecek imgeler konusundaki klasik öğütlere sadık olduğunu gösterir."[7]

Yapay hafıza ile dönemin ikonografisi arasındaki bağ, resim ve heykel sanatlarından daha açık olarak mimarlıkta temsil olur. Çünkü yapay hafızadaki imgelerin mahalli (*locus*) zaten mimarlıktır, 'hafıza sarayları'nın mimarlığıdır. Ancak mekânlar dolaşılarak, tek tek sakladıkları imgeler açığa çıkar ve hafızadaki yerlerini bulur. Mimarlık, imgeleri belirli bir sıraya soktuğu için, hatırlanma önceliklerine göre onların zaman içindeki yerlerini, kronolojilerini de belirler. Zamanın da mekânını oluşturur. Hafıza kadar, kurguladığı tarihin de sahnesi olur. Mimarlık ile müze arasındaki ilişkinin ayrıcalığı bu bağlamda ifade bulur.

Matbaanın icadı öncesinde mimarlık, hemen hemen herkes tarafından 'okunup' yorumlandığından, imgelem ile düşünce dünyası arasındaki ilişkilerde önemli bir mecra oluşturur. Bir anlamda felsefeyi cisimleştirir, 'yapısallaştırır'. "Panofsky, Gotik katedralin birbirleriyle benzeşen bölümlere ve bu bölümlerin alt bölümlerine göre düzenlen-

* İslâmî işaretleme sistemleri konusunda bakınız: Bloom, *Kâğıda İşlenen Uygarlık: Kâğıdın Tarihi ve İslâm Dünyasına Etkisi*.



Giotto'nun Arena Şapeli freskleri, fazilet ve melanet dizisinden merhamet (solda) ve haset (sağda).

miş olmasını, zamanın felsefî eserlerine, skolastik *summa*'nın tasarımına benzetir." Yates, Panofsky'nin bu önermesinden hareketle, Aquinolu Tomasso'nun kendi *Summa*'sını ezberlemek üzere tasarladığı hafıza sarayının Gotik bir katedral olabileceğini düşünür.[8] Hem iç içe geçen çemberlerden oluşan formu, hem seyirle ilgili olması, hem de sahnelediği oyunlarda canlanan hayal âlemi dolayısıyla, hafıza sanatını en güçlü biçimde temsil eden mimarî metafor kuşkusuz tiyatrodur. Tiyatroların en dahice olanı da, İtalya ve Fransa'nın entelektüel hayatındaki etkisi yüzyıllar boyu sürecek Giuilo Camillo'nun (1480-1544) hafıza tiyatrosudur.

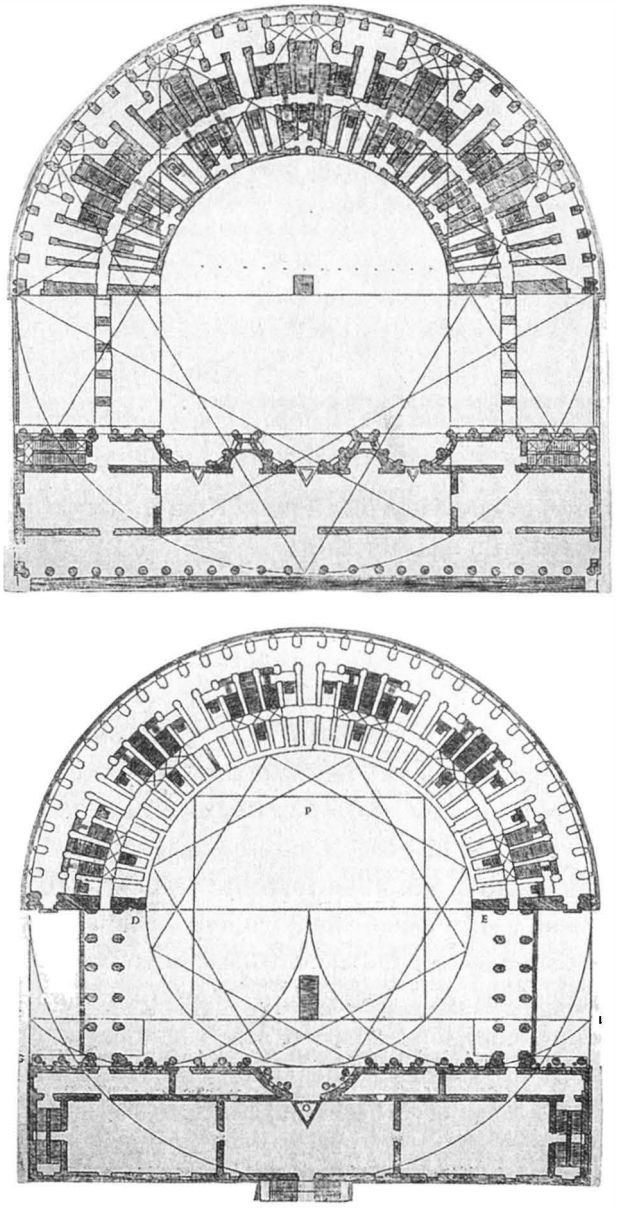
Rönesans'ın Hafıza Tiyatrosu ve Hermetik Gelenek

Eğer Rönesans'ın sanatsal başarılarının ardındaki yaratıcılığı, ilahî sanatçıların ve şairlerin eserlerindeki kusursuz oranı ve göksel uyumu anlamak istiyorsak, Camillo'ya kulak vermeliyiz.
Frances A. Yates

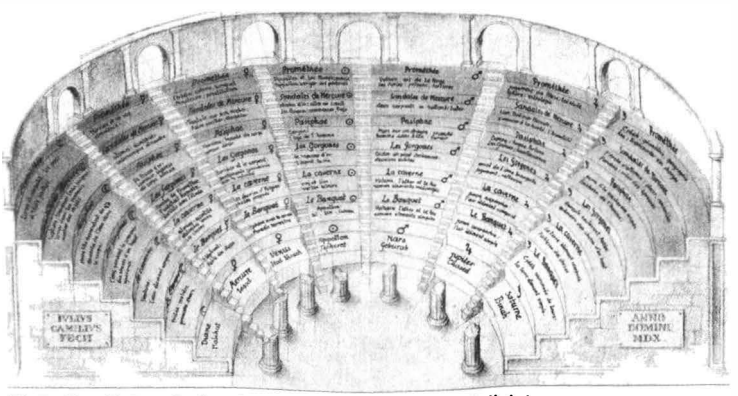
Evrensel tarih belki de birkaç metaforun tarihidir.
Jorge Luis Borges

Zamanında Erasmus'a yazılan bir mektuba göre (1532) Giulio Camillo, "görmesine izin verilen herkesin, her konuda, en az Cicero kadar akıcı söylevler verebileceği harika bir amfiteatr tasarlamıştır... Tiyatrosunun zihnimizi ve ruhumuzu inşa ettiğini söylemektedir... İnsan aklının tasavvur edebileceği ve gözlerimizle göremeyeceğimiz her şeyin, büyük bir sabırla ve derin derin düşünüldükten sonra, gözle görülür göstergelerle ifade edilmesi sayesinde... bir çırpıda açığa çıkıvereceğini savunmaktadır. Bütün bu hadiseye de seyirle ilgili olduğu için tiyatro demektedir."[9] Aslında, içine en az iki kişinin sığabileceği, irice bir ahşap maketten ibaret olan Camillo'nun tiyatrosunu yedi sütun taşır; yedi kademeden oluşur ve her kademe yedi gezegeni temsil eden yedi geçite ayrılır; her geçitteki çıkışların sayısı da yine yedidir. Venedik Rönesansı'nın göklere çıkardığı Vitruvius'un* klasik tiyatro mimarlığından uyarlanmıştır. Bilmek istenen her şey, tanrılar/yıldızlar, sanat/tabiat, cennet/cehennem Camillo'nun tiyatrosunda sahnelediği göstergelerin büyüsü sayesinde canlanır. Zamanında İskenderiye Müzesi'nden ne umuluyorsa, Camillo'nun tiyatrosu da onu vaat eder: bilginin iktidarı. Nitekim Camillo'nun hamisi, Tiyatro'nun sırrı-

* Klasik mimarlığın ana kaynağı olan on ciltlik *De architectura* başlıklı incelemesiyle (MÖ 27 dolayları) Rönesans mimarlığı üzerinde büyük etkisi olan antik Roma mimarı, kuramcısı.



VITRUVIUS, *Döner Tiyatrolar.*

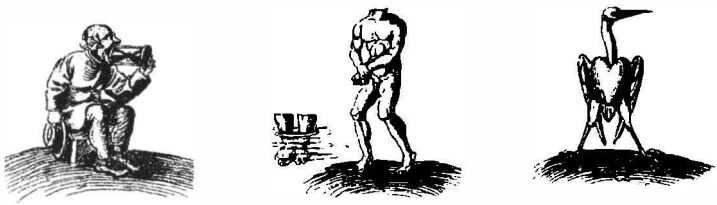


Giulio Camillo'nun hafıza tiyatrosu: Rönesans müzeolojisinin epistemolojik mimarîsi.

nın ifşa edileceği yegâne kişi olan Fransa Kralı I. Francis'tir. Louvre'un temellerini de o atacaktır.

Camillo'nun bilgiyi yapılandırdığı 'hafıza tiyatrosu', modern müzeler dönemine kadar birçok müze fikrinin esin kaynağı olmuştur. Hafıza tiyatrosu, Rönesans hermetik felsefesinin eseridir. Bu felsefe de Helen klasizminin beşiği İskenderiye'den türer* ve kaynaklarını Musevi mistisizmi Kabala'dan, astroloji, simya ve Platonizm'den alır. Hermetizmin atasının, Mısır halkına, doğaya ve doğaüstüne ait bütün bildiklerini ve ayrıca hiyeroglifi öğreten efsanevî firavun Hermes Trismegistus olduğuna inanılır.[10] Mısriyat âlimi olan Camillo'nun göstergeleri hiyeroglifflere dayanır. Hiyeroglifin büyüsüne sadece hafıza sanatçısı filozoflar değil, Rönesans sanatçıları da kapılmışlardır. Hatta filozoflardan da önce, Bellini, Giorgione, Bosch ve Dürer kendilerine özgü sembolik diller yaratmışlar, ideogramlar tasarlamışlardır. Dürer, hermetik düşünceyle beslenmiş olan neo-Platonizm'e

* Modern sanat tarihinin kurucularından Aby Warburg'a (1866-1929) göre, "geç klasik İskenderiye, insanın hurafeye dayalı, karanlık yüzünü temsil eder." (Robb, *The Hermetic Museum: Alchemy and Mysticism*, s. 17.)



Mısırlı Horapollo'nun 5. yüzyılda kaleme aldığı, sonraki dönemlerde hiyeroglifler konusundaki en etkili eser olacak *Hieroglyphica*'nın Rönesans dönemindeki baskıları için Dürer'in tasarladığı ideogramlar: "Zamanı izleme" (sol), "imkânsız" (orta), "kalp" (sağ).

öyle kapılmıştır ki, "Platon'un bahsettiği içsel idealara gerçekten sahip olan birinin, bunlardan yararlanarak, ömrü boyunca ve hiç durmaksızın eser verebileceğine" inanır.[11]

Camillo'nun 'hafıza tiyatrosu' ile nadire kabinelerinin sunduğu 'dünya tiyatrosu', *theatrum mundi* birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdır. Her iki sahne de makrokozmos ile mikrokozmos, semavî formların sabit ve ebedî dünyası ile onların yeryüzündeki suretlerinin hareketli ve fani dünyası arasındaki hayalî ilişkileri canlandırır. İkisi de bir gösterge sistemi, bir dil inşa eder: kabineler nesnelerle, diğeri imgelerle. Aralarındaki fark gösterenle gösterilenin yer değiştirmiş olmasıdır; kabinelerde nesneler imgeleri, diğerinde imgeler nesneleri gösterir. İkisi de bilgiyi tek bir mekânda örgütlemeyi hedefler. Dolayısıyla zamanın ünlü koleksiyonları hafıza tiyatrolarının sırlarına yabancı değildir. II. Rudolf'un Kral Hermes olarak anılması bunun kanıtı sayılabilir. Gerçekten de, II. Rudolf'un kurduğu "*kunstkammer*, Camillo'nun Hafıza Tiyatrosu'nun ilkelerini izler. İmparator *kunstkammer*'deki nesnelere gücünü artıracak tılsımlar gözüyle bakar."[12] Sadece Francis, Rudolf gibi imparatorlara ait hermetik müzelerin değil, Aldrovandi, Kircher, Giganti, Settala gibi İtalyan hekim ve bilginlerin kurduğu ansiklopedik müzelerin de Camillo'nun tiyatrosundan izler taşıdığı

söylenir.[13] Camillo, Medici Müzesi'nin temelini atan Cosimo'yla da ilişkilendirilir. Cosimo, Floransa Platon Akademisi'nin başındaki Ficino'ya (1433-1499) neo-Platonik felsefenin düsturlarından olan *Corpus Hermeticum*'un* çevrilmesi işini verir. Büyücülüğün izlerini taşıyan bu pagan metinlerin hümanist entelektüel hayatta ciddi etkileri olacaktır. Bu etkilerle yetişen Camillo'nun da, 'tiyatro' fikrini hayranı olduğu Ficino'ya borçlu olduğu belirtilir.[14]

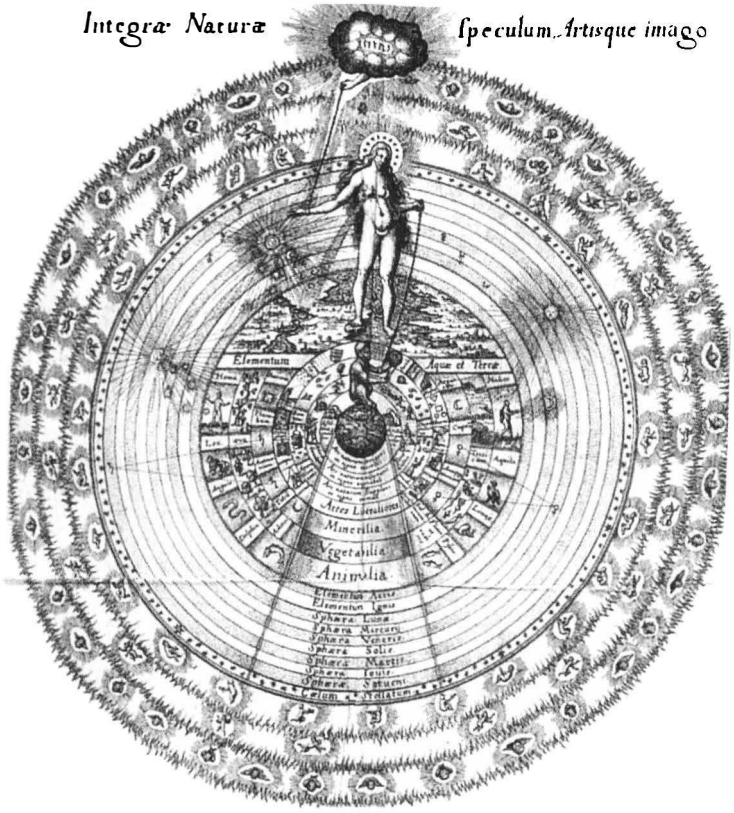
•

Oxfordlu hekim Robert Fludd'ın (1574-1637) tasarladığı *Bütün Tabiatın Aynası ve Sanatın Simgesi*, hafıza sanatının zirvesi olmalıdır. Fludd'ın, bu sanatın klasik çağdan kendi zamanına kadarki bütün külliyatına, bütün Hermetik ve Kabalist metinlere vâkıf olduğu bilinir.[15] Fludd bu birikimin sentezini yaparak, kadim dünyanın hayal gücü ile, hafıza sanatına kafa yormayı sürdüren Bacon, Descartes ve Leibniz gibi modernlerin aklı arasında köprü oluşturur.

Fludd da tasavvur ettiği evreni tiyatro tarzında tasarlar. Onun tiyatrosu da sonuçta, "komedi ve trajedilerin oynandığı kamusal tiyatrolar gibi, kelimelerin, cümlelerin... veya şahısların bütün devinimlerinin gösterildiği bir yerdir."[16] Fludd'ın, Camillo'nun tiyatrosundan fazlasıyla etkilendiği bellidir. Ancak, Yates'in iddiasına göre Fludd, çağdaşı Shakespeare'in yine Vitruvius tarzındaki ünlü Globe Tiyatrosu'nu örnek almıştır. Üstelik bu nedenledir ki "Fludd, dünyanın en büyük drama ustasının oyunlarının oynandığı sahnenin herhangi bir görsel kaydını bırakan yegâne kişidir."[17]

---

* Jorge Luis Borges, "Pascal'ın Küresi" başlıklı denemesinde *Corpus Hermeticum*'dan şöyle söz ediyor: "Hermes Trismegistus, içinde her şeyin mevcut olduğu muhtelif sayıda kitaplar yazdırdı (Iskenderiyeli Clement'e göre 42; Iamblichus'a göre 20.000; Thoth –Hermes– rahiplerine göre 36.525). Derlenmiş ya da uydurulmuş olan bu muhayyel kütüphanenin parçaları *Corpus Hermeticum*'u oluşturur." (Borges, *Öteki Soruşturmalar*, s. 16.)



ROBERT FLUDD, *Bütün Tabiatın Aynası ve Sanatın Simgesi.*
"Fludd'ın ayrıntılı şeması, bize dünyanın nasıl resmedildiği hakkında fikir veriyor. Şemanın tepe noktasında görüldüğü gibi, Tanrı evreni hiçliğin bulutlarından yaratıyor... Göğsündeki güneşle ve kasığındaki ayla güzel bir bakire olarak tasvir edilen Tabiat'ın kalbi yıldızlara ışık veriyor. Sağ ayağı dört temel öğeden toprağın, sol ayağı da suyun üstünde duruyor. Bunlar da, onlarsız hiçbir şeyin yaratılamayacağı sülfür ve civayı simgeliyor. Tabiat'ın yardımcısı sanat: Tabiat'ın maymunu. Varlık zinciri onu Tabiat'a, hem de onun aracılığıyla Tanrı'ya bağlıyor... Yeryüzünü mutlu ve güzel kılma fırsatı veren sanatlar, dört çemberle temsil ediliyor: Serbest sanatlar (mühendislik, kozmografi, astronomi, aritmetik, müzik, geometri, resim ve istihkâm); hayvanlar âleminde tabiatı ikame eden sanat (tıp, arıcılık, ipekböcekçiliği, kuluçkacılık); bitkiler âleminde tabiata yardımcı olan sanat (ağaç aşıcılığı ve toprağın işlenmesi); madenler âleminde tabiatı düzelten sanat (damıtma)... Nadire kabinelerindeki birçok nesne de bu gibi sembolik anlamlar taşır" (Eilian Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, s. 111).

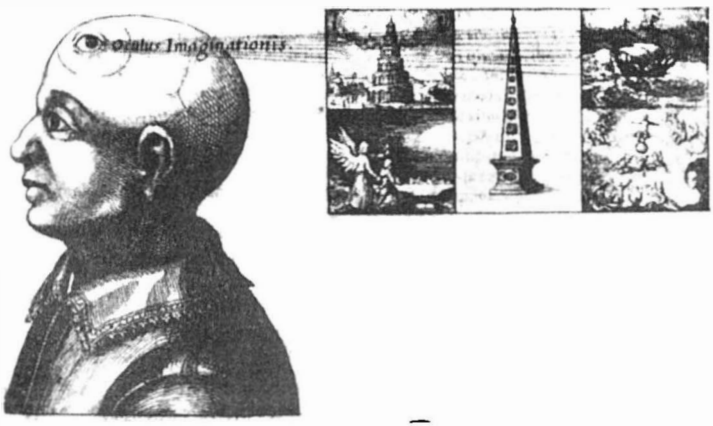
TRACTATUS PRIMI.

SECTIONIS II.

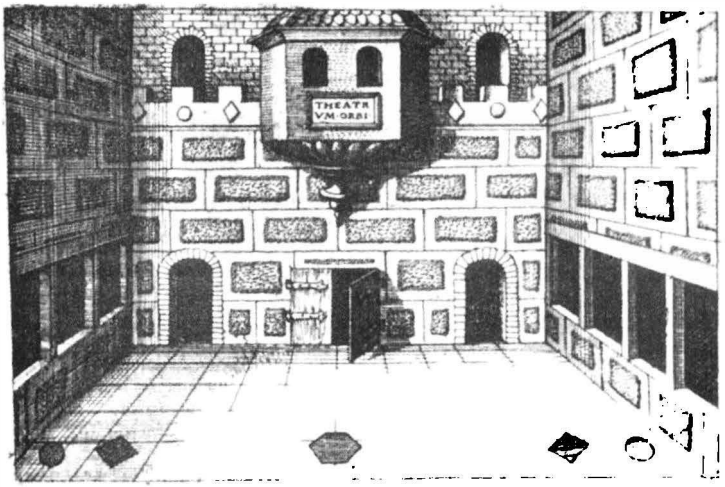
PORTIO III.

De animæ memorativæ scientia, quæ vulgo ars memoriæ vocatur.

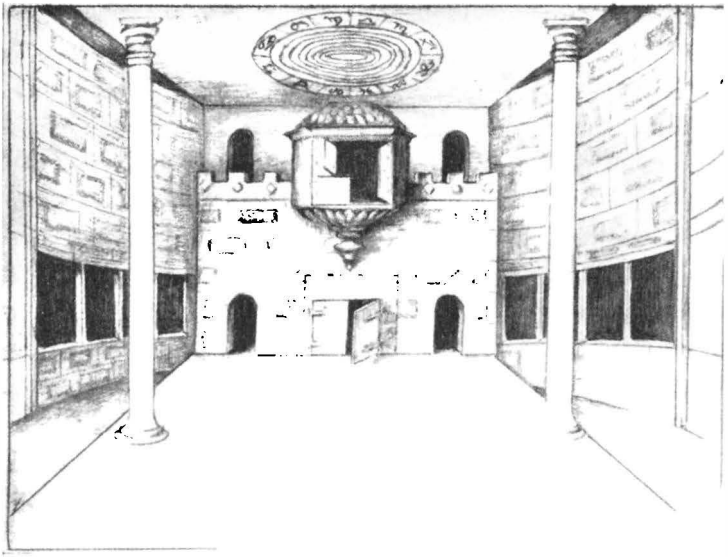
ARS MEMORIÆ.



ROBERT FLUDD, *Hafıza Sanatı* (*Ars Memoriae*) kitabının ilk sayfası.



ROBERT FLUDD, *Hafıza Sanatı*'ndan "Tiyatro".



Fludd'ın "Tiyatro"suna dayanarak çizilen, Shakespeare'in Globe sahnesi.

Modern Müzelerin Şafağında Hafıza Sanatı ve Evrensel Dil Tasarıları

"Avrupa kültürü, değişik dillerin konuşulduğu birtakım halklara ayrılan Avrupa'nın doğuşunu, bir uyumun başlangıcı gibi değil de, sonu olarak, yeni bir Babil faciası gibi karşıladı. O nedenle dil karmaşasına bir çare bulunması gerekiyordu... Bu arayış iki yol izledi. Leibniz gibi kimileri gözlerini geleceğe dikerek, Cennet'e özgü yitik muhabbetin mükemmelliğine sahip olacak akılcı bir dil kurmayı amaçladı; kimileriyse Adem'in yitik dilinin keşfine koyuldu – kesin olarak birbirinden ayırt edilmeleri mümkün olmayan iki değişik yol."[18] Eco'ya göre Dante ilk yolu izlemişti. *İlahî Komedya*'da cennet dilini ihya edecek "evrensel bir gramer" tasarlarken, bunun Tanrı'nın Adem'e bağışladığı İbranice'den bile daha iyi olacağına inanıyordu. Böylelikle, "yeni ve daha kusursuz bir Adem olmaya adaylığını koyuyordu." İkinci yolu izleyenler sonunda hiyeroglifleri keşfetti. 15. yüzyılın başında Mısır hiyeroglifleriyle yeniden tanışan Avrupa, şeylerin adlarından öte, onların özünü ve gizemini de bildiren bu ilahî sembollerde mükemmel dilin ilk numunesini okuyordu. "Evrensel karakter"den ilk söz eden (1623) Francis Bacon, düşüncesinin geçerliliğini Çin ideogramlarıyla kanıtlıyordu. Evrensel dil tasarıları, hafıza sanatı ve müzelerle iç içe, dinden bilime doğru aynı seyri izledi. Dante'den Bacon'a vardığında artık Tanrı'yla dili yaratan o gizemli birleşmeyi yeniden yaşamaktan veya kâfirleri yola getirmekten çok, ticaretin, sömürgeciliğin ve bilimin evreni fethetmesini yansıtıyordu.[19]

Modern düşüncenin kurucularından, gerek Bacon gibi deneyciler, gerekse Descartes gibi akılcılar, imgelemin ve yapay hafızanın gücünü yadsımazlar.* Her ikisi de bir ev-

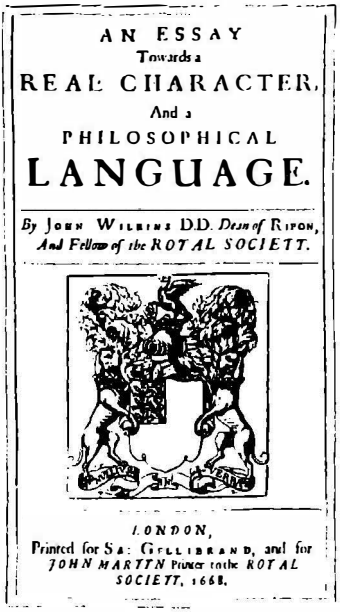
* Bakınız: Yates, "The Art of Memory and the Growth of Scientific Method", *The Art of Memory*, s. 368-389.

rensel sistem kurarken, "amblem"lerin temsilî gücünün ve "zihinsel şeylere" kıyasla hafıza üzerindeki etkisinin farkındadırlar. Dolayısıyla hafıza sanatının mirasını reddetmek yerine, bu sanatı modernleştirmenin, bilimselleştirmenin yöntemlerini ararlar. Bu arayışta en cüretkâr olan Leibniz'tir (1646-1716). O da Bacon gibi, görülen şeylerin duyulanlardan daha iyi hatırlandığından söz ederek, Mısır ve Çin hiyerogliflerinin hafıza imgelerinden başka bir şey olmadığını kaydeder. Buradan hareketle, *characteristica* projesinde düşüncesinin bütün temel kavramlarını birer "karakter"le karşılamayı tasarlar. Bu karakterlerin mantıksal kombinasyonları sayesinde her türlü problemi çözmek mümkün olabilecektir. *Characteristica* bütün bilimleri ve sanatları birleştirecek bir "kalkülüs" olarak tasavvur edilir. Ancak hiyeroglif türü göstergeler Leibniz'e bu kalkülüsü temsil edecek yeterlilikte görünmez. İlkin, Adem'in kullandığı ve Babil'de dillerin birbirinden ayrılmasından beri unutulan kökensel bir dilin, gerçeğe en yakın dil olabileceğini düşünür; ama bir muamma olarak kalan bu dili keşfetmesi mümkün olmaz. Geriye kalan aritmetiğin ve cebirin dilidir. Yates'e göre bu sonuç, en başından beri hafıza sanatının amacı olan, şeylerin (olayların, kavramların, düşüncelerin) imgelerle temsilinin matematik sembolizme tercüme edilmesinden ibarettir. Formel mantığın kurucusu sayılan Leibniz, bugün hâlâ bilgisayar programlarında kullanılan ve "0" ile "1" rakamlarıyla işleyen "ikili kalkülüs"ün mucididir. Varlık (Tanrı) ile yokluk arasındaki gizemli diyalektiği yansıttığı kalkülüsün, Çinli âlimlerin "heksogram"larına benzediğini öğrendiğinde dilinin evrenselliğine iyice kanaat getirecektir.

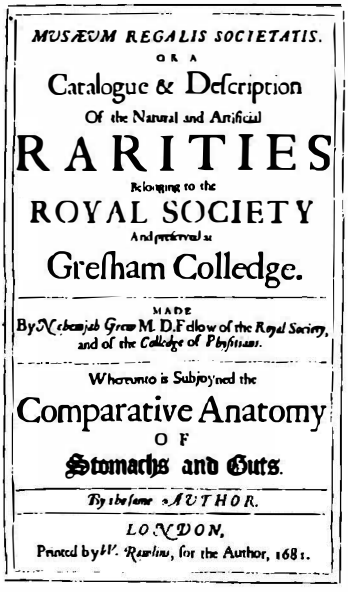
Leibniz ve diğer evrensel dil kuramcıları, gerçekliğin imgelerini keşfetmekle uğraşırken evrensel bilgiyi ele geçirebileceklerini ummaktadırlar. Müzeden beklenen de farklı de-

gildir. Nitekim İngiltere'deki dil tasarıları müzenin deneysel ortamında şekillenir. Müze sanki evrensel aklın, bunun göstergelerinin laboratuvarıdır. Dil tasarılarının önemli örneklerinden, John Wilkins'in *Gerçek Bir Karakter ve Felsefî Bir Dile Doğru* başlıklı eseri (1668), bu eserden etkilenen Robert Hooke'un 'cebir'i ve Nehemiah Grew'un *Musaeum Regalis Societatis** başlıklı kitabı Londra Kraliyet Cemiyeti Müzesi'nin kataloglarıdır. Kraliyet Cemiyeti (Royal Society) 1660 yılında, "sanat ve tabiatın ürettiği her fenomeni açıklamaya yarayacak eksiksiz bir felsefe sisteminin derlenmesi ve şeylerin nedenlerinin akılcı bir kaydının yapılabilmesi" için kapsamlı bir koleksiyon başlatmak amacıyla kurulur.[20] Kataloglar, Musaeum olarak anılacak bu koleksiyonun tasnif edilip adlandırılacağı bir yöntem, bir gramer, bir cebir oluşturur. Amaç, müzedeki tabiat ve sanat nadirelerinin kanıtlarını oluşturduğu gerçek bir tarihin kaleme alınabileceği sembollerin keşfedilmesi ve bu sayede evrensel bir dilin kurulmasıdır. Eğer bu başarılırsa, herkesin birbiriyle anlaştığı uyum içinde bir dünyanın kurulmasına ilişkin ütopya gerçekleşecektir. Sanki insanlık, dil birliği ve kardeşlik içinde inşa etmeye başladığı Babil Kulesi'ni tamamlayarak sonunda arş-ı âlâya, Tanrı katına ulaşacaktır. Bu ütopya zamanın filozofları kadar edebiyatçılarını da meşgul eder. Örneğin Jonathan Swift (1667-1745) *Güliver'in Seyahatleri*'nde, son derecede müzeolojik tasarısını açıklarken, bütün sözcükleri kaldırarak sadece teşhir edilen birtakım nesneler –'şeyler'– aracılığıyla iletişmeyi önerir.[21] Cyrano de Bergerac ise (1619-1655), "sözcüklere ve kavramlara, evrensel olduğu kabul edilen müzikal bir dili ikame etmeyi önerir."[22] Üstelik bu öneri Kraliyet Cemiyeti çevresinden tanıdığımız John Wilkins tarafından da paylaşılır. Jorge Luis Borges,

* Diğer başlığı: *Kraliyet Cemiyetine Ait Olan ve Gresham Koleji'nde Korunan Doğal ve Yapay Nadirelerin Kataloğu ve Tasvirleri.*


AN ESSAY
Towards a
REAL CHARACTER,
And a
PHILOSOPHICAL
LANGUAGE.
By JOHN WILKINS D.D. Dean of RIPON,
And Fellow of the ROYAL SOCIETY.
LONDON,
Printed for SA: GELLIBRAND, and for
JOHN MARTYN Printer to the ROYAL
SOCIETY, 1668.

JOHN WILKINS, *Gerçek Bir Karakter ve Felsefi Bir Dile Doğru.*


MUSÆUM REGALIS SOCIETATIS.
OR A
Catalogue & Deſcription
Of the Natural and Artificial
RARITIES
Belonging to the
ROYAL SOCIETY
And preſerved at
Greſham Colledge.
MADE
By Nehemiah Grew M. D. Fellow of the Royal Society,
and of the Colledge of Phyſicians.
Whereunto is Subjoyned the
Comparative Anatomy
OF
Stomachs and Guts.
By the ſame AUTHOR.
LONDON,
Printed by W. Rawlins, for the Author, 1681.

NEHEMIAH GREW, *Musaeum Regalis Societatis, veya Kraliyet Cemiyeti'ne Ait Doğal ve Yapay Nadirelerin Kataloğu ve Tasvirleri.*

"John Wilkins'in Çözümsel Dili" başlıklı denemesinde onun tasarlamış olduğu "dahiyane" ve "umut dolu" dili bir Çin ansiklopedisine benzetir.*

Londra Kraliyet Cemiyeti Müzesi, özel müzelerin/kabinelerin kamusallaşmasının ve herkesin ziyaretine açılmasının ilk adımlarından biri sayılır. Müzede gittikçe karmaşıklaşan

* 18. yüzyıl sonlarında romantikler, sanatın evrensel bir dil olduğu düşüncesini işleyeceklerdir. Nitekim, hareketin kurucularından Novalis, Leibniz'in kombinasyonlarından esinlenerek "bütün bilgiyi kucaklayan evrensel bir şiir" yaratmak amacıyla *Heinrich von Ofterdingen* romanını kaleme alır (Neubauer, "Novalis"). Romantik ruhlu dada, sürrealizm ve letrizm gibi avangard hareketler içinde de dilin ve sanatın bileştirilmesi ilgi uyandırır. Örneğin Schwitters'in "ilksel sesler"le bestelediği *Ur Sonata* (1922-1932) evrensel bir dil sayılabilir.

çalışmaların düzene sokulması, koleksiyonların kurulması, yönetilmesi ve sergilenmesi artık küratörlerin görevidir. Katalogları sayesinde evrensel bir dil yaratabileceklerine inanan Robert Hooke gibi küratörler, müzenin hakikatinin muhafızları olurlar. Nadire kabinelerinin öznel, büyüsel tefsir âlemi, yerini küratörlerin nesnel, bilimsel uzmanlığına terk eder. Tabiatın ve sanatın kataloglanması, kabinelerdeki gibi, nadirelerin birbirlerine yaptıkları atıflar ve aralarında kurdukları gizemli iletişim üzerine değil, nesneler arasındaki gözle görülebilen ve açıkça tanımlanabilen özdeşlikler ve farklılıklar üzerine kurulur. Nesneler önceden olduğu gibi, bulundukları koleksiyonun kendine özgü bileşimine ve sahibinin öznel yorumuna göre başka başka anlamlandırılamazlar. Maddî nitelikleriyle sınırlı tek bir tanıma indirgenirler. Hatta giderek sadece matematiğin göstergeleriyle anlamlandırılmaya zorlanırlar. Newton *Tabiat Felsefesinin Matematik İlkeleri*'nde dünya sistemini matemetik yasalara bağlar (1678) ve Leibniz'inkine alternatif bir kalkülüs geliştirir. Nihayetinde bilim büyüyü fetheder ve nadire kabinelerinin zengin semiyolojisi diner. Harikaların uyandırdığı semboller ve alegoriler, onlar sayesinde kurulan *theatrum mundi*, dünya metaforları, yazılan metinler hep geride kalır. Okumanın önceliğini görmek alır. Nesneler müzelerde, bilginin tasnif edildiği cetvel ve kataloglarda tanımlandıkları yerlere göre düzenlenmeye başlar. Ancak bu yerlerindeyken 'gerçekliği' temsil ederler, dolayısıyla bu 'gerçekliğin' belirlediği otoriteyi ve iktidarı pekiştirecek tarzda görünür ve gösterilirler. Nesnelerin 'doğal' olan ve geleceğe evrilecek olan 'tarihsel' düzeni böyle temsil olur. Rönesans'ın "nadire kabinelerindeki düzenin inandırıcılığı, varlıkların dünyanın başlangıcında ilk kez tasnif edilip adlandırıldıkları ve her şeyin yerli yerinde olduğu ideal bir düzenden kaynaklanırdı. Oysa 19. yüzyılın sergileri ve müze, her şeyin yerli yeri-

ne oturacağı bir geleceği işaret eder."[23] Evrensel bir ütopyayı çağrıştırır ve izleyenleri insanlığın bu ütopyaya doğru evrilmekte olduğuna inandıran bir nizamı teşhir eder. Yakın zamanlara kadar müze atmosferine egemen olan, bu ütopyacı ve tarihselci zihniyettir.

Kraliyet Cemiyeti'nin koleksiyonu, hekim Hans Sloane'un koleksiyonuyla birlikte, geleceğin en kapsamlı evrensel müzesi British Museum'u oluşturacaktır. Zaten Sir Sloane, bir dönem Cemiyet'in başkanlığını da yürütmüştür. Bu göreve önceki başkan Sir Isaac Newton'un ölümü üzerine getirilmiştir (1727).[24]

Kraliyet Cemiyeti Müzesi tabiat tarihine hasredilmiş olmakla birlikte, Rönesans müzesiyle modern zamanlara özgü müzeler arasında bir dönüm noktası oluşturur. Nadire kabineleri ve hafıza sarayları –dünya ve hafıza tiyatroları– yeni entelektüel işbölümü tarafından parçalanır: Diderot'nun Bacon'dan alıntılıyarak *Encyclopédie*'nin başına koyduğu tabloda bilgi üçe ayrılır: hafıza (tarih), akıl (bilim) ve imgelem (şiir).[25] Bu tabloda imgelemin altında sınıflandırılan sanat, diğer serbest (liberal) ve mekanik sanatlardan, başka bir deyişle sanayiden ve zanaatten ayrılır. Şiir, resim, heykel, müzik ve mimarlık, önceleri 'kibar' veya 'zarif' sanatlar olarak da anılırken, zamanla Fransızca'da *beaux-arts*, İngilizce'de de *fine arts* tabirleri yerleşir: "Güzel sanatlar (*beaux-arts*), genel 'sanatlar'dan ayrılır. İkincisi yarar, ilki haz peşindedir... Güzel sanatlar, dehanın ürünüdür" (J. Lacombe, 1752).[26] Aynı yıllarda Alexander Gottlieb Baumgarten'in ussal düşünceden ayırt ettiği bir duyusal düşünce alanını tanınladığı, altı yüz sayfalık Latince *Aesthetica* kitabı yayınlanır (1750).[27] Bunu, sanat tarihi ve arkeolojinin bağımsız bir disiplin olarak örgütlenmesini başlatacak Winckelmann'ın *Antik Dönem Sanat Tarihi* izler (1764). Sanat icat edilmekte, tabiattan ve hayattan koparak kendi müzesine hapsolmaktadır.

Notlar

1 Yates, *The Art of Memory*, s. 6.

2 *A.g.e.*, s. 3.

3 *A.g.e.*, s. 373.

4 Spence, *The Memory Palace of Matteo Ricci*, s. 1, 3, 9.

5 Yates, s. 57.

6 Dante, *The Divine Comedy, Hell*, s. 9.

7 Yates, s. 93

8 *A.g.e.*, s. 79

9 *A.g.e.*, s. 130, 131

10 Roob, *The Hermetic Museum: Alchemy and Mysticism*, s. 8.

11 *A.g.e.*, s. 20.

12 Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, s. 116

13 Hooper-Greenhill, s. 123; Roob, s. 16, 17

14 Roob, s. 22, Yates, s. 76-151

15 Yates, s. 320-367.

16 *A.g.e.*, s. 331.

17 *A.g.e.*, s. 352.

18 Eco, *Serendipities*, s. 29, 30.

19 *A.g.e.*, s. 39, 41, 56, 79.

20 Hooper-Greenhill, s. 147.

21 Eco, *Serendipities*, s. 80

22 Jean-Luc Baudras, "Evrensel Diller", *Ütopyalar Sözlüğü*, Michélet Riot-Sarcey, Thomas Bouchet, Antoine Picon (ed.), çev. Turhan Ilgaz (Istanbul: Sel Yayıncılık, 2003), s. 79.

23 Bennett, *The Birth of the Museum*, s. 213.

24 Robert Anderson, "Introduction", *Enlightening the British: Knowledge, Discovery and the Museum in the 18th Century*, s. 2.

25 Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, s. 83.

26 Aktaran Shiner, s. 86.

27 Warburg, "Images from the Region of the Pueblo Indians of North America", s. 63-67.

II
Müze ve Modernlik

Kraliyet Mirası Kabineler ve Ulusal Müzeler

Müzeler, modern dünyanın kurulmasında ve muhafazasında hayatîdir.
Donald Preziosi

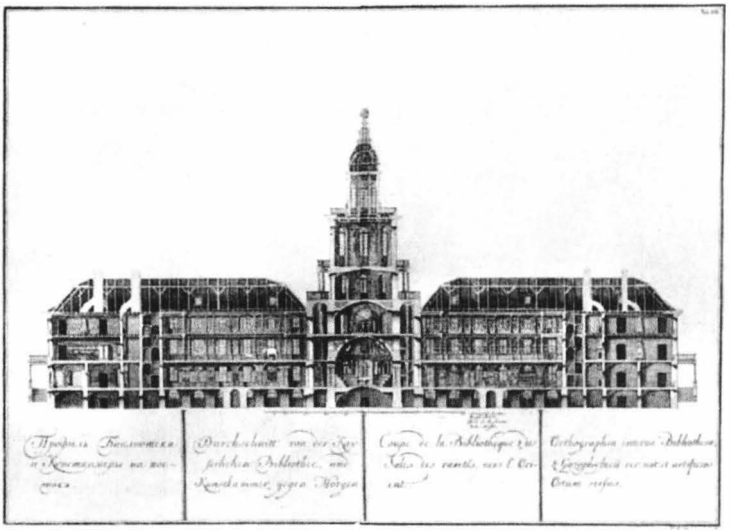
18. yüzyılla birlikte kraliyet koleksiyonları modern müzelere dönüşmeye başlar. Özellikle "müzeler çağı" adını alacak 19. yüzyıl süresince Avrupa'nın belli başlı bütün kentlerinde müzeler kurulur. Bu müzelerin çekirdeğini ulus öncesi dönemlerin nadire kabineleri oluşturur. Büyük Petro'nun kurup hayattayken kamuya açtığı (1714), St. Petersburg'daki *Kunstkamera* ilerde Ulusal Rus Müzesi ve ünlü Ermitaj'ın (1853) çekirdeği haline gelir. Danimarka Kralı III. Frederick'in 1648'de tahta geçmesinden sonra kurduğu *kunstkammer*, Danimarka'nın modern sanat, tabiat, jeoloji, etnografi ve el sanatları müzelerinin hepsine birden kaynak oluşturur. Viyana Kunsthistoriches Museum'un (1891) gururu, II. Rudolf'un mensubu olduğu Habsburg hanedanına ait bazı kabinelerle Arşidük Leopold Wilhelm'in Flaman ve İtalyan Rönesans'ına ait bin dört yüz tabloluk koleksiyonudur. Müzenin kubbelerini süs-

leyen resimlerde Rönesans sanatı ve onu yücelten Habsburglar birlikte kutsanır.* Viyana Kraliyet Koleksiyonu'nu barındıran Belvedere Müzesi ise 1784'ten başlayarak haftada üç gün, "ayakkabısı temiz olanlara" açıktır.[1] Baştan müze olarak tasarlanan ilk yapı olarak bilinen ve 1955'ten bu yana dünyanın en kapsamlı ve en prestijli uluslararası sergisi sayılan Documenta'yı ağırlayan Museum Fridericianum, Kassel Kontu II. Friedrich'in eseridir. Altes Müzesi olarak bilinen Berlin Müzesi, Napoléon'un yağmalayıp Louvre'a götürdüğü Prusya hükümdarlarına ait koleksiyonların savaş meydanında geri kazanılması üzerine kurulur (1828). Modern müze kimliği üzerine Hegel'in de katıldığı uzun tartışmaların ardından mimar Schinkel tarafından tasarlanır ve Avrupa müzelerine model olur. Altes'in merkezini oluşturacağı Müze Adası'nda art arda açılan müzelerde Prusya'nın *kunstkammer*'leri halka sergilenmeye başlar: Neue Museum (1856), Nationalgalerie (1862), Kaiser Friedrich Museum (1904)**. 19. yüzyılda Almanya'da Kassel ve Berlin örneklerini izleyen diğerleri, Münih (Glyptothek), Dresden ve Düseldorf müzeleridir. Medici mirasının Uffizi'de sergilenmeye başlamasının ardından, İtalya'da, 18. yüzyılda, Kardinal Colonna kendi hanedanına ait harikaları, Papa XIV. Clement de Vatikan koleksiyonlarının bir bölümünü kamuya sunarlar. İspanya krallarıyla, Habsburglar'a ve Bourbon hanedanına ait bazı kabineleri 1819'da açılan Prado sergiler. Hollanda ulusal koleksiyonunu barındıran Amsterdam'daki Rijksmuseum'un (1815) temelinde Napoléon'un Hollanda seferi sırasında kurduğu Kraliyet Müzesi bulunur. Prag Müzesi (1818) tarihsel kraliyet kabinelerini yeniden düzenleyerek Çek ve Slovak ulusal kimliğinin canlandırıldığı önemli merkezlerden birine dönüşür.[2]

---

* Bakınız: *Kunsthistorisches Museum: Guide to the Collections.*

** 1956'dan sonra kurucusu-küratörü Bode'un adını alır.



St. Petersburg'daki *Kunstkamera* ve kütüphanenin kesiti.
Sağ kanat kütüphaneyi, sol kanat da sanat ve tabiat koleksiyonlarını içeriyor.
Ortadaki kule ise, gözlemevi.

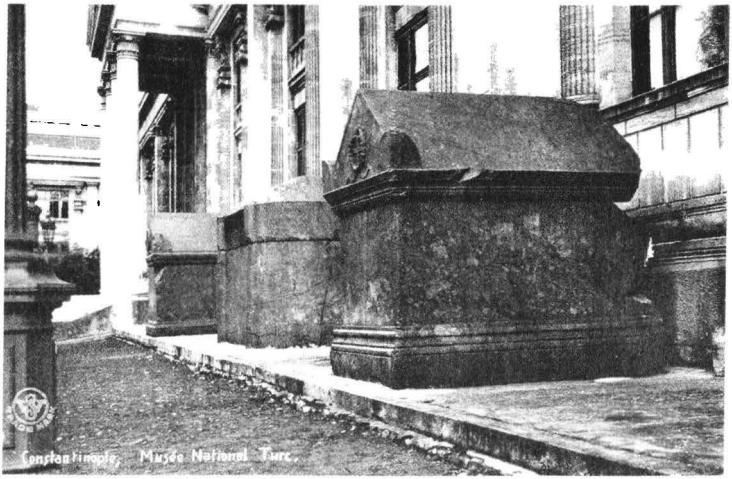


DAVID TENIERS, ***Arşidük Leopold Galerisi.***



İstanbul Arkeoloji Müzesi. Fotoğraf: Ali Artun.

1846'da İstanbul Müzesi kurulur. Kuruluş süreci ve amacı Avrupa'daki örneklerinden pek de farklı değildir: imparatorluğa ait nadirelerin uluslaşmayı ve modernleşmeyi temsil edecek bir bağlamda yeniden düzene sokularak halka teşhir edilmesi. Bu niyet çerçevesinde, 1723'ten beri değerli silahların yanı sıra ganimet olarak ele geçen kimi kutsal emanetleri de barındıran Aya İrini Kilisesi'ndeki Darü'l-Esliha, 1846'da Osmanlı Hanedanı nadirelerinin bir bölümünü de kapsayan bir müzeye dönüştürülür. 1891'de imparatorluk müzesi Müze-i Hümâyun, Sanayi-i Nefise-i Şâhane'nin (yani Akademi'nin) tam karşısında inşa edilen yeni binasına taşınır. Koleksiyonu ilerde yirmi bin cilde ulaşacak ayrı bir kü-



Ulusal Müze (Musée National Turc): İstanbul Arkeoloji Müzesi.

tüphaneye sahiptir.[3] Kısacası, fazla bir gecikmeye uğramadan, İstanbul Müzesi de, Avrupa başkentlerindeki diğer ideal müzeler gibi Grek tarzında tasarlanmış kendine mahsus bir binaya yerleşmiş, akademisi ve kütüphanesiyle bir bütün oluşturmuş ve sergilediği bütün eserleri kataloglamayı başarmıştır.* Topkapı Sarayı'nın eski nadire kabineleri, yanı başındaki yeni "Türk Ulusal Müzesi"yle birleşmiştir.

Fransa Olarak Louvre

Avrupa müzeleri arasında en ayrıcalıklısı muhakkak ki "müzelerin müzesi" Louvre'dur. Otoritesini koleksiyonlarının zenginliğinden çok, başta Paris'e borçludur. Çünkü 19.

---

* Osmanlı müzeleri üzerine bakınız: Edhem, "Müzeler" ve *Elvalı-ı Nakşiye Koleksiyonu*; Shaw, *Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleşmesi*; Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*; *Resimli Rehber - İstanbul Arkeoloji Müzeleri*; İğdemir, *Halil Edhem Hatıra Kitabı*; Şapolyo, *Müzeler Tarihi*.

yüzyılda Paris, modernin, sanatın, hatta giderek bütün evrenin merkezi olarak nam salmayı başarabilmiştir. Bir başka etmen de Louvre'un bir devrimin eseri olmasıdır. 1792'de, monarşiye son verilmesinden dokuz gün sonra halk, kraliyet sarayı ve hazinelerini kendi mülkiyetine geçirerek müzeleştirir. Ve bundan böyle Louvre Sarayı, Fransız ulusunun zaferinin ve iktidarının sonsuzluğunun sahnesi olur.[4] Bu nedenlerle de Louvre kamusallık unvanını ve önceliğini başka müzelere teslim etmez.

Paris'in ve Devrim'in efsaneleştirdiği Louvre'un kraliyet koleksiyonlarına gelince, orada kamusallıktan, ulusallıktan ve modernlikten eser yoktur. Bu koleksiyonlara ihtişamını kazandıran, hükümdarların sahip oldukları nadirelerle kendi merkezleri çevresinde kurdukları ve ancak kendilerinin anlamlandırabileceği özel dünyalardır. Nitekim Louvre'un temelini atan, Camillo'nun 'hafıza tiyatrosu'nun sırrını emanet ettiği Kral I. Francis'ten başkası değildir. Zaten Devrim'in kurduğu ve Musée Français adını verdiği ulusal müzenin imparatorluk mazisini silmesi pek kolay olmayacaktır. Ulusal kimliğinin ardından Louvre, ansiklopedistlerin tasarladığı ikinci bir kimliğe bürünür ve adı Musée Central des Arts olarak değiştirilir.* Ancak bu adı da uzun süre koruyamaz çünkü imparatorlar eski hazinelerine yeniden el koyarlar. Bu yüzden Louvre, Napoléon'un imparatorluğunu ilan etmesinden sonra Musée Napoléon olarak anılır. Napoléon düğününü kendi müzesinde düzenler. 1824'te, Bourbon hanedanının tahta dönmesinin ardından Louvre'un adı yeniden değiştirilir ve Musée Charles X olur. Yüzyıllar bo-

* Diderot, daha 1765 yılında, *Encyclopédie*'ye yazdığı ilgili maddede, Louvre'a ait dev tasarısına *Musée Central des Arts et des Sciences* adını verir. Diderot'nun tasarısı, İskenderiye Müzesi'ni örnek alan ve Aydınlanma'nın akılcı, tarihselci ve neo-klasik ilkelerini uygulayan bir düşünce merkezi, aynı zamanda Fransız ulusuna adanmış bir anıttır. (Prior, *Museums and Modernity, Art Galleries and the Making of Modern Culture*, s. 34)

yunca nadire kabinelerini doldurmuş olan aynı nesneler, otuz yıllık bir zaman aralığında, önce ulusu (devrimi, halkı, kamuyu), birkaç yıl geçmeden sanatı (bireysel dehayı, evrenselliği, modernliği), hemen ardından da yine asıl sahipleri olan imparatorları temsil eder. Müzenin büyüsü sürmektedir.

Louvre kuşağı müzelerin karakteristiği olan bu kimlik çatışması, eski mutlakıyet rejimleri ile, bu rejimleri tehdit eden 'modernler' arasındaki rekabetten kaynaklanır. Aristokrasi ile burjuvazi arasında yoğun bir kültürel mübadele yaşanır; ilki 'aydınlanırken', ikincisi 'soylulaşır'.[5] Bütün bu siyasal ve kültürel karmaşa Louvre'un tavanlarında resmolur. "Devlete sahip çıkan tavanlara da sahip çıkar."[6] Baştan müze tavanını süsleyen "Sanatların Koruyucusu XV. Louis", müze Napoléon'un adını alınca, yerini "Sanatların Koruyucusu Minerva Olarak Fransa"ya bırakır. Böylece sanat, hükümdarlara olan aidiyetinden arındırılarak, antik Roma tanrısı Minerva'nın temsil ettiği Batı uygarlığının malı olur ve koruyuculuğu da Fransa'ya teslim edilir. Louvre, Musée Charles X olunca, tavan resmindeki Fransa vurgusu derinleşir: "Sanata Hayat Veren ve İnsanlığı Koruyan Fransa'nın Dehası". 1848 Devrimi ertesinde kurulan II. Cumhuriyet kendi tavanını Delacroix'nın boyamasını ister. Delacroix'nın "Apollon'un Zaferi", Tanrı Apollon ile özdeşleştirilen Kral XIV. Louis'ye atıfta bulunur. "Güneş Kral" XIV. Louis'nin dönemi (1643-1715), Paris'i ilerde Avrupa'nın kültür merkezi haline getirecek ulusal bir sanat ve mimarlık stilinin filizlendiği, edebiyatına Molière, sanatına Poussin'in damgasını vurduğu, Fransa tarihinin en parlak dönemi sayılır. Cumhuriyetin bir kral ve bir tanrının kisvesine girerek tavanları donatması ilk bakışta son derecede çelişik görünür. Oysa "Cumhuriyet, Apollon'un imgesi üzerinden Fransız tarihine sahip çıkarak, ulusun ve ulusal mirasın

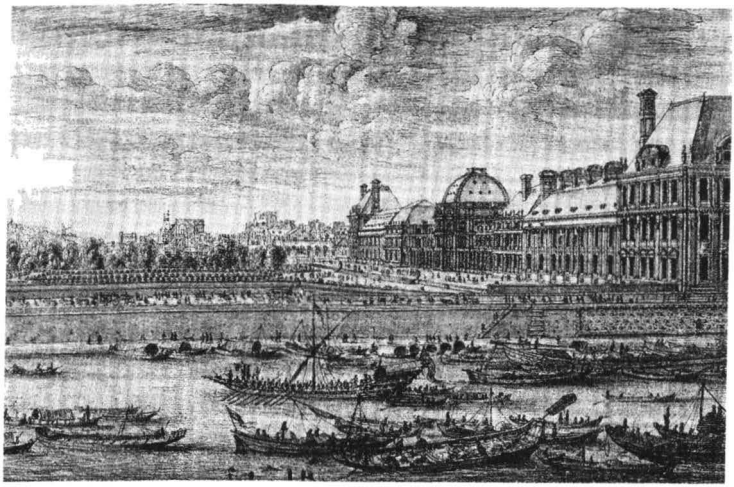
bekçisi olduğunu ilan etmekte... aydınlık, düzen ve uygarlık vaadinde bulunmaktadır. Prenslere ait uygarlık misyonu artık Fransız devletinindir."[7] Bu misyon gereği, Louvre'un açılışını izleyen on yıl kadar bir süre içinde, halkın yeni tabiiyetinin canlandırıldığı, Paris'te dört, diğer illerde yirmi iki yeni müze daha hizmete girer.[8]

Müzenin 'bilinçaltı'nı tehdit eden "şizofreni", siyasal sembollerin çok ötelerinde seyreder; geçmiş/gelecek, yaşam/ölüm, yeni/eski, büyü/bilim, akıl/hayal, asıl/taklit, varlık/yokluk vs. arasında sürekli gider gelir. Bu zıtlar arasındaki modernliğe özgü dengeyi Louvre'un kurduğu varsayılır. Modern devletin, yurttaşın, bilginin, sanatın ve tarihin sahnesi olarak müze fikri Louvre'da canlanır.

Çağdaş Müzenin Hayaleti

Mediciler'in çıkarttığı iki Fransa kraliçesi de Fransa müzelerinin kaderi üzerinde etkili olur. Her ikisinin de kendileri için yaptırdıkları saraylar ilerde müzeye dönüşür. Bu kraliçelerden ilki, Medici papalarından VII. Clement'in yeğeni Caterina'dır (1519-1589). Fransız sarayına girdiği zaman, 12. yüzyılda bir kale olarak inşa edilmiş Louvre daha yeni bir saraya dönüştürülmeye başlamıştır. Caterina, Louvre'un beş yüz metre kadar ötesine ikinci bir saray yaptırır: Palais de Tuileries. Sonradan, bu iki sarayın birleştirilmesi büyük bir projeye dönüşecek ve Caterina'nın ardından gelen pek çok kralı uğraştıracaktır. "Büyük Proje" ancak 1857'de tamamlanacaktır.[9]

1600 yılında Fransa kraliçesi olan Maria de'Medici (1573-1642), Paris'te Floransa'yı aratmayacak bir tarzda inşa ettirdiği Luxembourg Sarayı'na yerleşir. Birden, şöhreti bütün Avrupa'yı tutan sarayını, Rubens'e boyattığı ve hayatını resmeden yirmi dört büyük tuvalle donatır. Ne sonra,



ISRAEL SILVESTRE, *Tuileries Sarayı'nın Seine Nehri'nden Görünümü*, 17. yüzyıl.

bütün gücünü ve servetini devralan oğlu tarafından sürgüne gönderildiğinde, kendine karşı büyük vefa gösteren Rubens'in Köln'deki mütevazı evine sığınacak ve hayata burada veda edecektir. Rubens'in Maria de'Medici'ye adadığı şaheserler sonradan Louvre'a nakledilecek ve bu eserler için özel olarak düzenlenen ünlü Galerie Médicis'de sergilenmeye başlayacaktır.

1750'de müzeleşen Luxembourg Sarayı, kraliyet koleksiyonlarının halka açıldığı ilk saraylardan biridir. Kimi müzecilik tarihlerinde ilk kamusal müze olarak geçer.* Ancak, Devrim'le birlikte saray cezaevine dönüştürülür. Ardından bir Direktuvar üyesinin sayfiyesi ve nihayet, bugün hâlâ olduğu gibi, senato olarak kullanılır. Buna rağmen 1808'den sonra yeniden, aralarında Rubens'in *Maria de'*

* Bu konuda bakınız: Dorival, *The School of Paris in the Musee d'art Moderne*; Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*; Assouline, *Discovering Impressionism - The Life of Paul Durand-Ruel*; Şapolyo, *Müzeler Tarihi*.



PETER PAUL RUBENS, *Maria de' Medici'nin Floransa'da Doğuşu*, 1621-1625.

Medici'nin Hayatı dizisinin de bulunduğu bir grup eser sarayın doğu kanadında sergilenmeye başlar. Ne var ki 1815'te, Napoléon'un yağmaladığı Avrupa koleksiyonlarını Fransa'nın sahiplerine iade etmek zorunda bırakılmasından sonra, Luxembourg Müzesi'ndeki eserler iadelerin açığını kapamak üzere Louvre'a taşınır. İşte çağdaş müzenin hayaleti bu anda belirir. Kral XVIII. Louis, boş kalan Luxembourg Müzesi'nde, yaşayan sanatçılara ait eserlerin sergilenmesine karar verir. Ve çağdaş sanatın sergilendiği ilk müze, Fransız ulusal sanatının baş tacı Jacques Louis David'in eserlerinin onurlandırdığı bir sergiyle açılır.[10] Luxembourg Müzesi izleyen değişik cumhuriyet ve imparatorluk rejimleri boyunca Fransız Akademisi'nin etkisi altında yönetilmiş ve hem Akademi'nin denetlediği Salon sergilerinin, hem de popüler beğeninin şöhrete kavuşturduğu sanatçılara hasredilmiştir. Bu politika, kendisi de empresyonistlere mensup bir ressam olan varlıklı Caillebotte'un (1848-1894) arkadaşlarına destek amacıyla oluşturduğu empresyonist koleksiyonun Müze'ye hibe edilmesiyle istemeyerek bozulmuştur.* Akademi'nin, eleştirmenlerin ve kamuoyunun büyük protestolarına rağmen Müze, sonunda, Manet, Degas, Monet, Sisley, Pissarro ve Cézanne'a ait altmış yedi eserden otuz sekizini sergilemek durumunda kalmıştır. Böylece, 19. yüzyıl sonunda ilk kez modernizm bir müzeye sızma olanağı bulmuş ve Manet'nin büyük skandallara yol açan *Olympia*'sı kamuya mal olmuştur. Caillebotte koleksiyonunun kısmen de olsa Luxembourg'a kabulü, modernizmin klasizme karşı kazanacağı zafe-

---

* Caillebotte'un bir şartı vardır: "Bu resimler bir tavanarasında veya bir taşra müzesinde kaybolmayacaklardır. Önce Luxembourg'a, oradan da Louvre'a gideceklerdir. Bu son noktanın yerine gelmesi için, kamunun bu tür resmi kabul etmesine kadar (anlaması demiyorum) geçecek zamana ihtiyaç vardır." (Assouline, *Discovering Impressionism - The Life of Paul Durand-Ruel*, s. 270.)

rin en etkili hadiselerinden biri sayılır. 19. yüzyılın sanat tarihi yeni bir gözle yazılmaya başlar.[11]

Hiç hesapta yokken başlayan ve daha ziyade "Louvre'un bekleme odası"[12] işlevini görmesi beklenen Luxembourg Müzesi'yle ilgili deneyim, başta New York Modern Sanat Müzesi olmak üzere, 20. yüzyılda kurulan birçok modern müzenin küratoryal politikalarına esin kaynağı olmuştur. Giderek sürekli koleksiyonlara baskın çıkmaya başlayan geçici sergilerin ve yaşayan, çağdaş sanatın müzeleşmesinin yolunu açmıştır.

Luxembourg Müzesi, 1947'de Paris'te, Palais de Tokyo'da açılacak Ulusal Modern Sanat Müzesi'nin (Museé National d'Art Moderne) çekirdeğini oluşturacaktır.[13] Pompidou Merkezi'nin açılmasının ardından Modern Müze bu merkeze taşınacak, Palais de Tokyo ise Fransa'nın çağdaş sanat mekânı olarak yeniden düzenlenecektir.

Çarlık Müzelerinin Proleterleştirilmesi

Çarlık kabinelerinin, 1917 Devrimi'yle diktatörlüğünü ilan eden işçi sınıfına mal edilmesi, kuşkusuz Avrupa müzelerinin en zorlu kimlik sorununu oluşturur. Louvre'un başardığı gibi, devrim ganimetlerinin, onların yeni sahipleri tarafından kurulan bir iktidarı müzeleştirmesi, Rusya deneyinde güç görünür. Çarlık müzelerinin görkemi altında ezilen Devrim yönetimi, aksi uçtan bastıran Rus avangardının radikal talepleri karşısında iyice zora düşer. Yönetim tarafından tasfiye edilene kadar, kısa bir dönem kültür politikalarında söz sahibi olan avangard sanatçılar, müzelerin hayatı sanattan mahrum ettiğini düşünürler. Oysa onların davası sanatın ve hayatın kaynaştırılmasıdır. Devrimin bu davayı gerçekleştireceğini ummaktadırlar. Sanatın ve hayatın kaynaşacağı bir rejimde ise müzenin yeri yoktur. Maleviç "Müze Üzerine" başlıklı ya-

zısında "çağdaş hayatın ona ait olanlar dışında hiçbir şeye ihtiyacı olmadığını" savunur. Tarihten kalan sanat, tabiatın ellerinde kaderine terk edilmelidir: "Hayat ne yaptığını bilir; şayet tahrip etmeye çalışıyorsa engellenmemelidir. Çünkü eğer engellersek içimizde doğan yeni hayat tasavvuruna giden yolu tıkamış oluruz."[14] Ülkeye hükmeden Sovyetler Birliği Komünist Partisi bu düşünceye yanaşmaz. Parti yönetimine göre, eğer hayat estetikleştirilecekse, önce işçi sınıfının bir güzellik ideali olmalıdır ve müze de bu ideali öğretmelidir. Bu idealin sosyalist realizm olduğunun keşfedilmesi sürecinde, realizme öteden beri cephe almış olan avangard tasfiyeye uğrar. Çarlık koleksiyonları ayıklanarak, seçilen 'realist' imgeler 'ideal' nizamına sokulur. Çarlık nadirelerinin teşhirine yeni bir disiplin verilerek, müze ortamında işçi sınıfının resmî kültürel kimliğini görselleştiren bir anlatı kurulur. Bunun kotarılmasındaki en etkili araç klasik tablolar olacaktır. Hükümet sözcüsü *Izvestiya* gazetesi "sosyalist realizmin Rubens ve Rembrandt'ı işçi sınıfının hizmetine verdiğini" yazar.[15] İşçi sınıfını kendi ideallerine inandırması beklenen realist sanat, son derecede ironik bir biçimde, dinsel ideallerin telkin edilmesi amacıyla resmedilmiş klasiklerde keşfedilir. Bu sayede klasik sanata, modernizm ve avangard tarafından sarsılan itibarı iade edilmiş olur. 19. yüzyılda klasiği çağın gerisine iten kültürel modernizmin isyankâr refleksi bastırılır. Klasizmi yücelten benzer kültürel politikalar, İkinci Dünya Savaşı döneminde, estetiği resmiyetin resmedilmesine indirgeyen Almanya, İtalya ve Türkiye gibi öteki parti devletlerinde de boy gösterecektir.

Kamusal Temsil Mekânları

İngiltere'de müzenin 'aydınlanması' Kıta Avrupası'na kıyasla oldukça sivil bir yol izler. Kraliyet kabinelerinin monarşi-

ye son veren ulusal devlet tarafından kamuya açılması yerine, birtakım özel koleksiyonların daha baştan kamusal bir irade altında müzeleşmesine tanık olunur. Zaten İngiltere'de hükümdarlar nadire kabinelerine merak sarmamışlardır. Bu bakımdan, Avrupa saraylarının koleksiyonlarına özenen Kral I. Charles'a ait Whitehall Sarayı'ndaki bin beş yüz tabloluk Private Galerie'si bir istisna sayılır. Ne var ki, parlamento taraftarlarıyla arasında çıkacak iç savaş sonucunda Charles, tam da galerisine bakan bir darağacında idam edilecek, seçkin koleksiyonu da Parlamento tarafından satışa çıkarılarak dağılıp gidecektir (1649). Yüzyılın resim piyasasına damgasını vuran bu satışla, Charles'ın eserlerinin birçoğu gerisin geri geldikleri yerlere döneceklerdir. "Fransa mutlakıyetçiliğe karşı tavrını ulusal bir müze kurarak gösterirken, İngiltere aynı tavrı, böyle bir müze oluşturabilecek yegâne koleksiyonunu satarak gösterir."[16] Zaten bu olaydan sonra da, püritenizmin şiddetle yerdiği, kraliyete veya Katolik kültürüne ait gösteriş düşkünlüğünü hatırlatacak herhangi bir girişime itibar edilmez.

İngiltere müzeleri, 'eski' ve 'yeni' egemenlerin çatışması yerine, aristokrasinin gösterdiği kimlik değişimi ve burjuvaziyle yaptığı kontratlar yoluyla yürüyen modernleşmesinin kendine özgü çehresini temsil eder. Toprak sahiplerinin taşra malikânelerindeki özel koleksiyonları ile, kentlere 'sahip olanların' ansiklopedik kolekiyonlarının sentezini oluştururlar. Sanatın özerkleşerek, özel koleksiyonlardan kamu himayesine devriyle aynı süreç içinde örgütlenirler.

18. yüzyılda, Londra'da, Avrupa sanat pazarına egemen olacak güçte bir piyasanın örgütlenmesi ve bunun sonucunda sanatçıların sipariş işlere bağımlı olmaktan kurtulmaları, sanatın özerkleşmesinde önemli bir etken olur. Özerkleşmenin fikrî desteği Coleridge ve Wordsworth gibi şairlerin temsil ettiği romantizm düşüncesinden gelir. Ro-

mantizm, çıkar, yarar gibi sanayi alanına ait değerlerin sanattan tamamıyla arındırılmasını savunur. Yarar ve çıkar gözetmeyen bir sanat beğenisinin ise, baştan sadece aristokrasinin yetkisindeki bir ayrıcalık olduğu kabul edilir. Ama bu yetki zamanla, 18. yüzyıldan başlayarak, edebî ve siyasî eleştirinin örgütlendiği kamusal alana devrolur. Aristokratlar dahil, hangi toplumsal sınıftan olursa olsun, "özel aydınlanmış bireyler" arası tartışmaların belirlediği bu alanı Habermas, "politik kamusal alan" veya "burjuva kamusal alanı" olarak da tanımlar.[17] İngiltere'de kamusal alan, kahveleri mekân edinen sayısız hücreleri, yayınları ve cemiyetleriyle son derecede örgütlüdür.* Ulusal ve evrensel müzeler bu cemiyetlerin eseridir.

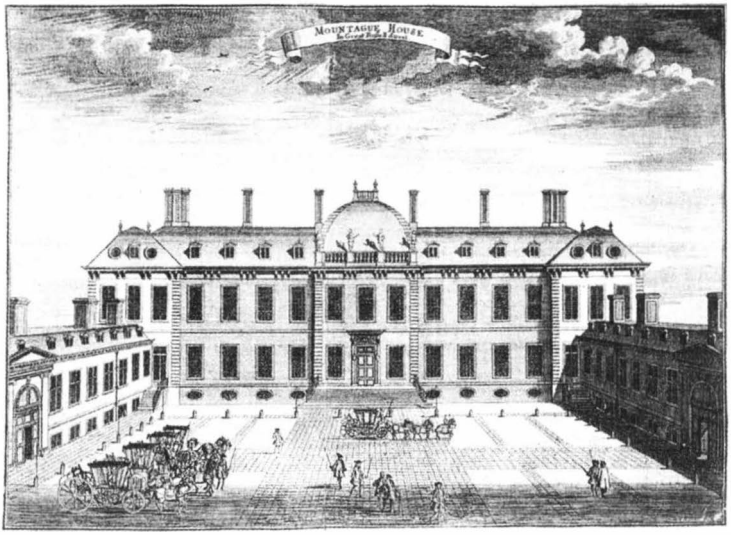
Londra'daki National Gallery'nin [Britanya Ulusal Müzesi] kuruluşu, bujuvazinin sanatı bir siyasal muhalefet alanı olarak örgütleyebilme mücadelesinin ürünüdür. 18. yüzyılda Britanya büyük toprak sahiplerinin oluşturduğu bir oligarşi tarafından yönetilmektedir ve sanat, koleksiyonlar, bu sınıfın ayrıcalıklarının ve üstünlüğünün simgesidir. Sanat, aristokrasiyi milletten –ulustan– ayırır. Ulus adına, yurttaşlar adına, kamu adına hareket eden burjuvazi, bu ayrıcalığı toprakların efendilerinden sökerek kentlilerin hizmetine vermek azmindedir. Unutulmamalıdır ki 'ulus' kavramı o zaman, şimdiki milliyetçi vurgulardan hayli uzak, monarşi karşısındaki bir 'toplumu', kamuoyunu, hatta bizzat burjuvaziyi temsil eden bir siyasal anlam ifade eder. Avrupa'nın karşı yakasındaki devrimleri, peş peşe açılan 'ulusal müzeler' izlemektedir. Bu müzeler ya cumhuriyetçilerin galibiyetini, ya da bu galibiyetin tehdidi altındaki monarşilerin liberal direnişlerini temsil eder. İşte böyle bir konjonktürde, hem Londra Lloyds Sigorta Şirketi'nin, hem de Birleşik Krallık'ta Güzel Sanatların

* Bakınız: Chartier, "The Public Sphere and Public Opinion", *The Cultural Origins of the French Revolution*, s. 20-24.

Desteklenmesi Cemiyeti'nin kurucusu olan Rus göçmeni John Julius Angerstein, rakipsiz serveti ve koleksiyonuyla lordlara meydan okur. Ölümü üzerine, koleksiyonundaki en gözde otuz sekiz eser değerlerinin çok altındaki bir tutar olan 57.000 sterline Parlamento tarafından satın alınır. Ve böylelikle National Gallery 1824 yılında Angerstein'in evinde kamuya açılır. Bu girişim, aristokratların özel malikânelerinde oluşturdukları kabinelerin kamusallaştırılması için beklenen ortamı oluşturur ve National Gallery peş peşe gelen bağışlarla kısa sürede zenginleşir.[18] Bunun üzerine müzenin Kraliyet Akademisi'yle birlikte Trafalgar Meydanı'na taşınması kararlaştırılır. Bu arada National Gallery'yi Britanya'nın Louvre'u olarak görenler, asıl Buckingham Sarayı'nın ve masraf kapısı saydıkları diğer bütün kraliyet saraylarının müzeye dönüştürülmesini talep ederler.*

'Evrensel müzeler'in önderi sayılabilecek British Museum'un kuruluşu da, yukarda değinildiği gibi, bir kamusal girişim olan Kraliyet Cemiyeti sayesinde gerçekleşmiştir. Kraliyet Cemiyeti'nin başındaki hekim Hans Sloane'un kamusal etkinliği bundan ibaret değildir. Yine Isaac Newton'la birlikte, edebî ve felsefî çalışmalarıyla bilinen Spalding Centilmenler Cemiyeti'nin de üyesidir. Bu cemiyet ise Londra Antikacılar Cemiyeti'yle sıkı ilişkiler içindedir. Hans Sloane ayrıca Paris, Berlin, St. Petersburg ve Madrid kraliyet akademilerinin de üyesidir. Dolayısıyla özel koleksiyonunu kamuya devretmeyi düşündüğünde seçenekleri çoktur. Ancak öncelikle Britanya Kralı ve Parlamentosu'na ilettiği önerisinin kabul görmesi üzerine Sloane, iki kızına ödenecek 20.000 sterlin karşılığında ünlü koleksiyonunu "ulusa vasiyet eder" (1753).[19] Ve British Museum, ulusal kütüphaneyi de bünyesine katarak, bu iş için kamulaştırı-

* Londra'daki National Gallery'nin kuruluşu üzerine bakınız: Duncan, *Civilizing Rituals*, s. 34-47.



Montagu Malikânesi, 1714 civarı. Gravür: Sutton Nicholls.



1852 yılında tamamlanan British Museum. Mimar: Sir Robert Smirke.

lan özel Montagu Malikânesi'nde izleyicilere açılır (1759). Müze, üyelerini Sloane'un atadığı bir mütevelli heyeti tarafından yönetilir ve yine kamuya ait bir piyangonun gelirleriyle finanse edilir. Dr. Sloane'un buluşu olan mütevelli heyeti düzeni, zamanla Britanya kamusal yönetimine model oluşturacaktır.

İlk kataloglarının kapağında British Museum hâlâ "Soylu Kabine" deyimiyle anılmayı sürdürür. Geçmişindeki nadire kabinelerinin ve hafıza saraylarının, bu 'saray'larda şekillenen evrensel dillerin izlerini taşır. "British Museum bir ansiklopedi veya tarihsel ilkelere dayanan bir sözlük gibi işlev görür. Mekânların sırası, nesnelerin dizilişi ve teşhir düzenleri, müzede yer alan bu nesneler ve numuneler arasındaki ilişkilerin üç boyutlu bir dünya içinde kavranabilmesine aracı olur."[20]

Modernlik Rekabeti ve Müzeler

> Sanayi sermayesinin İç Savaş'tan zaferle çıkmasının ve ABD'nin modern bir ulus-devlet olarak birliğini sağlamasının ardından, Louvre'un görkemi altında ezilen Amerikalılar, ABD'nin artık Batı uygarlığının mirasçısı olma iddiasında bulunabileceğini hissetmişlerdi.
>
> Carol Duncan, Alan Wallach

19. yüzyılda artık Amerika'nın da dünya çapında emelleri vardır. Ve bu emeller uğruna Avrupa'yla kıyasıya bir rekabete girişecektir. "1831'de yeni kıtayı ziyaret eden... ve hâlâ Amerika hakkında yazılmış en iyi kitap olan *Amerika'da Demokrasi*'yi yazmak üzere Fransa'ya dönen Alexis de Tocqueville de, Amerikan kültürü hakkındaki en ilginç kitap olan *Klasik Amerikan Edebiyatı Çalışmaları*'nın yazarı olan D. H. Lawrence da, Amerika'nın Avrupa'nın çocuğu olduğunu ve bir anti-tez oluşturduğunu anlamışlardı... Tocqu-

eville ve Lawrence derinlerde yatan bir eğilim fark etmişlerdi: söz konusu olan sadece Avrupa'dan, Avrupalı değerlerden bağımsızlık ilanı değildi, daha da ötesi vardı. Bu, Avrupa değerlerine ve Avrupa gücüne istikrarlı bir şekilde boşverme ve onu yok etme isteğiydi. 'Eskisini ortadan kaldırmadan asla yeni bir şeyiniz olamaz,' diye yazmıştı Lawrence. Avrupa eski olandı, Amerika da yeni olan. Yeni olan ise eskinin ölümüdür."[21]

Hegemonya ve modernlik konusunda bu kadar ihtiraslı olan, hem de ulusal kimliğini yeni yeni tanımlayan bir devletin ihtiyaç duyduğu en önemli kültürel dekorlardan biri kuşkusuz evrensel müzedir. Amerika modernliğin soyağacına eklemlenecek bir geçmiş inşa etmek durumundadır. Avrupa gibi bir sanat mirası ve müzecilik birikimi olmaması nedeniyle de tek seçeneği bu geçmişi satın almaktır. Bu uğurda başı çekecek olanlar "haydut baronlar"dır (*robber barons*).* Yasal, siyasal hiçbir engel tanımadan girişikleri sınırsız tekelleşme dolayısıyla bu lakapla anılırlar. Carnegie, Morgan, Vanderbilt, Mellon, Whitney, Guggenheim, John D. Rockefeller, Frick... Petrol kralları, demir-çelik baronları, kömür patronları, altın prensleri, bakır devleri...[22]

Haydut baronların servetleri öyle ölçüsüzce, öyle pervasızca büyümüştür ki, Carnegie'ye göre, "bu kadar zengin ölen şerefsizce ölür."[23] O nedenle Calvinist mezhebin geleneklerine uyarak hayır işlerine girişmelerini vaaz eder. Müzeler ve üniversiteler bu hayır işlerinin başında gelir. Müzelere yapacakları yatırımlar sayesinde sermayeleri müze, müzeleri de yine sermaye olacaktır: Carnegie'nin deyişiyle

---

* *Robber barons*: 12. ve 13. yüzyıllarda toprakları üzerindeki Ren Nehri'nden geçen ticaret gemilerini haraca kesen feodal beyler. 19. yüzyılın sonunda hiçbir engel tanımadan, haksız yollarla alanlarını tekelleştirerek büyük servetler kazanan ABD'li işadamları için kullanılmaya başlıyor. Özellikle 1930'lardaki Büyük Buhran sırasında basında yaygınlaşarak popüler bir kullanım kazanıyor.

"Amerika'nın kültürel sermayesi". Üstelik hayır işlerine ayıracakları rakamlar da onlar için devede kulak sayılır, toplam varlıklarının yanında binde üçü-beşi pek geçmez.[24] Ama bu sayede onlar Amerika'nın ilk müze çağını açarlar. Geliştirdikleri yeni himaye sistemi dolayısıyla Amerikan Rönesansı'nın yaratıcıları olurlar. Frick daha sonra müze olacak New York'taki malikânesinde, cumartesi öğleden sonraları Rönesans'tan kalma tahtına kurulup sadece kendisi için icra edilen ilahileri dinlerken duvarlarında asılı olan klasiklere dalar. Böylece iş hayatının acımasızlıklarını, suçlarını ve günahlarını hafızasından siler.* "Eski, büyük ustalar kanatları altına alıp uzaklara götürürler Frick'i." Mediciler'le özdeşleşir. Bundan böyle adı, sahip olduğu Velázquezler, Tizianolar, Vermeerler, El Grecolar ve Goyalar'la birlikte anılır ve onlarla birlikte ölümsüzlüğe kavuşur.[25]

Amerika'nın belli başlı üç müzesinden New York Metropolitan ve Boston Güzel Sanatlar Müzesi 1870'te, Chicago Sanat Enstitüsü 1879'da açılır. Onları New Haven, San Francisco, Pittsburgh, Detroit, Kansas City ve daha birçok kentte art arda açılan müzeler, ayrıca üniversite ve kütüphaneler izler. Müzeler yerine göre özel, yerine göre kamusal veya karma bir statüye sahip olurlar. Ancak statüleri nasıl olursa olsun, baştan beri özel işletmeler gibi yönetilirler. Amerikan Güzel Sanatlar Akademisi dahil, New York'ta ilk açılan kültür kurumlarının çoğu birer anonim şirket olarak işe başlar.[26] 1869'da Amerika'nın sanayi oligarşisini temsilen W. L. Bryant en seçkin yüz New Yorklu'ya şöyle seslenir: "Kentimiz uygar dünyanın en büyük üçüncü kentidir. Cumhuriyetimiz büyük nüfusu ve sınırları, halkının büyük

* Frick, acımasız işçi düşmanlığı nedeniyle zamanında kötü bir şöhrete sahiptir. Andrew Carnegie'ye ait dev çelik şirketini yönetirken, ünlü özel hafiye Pinkerton'un çetelerini kullanarak grevcilere karşı düzenlediği silahlı saldırılar birçok işçinin ölümüne yol açmıştır.

çalışkanlığı ve girişimciliği sayesinde daha şimdiden dünyanın büyük güçleri arasındaki yerini almıştır. Dünyanın en zengin ülkesidir. Bir sanat müzesinin kurulması sayesinde, dünyanın en büyük sanatçılarının bıraktığı eserlerden oluşturulacak koleksiyonlar görkemli mekânlarda sergilenerek ülkemizin onur kaynağı olacaktır."[27]

Metropolitan (MET) bu saiklerle, Amerika'nın her anlamdaki büyüklüğünü kanıtlamak üzere kurulur. Duncan ve Wallach'ın uzun uzun inceledikleri gibi, amaç Louvre'a meydan okumaktır. O nedenle MET, Louvre'un Helen merkezli programına ve mimarlığına öykünür. MET'in Avrupa evrensel müzeleriyle rekabeti, demiryolu ve çelik baronu J. P. Morgan'ın 1904'te müzenin başkanlığına geçmesiyle iyice şiddetlenir. O zamanlarda Morgan finansman dünyasının en güçlü aktörüdür. 1901'de dünyanın en büyük çelik tröstü olan Birleşik Devletler Çelik Şirketi'ni kurmuştur. MET'i de işletmelerindeki aynı sevk ve idare ilkeleriyle yönetir. Yöneticilerini ve küratörlerini, o dönem müze profesyonellerinin yetiştiği yegâne merkez olan Boston Güzel Sanatlar Müzesi kadrolarından seçer. Son derecede cesur fakat bilinçli ve zeki bir satın alma stratejisi izler. Birleşik Devletler kısa sürede İtalya'dan sonraki en zengin Rönesans ve Ortaçağ hazinesine sahip olur. 1920'lerde MET, hem ölçek, hem de nitelik bakımından artık "kuzey yarıkürenin en büyük müzesidir."[28]

Amerikan müzeleşme hareketinde, evrensel tutkular kadar, güçlü ulusal saikler de rol oynar. Bunlar arasında en öncelikli olanı, Yeni Dünya'ya hücum eden farklı kökenlerden göçmenlerin Amerikanlaştırılmasıdır. Kentleri basan işçi ve yoksul kitlelerin yurttaş olarak ıslah edilmeleri, aydınlanmalarıdır. Onlara müzeleri bağışlayanların büyük hülyalarını, ihtiraslı söylemlerini sindirmeleridir. Müzeler aynı zamanda seçkinlerin kendi kültürlerini ve iç birliklerini örgütledikleri ortamlardır. Müzeler sayesinde, "beyaz Protestan Anglo-Sak-

sonlar" (WASP) hem yönettikleri kitlelerle aralarına ayrım koyarlar, hem de hazinelerini hiçbir ayrım gözetmeden herkesle paylaşarak eşitlik sağlarlar. Amerikan müzelerinin kişiliğini bu gibi ikilikler oluşturur: ayrımcı ve birleştirici, özel ve kamusal, elitist ve popüler, hegemonik ve demokratik... J. P. Morgan'ın söylediği gibi, "insanın yaptığı şeyler için her zaman iki nedeni vardır: iyi bir neden ve gerçek bir neden."[29]

MET gibi görkemli müzelerde, büyük bağışçıların kendi hayatlarını da müzeleştirme hırsı baştan pek pervasızdır. Bağışlanan eserler, sahiplerinin malikânelerindeki dekorları içinde, mobilya gibi diğer eşyalarla birlikte sergilenir. Endüstri ve finans dehaları sanatın dehasını ve sonsuzluğunu kendilerine yontma peşine düşerler. Dağılan Avrupa aristokrasisini yağmalayan antika simsarlarından edindikleri eşyaları sergileyerek, sahip olmadıkları birtakım soyları, ait olmadıkları hanedanları, yaşamadıkları geçmişleri paylaşacaklarına inanırlar. Ancak büyük müzelerin giderek "Amerikan milyonerlerinin toplu mozoleleri"[30] haline dönüşme tehlikesi karşısında ve kamusallık vaadini koruyabilme kaygısıyla, müzeler içindeki özel galerilere büyük ölçüde son verilir. 1910 yılına gelindiğinde MET, artık sanat tarihini esas alan çekirdeğini kurmuştur. Buna rağmen, Londra'daki Victoria ve Albert Müzesi'nden de esinlenerek aristokratik dekorları sergilemeyi sürdürür ve öyle ya da böyle, soylu bir mirası Amerikan seçkinlerine mal etmeyi bırakmaz. Hatta 1975 yılında Robert Lehman'a, istisnaî Rönesans koleksiyonunu bağışlaması karşılığında MET yönetim kurulunun onursal başkanlığı takdim edilir. Üstelik o bir Musevi, bütün yönetim kurulu ise WASP'tır. Bununla da yetinilmez ve Lehman'ın adına piramit formunda, görkemli özel bir kanat inşa edilir. Bu kanatta Lehman malikânesinin yedi odası sergilenmeye başlar. Duncan'a göre, MET'in "dönem odaları" adını yakıştırdığı bu mekânlarda

temsil edilen, olsa olsa "Geç Amerikan Haydut Baronları" dönemidir.[31]

Kamusal müzelere bağışçıları değil de sanatı yücelten bir rejim egemen oldukça, kimi koleksiyonerler kamusal şöhrete duydukları açlığı kendi özel müzelerini anıtsallaştırarak gidermeye çalışırlar. Bunlar arasında petrol zengini Getty gibi, mezarını müze mahalline inşa ederek, ilerdeki bölümlerde yeniden değinilecek müze-mozole idealinde ölümsüzleşmeyi deneyenler az değildir. "Getty açıkça müzesini ziyaret edenlerin efsanevî bir şahsiyetin sarayındaymış gibi hissetmelerini arzular: 'Getty Petrol Şirketi'ni bir imparatorluğa, beni de Sezar'a benzetmelerinden beis duymuyorum'."[32] Bu yüzden müzesine Sezar'ın kayınpederine ait Villa dei Papiri'yi örnek alır. Getty de yurttaşları gibi sahteye iman etmekte sınır tanımaz.

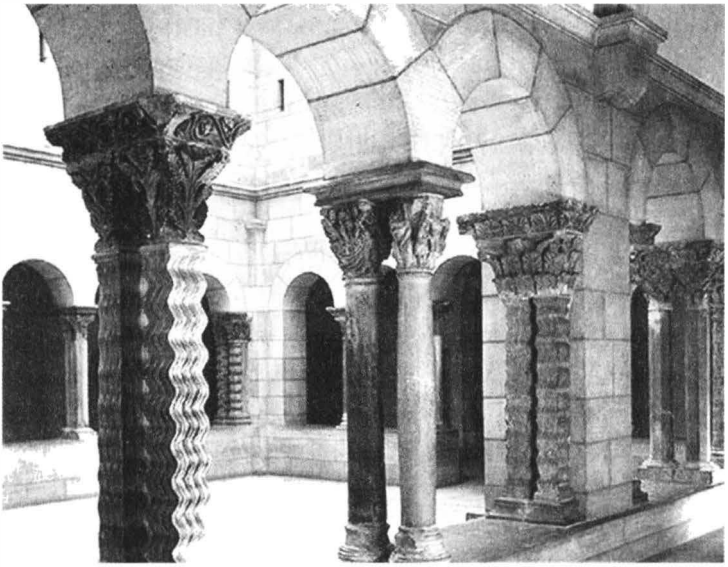
"Sahteye İman"

Müze hamlesiyle aynı zamanlarda uyanan, Avrupa sanatının Amerika'ya mal edilmesi hareketi adeta bir seferberlik havası yaratır. Eskiden sadece modernlik merakına kapılan Amerikalı sanatçıların uğrağı olan Paris'e, 19. yüzyıl sonlarına doğru Amerikalı koleksiyonerler akın eder. Keşif kolları giderek bütün Avrupa'ya yayılır. "Malikânelerini donatmak için İngilizler'in Avrupa'yı arşınladığı 18. yüzyıldan beri, kültür varlıklarının bu kadar muazzam bir ölçüde el değiştirdiği görülmemiştir. 18. yüzyıldaki aristokrat koleksiyonerlerin mirasçıları, akla hayale gelmeyecek kadar yükselen fiyatlar karşısında baştan çıkarak, ata yadigârlarını satmaya başlarlar. Resim, heykel, gümüş, mobilya, desen, elyazmaları, kitap, kısacası aristokratik hayat tarzının bütün debdebesi İngiltere'den Yeni Dünya'ya doğru yola çıkar."[33] Bu göçün bedelini nadire kabineleri ödeyecektir. Sonunda servetin gü-

cüne direnmeyen nadireler, yüzyıllar boyunca kabinelerinde kurdukları dünyalarını terk ederler. Hafızasını işaretledikleri, sırlarını sakladıkları 'saray'lar perişan olur. Okyanusu aştıkları vakit yeni bir dünyanın simgelerini oluşturacaklardır. Amerikan müzeleri hazıra konmuş, geçmişlerini paylaşmadıkları, bilmedikleri birtakım zamanlara, mekânlara ait nesnelerle kendi geçmişlerine mal edecekleri bir sanat tarihinin sahnelerini kurmuşlardır.

Avrupa'nın kültürel dekoruna olan düşkünlük öyle düzeylere varır ki, kimi mekânların dahi 'sökülüp' eşyalarıyla birlikte nakledildikleri görülür. Galeri tarihinin en kıdemlilerinden Vollard, anılarında işi şato söküp götürmeye kadar vardıran bir Amerikalı müşterisinden bahseder. Vollard, Paris galerilerini talan eden müşterisine, böyle giderse yakında Avrupa'nın en iyi resimlerini görmek için ta Amerika'ya gitmeleri gerekeceğinden yakınır. "Ama neyse ki," der, "Amerikalılar gökdelenlerini tıka basa resimlerle doldursalar da, hiçbir zaman dört-beş yüz yıllık bir yapıyı yanlarında götüremeyeceklerdir." Ancak müşterisi hanımefendiden, onun daha yeni sekiz yüz kırk yıllık bir şato satın aldığını duyunca yıkılır. Müşterisinin bütün yaptığı, Avrupa'daki temsilcisini telefonla arayarak "sekiz yüz yıllık bir şato istiyorum, hemen alınsın" demekten ibarettir. Ve şato, kiremitlerinin kaplı olduğu yosunlar dahil, beş buçuk ayda Michigan Gölü kıyısındaki James Malikânesi'ne taşınır. Vollard bu sefer şatonun geride kalan atmosferinden dem vurur. Bunun üzerine müşterisi bir fonograf getirterek galericiye, mimarının şato çevresinden kaydettiği, kuş, rüzgâr, çan vb. seslerini dinletir.[34]

Devşirme (*spoglia*) ve aslının taklidi olan parçalarla inşa edilen tarihsel dekorlar giderek müzeciliği de etkiler. En kutsal örneklerinden birisi, J. D. Rockefeller'ın himayesinde Metropolitan Müzesi'ne bağlı olarak 1938 yılında açılan Cloisters (Manastır) olmalıdır. Cloisters Avrupa'nın değişik



New York Metropolitan Sanat Müzesi'ne bağlı The Cloisters.
Manhattan'da Avrupa Ortaçağ'ından bir tıpkıyapım.



DAVID SEYMOUR, *Bernard Berenson*, 1955.

manastır ve kiliselerinden derlenen yapı parçaları ile birtakım değişik objelerin montajıdır. Manhattan'da Ortaçağ ruhunu, sanatını ve mimarlığını canlandırması beklenir. Oysa "bugünden bakınca çağrıştırdığı, kesinlikle Ortaçağ'dan çok 1930'lardır."[35]

Asemblaj müzelerin bir diğer popüler numunesi, bir çelik baronunun kızı olan Isabelle Stewart Gardner'ın 1903'te Boston'da kendi adına açtığı müzedir. Bir 15. yüzyıl Venedik sarayına özenerek inşa edilen müzedeki birtakım sanat eserleri ve objeleri kadar, balkon, korkuluklar ve çerçeveler de değişik Venedik saraylarından çıkmadır. Gardner'ın bu hayal dünyasını esinlendiren ve donatan, Floransa'da yaşayan danışmanı, Rönesans sanatı tarihçisi Berenson'dur. Berenson, Gardner'ın Rönesans'ın ünlü kadın sanat meseni Mantova Markizi Isabelle d'Este'in soyundan geldiği yolundaki yanılsamasını işleyerek, onu modern bir mesen kisvesine büründürür. Berenson'un efsanevî galerici Duveen'in sağ kolu olduğunu unutmamak gerekir.*

"J. Paul Getty (1892-1976) yeniden vücut bulmuş bir Roma imparatoru olduğunu düşünür ve bir ahir zaman imparatoruna da en çok yakışanı, kuşkusuz yoktan var edilmiş bir villadır." Bu villa Herculaneum'daki ünlü Villa dei Papiri'dir. Sezar'ın kayınpederine ait olan Papiri, adını sahip olduğu kütüphanedeki Yunanca papirüslerden alır. Büyük filozof ve yazarların bronz heykellerinin süslediği Villa'da sanat müzesi de bulunur. Getty iki bin yıl kadar sonra Villa dei Papiri'yi, Malibu'da, Pasifik otoyolu üzerinde, heykelleriyle birlikte yeniden yaratır. Villa'nın arkeolojik kazıları henüz tamamlanmamış olduğundan, sonuçta ortaya, eksiklerin diğer villalardan yapılan keyfî 'alıntı'larla giderildiği bir kolaj çıkar. Getty Müzesi 1973'te ilkin bu 'tıpkıyapım'

* Bakınız: Simpson, *The Partnership: The Secret Association of Bernard Berenson and Joseph Duveen.*

villada kurulur ve sonradan yapılan ekleriyle birlikte 2006'da yeniden hizmete girer.[36]

Sahtenin en 'gerçek' olduğu müze yapısı, Tennessee Federal Devleti'nin yüzüncü yıldönümü dolayısıyla 1897'de Nashville'de inşa edilen Parthenon'dur. Bu taklit anıtın, aslından bile daha 'gerçek' olduğu iddia edilebilir, çünkü bütün tarihsel belgeler taranarak, Atina'dakinde zamanın yok ettiği saptanan parçalar da eklenmiştir. MÖ 438 yılında yerine konan ve MS 400 civarında ortadan kaybolan, antik çağın en ünlü heykeltıraşının eseri olan *Athena* heykelinin altın kaplama sureti bu parçalar arasındadır.[37]

Umberto Eco *Travels in Hyperreality* başlıklı kitabında Amerika'da keşfe çıktığı ve hayallerdeki Avrupa görkemini canlandıran taklit veya 'tıpkıyapım' mekânları betimler. Bunlar arasında en iddialısı, medya imparatoru William Randolph Hearst'ün –"Yurttaş Kane"– California San Sime-

William Randolph Hearst'ün malikânesi.



on'da Palazzo Medici'ye özenerek inşa ettiği müze, saray, kale, şato arası *kitsch* anıtıdır. Anıt, Hearst'ün Avrupa'da satın aldığı saray, kilise ve manastırların, ya da bunlara ait kalıntıların, taş taş sökülerek gemilerle nakledildikten sonra, gözüne kestirdiği bir tepe üzerinde yeniden birleştirilmeleri sonucunda inşa edilmiştir. Tabii inşaat sırasında, taklitleriyle kaynayan bu taşların da, ait oldukları mimarînin de sahiciliğinden eser kalmamıştır. Sonuç, Eco'nun tabiriyle, "sanatın ve tarihin hipergerçek röprodüksiyonu", veya tıpkıyapımıdır. Eco hipergerçek ortamları anlatırken sadece müzelerden değil, Disneyland gibi öykülerin kurgulandığı eğlence parklarından ve Las Vegas gibi sadece işaretlerden oluşan kentlerden de söz eder.* Zaten Birleşik Devletler, "sanatı taklit eden mumdan heykel müzeleri, mimarlığı taklit eden Venedik usulü *palazzo* veya Pompei tipi villalar gibi, kentleri taklit eden kentlerle doludur." Ona göre, geçmişin ölçekli kopyalar sayesinde korunması Amerikan beğenisine yerleşmiştir. Bu olgu "taklite dayalı bir ölümsüzlük felsefesini" ifade eder.[38] Taklit/sahte/kopya kültürü Eco'nun hipergerçeklikte yolculuğa çıktığı 1970'lerden sonra daha da etkinleşecek, sadece müzelere değil doğrudan sanata da bulaşacaktır. Postmodern zamanlarda müzeler birer simülasyon gibi izlenecek,[39] sahteler asılların yerini alacaktır.

Avrupa Galerileri, Amerikan Müzeleri

İlk kuşak Amerikalı koleksiyonerler, sadece klasiklere değil, klasizme meydan okuyan çağlarının sanatına da tutulurlar. Hatta zamanla, ideallerini temsil etmesi bakımından

---

* Baudrillard da Amerikan kentlerini keşfe çıkar ve Eco gibi, "estetiğin *kitsch* ve hipergerçeklik içinde yok olmasından" büyülenir. Bakınız: Baudrillard, *America; Cool Memories II (1987-90).*

'modern' daha fazla rağbet görür. Ve 1890'larda empresyonist sanatın harikaları da bir bir Atlantik'i aşmaya başlar. Bir süre sonra Amerikan müzeleri empresyonist sanatın temsilinde rakiplerine büyük üstünlük sağlar. Bu süreç içerisinde 'modernler', Rönesans'tan beri estetik kanonun zirvesini işgal eden 'büyük ressamlar'ı, 'eski ustalar'ı yerlerinden ederler. Müzayede rekorları 'modernler'e geçer. Amerikan müzelerinin modernizmi kutsamasının ardında onu ele geçirme tutkusunun yattığı kaydedilir. New York Modern Sanat Müzesi tasarısıyla bu tutku doruğa çıkar ve Floransa'dan beş yüzyıl, Paris'ten bir yüzyıl sonra, New York sanatın tarihinin merkezi ilan edilir.*

Amerika'nın müze atılımının arkasında büyük servetler ve büyük iradeler kadar sanatı piyasalaştırmayı ve okyanusu aşmayı başaran öncü galeriler de vardır. Yeni toplumun egemenleri arasında sanat sahibi olmaya karşı duyulan ihtiras ve bu ihtirasın Paris'ten başlayarak uyandırdığı olağanüstü talep, modern bir sanat piyasasının ve bu piyasayla birlikte modern galerilerin kurulmasında önemli bir etken oluşturur. Hemen arkasından Paris'te müzayedeciliğin denetimi altında olan spekülatif piyasa zayıflar. İlk kişisel sergiler düzenlenmeye başlar. Çünkü galerilerin örgütlediği modern piyasa, monarşik himaye sistemini kırarak sanatçıların bireysel özerkliğini güçlendirir. Yeni yeni açılan galerilerin inanılması zor bir hızla kotardıkları uluslararası şebeke, modern sanatın tutulmasında ve müzeleşmesinde büyük mesafe kat eder.**

Paris'ten New York'a yelken açanların başında Goupil gelir. Goupil'in 1829'da Paris'te açtığı galerisi önce daha ziyade litografi ve gravür yayıncılığıyla uğraşır. Goupil, New

* Serge Guilbaut'nun *How New York Stole the Idea of Modern Art* başlıklı kitabı, bu sürecin pek çok resmî tarihi karşısındaki en hakiki anlatısı sayılır.

** Bakınız: Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*.

York galerisini açma görevini sonradan galeriyi tamamen devralacak olan yardımcısı Knoedler'e verir ve 1846'da açılan galeri bugüne kadar itibarını korur. Önemli müze koleksiyonlarının temelini atar.* Goupil asıl Gérôme'un ortağı ve damadı olmasından sonra ünlenir. Bu sayede Gérôme da Amerikalı koleksiyonerlerin gözbebeği haline gelir; Leonardo'yla kıyaslandığı bile olur.[40] Paris'teki atölyesi de Amerikalı öğrencilerle dolup taşar.** Popüler temaları klasikleştiren "neo-Grek" ve oryantalist havası uzunca bir süre Amerikan beğenisini tatmin eder. Ancak modernizmin yükselişiyle birlikte adı bile anılmaz olur.

Galericiliğin pîri sayılan Durand-Ruel, Gérôme'un bayraktarlığını yaptığı egemen akademizme karşı modernist öncülerin kümelendiği bir odak oluşturur: Courbet, Manet, Monet, Degas, Renoir, Sisley, Pissarro, Cézanne... Paris'te başgösteren estetik başkaldırı Durand-Ruel'i izleyerek başka kültürlere de nüfuz eder. 1870'te Londra, 1888'de New York galerisi açılır. Açılışından birkaç yıl sonra New York'taki galeri "şeker kralı" Havemayer'in sahibi olduğu binaya taşınır. Havemayer ailesinin eşsiz empresyonist koleksiyonu bu aralarda doğar. Durand-Ruel galeri dışında düzenlediği sergilerle de modernist beğeninin yerleşmesine öncülük eder. New York'u modernizme uyandıran, başka deyişle modernizmi Amerika'ya nakleden en etkili aktör Durand-Ruel'dir. Ame-

---

* Bakınız: *The Collector as Patron in the Twentieth Century*, sergi kataloğu.

** Gérôme'un *Ecole Nationale des Beaux Arts*'daki atölyesine iki bin öğrenci katılır. Birleşik Devletler'den gelenler yüz elliyi bulur. İstanbul'dan öğrencileri Osman Hamdi Bey, Halil ve Şeker Ahmet paşalardır. (*Gérôme and Goupil: Art and Enterprise*, sergi kataloğu). Paris dönüşünde Şeker Ahmet Paşa, resme büyük merakı olan Sultan Abdülaziz'in yaverliğine getirilir. Arkasından, Goupil Galerisi'nden onun aracılığıyla satın alınan eserlerle, Dolmabahçe Sarayı'nda aralarında Gérôme'un da bulunduğu ciddi bir koleksiyon kurulur. (Gülsen Sevinç Kaya, "Dolmabahçe Sarayı için Goupil Galerisi'nden Alınan Resimler," *Osmanlı Sarayı'nda Oryantalistler*, sergi kataloğu.)



ABD'de modernizm pazarını kuran Fransız galerici Paul Durand-Ruel.

rikan müzeleri kadar sanatını da fethedecek modernizmin yükselişi onun zamanında başlar. "Amerikan empresyonistleri" olarak tanıtılan "The Ten" grubunun 1898'deki ilk sergisini açacak olan da yine Durand-Ruel'dir. Kimi New Yorklu eleştirmenler onu, "dini sanat olan bir fedai", bir "misyoner", bir "havari", hatta bir "peygamber" olarak niteler.[41]

Amerikan müze salgınını etkileyen galericilerden en namlısı kuşkusuz Duveen'dir (1869-1939). Duveen, Durand-Ruel'in aksine, ateşli bir modernizm düşmanı, sekter bir klasik taraftarıdır. "ABD'deki en iyi İtalyan resimlerinin yüzde yetmiş beşi bu ülkeye Duveen aracılığıyla girmiştir."[42] Ülkenin Metropolitan'dan sonraki yegâne evrensel müzesi olan, Washington'daki National Gallery'nin kuruluşu onun bir tertibi olarak hikâye edilir.*

* Bakınız: Behrman, *Antikacıların Piri Duveen*; Simpson, *The Partnership*.

"Devrinin adamıdır. Devir tekelcilik devridir ve Duveen en önemli müşterileri arasındaki en büyük tekelcileri kendi tekeline almıştır."[43] Haliyle, bu gibi müşterilerinin iş dünyalarına özgü amansız yöntemlerini sanat dünyasına da sokar. Bu nedenle galericilik tarihinin en tartışmalı şöhretidir.

Duveen'in sanat işletmesi, Londra, Paris ve New York'taki galerileri, Avrupa'nın her sanat merkezinde etkin olan ve son derecede cömertçe ödüllendirdiği hafiyeleri ve zamanının sanat tarihi otoriteleri arasından seçtiği danışmanlarından oluşuyordu. En yetkili danışmanı, ulusal müzecilik döneminin ünlü küratörü, Rönesans uzmanı ve Berlin Kaiser Friedrich Müzesi'nin yöneticisi Dr. Wilhelm von Bode'du. Ancak Almanya'nın en nadir koleksiyonlarından biri olan Hainauer koleksiyonunu Paris'e kaçırması nedeniyle bizzat Kaiser, Duveen'le her türlü ilişkiyi yasakladı.[44] Duveen de bunun üzerine, Bode'un rakibi olan Harvard Üniversitesi'nin ünlü sanat tarihçisi Berenson'la çalışmaya başladı. Floransa'ya yerleşen Berenson, sanat çevresindeki itibarı ve ilişkileri sayesinde Duveen'e hem son derecede değerli eserler buluyor, hem de tartışılmaz otoritesiyle bu eserlerin değerini tasdik ediyordu. "Otuz yıl sürecek bu ilişki, Berenson'a dünyada hiçbir bilim adamına nasip olmamış bir servet getirecekti."[45] Ancak Berenson'un anılarında Duveen'in adının bir kez olsun geçmemesi, bu ilişkiden duyduğu derin pişmanlığa bağlanır.[46]

Duveen doğal olarak müzelerle de içli dışlıdır. Bir dönem Londra'daki National Gallery'nin mütevelli heyeti üyesi olur. Ancak bu görevini özel galerisi lehine istismar etmesi üzerine bizzat zamanın başbakanı Chamberlain tarafından görevinden uzaklaştırılır. İngiliz aristokrasisinden kalma sanat mirasını Amerika'ya pazarlamasından dolayı uğradığı hücumları yatıştırmak amacıyla Londra müzelerine bağışlar-

da bulunur.* British Museum'a "Elgin Mermerleri"nin sergilenmesi için ayrı bir kanat yaptırır.** Birçok bağışta bulunduğu Tate Gallery'ye de Turner koleksiyonu için özel bir ek yapmayı üstlenir. Ve Tate'in bulunduğu semtin adıyla, Millbank Lordu ilan edilir. Bütün bu girişimleriyle kıyaslanınca, Duveen'in müzelere yaptığı en çarpıcı katkı Washington'daki National Gallery'nin kuruluşunda oynadığı roldür.

Duveen, danışmanı Berenson'dan, Ermitaj Müzesi'ndeki Çarlık kabinelerine ait kimi Rönesans şaheserlerini Sovyet hükümetinin satmak istediği bilgisini alır. Konu, 'baron'lardan banker ve Hazine Bakanı Andrew Mellon'un ilgisini çeker. Mellon, Duveen'in rakibi olan Knoedler Galerisi'yle çalıştığından, eserlerin satın alınması Knoedler aracılığıyla gerçekleştirilir. Ancak hemen arkasından Mellon vergi kaçakçılığıyla suçlanır. Mahkeme satın aldığı eserlerin kâğıt üzerinde devredildiği vakıfların hayalî olduğunu ve eserlerin

---

* Sir Osbert Sitwell otobiyografisinde bu bağışlara şöyle değinir: "Lord Duveen'in ülkemize sunduğu değerli armağanlar onun adına dikilmiş bir anıt gibi yükseliyor. Ama bu görkemli armağanların parasının... İngiliz resminin en seçkin yapıtlarının ABD'ye satılarak kazanılmış olması doğrusu çok acı. Şimdi müzelerimize ait sanat galerilerimiz çok, ama bu galerilere koyacak resmimiz yok. Duveen, hiç kuşkusuz zamanının en büyük taciriydi." (Behrman, *Antikacıların Piri Duveen*, s. 113.)

** İstanbul'daki İngiliz sefiri Lord Elgin'in Osmanlı Sarayı'ndan kopardığı bir araştırma iznini istismar ederek (1804) Parthenon'dan söktüğü ve İngiltere'ye naklederek devlete sattığı heykel ve kabartmalar onun adıyla anılır. Duveen, bu "Elgin Mermerleri"nin sergilenmesi için yapımını üstlendiği ve hâlâ kendi adını taşıyan özel galeri sayesinde Avrupa sanatının ikonlarıyla adını birleştirdiğini sansa da, gerçekte altından kalkamadığı bir skandala yol açar. Parthenon heykelleri aslında kırmızı, mavi aşı boyası ve altın renklerine boyanmıştır; ancak, ünlü sanat tarihçisi Winckelmann'ın hatası ve Avrupalı beyaz ırkı temsil ettiklerine ilişkin bir inanç nedeniyle baştan beri beyaz oldukları varsayılır. Bu varsayımdan hareket eden Duveen de, tahrip edici yöntemlerle heykellerin özgün patinalarını kazıtır ve güya beyazlatarak özgünleştirir. Zaten müşterilerinin gözünü boyamak amacıyla, büyük ustalara ait kimi tuvalleri de hiç sakınmadan tadil ettiği için sicili bozuk olan Duveen'in bu skandalı müze yönetimini de itham altında bırakır. (St. Clair, "The Sculptures of the Parthenon, Questions of Authenticity and Stewardship".)

kamudan saklandığını iddia etmektedir. Mellon büyük skandala yol açan bu iddiadan Duveen'in tanıklığı sayesinde kurtulur. Çünkü Duveen, mahkemeyi, eserleri satın alırken Mellon'un asıl amacının kamusal bir müze kurmak olduğuna inandırır. Bu hadiseden sonra artık Mellon onun avucundadır. Rakibi Knoedler'i devreden çıkararak, müze işini bizzat ele alır. Müzenin yeri, mimarı, stili ve tabii koleksiyonları ondan sorulur. Onun rehberliğinde, Mellon'un vergi borçları karşılığında devlete armağan ettiği National Gallery, nihayet 1941 yılında, Washington'da kamuya açılır.[47]

Duveen'in ABD ekonomisinin egemenlerini müze idealine bağlaması, onların pragmatist zihniyetlerine büyük bir maharetle hitap edebilmesiyle açıklanır. Onları gerçekten sanatın mucizevî bir yatırım olduğuna inandırır. Sanata yatırımın sağlayacağı yararlar ve çıkarlar ona göre saymakla bitmez: ölümsüzlük, haz, eğitim, gösteriş, itibar, iktidar, üstünlük, hayır, sevap... Ve asıl önemlisi 'durduğu yerde' değer kazanacak yeni bir servet; yani sadece kültürel bir sermaye değil. Duveen'in bütün bu iddialarının kanıtı zaten başta bizzat kendisi değil midir?

Duveen, mesenliğe özendirerek asalet yoksunu yeni zenginlerin aristokratlık heveslerini tatmin etmektedir. Edgar Allen Poe'ya göre kan bağıyla oluşan aristokrasinin yerini Amerika'da "dolar aristokrasisi" almıştır; ve bu yeni cins aristokrasi, "hanedanlara ait armalar yerine servet teşhir" etmekten hazzeder.[48] Üstadı Poe'nun gözlemlerini Baudelaire'in yorumları tamamlar: "Birleşik Devletler uçsuz bucaksız ve genç bir ülkedir. Yaşlı kıtayı kıskanması doğaldır. Maddî gelişmesinden büyük gurur duyar. Tarihin bu yeni misafiri, endüstrinin kudretine çocukça bir inanç duyar... Zamana ve paraya müthiş değer verilir. Bir tür ulusal iptila derecesinde abartılan maddî faaliyet, dünyevî olmayan şeylere zihinde pek yer bırakmaz. Soylu Poe, ülkesinin büyük

bir talihsizliğinin aristokrasinin eksikliği olduğunu söyler. Ona göre aristokrasisi olmayan halklarda güzellik kültü çürür, çözülür ve ölür. Yurttaşlarının pahalı ve gösterişçi lükslerini hatırından çıkarmayan Poe, onlardaki en ufak zevksizlik belirtisini gözden kaçırmaz."*[49]

Duveen müşterilerinin kimlik arayışlarına son derecede duyarlıdır; nabza göre şerbet vermekte üstüne yoktur. Koleksiyonerlerine hazırladığı özel kataloglara, satın aldıkları eserlerin daha önce hangi soylulara ait olduklarına ilişkin öyküler düzerek müşterilerini aristokratik bir soykütüğüne bağlar. Çevresinde beğeni ve görgü üstadıdır. Hatırlı müşterilerinin önemli davetlerini o düzenler, kimilerinin malikânelerini o dekore eder. Kendi sattığı resimleri yerlerine kendisi asar ve akıbetlerini tek tek izler. Bu sayede sattığı eserlerin tarihsel atmosferine layık bir soyluluk mizanseni yaratır.

Duveen'in çevresinde tipik olan yapay kimlik arayışları, soyluluğu hatırlatmaktan çok *kitsch* bir kültürün serpilmesine yol açar. Amerikan sanat yazınında formalist anlayışın fikir babası olan Clement Greenberg, 1939'da yayınlanan *Avangard ve Kitsch* başlıklı manifestosunda, bu oluşumu sanata karşı büyük bir tehdit olarak değerlendirir: "*Kitsch*, üretim sistemimizin tamamlayıcı bir parçası haline gelmiştir... Muazzam bir yatırım karşılığında sermayeleştirilmiştir. Bu yatırımın bedelini ödemesi şarttır. O nedenle de *kitsch*, pazarını korumaya ve yaygınlaştırmaya mahkûmdur."[50] Dolayısıyla "Birleşik Devletler, gayet mükemmel, dünyanın gördüğü en büyük *kitsch* ihracatçısı haline gelebilir."[51] Greenberg, özünde akademizmin yatığına inandığı

---

* Baudrillard ise sadece Amerikalı 'baron'ların değil, bütün endüstri toplumlarının bir biçimde aristokrasiye öykündüklerini savunur: "İtibar meselelerine saplanan endüstri toplumlarının kültürü... aristokratik değerlerin gölgesi" olarak kalır (aktaran Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, s. 227).

kitsch tehdidinin karşısında avangarda ümit bağlar. Bu bakımdan New York Modern Sanat Müzesi'nin kuruluşu yaşamsaldır.

•

19. yüzyıl sonunda patlayan Amerika'nın müzeleştirilmesi hareketi, koleksiyonculuk ve himaye sistemlerinin tarihi kadar, sanatın siyasetin hizmetine sokulması yöntemlerinde de yeni ufuklar açar. ABD'deki egemen kültürel politikalarda, Avrupa'da bir yanda kamusal alanın, diğer yanda da romantik kültürün örgütlenmesiyle yükselen özerklik düşüncesine baştan beri pek ilgi gösterilmemiştir. Müzecilik alanında bu durum, müzelerin yönetim biçiminden çok, yönetim 'felsefesinde' kendini gösterir. Çünkü her ne kadar Amerikan müzeleri 'özel', Avrupa müzeleri 'kamusal' olarak nitelense de, iki modelin kesiştiği birçok nokta bulunmaktadır ve ABD modeli de kamusal temsilin ifadesi olan özerk mekanizmalardan yoksun değildir.* Ancak, Yeni Dünya kültürünün, sanatın her türlü yarardan ve çıkardan arındırılması doğrultusundaki özerklik düşüncesini sindirmesi zordur. Oysa Avrupa'da müzeolojiyi bu düşünce besler ve müze kamuya mal olmuş bir hazine olarak tasavvur edilir. ABD'ye gelince, sahiplerinin hayırseverliği sayesinde kamuya sunulan bir servettir müze. Özel mahiyetini korur. Kuşkusuz bunun, nadire kabinelerinin sahibine-özel kozmolojisiyle hiçbir biçimde ilgisi yoktur. Tam aksine. Bu 'özel'lik, alabildiğine popüler ve yararcı olmaktan sakınmaz. ABD deneyinin yaygınlaştırdığı 'kurucu' himaye sistemi, kültürün özelleştirildiği 'postmodern' zamanlarda daha sakınmasızca uygulanacak ve küresel bir dayatmaya dönüşecektir.

---

* Amerikan ve Britanya müzelerinin yönetim modelleri üzerine bakınız: Wu, *Kültürün Özelleştirilmesi*; Duncan, "Public Spaces, Private Interests", *Civilizing Rituals*, s. 48-71.

Ve giderek, Avrupa müzelerinin modern aklını, bireysellik/ulusallık/evrensellik hayalini gölgeleyecektir.

Notlar

1 Prior, *Museums and Modernity, Art Galleries and the Making of Modern Culture*, s. 36.

2 Schubert, *The Curator's Egg*; Prior, *Museums and Modernity*; Carbonell, *Museum Studies: An Anthology of Contexts*.

3 Edhem, "Müzeler", s. 563.

4 Schubert, s. 18.

5 Prior, s. 23, 32, 59.

6 Duncan ve Wallach, "The Universal Survey Museum", s. 62.

7 *A.g.e.*, s. 63.

8 Simmel, *The Philosophy of Money*, s. 37.

9 *The Little Book of the Louvre*, s. 7-11, 105

10 Dorival, *The School of Paris in the Musée d'art Moderne*, s. 20-22

11 Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, s. 219.

12 Assouline, *Discovering Impressionism - The Life of Paul Durand-Ruel*, s. 270.

13 Dorival, s. 20-28.

14 Groys, "The Struggle against the Museum; or, The Display of Art in Totalitarian Space", s. 147, 148.

15 Yıldızoğlu, *Köpeğin Ahlakı*, s. 53.

16 Prior, s. 65.

17 Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, s. 31-43.

18 Prior, s. 78-81.

19 Caygill, "From Private Collection to Public Museum: the Sloane Collection at Chelsea and the British Museum", s. 18, 19.

20 *A.g.e.*, s. 3.

21 Sontag, "Edebiyat Özgürlüktür".

22 Cohen-Solal, *Painting American: The Rise of American Artists*, s. 148, 218.

23 *A.g.e.*, s. 215.

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

25 Behrman, *Antikacıların Piri Duveen*, s. 54, 128.

26 Cohen-Solal, s. 26, 141, 284

27 Duncan ve Wallach, s. 65.

28 Cohen-Solal, s. 149, 221, 222.

29 Duncan, *Civilizing Rituals*, s. 54.

30 *A.g.e.*, s. 62.

31 *A.g.e.*, s. 90.

32 *A.g.e.*, s. 79.

33 Schubert, s. 40.

34 Vollard, *Recollections of a Picture Dealer*, s. 142-144.

35 Schubert, s. 41.

36 Giovannini, "Malibu and a Villa".

37 St. Clair, "The Sculptures of the Parthenon, Questions of Authenticity and Stewardship".

38 Eco, *Travels in Hyperreality*, s. 3-58.

39 Baudrillard, "The Beaubourg-Effect".

40 *Gérôme and Goupil: Art and Enterprise*, s. 42.

41 Cohen-Solal, s. 74.

42 Behrman, s. 26.

43 *A.g.e.*, s. 77.

44 Simpson, *The Partnership: The Secret Association of Bernard Berenson and Joseph Duveen*, s. 101.

45 Behrman, s. 95.

46 *A.g.e.*, s. 102.

47 Cohen-Solal, s. 219; Behrman, s. 140-147; Simpson, s. 252.

48 Poe, "Philosophy of Furniture", *The Complete Illustrated Stories and Poems of Edgar Allan Poe*, s. 715.

49 Baudelaire, *Selected Writings on art and Artists*, s. 165, 166.

50 Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, s. 36.

51 *A.g.e.*, s. 160.

Modern Müzeler ve Yeni Bilgi Rejiminin Kurulması

Burjuva meta ekonomisinin yaygınlaşmasıyla birlikte, mitin karanlık ufku, çözümleyici aklın güneşi tarafından aydınlanır. Yeni barbarlık tohumu bu güneşin soğuk ışınları altında yeşerir.
Theodor Adorno, Max Horkheimer

18. yüzyıldan beri hafızanın en kusursuz mekânlarından birini oluşturan müze, kuramsal aygıtlarımızın başında gelir ve birçok bakımdan Aydınlanma'nın canlandırdığı tutkularımızın tam bir amblemidir.
Donald Preziosi

Modern müzeler, nadire kabinelerine ve hafıza saraylarına özgü, dünyayı anlamlandırma düzenini köklü bir değişikliğe uğratır. İzleyenin tefekküre dalarak, koleksiyonundaki harikalar arasında okuduğu gizemli ilişkiler (*correspondances*) sayesinde oluşturduğu ve edebî bir metni hatırlatan dünya hayali çözülür. Nadirelerle 'yazılan' metinler ve bu metinleri edebîleştiren mecaz, alegori, sembol gibi söz sanatları hakikatlerini yitirir. Dünya kitap gibi okunmaz, kitaplardan okunmaya başlar.* Hafıza saraylarının canlandır-

* Bir dil, metin, kitap olarak dünya konusunda bakınız: Borges, "Kitap Kültü Üzerine" ve "Gizler Aynası", *Öteki Soruşturmalar*.

dığı, olaylar ve düşünceler ile imgeler arasındaki ve imgeler ile kelimeler arasındaki karşılıklılık kırılır. Foucault'nun tabiriyle, "kelimeler ve şeyler" birbirinden ayrılır. Hafıza tiyatrosunun işaretleri, işaretledikleri şeylerden –nesne, imge, düşünce ve olaylardan– giderek kopar ve kendi içlerinde Leibniz'in *calculus*'u gibi bir işaretler arası sistem, evrensel bir dil kurarlar. Ardından, koptukları şeyleri bu yeni dilin sentaksı içinde yeniden anlamdırırlar. Yani dil, şeylerden ve şeyler arasındaki karmaşık ve değişken bağlantılardan çok, kendi işaretleri arasındaki ilişkileri gösterir.* Hafıza ve tarih artık bu evrensel dilin kelimeleri aracılığıyla hakikat bulur.

Matbaacılığın gelişmesinin ve yaygınlaşmasının da katkısıyla, insan çevresini 'okumaktan' uzaklaşır ve kitaplara dalar. "Basılı kitap kadim hafıza sanatlarını parçalar."[1] Hafızanın kaynağı, kabinelerden, hafıza saraylarından ve tiyatrolarından, kelimelerin derlenip basıldığı ansiklopedilere, kitaplara kayar. Bilginin mecrası değişir. Her okumada, nesnelerin okuyana göre yeniden anlamlandırıldığı kabinelerin özel ve tikel dünyasından bağımsızlaşan bilgi, hafıza (tarih) ve dil (metin) genelleşir ve evrenselleşir.

Kabinelerde, belirli bir hiyerarşiye bağlı olmadan, düzensiz, zamansız ve ölçümsüz olarak sergilenen nesne âlemi, modern müzede hizaya girer; tasnif edilir, tariflendirilir, ölçümlenir ve sıraya sokulur. Bu süreç içinde harikalar değerini yitirir. Önceden "heyecan ve hayranlıkla karşılanan harikalar... 17. yüzyılın sonuyla birlikte artık takdir görmez. Birer bayağılık ve münasebetsizlik göstergesi sayılırlar... Harikalar kültü, üst kültür düzeyinden düşerek, şarlatanlığın estetik düşkünlükle buluştuğu bir düzeysizlik gösterir."[2]

---

* "Dil, şeylerin kendilerinin işaretlenmesi –yazılması– yerine, temsilî işaretlerin kendi aralarında genel olarak düzenlenmesiyle sınırlı kalır." (Foucault, *The Order of Things*, s. 42)

Acayip, tuhaf, garip, aykırı, gizemli şeyler bilginin bölgesini terk eder; bundan böyle, cehaletin, kör inancın, büyücülüğün ve falcılığın alametleri sayılır. Ancak "kadınlar, çocuklar, ilkeller ve cahil kitleler gibi gelişmemiş, zevksiz topluluklar" arasında hayret uyandırır.[3]

Müzeolojik Akıl

> En genel ve temel anlamda müze epistemolojik bir teknolojidir: tarihsel bilginin üretilmesine, düzene sokulmasına ve meşrulaştırılmasına yarayan bir aygıt.
> Donald Preziosi

Foucault, Rönesans âlimi Aldrovandi gibi kendisi de bir doğa bilimcisi ve müzeci olan Buffon'un (1707-1788) meslektaşının eseri karşısındaki şaşkınlığını anlatırken, Rönesans ile 18. yüzyılın bilgi rejimleri arasındaki kopmaya işaret eder. Ömrünü neredeyse Aldrovandi mertebesinde bir kataloglama uğraşına hasreden Buffon, kraliyet müzesinin kataloğunu hazırlama görevini bütün doğal nesneleri eş bir cetvel içinde sınıflandırmayı amaçlayan dev bir tasarıya dönüştürür. Ve sonuçta, öngördüğü elli ciltten ancak otuz altısını yayınlayabildiği *Histoire naturelle, générale et partculière* ortaya çıkar. Aldrovandi ve Buffon'un iki ayrı çağa ait kataloglama ve tarih yöntemleri arasındaki fark, iki dönemin koleksiyonlarını, müzelerini canlandırması bakımından çarpıcıdır. Nitekim, Aldrovandi'nin eseri "*Historia serpentum et draconum*'a bakıldığında, 'Genel Olarak Yılana Dair' adlı bölümün şu başlıklar altında düzenlendiği görülecektir: cinas (yani, *yılan* kelimesinin çeşitli anlamları), eşanlamlar ve etimolojiler, farklılıklar, biçim ve tasvir, anatomi, doğa ve alışkanlıklar, yaradılış, çiftleşme ve üreme, sesler, hareketler, yerler, beslenme, fizyo-

nomi, antipati, sempati, yakalama tarzları, yılan tarafından ısırılma ve öldürülme, zehirlenme şekilleri ve belirtileri, tedaviler, adlar, sıfatlar, alametler ve kehanetler, canavarlar, mitoloji, adanmış olduğu tanrılar, kıssalar, alegoriler ve gizler, hiyeroglifler, amblemler ve semboller, özdeyişler, yakıştırmalar, mucizeler, bilmeceler, nişanlar, armalar, tarihsel olgular, düşler, hayaller ve heykeller, beslenmedeki ve tıptaki yeri, değişik kullanımları. Buffon'un bütün bunlar üzerine diyeceği şudur: 'Gelin, böylesine bir yazı çorbasında ne kadarlık bir doğa tarihi bulunduğuna siz karar verin. Bunlar tasvir değil, sadece efsane' ... Aldrovandi, Buffon'dan ne daha iyi, ne de daha kötü bir gözlemciydi; ondan daha saf biri de değildi. Ayrıca, anlamak için görmenin gereğine en az onun kadar inanıyordu. Sadece, onun gözlemleri gördüğü şeylere aynı sistemle veya aynı episteme* düzeniyle bağlı değildi. Çünkü Aldrovandi, bü-

* Episteme: Belirli bir zamanda bilginin üretildiği, aklın ve hakikatin tanımlandığı ilişkiler düzeni; "bilginin örgütlendiği formlar"(P. Hirst), "hakikat rejimleri" (E. H. Greenhill). "Bir çağa ait bilgilerin toplamı değil, genel araştırma tarzı da değil, bir yayılma mekânı... bir ilişkiler alanı"; "dünya görüşü gibi bir şey" (Foucault). Foucault Rönesans ile 19. yüzyıl başları arasındaki dönemin "bilgi arkeolojisi"yle ilgili *Le Mots et les Choses* (1966) kitabında üç episteme ayırt eder: Rönesans, 17. yüzyıl başından 19. yüzyıla kadar egemen olan klasik episteme ve "belki de şimdi nihayete eren" modern episteme (Foucault, *The Order of Things*, s. 386). Rönesans'tan sonra, "Batı dünyasındaki temel bir kopma nedeniyle, artık önemli olan benzerlikler (*resemblance*) değil, özdeşlikler ve farklılıklardır... 17. yüzyıl başında Barok dönemde, düşünce benzerliğe bağlı hareketine son verir. Benzeşlik (*similitude*) artık bilginin formu değil, hata vesilesidir." (*a.g.e.*, s. 50, 51.) Klasik episteme temsillere, ansiklopedik cetvellere karşılık gelir. Ama ondan sonra "şeylerin kalbine derin bir tarihsellik nüfuz eder; onları yalıtır ve kendi bütünlükleri içinde tanımlar; onlar üzerinde zamanın sürekliliğini hatırlatan bir düzen dayatır... Ve Batı düşüncesinde insan ilk kez ele alınır... İnsan nispeten yeni bir icattır, bütün ömrü iki asrı bile bulmaz; bilgimizde yeni bir izdir ve bu bilgi yeni bir form keşfeder keşfetmez yeniden kaybolacaktır." (*a.g.e.*, s. xxiii) Beşerî bilimlerin oluştuğu modern çağda bilgi görünenin ardına geçer. Bilmek, şeyler arasındaki gizli, derin, temel ilişkilerin sorgulanması, çözümlenmesi ve serimlenmesidir. "Ve şeyler arasındaki ilişkilerin daha da derinlerine inildiğinde insanın doğası hakkında felsefî sorular sorulur." (Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, s. 18.)

yük bir titizlikle baştan sona yazılı olan bir doğayı tefekkür ediyordu."[4]

Aldrovandi'nin müzesinde "dünya bir dil olarak kavranır, amblemlerden, izlerden, işaretlerden benzerliklerden oluşur... Bu epistemede düşüncelerle göstergeler, göstergelerle nesneler arasında Descartes ve Locke'taki gibi kesintiler yoktur... Rönesans'ın düşüncesi hiperrealisttir."[5] Oysa insanların düşündüğü için var olduğu *(cogito ergo sum)* bir sonraki çağda, dil de dünya yerine onun düşüncesini, bilgisini temsil eder.

Kabinelerde temsil edilen dünya görüşü, modern müzenin aklıyla kıyaslanınca Leibniz'in tabiriyle fazlasıyla "bulanık" görülür.[6] Bunun başlıca nedeni, tikel, nadir, kıyas kabul etmeyen şeylerden hareket ediyor olmasıdır. Oysa düzen ve disiplinin esas olduğu bir müzede artık bunlar geçerli değildir. Müzenin gösterdiği şeylerin kabinelerdeki gibi sıradışı olmaları değil, aksine sıraya sokulabilmeleri, belirli bir bütünlük, genel bir kategori içinde temsil edilmeleri, yani sınıflandırılabilmeleri değer kazanır. Dolayısıyla, şimdi nadir olan değil, temsilî olan makbuldür. Hakikat, karşılıklılık ve benzerlik (*correspondance*) yerine kıyaslama ve farklılık sayesinde aydınlanır. Descartes projelerinin "şeylerin iç doğalarını incelemek değil, onların birbirleriyle kıyaslanması ve böylece kimi şeylerin diğerleri temel alınarak kavranması" olduğunu söyler.[7]

Kıyaslama, ölçerek ve sıralayarak yürütülür. Özdeşlikler ise farklılıkların tanımlanmasıyla kurulur. Farklılık gözle görülür özelliklere, forma dayanır. Görmek ve sınıflandırmak bilginin kaynağını oluşturur.[8] Görme ve sınıflandırma deneyiminin en canlı mekânı da kuşkusuz müzedir.

Aynı zamanda, aynı çevreler içinde, simetrik olarak tasarlanan büyük ansiklopedi ve sözlüklerle, modern üniversite, kütüphane ve müzeler aynı mantığın ve aynı gramerin farklı

mecralarını oluştururlar.* Bilginin ve dilin yeniden yapılandırıldığı bütün bu mecralar, işledikleri 'maddeleri' öncelikle sınıflandırarak anlamlandırırlar. Modern müzede sınıflandırma, ilkin tabiat ve sanat, bilim ve estetik arasında gerçekleşir. Nadire kabinelerinde iç içe sergilenen *naturalia* ve *artificialia*, arkasından da *scientifica* koleksiyonları uzmanlaşır. Böcekler ve mercanlar, saatler ve boynuzlar, heykeller ve ceninler, narlar ve zırhlar artık birbirlerini anlamlandırdıkları bir edebiyat oluşturmazlar. Her birinin anlamı, göstereni, sırası, evrensel aklın tasnif disiplini (taksonomi) altında sabitlenir ve farklı kümeler içinde birbirinden yalıtılır. Müze bir tasnif mekânı –ve bir mekân tasnifi–, cisimleşmiş bir ansiklopedi, bir sözlük işlevi görür. Ansiklopedizm sanat müzelerini de kendi içinde sınıflandırır. Önce sanat ile zanaat, güzel sanatlar ile el sanatları ayrılır. Ardından sanat eserleri kronolojik ve biyografik bir hizaya girer. Önceller ve ardıllar saptanır. Eserlerin ölçü ve teknikleri kaydedilir. Formlarına göre stillere, ekollere, akımlara, dönemlere tasnif edilir. Nihayet, estetik hiyerarşinin cetveli olan kanona göre nitelenir ve sıraya sokulur. Mekâna eklemlenerek kademelenir.

•

Müzeler çağı 19. yüzyılda bilginin paradigması tabiat bilimleridir. Zaten o çağda akıl demek, yöntemleştirilmiş tabiat demektir.[9] Dolayısıyla, sanat tabiattan, tabiatın belirleyici olduğu akılcı, evrensel bilgi düzenine göre ayrılır. Yani, ayrı bir bünye, ayrı bir müze oluşturması bilimin gereğidir. Ancak daha kök-

---

* Rönesans ertesinde üniversite, kütüphane ve müzelerde bilginin yeniden örgütlenmesi konusunda bakınız: Burke, "Bilgiyi Sınıflandırmak: Ders programları, Kütüphaneler ve Ansiklopediler", *Bilginin Toplumsal Tarihi*, s. 81-115.

18. yüzyıl müzeleriyle, bu yüzyılda İngiltere'de ve Fransa'da yayınlanan büyük ansiklopedi ve sözlüklerin ilişkileri konusunda bakınız: *Enlightening the British: Knowledge, Discovery and the Museum in the 18th Century*, (ed.) R. G. W. Anderson, M. L. Caygill, A. G. Macgregor ve L. Syson.

lü bir ayrım, romantizm çağında, sanatın bilimle çatışması sonucu oluşur. Sanat, tabiatın yerine tabiatüstünü, aklın yerine hayali, evrensel olanın yerine tikeli öne alır. Adeta nadire kabinelerinin ruhuna sahip çıkar. Estetik bilimden; sanat hayattan, tabiattan ve sanayiden kopar; özerkleşir. Sanatın bir din havasına büründüğü olur, müzeler tapınak muamelesi görür.

Aydınlanma'nın müze tasavvuru ve müzeleşme hamlesi, Rönesans koleksiyonlarını da esir alan, bilginin sınırlarına erişebilme umudunu güçlendirir. Nihayet bilgi fethedilecek ve bütün zaman aynı mekân içinde derlenip toparlanacak ve gözler önüne serilecektir. İnsanın sanat ve tabiat üzerindeki, bütün evren üzerindeki iktidarını, müzeden daha inandırıcı şekilde ne ifade edilebilir? Zamanı müzede gözaltına alan insan, geçmişini denetleyebildiği ölçüde geleceğine de egemen olacaktır. İmparatorların kendi görkem ve güçlerini sahnelemek amacıyla donattıkları müzelerin devri sona ermiştir. Modern müze insanoğlunun suretindedir. Sanat ve tabiat tarihi müzelerinde, arkeoloji, etnoloji, jeoloji, biyoloji müzelerinde insan kendi hakikatini inşa eder. Bu müzelerin öznesi de nesnesi de insandır, bilen de bildiren de odur. Bu mekânlarda kaynağı da kendisi olan, kendi üzerindeki iktidarını örgütler. Demokratik bir hakikat politikasına (Foucault) gerçeklik kazandırır.

Müzeolojik Zaman

> 19. yüzyıl sonunda ve 20. yüzyıl başında müzeler ve uluslararası sergiler ilerleme teknolojileri olarak işlev gördü. Bu yeni bir tespit sayılmaz. Çünkü o zamanlarda da müzeler ve benzerleri "ilerleme makineleri" olarak anılırdı.
> Tony Bennett

Modern müzeler kuruldukları çağın bilgi rejimini canlandırırken, akılcılığı tarihselciliğe eklemlerler. Tarihselcilik,

insanların, toplumların ve kültürlerin gittikçe ilerledikleri ve geliştikleri bir zaman düzeni dayatır. İnsanlığın Aydınlanma'ya doğru evrildiğini izleriz. Uygarlığın gelişmesinin nihayete ereceği ideal bir hedefe, bir *telos*'a ulaşıncaya kadar bu evrimin süreceği hayal edilir. Tarihin sonundan başına doğru canlandırıldığı, geleceğin geçmişi anlamlandırdığı teleolojileri, Foucault 19. yüzyılda yükselen ütopyalarla ilişkilendirir. Bu ütopyalar sadece Saint-Simon, Fourier, Louis Blanc, Proudhon, Marx-Engels, Blanqui gibi modern sosyalizmin kurucularının değil, Cumhuriyetçilerin, Tocqueville gibi liberallerin geleceğe hükmedeceğine inandıkları tahayyüllerini de içerir.* "19. yüzyılda ütopyalar zamanın doğuşundan çok tükenişiyle ilgilenir. Çünkü bilgi artık bir tablo şeklinde değil, bir sıralamayı ve gelişmeyi gösteren bir dizi şeklinde düzenlenmiştir... Tarihin sonuna ait büyük düş, nedensel düşünme sisteminin ütopyasıdır."[10]

Tarihselcilik insanlara ve kültürlere hiyerarşik bir nizam verir. Onları ilerleme, gelişme, uygarlaşma hattında kat ettikleri zamana göre sınıflandırır. İlerlemenin zamanı tabiatın zamanına karşılık gelir ve canlıların evrim süreçlerine ilişkin biyoloji kuramlarına dayanır. Sanatın zamanı da tabiatın zamanına ayarlıdır; ikisi de aynı hatta ilerlerler.

Sanat ve tabiat müzelerinde insana ve tabiata ait ürünler aynı zamandizimi (kronoloji) ilkelerine göre birbirlerini izlerler: Tabiat bilimlerinde "bitki ve hayvanların cinslerine ve tarihlerine göre sınıflandırıldığı iki-terimli *(binomial)* yöntem, sanatın ekollere ve zamandizimine göre tasnifinde karşılık bulur. Bu tasnif tarzının yerleşmesinde en büyük

---

* 19. yüzyıl ütopyaları ve sanatla ilişkileri konusunda bakınız: Neil McWilliam, *Dreams of Happiness, Social Art and the French Left, 1830-1850* (Princeton: Princeton University Press, 1993).

rolü, Winckelmann'ın 1764'te yayınlanan *Antik Sanatın Tarihi* adlı eseri oynar. Böylece hem en geniş anlamıyla uygarlığa, hem de ulusal sanat ekollerine ilişkin ilerleme anlatıları, insanoğlunun gelişimini gösteren kalıntıların yeniden kodlanmasına yardımcı olur."[11]

Sanatın da bilim gibi, sanayi gibi, zamanla ilerleyen bir doğrultuda tarihselleştirilmesi, müzede mimarî disiplin ve eserlerin teşhir düzeni sayesinde başarılır. Müze planı İspanyol, Flaman, İtalyan vb. ekollerine göre birbirinden ayrılan ve bir zamandizimini izleyen odalara bölünür. Örneğin, 17. yüzyıl Hollanda ekolü: Rembrandt (1606-1669), Adrian van de Velde (1636-1672), Solomon van Rusideal (1628-1682)... Birbiri ardına bu odaları kat eden izleyici bir yandan da mimarînin yönlendirdiği bir zaman içinde ilerler. Müzenin gezildiği güzergâh sanatın zamanının güzergâhıdır. Form, hacim, ışık gibi mimarî öğeler, müzedeki zaman-mekân şemasını ve bu şemanın içerdiği hiyerarşiyi –ileri/geri, uygar/barbar, modern/primitif, ham/işlenmiş, basit/karmaşık vb.– pekiştirir. Örneğin, "bir dönemin sergilendiği odadan diğerine geçtikçe ışık miktarı artırılır ve bu sayede insanlığın karanlıktan aydınlığa doğru ilerleyen yolculuğu simgeleştirilir."[12]

Modern müzeyi gezmenin disipliniyle, nadire kabinelerinde hayal âlemine dalmanın hazzı birbirleriyle kıyas kabul etmez. İkincisi kent sokaklarını dilediğince arşınlayan *flâneur*'ün gezginciliğine benzetilir. Çünkü *flâneur* de, nadire koleksiyoneri gibi, aykırı, düzensiz ve anlık, kopuk kopuk görüntülerle bir sonu olmayan veya bir bütünlüğü amaçlamayan kendine göre kolajlar oluşturur. Onun bilgisi de kabinelerini tefekküre dalanlar gibi 'okumaya' dayalıdır. Oysa modern müzenin bilgisi görme önceliklidir.

Gözün İktidarı ve Teşhir Teknolojileri

Bizim Batı kültürümüzde akılcı insan görsel insandır.
Marshall McLuhan

Dünyanın resme, insanın özneye dönüşmesi, modern çağ için belirleyicidir. Bu dönüşüm, modern tarihi temellendiren vakaya da ışık tutar... Yani, fethedilen dünya ne kadar daha kapsamlı ve etkili olarak canlanır, ve nesne ne kadar daha nesnel görünürse, özne de o kadar daha öznel olarak belirir... Ve dünyanın gözlemlenmesi ve öğretilmesi o kadar daha büyük bir hızla insana ait bir doktrin haline dönüşür... Hümanizmin, dünyanın resme ilk dönüştüğü yerde yükselmesi şaşırtıcı değildir.
Heidegger

Heidegger'e göre modern çağda varlıklar hakikatlerine temsilleri sayesinde kavuşurlar. "İlk kez Descartes metafiziğinde, var olmak temsil etmenin nesnelliği ve hakikat temsil etmenin kesinliği olarak tanımlanır."[13] Temsil etmek, 'önümüze koymak', 'karşımıza almak', 'yerli yerine yerleştirmek' anlamındadır. Dünya bu yolla temsiline dönüşür ve bir tasvir, bir resim gibi gözümüzün önüne gelir. Temsilin nesneleri olan tarih ve tabiat, dünyaya ait bu resmin içinde yerini bulur. Böylece bir 'dünya resmi' oluşur. 'Resim' ile anlatılan, dünyanın nesneleştiği bütünlüktür, sistemdir. Dünya ancak nesneye dönüşmesi sayesinde bilginin erişimine girer ve bir varlık kazanır, gerçekleşir. "Sonuçta 'dünya resmi' dünyanın bir resmi demek değil, fakat dünyanın resim olarak kavranması ve tasvir edilmesidir."[14]

"Modern çağın temel hadisesi dünyanın resim olarak fethedilmesidir."[15] Bu fethi gerçekleştiren insandır ve fethedilen kendi dünyasıdır. Resmederken karşısına koyduğu,

kendisidir. O hem resmeden öznedir, hem resmedilen nesne. Heidegger "dünyanın resme dönüşmesi ile, insanın özneye dönüşmesinin bir ve aynı hadise" olduğunu söyler.[16] Sonuçta yaratıcı Tanrı'nın eseri sayılan her şey artık insan marifetiyle varlık kazanır; onun tarafından temsil edilerek dünya resmindeki yerini bulur. Düşünen ve temsil eden özne odur.

Descartes düşünce sürecini zihinde gerçekleşen bir temsil süreci olarak anlatır: Düşünceler zihinde birtakım temsiller, imgeler şeklinde uyanır. Aklın, ya da tabiatın ışığı tarafından aydınlanmaları sayesinde "zihnin gözü" önüne gelirler. "Tabiatın ışığı, düşüncelerin tıpkı tablolar, resimler gibi olduğunu açıkça fark etmemizi sağlar."[17] "Batı felsefesinde zihin gözle ve görme duyusuyla bağlantılandırılır. Görme düşüncenin, ışık aklın mecazlarıdır... 'Aydınlanma' tabiri, ışıkla akıl arasında süregelen ilişkiyi gösterir."[18]

Bilginin doğuşunu tasvir eden Descartes'a dayalı tahayyülün en kusursuz, en sahici biçimde canlandırıldığı ortam muhakkak ki modern müzedir. Felsefî söylemin görme ediminden türettiği bütün mecazlar sanki müzede gerçek olur. Müze mekânı zihinsel âlemin modeline dönüşür. Müzede aklın ışığı düşüncelerin temsil edildiği resimleri bir bir aydınlatır ve böylece insanlık kendi gözleri önüne serilir. Dünya resim olur.

Fantasmagoria

19. yüzyılda gözün iktidarı yükselir. Düşüncenin, bilginin, gerçeğin kaynağının hep göz olduğuna inanılır. Dolayısıyla görme duyusu diğer duyular karşısında üstünlük kazanmakla kalmaz, bağımsızlaşır. "Görmenin diğer duyulardan ayrılması, gözlemciyi de maddî dünyadan ayırır."[19] İnsan, görüşüne sahip çıkması sayesinde özgürleşir, bireyselleşir,

öznelleşir. Jonathan Crary, bakmanın ve görmenin modernliteyle geçirdiği dönüşümü incelediği kitabında* görme kaynağının nasıl değiştiğini anlatır: Önceden dışardaki, bakılan nesnenin –örneğin doğanın– oluşturduğu kaynak, artık bakanın deneyimine, onun gözlerinin kaydettiklerine, onun doğasına devrolur. Görüş öznelleşir. Görme, bakılanın/görülenin temsiline, taklidine, hakikatine olan bağımlılığından kurtulur, liberalleşir. Referanslarından soyutlanır ve özerkleşir. Dışardaki bir kaynağın dayatabileceği otorite, hiyerarşi ve normlar böylelikle erir. Belirleyici olan, herkesin baktığında kendini kurduğu imgedir. Görme bireyselleşir, eşitlenir, demokratikleşir.

Yeni görme rejimi, gözün anatomisine ilişkin araştırmalar ve optik bilimlerde gerçekleşen çarpıcı buluşların yanı sıra, kültürün ve eğlence dünyasının hızla görselleşmesiyle yükselir. Modern metropolün hayata getirdiği ve zamanımızın gösteri toplumunun (*society of spectacle*) yolunu açan yenilikler saymakla bitmez. Bir yanda "çeşitleri ve okurları hızla artan gazete ve dergiler, ayrıca ilanlar, reklamlar, karikatürler, ilüstrasyonlar, yeni icat litografiyle çoğaltılan baskılar ve nihayetinde fotoğraf. 'Mekanik Röprodüksiyon Çağı'nın habercileri."[20] Öte yanda imgenin hareketine dayalı, sinemayı önceleyen seyirlikler: panaroma, kozmorama, georama, neorama ve diaromalar; *thaumatrope, zootrope, phenakistiscope* ve stereoskop, kaleydoskop... Çeşit çeşit göz boyacılığı. Ve fantasmagoria, bir başka fantazmalar sahnesi.** Ardından tıklım tıklım opera ve tiyatrolar. Işıl ışıl pasajlar, göz kamaştıran vitrinler, Bon Marché'yle başlayan alışveriş merkezleri (*grand magasins*), yeni yeni açılan galeriler,

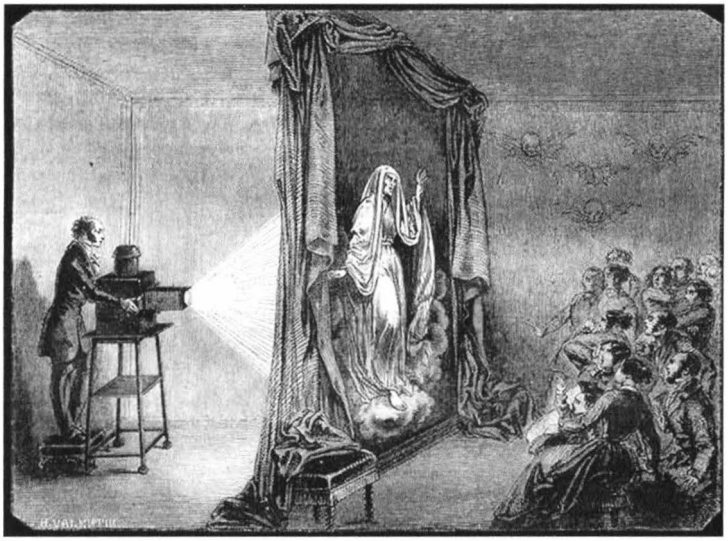
---

* Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century.*

** Marx, Baudelaire, Adorno ve modernlik üzerine yazan daha birçok düşünür modern kentin ürettiği yanılsamaları fantasmagoria mecazıyla canlandırırlar.



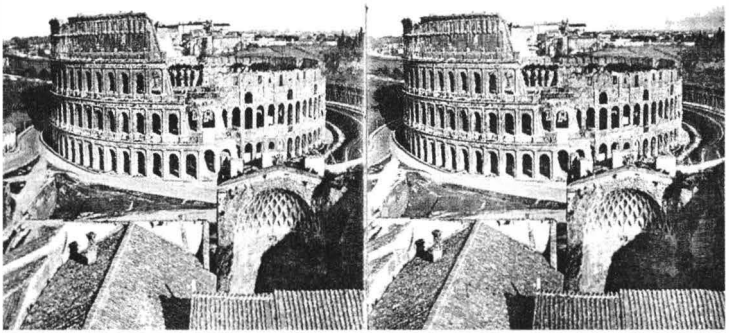
Nicolas-Henri Jacob'ın, bir anatomi kitabına çizdiği desen, 1839.



Fantasmagoria.



Dolmabahçe Sarayı'ndaki II. Abdülhamit'e ait 1870 yapımı bir stereoskop ve bu stereoskopla seyredilen Colossium fotoğrafları. İlk kez 1851'de Crystal Palace'ta sergilendikten sonra birden bütün Avrupa'yı fetheden stereoskop, genellikle cam üzerine sabitlenen ikiz fotoğrafların mercekler aracılığıyla üç boyutlu tek bir imge olarak algılanmasını sağlıyordu.



'dünya sergileri', 'evrensel sergiler'... 19. yüzyıla damgasını vuran ve gözü ele geçirmek için yarışan türlü türlü seyirler, gösteriler. Nihayetinde baştan aşağıya bütün metropol. Hatta, aristokratların İtalya'ya düzenledikleri turlarla başlayıp birden yayılıveren turizm de hesaba katılırsa, görülmeyi bekleyen bütün dünya: bir sergi olarak dünya.[21] Sonuçta, görünüş, görüntüleme; görme ve görülme iştahı, voyörizm bütün kültürü kuşatır. Balzac "gözün gastronomisi"nden söz eder.[22]

Bu arada, imgelerin gözü istila etmesiyle birlikte, resim ve heykelin tarihlerindeki en itibarlı döneme girdiklerini de kaydetmek gerekir. Modern zamanlara kadar edebiyatın horladığı bu zanaatlar, 'sanat'a terfi etmelerinin ardından edebiyat üzerinde etki uyandırmaya başlarlar. Edebiyat hayatı resmetmeye koyulur.[23] Romantizm, resim sanatını insanlığın en yücelmiş ifadesi olarak görür. *Romantikliğin Kökleri*'nde Isaiah Berlin, bu dönemin "Batı'nın tarihinde sanatın hayat üstünde bir çeşit tiranlık kurduğu belki ilk dönemi oluşturduğunu" yazar.[24]

'Görüş', insanın bilgi sahibi, fikir sahibi olmasını ve yargıda bulunmasını belirlediği ölçüde, onun bireysel kimliğini, öznelliğini de tanımlar. Dolayısıyla görüntü, öznelliğin inşasında işlevsel bir nitelik kazanır. Görüntüleri/temsilleri denetleyerek, gören-bilen özneyi de denetleyebilmenin olanakları, görsel teknolojilerle iktidar teknolojilerini kaynaştırır. Gözler, insanın bireysel egemenliği ve özerkliği kadar, aczinin ve teslimiyetinin de mecrası olur. Modernliğin görsel evreninin kutsandığı yer müzedir. Müze bütün görsel kültürün aklıdır. Kim olduğumuzu müzelerde görür ve idrak ederiz. Dolayısıyla müzeler kimlik politikalarının başat mahalli olur.

Notlar

1 Yates, *The Art of Memroy*, s. 127.

2 Mauries, *Cabinets of Curiosities*, s. 126.

3 *A.g.e.*, s. 193.

4 Foucault, *The Order of Things*, s. 39-40.

5 Hirst, "Foucault and Architecture", s. 54.

6 Summers, "History of Aisthesis", s. 431

7 Aktaran Crary, *Techniques of the Observer*, s. 56.

8 Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, s. 133-136.

9 Berlin, *Romantikligin Kökleri*, s. 21.

10 Foucault, *The Order of Things*, s. 262, 263.

11 Prior, *Museums and Modernity* s. 33.

12 Bennett, *The Birth of the Museum*, s. 166, 167.

13 Heidegger, "The Age of the World Picture", s. 127.

14 *A.g.e.*, s. 129.

15 *A.g.e.*, s. 133.

16 *A.g.e.*, s. 133.

17 Aktaran Fausch, "The Knowledge of the Body and the Presence of History - Toward a Feminist Architecture", s. 41.

18 *A.g.e.*, s. 40, 41.

19 *A.g.e.*, s. 40.

20 Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", s. 41.

21 Vergo, *The New Museology*, s. 465; Mitchell, "Orientalism and the Exhibitionary Order", s. 460.

22 Sennett, *The Fall of the Public Man*.

23 Artun, s. 41-44.

24 Berlin, s. 11.

Modern Müzeler, Modern Kimlikler

Müzenin eseri ve kolektif ürünü modernliğin kendisidir – müzeografinin başat kurmacası.
Donald Preziosi

Sanat devletin cisimleştirme iddiasında olduğu aşkın değerleri hayata geçirmek için kullanılabilir. Devletin, uygarlığın bekçisi olma iddiasına geçerlilik kazandırabilir. İnsanlığın eriştiği en yüksek noktada devletin bulunduğu yolundaki inancı pekiştirir. Müzede ziyaretçi... devletin en üstün değerleriyle özdeşleşmeye davet edilir.
Carol Duncan, Alan Wallach

18. yüzyıl sonlarından başlayarak Avrupa'yı kuşatan müzeler, modern uygarlık tasavvurunun cisimleştiği ve belletildiği ortamları oluşturur. Modern birey, ulus ve evren hakkındaki fikirler bu ortamda canlandırılır ve birbirleriyle eklemlenir. 'Yurttaş' burada terbiye olur ve kamusallık bilinci kazanır.

Modern Müze, Modern Ulus

> Müzeler ulusların manevî kıymetlerini göstermek dolayısıyla mühim bir mevki kazanmıştır... Medenî seviyesi yükselmiş uluslarda müze teşkili en ileri giden ihtiyaçlardan biri olmuştur... Müzeler ulusal kültürün inkişafına yardım etmekte en büyük amildir... Müzecilik bizim için de ulusal bir mesele olmuştur.
>
> Enver Behnan Şapolyo (1935)

Ulusal müzelerin, evrensel müzelerin ve sergilerin, dünya sergilerinin, belediye müzelerinin dalga dalga Avrupa'yı ve Amerika'yı kuşattığı modern müze çağının bayrakları ve modeli Louvre'dur. Louvre'u Fransa'nın hükümranlığının en etkili siyasal dekoru olarak tasarlayanların başında ise Jacques Louis David gelir (1748-1825). Fransız Devrimi, David'i milletvekilliğine getirerek, sanatın devrimci temsilini büyük ölçüde ona emanet etmiştir. O da, kraliyet koleksiyonlarını ve akademisini Fransız ulusuna mal edecek darbeyi hazırlamıştır. Ayrıca siyasal gösterilerin ve törenlerin düzeninden ve estetiğinden de sorumludur. "Kitle koreografisiyle ilgili meselelerde devletin baş uzmanı odur."[1] Kutsal ve siyasal gösterilerin odağının kilise ve saraydan müzeye kaydırılmasını David yönetir. Ünlü *Marat'nın Ölümü* tablosunun Louvre'da halka takdimini büründürdüğü şatafat, maharetinin zirvesi sayılır. Miladını Fransız Devrimi'nin oluşturduğu takvimin ikinci yılında, Kraliçe Marie-Antoinette'nin giyotine gönderildiği aynı gün, aynı sokaklarda başka bir tören alayı belirir. Bando eşliğinde, bayrak ve flamalarıyla ordu ve halk birlikleri, başta müze yetkilileri olmak üzere değişik meslek birlikleri, ihtilalciler ve çoluk çocuk Paris halkı, bayramlık giysiler içinde ve ellerinde çiçekler Louvre'un avlusuna yürürler. Burada devrim şehitleri Marat ve Le Peletier'nin cenaze töreni gerçekleşir. Katafalk-

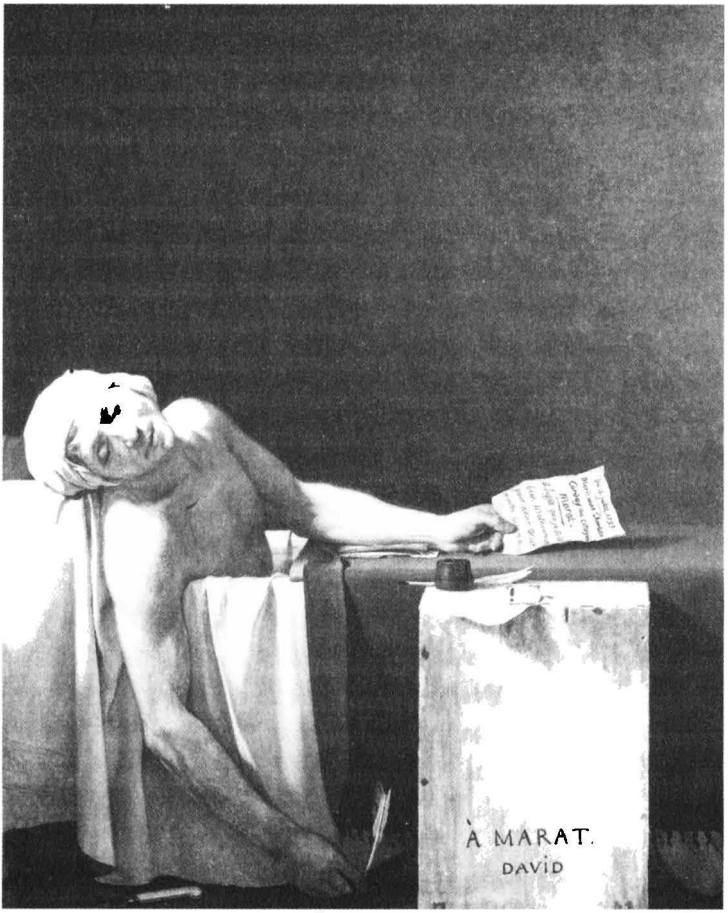
ların önünde David'in boyadığı ünlü tablolar sergilenmektedir. Ardından Müze Birliği (*Societé sectionnaire du muséum*), bağrındaki vatanseverliği göstermek amacıyla "Cumhuriyet'in Anası" Jakobenler tarafından "evlat edinilmeyi" diler ve dileği kabul edilir. David zaten baştan beri Marat gibi ateşli bir Jakoben'dir. Jakobenler halkın temsilcileri, "Marat halktır". Ve David halkın huzurunda, "Halkın Dostu"* kahraman Marat'ya eseriyle yeniden can verir. Sanat eserleri yüzyıllardır krala adanırken, David'in töreninde onun yerini halk almıştır. Halk, yeni tapınağında artık Tanrı'nın ve kralın değil, kendi efsanelerini ve iktidarını kutsar.**

David, ulusal devrimi müzeye ve akademiye taşımakla kalmamış, bir devrim estetiğinin örgütlenmesine de ön ayak olmuştur. Bu klasist estetik sayesinde devlete ait ideal-ler antik çağın ve Rönesans'ın zaferlerine eklemlenir. Napoléon'un yükselişiyle birlikte Jakobenlik'ten Bonapartizm'e dönen David, bu kez onun 'dramaturg'u olarak görev yapmaya başlar. Bu kariyeri sayesindedir ki 'resmî sanat' denince hep onun adı hatırlanır. Ve nerede canlanırsa canlansın resmî sanat hep onun 'devrimci' klasizmini andırır. 20. yüzyılda SSCB, Almanya, İtalya ve Türkiye gibi parti devletlerinin dirilttiği klasizm bir bakıma David ekolünü çağdaşlaştırır. Lissitski'nin sözleriyle, "devletlerin her zaman, talebe göre bugün bir *Horatius'ların Yemini*, yarın da bir *Napoléon'un Kutsanması* tablosunu boyayacak bir David'i bulunur."[2] David bu eserlerinden ilkinde (1784) cumhuriyetçiliği, ikincisinde (1805-1807) imparatorluğu 'klasik' uygarlığa

---

* Marat devrim sırasında önemli bir rolü olan *Halkın Dostu* (*L'Ami du Peuple*) gazetesini yönetmektedir.

** T. J. Clark *Farewell to An Idea* kitabında, "İki Yılında Resim" başlığı altında uzun uzun anlattığı bu töreni zamanın kültürel politikasında bir dönüm noktası olarak değerlendirir. Öyle ki, Clark'ın "modernizmin başlangıcı" için önerisi, "sanatın siyasetle başlattığı olumsal ilişki" dolayısıyla bu hadisedir. (Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, s. 15-53.)



JACQUES LOUIS DAVID, *Marat'nın Ölümü*, 1793.



JACQUES LOUIS DAVID, *Napoléon St. Bernard'da*, 1800.

nakşeder. Ona göre "her birimiz, tabiatın bahşettiği beceriler için ulusa borçluyuzdur."[3]

1792'de, Louvre'un kamuya açılışından bir yıl önce, İçişleri Bakanı Roland, David'e yazdığı bir mektupta müzeden ne beklediğini ona şöyle bildirir: "Yabancıları çarpmalı ve etkilemelidir... Güzel sanatlarla ilgili bir beğeniyi beslemeli, sanatçıların okulu olmalıdır... Bu bir ulusal anıttır ve tek bir kişi bile ondan hazzetme hakkından mahrum kalmayacaktır. Zihinler üzerinde öylesine iz bırakacak, ruhları yüceltecek ve yürekleri öylesine heyecandıracaktır ki, Fransız Cumhuriyeti'nin namının yürütüldüğü en güçlü mecralardan biri olacaktır."[4] Müzeden beklenen, yurttaşlık gereği herkesin zihnen, ruhen ve kalben devletlerini içselleştirmesini sağlamaktır. "Dolayısıyla müzede izleyici ile devlet arasında bir alışveriş gerçekleşir. Devletin manevî varlığı karşısında birey devletle olan bağını güçlendirir. Müzenin hegemonik işlevi, yurttaşlığın deneyimlenmesinde oynadığı hayatî rol buradan kaynaklanır."[5]

•

Weber'e göre ulus, kültürel bir oluşumdur.[6] Ortak bir tarihe ve coğrafyaya, zaman ve mekân bilincine dayandırılır. Dolayısıyla bu ortak tahayyüllerin kültürel olarak inşa edilmesi gerekir. Bu bakımdan ulus bir yapıntı (*artifact*) ya da bir kurmaca olarak düşünülebilir. Ulusun siyasal temsili olarak modern devlet de soyut bir varlıktır. "Modern ulus-devletin evrimi, ulusal mitolojilerin ve bizzat ulus-devlet mitinin hayalî olarak canlandırılmasına ve etkili biçimde cisimleştirilmesine elveren bir dizi kültürel kurumun örgütlenmesi sayesinde mümkün olur. Hayalî bir varlık olarak modern ulus-devlet, varlığını kanıtlamak ve sürdürebilmek amacıyla, başlıcaları müze ve roman olan güçlü bir kültürel kurmacalar aygıtına dayanır."[7]

Poulantzas, tarihin yurt toprakları merkezinde yeniden düzenlenmesinde en önemli görevin devlete düştüğünü yazar. Tarihin ulusallaştırılması ve ulusun tarihselleştirilmesi görevini devlet üstlenir.[8] Bu sürecin en işlevsel ve temsilî mekânı müzedir. Önceden ulusun hükümdarla özdeşleştirildiği müze, kamu elinde ulusu devletle ve halkla özdeşleştirir. Yurttaş kimliğini tanımlayacak olan ulusal miras ve ulusal kökler müzelerde sergilenir. Yakın geçmişteki monarşilerle bağlar koparılır ve modernlik yeniden keşfedilen uzak, antik çağları hiza alan bir uygarlık hattına bağlanır. Böylece geçmiş, şimdiki zamana uyarlanır. "Müzeolojik 'geçmiş' şimdiki haliyle modernliğin hayalî olarak üretilmesi ve sürdürülmesi için bir araçtır."[9]

Norbert Elias "uygarlaşma süreci"ni "Batı toplumlarının devletler biçiminde örgütlenmesiyle"* ilişkilendirir. Rönesans tarihçisi Jacob Burckhardt da, Rönesans'la birlikte modern insanın ortaya çıkmasında ve kendini birey olarak kavramasında Floransa, Venedik gibi "birer sanat eseri olarak inşa edilen" devletlerin etkili olduğunu belirtir.[10] Bu düşünceler doğrultusunda modern devlet, uygarlığın zirvesi sayılır. Bunu da anıtsallaştıran müzedir. "Modern kentin merkezine yerleştirilen bir anıt olarak müze, devleti simgeler. Kapısından girenler, devlet otoritesini uygarlık fikriyle eşitleyen bir ritüeli yerine getirirler."[11]

Müzenin uygarlık temsilini en ironik olarak temsil eden Michel Tournier olmalıdır. Daniel Defoe'nun yarattığı *Robinson Crusoe* (1719) mitini yerdiği *Cuma* romanında, yapayalnız olduğu adanın vahşeti karşısında "beyaz adam"ın ilk işlerinden biri, "törensel bir eylemi gerçekleştiriyormuş duygusuna kapılarak içerisine girdiği, bir çeşit **insanla ilgili şeyler müzesi**" kurmak olur. "Kendi içinde en iyi ne var-

---

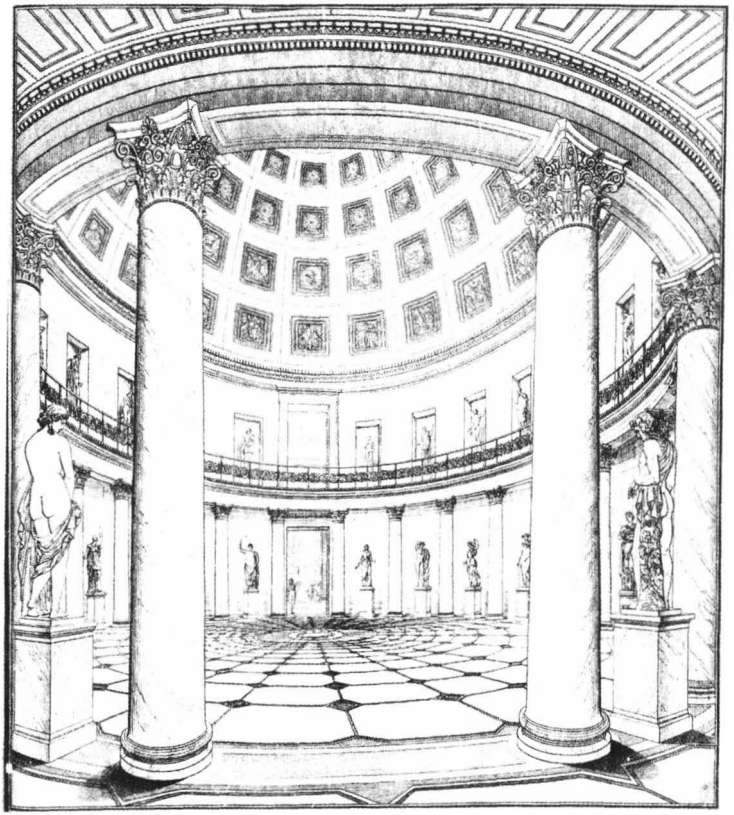
* Bakınız: Elias, "State Formation and Civilization", *The Civilizing Process*.

sa", bu müzede onu ziyaret eder. Arkasından yine kendi kendisine kurduğu **ağırlıklar ve ölçüler müzesi** gelir. Bu müzeler sayesinde tarihini ve bilimi ele geçiren kahramanımız tabiatın vahşetine karşı tek kişilik uygarlığını idrak eder.[12]

Müze, insanlığın, uygarlık tarihinin en seçkin, en üstün, en temsilî eserlerinin mekânıdır ve devlet de bunlarla özdeşleşir. "Müzede sanat tarihi devletin tarihinin yerini almaya başlar."[13] Müzenin uygarlık sembolizmini besleyen en önemli öğe mimarlıktır. 19. yüzyıl mimarlığındaki klasist canlanmayla birlikte, mimarlık da müzenin sergilediği tarih şemasına eklemlenir. Resmî yapılar kadar kültür yapılarında da Rönesans'ı özümseyen Palladio'nun antik Roma'dan türeterek yalınlaştırdığı üslubu sezilir. Bu üslubun devletle medeniyet imgelerini bütünleştirdiği varsayılır. Müze mimarlığında klasizmin canlandırılmasında, antik Yunan ve Roma'da tanrılara adanmış olan panteonun formundan da yararlanılır. Bu sayede müze, kutsal bir *aura* edinmekle kal-

Roma Panteon.



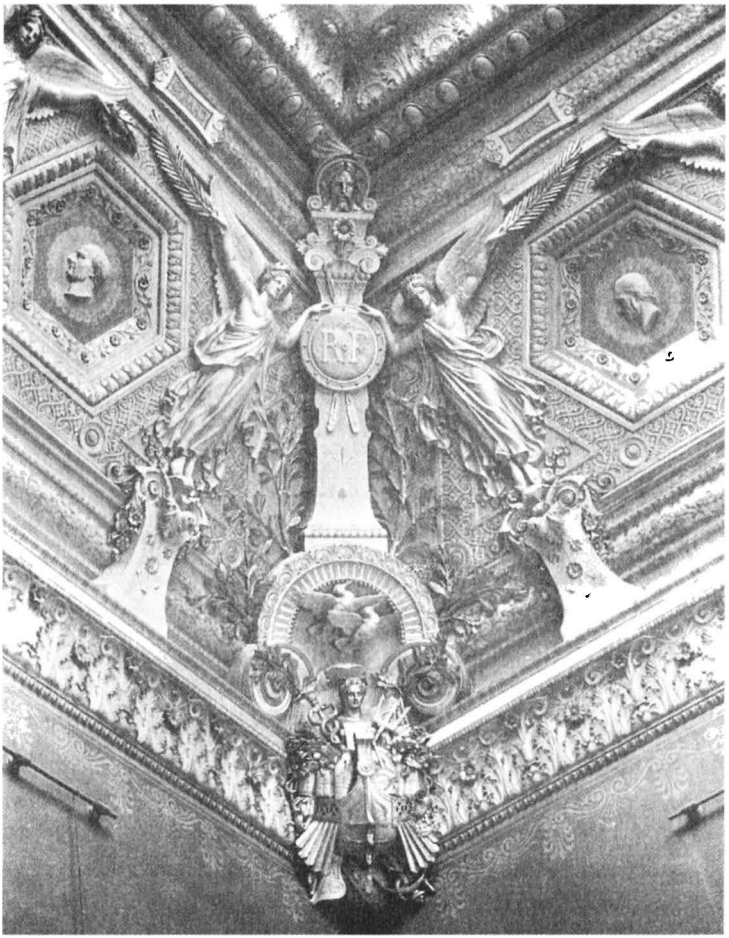


Mimar Schinkel'in Berlin Altes Müzesi için tasarladığı 'panteon'u, Schinkel'in *Sammlung Architektonischer Entwürfe* adlı eserinden.

maz, temsil ettiği uygarlık mirasıyla da bütünleşmiş olur. Ayrıca, panteonun azametli kubbesinden süzülen ve tanrılarla kozmosu buluşturan ışık, modern müzede evrenle bireysel dehayı kavuşturur. Müzenin altın çağında 'panteon kubbesi' müze mekânının simgesi haline gelir. Bu etkiyle olmalı, İbrahim Çallı, Sultanahmet Camii'nin kubbesini panteon stilinde oyarak, camiyi bir modern sanat müzesine çevirmeyi önermiştir.[14]

Müze, 19. yüzyılda hüküm süren kolonyal rekabetin, bir uygarlık rekabeti olarak kendini göstermesinde de rol oynar. "Fransa, İngiltere ve Almanya gibi, Batı kültürlerinin büyük vârisleri, Yunan ve Roma mirasçıları, yığdıkları servetleriyle rekabete girişerek kral veya imparatorlarının yağmaladıkları hazineleri politik emeller için kullanıp dünya üzerindeki güçlerini pekiştirirler."[15] Uygarlık yarışında Fransa'nın öncü olmasında Louvre'un payı ölçülemez. Louvre "bir ilerleme fırtınasının ortasında, gelenekle ulusun, mirasla kanonun eklemlenebilmesinin ortamını oluşturur; hem ulusal, hem evrensel anlamda kültürel meşruiyetin rotasını çizer. Arşivine kattıklarıyla da, arşivinden attıklarıyla da çizmiş olduğu sınırlar aracılığıyla Batı uygarlığının kimliğinin tanımlanmasına yardımcı olur."[16]

Louvre, modernliği eskinin hazineleri, ganimetleri, kutsal emanetleri ve nadireleriyle sahneler. Bir çağa onun alametlerini kullanarak son verir. Aynı ikonlarla bir karşı-ikonografi kurar, köhnelerini aynı ikonlarla kırar. Aynı nesnelerin modern teşhiri şimdi öncekileri "tarihe gömen" başka bir hakikati ve başka bir hafızayı işaretlendirir. Bunun başarılmasına Devrim'in atadığı David kadar, İmparator'un Louvre'u teslim ettiği ve modern küratörlerin pîri sayılması gereken Dominique-Vivant Denon'un da emeği geçmiştir. Denon, Uffizi'de takdim edilen ve zamanı bizzat sanatın yönlendirdiği sergilemeyi geliştirerek, "esas olarak kronoloji, sanatsal evrim ve ulusal ekollere dayanan bir teşhir düzeni kurgular."[17] Bu sayede müze sahnesinde uygarlık, ulusal ve bireysel dehanın nihaî bir ülküye doğru ilerlediği bir görünüm kazanır. Louvre izleyicisi bu uygarlık ülküsünü Fransa'nın dehasının temsil ettiğini sezer. Bireysel dehaya gelince, "uzun bir tarihi olan bu düşünce ancak 19. yüzyılın burjuva toplumlarında egemen olur. Louvre'un tavan-



Louvre Müzesi, dehaların kutsandığı bir tavandan ayrıntı. Fotoğraf: Carol Duncan.



Louvre'un müze olarak düzenlenişi. Hubert Robert, *Projet d'Aménagement de la Grande Galerie du Louvre*, 1796.

larına sanat dehalarının suretlerini ve adlarını nakşeden, 19. yüzyıl bireyciliğidir. Ve sanat tarihini neredeyse salt bir biyografi gibi kaleme alan 19. yüzyıldır. Bireysel deha, belki de başka hiçbir yerde olmadığı kadar Louvre'da kutsanır... Bu kutsama aslında şöhretini Louvre'un ve sanat tarihinin inşa ettiği, dünya çapındaki dizi dizi şaheserlerle durmadan yinelenir ve *Mona Lisa*'nın* taçlandırılmasıyla doruğa çıkar."[18] Nihayetinde Louvre, sanatsal yaratının tanrısal yaratıya meydan okuduğu seküler âlemin tapınağına dönüşür.

---

* Yılda 6,6 milyon kişinin ziyaret ettiği *Mona Lisa*, 2005 yılında Japon Nippon televizyonunun sponsorluğuyla ve 4,8 milyon *euro* harcanarak yeni ve daha da görkemli bir 'altar'a yerleştirildi.

Modern Müzede Deha Estetiği ve Din

Sanat zanaatten ayırt edildiği süreç içinde ilahî bir kimlik kazanmaya başlar. Vasari ilk sanatçının, İncil'de yazıldığı üzere "yerin tozundan insana biçim veren" Tanrı olduğunu ilan eder. Ressam da Tanrı'nın yaratılarını resmettiği içindir ki onun dehasını ve kudretini paylaşır, ilahî estetiğin temsilcisi olur.[19] Rönesans sanatında perspektif, Tanrısal hakikatin temsilinde yarattığı harikalar sayesinde ilahî bir geometri sayılır ve Panofsky'nin ortaya koyduğu gibi dinle sanatı bağlar.[20]

Sanatın tinsellikle ilişkilendirilmesi ve insanın iç âlemiyle bağdaştırılması, estetiğin 'icadıyla' birlikte bu alanın başlıca meselelerini oluşturur. Adorno *Estetik Kuramı*'nda insan elinden çıkmış bir ürünün ancak tinselliği sayesinde sanat olarak tanımlandığını yazar.[21] Hegel estetiğinde sanat "bir tecelli eseridir; ilahî olanın peçesinin açılmasıdır"; dolayısıyla sanatçı da "Tanrı'nın sözcüsü, bir peygamberdir."[22] Kandinski'nin "ruhun dilini" aradığı *Sanatta Tinsellik Üzerine* kitabı, zamanında soyut sanatın kılavuzu haline gelir.[23] Sonuçta estetik "seküler bir ilahiyata",[24] sanat deneyimi bir ibadete, müze de bir ibadethaneye dönüşür.

Zaten önemli bir bölümü baştan beri kiliselere ait olan eserler toparlanıp müzeye asıldıklarında birer kutsal emanet muamelesi görürler. Müzeler kilisenin *aura*'sına bürünürken, kiliseler müzeleşir.* Sanatın kutsallaşması en belirgin olarak müze mimarlığında kendini gösterir. Panteon tarzının da vurguladığı gibi, müzeler tapınak ve mozoleden esinlenerek tasarlanır. Örneğin, Berlin Altes Müzesi'nin mimarı Schinkel, projesinde (1824) Hegel'in "mulak tin" kavramını canlandır-

* Bourdieu'nün araştırmaları, Fransa'da çalışanlar arasındaki müze izleyicilerinin %79'unun müzeyi kilise imgesiyle eşleştirdiklerini göstermektedir. (Bourdieu et. al., *The Love of Art-European Art Museums and Their Public.*)

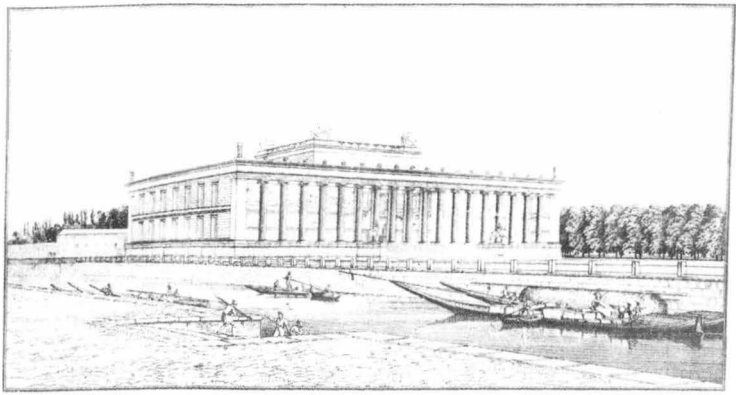
mayı amaçlarken Grek tapınaklarını model alır;[25] British Museum, Prado, Washington National Gallery, New York Metropolitan, İstanbul Müzesi ve daha birçok örneği gibi. Yine John Soane'un tasarladığı (1811) ve pek çok mimarı esinlendirdiği bilinen, İngiltere'nin ilk kamusal müzelerinden Londra'daki Dulwich Picture Gallery, aynı zamanda bir mozoledir. Merkezdeki rotondun altında müzenin üç hamisine ait lahitler bulunur. Müze-mozole fikrine daha da erken zamanlarda Goethe* (1749-1832) ve Hazlitt (1778-1830) gibi romantizm habercilerinde rastlanır. "Goethe ve Hazlitt, müzeleri, ziyaretçilerin sanatın ruhuyla buluştukları kutsal mekânlar olarak canlandırırlar... Ölümün sekülerleştiği bir ortamda sanat kutsallaşır."[26] Her ikisinde de mozole mimarîsi, sanatla aynı mekânda defnedilerek sonsuzlaşacağını uman sanat hamisini yüceltir. Ancak iki yüz yıl kadar sonra durum tersine dönecek ve müze-mozole ilişkisi müzelerin birer sanat mezarlığı olarak canlandırılmasında rol oynayacaktır.

Gerçi modern dünya ve hayat üç alanda akılcılaştırılmıştır:** nesnel bilim; evrensel ahlak ve hukuk; özerk sanat. Neyin doğru, neyin iyi, ve neyin güzel olduğu, bu alanlar arasındaki toplumsal ve entelektüel işbölümü çerçevesinde tanımlanır. Ancak, aynı akılcı bilgi şeması bağlamında sanat akılcılıktan muaf tutulur – veya başka deyişle, 'akıldışı', sa-

---

* Goethe'nin İtalya'daki Rönesans turları ertesinde ve Schiller'in etkisiyle kaleme aldığı *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları* romanında (1796), tatmin olma fırsatı bulamadan sona eren, sanata adanmış bir hayatı temsil eden Mignon, sanat eserlerinin sergilendiği "Geçmişin Salonu"na defnedilir. Goethe'nin tasvirleri Dulwich Müzesi'ni hatırlatır.

** "Aydınlanma filozoflarının 18. yüzyılda formüle ettikleri modernlik projesi, kendi iç mantıklarına göre bir nesnel bilim, evrensel ahlak ve hukuk, ve özerk sanat geliştirebilme çabalarından oluşur. Aynı zamanda bu proje, bu alanların her birinde saklı olan bilişsel potansiyeli, içine kapalı yapılardan kurtararak serbest bırakmayı amaçlar. Aydınlanma filozoflarının arzusu, uzmanlaşmış olan kültürün bu birikimini, gündelik hayatın zenginleştirilmesi için, yani toplumsal hayatın akılcı örgütlenmesi için seferber etmektir" (Habermas, "Modernity - An Incomplete Project").



Berlin Altes Müzesi. Mimar: Karl Friedrich Schinkel.

nata havale edilir. Hatta giderek romantizmin yükselmesi ve 19. yüzyıl sonlarında modernizmin belirmesiyle birlikte, sanata tanınan bu özerklik akla karşı bir örgütlenmeye dönüşür. "Sanatın tinselleşmesi, onun hakikate, iyiye ve güzele ilişkin öyle basit konulara bulaşarak kirlenmesini men eder."[27]

Peter Bürger'e göre, gerek sanatsal deha, gerek sanat eseri karşısında tefekküre dalma hadisesi, gerekse sanat eserinin organik bir bütünlük oluşturması, –dolayısıyla bir makine yerine doğal bir yaratıyı hatırlatması–, hepsi de modernliğin sonuçları olmakla birlikte, akılcılığa karşıttır ve dinsel niteliklidir. Weber'e katılan Bürger, sanatın gündelik hayattan, teorik ve pratik akılcılığın artan baskısından arınma sağladığını belirtir. "Tam olarak gelişmiş bir burjuva toplumunda sanat-edebiyat kurumu, din kurumunun işlevsel karşılığı olarak kabul edilebilir. 'Bu dünya' ve 'öteki dünya' ayrımının yerini gündelik hayat ve sanat ayrımı alır... Sanat eserlerinin din kitaplarıyla aynı statüye sahip olmadığı doğrudur, ancak insan ürünü başka herhangi bir eser gibi de algılanmazlar. Tam aksine, deha ürünleri gibi mutlak bir

özgürlük sahibi olurlar. Sanatın aşkınlık niteliği, dindeki tefekküre dalma fiilini karşılayan bir deneyim gerektirir. Walter Benjamin'in *aura* kavramı bunu gösterir. Din yerine şimdi sanat... ayrıcalıklı sınıfların sığınacakları bir kaçış sağlar. Akılcı biçimde örgütlenmiş olan hayatın ötesinde bir tür öznellik yeşerir..."[28]

Modernliği izleyen özerkleşme sürecinde sanat dinden kopar, ama onun iyilik, doğruluk gibi birtakım temel değerlerini terk edemez – hatta açık açık kendine mal ettiği olur. Novalis'ten esinlenen kimi romantik düşünürler, bir 'sanat dini' (*kunstreligion*) üzerinde dururlar. Kendisinin bir din, "seküler bir ilahiyat" kisvesine büründüğü zamanlarda sanat, ahlakî yükümlülükler altına girer.

İyilik ve doğruluk ile güzellik özdeşleşir. Sanat modern bireyin terbiye edilmesinin, ya da başka deyişle onun moderliğin kışkırttığı günahlardan esirgenebilmesinin kılavuzu olur.

Modern Müze ve Yurttaşlık Terbiyesi

Kısacası müze... değişimin yönetimi ve farklılığın denetimi için bir araçtır.
Donald Preziosi

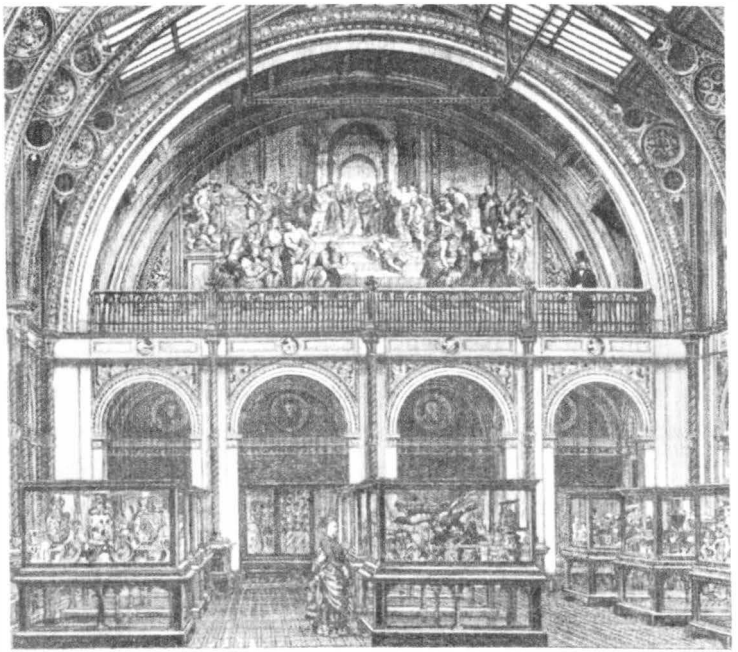
Müzeler ve Kalabalıkların Islahı

Özellikle İngiltere'de, müzenin, endüstrileşmeyle kentlere yığılan işçi ve lümpen nüfusun ıslahına, talim ve terbiyesine hizmet etmesi amacıyla büyük çabalar gösterilir. Müze, Victoria dönemi (1837-1901) toplumsal ve kültürel reform politikalarının odağına yerleşir. Baştan, kalabalıkların düzene sokulmasına çare olması beklenirken, hemen ardından onların kendi kendilerini düzene sokacakları bir ortam olarak yönetimlerin ilgisini toplar. Yurttaşlık terbiyesinde oku-

lun, ahlakı geliştirmede kilisenin önüne geçer. Kamu bilincinin imal edildiği bir atölyeye dönüşür.

İngiltere'de 19. yüzyıl toplumsal reform hareketlerinin önderleri, müzelerin öncelikle işçileri ve işsiz güçsüz ayaktakımını kentin mahşerinden kurtarmasını bekler. Müze onları meyhanenin ve umumhanenin yolundan çevirebilmeli, seks ve alkol düşkünlüğünün yıkımından korumalıdır. O nedenle de iş dışındaki zamanlarda, tatil günlerinde ve akşamları zevkle gezilecek çekici bir mekân olarak örgütlenmelidir. Bu konuda başı çekenlerden Sir Henry Cole'un dediği gibi, "eğer sarhoşluğu ve şeytanı alt etmek istiyorsanız, Tanrı'nın günü olan tatil gününün onu geliştirmesini sağlayınız; vaktini önce yatakta, sonra da içki başında geçirmesine izin vermeyiniz... Müze mutlaka ona akıl ve terbiye ihsan edecek, yolunu cennete çıkaracaktır."[29]

Baştan talan korkusuyla gayet sıkı biçimde korunan, ziyaretçileri sınırlanan ve denetlenen British Museum gibi müzeler, hükümet etmekteki, toplumun sevk ve idaresindeki güçleri kavrandıkça giderek kültür reformlarının taleplerine ayak uydurmaya başlamışlardır. Devletin tutumundaki değişimin ilk uygulamaya konduğu müze, 1857'de açılan South Kensington Müzesi'dir. Modern müzenin en öncelikli işlevi olan eğitim işlevi burada programlanır. Daha sonra Kraliçe Victoria ve eşi Albert'in şanına layık görülecek bu müzenin kurucusu Sir Henry Cole'dur. Victoria ve Albert Müzesi'nde giriş herkese açıktır ve ücretsizdir. Müze özellikle iş dışı zamanlarda etkindir ve işçilerin keyifle vakit geçirmeleri için her türlü önlem alınmıştır; hatta sınırlı da olsa dinlenme salonlarında içki bile verilir. Sonuç hiç de korkulduğu gibi olmamış, olası birtakım aşırılıklar meydana gelmemiş, tam aksine, işçiler öngörülen edep ve terbiyeyi benimsemişlerdir. Bu başarılı uygulamanın üzerine British Museum da elektrik donanımını bir an



South Kensington (Victoria ve Albert) Müzesi enteryörü, John Watkins'in çizimi, 1876.

önce tamamlayarak, 1883'te akşam saatlerinde de hizmet vermeye başlar. Britanya'daki kamusal müzelerin sayısı 1860'da elliyken, 1900'de iki yüze çıkar.[30] Sonunda müze, başta çekinip uzak durduğu, sonra hizaya getirdiği kalabalıklara teslim edilir.

Müzenin Kamusal Tözü

Modern müzede hükümdarın yerini devlet alır. Müze hazinelerinin sahibi, onları eşit olarak temsil ettiği varsayılan devletleri aracılığıyla yurttaşlardır. Karşılarındaki, kulluk ettikleri bir ulunun değil, kendilerinin serveti, kudreti ve

ihtişamıdır. Kendi yazdıkları tarihi izlerler müzede, böylece kaderlerinin kendi ellerinde olduğuna inanırlar. Müze mekânında gözlenen bu toplumsal birlik kamuyu ifade eder. "Müzeler hem nesnelerin, hem de toplumsal hayatın örgütlenmesindeki yeni formların yaratılması için bir sahne oluşturur. Gelecek bütün sanatın karşısında varlık göstereceği ve mücadele edeceği bu yeni toplumsal form 'kamu'dur."[31] Mutlakıyet dönemlerine ait özel koleksiyonlar demokrasi çağında kamunun malı olur ve kamu tarafından yönetilir. Kamu adına müzelerin yönetiminden sorumlu olan uzmanlar başta küratörlerdir. Louvre'un başına geçen Dominique-Vivant Denon ve Berlin Müzesi'ni yöneten Wilhelm Bode bu küratörlerin pîrleri sayılır. Kilisenin ve sarayın özel kudret sembolleri ilkin onların becerileriyle kamunun suretine dönüşür.*

Kiliseler bir yana bırakılırsa, diğer eğitim kurumlarıyla kıyaslandığında farklı toplumsal sınıfların katılımı bakımından en davetkâr mekân müzedir. Kamusal müzeler en sıradan yurttaşın en ayrıcalıklı seçkinlerle biraraya gelebileceği, en azından bu hakka ve olanağa sahip olduğu ortamlardır. Bu toplumsal buluşma yoluyla, endüstri toplumunun önderi olan burjuvazinin, terbiye etme görevini yerine getirebileceği umut edilir. Görgü ve nezaket, kılık kıyafet gibi konularda örnek oluşturarak ötekileri ıslah etmesi beklenir. Bu bakımdan müze, aristokrasi artıklarından işçilere kadar herkesin belirli bir edep dairesinde sanat üzerine sorular sorduğu, düşünce ve eleştiriler geliştirdiği, Habermas'ın terimiyle "burjuva kamusal alanı"nı**

---

* Bakınız: Schubert, *The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day.*

** Bakınız: Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society.*

tanımlayan önemli bir ilişki ortamı oluşturur. Bu kamusal alanda, topluca sahip olunan bir sanatsal varlıktan eşit olarak yararlanılması, demokrasi kültürünü geliştirir. Hatta daha da ileri giderek sınıfsız bir toplum hülyasını beslediği olur.[32] Örneğin, "1850'ler Britanyası'nda ve daha sonra da Edward döneminde... halkın sahibi olduğu en demokratik ve sosyalist kuruluşun müze olduğu inancı yayılır. Çünkü müze, hiçbir fark gözetmeden herkese açıktır ve burada köylüsü de asilzadesi de aynı ayrıcalıklı muameleyi görür."[33]

"Sanatın halka götürülmesi" zamanla bütün demokrasilerin ereği olur. Malraux'nun sanat eserlerinin fotoğrafik röprodüksiyonlarından oluşturduğu "hayalî müze" ve berisindeki "sanatın insanlığın ortak mirası" olduğuna ilişkin inanç buradan kaynaklanır. "Malraux, 'gerçek' müzenin soylulara özel koleksiyonları halka açmasıyla başlayan süreci Hayalî Müze'nin ileri götüreceğini düşünür. 1959-1969 yılları arasında Fransa'nın ilk kültür bakanı olarak görev yapan Malraux'nun politikasının kilit öğesi, sanata erişimin teşvik edilmesidir. Bu politikanın en açık ifadesi, sanatı halka götürmek üzere ulus çapında kurulan kültür merkezleridir (*maisons de culture*). Ancak pratikte bu politika tartışmalıdır, hatta daha da kötüsü hezimete uğradığı bile söylenebilir. Temel bir sorun, Malraux'nun halkın sanatı anlaması ve sanattan hazzetmesi için onunla temas etmesinin yeterli olacağı yolundaki neredeyse dinsel inancıdır."[34] Bu inancın kaynağında John Ruskin'in öğretileri bulunur.

Modern Müzeler, Modern Ütopyalar

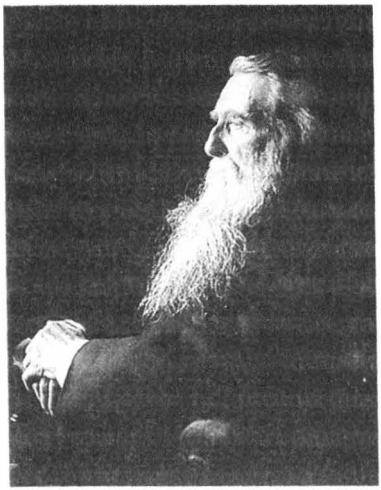
Çalışma olmadan hayat suçtur; sanat olmadan
çalışma ise zulümdür.
John Ruskin

Bir vahşiden ya bir alet yapmalısın, ya da bir insan.
İkisini birden yapamazsın.
John Ruskin

Eğitim her şeye kadirdir: ayıları bile dans ettirebilir.
Leibniz

Sanatın en yüce öğretmen olduğuna inananların başında John Ruskin (1819-1900) gelir. Müzeleri halkın hizmetine adayan modernleşme hareketinin gerçek filozofu odur. Zamanının aydınları ve liberal seçkinleri üzerindeki etkisi yoluyla yalnız müzeoloji politikalarını değil, Victoria dönemi sanat beğenisini de yönlendirir.

Ruskin için "açıkça görmek, şiirdir, kehanettir, ibadettir."[35] Görmek, insanı zihnen olduğu kadar bedenen de geliştirir. Sanatla karşılaşma estetik olduğu kadar etik bir deneyimdir. Görme duyusu, Tanrı'nın ve doğanın olduğu kadar, ulusun hakikatini de aydınlatır. 1857'de, National Gallery'yle ilgili olarak çalışan parlamento komisyonunda yaptığı konuşmalarda ulusal duyguları ancak sanatın öğretebileceğini savunur: "Tarih bize [ulusların] ne yaptıklarını anlatır; sanat, niye yaptıklarını ve duygularını anlatır."[36] "Bir ulusun bütün ruhu... ve aklı sanatıyla ifade edilir."[37] Sanatı görmenin yeriyse müzedir. Müze "sanat kütüphanesidir".[38] Ancak burada hangi sanatın nasıl gösterileceği, mekânı, ışığı, yüksekliği vb. hayatî önemdedir. Parlamento komisyonunun Alman müzelerini inceleyerek çağdaş sergileme ilkelerini tartıştığı oturumda, Ruskin hayatî önemine rağmen bu konuları "ulusuna belletme" bakımından yaşadığı güçlüklerden söz eder: "Yaşadığım tek güçlük, bir ulusu, eğer



John Ruskin.

sahiden resmi varsa, onları göz hizasında asması gerektiğine ikna edebilmektir."[39] Bu arada, sanatın toplumsal değişimi etkilemedeki gücünü kavrayarak sanat yönetimini bizzat ele almış görünen bir parlamentonun, müze rejimini en ince ayrıntılarına varana kadar tartışması, Ruskin'in aslında işçiler için hazırladığı kimi derslerin hangi kademelere kadar ilgi uyandırdığını gösterir. National Gallery Komisyonu "emekçi sınıfların sanat eğitimi" konusundaki birikimi dolayısıyla müzeye alınacak eserleri de Ruskin'e sorar: "Nispeten daha az tahsilli olan kimseler Raffello öncesi sanatı mı, yoksa Raffello sonrası sanatı mı tercih eder?"[40]

John Ruskin'in gözünde çalışmak ibadettir ve sanatsız gerçekleşemez. Toplumsal refah ve adalet, herkesin yaratıcı bir sanatçı gibi çalışabileceği bir iş sahibi olmasıyla sağlanır. Doğal olarak burada kastedilen, yaratıcılığı yok eden endüstri işçiliği gibi bir iş değil, bir tür sanatkârlıktır, zanaattır. Bir romantik olarak Ruskin endüstriye karşıdır ve ona

göre müze, modern kentinki kadar, onun tohumunu atan fabrikanın vahşetinden de bir kaçış, alternatif bir dünya oluşturur. Sanat ve zanaat müzede buluşur.

Ruskin "emekçilerini" eğitirken, onlara gözlerinin ayrıntı duyarlılığına sahip olmasını öğütler. Bu duyarlılığın kazanılacağı yer müzedir. Ruskin'e göre gözlerin terbiye olması sayesinde zihin keskinleşir, ruh şifa bulur, iç dünya zenginleşir, duygular derinleşir, beğeni incelir, haz büyür... Ve sonuçta insan gelişir. Oysa insan emeğinin makinelerin kumandası altında parçalandığı fabrikalar bu gelişmeyi engeller. Bir zanaatkâr, ürününün üretim süreci üzerinde baştan sona bedenî ve zihnî bir denetime sahipken, endüstriyel işbölümü bu denetimi yıkar. Üretici ürününe yabancılaşır. Oysa sanat, insanın emeği üzerindeki egemenliğinin sembolüdür. Simmel'in de vurguladığı gibi, "Ruskin'in, insanların sanatla ilgili uğraşlarını fabrika emeğinin yerine geçirebilme idealinin temelinde bu yatar."[41]

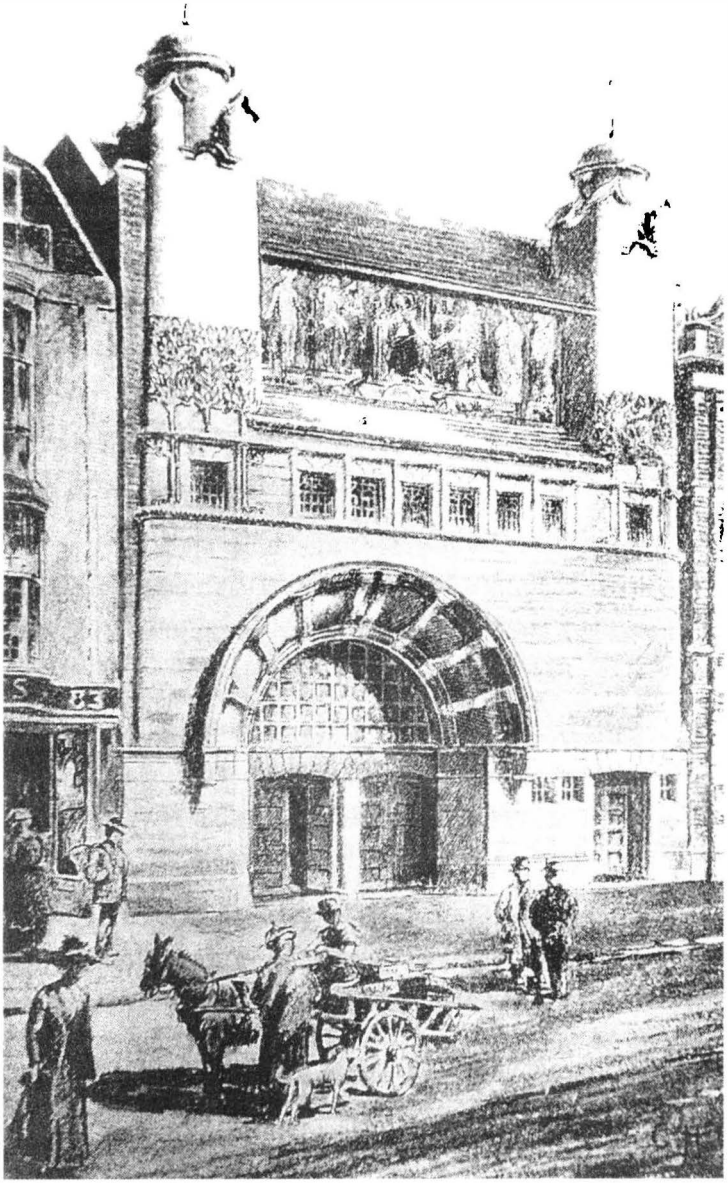
Ruskin'in felsefesini –ya da görme politikasını– uygulamaya koyanlar arasında en azimlileri, halen de Londra sanat hayatının merkezinde bulunan Whitechapel Galerisi'nin kurucuları olan Barnett çiftidir.[42] Barnett çifti, 1881 yılında, Londra'nın varlıklı Batı yakasındaki çevrelerinden üç yüze yakın gönüllü seçkini seferber ederek, sefil Doğu yakasında yaşayan işçileri ve ayaktakımını ıslah edecek bir sanat programı başlatır. Seçkinlerin önemli bir bölümü, Cambridge ve Oxford Üniversitesi mezunlarıdır. Ruskin, Oxford Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü'nde profesördür ve ayrıca bu üniversitenin Desen Okulu'nu kurmuştur. Barnettler'in örgütlediği girişimcilerin idealleri, sanatın toplumsal ve siyasal işlevini kanıtlayarak sınıflar arası barış ortamı yaratmak, kültürel ve ahlakî düzeyi yukarı çekmek, işyerlerinde itaati ve verimi güvence altına almak ve hayran olunacak bir hayırseverlik örneği yaratmaktır. Barnettler

"İncil'in mesellerinin yerine artık resimlerin geçtiğine" inanmaktadırlar; Tanrı'ya özgü, taraf gözetmeyen hakikati ve şefkati şimdi sanat yansıtmaktadır.[43]

Barnettler'in düzenlediği sergiler baştan epeyce başarılı görünür: En önce bu sergiler, derdi bir yerlere sığınmaktan ibaret olanlar dahil herkese, her zaman açıktır. İşçilerin birlikte iyi vakit geçirecekleri bir ortam oluşturur. Özenle hazırlanmış çekici ve ucuz katalogları, röprodüksiyonları, ayrıca düzenlenen kurslar ve sohbetler epey ilgi toplar. Çevredeki çocuklar ve heveslıler arasında gerçekleştirilen sergiler Galeri'ye karşı daha bir yakınlık uyandırır. Bu başarı üzerine, Whitechapel Güzel Sanatlar Galerisi için, mimarlık tarihçisi Pevsner'in "çığır açıcı" dediği özel bir yapı tasarlanır. Ancak sonuç, Whitechapel gönüllüleri için düş kırıklığı olur. Çünkü Doğu yakasının yoksulları, sanatı onlara bağışlayanların akıllarıyla değil, kendi hayatlarıyla özdeşleştirirler.

John Ruskin de kendi çabası ve olanaklarıyla 1878'de, Sheffield'de bir müze açar. Ne var ki, onun "bilginin yolu çetin olmalıdır" deyişine rağmen, Sheffield demir işçileri, üç mil ötedeki bir tepeyi tırmanarak müzeyi ziyaret edecek iradeyi gösteremez.[44] Ancak, kendi müzesi başarısızlığa uğrasa da, modern müzenin öncelikli amacının eğitim olduğu anlayışının yerleşmesini sağlayan odur. Uluslararası Müzeler Konseyi veya Amerikan Müzeler Birliği gibi kuruluşlar amaçlarını resmen John Ruskin'in ideali doğrultusunda tanımlarlar.[45]

Ruskin, hayatı sanatsallaştırabilme arayışındaki sosyalist ütopyalar döneminin düşünürüdür. Bu ütopyalardan hem etkilenir, hem de onları etkiler. Çağdaşı William Morris'in (1834-1896) onun idealleri üzerine kurduğu ütopyası, kuşaklar boyu modernist sanat ve mimarlık düşüncelerinin esin kaynağı olur. Morris de, üstadı Ruskin ve başta Goethe olmak üzere diğer romantikler gibi, Gotik dönemin zanaat



Whitechapel Güzel Sanatlar Galerisi.

etiğine ve estetiğine tapar. Sanatın ve hayatın çalışma ortamında birbiri içine geçtiği, emeğin toplumsal yararlılığı kadar bireysel yaratıcılığının da öne çıktığı Ortaçağ zanaat âlemini göklere çıkarır. Yine Ruskin gibi, endüstriyel emeğin insanlıkdışı olduğunu ve sanatı Ortaçağ'da içkin olduğu insan emeğinden ve hayatından yalıttığını savunur. Ve ona göre, müzenin bu illeti tedavi etmesi mümkün değildir. Çünkü sanat herkesin gündelik hayatına nüfuz etmedikçe ve "hayvanların yaşadığı tarlalar ile insanların yaşadığı sokaklar arasındaki fark daha az utanç verici hale gelmedikçe" sanat bir seçkin azınlığın ayrıcalığı olmayı sürdürecektir. "Bencillik ve israf sanatı hasta eder; bu kadar yalıtılmış ve dışlayıcı bir durumda sanat yaşayamaz... Zaten ben de bu koşullarda yaşamasını istemem."[46]

William Morris 1890'da yayınlanan ütopyası *News From Nowhere*'de, Marx'ın geleceğe, Ruskin'in geçmişe özgü hayallerini birleştirerek onlara duyduğu hayranlığı ifade eder. "Morris'in bir devrim ertesindeki, 2102 yılına ait, endüstri karşıtı İngilteresi'nde devlet işlevsizleşmiştir, çalışmak haz verir, bireyler özgürdür, kente yönelik göç tersine dönmüş, kır ile kent arasındaki ayrım kalkmıştır."[47] "Irmaklar temizlenmiş, somon balıkları yeniden Thames'e dönmüş ve büyük yapılar ağaçlıklara yer açmak üzere yıkılmıştır... İngiltere bundan böyle hiçbir şeyin israf edilmediği bir bahçedir." Kadın ve erkek eşitlenmiş, aşk özgürleşmiş, yoksulluk silinmiştir. Herkes istediği 'sanatla uğraşmakta ve istediğini tüketmekte özgürdür. Özel mülkiyetle birlikte suç da ortadan kalkmıştır...[48] İşte böyle ideal bir toplumda artık sanatın yeri yoktur çünkü herkes sanatkârdır; müzenin yeri yoktur çünkü bir anlamda bütün toplum bir müzedir. William Morris de, 19. yüzyılın büyük sosyalist ütopyacıları Saint-Simon (1760-1825) ve Charles Fourrier (1772-1837) gibi; işbölümü ve yabancılaşmanın son bulduğu bir gelecek

hayalinin güdülediği Marx (1818-1883) gibi, sanatın bütün toplumsal ilişkileri kuşatarak modernliğe bir seçenek oluşturduğu aynı romantik düşü görmektedir.*

Morris baştan, Raffello-Öncesi Kardeşlik (Pre-Raphaelite Brotherhood) hareketinin mensubudur. Daha ziyade resim sanatında Rönesans öncesi bir stil aramakla meşgul olan bu hareket Ruskin öğretisinden esinlenir. Ama Morris bir sanat hareketinin çok ötesinde, bütün hayatı estetikleştirme arayışı içindedir. Bu arayışın sonunda, hayatın mekânlarına sirayet edecek bir beğeni geliştirebileceğini düşünerek, sanatkârane bir özen ve kolektivizm içinde tasarlanıp imal edilen mobilyalar, dokumalar, duvar kâğıtları üreten bir şirket kurar. Bu girişim, Ruskin'in ve Morris'in davalarını izleyen *Arts and Crafts* tasarım hareketinin kurulmasında rol oynar. Böylece estetik eğitim müzeden taşar, tek tek evlere, bütün mimarlığa mal olur.

Sanatı bir yandan sanayinin kötülüklerinden esirgeyerek özerkleştirirken, diğer yandan sanatı sanayiyi iyileştirmeye koşan çelişik zihniyetlerin en açık okunduğu müze Victoria ve Albert Müzesi'dir. Çekirdeği, 1852'de açılan İmalatçılar Müzesi'dir. İmalatçılar Müzesi'nin kurulmasındaki amaç, Crystal Palace'ta düzenlenen ve evrensel sergiler çağını açan Büyük Sergi'deki (1851) dekoratif sanat koleksiyonunu sergi bitiminden sonra devralmaktır. Zaten Crystal Palace sergisinin fikir babası da Victoria ve Albert'in kurucusu Sir Henry Cole'dur. Bu koleksiyonlar sonradan, 1857'de South Kensington Müzesi'ne nakledilmiş ve şimdiki yeni binasının Kraliçe Victoria tarafından temelinin atılmasıyla birlikte bu müze de Victoria ve Albert olarak anılmaya başlamıştır. Hemen hemen aynı tarihlerde kurulan Tabiat Tari-

* "Marx'ın 1840'lara ait iyi bilinen metinlerinde... devrim estetik paradigmanın bir ürünüdür" (Rancière, "The Aesthetic Revolution and its Outcomes").

hi Müzesi, Bilim Müzesi, Kraliyet Konservatuvarı, Kraliyet Sanat Akademisi ve Kraliyet Nakış Okulu'nun da bulunduğu devasa bir eğitim kompleksi içinde yer alır.[49] Amaç sanatın ve sanayinin aynı eğitim ortamında birbirlerine eklemlenmesi, modern bir tasarım anlayışının örgütlenmesidir. Zaten Victoria ve Albert fikrinin gerisinde 1836 yılında kurulan Tasarım Okulu (School of Design) vardır.

En başta Victoria ve Albert, değişik müzeleri içeren bir kompleksi andırır: Hayvan Ürünleri Müzesi, Besin Koleksiyonu, İnşaat Müzesi, İktisat Müzesi vb. Dolayısıyla, örneğin Turner'ın eserlerini izlemeye giderken, yolda somonlara veya alabalıklara, ya da gemici düğümleri koleksiyonuna rastlamak mümkündür.[50] Sanat, tabiat ve sanayi iç içedir. Şu anda Victoria ve Albert Müzesi'nde mobilya, seramik, cam ve metal ürünler, moda ürünleri, dokuma ve mücevher dışında resim, heykel, minyatür, desen ve fotoğraf sergilenmektedir. Müze ayrıca Ulusal Sanat Kütüphanesi'ne ev sahipliği yapmaktadır. Üç bin yıl öncesine uzanan koleksiyonunun amacı, eğitmek ve çağdaş tasarıma şekil verenleri esinlendirmektir. 2006 yılında, tarihsel misyonu gereği, sanat yerine tasarımı odaklı alternatif bir modernizm paradigmasını canlandırmayı amaçlayan son derecede iddialı bir sergi düzenler: *Modernizm - Yeni Bir Dünyanın Tasarlanması*.[51]

Victoria ve Albert öyküsü bize Ruskin'in ve Morris'in müzeoloji üzerinde etkili olduğu atmosferi canlandırır. Onların etkisi 20. yüzyılda da sürecektir. Sanatla üretimi bağdaştırmaya dayalı olan Art Nouveau'dan, Corbusier ve Ozenfant'ın pürizmine, Rus avangardından Bauhaus modernizmine kadar birçok akımda Ruskin'in ve Morris'in izlerine rastlamak mümkündür. Eğer tasarım, sanat mertebesine tırmanarak müzeleşebildiyse, hatta şimdiki gibi sanatın önüne bir tehdit olarak dikilebiliyorsa, bu gelişmelerin sevabı da günahı da bir ölçüde onların boynunadır.

Modern Müze, Kültürel Sermaye ve Toplumsal Ayrım

Beğeni sınıflandırır; sınıflandıranı sınıflandırır.
Pierre Bourdieu

Müze derin bir doğal isteği tatmin eder... seks ve uyku kadar derin ve doğal bir isteği.
Philip Johnson

Zamanımızda sanat sosyolojisinin bulguları, Victoria dönemi liberal reformcularının, Ruskin ve Morris gibi romantik ütopyacılarının müze ve estetik eğitim konusundaki hülyalarını boşa çıkarmaktadır. Pierre Bourdieu ve Alain Darbel'in birlikte kaleme aldıkları ve 1969'da yayınlanan *L'amour de l'art* (Sanat Aşkı) müze izleyicilerine yönelik sosyolojik araştırmaların klasiği sayılır.* *L'amour de l'art,* müzenin toplumsal farklılıkları eşitlemek bir yana, toplumsal eşitsizliği pekiştirdiğini ve meşrulaştırdığını ortaya serer.

Ruskin ve onun ideallerini benimseyenler, insanların sanat eserlerini görmeyi öğrenerek terbiye olacaklarına inanıyorlardı. Bu inanç, doğal görme yetisi sayesinde herkesin sanat karşısında eşit olduğunu varsayıyordu. Görebiliyorsanız, doğal olarak neyin güzel olduğunu hissedebilir ve bu yolla da iyiyi ve doğruyu seçebilirdiniz. Sonuçta, güzelliğin evrenselliğine dayanan bu gibi öğretiler, romantik sanat anlayışı üzerinde etkili olan Kant estetiğini yansıtır. Kant'a göre beğeni, yani bir şeyin güzel olduğuna ilişkin yargı, en önce yararsız ve çıkarsız bir deneyimdir. Bir işlevi yoktur, çünkü bir kullanımla ilgili değil, görünüşle, formla ilgilidir.

---

* Bourdieu ve Darbel, *The Love of Art, European Art Museums and Their Public. Sanat Aşkı*'nda değerlendirilen saha araştırmaları Fransa, Hollanda, Polonya, Yunanistan ve İspanya müzelerini kapsamaktadır. Ancak, "dört kıtada, bir düzine ülkede yapılan diğer araştırmalar da Bourdieu'nün müze izleyicilerinin profili konusundaki temel bulgularını tekrarlar" (DiMaggio, "Sociological Perspectives On Museums".)

Ayrıca beğeni yararsızdır, çünkü kendisi için verilen bir yargıdır, başkaca bir amacı yoktur. Beğeni yargısı, doğal yetilerimizin hiçbir dış baskıya uğramadan, özgürce ve bir armoni içinde etkin olmalarıyla gerçekleşir. Ve "kavramlara değil, sadece duygularımıza yaslanır."[52] Kant'ın tanımladığı bütün bu niteliklerinden ötürü estetik yargı özerktir. Bu, birtakım amaçların, arzuların, kullanımların söz konusu olduğu ahlak ve bilim karşısında sanatın özerkliği anlamına gelir. Özerklik, beğeninin evrenselliğiyle eklemlenir. Evrenseldir çünkü güzel herkese görünür ve herkes güzelden hazzeder. Güzellik yargısı ve hazzı saftır; kavramaya değil, görmeye ve hissetmeye dayanır. Bu bakımdan güzel olanı seçmek, fark etmek doğa vergisidir. Sanki güzellik algısı göze nakşolmuştur.

Bourdieu'nün sosyolojisi, iki yüzyıldır egemenliğini koruyan Kant'ın beğeni kuramının reddiyesidir. *La distinction: critique social du jugement* (Ayrım: Yargının Toplumsal Eleştirisi) başlıklı kitabı, Kant'ın 1790'da yayınlanan ve "estetik yargı"yı çözümlediği *Kritik der Urteilskraft* (Yargı Yetisinin Eleştirisi) kitabına bir cevaptır. Yani Kant'ın eleştirisinin eleştirisidir. Bourdieu'ye göre beğeni ancak tarihsel ve toplumsal olarak temellendirilebilir. Kant'ın savunduğu gibi evrensel değildir. Çünkü Kant'ın söz ettiği "estetik haz –'her insanın hissedebilmesi gereken' bu saf haz– 'saf' ve 'çıkarsız' bir yaklaşımın kurumlaşmasına izin veren ekonomik ve toplumsal koşullardan yararlanabilenlerin ayrıcalığıdır."[53] "Sosyolog, kuramsal ve deneysel olarak... ancak kavranabilen şeylerin haz verebileceğini belirler. Sonuçta tamamıyla doğal olduğu varsayılan estetik hazzın, gerçekte alışkanlık veya alıştırma yoluyla öğrenmeye dayalı olduğunu ortaya koyar."[54] Bourdieu bu savlarını "Avrupa müzelerini gezenlerin tercihlerindeki çeşitlilikle ilgili, farklı toplumsal değişkenlere (eğitim, yaş, meslek, ikamet vb.) göre yaptığı sistematik

çözümlemelerine dayandırır. Bu çözümlemelerin amacı, yaşadığımız toplumda bir sanat eserine uygulanan ve naifçe evrensel ve ebedî olduğuna inanılan algı kategorilerinin aslında tarihsel kategoriler olduğunu göstermektir."[55]

Bourdieu beğeninin, özünde, insanın doğuştan itibaren yetiştiği çevre içinde kazanıldığını gösterir. Dolayısıyla çekirdeği aile içindeki eğitimdir. Güzellik yargısı insana daha çocukluktan öylesine siner ki, sanki bir yaradılış, doğal bir yetenek, Bourdieu'nün tabiriyle bir *habitus** gibi kabul görür. Bu bağlamda, yetişme sırasında son derecede uzun, sürekli ve zahmetli bir süreç sonucunda sahip olunan kültür, bir varlık hadisesine indirgenir. Yapay bir olgu olan kültür doğallaşır.[56] Bir konosör, bir estet veya bir kültürel seçkin için estetik yargıda bulunmak, bir sanat eserini değerlendirmek, sınıflandırmak, sanki dilini kullanmak gibi, o kadar kendiliğinden, o kadar doğaldır ki, bunun, sahip olduğu kültürün bir sonucu olduğu ve bu kültürün de toplumsal bir mahiyeti bulunduğu düşünülmez. Oysa bir kültürel zenginliği kendine mal edebilmek için, önce onu mal edebilmenin donanımına, araçlarına sahip olmak gerekir; bunlar da, kurumsal olsun olmasın, eğitim tarafından imal edilir.[57] Başka deyişle, sanatın sembolik diline hâkim olmak için sembolik sermayeye; kültürel üretimin ürünlerinden haz duyabilmek için kültürel sermayeye sahip olmak gerekir.

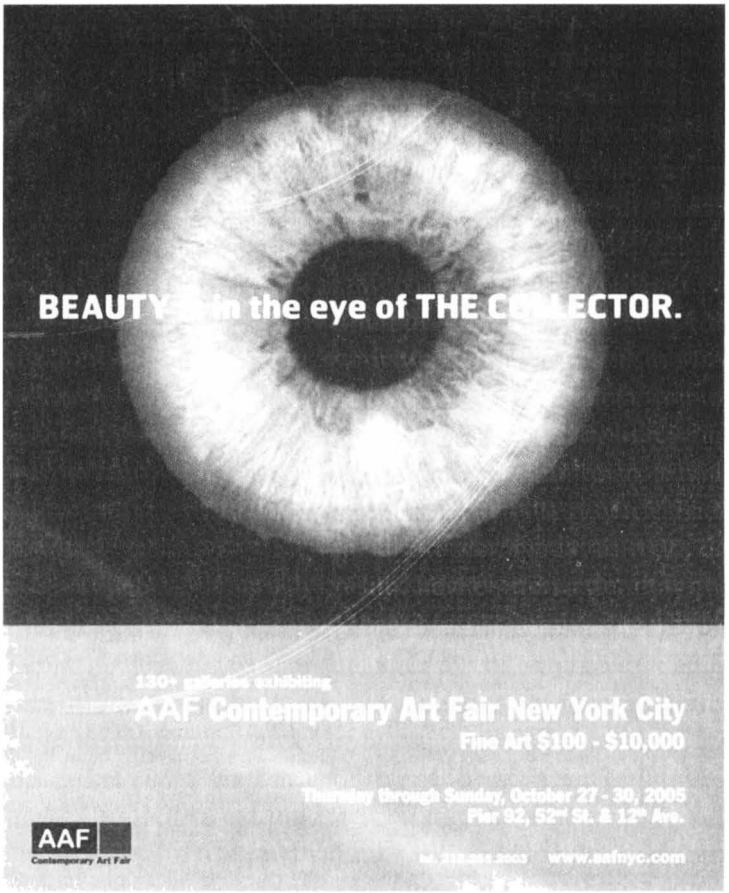
"Sembolik sermaye, belirli bir itibar, şöhret, saygı ve onur birikimine işaret eder ve bilgi (*connaissance*) ile bu bilginin gördüğü kabul (*reconnaissance*) arasındaki diyalektiğe dayanır. Kültürel sermaye, kültürel bilgi formlarını,

---

* "Habitus", Bourdieu'nün kilit kavramlarından biri. İnsanların düzenli olarak gösterdikleri tepkileri, yaptıkları tercihleri, algılarını, güdülerini, eğilimlerini belirleyen yaradılışları, 'doğa'ları. Ancak çok küçükken aile çevresinde, sonradan da eğitim kurumlarında belletilen veya fark edilmeden kazanılan birtakım alışkanlıklara dayandığı için toplumsal bir niteliğe sahip; Bourdieu'nün sözleriyle toplumsal olarak "yapılandırılmış bir yapı".

uzmanlıkları, hal ve tavırları ilgilendirir."[58] Bunlar, ekonomik ve toplumsal sermaye gibi diğer sermaye türleriyle karmaşık ilişkiler barındırmakla birlikte, bunlardan farklıdırlar. Hatta birbirlerine karşıymış gibi konumlandıkları olur. Örneğin 'ticarî değer', kültür piyasasında pek rağbet görmediği için, 'sembolik değer' yönünden bir eksikliği ifade eder. Bu bakımdan, ilk anda ticarî olarak kabul görmesi mümkün olmayan avangard bir iş, salt bu nedenle, yani ticarî değeri reddettiği için yüksek bir sembolik değer taşıyabilir. "Sermayaye karşı" olan bu işin itibar kazanması ve dolaşıma girmesi, sembolik sermaye sayesinde gerçekleşir.[59]

Bir *habitus* kadar, bir alışkanlık veya içgüdü kadar doğal görünen beğeni, Bourdieu sosyolojisinde bir kültürel sermayedir. Ve müze, bu kültürel sermayenin hem harcandığı, hem de biriktirildiği bir ortam oluşturur. Beğenileri elverişli olanlar, bu birikimleri sayesinde, yine kendileri gibi kültürel sermaye sahipleri tarafından kodlanmış olan, müzedeki sanatın kodlarını sökerek onu okuyabilirler; form, stil, özgünlük gibi evrensel estetik kategoriler içinde sınıflandırarak sonuçta haz duyabilirler. Böylece, bir yandan da değerlendirme alışkanlıklarını geliştirerek, beğenileriyle ilgili birikimlerini çoğaltabilirler. Oysa aynı yetkinlik ve eğitim seviyesinde bulunmayan ve sembolik anlamlar dünyasıyla içli dışlı olmayan bir müze ziyaretçisinin bu deneyimi yaşaması mümkün değildir. Dolayısıyla müze, beğeni sahibi olanlarla olmayanlar veya anlamları tüketebilme olanağı bulunanlarla bulunmayanlar arasında ayrıma (*distinction*) yol açar. Kültürel sermayesi elvermeyenleri dışlar, seçkinlerle ötekileri mesafelendirir. "Müze, orta sınıf seçkinlerin kendi kültürel ayrım göstergelerini inceden inceye işledikleri, diğer toplumsal sınıflarla mesafelendikleri, uygun gördükleri toplumsal davranışları belirledikleri başlıca kamusal alanı oluşturur. Hiçbir koşul koymadan herkese açık olan, tam



"Güzellik koleksiyoncunun gözündedir." AAF (Affordable Art Fair) Çağdaş Sanat Fuarı, New York, 27-30 Ekim 2005. Sergi afişi.

anlamıyla demokratik kurumlar gibi yüceltilmelerine rağmen, sanat müzeleri sınıflar arasındaki kültürel ayrımı pekiştirir."[60]

Bourdieu'nün incelediği çerçevede müze, sonuçta Ruskin'in ve günümüze kadar gelen temsilcilerinin hayal ettiği gibi bir toplumsal eşitlik vahası değil, tam aksine toplumsal eşitsizliğin meşrulaştırıldığı bir 'mimarî'dir. Bu eşitsizlik, beğeninin toplumsal ve tarihsel köklerinin perdelenerek, sahiden doğal bir meziyetmiş gibi sergilenmesiyle pekiştirilir. Ancak bu üstün meziyete sahip olanlar hiçbir 'yarar ve çıkar' ummayan 'saf' beğenileri sayesinde sanatı kendilerine mal edebilirler. Bu doğal meziyetin esirgenmiş olduğu beğeni yoksunları ise, gördüklerini, ister istemez gündelik hayatlarına ve ihtiyaçlarına indirgerler. 'Yüksek' ve seçkin olan sanatı popülerleştirirler. Kant onların beğenisini "barbarca" bulur.[61] Onlar sanatta bildik, gündelik temsiller ararlar ve o nedenle de realist eserlerle empati kurarlar, modern sanatı kaldıramazlar. Gözleri bu sanatı 'görmeye', onun derinliğine varmaya terbiyeli değildir. Modern sanat 19. yüzyıl sonlarında belirir ve zamanına ait modern gözlere hitap eder. "Her ne kadar doğanın bir armağanı gibi görülse de, 19. yüzyıl sanatseverinin gözü tarihin bir ürünüdür."[62] Manet'yle birlikte sanat, Rönesans'ın büyük teorisyeni Alberti'nin (1404-1472) belirttiği gibi "dünyaya açılan bir pencere", veya sanat tarihinin babası sayılan Vasari'nin (1511-1574) açıkladığı gibi "doğanın taklidi" olmaktan çıkar. Artık sanat sanatı gösterir, formlar formları izler. Ve gözünü gereği gibi terbiye ederek bu dönüşüme uyarlayamayanlara sanat görünmez olur. Sanat ancak sanat dünyasına görünür.

Howard Becker sanat sosyolojisine çağdaş bir model önerdiği kitabında, "sanat dünyaları"nın[63] sanatın üretildiği ve tüketildiği karmaşık ağlardan oluştuğunu yazar: Sanat dünyası, "o dünyanın sanat olarak tanımladığı karakteristik işle-

rin üretilmesi ve tüketilmesi için faaliyetlerine ihtiyaç duyulan herkesi" kapsar.[64] Eleştirmenleri, tarihçileri, tacirleri, sanatçıları ve sanatseverleriyle birlikte bu dünya, modernleşme sürecinde giderek içine döner. Müze de bu gidişe ayak uydurur. "Gelişmelerinin ilk dönemlerinde, kamusal sanat müzeleri... devletin veya ulusun tarihini veya uygarlığın ilerlemesini görünür kılıyorlardı. 19. yüzyıl sonunda, sanat müzelerini diğer müzelerden kesin olarak ayırt eden bir tarzda bu değişti. Sanat müzesinde teşhirdeki eserler, sadece birbirlerine gönderdikleri metinlerarası bir ilişkiye göre kodlandıkça, görünenler ve görünmeyenler arasındaki ilişkiler kendi içine kapandı. Böylece sanat dünyası, ancak kültürel yönden onu görmeye donanımlı olanlara görünür kılındı."[65] Sanatın kendilerine görünmez olduğu bir müzede sanat dünyasından olmayanların, hele hele Ruskin'in işçilerinin gözlerini eğitmek artık büsbütün hayalcilik oluyordu.

Bourdieu, sembolik ilişkilerin, sanatın ve kültürün birtakım toplumsal kimlikler arasında ayrım oluşturarak toplumsal eşitsizlik ve egemenlikleri onayladığını gösterir. "Kutsal kültür çevresini oluşturan, aşağı, kaba saba, zevksiz, lekeli, yararcı tatminlerin reddedilmesidir. Bu da, inançsızların ilelebet mahrum kalacağı yüce, incelmiş, saf, keyfî, ayrıcalıklı hazlarla tatmin olanların üstünlüklerinin onaylanması demektir. O nedenle sanat ve kültürel tüketim... toplumsal farklılıkları meşrulaştıran bir toplumsal işlev görmeye açıktır."[66] "Müzelerin, yapılarının ve örgütlenmelerinin en ince ayrıntılarında bile gerçek işlevlerini ele vermeleri anlaşılır bir durumdur: Birtakım insanlarda aidiyet, diğerlerinde dışlanma duygusunu pekiştirme işlevidir bu."[67] "Ritüellerini icra etmeye en hazırlıklı olanlar –değişik işaretlerine cevap vermede en yetenekli olanlar– aynı zamanda müze ritüelinin toplumsal, cinsel, etnik vb. kimliklerini en eksiksiz olarak onayladıklarıdır."[68]

Modern müzeler sayesinde tüm yurttaşların ortak kullanımına açıldığı varsayılan aristokrasinin hazineleri, Bourdieu'ye göre, aslında bu hazineleri kendine mal edebilme ayrıcalığını ele geçiren başka bir 'soylu' azınlığa, kültür aristokrasisine devrolmuştur.* Ve bu aristokrasiyi besleyen orta sınıflardır: "Aristokratik bir geçmişe ait kutsal emanetlerin, 'demokratikçe' paylaşıldığını iddia eden bir toplumda, sanat nesnelerini sembolik olarak, yani yegâne meşru şekilde kendine mal etme hakkına 'doğallıkla' orta sınıflar" sahip olur.[69]

Bourdieu müzeyi ve sanatı toplumsal ayrımın örgütlendiği ortamlar olarak inceler. Müzenin, bilginin ve iktidarın örgütlendiği bir toplumsal yönetim, bir disiplin aygıtı olarak görülmeye başlaması ise, Foucault'nun arkeolojileriyle başlar.

Modern Müze ve Modern Özne/Birey

> Foucault'nun tımarhane, hastane ve hapishane çözümlemelerini model alan bir müze arkeolojisine gereksinim duyuyorduk. Zira müzenin de onlar kadar dışlayıcı ve sınırlayıcı bir mekân olduğu ortadaydı.
> Douglas Crimp

Foucault, Bourdieu'nün Collège de France'tan arkadaşıdır. Bourdieu'nün müzeye verdiği önceliğe kıyasla o, birkaç istisna dışında, yazılarında doğrudan müzeyle hiç uğraşmamıştır. Buna rağmen, Foucault'nun çağdaş müzeoloji üzerinde en etkili sima olduğunu öne sürmek abartı sayılmaz. Gerçekten de, onun bilgi ve iktidarın örgütlenmesine ilişkin tarihleri bir müze arkeolojisi başlatmıştır. Modern çağa ve önceki çağlara özgü "hakikat rejimlerini" incelediği *Kelimeler ve Şeyler*[70] (1966) gerek modern müzenin intizamının ardındaki aklın, gerekse Rönesans'ın nadire kabinelerine ait kaosun berisin-

* Bakınız: Bourdieu, "The Aristocracy of Culture", *Distinction, A Social Critique of the Judgement of Taste*, s. 11-96.

deki kozmosun keşfinde rehber olur. Hastane, hapishane ve deliliğin tarihleri üzerine kitapları* ise insanların kendi kendilerini disipline sokmalarının müzeye özgü olan "teknolojilerinin" ve "stratejilerinin" sökülmesine kılavuzluk eder.

Foucault, bilginin olduğu gibi, iktidarın da modern formlarını öncekilerle kıyaslayarak inceler. 18. yüzyıl sonlarına kadarki monarşik iktidar hükümranda (*sovereign*) –monarkta– merkezîleşir ve uyruklarının bu hükümrana itaatleri ve sadakatleri üzerine kurulur. Bu iktidar baskıcı, yasaklayıcı, kısıtlayıcı –negatif– ve aşkındır. "Machiavelli'nin hükmetme sanatına ilişkin kavramlarını tartışırken Foucault, prensin bir aşkınlık ilkesi oluşturduğunu ve bu ilkeye göre devletin ve hükümetin yegâne işlevinin hükümranlığın (*sovereignity*) sürdürülmesi, prensin iktidarının korunması ve genişletilmesi olduğunu öne sürer: 'Hükümranlığın ereği hükümranlığın uygulanmasıdır'."[71] Oysa Foucault'nun "disipliner" (*disciplinary*) ve "yönetimsel" (*governmental*) olarak tanımladığı modern iktidar, hükümranlık rejimi gibi tek merkezli değildir, bütün toplumsal ilişkilere –bünyeye– ve mekânlara nüfuz eder. Salt baskıcı ve kısıtlayıcı değil üreticidir: iktidarı akılcılaştıran, nesnelleştiren, normalleştiren maddî ilişkileri ve bilgileri üretir – dolayısıyla pozitiftir. İktidar bu ilişkilere ve bilgilere içkindir. Hükümranlık sonuçta hep kendine gönderme yapar. Machiavelli'de prensin başlıca ereği kendi prensliğini muhafaza etmek olduğundan yönetim sonuçta kendine yönelir. Oysa modern yönetimler idare ettiklerine yönelir. Erekler çoğuldur ve yönetim bu ereklere ulaşılması için gerekli düzenlemeleri yapar; "yönlendirdiği süreçleri mükemmelleştirir ve yoğunlaştırır."[72]

---

* *The Birth of the Clinic, An Archaeology of Medical Perception* (Kliniğin Doğuşu: Tıbbî Gözlemin Arkeolojisi); *Madness and Civilization, a History of Insanity in the Age of Reason* (Delilik ve Medeniyet, Akıl Çağında Deliliğin Tarihi); *Disciplin and Punish: The Birth of The Prison* (Disiplin ve Ceza: Hapishanenin Doğuşu).

Örneğin 19. yüzyıl müzelerini kuranlar, tarih inşasından ulusun ve ulusallığın temsiline, yurttaş terbiyesinden suçların ıslahına, sekülarizme kadar pek çok erek tanımlarlar ve sonunda davaları bu erekleri gerçekleştirecek bilgi ve ilişkilerin yetkinleştirilmesi olur. Eşsiz ve ilahî bir yetkiyle donatılmış değillerdir ve öyle bir yetkiliye hizmet etmezler; onları yetkili kılan aklî, dünyevî davalarına hizmet ederler.

Modern disipliner iktidar, baskı, yasa, yasak aracılığıyla işlemez ve hükümdarınki gibi teşhir olmaz. Foucault'nun terimleriyle, birtakım strateji ve taktikler, teknik ve teknolojilerle örgütlenir. Foucault'nun hastane ve hapishaneye ait soybilimlerinde disiplinin başlıca tekniği gözetimdir (*surveillance*).* Gözetim, bireylerin hastane, hapishane, fabrika, okul ve müze gibi uzmanlaşmış birtakım kurumlara ait mekânlarda –çevrelerde– toplumdan tecrit edilip denetim ve gözlem altında tutularak, hal ve hareketlerinin dönüştürülmesini, yapılandırılmasını içerir.

Disipliner teknolojiler, zamanı, mekânı ve hareketleri düzene sokarak akılcılaştırır. Böylece bireysel davranışların sürekli gözlem altında tutularak, üzerlerinde çalışılabileceği, ölçülebileceği, tasarımlanabileceği ve yönlendirilebileceği bir ortam oluştururlar. Bu ortamlarda iktidar bilgiye dayanır ve bilgi üretir; "iktidar ile bilginin etkileri iç içe geçer."[73]

Foucault, bütün toplumu kuşatan bilgi ve iktidar ağlarının örtüşmesini ifade etmek üzere birleşik "iktidar/bilgi" (*power/knowledge*) kavramını kullanır. Neyin 'doğru', neyin 'yanlış' olduğu, yani hakikat, iktidar/bilgi sistemleri içinde ortaya çıkar. "Hakikat, kendisini üreten ve destekleyen iktidar sistemleriyle ve kendisinin meydana getirdiği ve kendini yayan iktidar etkileriyle döngüsel bir etki içindedir: Hakikat reji-

---

* Disiplin, "yani gözetim, denetim ve normalleştirme işlevleriyle, artlarından gelen cezalandırma, ıslah etme, eğitme vb. işlevlerini taşıyan ve 17.-18. yüzyılda kurulmuş olan o muazzam sistem" (Foucault, *Entelektüelin Siyasi İşlevi*).

mi."[74] "Her toplumun kendi hakikat rejimi, kendi genel hakikat siyaseti vardır. Yani her toplumun doğru kabul ettiği ve doğru olarak işlerliğe soktuğu söylem türleri; doğru sözceleri yanlış sözcelerden ayırt etmeye yarayan mekanizmalar ve merciler ile doğru ve yanlışın teyit edilme yolları, hakikatin elde edilmesinde tercih edilen teknikler ile prosedürler; doğru kabul edilenleri söylemekle yükümlü olanların statüsü."[75]

Hakikatin akılcılaştırıldığı, nesnelleştirildiği bilimsel söylemler disipliner kurumların bünyesinde üretilir. Hukuk ve tıp, üniversite gibi başka gözetim kurumlarının yanı sıra, suçluların ve hastaların tecrit edilip gözlemlendiği hastane ve hapishanenin eseridir. Müzenin Foucault'cu arkeolojisini yapan Douglas Crimp'e göre de, sanatın hakikati, tecrit edilmiş olduğu müzede şekillenir: "Modern sanat epistemolojisi, sanatın sadece kendi tarihine gönderdiği müzede tecrit edilmesinin bir fonksiyonudur."[76] Crimp, müzenin sanatı siyasal, muhalif özelliklerinden ayıklayarak tarafsızlaştırdığını, normalleştirdiğini belirtir. "Sanatın toplumsal hayattan sökülüp alınması, sanat için 'özerk' bir ortam yaratılması müzenin misyonu olur. Modernist teori ve pratiğin radikal formları buna karşıdır."[77] Avangard, sanatın kurumsallaşmasına ve en başta müzelere bu nedenle isyan eder.*

Foucault'da bilgi/iktidar/hakikat söylemler içinde bildirilir. Başka deyişle, hakikat rejimleri söylemlere içkindir. Söylem –ya da "söylemsel formasyonlar veya aygıtlar" (*discursive formations, apparatuses*)– bilgi ve hakikatin içerildiği birtakım sözler, metinler, imgeler, düşünceler kadar, bunların yapılandığı ve dolaşıma girdiği iktidar teknolojilerini ve stratejilerini de kapsar: pratikler, yetkiler, kurumlar, kurallar, normlar ('norm'alleştirme), formlar ve bunların failleri olan özneler ve nesneler. Dolayısıyla sanatçı, eseri ve izleyi-

---

* Bakınız: Bürger, *Avangard Kuramı*.

cileri; müze mekânı –mimarlığı–; tarih ve estetik; küratörlük ve eleştiri gibi yetkiler; bunlarla ilişkili yaratma, izleme, düzenleme, yönetme gibi pratikler aynı söylem formasyonunu oluşturur. Bu bakımdan Foucault'nun gözünde bir yazar –sanatçı, müellif– bir yaratıcı olarak geçmesine rağmen, sonuçta "söylemin bir fonksiyonudur" ve "işlevi de bir toplumdaki belirli söylemlerin varlığını, dolaşımını ve işlerliğini karakterize etmektir." Yazarın bu işlevi, "söylemlerin alanını kuşatan, belirleyen ve düzene sokan yasal ve kurumsal sistemlere bağlıdır."[78] Kısacası, sanatçıyı/edebiyatçıyı yaratıcı bir özne olarak tanımlayan, modern sanat/edebiyat söylemidir. Dolayısıyla, "özne yaratıcı rolünden soyundurularak, söylemin karmaşık ve değişken bir fonksiyonu olarak çözümlenmelidir."[79]

Foucault "araştırmalarının genel temasının iktidar değil özne olduğunu" yazar.[80] "Ancak bireyleri özne yapan, bir iktidar formudur."[81] Özne kendi hakikatini, söylemlere içkin olan hakikat/bilgi/iktidar rejimleri bünyesinde kurar. "Modern iktidar yapıları aynı zamanda hem bireyselleştirir, hem bütünselleştirir."[82] "Bireyselleşmenin yönetimi" bireyleri birtakım topluluklarla hem özdeşleştirir, hem de onları birbirinden farklılaştırır; onların kimliklerinin tanımlandığı söylemleri üretir. "Karmaşık konumu içinde insan hem bilginin nesnesi, hem de bilen özne olarak belirir: izlenen izleyici, hükmedilen hükümran."[83]

Müze izleyicisi, sanat, etnoloji, bilim vb. müzelerinde kendisini nesneleştiren bir insanlık anlatısı izler. İzleme edimi esnasında kendisine özgü, tikel ve öznel bir estetik/bilişsel ilişki içindedir; yargıları, hazları ve davranışları üzerinde hükümrandır ve bütün bunlar onu bireyleştirir, özneleştirir. Ama aynı zamanda, beğeni, sanat tarihi, müze adabı –disiplini–, eleştiri vb. söylemler tarafından hükmedilmektedir. Gözü, bu söylemlerin yüklü olduğu iktidarın gözüdür. 19.

yüzyılla birlikte bakılandan bakana, nesnesinden öznesine odaklanan bireyselleşmiş, öznelleşmiş, liberalleşmiş olan modern görüş tarzının gözüdür.* Ve modern görme biçimleri, bakma/görme/bilme/denetleme etkinliklerini şekillendiren skopik rejimler, önemli ölçüde müzenin eseridir.

Müzeler tasnif ve teşhir teknikleri, dayattıkları gezi güzergâhları ve bunları tatbik eden mimarlıklarıyla zamanı ve mekânı disipline sokarlar. Bu zaman, hem izleyicinin müzede harcadığı zaman, hem de müzenin temsil ettiği tarihin zamanıdır: dönemler, ekoller, stiller, kronolojiler, biyografiler. İzleyicinin zamanı kullanımı ve kavrayışı, tarih bilgisinin akılcı zamanına tâbi olur. Bunun uygulanmasında, izleyicilerin müzenin zaman programına göre disipline sokulmasında mimarlık etkin olur. Müze mimarlığı, görünürlüğü ve estetiği sayesinde kültürel bir kimliği teşhir ettiği kadar, müze söyleminin bir bileşeni olması dolayısıyla bireysel kimliklerin inşa edilmesinde rol oynar.[84] Carol Duncan'ın müzeleri "uygarlık ritüelleri" olarak incelediği kitabında mimarlık ön plandadır. Mimarlığın başat olduğu bir *aura*'ya sinmiş olan müze ritüelleri, "toplumsal, cinsel ve politik kimlik hakkında, canlı ve dolaysız olarak deneyimlenen değerler ve inançlar sunarlar."[85]

Foucault'da söylem formasyonlarına ancak sanat ve edebiyat direnir. Sanat ve sanatçı akla meydan okuyan delice eğilimleriyle, insan bilimlerinin normalleştirici akılcılığından, normlara karşıt, 'anormal' bir sapma yaratır. Bilimlerin hakikatini sorgular. Homojen kimliklerin hedeflendiği "hakikat rejimlerini", itaatkâr öznelerin oluştuğu "bireyselleşme yönetimlerini" açığa çıkarır. Foucault, *Madness and Civilization* adlı kitabında, Marquis de Sade'ın edebiyatı ve Francisco Goya'nın sanatı sayesinde "Batı dünyasının şid-

---

* Bakınız: Crary, *Techniques of the Observer.*

det bağlamında aklını aşabilme olanağını edindiğini" öne sürer. Ona göre, "sanat eseri, bir boşluk, bir suskunluk anı oluşturarak, cevapsız bir soru sorarak, dünyanın kendini sorgulamaya mecbur kaldığı uzlaşmaz bir çatışmaya yol açar."[86] Edebiyat, insan bilimlerinin bireyleri normalleştirilmiş özneler olarak homojenleştirdiği söylemini bozar. Sonuçta sanat ve edebiyat, bilgi ve hakikat ile iktidar arasındaki bağı tehdit eder. Ne var ki, nihayetinde sanat da, sunulduğu, anlamlandırıldığı, değerlendirildiği, tarihselleştirildiği ve yaratıldığı karmaşık işbölümüne hükmeden söylemlere eklemlenir. Romantiklerden beri sanatın ayrıcalığı sayılan 'delilik' de böylelikle ıslah olur.

19. yüzyılda endüstrileşmenin kentlere yığdığı nüfusun denetim altına alınmasında ve yönetilmesinde, yurttaş kimliğini sindirmesinde ve bir insan kaynağı olarak örgütlenmesinde "disipliner müze" hayatîdir. Foucault'da modernlik, "bir grup insanı uysal ve yararlı hale getirecek belirli bir yol, bedene ait belirli bir politika" gerektirir. "Bu politika, kesin hatlarıyla tanımlanmış iktidar ilişkilerinin devreye sokulmasını öngörür; öznelleşme ve nesnelleşmenin örtüştüğü bir teknik ister; beraberinde bireyselleşmenin yeni yöntemlerini sunar."[87] Ulusallık/evrensellik, tarihsellik, uygarlık, akılcılık, bilimsellik, kamusallık, demokrasi, ilerleme, evrim gibi modernliğin harcı olan söylemlerin üretilmesinde -öznelleştirilmesinde ve nesnelleştirilmesinde– geliştirdiği gayet incelikli teknolojiler sayesinde müze, bireylerin kendi kendilerini yönetmelerinde, nizama sokmalarında son derecede başarılı olur. Gramsci'nin diliyle söyleyecek olursak, müzeler, modern kimliklerin eğitici devletin iktidar rejimine yedirildiği "kültürel hegemonya"nın en etkili ortamlarıdır. Adorno da müzelerin "nüfuzları ve kaçınılmazlıkları sayesinde belirli görüş alanlarını istila ettiğini ve böylece hegemonik kapitalizme kaynayan bir iktidar stratejisi oluşturduklarını söyler."[88] Hepsi toparlanırsa, "mo-

dern çağda müzeler hem bilgiyi, hem de bedenleri şekillendirir"[89] ve bunu iktidarı güzelleştirerek gerçekleştirirler.*

Notlar

1 Chartier, *The Cultural Origins of the French Revolution*, s. 17.

2 *A.g.e.*, s. 225.

3 Aktaran Hauser, *The Sociology of Art*, s. 55-44.

4 Duncan ve Wallach, "The Universal Survey Museum", s. 56.

5 *A.g.e.*, s. 59.

6 Prior, *Museums and Modernity: Art Galleries and the Making of Modern Culture*, s. 40.

7 Preziosi, "The Art of Art History", s. 508.

8 Bennett, *The Birth of the Museum*, s. 141.

9 Preziosi, s. 511.

10 Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, s. 96, 121.

11 Duncan ve Wallach, s. 53.

12 Tournier, *Cuma, ya da Pasifik Arafı*, s. 54, 57.

13 Duncan ve Wallach, s. 63.

14 Yavuz, "Cumhuriyet Dönemi Kültür Tarihine Genel Bir Bakış", s. 11.

15 Cohen-Solal, *Painting American*, s. 34.

16 Huyssen, *Twilight Memories*, s. 13.

17 Schubert, *The Curator's Egg*, s. 22.

18 Duncan ve Wallach, s. 64.

19 Artun, "Sanat Tarihleri ve Sanatın Çağdaşlaşması", s. 25-31.

20 Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, s. 71; Artun, "Sanat Tarihleri ve Sanatın Çağdaşlaşması".

21 Adorno, *Aesthetic Theory*, s. 89.

22 Gombrich, "Hegel and Art History, s. 4, 8; Artun, "Sanat Tarihleri ve Sanatın Çağdaşlaşması".

23 Harrison ve Wood, *Art in Theory 1900-1990 - An Anthology of Changing Ideas*, s. 89-94.

24 Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", s. 63.

25 Artun, "Sanat Tarihleri ve Sanatın Çağdaşlaşması", s. 39.

---

* "İktidar sergileri ve sergilerin iktidarı" konusunda bakınız: Macdonald, "Exhibitions of Power and Powers of Exhibition".

26 Duncan, *Civilizing Rituals*, s. 84.

27 Adorno, *Aesthetic Theory*, s. 93.

28 Bürger, *The Decline of Modernism*, s. 17, 189.

29 Bennett, s. 21.

30 *A.g.e.*, s. 70-72.

31 Fisher, "Art and the Future's Past", s. 439.

32 Duncan ve Wallach, s. 59.

33 Canclini, "Remaking Passports: Visual Thought in the Debate on Multiculturalism", s. 499.

34 Barker, "Introduction: The Changing Museum", s. 10.

35 Koven, "The Whitechapel Picture Exhibitions and the Politics of Seeing", s. 25.

36 Edwards, *Art And its Histories - A Reader*, s. 65, 66.

37 *A.g.e.*, s. 68.

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

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

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

41 Simmel, "Culture and Crisis", *Simmel on Culture*, s. 74.

42 Koven, s. 22-45.

43 *A.g.e.*, s. 34.

44 *A.g.e.*, s. 26.

45 Weil, *Rethinking the Museum, and Other Meditations*, s. 45, 46.

46 Aktaran Nochlin, "Museums and Radicals: A History of Emergencies", s. 25.

47 *Utopia - The Search for the Ideal Society in the Western World*, sergi kataloğu, s. 298.

48 Gregory Claeys, "Morris", *Ütopyalar Sözlüğü*, Michélet Riot-Sarcey, Thomas Bouchet, Antoine Picon (ed.), çev. Turhan Ilgaz (Istanbul: Sel Yayıncılık, 2003), s. 177.

49 Robertson, "The South Kensington Museum in Context: An Alternative History", s. 1.

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

51 *Modernism - Designing a New World, 1914-1939*.

52 Kant, *The Critique of Judgement*, s. 84.

53 Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of The Literary Field*, s. 314.

54 Bourdieu ve Darbel, *The Love of Art*, s. 109.

55 Bourdieu, *The Rules of Art*, s. 313.

56 Bourdieu, "Artistic Taste and Cultural Capital", s. 211.

57 *A.g.e.*, s. 207.

58 Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, s. 7.

59 *A.g.e.*, s. 75, 76.

60 Prior, s. 52.

61 Bourdieu ve Darbel, *The Love of Art*, s. 110.

62 Bourdieu, *The Rules of Art*, s. 288.

63 Becker, *Art Worlds*.

64 Becker, "Art World".

65 Bennett, s. 171.

66 Bourdieu, *Distinction*, s. 7.

67 Bourdieu, "Artistic Taste and Cultural Capital", s. 213

68 Duncan, *Civilizing Rituals*, s. 8

69 Bourdieu, "Artistic Taste and Cultural Capital", s. 215.

70 Özgün başlığı *Les Mots et les Choses* olan bu kitap, İngilizce'de aynı başlıkta başka kitaplar bulunduğundan, Foucault'nun onayıyla bu kitaba en baştan koymaya niyetlendiği *The Order of Things: An Archeology of Human Sciences* başlığıyla yayınlandı.

71 Bennett, s. 22.

72 Foucault, *Entelektüelin Siyasi İşlevi*, s. 275, 276.

73 *A.g.e.*, s. 60.

74 *A.g.e.*, s. 84.

75 *A.g.e.*, s. 82.

76 Crimp, *On the Museum's Ruins*, s. 13.

77 *A.g.e.*, s. 308.

78 Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice*, s. 124, 130.

79 *A.g.e.*, s. 138.

80 Foucault, "The Subject and Power", s. 417.

81 *A.g.e.*, s. 421.

82 *A.g.e.*, s. 424.

83 Foucault, *The Order of Things*, s. 312.

84 Altınyıldız, "Space, Design and Identity".

85 Duncan, *Civilizing Rituals*, s. 2.

86 Foucault, *Madness and Civilization*, s. 271, 273.

87 Foucault, *Discipline and Punish*, s. 305.

88 Sherman, "Quaremère/Benjamin/Marx: Art Museums, Aura, and Commodity Fetishism", s. 123.

89 Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, s. 189.

Modern Müze ve Evrensellik Hayali

> Müzenin teşhir ettiği nesne kümesi, bu nesnelerin her nasılsa tutarlı, temsilî birer evren oluşturduğuna ilişkin kurmacayla desteklenir... Bu kurmaca, nesnelerin sıraya sokularak tasnif edilmesi sayesinde, dünyanın temsilî olarak kavranabileceğine duyulan, eleştiriden yoksun inancın sonucudur. Kurmaca kaybolduğu an, müzeden geriye birtakım süs eşyaları kalır – anlamsız ve değersiz bir yığın abur cubur...
>
> Eugenio Donato

Evrensel uygarlık tasavvuru bütün yeryüzünü kuşatabildiği ölçüde geçerlik kazanır.* Bütün kültürel farklılıklar bu tasavvur bağlamında akılcılaşır: ortak bir dizge ve ortak bir geçmiş ve gelecek çerçevesinde ötekilerle eklemlenir; ayrıştırılır veya birleştirilir. Sonuçta çıkarılan kültürel haritalar ışığında dünyanın keşfine ve fethine girişilir. Bu anlamdaki bir kartografi, müzeografi aracılığıyla canlandırılır. Sanat, evrenselliği işaretleyen başat dil haline gelir.

---

* Marx burjuvazinin sanayide ve iletişimde gerçekleştirdiği devrimler sayesinde barbarlar dahil bütün ulusları uygarlığa taşıdığını savunur. "Tek kelimeyle, burjuvazi kendi imgesinde bir dünya yaratır" (Marx, *The Revolutions of 1848*, s. 71).

"Evrensel bir fenomen olarak sanat fikri, 19. yüzyılın antropolojiyle ve etnolojiyle uğraşan teorisyenlerine, kültür tarihçilerine, milliyetçilik ve halkçılık taraftarlarına standart bir ölçü sağlar. Bu ölçü, bireysel zihniyet ve grup zihniyeti, bilişsel kapasite gibi konulara uygulanabildiği kadar, etik, teknolojik, felsefî veya medenî ilerlemeyi de derecelendirir."[1] Müzeler insanları doğaları ve kültürleri bakımından evrimsel bir hiyerarşi içine sokar. Buna göre, fizyolojik olarak geliştikçe, insan soyunun maddî ve zihnî ürünleri de, yaratıları da gelişir. Uygarlık basamaklarını tırmandıkça, ırkların hayatları ve sanatları üst evrelere doğru yükselir. 19. yüzyılda doğal ve toplumsal bilimlere 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 sokulurlar. Doğa tarihi, antropoloji, etnografya, 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, antropoloji 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."[2] Kuşkusuz, modern insanın kat ettiği mesafenin, gösterdiği ilerlemenin en görkemli sahnesi de, uygarlığın zirvesini belgeleyen sanat müzeleridir.

Paris'te, Musée de l'homme'daki (İnsan Müzesi) Biyoloji

ve Antropoloji Galerisi'nde, *homo sapiens*'in yüz bin yıllık evrimini gösteren kafatasları sergilenir. Evrim tablosu, insanların düşündükleri için var olduklarını öneren "modern çağın kurucusu" Descartes'ın resmiyle noktalanır. Neyse ki sonradan bu resmin ilerisine her izleyicinin kendini gördüğü bir ekran yerleştirilmiştir. Amaç, herkesin aynı yerde durduğu, ırkların, ulusların, cinsiyetlerin ötesinde bir evrensel eşitlik duygusu uyandırmaktır. Oysa 19. yüzyılda düzenlenen kafatası sergilerinde gelişimin zirvesini Avrupalı erkek işgal eder. Kadınlar birkaç adım geriden, "ilkel" sömürge halkları ise en arkalardan gelişmeyi izler. Londra ve Paris müzelerindeki antropolojik teşhirlerde erkeği beyni, kadını üreme organı temsil eder. Avrupalı erkek iskeletlerinde beynin ne kadar gelişmiş olduğunu göstermek amacıyla kafatasının biçimi ve ölçüleri vurgulanır. Avrupalı kadın iskeletlerinde kalça kemiklerinin büyüklüğü göze çarpar. Çünkü gelişmiş, "düşünen", büyük beyinli bir erkeğin dünyaya gelmesini sağlayan kalça yapısı başka türlü olamaz. Oysa, "Hotanto Venüsü" olarak anılan Saartjie Baartman'ın İnsan Müzesi'ndeki üreme organı, aksine, Afrikalı Hotanto kabilesinin, kafasının, beyninin, zihninin, düşüncesinin ve kültürünün ne kadar geri olduğunu sergiler.[3]

19. yüzyıl sanat sergileri de tabiat müzelerini düzene sokan, ırk ve cinsiyet ayrımcılığı üzerine inşa edilmiş kolonyalist zihniyeti teşhir eder. 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 sayılmazlar. Akıldışı, bilinçdışı, zamandışı, ve daha ziyade hayvansı içgüdülerin eseri gibi derecelendirirler. Bir ilerleme göstermedikleri, dolayısıyla evrimsel ve tarihsel bir temsilleri olmadığı için modern müze-

de yerleri yoktur. O nedenle, Afrika sanatının şaheserleri, Picasso, Giacometti, Kirchner gibi büyük modernistlerin estetiğini kışkırtmış olsalar da, kendileri bir türlü 'güzel sanat' mertebesine erişememişler 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, üniversitenin arkeoloji ve etnoloji müzesinde değil de sanat müzesinde sergilenmeye layık görülmüşlerdir. 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."[4]

Primitif 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.*

---

* Bu iki sergiyle ilgili eleştiriler için bakınız: McEvilley, "Exhibition Strategies in the Postcolonial Era" ve *Art and Otherness - Crisis in Cultural Identity*; Foster, "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks", *Recodings* s. 139; Bennett, *The Birth of the Museum*, s. 77.

Kolonyalist kültürün müzeleştirilmesini yöneten Paris, şimdilerde bu hareketin modern müzecilik üzerindeki vahim etkilerini aklama konusunda ön plandadır. 20 Haziran 2006'da açılan ve Paris'in Pompidou Merkezi'nden sonraki en görkemli kültür merkezi olan Musée du Quai Branly bu anlamdaki en iddialı küresel hamle sayılır. Asya, Afrika, Okyanusya ve Amerika kıtalarından, aralarında masklar, takılar, çalgılar, fetişler, kostüm ve kılıçların da bulunduğu 300.000 parçalık bir koleksiyonu yönetecek bu müze/akademinin kuruluşu 1996 yılında ilan edilmişti. Aslında koleksiyondaki eserlerin 250.000 kadarı Musée de l'Homme'dan, kalanı da büyük ölçüde şimdi kapatılan 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. yüzyıl müzeografisinin ayıplarını çağrıştırabileceği düşünülerek sonunda müzeye, inşa edildiği Branly rıhtımının adı verildi. Her cumhurbaşkanının bir müzeye imza atmasının gelenek haline geldiği Fransa'da Quai Branly'e sahip çıkan Chirac, açılış töreninde bu girişimleriyle "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.[5] Yani artık bir Gabon maskıyla *Semendirek'in Kanatlı Zaferi* (*Semendirek Nikesi*) arasında veya Raffello 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. Zaten daha önce de, küratörlerinin aşırı muhalefetine rağmen Louvre'a yüz kadar "yerli sanat" eserinin kabul edilmesini

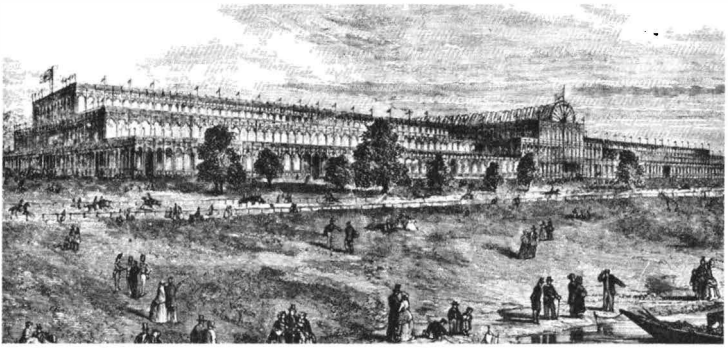
dayatarak tavrını açıklamıştı. Bu arada, 1974 yılına kadar teşhirde kalan Saartjie Baartman'ın iskeleti, beyni ve üreme organı 2002 yılında vatanına iade edilmiş, böylece Fransız müzeciliği bu utançtan da kurtarılmıştı. Yoksa Louvre'u kuran aklın ve tarihin ömrü doluyor muydu?

Evrensel Sergiler ve 'Öteki' Kültürlerin Müzeografik Temsili

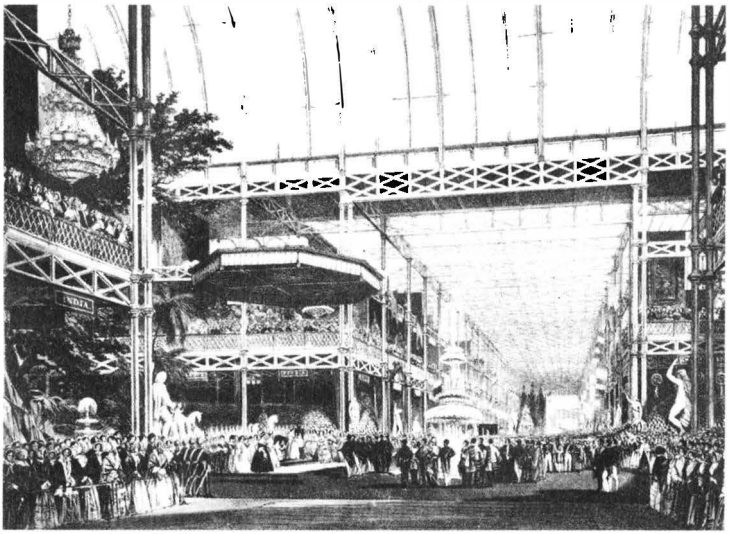
'Öteki'nin koleksiyonlarda canlı canlı teşhir edilmesi 15. yüzyılda, keşiflerle birlikte başlar. Avrupa'daki bitki ve hayvan koleksiyonlarını tamamlamak üzere Kristof Kolomb'un (1451-1506) Amerika kıtasından yerli topladığı bilinmektedir.[6] Bu insanlar başta uzak, meçhul, gizemli topraklara ait nadireler konumundayken, 'aydınlanmış' müze tasnifinde geri kültürlere ait numuneler arasında sergilenir. "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 yaparak sonra da onu Avrupa tasnif sistemi içine özümseme sürecinin bir parçası olarak anlaşılabilir."[7] Kolonilere ait insanlar ve nesneler, dünyanın akılcı tasnifinden önce de birer ganimet havasında, "Batı'nın diğer kültürlere nüfuz ederek, her istediğini alma yetki ve yeteneğinin işaretleri" olarak sergilenmişlerdir.[8] İngiltere Kralı II. Henry'nin Rouen'e girişi esnasında, kentin yakınlarında iğreti olarak inşa edilen ve Tabbagerres ile Toupinaboux yerlilerinin yerleştirildiği iki Brezilya köyü büyük bir tören havasında yerle bir edilmiştir. Steven Mullaney "kamusal iktidar dramaturjileriyle" ilişkili, geç Rönesans dönemindeki bu gibi "provaların", simgesel olarak, Avrupa'ya ait olmayan halkların ve toprakların kolonileştirilme sürecini bütünlediğini belirtir.[9]

Koloni halklarının müzeografik temsilinin en bilimsel ve en göz alıcı sahneleri kuşkusuz 19. yüzyılın büyük dünya sergileridir. Kapitalizmin bütün yeryüzünü kuşatan egemenliğinin ve evrensel uygarlık tasavvurunun maketleriymişçesine tasarlanan bu sergiler endüstriyel devrimin harikalarını sanat ve tabiatla eklemler. Tabiatın vahşetini dize getiren sanayinin sanata evrilmesini kutsar. Sanat, sanayi ve tabiat müzelerine ait koleksiyonların birleştirildiği geçici müzeler gibi kavranmaları gereken bu sergilerin nüvesi sayılan 1798 Paris sergisi, yine Fransız Devrimi'nin 'ulusal sanatçısı' Jacques Louis David'in marifetidir. Mainardi'ye göre, "kapitalizmin şanlı festivalleri" dediği Exposition Universelle (Evrensel Sergi) fikri bu vesileyle uyanır.[10] Evrensel sergilere kişiliğini kazandıracak, karnavalla tören, sirkle müze, popülizmle elitizm arası tuhaf bulamaç da, geleneği başlatan bu sergide filiz verir. Londra ayağında ise bu tür sergilerin öncülüğünü, müze kuruluşlarındaki gibi yine kamusal bir girişim olan Royal Society for Arts (Kraliyet Sanat Cemiyeti) üstlenir. 1754'te bir kahvehanede kurulan Cemiyet, 1760 yılında sergilemeye değer gördüğü birtakım sanat ve zanaat eserleriyle buluşlardan oluşan bir gösteri düzenler.[11] Paris ve Londra'nın ardından giderek bütün Avrupa'yı ve ABD'yi kuşatan, daha çok ulusal mahiyetteki bu büyük sergilerin* devasa bir emperyal gösteriye dönüşmesi, 1851'de Londra'da özel olarak inşa edilen Crystal Palace'ta düzenlenen *Bütün Ulusların Endüstriyel Eserlerinin Büyük Sergisi* ile başlar. Fransa'nın bu sergiye cevabı 1855'te Paris'te açılan Exposition Universelle'dir. Exposition için, İmparator III. Napoléon'un emriyle "Londra'daki Crystal Palace'a benzeyen" ve Palais de L'Industrie adını alacak özel bir sergi sarayı inşa edilir. Fran-

* En önemlileri Münih (1818), Gent (1820), Stockholm (1823), Tournai (1824), Haarlem (1825), Dublin (1826), New York (1828), Moskova ve St. Petersburg (1829).



Bütün Ulusların Endüstriyel Eserlerinin Büyük Sergisi, Crystal Palace.



Crystal Palace galerileri, Londra, 1851.

sa'nın sanattaki evrensel üstünlüğünü gözler önüne sererek, sadece heykellerin yer aldığı Londra sergisine baskın çıkmak amacıyla bir de Exposition Universelle des Beaux-Arts düzenlenir ve bunun için de ayrıca bir Palais des Beaux-Arts tasarlanır. Fransa, sanayisini sanatsallaştırarak İngiltere'ye ve dünyaya meydan okumaktadır.[12] Patricia Mainardi'ye göre, sanatın 1855 ve 1867 yıllarında düzenlenen Expositions Universelle kapsamına alınmasının bir başka nedeni, sanatın popülerleştirilmesidir. Expositions Universelle, yöneticilerinin bilinçli politikaları sonucu, hem Akademi'nin, hem de Akademi himayesinde düzenlenen Salon sergilerinin otoritesini kırarak sanatın popülerleşmesini tahrik etmekle kalmamış, ayrıca meşrulaştırmıştır. Ne var ki bu gelişmenin öngörülemeyen bir sonucu olur. O da Akademi kadar, popülerliğe de başkaldıran modernizmin yükselmesidir.[13]

1855 Paris sergisinden sonra emperyal iddiası olan her merkezde peş peşe "Dünya Sergileri", "Evrensel Sergiler" açılmaya başlar. "1855 ve 1914 yılları arasında, ortalama her iki yılda bir, yirmiden fazla ulusun katıldığı dünya sergileri düzenlenmiştir. 1914'ten sonra sergiler seyrelmekle birlikte çapları muazzamlaşmıştır. Evrensel sergi geleneğinin zirvesi sayılan 1937 Paris Exposition Universelle için bin dönüm kapalı alan inşa edilmiştir. İki yıl sonra düzenlenen New York Dünya Fuarı ise dört bin sekiz yüz dönüme yayılır."[14] Bu sergilerin topladığı ilgi başka gösterilerle kıyas kabul etmez: 1889 Paris sergisini 32 milyon, Chicago sergisini 1893'te 27,5, 1933-1934'te 49 milyon izleyici ziyaret eder.[15] Günümüzde bu sergilerin sanayi ayağını uluslararası EXPO'lar, sanat ayağını da uluslararası bienaller oluşturur.

Emperyal sergiler kervanına Osmanlı da katılır. İstanbul, 1863'te Sergi-i Umumi-i Osmani'yi, 1893'te Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi'ni düzenler.[16] Saray, dışardaki sergilere de mazisine yaraşır mizansenlerle katılmaya önem

verir. 1851 ve 1862'de Londra; 1855, 1867 ve 1900'de Paris; 1873 ve 1918'de Viyana; 1893'te Chicago sergilerine gider.[17] Sultan Abdülaziz'in 1867 Paris sergisini izlemek üzere Avrupa'yı ziyaret etmesi büyük heyecan yaratır. Bir Osmanlı padişahı ilk defa fetih amacı gütmeden Avrupa'ya ayak basmaktadır. Memalik-i Osmani, Batı sahnelerinde oryantal, emperyal bir emel, kendi sahnesinde ise onlara rakip bir imparatorluğun haşmetidir.*

Daha Crystal Palace'tan başlayarak emperyal sergilerdeki yerini alan sömürge ahalisi giderek bu gösterilerin gözdesi olur. 1867 Paris sergisinde hayatları da sergilenmeye başlar, pavyonları birer canlı dekor (*tableaux-vivant*) tarzında sunulur: Tunus berber dükkânı, Cezayir kahvehanesi, Türk çarşısı vb. Sonraki sergilerde iş iyice büyür ve giderek eşekleriyle, develeriyle köyler, sokaklar canlandırılmaya başlar. 1877'den beri Paris'in botanik ve zooloji bahçesi Jardin d'Acclimatation'da teşhir edilen 'ilkeller', 1889 sergisinde nesneler arasına katılarak 'nesnelleşirler'. Böylece emperyalizmin bilimsel gereğinin canlı kanıtları olurlar.** Fransız Devrimi'nin yüzüncü yılını kutlayan bu serginin hedefi, "dünyanın bütün bilgisinin temsil edilebileceğine ilişkin inancın yerleştirilmesi ve dünya görüşünün bütünüyle kavranabileceği bir fizikî ansiklopedinin yaratılmasıdır. Bu hedef uyarınca imparatorluğun her cephesinin en gerçekçi görünümüyle resmedilmesi gerektiğinden, ele geçirilen halkların teşhiri zorunlu hale gelir.

---

* Osmanlı'nın 19. yüzyıl sergilerindeki temsili için bakınız: Çelik, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at the Nineteenth Century World's Fairs.*

** Antropoloji, etnoloji gibi "yeni bilimler"in 1850'den sonraki ırk sınıflandırmalarında Avustralya yerlileri (*aboriginals*) en alt, en vahşi basamağı oluşturur. Bu 'bilimsel hakikat'i sergileme merakı Avustralya yerlilerinin sistematik olarak öldürülmesine yol açar. Avlanarak öldürülen 'vahşiler', Londra'daki Tabiat Tarihi Müzesi'nin yanı sıra, Almanya, Hollanda ve İtalya'daki müze ve özel koleksiyonlara otuz sterline satılır. Avustralyalı arkeologlar bu 'numune' cesetlerin sayısının üç bin ile altı bin arasında değiştiğini ileri sürmektedirler. (*Cumhuriyet*, "Avrupa'da Avustralyalı yerli koleksiyonları", 18.03.1998.)

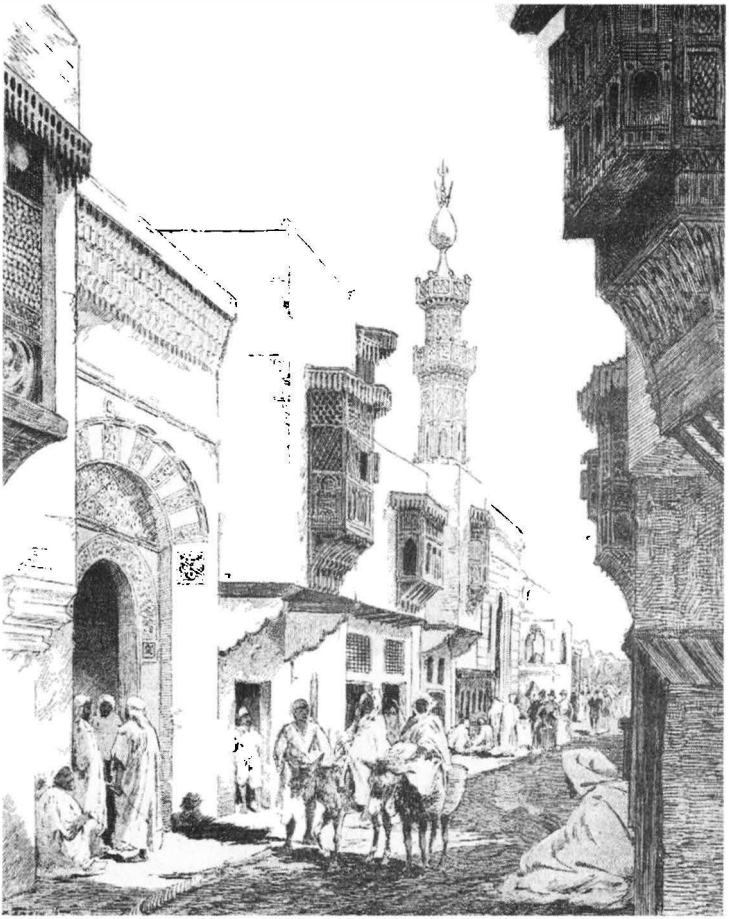
19. yüzyıl, yeryüzü üzerindeki her şeyin ölçülebileceği ve bilinebileceği düşüncesini bilimselleştirerek *Encyclopédie* rasyonalizmine maddî bir boyut katar. Sonlu bir dünya düşüncesine duyulan iman gereği sergi, mutlak hakikati canlandıracağına inanılan ampirik bir bütünlüğün peşine düşer. Yerli kabileler sadece Fransız topraklarının sınırsızlığını göstermek için değil, insanın evriminin bütün aşamalarıyla bir bakışta kavranabilmesi amacıyla da sergiye dahil edilir. Bu nedenle yerli köyleri, emperyal, bilimsel, felsefî ve ahlakî söylemlerin hepsini bir anda cevaplar."[18]*

Timothy Mitchell, "Oryantalizm ve Sergileme Düzeni" başlıklı makalesini,[19] Stockholm'de toplanan Şarkiyatçılar Kongresi'ne giderken Paris'teki 1889 sergisine uğrayan Mısır delegasyonunun gözlemleri çevresinde kurar. Mısır'dan getirilen dervişler, dansözler ve elli kadar eşek eşliğinde, camisi, kahvehanesi, evleri ve dükkânlarıyla taklit edilmiş olan Kahire Sokağı sergiyi ziyaret eden delegasyonu şaşkına çevirir.** Bu gösterilerin dünyayı sergilemekten çok, dün-

---

* "Emperyal Gösteriler" ve "İnsan Vitrinleri" olarak evrensel sergiler konusunda bakınız: Greenhalgh, *Ephemeral Vistas: The* Expositions Universelles, *Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*, s. 52-112.

** "Avrupa'ya gelen Ortadoğulu hükümdarların kendileri dahi tiyatro gösterilerine dahil olabiliyorlardı. Mısır Hidivi, 1867'deki Exposition Universelle'e katılmak için Paris'e geldiğinde, Mısır pavyonunun Ortaçağ Kahiresi'ni gözler önünde canlandırabilmesi için bir hükümdar sarayı şeklinde inşa edilmiş olduğunu gördü. Hidiv, ziyareti boyunca taklit sarayda kaldı ve Ortaçağ'a özgü bir misafirperverlikle ziyaretçileri kabul ederek serginin bir parçası haline geldi. Babası Mısır veliahtı İbrahim ise daha talihsizdi. 1846 Haziran'ında Birmingham'daki imalathaneleri ve ürünlerin sergilendiği salonları görmeye gittiğinde, İngiliz halkıyla başka yerlerde yaşadıklarının verdiği bıkkınlıkla basından ısrarla 'kendi halinde bir adam olarak görülmesini' istemişti. Ama bir teşhir nesnesine dönüşmekten kurtulamadı. Bir akşamüstü tebdil-i kıyafet dolaşmaya çıkmış ve devasa bir balinanın ölüsünün sergilendiği bir çadıra girip hayvana bakmak istemişti. Ancak gösteriyi sunan kişi onu hemen tanımış ve dışarıdaki kalabalığa 'bir bilet fiyatına hem balina ölüsünü hem de Türklerin korkulu rüyası Büyük Savaşçı İbrahim'i' görebileceklerini anons etmeye başlamıştı. Kalabalık içeri hücum etmiş ve Veliaht ancak Birmingham polisi sayesinde kurtulabilmişti" (Mitchell, *Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi*, s. 31, 32).



Kahire Sokağı, Paris 1889 Evrensel Sergisi.



Kahire Sokağı'ndaki Mısır kahvehanesinde Alma Aicha'nin dansı.

yaya bir sergi düzeni verdiğini fark ederler. Dünya bir sergiye dönüşmüştür; bir sergiymişçesine kavranır ve düzene sokulur. Batı'nın gözünde dünya, bir seyir, bir manzara halini almıştır. Ve bu manzaranın intizamı, ya da Mısırlı yazar Mubarek'in tabiriyle "intizamü'l-manzar" bir saplantı oluşturur.[20] Gerçek, 'öteki', ancak serginin onu bir düzene sokması sayesinde anlam bulur; nesnelleşir ve kesinleşir. Sergi dışındaki dünyanın, ya da gerçekliğin okunabilmesi, anlaşılabilmesi, ancak serginin verdiği "nizam ve intizam" içinde mümkün olur. Mitchell'e göre "temsil dünyası ile dış gerçeklik arasındaki bu farazî ayrım, oryantalizm tarafından dünyanın Batı ile 'öteki' arasında bölünmesine karşılık gelir." Dünyanın bir sergi olarak kavrandığı modelde, sergilenme öncesinde gerçeklik, henüz anlam kazanmamış, saf varoluştan ibaret bir dış âlemi ifade eder. Şark da böyle anlamı olmayan bir gerçekliğe benzetilir. Yoksun olduğu anlamı ve düzeni Batı tarafından temsil edilmesiyle –sergilenmesiyle–, kolonyalizm sayesinde kazanacaktır. "Dolayısıyla oryantalizm, sadece bir kültürün diğer bir kültürü nasıl resmettiğine ilişkin genel bir tarihsel sorunun 19. yüzyıla özgü bir vakası, veya sadece kolonyal egemenliğin bir cephesi değil, modern dünyanın temelindeki düzenleme ve hakikat yönteminin bir parçasıdır."[21]

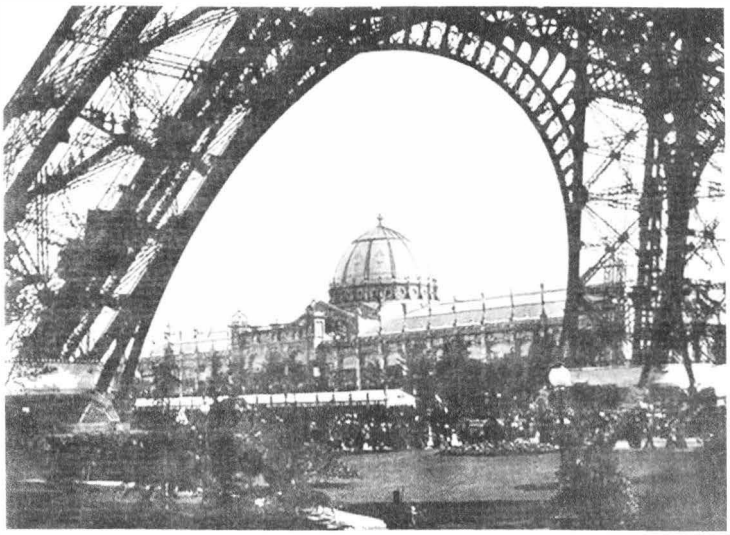
Mitchell'ın irdelediği sergileme düzeninin veya teşhir 'teknolojileri'nin beşiği modern müzedir. Dünyayı temsilleri sayesinde anlamlandıran ve gerçekliği, düzene soktuğu nesneler aracılığıyla okuyan Avrupa-merkezci 'dünya görüşü'nün en çarpıcı ve en hakiki sahnesi, kuşkusuz 19. yüzyıl müzeleridir. "Cinsiyetinden veya coğrafyasından ötürü yok sayılan, ya da ayrıma uğrayanların gözünde müze, ataerkilliğin ve Batılılık'ın hegemonyasına adanmış bir zafer anıtıdır."[22]

Evrenin Zirvesi

Kimse Eiffel'den kaçınamaz; o bilgiye geçişi
işaret eden bir Geçit'tir.
Roland Barthes

Eiffel Kulesi şanlı 1889 sergisi dolayısıyla sergi mahallinde inşa edilir. Crystal Palace ve önceki pek çok sergi yapısı gibi, sergi ertesinde yıkılmak üzere tasarlanmıştır. Ancak tesadüfen, bir radyo vericisi olarak işe yarayabileceği ortaya çıkınca yıkılmaktan kurtulur.[23] Modernliğin her zaferi sanki Eiffel'de mecazlaşmıştır: Topraktan kopuş, tarımdan endüstriye geçiş; mühendisliğin mimarlığa, sanayinin sanata egemenliği; 'yeni' tutkusu ve gelecek ufku –ütopya–; gökyüzünün fethi ve dinden bilime devri... Evren sergisinin üzerinde yükselen Eiffel, her şeyden önce dünyanın ancak seyredilerek kavranabileceği ve denetlenebileceği fikrini ci-

Palais des Beaux-Arts, Gustave Eiffel'in tasarladığı kulenin ayakları altında.



simleştirir. Zamanının en yüksek yapısıdır. Modern dünya manzarasına en hâkim olan noktadır. Kuleden bakınca sergiyi, Paris'i ve dünyayı birarada seyredersiniz. Onlar da sizi, merkezlerindeki insanı seyreder.

Eiffel müzeleştirilmiş dünyanın gözlem kulesidir. Batı uygarlığının merkezi ve zirvesi sayılır. Yüzünüzü Eiffel'e dönerseniz Batılılaşırsınız, aydınlanırsınız, modernleşirsiniz, ulusallaşırsınız. Böylece tarihe geçer ve müzeleşirsiniz. Çünkü Hegel'in sözleriyle Doğu "esas olarak tarihten yoksundur... hiçbir ilerleme kaydetmez."[24] Dolayısıyla sanatsal bir gelişme de göstermez, "sanat-öncesi"dir (*vorkunst*).[25] Doğu'da durağan olan zaman, Batı'nın müdahalesiyle devreye girer. Evrim yasaları çalışmaya başlar ve 'geri' toplumlar ilerler. Bu anlamda Eiffel, Batı'nın zaman ayarıdır. 'Öteki'nin zaman içindeki yerini gösterir. Zamanın ne kadar ilerisinde, ne kadar gerisinde olduğunu, evrenin gözlemlendiği, insanların ve nesnelerin hizaya sokulduğu zirveden o bildirir.

"Hayalî Cemaatler" ve Müzeler

Beşerî dünyanın görünürlüğü, her türlü coğrafî ve tarihî farklılığın bütünsel bir tablo içinde kendini gösterdiği tasnif sistemleri sayesinde sağlanır. Halklar, bölgeler, dinler, diller, ürünler, sanatlar vb. bu sistemler içinde yerlerini bulur. Benedict Anderson'a göre bu sistemlerin anahtarını, ya da "gramerini", birbirleri içine geçen nüfus sayımı, harita ve müze oluşturur: "Kolonyal devletin topraklarını –bu toprakların coğrafyasını, hükmettiği insanların tabiatını, ve ecdadının meşruiyetini– nasıl hayal ettiğini bütün derinlikleriyle şekillendiren bu üç kurumdur... Nüfus sayımı, kişileri soyut olarak sayısallaştırması ve sıraya sokması; harita, politik mekânı işaretlendirmesi; müze de evrensel ve seküler soybilimi sayesinde bu hayalin kurulmasına katkıda bu-

lunur."[26] Bu hayalin odağında 'ulus' vardır. Anderson ulusu "hayalî bir politik cemaat" olarak tanımlar.[27] Ve uluslar kolonyal metropollerin "evrensel müzeleri" kadar, metropol devletlerin kolonilerde açtığı müzelerde de kurulur. Koloni müzeleri, metropol müzelerinin şubeleri gibi işlev görür. Aynı evrensel "tarih ve iktidar hayalini" canlandırır.

Benedict Anderson'a göre koloni müzelerinin kurulmasına yol açan, metropol devletlerinin 19. yüzyıl ortalarında egemenlik kurdukları bölgelerde başlattıkları arkeoloji harekâtıdır. Bu zamanlarda özellikle Britanya, Fransa ve Hollanda, Güneydoğu Asya'daki sömürgelerinde metropollerden yönetilen bir arkeoloji ağı örgütler. Bu ağ, kazı çalışmalarından araştırma merkezlerine, komisyonlardan bakanlıklara, kütüphanelerden yayınevlerine kadar yayılır ve sonunda müzede düğümlenir. Hindistan'ın arkeolojik taramasına ivme kazandıran, Britanya'nın Hindistan genel valisi (1899-1905) Lord Curzon, "kazmanın ve keşfetmenin; tasnif etmenin, tanımlamanın ve çoğaltmanın; kopyalamanın ve deşifre etmenin; değer vermenin ve korumanın; hepsinin, eşit ölçüde kendi görevleri"[28] olduğunu bildirir. Arkeolojik çalışmalar dünya çapında bir tür anıt sayımı veya anıt haritası oluştururlar. Ve sonunda bütün bu sayım ve haritalar, keşfedilen çeşitli anıtların değişik mahallerini ya da şubelerini oluşturduğu bir yeryüzü müzesinde cisimleşir. Arkeoloji "birtakım 'antik anıt' dizileri yaratır ve bu diziler 'Britanya Burması' veya 'Hollanda Borneosu' gibi coğrafî ve demografik bir tasnif şeması içinde eklemlenirler... Arkeoloji kurumlarının bu dizileri fotoğraf ve harita halinde biraraya getirmesi sayesinde kolonyal devlet onlara kendi ecdadının albümü gözüyle bakar."[29] Ancak kolonyal dönem geriledikçe işler tersine döner. Ve metropoller tarafından 'hayal edilen' uluslar sonradan bu metropollere başkaldırdıkça, eskiden kalma aynı sayımlar, haritalar ve müzeler, şimdi kaderlerini ellerine alan bu ulusların egemenlik hayal-

lerini süslemeye başlar. Ne var ki, 20. yüzyılın bu yeni ulus-devletlerinde de genellikle müzeler Batılılık'ın, ulusallığın ve modernliğin vitrini halini alır. Hatta kimi 'azgelişmiş' yönetimlerin salt Batı'ya olan siyasal, kültürel bağlılıklarını kanıtlamak üzere müze kurdukları görülür. Carol Duncan bunlara örnek olarak, Filipinler diktatörü Marcos'un 1975'te açtığı Manila Metropolitan Müzesi ile İran Şahı'nın 1977'de açtığı Tahran Çağdaş Sanat Müzesi'ni kaydeder.[30]

Müzeleri sayesinde 'ötekiler' arasında sivrilenler Batı zamanına, Batı'nın sahiplendiği tarihe, ve hakiki sanata eklemlenir. Geçmişleri ve gelecekleri evrenselleşir, hafızaları bütünleşir, bir kader birliği oluşur. İşte bunun için de, sonunda her müze aynı masalı anlatır. "Müzeolojinin dünya kültürlerini evrensellik çatısı altında fiilen kolonileştirmesindeki başarısını sağlayan en güçlü etken, belki de, tüm insanlığı kucaklayan bir fenomen olarak topyekün 'sanat' kavramının doğallaştırılmasıdır. En güçlü ve en çarpıcı Avrupa icatlarından biri olan sanat, insan toplumlarının tarihlerinin geriye doğru yeniden yazılmasındaki en etkili araçlardan biri olmuştur."[31]

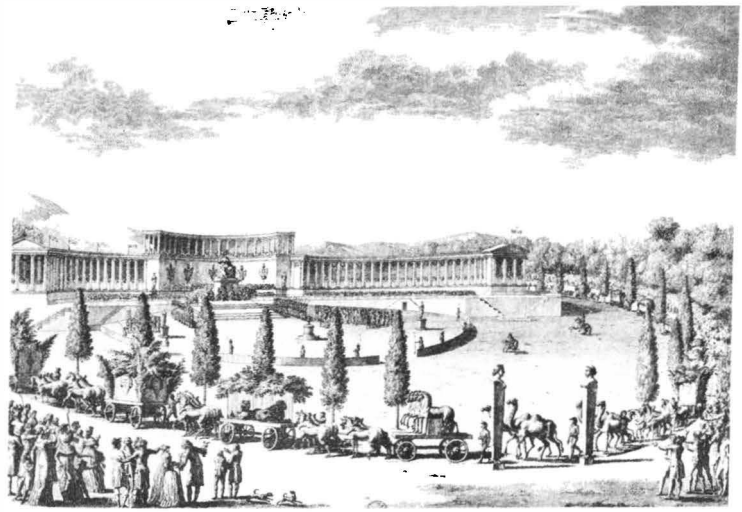
Evrensel Müzeler ve Talanın Meşrulaştırılması

Bütün dünyayı düzene sokma ve anlamlandırma davasındaki güçler, bu büyük idealleri için gerekli gördükleri, dünya üzerindeki her nesneye sahip olma hakkını da kendilerinde görürler. Uygarlığın geçmişini temsil etmeyi başaranların, onun işaretlerine de sahip çıkmaları doğal karşılanır. Bu nedenle modern evrensel müzeler kültürel yağmayı meşrulaştırırlar – haliyle, başta Louvre ve hamisi Napoléon. Devrim'in el koyduğu kiliselere ve saraylara ait hazinelerle yetinmeyen Louvre, Napoléon'un Avrupa'yı fethe girişmesinin ardından bütün kıtanın mirasına göz diker. Nitekim sonun-

da Belçika, Almanya, Avusturya, İtalya ve Vatikan koleksiyonlarından el konan ganimetler, resimler, heykeller ve yazmalar Louvre'un ve Bibliothèque Nationale'in yolunu tutar. Oldukça karmaşık bir strateji ve lojistik gerektiren bu eserlerin seçimi ve nakliyesi için müzeci ve kütüphaneciler seferber olur. Eserlerin kaynaklarının saptanması, belgelenmesi ve değerlendirilmesiyle ilgili yeni yeni uzmanlıklar bu yağma harekâtı vesilesiyle peyda olur. Bu sırada, taşınma kolaylıklarından ötürü tabloların tercih edilmesi, tablo piyasasında heykele kıyasla ciddi bir artışa yol açar. Bütün bu harekâtın başında Napoléon'un Louvre'un küratörlüğüne atadığı sabık diplomat Vivant Denon bulunmaktadır. Denon daha 1798 yılında, Napoléon'la birlikte katıldığı Mısır seferinde, İmparator'un zafer tutkusuyla bağlandığı Mısır'ın kültürel mirasının Louvre'a nakledilmesi işini kotarır.* 1806 yılında ise, yine imparatorunun eşliğinde, Brunswick, Hesse-Cassel, Mecklenburg-Schwerin, Berlin ve Potsdam'daki kraliyet koleksiyonlarından arzu ettiği her eseri müzesine göndertir.[32] Bu eserler, antik Roma'da savaş ganimetlerinin teşhirini hatırlatan görkemli geçit törenleriyle Louvre'a kabul edilir.[33] Parti parti gelen ganimetleri teşhir etmek amacıyla müzede geçici sergiler düzenlenir. Napoléon'un yeni seferleri ve zaferleri, doğum günleri ve düğünü için de küratörler özel sergiler hazırlarlar. Zamanla bütün müzelerin programlarında öne çıkacak geçici sergilerin, Napoléon'un yağmalarının saray çevresine ve halka sunulduğu Louvre'daki bu gösterilerle başladığı varsayılmaktadır.[34]

---

* Napoléon'un Mısır seferine Denon'un yanı sıra 167 sanatçı, arkeolog, zoolog, botanikçi, hekim, mühendis, matematikçi, gazeteci ve çevirmen katılır. Bu ekibin görevi, sanatından florasına ve faunasına kadar Mısır'ın harikalarını kataloglamaktır. 2000 ressam ve dizgi ustasının 20 yıl süren çalışmasından sonra 13 cildi çizimlerden, 10 cildi metinlerden oluşan bu büyük Mısriyat kataloğu yayınlanır: *Description de l'Egypte* (*Saudi Aramco World*, Temmuz/Ağustos 2006, s. 47.)



Girardet'nin bir çiziminden Pierre Gabriel Berthault'nun yaptığı gravür. "Napoléon'un seferlerinde saray kabinelerinde ve kiliselerde bulunan koleksiyonlar yağmalanarak Fransa'ya getirildi. Bu gravür, ganimetlerin Paris'e getirilişini tasvir ediyor. Ortada, Venedik'teki St Marco Bazilikası'ndan yağmalanan dört bronz at görülüyor" (Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, s. 177.) Bu atlar, 13. yüzyılda IV. Haçlı Seferi sırasında yağmalanan Konstantinopolis'ten Vedenik'e götürülmüştü.

Denon Fransa'nın yağmalamaya hakkı olduğunu savunurken Roma uygarlığını anar: "Kaba saba Romalılar, bozguna uğrayan Yunanlıların eserlerini topraklarında yeniden yeşerterek uygarlığı yakalamayı başardılar. Biz de onların örneğini izleyerek fetihlerimizden yararlanalım ve hayal gücüne güç katacak ne varsa hepsini Fransa'ya getirelim."[35] Napoléon'a yazdığı mektubunda zamanın Adalet Bakanı da Denon'u onaylar: "Deha eserlerinin kurtarılarak Özgürlük'ün vatanında güvenlik altına alınması, Akıl'ın ve İnsan'ın mutluluğunun gelişmesini hızlandıracaktır."[36] Diğer resmî açıklamalar da yağmaların meşruiyetini pekiştirir. Örneğin bir devlet adamına göre, "inanılmaz paralar ödemesine rağmen büyük koleksiyoner, Güneş Kral XIV. Louis'nin dahi ele ge-

çiremediği eserler Cumhuriyet'in cesareti sayesinde artık Fransa'nındır. Van Dyck ve Rubens Paris yolundadır. Koca Felemenk okulu, artık bizim müzelerimizi süsleyecektir... Fransa, beşerî bilginin derinleştirilmesinin ve uygarlığın mükemmelleştirilmesinin sonsuz olanaklarına sahip olacaktır."[37]* Bu tarz retorik "uygarlık arşivlerinin Paris'te merkezîleştirilmesine ilişkin hesaplı bir politikanın parçası olarak değerlendirilebilir. Geçmişteki olayların izlerini taşıyan bütün belgelerin, kâğıtların ve nesnelerin bu arşivlerde birikmesi öngörülmektedir. Siyasete ve bilime ait tarihsel malzemelerden oluşan bu devasa koleksiyonun amacı, devrimin âlimlerine, tarihlerini ulusların kurtuluşu fikri üzerinden yeniden yazmaları için olanak sağlamaktır."[38]

Napoléon'un yenilgisini ilan eden 1815 Viyana Kongresi'nden sonra savaş ganimeti eserler ait oldukları koleksiyonlara iade edilir. Bunlar arasından Berlin'e dönenler artık ulusal bir anlam kazanmışlar ve kraliyet hanedanının malı olmaktan çıkarak kamuya mal olmuşlardır. Bunun üzerine Prusya Kralı III. Wilhelm özel koleksiyonunu kamuya açmaya rıza gösterir ve böylece Berlin Altes Müzesi'nin temeli atılmış olur.[39] Bundan sonra, Altes'in Louvre ve British Museum'la başlatacağı yarış, Paris ve Londra kadar Berlin'in de dünyanın paylaşılmasında iddialı olduğunu simgeler. "19. yüzyıl boyunca Fransa ve Britanya amansız bir emperyalist yayılma ve küresel egemenlik yarışına tutuşurlar. Louvre ve British Museum bu yarışın kültürel simgelerine dönüşür.

---

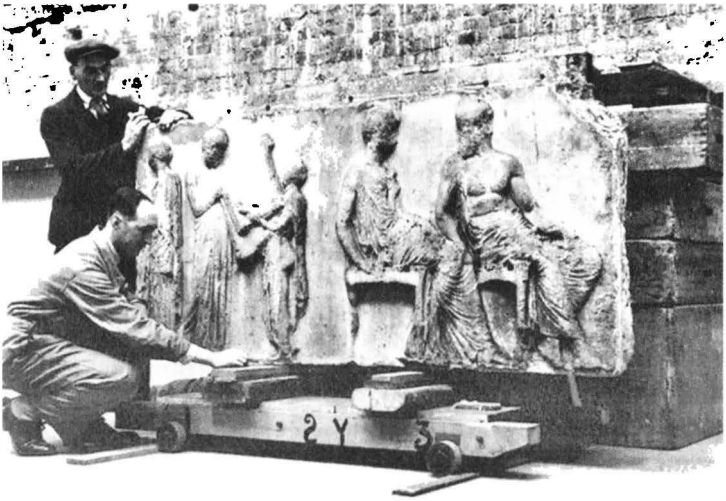
* Henry James de (1843-1916) dünyada sanatın İngilizler için icra edildiğine hükmeder: "*world painted for the English*". Henry James, ilk kez İngiltere'de büyük ustalara ait eserlerle düzenlenen görkemli sergilerin, "Büyük Britanya'nın sanat serveti konusunda müthiş bir etki yarattığına" inanır. Ama asıl önemlisi, "bu sergilerin ifade ettiği başka bir olgudur: İngilizler ister resim yapsınlar, ister yapmasınlar, dünyanın geri kalanı zaten onlar için resim yapmaktadır" (Haskell, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, s. 63, 78).

Arkasından, 1870'lerde Almanya'nın da bu kolonyal çekişmeye katılmasıyla birlikte, Berlin Müzesi de onlara katılır."[40]

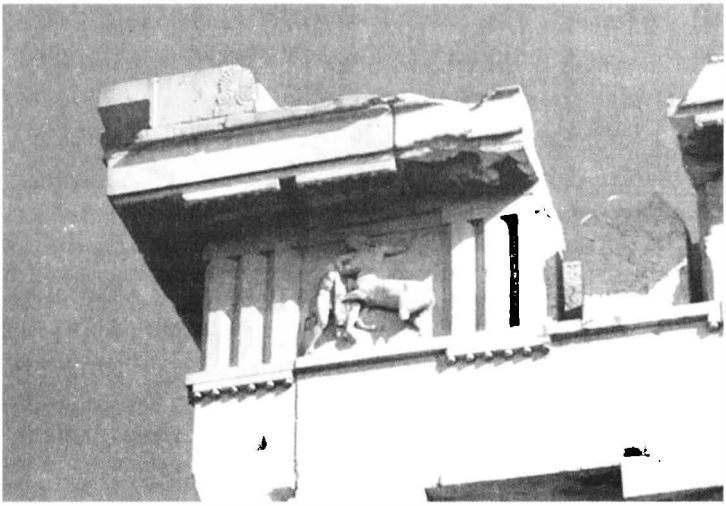
Üç müzenin küratörleri, diplomatların da yardımıyla, ordular ve donanmalar eşliğinde uygarlık hazinelerinin peşine düşerler. Osmanlı toprakları bu bakımdan en gözde bölgeyi oluşturur. Atina'daki Parthenon kabartmaları İstanbul'daki İngiliz sefiri Lord Elgin'in dalavereleri sonucu 1804'te British Museum'a nakledilir.[41] Fransa'nın bu kabartmaları Louvre'a kaçırmak için girişti̇ği korsanlık manevraları boşa çıkar. Buna karşılık Britanya, Napoléon'un Louvre'a nakletmek üzere olduğu Mısır antikalarını taşıyan sandıkları British Museum'a kaçırmayı başarır. Mezopotamya'nın Ninova kenti hazinelerini ele geçirmek için Fransızlar, İngilizler ve Almanlar arasında başlayan mücadele Louvre'da son bulur. *Milo Venüsü*'nde de öncelik Louvre'un olur. Dünyanın yedi harikası arasında sayılan Karya Kralı Mausolos'a ait Bodrum'daki mozole ve Efes'teki Artemis Tapınağı'na ait eserler British Museum'un malı olur. Bergama Zeus sunağı ise Berlin Müzesi'ni onurlandırır. Amerika'nın da rekabete dahil olmasıyla yağmacılık iyice kızışır. General Cesnola tarafından yönetildiği dönemde New York Metropolitan Sanat Müzesi'ne, sadece Kıbrıs'tan, savaş gemileriyle otuz beş bin eser kaçırılır. Boston Müzesi'ndeki Mısır eserlerinin sayısı ise General Loring'in yönetimindeyken kırk bine tırmanır. Osmanlı topraklarından emperyal müzelere kaçırılan 'dünya harikaları' saymakla bitmez.* Ne zaman ki Müze-i Hümayun kurulur (1846) ve arkeolojik yağmayı engellemeye yönelik Âsâr-ı Âtika Nizamnamesi yürürlüğe girer (1874), o zaman İstanbul da Batı mirasında hak iddia eden emperyal bir güç olarak müze âleminde belirir.

---

* Osmanlı'dan Batılı diplomatlar ve komutanlar marifetiyle kaçırılan eserler konusunda bakınız: Özgen Acar, "Eski Eser Kaçakçılığı", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, cilt I, s. 553-555.



Elgin Mermerleri'nin British Museum'a getirilişi.



Elgin yağmasından arda kalan Parthenon.

Kültürel yağmacılık 20. yüzyıla da damgasını vurur. İkinci Dünya Savaşı sırasında Batı koleksiyonları arasında hangi eserlerin nasıl el değiştirdiği ve savaşın yol açtığı yağmanın ölçeği hâlâ karanlıktadır. Nazilerin Yahudilerden, Nazi Almanyası'nı istila eden müttefik ordularının da Berlin ve Viyana koleksiyonlarından gaspettiği sayısız esere ilişkin kavgalar sürüp gitmektedir. Moskova bu konudaki suçu Kızıl Ordu'ya yükleyerek Almanya'yla görüşmeleri yokuşa sürmektedir. Bu arada 1873'te Almanya'ya kaçırılan ve İkinci Dünya Savaşı'na kadar Berlin Müzesi'nde sergilenen Troya hazinesinin yıllardır Rusya'da gizlendiği ancak 1991'de ortaya çıkmıştır. Yine savaş esnasında Viyana Akademisi'nden yok olan kimi şaheserler, yenilerde tek tük Moskova galerilerinde boy göstermektedir.[42] Nazilerin Avusturya'yı ilhak ettiği sıralar yağma korkusuyla Viyana'dan kaçırılan bir başka koleksiyon, Liechtenstein Prensi, banker Hans-Adam'a aittir. Aralarında Raffello'ların, Rembrant'ların da bulunduğu 1600 parçalık bu koleksiyon altmış altı yıl saklı kalmış ve daha yeni gün ışığına çıkmıştır.[43] British Museum ise baştan beri sürdürdüğü tutumunu korumakta ve ganimetlerini sergilemeyi meşru saymaktadır. Gerek Nazilerden, gerekse başkalarından alıp el koyduğu eserlerin iadesiyle ilgili bir mecburiyeti olmadığı, 1963 yılında yasaya bağlanmıştır.[44]

İskenderiye'den beri müzeler sanat yağmalarıyla gönenip donanır. Bu, çoğu kez başka müzelerin felaketi pahasına gerçekleşir. Felaketlerin en ağır olanları herhalde zamanımızda yaşananlardır. Bugünlerde neredeyse her savaş bir yağmanın bahanesi olmaktadır. En pahalı bedeli ödeyen ise Afrika'dır. Biafra, Liberya ve Mozambik'teki gibi çatışmalar, 'primitif' sanatın talan edilerek Avrupa piyasasına sürülmesine bahane olmuştur. Afganistan savaşları Kabil Müzesi'nin, Kamboçya savaşı da Angkor tapınaklarının yağma-

lanmasına yol açmıştır. Asur antikaları da 1991 Körfez Savaşı'ndan sonra piyasaya düşmüştür.[45] Eğer bugün Hong Kong küresel sanat merkezlerinden biri durumuna geldiyse, bu, ait olduğu Çin'in arkeolojik mirasının tahribi sayesinde gerçekleşmiştir.

Yağma tarihinin en son ve en alenî örneği Bağdat Müzesi'nde yaşanmıştır. Bağdat Müzesi'ndeki Sümer, Asur ve Babil uygarlıklarına ait 15.000 eser, Irak'ı işgal eden ABD ve İngiliz güçlerinin başını çektiği Koalisyon orduları gözetiminde, 10-13 Nisan 2003 günleri arasında, gayet planlı bir şekilde müzeden soyulup kaçırılmıştır. Bu faciayla aynı zamanlarda, Irak Ulusal Kütüphanesi ve Basra Üniversitesi ateşe verilmiş, Musul Müzesi, El Evkaf, Beyt El-Hikma kütüphaneleri ve birçok üniversite kütüphanesi de talan edilmiştir. Sayısı beş yüz bin ile bir milyon arasında tahmin edilen arkeolojik sitten resmen onaylanan on bini mahvedilmiş, Nippur, Umma, Nimrud gibi Asur ve Sümer kentleri ve Babil'e ait kalıntılar tahrip edilmiştir... 2004 Haziran'ında İstanbul'da toplanan ve facianın tanıkları olan Iraklı müzeci ve arkeologlar ile kimi Batılı meslektaşları,* kültürel yıkımın bilançosunu kestirememektedir. Eğer sayılar bir şey ifade ediyorsa; aralarında *Bin Bir Gece Masalları* dışında Ömer Hayyam, İbn Sina ve İbn Rüşd'ün eserlerinin de bulunduğu bir milyon kitap; on beş bin Osmanlı elyazmasının da bulunduğu on milyon belge, ve sayısız arkeolojik eser... Bu kayıtları tutan Baez'e göre sonuç, "1258 Moğol istilasından bu yana gerçekleşen en büyük kültürel yıkımdır."[46] Sayılar bir yana bırakılırsa, Irak Savaşı'yla birlikte asıl karanlıklara boğulan, Batı kültürünün köklerini keşfettiği neolitik uygarlıklara ait harikalar ve 'tarihini başlattığı' ilk

* Geçmişimiz İçin Bir Gelecek - Kültürel Miras Kavramının Yeniden Tanımlanması ve Korunması İçin Uluslararası Sempozyum, İstanbul İnisiyatifi, 24-26 Haziran 2004, İstanbul Bilgi Üniversitesi.



Gertrude Bell.

yazılardır: Uygarlığın temelindeki 'şeyler ve kelimeler', müzeler ve kütüphaneler.

Bağdat Müzesi'ni kuran, müzenin ilk küratörlüğünü de üstlenen Gertrude Bell'dir. Bell, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Irak'ın sınırlarını çizen ve başına da Kral Faysal'ı getiren İngiliz Yüksek Komisyonu Ortadoğu Sekreteri'dir ve bir istihbarat uzmanıdır. Kendisi bir ulus-devleti tarif etmekle yetinmemiş, 1923 yılında kurduğu müzede aynı zamanda onu anlamlandıracak, tarihselleştirecek hafızayı düzenleme işini de otoritesi altına almıştır.* Ancak şimdi bölgenin ge-

* Gertrude Bell Bağdat Müzesi'ni kurarken öldü. Bunun üzerine Kral Faysal'ın emriyle, müzenin en görünür yerine onun anısına aşağıdaki levha asıldı: "Anısı Araplarca her zaman saygı ve sevgiyle anılacak olan Gertrude Bell, bu müzeyi 1923 yılında kurdu. Irak'ın fahri eski eserler direktörü olarak mükemmel bir bilgi birikimi ve adanmışlıkla en değerli objeleri orada biraraya getirdi ve 12 Temmuz 1926'da öldüğü güne kadar kavurucu sıcaklarda dahi onlar üzerinde çalışmaya devam etti. Kral Faysal ve Irak hükümeti onun bu ülke için yaptığı büyük hizmetlere ithafen müzenin ana salonuna onun adını verdiler ve onların izniyle arkadaşları bu levhayı astılar." (Altun, "Gertrude Bell'e Çifte Darbe").

leceğine hükmedenler onu yeniden tarihsizleştirmektedirler. Bell'in çalışmalarını adadığı ulus, sahnelediği müzeyle birlikte, Bell'in temsil ettiği uygarlığın kurbanı olmaktadır. Şimdilik, Irak müzelerinin gösterdiği 'tarih'in, büyük ölçüde ABD ve Britanya'daki koleksiyonerler ile, onların işbirliği yaptığı simsarlar arasında dağıldığı bildirilmektedir.[47] 'Tarih' yeniden inşa edildiği merkezlere nakledilmektedir. Kültürel mirası kendi müzelerine ve anlatılarına mal etmekle birlikte, bu mirası yağmalardan korumayı amaçlayan ve Irak'ın da taraf olduğu Uluslararası Lahey Antlaşması'nı hiçbir zaman imzalamamış olan ABD ve Britanya için her şey meşru görünmektedir. İstanbul Sempozyumu'na katılan Columbia Üniversitesi Mezapotamya Arkeolojisi Profesörü Zeynep Bahrani'nin sözleriyle, "eski eserleri ülkelerine ithal eden, ticaretini yapan Batı, evrensel ya da ortak miras dediğimiz kavramın arkasına sığınmaktadır. Küresel bakış, yağmaya bir kılıf olarak karşımıza çıkmaktadır."[48]

Müzeye Muhalefet

> Bütün bu anıtları önce yerlerinden edip döküntülerini toparlamak, arkasından onlara metodik bir nizam vermek, sonra da bundan bir modern kronoloji dersi çıkarmak, kendimizi ölü bir ulus olarak inşa etmek demektir. Daha canlıyken cenaze törenimize katılmak, tarihini yazmak için sanatı öldürmek demektir. Sanatı öldürerek yazılan tarih de olsa olsa onun mezar taşıdır.
>
> Quatremère (1791)

Müzeleri modern kültürün odağına yerleştiren 'felsefe' herkesi ikna etmeyi başaramaz. Louvre kültürel bir hegemonyanın merkezi olduğu kadar, müze kurumunun meşruiyeti konusundaki derin kuşkuların ve eleştirilerin de kaynağıdır. Bu eleştiriler özünde birbirlerini içeren iki ana sorunsal çev-

resinde gelişir. İlki, kendi özgün mekânlarından ve zamanlarından yalıtılan, hayatlarından koparılan birtakım nesnelerin müzede sanata ve tarihe dönüşmesi. Başka deyişle, sanatın canlı tarihlerinin, yekpare bir Sanat Tarihi disiplinine zorlanması. İkincisi, müzenin temsil ettiği dünyanın sınırları. Koleksiyon hırsının sınırsızlığı ve tanımsızlığı karşısında koleksiyon ortamının dayattığı tanımlar ve sınırlar. Yani her müzenin barındırdığı ifrat tehdidi. 18. yüzyıl sonunda romantikler tarafından gündeme getirilen bu iki mesele, romantizmden etkilenerek modernliği sorgulayan her hareketin müzeye karşı muhalefetinin başlıca temalarını oluşturur; 19. yüzyıl sonlarında modernistlere, 20. yüzyılda avangarda, arkasından 'kültürel kuram' veya 'kültürel eleştiri' temsilcilerine devrolur ve gittikçe dallanıp budaklanarak günümüze kadar gelir. Ayrıca, baştan beri müze tarafından kurumsallaştırılmaya yanaşmayan ve özellikle sanatını müzeyi sorgulamaya adamış olan sanatçıların uğraşlarını yönlendirir.*

Goethe

Louvre'a aklı yatmayanların başında Goethe (1749-1832) gelir. Zamanında hemen hemen her Avrupalı aydının yetişmesinin bir ayağı olarak kabul edilen ve yıllarca süren İtalya turunda yerlerinde ayrı ayrı incelediği birçok eseri, Napoléon'un yağmaları sonucunda Louvre'da aynı mekâna hapsedilmiş olarak izleyince çarpılır: "Bir zamanlar sanat eserleri genellikle yerlerinde kalırdı. Ancak şimdi sanat için önemli sonuçlar doğuracak büyük bir değişim olmuştur... İtalya'nın ne kadar büyük bir sanat varlığı olduğunu idrak edebilmeniz için şimdi her zamankinden daha çok neden bulunmaktadır. Eğer bir döküm çıkartılabilseydi, ancak o

* Bakınız: Artun (ed.), *Sanatçı Müzeleri*.

zaman dünyanın, bu kadim ve muazzam kütlenin parça parça edilmesiyle şimdi ne kaybettiğini gösterebilmek mümkün olurdu. Bu parçaların yerlerinden sökülmesiyle nelerin tahrip olduğu ilelebet bir giz olarak kalacaktır. Paris'te şekillenen şu sanat varlığının kavranabilmesi için daha birkaç yıl geçmesi gerekmektedir."[49] Louvre'un kurduğu Sanat Tarihi, Goethe'nin İtalya dediği sanatsal varlığı yok etmiştir. Müze icat edilmeden var olan sanat artık yoktur. Ve ne olduğu da hiçbir zaman bilinmeyecektir.[50]

William Hazlitt, John Ruskin

Sanat ile hafızasının Floransa'dan Paris'e, antikiteden moderniteye göçtüğünü ilk kavrayanlar, iki İngiliz romantik yazar William Hazlitt (1778-1830) ve John Ruskin'dir (1819-1900). Her ikisinin de sanata duyduğu ilgi ressamlıkla başlamış olsa da, sonunda ömürlerini İngiliz koleksiyonları ile Louvre ve İtalya arasında mekik dokuyarak geçirirler. Yazdıkları denemeler, eleştiriler ve tarih kitaplarıyla gerek estetik, gerekse müzecilik konularında ciddi birer otorite olurlar. Gerçi her ikisi de müze muhalifi sayılmazlar, ancak dünyanın müzeleştirilmesinin getirdiği büyük dönüşümü ve bunun sanatın hayatla ilişkisi üzerindeki etkilerini sezerler. Çağdaşları olan romantik şairler Keats, Coleridge, Wordsworth gibi onların da muradı, sanatı modernliğin maraziyetinden esirgemektir. Ama nasıl?

Hazlitt'e göre estetik haz son derecede bireysel ve istisnaî bir deneyimdir. Sanat öncelikle zihinde hayat bulur. Onun için, "resim canlandırdığı fikirden başka bir şey değildir."[51] Gerçek anlamda hayalî bir müzedir onunki. Louvre, Hazlitt'in hayatındaki müzeye denk düşmese de, onu yıkmayı da başaramayacaktır. İki ciltlik *Napoléon'un Hayatı* kitabında Louvre'u över. İlk gerekçesi siyasaldır: "Şaheserler, yer-

küre üzerinde saltanat sürenlere artık imparatorluklarının göçtüğünü söyler."[52] Louvre'a taşınmasının ardından sanat, eskiden ait olduğu hayatı karartır ve yenisini imler. İkinci gerekçe akılcıdır: Sanat Louvre'da biriktikçe evrensel bir birlik ve bağdaşım gösterir. Büyük üstatlar ve okullar burada birbirlerini hatırlatırlar. Evrensel bir armoni yükselir. Oysa Roma bunun zıttıdır. Her köşesinden sanat fışkırır ama ne yazık ki bölük pörçük, yıkık dökük ve darmadağınıktır. Hiçbir düzeni olmayan bu ifrat Hazlitt'e mezarlıkları hatırlatır. Roma'nın, sanatın antik görkemini mezara gömdüğünü söyler.[53] Böyle bir mezarlıktan modernliğin yüzünü gösterebilmesi mümkün değildir.

Hazlitt'in, yeni yeni belirmekte olan sanatın modern mecraları karşısındaki düşünceleri ve duyguları, çatışmalar içinde kaybolmuş gibidir. İfrat ile nedret, parça ile bütün, kent ile müze, gelenek ile modernlik, müze hayali ile cismi, ve nihayet sanat ile hayat arasındaki bu çatışmalar, gelecekte gerek müzeoloji, gerekse modern sanat ontolojisinin gündeminden hiç düşmeyecektir.

Ruskin bir sanat seyyahıdır. Üç kez İtalya turuna çıkar. Her turdan sonra *Modern Ressamlar* eserinin yeni bir cildini kaleme alır. Gözlemlerini hem yazar, hem çizer. Bir başka ünlü kitabı *Venedik'in Taşları*, gerçekten ince ince taşların yontulmasını anlatarak başlar; çoktan çürümeye başlamış olan Venedik'in büyüsünün canlandırılmasının ardından, Vasari geleneğinden gelen önceki bütün tarihçiler tarafından yüzyıllardır horlandıktan sonra romantiklerin göklere çıkaracağı Gotik mimarlığın itibarının iade edilmesiyle son bulur. Dolayısıyla sanatı kentin karmaşası içinde, parça parça ama yerli yerinde izleyerek, tarihsel –ve evrensel– bir bütüne tercüme etme noktasında Hazlitt gibi zorlanmaz. Çünkü onun gözünde ifrat asıl modernlikte verilidir. Aynı zamanda bir toplum kuramcısı olduğundan, "modern zen-

gin olma telaşının" yarattığı israfın ve tahribatın fazlasıyla farkındadır.[54] Adeta, imge ve enformasyon saldırısının çığrından çıkacağı zamanımızdaki kâbusu haber verir bize. O nedenle bilir ki, ifrat, antik kalıntıların değil, modernliğin teşhir olduğu müzenin yol açtığı bir beladır. Müze bu beladan ancak kusursuz bir düzen sayesinde korunabilir. Ruskin'in öngördüğü düzeni kutsal ya da ussal olarak nitelemek onu indirgemek olur. Ona göre "sabit ve anlaşılabilir olduğu sürece her düzen iş görür. Yeter ki takibi güç olmasın ve eklemelerle bozulmasın."[55] Bu düzen öyle olmalıdır ki, sonunda izleyici, ressamın gördüklerini görebilmeli, ayrıca her resmin boyanmasındaki bütün aşamaları ve incelikleri tarayıp sökebilmelidir. Yani bir bakıma ressamın bedenine ve ruhuna girmeyi başarabilmelidir. Ve Ruskin'e göre başarabilir de. Optik bilimini de inceleyerek görme edimi üzerine yürüttüğü deneyler sonucunda bundan emindir. Yeter ki müze mekânı kılı kırk yararak, nokta nokta, eser eser tasarlanabilsin.

National Gallery'nin yeni yeri ve British Museum'la birleşme olasılığını araştıran bir parlamento komisyonunda yaptığı konuşmalarında (1857) Ruskin, her bir resmin mekânının ve ışığının ayrı ayrı tasarlanmasında ısrar eder.[56] Ruskin'e göre küratörler "kronolojik düzeni" öyle kusursuzca hesaplamalıdırlar ki, ilerde alınacak eserlerin asılacağı yerler bile saptanmış olsun. Ruskin sergi mekânını şatafattan kurtarır, yalıtır ve yalınlaştırır; izleme eyleminin ibadeti andıran sükûnetini zedeleyebilecek başka izlerden arındırır. Resimleri göz hizasına çekerek, saraylardaki mozaik tarzı sergilemeye son verir. Onun canlandırdığı müze mekânı gerek resimlerin, gerek izleyicilerin birbirleri üzerinde etki yapmayacağı ölçüde ferah olmalıdır. Ruskin'in bu gibi öngörüleri, 20. yüzyılda modern sanat galerilerine ve müzelerine egemen olacak "beyaz küp" tarzının habercisidir.

Ruskin'in müzesi, izleyiciyi erk sahibi kılmayı umduğu bir ortamdır. "Sanat kütüphanesi" olarak tanımladığı müze,[57] gereğinde izleyiciye bir sanatçının donanımını kazandırabilmelidir. Bu, müzenin kamuya olan borcudur, toplumsal adaletin gereğidir. Ve gerçekleşmesi, kamu servetinin ahlaklı biçimde yönetilmesine bağlıdır. Britanya müzelerinin kamusal yönetiminin başarısında Ruskin'in bu görüşlerinin payı büyüktür. Ahlakî ilkelere bağlılığı, ayrıca onu küratörlük ilmi kadar, küratörlük etiğinin de timsali yapar. Nitekim onun küratörlük felsefesi, müzenin hakikatini izleyiciye dayatmak değildir. Aslolan, izleyicinin baktığı resme ve resmedilenin doğasına karşı hakikatli olması ve bu konuda kendine güven duymasıdır – tıpkı kendisi gibi.

Quatremère

Hazlitt'in aksine Quatremère antik kentlerin değil, müzelerin birer mezarlık olduğunu savunur. Ruskin'in reformist iyimserliğini de paylaşmaz çünkü ona göre müzeler ıflah olmaz. Quatremère de Quincy, en heybetli zamanında Académie des Beaux-Arts'ın sekreteri. Koyu bir akademik neoklasizm taraftarı. Devrim yıllarında sanat kuramını o sürüklüyor ama bir taraftan da gizli bir kralcı. Buna rağmen gerek Napoléon döneminin askerî ve sanatsal fetihlerine, gerekse Devrim'in kamulaştırdığı koleksiyonlara şiddetle karşı. Bu tutumunun altında yatan ve amansız bir müze düşmanlığı yansıtan tezleri, "düşünce tarihinde müzefobinin en kusursuz ifadesi" sayılıyor.[58]

Quatremère, sanat eserlerinin ait oldukları tarihsel mirastan ve kültürel çevreden sökülüp alınmalarını meşru görmez. Sanatın özgün bağlamından yalıtılması, hem kendi tarihini, hem de vatanının tarihini keşfetmemizi engeller. Sanat sahici anlamını, amacını yitirir; resim ekolleri param-

parça olur.[59] Dolayısıyla sanat eğitiminin olanağı kalmaz. Quatremère'in ideal müzesi "İtalya'nın ta kendisidir." Louvre sahte bir müzedir; büyük sanat eserlerinin yaratılması için gerekli olan duyguyu uyandırmaz. Hayatta olan bir kütleyi cansız dökümlere dönüştürür.[60] "Tarihini yazmak amacıyla sanatı öldürür."[61]

Quatremère "için bir sanat eserinin ya bir kullanım değeri vardır, yani toplum içinde ahlakî bir işlev görür; ya da bir değerli obje (*objet de prix*) olarak sadece değişim değeri bulunur, başka deyişle hiçbir işe yaramaz... Quatremère'e göre açık veya örtük her müdahale sanatı kullanım değerinden koparır. Özgün bağlamından ayırılması, satış amacıyla üretimi veya 'resim dükkânı'na benzettiği müzede teşhiri böyle müdahalelerdir."[62] "Bir kentin eski eser alımıyla utanmazca elde edeceğine inandığı kazanç, sanatın kaybıdır."[63] Bu düşüncelerle Quatremère ilke olarak sanatın el değiştirmesine, alınıp satılmasına, kısacası herhangi bir biçimde dolaşıma girmesine karşıdır. Dolayısıyla her türlü koleksiyonculuğu lanetler.*

Gerçi Louvre yönetimi de baştan beri sanat pazarıyla ilişkisi olan herkese mesafe koyma konusunda son derecede titiz ve kararlıdır. Buna rağmen, müze komisyonuna adaylığı terslenerek reddedilen ressam ve galerici Lebrun'un Jacques Louis David aracılığıyla müzeye sızmasını ve büyük kazançlar elde etmesini engelleyemez. Quatremère için müze kurumunun sanat pazarıyla ilişkisini per-

---

* Koleksiyon zaafını Walter Benjamin de bir "ilk günah" gibi değerlendirecektir: "Koleksiyona girmesiyle birlikte, bir nesnenin eşitleriyle mümkün olan en yakın ilişkiyi oluşturmak üzere özgün işlevini terk etmesi kaçınılmazdır. Bu durum, nesneyi tanımlayan kullanıma taban tabana karşıttır ve bütünlük denen ilginç bir kategoriye denk düşer. Nedir 'bütünlük'? Öylesine bir varlığın, tamamen akıldışı olan niteliğinin, koleksiyon denen tarihsel bir sistemle aşılmasına yönelik bir girişim... bir büyülü ansiklopedi, şemasının nesnenin kaderini tanımladığı bir dünya düzeni" (Benjamin, *The Arcades Project*, s. 204, 207).

delemek abestir. Çünkü ticareti tanımlayan değişim ilişkisi, müzenin doğasındadır. Müze sanatın değişim değerini ortaya çıkarır; mağaza vitrinindeki mallar gibi teşhir edilen sanat eserleri meta kisvesine bürünürler. Metalar gibi üretildikleri koşullardan, gerçek hayatlarından yalıtılarak birer fetişe dönüşürler. Yani her ürünün metalaştığı bir toplumda, bir sanat eserinin müzede teşhirinin onun ticarî değerini etkilememesi mümkün değildir. Bütün bu nedenlerle Quatremère özgünlüğü dert etmez. Eğitimde kullanılmak kaydıyla sanat eserlerinin kopyalarının dolaşıma girmesi onu kaygılandırmaz.

Daniel Sherman "Quatremère/Benjamin/Marx" başlıklı makalesinde, kralcı bir muhafazakâr olan Quatremère ile Marx'ın düşünceleri arasında bağlantılar kurar. Quatremère'in müzeyle piyasayı karşılaştırdığı yazılarının Marx'tan çok önce Marksist iktisadın kimi meselelerini gündeme getirdiğini belirtir. Aşırı birikimin –ifratın– yol açtığı kriz, kullanım ve değişim değerleri ilişkisi ve meta fetişizmi bunlar arasındadır.

Quatremère'in kavgasını verdiği müzecilik ve korumacılık ahlakının, onun ardından tırmanacak müzeleşme rekabetinin ateşlediği ve bütün antik uygarlıkları 'fethedecek' yağma akınları sırasında pek bir etkisi olmadığı ortadadır. Onun hikmeti daha ziyade bu kültürel fethin bilançosu ortaya çıktıkça kavranacaktır. Örneğin, 1932 yılında verdiği bir konferansta Halil Edhem, başlangıcından beri yönettiği müzecilik ve arkeolojik kazı çalışmalarına rağmen, "müze aleyhtarlarının" hakkını teslim etmekten de geri durmayacaktır: "Bazı kişilerin kavline göre de âsâr-ı âtikayı, bahusus gayri menkul olanları, mahalli aslîlerinden kaldırıp bir bina içine sokmak katiyen caiz değildir. Onları vatanı aslîlerinden ayırıp başka bir memlekete götürmek ise, onları bir gurbete duçar etmek demek olacağından, bir cinayet sayılır.

Onları biraraya yığmak ise kıymetlerini takdir etmemektir. Menşelerinde pek güzel, enfes şeyler iken Müze salonlarının karanlığı içinde ehemmiyetlerini kaybederler ve adi birtakım eşya hükmüne girerler ve bir tazyik altında ezilmiş fikrini verirler. İşte âsâr-ı âtika için bu yolda telâkkilerde bulunanlar Müzelere 'Nefis san'atlar hapishanesi' ve 'Âsâr-ı âtika mezarlığı' demişlerdir."[64]

Müzeler Mezarlıklar: Heidegger, Bürger, Benjamin, Adorno, Valéry, Proust

> Müze ile mozole arasında, salt fonetik olmanın ötesine geçen bir bağ vardır. Müzeler, sanat eserlerinin aile mezarlıkları gibidir. Kültürün nötralizasyonuna şahitlik ederler. Sanat hazineleri orada defnedilmiştir: Pazar değeri bunlara bakmanın saadetini bastırır.
>
> Adorno

Müzenin mezarlıkları ve ölümü hatırlatması (*memento mori*) modernist kültüre yerleşir. Giderek antropolojik bir mahiyet alır ve insanlığın sanatla olan ilişkisinin dönüşümü üzerine yoğunlaşan bir düşünce damarına dönüşür.

Heidegger'e göre müze, birer nesne olarak sanat eserlerini korumayı sürdürebilir ama onların dünyasını mahveder.[65] Dolayısıyla, bir sanat eseri kendi özgün çevresinde korunuyor olsa bile, modern müzecilik çağında artık doğduğu dünyayı yitirmiştir. Ölü bir zamana ve mekâna aittir. Bu bakımdan dünyanın müze olarak tasavvuru ile müzedeki dünya tasavvuru arasındaki ikilem anlamsızdır.

Başta toplumsal bir işlevi olan sanatın estetik deneyim nesnesi halini alması ve topluca gerçekleştirilen bir eylem, bir pratik olmaktan çıkarak 'sanat' adı verilen birtakım fenomenlere dönüşmesi müzede ifade bulur.[66] Müze, sanat eserini pratik işlevine yabancılaştıran bir nesneleştirme sü-

reci sonunda ortaya çıkar ve aynı zamanda bu sürecin en etkili ortamını oluşturur.

Sanat üretimi dinsel törenlerle ve büyüyle iç içe başlar. Sanat eseri ilkin ritüellerin aracıdır. Ve daha baştan onu biricik kılan, bütünleştiği bu tapınma eylemidir. Sanat kendine özgü atmosferini, *aura*'sını ritüelin temsil âlemi içinde kazanır. Ritüel yoluyla geleneğe siner ve bu gelenekle birlikte dönüşür. Venüs, onu ilk tasarlayan Grekler için tapındıkları bir tanrı, Ortaçağ Hıristiyan geleneğinde lanetli bir put, modern müze ortamında ise antik bir sanat eseri, bir heykeldir.[67] Müzede sanat eserinin, 'sanat eseri' olmaktan başka işlevi kalmaz. İkonalar, portreler resme dönüşür, resmedilenler ise hiçliğe intikal eder.[68]

Rönesans'la başlayan güzellik fikrinin sekülerleşmesinin ardından, burjuva toplumunda sanat, hayat pratiğinden tamamen uzaklaşır. Önceden, bir kült nesnesiyken kolektif olarak üretilen ve 'tüketilen' sanat, modern zamanlarda burjuvazinin kendine ilişkin kavrayışını nesneleştirir; üretimi ve tüketimi bireyselleşir.[69] Müzede kült değerinin yerini giderek teşhir değeri almaya başlar ve sonuçta sanat ancak teşhir edilerek işlevselleşir.

Her şeyi eşitleyen metalaşma ve özellikle fotoğrafın icadı ertesinde her imgenin röprodüksiyonu aracılığıyla taklit edilebilir hale gelmesi, sanatı ayırt eden *aura*'yı dağıtır, biriciklik kaybolur.[70] Benjamin'e ait olan bu görüş Quatremère'i yanıltar. Ne var ki Benjamin'in tasası muhafazakâr Quatremère gibi sanatın *aura*'sının muhafazası değildir. Tam aksine, o bu *aura*'nın dağılmasına yol açan sanatın kitleselleşmesinde devrimci bir olanak görür. Sanatın politikleşerek tekrar hayata bağlanabileceğini ve böylece yeni bir hayatın kapısını aralayabileceğini hayal eder.

20. yüzyılda, "müze/mezarlık", "sanat/ölüm" gibi temaları işleyen geniş sanatçı, edebiyatçı, düşünür yelpazesi içinde

Valéry dikkat çeker. Sembolist şaire göre, sanatın ne Quatremère'in atfettiği gibi ahlakî, ne de Benjamin'in umut ettiği gibi siyasî bir işlevi olabilir; "sanat sanat içindir." Müzeye gelince... müze ölümcüldür. Adorno, "Valéry, Proust ve Müze" adını verdiği makalesinde Fransız edebiyatının aynı zamanlarda yaşamış olan bu iki edebî şahsiyetinin müze konusundaki birbirlerine taban tabana zıt olan görüşlerini incelerken, modernliğin temel çıkmazlarından birine işaret eder. Gelenek yıkılacak mıdır, yoksa korunacak mıdır? Adorno'ya göre sanatın özgün ortamlarında canlandırılabileceğini beklemek ümitsizcedir. "Geçmişin modernleştirilmesi ona hayır değil zarar getirir." Geleneği reddetmek ise barbarlığa teslim olmaktır. Kısacası, "dünya çivisinden çıkmıştır, bu problem nasıl çözülürse çözülsün çözüm yanlıştır."

Valéry'nin (1871-1945) gözünde müze bir keşmekeştir. Bir düzensizlik düzenidir. "Ancak beğeniden ve hazdan yoksun bir medeniyet böylesine tutarsız bir mekân tahayyül edebilir. Kendilerine hayat verecek bakışı çekebilmek için birbirleriyle kıskançça yarışan ölü görüntülerin üst üste bindirilmesinde marazî bir şeyler vardır."[71] Müzenin oluşturduğu ifrat ve değişik eserler arasında uyandırdığı düşmanlık, müze kültürünün taptığı, her eserin biricik olduğu inancını parçalar. Quatremère gibi Valéry için de aşırı birikim değerleri yıkar. Çünkü değerlendirilmesi mümkün olmayan bir fazla yaratır ve yoksullukla sonuçlanır. Modern insan bu kaderinden kaçamaz çünkü "mirasımız bizi ezer. Modern insanı bizzat servetinin aşırılığı yoksullaştırır... Müze, insan yapısı her şeyi kendine çeker. Yaratan insan ile ölen insan tarafından beslenir. Her şey sonunda kendini ya duvarda ya da vitrinde bulur."[72]

Valéry, Louvre'da metropolün mahşerini hisseder ve sersemler. Bu "muhteşem kaos" içinde ne aradığını bilemez. Venüs'ün sanki bir belgeymiş gibi sunulmasına hiç katlanamaz.

Sanatın eğitim amacıyla feda edilmesi, onun saflığını ve yüceliğini hiçe saymaktadır. Zaten onun felsefesinde sanatın kendisinden başka amacı olamaz. Valéry sanatın müzede ölüme terk edildiğini hisseder. İşte tam da bu nedenle Proust (1871-1922) müzeyi sanatın ahreti gibi görür ve kutsar.

Valéry gibi Proust da müzeye kendi edebî görüşü açısından bakar. Müzede de ünlü romanında olduğu gibi "kayıp zamanın izindedir". Ona göre hayat gerçek anlamını ve ifadesini insanın hafızasında kazanır. Yitirilmiş zaman anılarla geri gelir. O nedenle sanat eserleri için asıl önemlisi, kendi devirlerini kapattıktan sonraki anılara yansıyan –tarihe geçen– hayatlarıdır. Bu yeniden diriliş mekânı müzelerdir. Adorno'nun dediği gibi, Proust'un gözünde "sanat eserini hayata döndüren, onun müzedeki ölümüdür."[73] Sanat eserleri ancak ait oldukları hayata ve bütün beşerî işlevlerine yabancılaştıktan sonra, izleyicilerinin öznelliğinde yeniden hayat bulurlar. "Bir anlamda izleyicinin öznel bilinç akışı içinde kendilerine gelirler."[74] Dolayısıyla Proust da Hazlitt ve yazılarını Fransızca'ya çevirmeyi üstlendiği gözdesi Ruskin gibi teşhirdeki nesne yerine, izleyicinin izlenimine öncelik verir. Ve bu izlenim uğruna müzedeki eserlerin birbirleriyle çekişmelerini yadırgamaz. Ona göre böyle bir rekabet bir "hakikat sınavıdır... Ekollerin mikro-organizmalar gibi birbirlerini yemeleri sayesinde hayat devam eder."[75]

•

Müzeye itirazlar sanatın doğasına ilişkin sorulardan kaynaklanır. Bu sorular ise sanatın izlenebiliyor olması sayesinde belirir. Yani, gerek estetik, gerekse sanat tarihine ilişkin meseleler nihayetinde gelip insanın sanatı izlemesine dayanır. Ve ne kadar itiraz edilirse edilsin, 19. yüzyılla birlikte sanatın izlendiği en ayrıcalıklı yer artık müzedir. Ne zaman ki fotoğraf icat olur, müzenin bu ayrıcalığı sarsılmaya başlar.

Notlar

1 Preziosi, "Museology", s. 306.

2 Bennett, *The Birth of the Museum*, s. 39.

3 *A.g.e.*, s. 189-203.

4 *The Art of Identity: African Sculpture from the Teel Collection*, sergi kataloğu.

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

6 James Duncan, "Sites of Representation: Place, Time and the Discourse of the Other", s. 42.

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

8 McEvilley, "Exhibition Strategies in Postcolonial Era".

9 Aktaran Bennett, s. 187.

10 Mainardi, *The End of the Salon, Art and the State in the Early Third Republic*, s. 12.

11 Greenhalgh, *Ephemeral Vistas*, s. 5-7.

12 Mainardi, s. 39-44.

13 *A.g.e.*

14 Greenhalgh, s. 15.

15 Bennet, s. 83.

16 Çelik, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at the Nineteenth Century World's Fairs*, s. 139-144.

17 Yardımcı, *Kentsel Değişim ve Festivalizm*, s. 18.

18 Greenhalgh, s. 87.

19 Mitchell, "Orientalism and the Exhibitionary Order", s. 455-472.

20 *A.g.e.*, s. 460.

21 *A.g.e.*, s. 472.

22 *Tate Modern: The Handbook*, s. 30.

23 Conrad, *Modern Times Modern Places*, s. 280, 281.

24 Hentch'ten aktaran Artun, "Sanat Tarihleri ve Sanatın Çağdaşlaşması", s. 37.

25 Gombrich'ten aktaran Artun, *a.g.e.*, s. 37.

26 Benedict Anderson, *Imagined Communities*, s. xiv, 163, 164.

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

28 Aktaran Anderson, *a.g.e.*, s. 179.

29 *A.g.e.*, s. 185.

30 Carol Duncan, "Art Museums and the Ritual of Citizenship", s. 88, 89.

31 Preziosi, "Museology", s. 306.

32 Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, s. 178.

33 Duncan ve Wallach, "The Universal Survey Museum", s. 52.

34 Hooper-Greenhill, s. 180.

35 Schubert, *The Curator's Egg*, s. 20.

36 Hooper-Greenhill, s. 174.

37 *A.g.e.*, s. 174.

38 *A.g.e.*, s. 179.

39 Crimp, *On the Museum's Ruins*, s. 295.

40 Schubert, s. 23.

41 Edhem, "Müzeler", s. 540.

42 *The Art Newspaper*, Mayıs 2004.

43 *A.g.e.*

44 *Cumhuriyet*, 31.05.2005.

45 Smiers, *Arts under Pressure*, s. 223.

46 *Irak'ta Kültürel Talanın Bilançosu*, BİA Bülteni, 17 Şubat 2005.

47 Geçmişimiz İçin Bir Gelecek: Kültürel Miras Kavramının Yeniden Tanımlanması ve Korunması için Uluslararası Sempozyum, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 24-26 Haziran 2004.

48 *Cumhuriyet Pazar*, 4 Temmuz 2004.

49 Aktaran Crimp, s. 97.

50 Crimp, s. 97, 98.

51 Siegel, *Desire and Excess*, s. 171.

52 *A.g.e.*, s. 171.

53 *A.g.e.*, s. 76.

54 Ruskin, *On Art and Life*, s. 92.

55 Siegel, s. 180.

56 Edwards, *Art and its Histories - A Reader*, s. 63-69.

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

58 Siegel, s. 126-129.

59 Sherman, "Quaremère/Benjamin/Marx", s. 127.

60 Nochlin, "Museums and Radicals", s. 10.

61 Sherman, "Quaremère/Benjamin/Marx", s. 134.

62 *A.g.e.*, s. 132.

63 *A.g.e.*, s. 130.

64 Edhem, "Müzeler, s. 540.

65 Heidegger, "The Origin of the Work of Art", s. 41.

66 Hauser, *The Sociology of Art*, s. 500.

67 Benjamin, *Illuminations*, s. 223-225.

68 Malraux, "Museum Without Walls", s. 13-15.

69 Bürger, *Avangard Kuramı*, s. 102, 103.

70 Benjamin, *Illuminations*, s. 222, 223, 225.

71 Siegel, s. 179.

72 Aktaran Siegel, s. 179.

73 Adorno, *Prisms*, s. 182.

74 *A.g.e.*, s. 184.

75 Aktaran Adorno, *a.g.e.*, s. 179.

Müzede Sanat Tarihi Sanatı

Her şeyi biraraya toplama düşüncesi; bütün zamanları, dönemleri, formları ve beğenileri aynı mekâna kapatma iradesi; kendisi zamanın dışında olan ve zamanın tahribatından etkilenmeyen bütün zamanlara ait bir mekân kurma düşüncesi; hareketsiz bir mekânda zamanı durmaksızın biriktirme tasarısı: bütün bu tasavvur, modernliğimize aittir.
Foucault

Preziosi'ye göre, "bugün bildiğimiz haliyle sanat tarihi fotoğraftan doğar. Filmle ilgili teknolojiler, 19. yüzyılın son çeyreğinde sanat tarihinin akademik bir disiplin olarak ortaya çıktığı zamanlardan başlayarak, analitik çalışmalarda, tasnif sistemlerinde ve tarihsel anlatıların yaratılmasında kilit rol üstlenir. Analiz ve inceleme çerçevesinin oluşturulmasını, imgelerin birbirleriyle kıyaslanmasını sağlayan slayt (diyapozitif) projektörünün disiplinin kullanımına girmesi çok erkendir."[1]

Fotoğraf Öncesinde Winckelmann, Hegel Tarihleri ve Ulusal Müzeler

Fotoğraf arşivlerinin kurulmasından önceki dönemde sanat tarihinin sahnesi 19. yüzyılın evrensel, ulusal müzeleridir. Bu müzelerin kavramsal temelini oluşturan ise, çalışmalarını Roma'da sürdüren Alman sanat tarihçisi Winckelmann'dır (1717-1768). 1764'te yayınladığı çığır açan kitabı *Antik Sanat Tarihi*'ni Roma'ya yerleştikten sonraki incelemeleri sonucunda yazar. Bu kitabında, sanatı bir kültürün tamamını temsil eden bir simge olarak çözümler ve böylece ulusu temel alan tarihsel tasnife ön ayak olur. Böylece, Vasari'nin sanatçıların hayatlarını öyküleydiği biyografik geleneğin ötesine geçen sanat tarihi akılcılaşır. Bu nedenle Vasari'den ziyade Winckelmann, sanat tarihinin ve ayrıca arkeolojinin atası olarak anılır. Winckelmann'ın antik Yunan sanatına ilişkin anlatısı, derinde bütün zamanlara ve bütün halklara ait sanatın değerlendirilebileceği klasik normları tanımlar.[2] Helen merkezli müze ve tarih şemaları onun eseri sayılır. Uygarlığın en üstün ifadesini, klasist idealin cisimleştiği ergen bir erkeğin (*kouros*) çıplak heykelinde keşfeder. Ancak Winckelmann tarihinin büyük müzelerdeki en sembolik yadigârı, ulusal müzelerin ikonu haline gelecek *Kanatlı Zafer** heykelidir. Louvre'un baş köşesi *Kanatlı Zafer*'e ayrılırken, kopyaları Helen merkezli klasist kanonu temel alan bütün müzelerin demirbaşı olur. Klasizmin Fransız sanatının mirası olarak sergilendiği güzergâh Louvre'da *Kanatlı Zafer* heykeliyle başlar. Ulusun ve devletin ebedî zaferi, sanatın zaferinin kisvesine bürünür.[3]

Fotoğraf öncesi sanat tarihinin Winckelmann'ın izinden giden en etkili temsilcisi Hegel'dir (1770-1831). Sayısız

---

* *Semendirek Nikesi* olarak da anılan *Kanatlı Zafer* heykeli, tahminen MÖ 203'te, bir deniz savaşının anısına Rodoslular tarafından Semendirek Adası'na dikilmiştir. 1863 yılında yerinden sökülerek Louvre' taşınmıştır.



Louvre Müzesi'nin zirvesindeki özgün *Kanatlı Zafer*.



İstanbul Arkeoloji Müzesi'ndeki kırık kanatlı *Zafer* kopyası. Fotoğraf: Ali Artun.

nesneye ait sonsuz, paramparça bir öykünün, yeryüzünün gelmiş geçmiş, birbirlerine yabancı bütün insanlarını birleştiren yekpare anlatıya eklemlenerek aynı müze mekânında sahnelenebilmesi onun tarihselciliği olmaksızın sahici kılınamaz. Bir disiplin olarak sanat tarihinin doğuşu, o zamana dek tamamen ideolojik ve estetik nedenlerle göz ardı edilen tarihlere ve kültürlere özgü muazzam miktardaki malzemeye bir yapı vermeyi becerebildiği andan sonra başlar.[4] Gombrich'e göre bu yapıyı kuran, Hegel'dir.

Gombrich, "sanatla ilgili modern incelemelerin kurucu belgesi"nin, Hegel'in *Estetik Üzerine Dersler*'i (1820-1829) olduğu kanısındadır; Winckelmann'ın *Antik Sanatın Tarihi* arkadan gelir. "Çünkü sanatın ve gerçekten bütün sanatların tamamına ait evrensel bir tarihin taranması ve düzenlenmesi için yapılan ilk girişimdir."[5] Winckelmann gibi Hegel için de bir sanat eseri, ait olduğu çağın (*zeitgeist*) ve ulusun (*volksgeist*) tinini temsil eder. Ve bu sayede tanrısal bir ifade kazanır:

"Bir sanat eseri, ancak ulusun birliğindeki tini ve arılığı bozmaksızın onları özümsediğinde Tanrı'nın ifadesi olabilir."[6] Hegel, bu kavramsal çerçeve içerisinde sanat tarihini, hakikatin keşfedildiği, art arda gelen dönemleri izleyerek ilerleyen, akılcı ve determinist bir süreç olarak takdim eder. Ama bu, sanat hakikatin en üstün ifadesidir anlamına gelmez. O ayrıcalık felsefeye aittir. Nitekim Hegel'e göre, sırasıyla sembolik (Mısır), klasik (Greko-Romen) ve romantik (Hıristiyan) dönemleri izleyen sanat, modern çağında felsefeye evrilerek sona erecektir. Daha çok postmodern yazından aşina olduğumuz "sanatın sonu"na ait tezler, tam da modern sanat tarihinin ve müzesinin yükseldiği Hegel zamanından peydahlanır. Öyle ki, Hegel'in dostu mimar Schinkel, Berlin Altes Müzesi'ni bu espri üzerine inşa eder (1824-1830). Schinkel mimarlığıyla, sanatın nasıl bir gerçeklik olmaktan sıyrılarak bir düşünceye dönüştüğünü sergilemeyi amaçlar; çünkü dostu gibi, sanatın kendi gerçekliğini aşacağına inanmaktadır.

Hegel için sanat eserlerine tapınılan dönemler çoktan geride kalmıştır. Sanat, baştan sahip olduğu "hakikati ve hayatı kaybetmiş, artık gerçek bir ihtiyaç olmaktan çıkarak düşüncelerimize naklolmuştur."[7] Bu sözler, Crimp'e göre, idealist estetik ve ideal müzeye özgü 'ideal'i vurgular: Sanatın gerçekte bir ihtiyaç olmaktan kurtarılması.[8] Modern müzenin arkasındaki ruh, Hegel'indir.

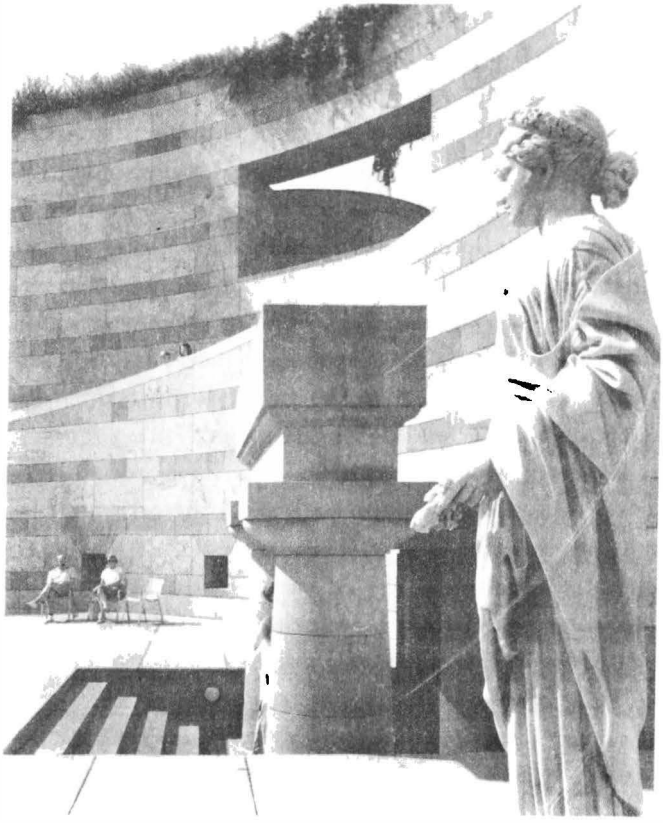
Hegel'in derslerinde övgüyle söz ettiği ve evinin hemen yanı başında olan Berlin Altes Müzesi, müze mimarlığının ilk anıtı sayılır.* Mimarı Schinkel'in zihninde Berlin Müze-

---

* Gerek Schinkel'in, gerekse Münih Glyptotek'in (1815-1830) mimarı Leo von Klenze'nin esin kaynağının, Jean-Nicolas-Louis Durand'ın değişik yapı tiplerini sistemleştirdiği kitabı *Précis des Leçons* olduğu öne sürülür. Durand'ın bu kitabındaki tasarımların kaynağı ise hocası Etienne-Louis Boullée'dir. Boullée, mekânsal ütopyaları ve dersleri sayesinde 18. yüzyıl sonlarında Paris'te büyük bir etki yaratmıştır. (Giebelhausen, "The Architecture is the Museum", *New Museum Theory and Practice*.)

si, mimarlıkla sanatın ilişkisini –ya da Hegelci diyalektiğini– simgeleştirir. Bir örnek vermek gerekirse, altında klasik heykellerin teşhir edildiği müzenin girişindeki muhteşem kubbe, klasiğin ve romantiğin ötesinde, sanatın aşıldığı bir tinselliğin mekânıdır. Berlin Müzesi sonraki müzeler için bir model oluşturur. 1982'de açılan, James Stirling'in Stuttgart'daki ünlü postmodern müzesi Neue Staatsgalerie bile Schinkel'in planı üzerine oturur.[9]

Neue Staatsgalerie, Stuttgart. Mimar James Stirling'in Altes Müzesi 'panteon'undan 'alıntıladığı' avlu.



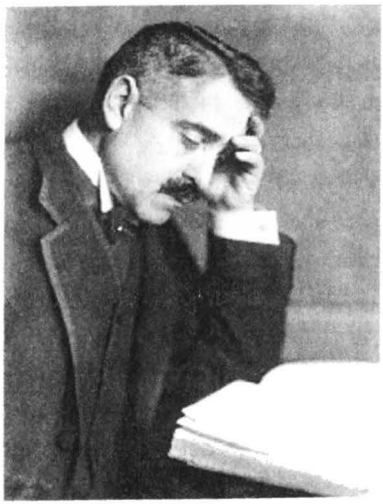
Fotoğraf Sonrası Formalist Tarihler ve Modern Sanat Müzeleri

Sanat tarihi farklı farklı birçok nesneyi aynı stil sistemi içinde soyutlayabilmek için röprodüksiyon tekniklerine yaslandı.
Hal Foster

Aby Warburg'un fotoğrafik müze-atlası

Schinkel'e göre sanat, "olabildiği kadar çok sayıda ilişkiyi gösterecek biçimde temsil edilmelidir... Sanatın kaderi budur."[10] Sanatın temsil potansiyelinin ortaya çıkarılmasında fotoğraf –ya da fotoğrafik röprodüksiyon arşivi– müzeyi fazlasıyla gerilerde bırakır. Bu anlamda fotoğrafı gayet kapsamlı biçimde ilk kez tarihsel imgelemin hizmetine sokan Aby Warburg'dur (1866-1929). Warburg, Hamburg'da kurduğu enstitüsünde, Kuzey Amerika'daki Pueblo yerlilerinden Floransa heykellerine kadar bambaşka konuları belgeleyen sayısız fotoğrafını, türlü türlü kitap ve imgelerle biraraya getirir. Bu sonuncular, Şark ve Garp elyazmalarından ucuz baskılara, iskambil kâğıtlarından pullara, astroloji haritalarından takvimlere, ilanlardan gazete kupürlerine, dokuma parçalarına varana kadar türlü malzemeyi içerir.[11] Böylece Warburg, sonsuz sayıda ilişkinin hayal edilebileceği bir evren kurar. 16. yüzyılın nadire kabinelerini hatırlatan bir kültürel hafıza inşa eder. Bu nedenle olmalı, enstitüsünün girişinde *MNEMOSYNE* yazar. Bir türlü tamamlamayı başaramayacağı tasarısı, sınırları olmayan bir kolajı andıran resimli kültür atlasıdır (*Bilderatlas*). Atlası için düşündüğü başlıklardan biri *Büyüklere Hayalet Öyküleri*, diğeri *Saf Akılsızlığın Eleştirisi İçin Resimli Kitap*'tır.* Başlık-

* *Saf Aklın Eleştirisi* (1781) Kant'ın temel eseri.



Aby Warburg.

lardaki ironiden hareket ederek, benzersiz tasarıyı Kant'ın akılcı estetiğine karşı, dadaist bir anti-müze olarak da yorumlamak mümkündür.*

Formalist Sanat Tarihinin Kurucuları: Wölfflin ve Riegl

Fotoğraftan doğan sanat tarihi, Warburg'un da mensubu olduğu, Winckelmann-Hegel geleneğini izleyen kültürel/toplumsal anlatılardan değil, asıl onlara karşı gelişen formalist/yapısal tarihlerden oluşur. Eğer 19. yüzyılın evrensel/ulusal müzelerine öncekilerin akıl verdiği söylenebilirse, 20. yüzyılın modern müzelerine de formalist tarihler biçim vermiştir.

Formalist tarihlerde sanat, ait olduğu toplumların/kültür-

* Warburg koleksiyonu, 1933 yılında Nazi rejiminden korunmak amacıyla Almanya'dan Londra'ya, kendi adına kurulan enstitüye taşınır. Warburg Enstitüsü 1944'te Londra Üniversitesi'yle birleşir.

lerin evriminden önce kendi dönüşümünü temsil eder. "Sanat sanatı" (Gombrich),[12] "formlar formları" (Focillon) izler. Formların gelişimi ancak başka formlarla kıyaslanarak açıklanabilir.[13] Formalistlerin önderi Heinrich Wölfflin (1864-1945) kültür tarihiyle sanat tarihini ayırır. Yaratıcılığın yerine formları koyar. Hauser'in deyişiyle "adların olmadığı bir tarih" başlar.[14]

Wölfflin 1915 yılında yayınladığı *Sanatın İlkeleri* kitabında, sanatın gelişmesini karşıt kavram çiftleriyle çözümler: kapalı/açık, çokluk/birlik, mutlak/göreli, çizgisel/resimsel, yüzey/derinlik.[15] "Sistematik kıyas yapmak için gerekli olan ve disiplinin kaderini belirleyen aracı sanat tarihine kazandıran Wölfflin'dir; iki eser arasındaki stil farklılıklarına dikkat çekmek amacıyla, iki projektörle iki perdeyi dershanelerimize sokan odur."[16]

Formalist tarihçiliğin diğer kurucusu Viyanalı sanat tarihçisi ve küratör Alois Riegl'dir (1858-1905). Onun form evreni daha da saftır, çünkü sanat ile zanaat arasında ayrım yapmadığı gibi, dönemler arasında üstünlük gözetmez. Wölfflin gibi o da formlardan türeyen kimi kavram çiftlerinden oluşan analitik bir repertuar geliştirir: görsel/dokunsal, içsel/dışsal...

Formalist tarih söyleminde biçim içeriğe egemen olur. Teknik ve ifadenin aksine, biçimsel kategoriler zamanla değişmez, sabittir. Formlar –göstergeler– kendi içlerinde birbirlerini anlamlandıran ve kendilerine özgü tarihler kuran, evrensel ve özerk bir sistem oluşturur. Çizgiler, noktalar, renkler, yüzeyler, dokular ve benzeri estetik göstergeler bir dil üretir. Bu dil stildir. Oscar Wilde "stil yoksa sanat da yoktur" der.[17] Sanatçının sanatını icra ederken, hatta tabiatı kopya ederken bile yaptığı, özünde bir stili gerçekleştirmektir. Ve stiller kendi koydukları kurallara göre gerçekleşir ve dönüşür; özerktirler.

20. yüzyıl başında etkili olan formalist sanat tarihi ile, aynı zamanlarda dilbilim alanında Saussure'ün geliştirdiği yapısalcılık arasındaki bağlar açıktır: anlamın, bir 'yapı' oluşturan göstergelerin kendi aralarındaki ilişkilerden türetilmesi; bu yapının kendi içsel yasalarına göre kurulup işlemesi; kendine özgü tarihe sahip olması, yani geçerliliğinin yine kendi evrimi içinde açıklanabilmesi; müellife kıyasla ürününe, ya da özneye kıyasla nesnesine, yani sonuca öncelik vermesi; çözümlemelerinde ikili karşıtlık kategorileri kullanması (Saussure: açık/koyu, yüksek/alçak).

Formalizm, Özerklik ve Müze-Sanatı

Sanatın özerk bir yapı oluşturduğu formalist tarihlerin ortaya çıkması ile, sanatın toplumsal, siyasal ve ekonomik olarak özerkleşmesi koşut süreçlerdir. 19. yüzyıl ortasına kadar, hemen hemen bütün toplumsal, siyasal ütopyaların gelecek hayalini oluşturan sanat, 1848 Paris ayaklanmasında "özgürlük, eşitlik, kardeşlik" vaadine sarılanların hunharca ezilmesi üzerine, topluma dönük ideallerinden uzaklaşarak, kendi için, sanat için mücadele etmeye yöneldi. Gerek Tanrı'yla –dinle ve ahlakla– gerekse doğayla –akılla, bilimle ve gerçeklikle– bağlarını koparark, dışsal fenomenleri temsil etmeye direndi. Çağının ve toplumunun tinini temsil etmek şöyle dursun, giderek onları açıkça karşısına aldı. Klasist geleneğe meydan okuyarak Baudelaire'in izinden modernist bir estetik inşa etti.*

Sanat gözlerini doğadan ve toplumdan kendine doğru çevirince müzeye daldı. Foucault da müze-resminin modernizmle başladığını ve Manet'nin sanatında temsil edildiğini yazar. Ona göre, kütüphane-edebiyatı da, müze-resmiyle ay-

---

* Bakınız: Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm".

nı zamanlarda, Flaubert'in kitaplarında belirir. "Kitaplara hasredilmiş ilk edebî eseri ortaya çıkaran, *La Tentation de Saint Antoine* yazarı Flaubert'dir: Flaubert'i izleyerek Mallarmé *Le Livre*'i yazabilmiş ve böylece modern edebiyat yola koyulmuştur – Joyce, Roussel, Kafka, Pound, Borges... *Kırda Yemek* (*Déjeuner Sur l'Herbe*) ve *Olympia* belki de ilk müze-resimleridir. Giorgione, Raffello, Velázquez'in başarılarına tepki vermekten çok, Avrupa sanatında resmin kendi kendisiyle kurduğu yeni ve tözsel ilişkiyi kaydeden ilk tablolardır. Bu ilişki müzelerin varlığının ve resimlerin müzede kazandıkları tikel gerçekliğin ve karşılıklı bağımlılığın bir tezahürüdür. Aynı dönemde, kitapların kümelendiği, sessiz ve sabırla çalışmanın meyvelerini verdiği kurumları kuşatan ilk edebî eser de *La Tentation*'dır. Manet'nin müzeyle bağı neyse, Flaubert'in kütüphaneyle bağı da odur. İkisi de eserlerini önceki resimlerle veya metinlerle bilinçli bir ilişki içinde üretirler... Şimdi her resim, resmin o çerçevelenmiş, devasa yüzeyine aittir; her edebî eser sözcüklerin o dinmek bilmeyen mırıltısına mahkûmdur. Kitapların ve resimlerin sanat eserlerine girmesinden Flaubert ile Manet sorumludur."[18]

Modernist Stil Kavramı ve Malraux'nun Fotoğrafik "Hayalî Müze"si

Modernist estetik stil kavramını yeniden tanımlar. 'Stil', uluslaşmanın yükseldiği müzenin ilk dönemlerindeki sembollerinden arınır. Bireysel, ulusal dehayı ve uygarlıkları anlamlandıran ve hizaya sokan bir araç değildir artık. Gotik ve klasik, Barok ve Rönesans, primitif ve çağdaş, sanat ve zanaat birbirlerine göre ilerde ya da geride sayılmazlar. Sanat eseri hem bağlamından, hem içeriğinden yalıtılır. Toplumsal ortamından, siyasal temsillerinden –mesajlarından– arındırılır, nötralize olur. Her iz, artık sadece stilleri imleyen formlara



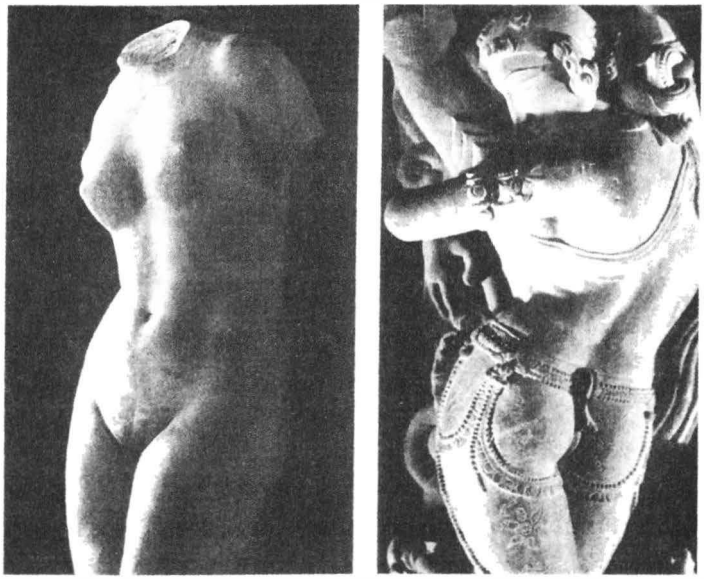
André Malraux, "hayalî müze"si için fotoğraflarını kurgularken.

tercüme olur ve estetikleşir. Sanat, bilgisine dönüşür. "Sanat eserinin sanat eseri olmaktan başka işlevi kalmaz."[19] Sanat hayattan kopar ve kurumlarına, müzelere mahkûm olur. André Malraux'nun 1935'te yazmaya başlayıp 1947'de yayınladığı *La Musée Imaginaire*, fotoğrafı ve fotoğrafın donanımını sağladığı stil kavramını modernizmin sınırlarına getirir.

Malraux'nun düşüncesinde de "sanat tarihi, bir yüzyıldır fotoğraflanabilir olanın tarihidir".[20] Ona göre, müzenin sunduğu tarihsel tablo eksiktir çünkü koleksiyonun mekânıyla sınırlıdır, tesadüfîdir ve büyük ölçüde tuval resmine

hasredilmiştir. Ayrıca müze koleksiyonlarına her an başvurulamayacağı için, taşıdıkları bilgiler görsel hafızanın sınırları ve yanılgılarıyla kısıtlanır. Üstelik yerlerinden sökülmesi mümkün olmayan birçok eseri, örneğin mimarî eserleri, bu eserlere ait fresk, vitray gibi parçaları kapsamazlar. Oysa Malraux'nun "fotoğrafik röprodüksiyon"lardan kurduğu hayalî müze bu kısıtları aşar. Fotoğrafın görüntüyü çevresinden yalıtarak ikiboyutlu bir zeminde çoğaltabilmesi, büyütüp küçültebilmesi, ayrıntılara odaklanabilmesi gibi teknik olanakları sayesinde, önceden kaydedilmeyen dönemlere, diyarlara ve sanat dallarına ait sayısız form arasındaki akrabalıklar okunabilir. Bu okuma, stil kategorisi sayesinde mümkün olur. Farklı farklı insanların ve zamanların ürünü olan muazzam birikimi oluşturan başka başka yaratılar birbirlerine ancak stil sayesinde tercüme edilir. "Hayalî müzemizde resim, fresk, minyatür, vitray, hepsi tek ve aynı ailedendir... Çünkü hepsi birörnek fotoğraflara dönüşmüştür. Gerçi birer nesne olarak özelliklerini kaybetmemişlerdir; ancak sahip oldukları stil bakımından sonsuz önem kazanmışlardır... İnsanlığın akıbetini şekillendiren mukadderat fikrini hiçbir şey büyük stiller kadar baskın ve canlı olarak ifade edemez. Stiller, Kader'in gelip geçerken yeryüzünde bıraktığı uzun, derin izlerdir."[21]

Malraux'nun kurduğu "hayalî müze", başından beri modernizmi koşullandırmış olan bir diyalektiği açığa çıkarır. Bu, fotoğrafın devreye girmesiyle baş gösteren ve giderek birbirlerini tehdit eden, röprodüksiyon ile sanat ve müze arasındaki diyalektiktir.[22] Bu özelliğinden ötürü, "hayalî müze" kimi postmodern stratejilerin habercisi sayılır. Nedeni, başta kanonu çiğniyor olmasıdır. Malraux, seçkin/popüler, yüksek/aşağı ayrımlarını siler. Çokkültürlü bir sanat panorama sunar. Sonra, sanatı birtakım fotoğrafik imgelere indirger. Malraux'ya göre, fotoğrafik röprodüksiyon özgün-



Malraux'nun "hayalî müze"sinden Yunan ve Hint nüleri.

lüğü aşındırmasına aşındırır, ama bir yandan da özgünlüğü tespit ve tasdik eder.[23] Bu diyalektik, modern özgünlük mitini sorgulayan alıntılama, kopyalama gibi postmodern âdetleri meşrulaştırır. Hepsinden önemlisi, sanat eserlerini gerçek tarihlerinden, özneleri olan sanatçılardan ve nesnel varlıklarından soyutlar. Dolayısıyla eserlerin 'yeniden üretildiği' fotoğraf kartları her karılışında tarih yeniden yazılır. Sonuçta "hayalî müze"nin sınırlarına kadar taşıdığı formalist radikallik, içinden doğduğu modernizmi tehdit eder. Sanatın popülerleştiği, görselleştiği ve tarihsizleştiği bir geleceğin işaretlerini verir. Müzenin ve sanat tarihinin, hayalî bir sonsuzluk içinde kaybolabilecekleri kaygısını doğurur. Akla "müzesiz bir arşiv" getirir;* ya da gündelik hayata ve

* Modernist gelenekte müze, arşiv ve tarihyazımı konularında bakınız: Foster, "Modern Sanat Arşivleri" ve "Sanat Tarihindeki Çatışkılar", *Tasarım ve Suç*.

gösteri toplumuna kaynamış, Malraux'nunki gibi "duvarları olmayan" bir müze.*

Hayalî Müzeden Sanal Müzeye

Bütün sanat tarihinin aynı mekânda temsil edilmesi yolundaki ilk girişim, Harvard Üniversitesi bünyesinde kurulan Fogg Müzesi'ne bağlı fotoğraf/slayt arşividir (1895). Bu arşivin kurulmasıyla sinemanın icadının aynı tarihe rastlamasından yola çıkan Preziosi, sanat tarihi ile film senaryolarının kuruluşu arasındaki zihniyet birliğine dikkat çeker.[24]

Fogg'unki gibi bir hayalî müzeden sanal müzeye geçişi gerçekleştiren proje, öncülüğünü Getty Müzesi'nin yaptığı sanal bir veritabanı olan Sanat Tarihi Enformasyon Programı'dır. Nihayet bütün insanlık tarihini kucaklayabilecek bir form arşivi için en ideal ortamı sanki bilgisayar sunmaktadır. Önüne önce özgün 'resimleri', sonra da bu resimlerin röprodüksiyonlarını koyan tarih, şimdi onların dijital görüntülerine odaklanmıştır.

Dijital bir imge arşivi kurulması yolundaki en iddialı proje, bekleneceği gibi, Microsoft'un kurucusu Bill Gates'e ait olan CORBIS projesidir. Hedefi sadece sanatsal olanları değil, bütün imgeleri bilgisayar ekranının 'mekânında' arşivleyebilmektir. Gates'in verdiği örneklere bakılırsa, "devlet başkanlarının portreleri, günbatımı resimleri, uçak, And Dağları'nda kayak, nadir bir Fransız pulu, 1965'te Beatles veya Rönesans tabloları."[25] Bill Gates her ne kadar projesinin müzeyi kutsadığını belirtse de, Hal Foster'e göre asıl kutsanan Microsoft'un bu imgeleri kendine mal ederek sağladığı kazançlardır.[26] Eğer Fogg ve "hayalî müze" projeleri-

* Malraux'nun *Hayalî Müze* kitabı, İngilizce'ye *The Museum Without Walls* (Duvarları Olmayan Müze) başlığıyla çevrilmiş ve bu dildeki metinlere bu şekliyle yerleşmiştir.

nin amacı sanatı tarihselleştirmekse, sanatın herhangi bir imge, bir enformasyon halini aldığı CORBIS'in amacı onu tarihsizleştirmektir.

CORBIS'in başına gelenler son derecede alegoriktir, özellikle sanatın ve sanat tarihinin kaderi açısından. Bill Gates'in CORBIS Şirketi'ne satın aldığı ve Manhatttan'da korunan 17 milyon fotoğraftan bir zaman sonra keskin kokular yayılmaya başlar. Bunun üzerine arşiv Pennsylvania'da, eskiden bir kireç taşı madeni olan bir bomba sığınağına taşınır ve ilelebet karanlığa gömülür. Aradaki altı yılda ancak 225.000 imge dijital olarak taranabilir, yani eldeki fotoğrafların yüzde ikisi bile değil. Bu hızla, 17 milyon imajın tamamının taranması, 453 yıl daha gerektirecektir. Gates halen dünyadaki birçok müzede bulunan eserlerin dijital reprodüksiyon haklarına sahiptir. Gösterme –ya da gömme– hakkı bulunan imajların sayısı 76 milyona ulaşmıştır.[27] Bunların telif haklarından 2002 yılında kazandığı para 150 milyon dolardır. Petrol devi J. Paul Getty'nin torunu olan Mark Getty'nin denetimindeki, 75 milyon imajlık bir arşive sahip olan Getty Images Şirketi'nin telif haklarından aynı yılda kazandığı ise 480 milyon dolarla Gates'in hayli ilerisindedir.[28]

MOMA: Modernizmin Tahtı

> Amerika'da uzun zaman modern sanat denince, sanatın tarihinin müzenin mekânı üzerinde haritalandığı MOMA anlaşılırdı... Bu harita, modernizmin formlar arası bir diyalektik, veya formların birbirinden türediği bir çizgi gibi okunmasını destekledi.
>
> Hal Foster

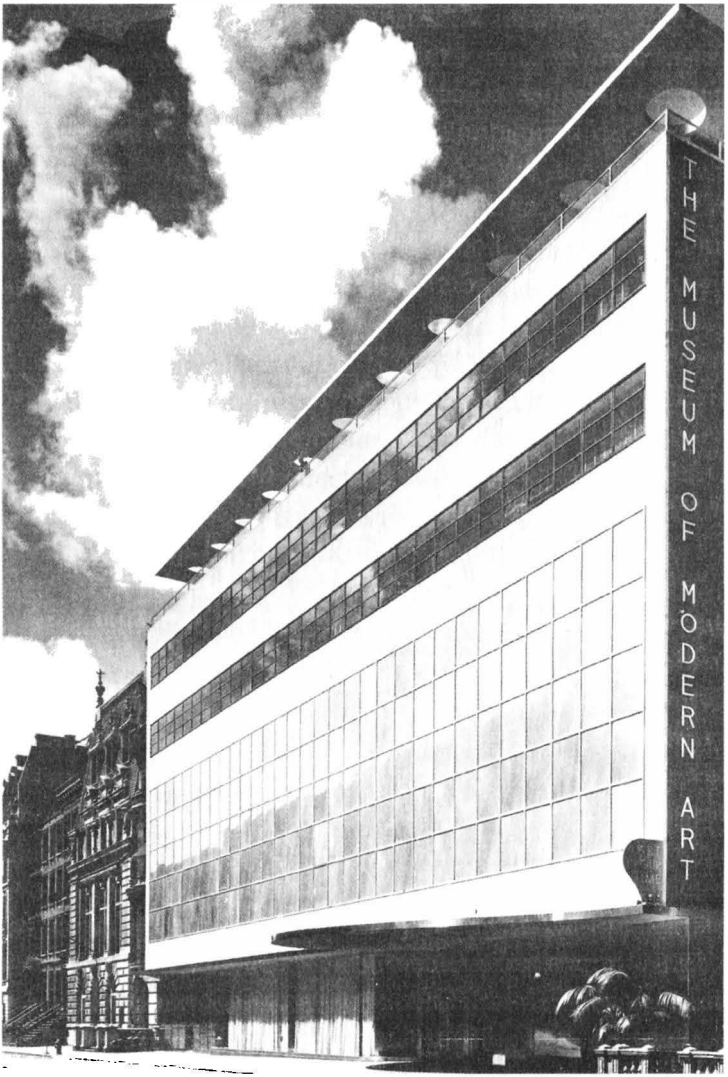
Formalist tarih öğretisinin ikonografisi New York Modern Sanat Müzesi'nde (MOMA) kurulur. MOMA, 19. yüzyılın Louvre kuşağından ayrılan, ikinci kuşak 20. yüzyıl müzeci-

liğinin merkezi olur. Rönesans'ın ardından Floransa'dan Paris'e taşınan sanatın merkezinin bundan böyle New York olduğunu ilan eder. Eğer 20. yüzyıl hem modernizmin, hem de Amerika'nın yüzyılı olarak anılıyorsa, bu bileşimin atölyesi MOMA'dır.

MOMA'nın kurucuları olarak sanat meraklısı üç hanımın adları anılır: Abby Aldrich Rockefeller, Lilly Bliss ve Mary Quinn Sullivan. Oysa başı çeken, ilkinin mensup olduğu Rockefeller hanedanıdır. Nitekim, asıl kuruluşundan on yıl sonra, 1939'da, modernist sarayına yerleşmesiyle birlikte kendini gösteren MOMA'nın başkanı, Abby Aldrich'in oğlu Nelson Rockefeller olacaktır.[29] Onun için MOMA zaten hep "annesinin müzesi"dir.[30]

Düşünsel planda MOMA'yı kuran ise, ilk yöneticisi olarak atanan Alfred Barr'dır. Barr'ı daha yirmi yedi yaşındayken MOMA'ya öneren, Harvard Üniversitesi Fogg Müzesi'nde kırk dört yıl boyunca müzecilik dersi veren hocası Paul Sachs'dır. 'Modern Amerikan Müzesi'nin babası sayılan Sachs, yetiştirdiği "sanat yöneticilerinin" ABD halkını yeni yüzyılda, yeni bir kültüre götürecek seçkin rehberler olduğuna inanmaktadır.[31] Bu bakımdan Barr'a güvenmekle yanılmadığını zaman gösterecektir.

Barr, çağdaş sanatçıları sergileme konusunda Musée du Luxembourg'u (1818), daimî koleksiyon oluşturma konusunda Tate Gallery'yi (1897), geçici sergiler düzenleme konusunda da Alman Kunstverein'i model alır. Ama asıl esin kaynağı Bauhaus'tur. Müzeyi Amerika'nın "daha üstün" olduğuna inandığı ticarî ve endüstriyel sanatlara, fotoğrafa, sinemaya, tasarıma ve mimarlığa açmasını endüstriyel üretimi merkeze alan Bauhaus deneyiyle meşrulaştırır. Ayrıca New York'ta modernizmin kurumsallaşması yolunda MOMA'dan daha önce girişilmiş olan ve Barr'a ışık tutacak başka deneyler de mevcuttur.

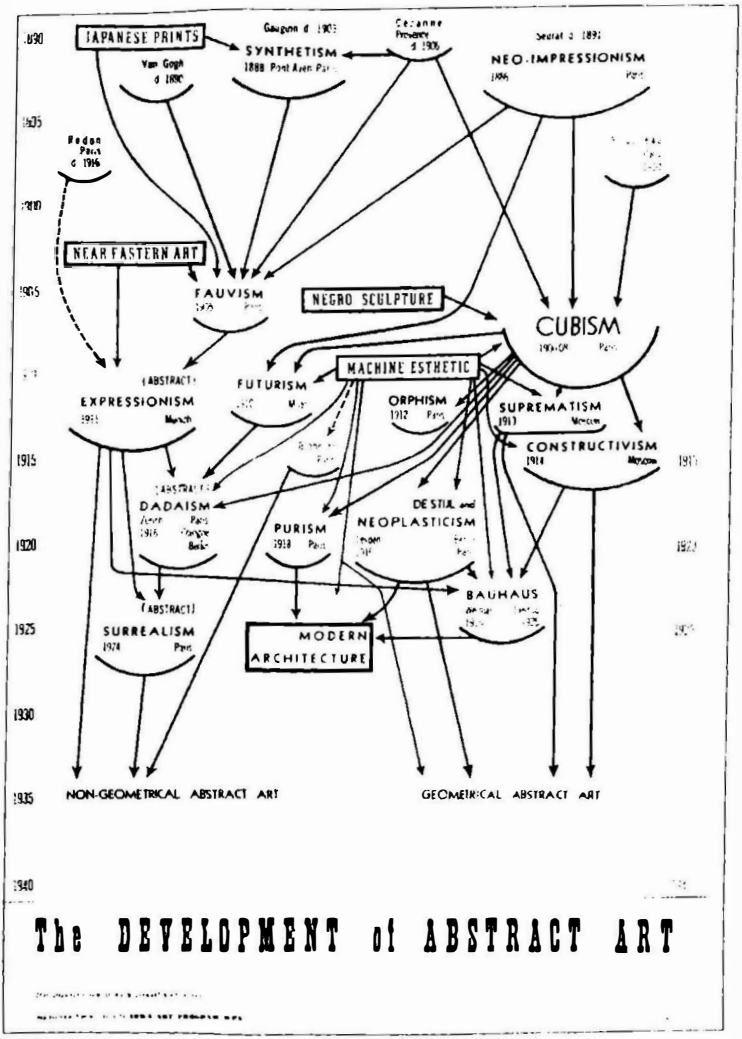


New York Modern Sanat Müzesi, 1939. Mimarlar: Philip Goodwin, Edward Stone.

Barr'ın kendi tarihine değil de Atlantik'in öteki yakasına ait olan bir çağdaş sanatı müzeleştirme hayali, MOMA açılmadan hemen önceki yıllarda Avrupa sanat merkezlerine yaptığı seyahat sırasında uyanır. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından, sanatın kendilerinden önceki bütün formlarına ve kurumlarına karşı saldırıya geçen avangardın, durmadan ve özgürce yenilediği onca deneyi nasıl disiplin altına alabileceği, bu seyahatle olgunlaşır. Ancak Barr'ın tasarısını sahnelemesi 1936 yılını bulur. Bu yıl MOMA'nın her zaman tartışmalar yaratacak paradigmatik sergilerinden ilki açılır: *Kübizm ve Soyut Sanat*. Sergi kataloğunun kapağında Barr'ın modernizm rehberi yer almaktadır. Modernist sanatın 1890-1935 arası karmaşasının bir stiller şeması şeklinde düzene sokulduğu rehberde, empresyonizm modernizmin doğuş noktasını, kübizm dönüşüm, soyut da doruk nokta-

Alfred Barr, 1929-1930.





ALFRED BARR, *Soyut Sanatın Gelişimi*.
Alfred Barr'ın 1936 yılında MOMA'da düzenlediği *Kübizm ve Soyut Sanat* sergisi kataloğunun kapağında yer alan stil şeması.

sını oluşturur. Cézanne'la başlayarak paramparça olan bir tarih, en iri harflerle vurgulanan kübizm aksında soyut sanata doğru evrilen menziline girer. Her türlü forma, bizzat sanata, sanatın tarihine, kurumlarına direnen avangard, Barr'ın şemasında direndiği her şeyin esiri olur. Müzeye girip stil kimliği edinerek sanat tarihine eklemlenir; *anti-art* manifestoların aksini imlemeye başlar. Modern uygarlığın barbarlığını teşhir edecekken, kendisi modern müzede teşhir olur.

MOMA'da sanat, onu var eden büyüsünden, gizinden, isyanından, düşlerinden ve sapkınlıklarından, kısacası akla karşı gelmekle işlediği bütün günahlarından arınır. Ve bir forma özgü safiyetle MOMA kültünün ikonlarına dönüşür. Bu ikonların başında Picasso'nun *Avignonlu Kadınlar*'ı (*Les Demoisselles d'Avignon*) gelir. Barr'a göre bu, "ilk kübist eser"dir. Cézanne, Matisse ve El Greco etkisi taşıyan "saf bir form kompozisyonudur", "insanın varoluşundan soyutlanmıştır". Leo Steinberg gibi tarihçiler, zamanla Barr'ın savlarını çürüterek, beş fahişeyi resmeden ve baştan *Felsefi Kerhane* olarak anılan bu tablonun cinsellik ve ölümle yüklü olduğunu, ayrıca Afrika sanatından esinlendiğini ortaya koyarlar.[32] Ama bu teşhis, *Avignonlu Kadınlar*'ın MOMA'nın tanımladığı formalist kanonun zirvesindeki yerini değiştirmez.

MOMA'nın küratörlük stratejisi, Barr'ın tarihsel vektörleri doğrultusunda yürür. Bütün modernizm sonuçta soyuta tercüme olacağına göre, müze de bu yazgıya tanıklık edecektir. Dolayısıyla sanatın yazgısını temsil eden ve nihayet Avrupa'ya meydan okuyacak bir modernizmin doğuşunda seferber olması gerekir. "Amerikan Soyut Sanatçıları"nın, Barr'ın kendi sanatlarını ihmal ettiği yolundaki protestolarına rağmen,[33] MOMA 1941'de daha dillerini yeni yeni keşfeden Gorky, Calder, Stella, Motherwell ve Pollock'un işlerini



PABLO PICASSO, *Avignonlu Kadınlar*, 1907.

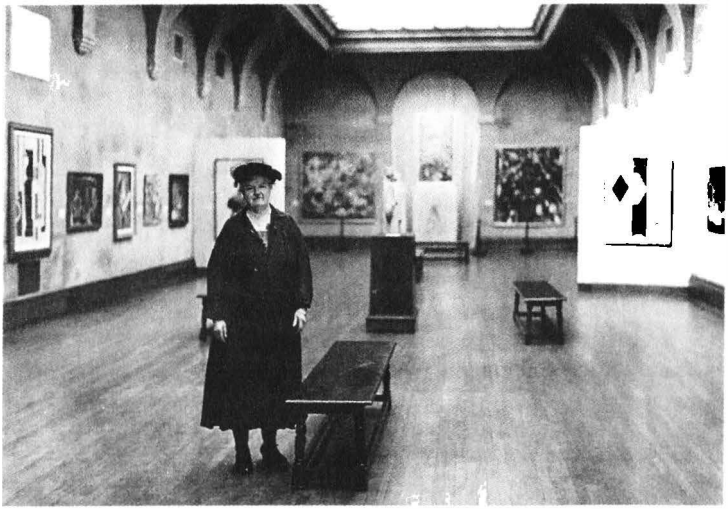
satın almaya başlar, üstelik salt bu amaçla koleksiyonundaki kimi eserleri elden çıkarır.[34]

New York'ta Modernizmin Diğer Odakları

"Société Anonyme, Inc." galerisi, 1920 yılında, New York'ta Katherine Dreier tarafından kurulur. Açılışı Dreier'in dostları Marcel Duchamp ve Man Ray'in işbirliği sayesinde gerçekleşir. Galeriye bu tuhaf adı öneren de zaten Man Ray'dir. "Société Anonyme" İngilizce ve Fransızca'daki farklı karşı-

lıkları bakımından hem "anonim topluluk", hem de "anonim şirket" anlamlarına gelir. Buna bir de "Inc." eklenince "Anonim Şirket A.Ş." gibi oyunlar çıkar ortaya. Sanatta da teosofiye inandığı için, ruhların dünyasını maddî çıkarların dünyasıyla birleştiren bu addaki ironi Dreier'in hoşuna gider. Kendisi de ressam olan Dreier, kiraladığı değişik mekânlar arasında gezdirdiği müzesinde hiç görülmemiş seksenden fazla sergi açar, konferanslar, sempozyumlar düzenler, yayınlar yapar. Deneysel yaklaşımıyla zamanına kadar gelen bütün küratoryal standartları alt üst eder: ulusa, tarihe, forma, kanona, hatta sanatçıya dayalı her türden tasnifi reddeder. İlerki yıllarda onursal başkanı olacak Kandinski'nin yanı sıra Leger ve Schwitters'in de desteğini alan Société Anonyme, avangard ve soyut sanata hasredilmiş ilk "Amerikan modern sanat müzesi" sayılır. 1941 yılında Dreier, müzenin koleksiyonunu Yale Üniversitesi'ne bağışlar. 1952'de öldüğünde, Duchamp, Mondrian, Brancusi, Maleviç, Lissitski gibi daha birçok önderin önemli işlerini de içeren koleksiyonundaki eser sayısı bine ulaşmıştır. Elli yıldan fazladır MOMA'nın gölgesinde kalan bu koleksiyon ve Société Anonyme'in kahramanca serüveni, nihayet 2006 Nisan'ında Los Angeles'ta California Üniversitesi Müzesi'nde açılan bir sergiyle yeniden hak ettiği itibara kavuşacaktır.[35]

Soyutun yükselişiyle New York'ta doruğuna erişecek bir modernizm tarihinin sahnelenmesi, MOMA'nın peşi sıra, kültüre yön veren ve koleksiyonerliğe merak salan Rockefellerlar dışındaki diğer hanedanları da devreye sokacaktır. Daha 1931'de Gertrude Vanderbilt Whitney, Whitney Amerikan Sanat Müzesi'ni açacaktır. Whitney Müzesi'nin önceliği, yaşayan Amerikan sanatçılarıdır. Amaç çağdaş Amerikan sanatını kurumsallaştırmaktır.[36] Müzenin düzenlediği ilk büyük sergi, *Amerika'da Soyut*



Katherine Dreier, Société Anonyme Koleksiyonu'nun 1942'de Yale Üniversitesi Sanat Galerisi'nde düzenlenen sergisinde.

Resim'dir (1935). Sergi, "Amerikan Rönesansı"nın izini sürer. Rönesans'ı başlatan olay, Amerikan sanat çevrelerini Avrupa modernizmiyle tanıştırarak bir devrim yarattığı varsayılan ve 1913'te New York'ta düzenlenen efsanevî *Armory Show*'dur.

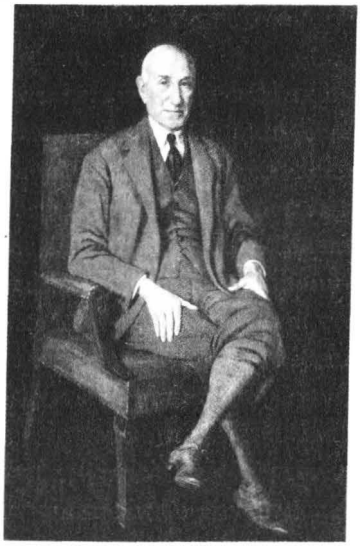
New York sanat ortamını çağdaşlaştıran bir diğer girişim, Peggy Guggenheim'ın 1942 yılında açtığı Art of This Century müze-galerisidir. Peggy Guggenheim 1920'den beri yaşadığı Paris'te hatırı sayılır bir koleksiyon kurmuştur: Kandinski, Klee, Picabia, Braque, Gris, Severini, Balla, Mondrian, Miró, Ernst, de Chirico, Tanguy, Dali, Giacometti, Brancusi, Moore, Arp... 1938'de Londra'da bir galeri açarak, koleksiyonunu bu kentte kuracağı bir müzede sergilemeye hazırlanır. Danışmanları Marcel Duchamp ile ünlü İngiliz sanat tarihçisi Herbert Read'dir. Ancak savaş şiddetlenince Londra'dan vazgeçer ve planlarını New York'ta gerçekleştirir. Yine yanında



Peggy Guggenheim, 1948 Venedik Bienali'nde bir Calder mobilinin önünde sanat tarihçisi Lionello Venturi'yle konuşurken.

Paris bohemyasından dostları vardır. İlk sergisini eşi Max Ernst ve savaş döneminde New York'a göç etmiş olan Duchamp ve André Breton'la birlikte düzenler: *Sürrealizmin Başvuru Belgeleri.** Avrupa avangardını, New Yorklu soyut ekspresyonistlerin ilk kişisel sergileri izler: Pollock (1943), Baziotes (1944), Rothko (1945), Clyfford Still (1946). Peggy Guggenheim, Pollock'un "Picasso'dan sonraki en büyük ressam" olduğuna inanır ve müze ayda 150 dolar karşılığında Pollock'la bir sözleşme yapar.[37] Peggy Guggenheim, koleksiyonunu sergilemek üzere davet edildiği 1948 Venedik Bienali'nde Avrupa izleyicisine Pollock'un eserlerini sunar. Bu sıralar müzesini de Venedik'e nakleder ve 1951'de Canale Grande üzerindeki malikânesinde kamuya açar. Venedik Peggy Guggenheim Müzesi, halen Solomon R. Guggenheim Vak-

* Bakınız: Artun (ed.), *Sanatçı Müzeleri*, s. 105.



Hilla Rebay'in Solomon Guggenheim portresi, 1928.

ı'nın yönettiği, New York, Bilbao, Berlin ve Las Vegas'ta da örgütlü olan Guggenheim müze zincirine bağlıdır.

Peggy Guggenheim'ın amcası olan endüstri devi Solomon R. Guggenheim da (1861-1949) soyut sanatı New York'a takdim edenler arasındadır. Koleksiyonunu derleyen Alman sanatçı Barones Hilla Rebay'le birlikte, 1939 yılında, New York'ta, daha önce otomobil galerisi olan bir mekânda soyut sanata hasredilen bir müze kurar. Kandinski, Mondrian, Robert Delaunay ve Moholy-Nagy gibi sanatçıların eserlerini sergileyen müze, Nesnel Olmayan Resim Müzesi (Museum of Non-Objective Painting) adını alır. Çünkü müzenin küratörü olacak Hilla Rebay 'soyut sanat' yerine Almanca'dan gelen bu terimi tercih etmektedir. 1959'da mimar Frank Lloyd Wright'ın tasarladığı ünlü binasının açılışıyla birlikte, müze Solomon R. Guggenheim Müzesi olarak anılmaya başlayacaktır.[38]



1943 yılında Barones Hilla Rebay tarafından mimar Frank Lloyd Wright'a projesi verilen ve 1959'da inşaatı tamamlanan New York Guggenheim Müzesi.

Savaşların Avrupa müzelerini kararttığı bir zamanda, bu savaşlarla yoğrulan bir sanatın, hayatından koparılarak okyanus ötesindeki yabancı müze duvarlarına mahkûm edilmesinde, bir himaye güdüsünden çok çağdaş sanatın bu öteki topraklara mal edilmesi hırsı rol oynar. Başını MOMA'nın çektiği müzelerin hepsi, Avrupa'ya özgü bir kültürel modernleşmenin ürünü olan avangardın meşru mirasçısı olarak tasdik edilecek bir Amerikan sanatının inşa edilmekte olduğuna işaret eder. Bu sanat soyut ekspresyonizmdir. Teorik sözcüsü Clement Greenberg'dir. Soyut ekspresyonizmin hocaları ise, Nazilerden kaçarak New York'a sığınan, Paris'in avangard bohemyasıdır.

Soyut Ekspresyonizmin İcadı ve Sanatın Siyaseti

Clement Greenberg'in ve 'soyut'un kahramanlarının, 1930'lardaki Büyük Buhran'la başlayan siyaset öyküleri aynıdır. Ekonomik çöküntü döneminde sanatın toplumsal

işlevi ön plana çıkar. Vatanseverlik temalarıyla birlikte, halkçı, ulusçu bir estetik egemen olur. Başka olanaklar iflas ettiği için sanat büyük ölçüde devletin denetiminde icra edilir ve sonuçta sosyal realizm resmîleşir. Kozmopolitizme, modernizme ve avangarda karşı *Armory Show* sayesinde uyanan merak diner. Sanat kendi topraklarına yönelir, yerel kökler araştırılmaya başlar. 1932-1933 yıllarında MOMA, Aztek, Maya ve İnka sanatını ön plana çıkaran *Sanatın Amerikan Kaynakları,* arkasından da *Amerikan Folklor Sanatı* sergilerini düzenler. Amerikan bir damarı olduğuna, dava resmi olduğuna ve sanatı halka götürdüğüne duyulan inanç dolayısıyla o sıralar Meksika'da yükselen duvar resmi göze girer. Bunun üzerine, "aristokratik" tuval resmini reddederek bir siyasal mücadele sanatı başlattıklarını ilan eden Meksikalı komünistler Rivera, Orozco ve Siqueros, Amerikan sanat çevrelerinde birer kahraman olurlar. MOMA'nın, ilkinde Matisse'i sergilediği retrospektif sergilerden ikincisi 1931'de Rivera için düzenlenir.[39] 57.000'e ulaşan izleyici sayısı bir rekor oluşturur. Sanatçılar arasındaki yoğun işsizlikle baş edebilmek amacıyla kurulan ve beş bin sanatçının istihdam edildiği Federal Sanat Projesi'nin yöneticileri, Meksikalı sanatçıların devrimci görüşlerine saygı göstererek duvar resminin ilk kez "canlı bir ulusal ifade" yaratabileceğine inanırlar.[40] Arshile Gorky, Willem de Kooning ve Jackson Pollock, federal hükümetin bordrosunda yer alan duvar resmi sanatçıları arasındadır. Pollock hem Orozco'yla, hem de New York'ta epik freskler boyayan Siqueros'la birlikte çalışmaktadır. Siqueros'un boya akıtma, fırlatma ve püskürtme gibi tekniklerini ve kullandığı malzemeleri tanıttığı atölyesinin müdavimlerindendir.[41] Dünya İşçileri Enternasyonali'nin Amerika şubesinde aktiftir, Rusya'daki Bolşevik Devrimi'ni desteklemekte ve solcu *Nation* dergisini okumaktadır.[42]

Nasıl boyarsa boyasın, o, resimlerini sonuna kadar hep devrimci duvar resmine adamıştır.

1930'larda Amerika'da sanat, son derecede politikleşmiş bir alan oluşturur. Etkin sanatçıların üye olduğu Amerikan Sanatçıları Kongresi, Komünist Parti'nin (AKP) elindedir. O zamanlarda dünyada adı geçen hemen hemen her sanatçı gibi Amerikan sanatçıları da Sovyet çizgisindeki Enternasyonal'in (Komintern) kültürel politikasının çekimi altındadır. 1935 yılında toplanan Moskova Kongresi'nde ilan edilen Halk Cephesi politikası uyarınca Komintern, faşizm karşısında burjuva siyasetlerle ittifak yapılmasını öngörür ve topyekûn bir Dünya Devrimi idealinden uzaklaşarak ulusal aidiyete önem vermeye başlar. AKP "yegâne gerçek Amerikalılar'ın" kendileri olduğunu duyurur. Sanat çevresinde de milliyetçi arayışlar 'komünist' bir meşruiyet kazanır. Amerikan siyasetinde büyük bir güç elde eden komünistler yer yer liberallerle işbirliğine girişir. Bu arada, San Francisco ve Detroit sanat akademilerinin duvarlarını boyayan Rivera, California Borsası'nın salonlarını da 'süsler'. Nelson Rockefeller da Rivera'nın büyük hayranlarındandır. Ancak ne zaman ki Rivera, New York'taki anıtsal Rockefeller Merkezi'nin duvarlarına Lenin çizmekte direnir, o zaman sanatçıyla iş ilişkisini keser ve resimlerinin üstünü örttürür. Ancak ilerde, ailesinin sahibi olduğu Chase Manhattan Bankası'nı soyut ekspresyonist tablolarla donatacaktır.

Aralarında Troçki'nin de bulunduğu Stalin muhaliflerinin ihanetle yargılandıkları düzmece Moskova Duruşmaları (1936-1938), ardından gelen 1939 Hitler-Stalin paktı ve nihayet Sovyetler'in Finlandiya'yı işgali, Amerika'nın politik sanatını Stalin'e ve Halk Cephesi estetiğine tamamıyla soğutur. O sıralarda Diego Rivera–Frida Kahlo çiftinin Meksika'daki evlerine sığınmış olan Troçki'nin, kendisini ziyarete gelen André Breton'la birlikte kaleme aldığı ve Rivera'nın



André Breton, Diego Rivera ve Leon Troçki, Meksika, 1938.

imzaladığı "Ozgür Devrimci Bir Sanata Doğru" başlıklı manifesto yayınlanır (1938). "Breton Avrupa'nın avangard sanatını, Rivera politik fresk sanatını, Troçki de politik avangardı temsil etmektedir."[43] Stalinist estetiğe karşı bayrak açan Manifesto, sanatçının bağımsızlığını, otoritesiz ve sınırsız bir sanatı ve sanatın ancak kendi kendine sadık olabileceğini savunur.[44] Manifesto dünyada ilk kez, New York'ta çıkan, sanatla da uğraşan ve önceleri Stalinist bir çizgi izleyen *Partisan Review* dergisinde yayınlanır.[45] Troçki böylece radikal Amerikan sanat topluluğunun yıldızı haline gelir. Sanat tarihçisi Meyer Schapiro *Marxist Quarterly* dergisinde, eleştirmen Greenberg *Partisan Review*'da onun tezleri üzerine incelemeler yazarlar.*

* Soyut ekspresyonizmin Troçkist mirası ve Amerika'da sanatın İkinci Dünya Savaşı öncesi siyasal dönüşümü konularında bakınız: Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art* ve "The New Adventures of the Avant-Garde in America", Frascina ve Harris (ed.), *Art in Modern Culture - An Anthology of Critical Texts*, s. 239.

Greenberg'in çığır açan "Avangard ve Kitsch" makalesi 1939 yılında yine *Partisan Review* dergisinde yayınlanır. Almanca'da burjuva zevksizliğini ifade eden *kitsch* terimini sanat yazınına sunan Greenberg'dir. Onun makalesinde bu terim kapitalist metalaşmanın ürünü olarak gördüğü popüler sanata karşılık gelir. Avangard ise *kitsch*'e karşı direnecek bir hareket olarak kavramlaştırılır. *Kitsch* sanatı 'aşağı'ya çekerken, avangard 'yükseğe' çıkarır. "Yüksek sanat/aşağı sanat" (*high and low*), seçkin/popüler diyalektiği böyle kurulur ve ilerde bu terimler klişeleşir. Zamanla Greenberg, tamamıyla kendi kendine gönderen, varlığını kendi mecrası ve malzemeleriyle tanımlayan "saf" ve "soyut" bir modernizm idealine yönelir: "şiir, bundan böyle, sözcüklerle anlamlar arasındaki ilişkilerde değil, sadece sözcükler arasındaki ilişkilerde var olmalıdır."[46] Greenberg avangardın eleştirel rolünü savunmayı sürdürür ama bu artık formların formları eleştirisidir: "Modernizmin özü, bir disiplinin karakteristik yöntemlerinin bizzat bu disiplini eleştirmek için kullanılmasında yatar."[47] Sonuç, Alfred Barr doktrininden daha da ortodoks bir formalizmdir. Öyle ki, Greenberg'in şemasında dada ve sürrealizme dahi yer yoktur. Kübizm doğrudan soyut ekspresyonizme bağlanır; Greenberg, "edebî" dürtülerle saptırılmış olduklarını düşündüğünden ikisi arasındaki akımları atlar. Alfred Barr 1951'de, Greenberg'in "son kırk yıla ait bütün soyut akımları" kübizm kefesine koyma alışkanlığından yakınır.[48]

Greenberg, on yıldan bile daha kısa bir zaman zarfında sanatın düşünsel yapısını Marksizm'den, siyasetten ve eleştiriden arındırmayı başarmıştır; üstelik bizzat siyasal ve eleştirel bir retorik sayesinde. "Kendi mazisine bile bile gözlerini kapayan katı ve kaprisli bir estetizm uğruna Amerikan toplumsal eleştiri geleneğini suiistimal eder. Bu geleneği onu harcamak için kullanır. Böylece sonraki kuşakları

gerçek entelektüel miraslarından koparır."[49] Bu durumu ne sonra, 1961'de, bir anlamda kendisi de itiraf eder ve "bir-gün Troçkizm olarak baş gösteren anti-Stalinizm'in nasıl 'sanat-için-sanat'a dönüştüğünün anlatılması" gerektiğinden dem vurur.[50]

Greenberg sanat eleştirisinin "diktatör papası"dır.[51] Modernizmin Amerika tarafından ele geçirilmesinin düşünsel önderi odur. Elli yıl boyunca modernizmin geçmişi ve geleceği ondan sorulur.[52] Dolayısıyla postmodernizmin zihnine de nüfuz eder.

New York Galerilerinin Müzelere Rehberliği

Modernizmin gerçek elçileri, savaş dönemini New York'ta geçirmek zorunda kalan dadaistler ve sürrealistlerdir. Geleceğin efsanevî soyut ekspresyonistleriyle dostluk kurarak onları avangard deneyimlere ısıtan, 'doğuştan' sosyal realizm muhalifi, Hitler kaçkını, göçmen Avrupa sanat bohemyasıdır. Onlarla birlikte sanatçıların Atlantik aşırı seferleri ters yöne dönmüş, Paris'ten New York'a doğru bir rota izlemeye başlamıştır. Oysa dünyadaki bütün modernlik misyonerleri gibi, Amerika'dakiler de neredeyse bir yüzyıldır Paris'e yönelmiştir. Bu misyonerlerin çoğunluğu, Paris'te sanat okumayı ya da yapmayı yeğleyenler, çağdaş sanatın beğenilerini çeldiği kozmopolit seçkin koleksiyonerler, Alfred Barr gibi modernlik gezginleri ve evleri bu gezginler için bir akademiye dönüşen Gertrude Stein gibi Paris'i mesken tutan entelektüel bohemyadır. Hepsi modernizmin Amerika'ya aşılanmasında etkili olmuşlardır. Ama hepsinin de etkisi, piyasayla, sanat tacirleri ve galerilerle kıyaslandığında devede kulak kalır. Robert Jensen'ın harika incelemesine adını veren sözcüklerle, 19. yüzyılın sonunda Paris'ten yola çıkarak, Avrupa'ya ve Amerika'ya "moderniz-

mi pazarlayanlar" galerilerdir.[53] 'Yaşayan sanat'ın sergilenmesi kadar müzeleşmesinin de yolunu açan, kendileri de modernizmle yaşıt olan bu odaklardır. Zamanın ulaşım ve iletişim teknolojileri de hesaba katıldığında, Atlantik'in iki yakasında da son derecede işlek bir ağ oluşturmuşlardır.

Fransız Ekolü Sanatçılarının New York'taki İlk Sergisi, 1857'de Londra'dan Gambart'ın galerisi tarafından açılmıştır.[54] Gambart koyduğu adla sergisinin bir ilk olduğunu vurgular. Ancak New York'a ilk modernist çıkartma, galericiliğin pîri sayılan Durand-Ruel'in 1866'da açtığı ve üç yüzden fazla eserin sergilendiği *Paris'in Empresyonistlerinin Yağlıboya ve Pastel Eserleri* sergisidir.[55] Transatlantik bir çağdaş sanat transferi gerçekleştirerek Amerikan sanatında çığır açacak olan 1913'teki *Armory Show*'un düzenlenmesi ilkin New York Madison Galerisi'nde gündeme gelir ve Paris'teki modernist galericiler Vollard ile Kahnweiler'in işbirliğiyle gerçekleşir.[56] 20. yüzyıla girildikten sonra avangardı temsil edenler artık Amerika'nın avangard galerileridir. Bu gelenek Stieglitsz'le başlar, sürrealistlerle Paris'teki galeri deneyiminin ardından 1940'ların sonunda New York'a yerleşen Leo Castelli ve arkasından Sidney Janis'le son bulur.* Paris ekolü, onların mekânlarında New York ekolüne çevrilir.

Stieglitsz, Manhattan'da Beşinci Cadde 291 numaradaki "291" galerisini, bir Paris ziyaretinde Gertrude Stein'la tanışmasından sonra açar (1908). Cézanne, Matisse ve Picasso'yla başlayan sergileri sonradan hep 'Amerikan' etiketini taşır. Örneğin, 1917'de açtığı, eşine ait son sergisinin adı şöyledir: *Georgia O'Keefe-Amerikan*.[57] "291"in ardından açılan modern galeri ve müzeler hep onun başını çektiği bir rejimi izleyeceklerdir: avangard Amerikanlaştırılacak, mo-

* Bakınız: Mary Lublin, "American Galleries in the Twentieth Century: From Stieglitsz to Castelli", *American Art in the 20th Century*, sergi kataloğu.

dern hayata karşı başkaldırısı modern formlara tercüme edilecektir.

New York'ta dadaist ve sürrealistlere kucak açan galerilerin başında, 1930'lardan beri onları sergileyen, Henri Matisse'in oğlu Pierre Matisse ve Julien Levy gelir. Peggy Guggenheim onların yolunu izleyecektir. Yüzü Paris'e dönük olan galerilerin arasında en avangard olanı kuşkusuz Julien Levy'ninkidir. Kendisi de deneysel sinema ve fotoğrafla uğraşan bir sürrealisttir. Salvador Dali, Max Ernst, Alberto Giacometti, Frida Kahlo, René Magritte gibi sanatçıları New

JULIEN LEVY, Frida Kahlo portesi, 1938.





Marcel Duchamp, Alfred Barr ve galerici Sydney Janis, Albert Lewin adına verilen ödülün jüri toplantısında, 1946. Ödülü, Max Ernst'in *La Tentation de Saint Antoine* adlı tablosu alacaktır.

York'ta ilk kez sergileyen odur. Duchamp'ın uğrak yeri, André Breton'un üssü olan galerinin çalışmalarına onlar da katılırlar; proje geliştirirler, Breton katalog metni yazar. Levy de Alfred Barr gibi Sachs'ın öğrencilerinden bir "Harvard modernisti"dir. Hocalarının öngördüğü üzere etkin bir şebeke oluşturan bu grup "New York'taki modernist kültür üzerinde tekel kurar."[58]

Levy gibi galerilerin modern müzelerin şekillenmesindeki etkisi sadece modernist ruhun ve ilişkilerin Atlantik-aşırı taşıyıcıları olmalarıyla sınırlı değildir. Onlar asıl, başta müzeler olmak üzere bütün koleksiyonların modernizm 'sermayeleridir.' MOMA'nın 1936'da düzenlediği *Kübizm ve Soyut Sanat* ile *Fantastik Sanat, Dada, Sürrealizm*; Whitney Müzesi'nin düzenlediği *Fransa'da Resim: 1939-1946* gibi tö-

rensel gösteriler, sadece sergiledikleri sanatı değil, belli etmeden galerilerin müzelere rehberliğini de tescil ederler.

Avangard Diaspora ve Soyut Ekspresyonizm

Besbelli avangard savaş göçmenleri New York'a vardıklarında yabancılık çekmeyeceklerdir. Temsil edildikleri müzeler, galeriler ve yayınlarla, haklarındaki sempozyumlar ve derslerle, müritleri ve hayranlarıyla, hatta moda ve reklam âlemindeki şöhretleriyle, yeni metropollerindeki ünleri zaten almış yürümüştür. Önce, Hitler'in 1933 Ocak ayında iktidara gelmesinin ardından Almanya'yı terk eden Grosz ve Bauhaus takımı gelir: Gropius, Mies, Moholy-Nagy, Marcel Breuer. Fransa'nın 1939'da Nazilerin eline düşmesinden sonra da Paris'e toplanmış olanlar dökülür: Breton, Duchamp, Léger, Mondrian, Max Ernst, Matta, André Masson, Yves Tanguy, Hans Hofmann, Amedée Ozenfant...[59] Bu, Duchamp'ın ikinci New York seferidir. İlkinde Picabia ve Man Ray'le birlikte dadayı örgütlemeye kalkışmış ve hayli etkili olmuştur (1915-1918). İkinci Dünya Savaşı döneminde Atlantik'i aşanlar tabiatıyla sanatçılarla sınırlı değildir. Aralarında yazar, bestekâr ve düşünürlerden de simalara rastlanır. Bunlardan Thomas Mann, Bertolt Brecht, Aldous Huxley ve Igor Stravinski California'ya yerleşmeyi tercih etmiş, sürrealizmle haşir neşir olan Adorno, Horkheimer ve Claude Lévi-Strauss gibileri New York'ta kalmıştır.

Bu arada, Paris'teki entelektüel Amerikan diasporası da yurduna dönmek zorunda kalır. Aralarında Picasso'yu Amerika'yla buluşturan ve Barr'ın taptığı Gertrude Stein da vardır. Otuz yıl sonra döndüğü New York'ta ayağının tozuyla MOMA'da bir konferans verir. Gertrude Stein'a göre bir eser "ya müzeliktir ya modern", ikisi birden olamaz; onun için modern müzeden bahsetmek abestir. Kısacası, Hitler'in



Sürgündeki sanatçıların grup portresi. Fotoğraf: George Platt Lynes, 1942.
Ön sıra (soldan sağa): Matta, Zadkine, Tanguy, Max Ernst, Marc Chagall, Fernand Leger. Arka sıra: André Breton, Piet Mondrian, André Masson, Amedée Ozenfant, Jacques Lipchitz, Pavel Tchelitchew, Kurt Seligmann, Eugene Berman.

Avrupa'dan sürdüğü avangard, sonunda Amerika'da oldukça kalabalık bir cemaat oluşturur. "Paris sanatçıları, 1937 yılında, Paris'ten çok Amerika'da temsil edilmektedir."[60]

Gördükleri büyük ilgiye ve gösterdikleri bütün diriliğe karşın, New York deneyimlerinin göçmen sanatçıların birikimlerine ne kattığı tartışmalıdır. Ama onların var olan birikimlerini kayda değer bir cömertlikle New York'ta harcadıkları kesindir. Düzenledikleri, ayrıca yol gösterdikleri sergilerin ve yerli sanatçılarla ortak çalışmalarının yanı sıra, yayın hayatına da katılırlar. Breton ilkin, Paris'teyken yayınladıkları *Minotaure* dergisini örnek alan sürrealist *View* der-



PABLO PICASSO, *Gertude Stein*, 1906.

gisine yazar. 1942'den sonra ise Ernst ve Duchamp'la birlikte, savaşa yenik düşmeyen sürrealizmin zaferini simgeleyen *VVV* dergisini yayınlar. Diğer arkadaşları da desenleri ve tasarımlarıyla bu çabalara destek olurlar. Hans Hofmann ve Amédée Ozenfant New York'ta açtıkları akademilerde modernist estetik öğretirler. "Hofmann soyut ekspresyonizmin gönüllü teorisyeni olur... Alman ekspresyonizminin esasları onun kanalıyla iletilir."[61] "Hofmann'ın konuşmaları Greenberg'e boya değerleri ve mekaniği konusunda daha sonraki tezlerini geliştireceği temeli kazandırır."*[62] Léger de, Kooning'le birlikte büyük bir duvar resmi üzerinde çalışır ve kübizmle soyutu bağdaştırmaya çalışan New York sanatçıları üzerinde etkili olur. MOMA 1935'te Léger'nin retrospektif bir sergisini düzenler. Ama bütün bunlarla kıyaslandığında sürrealistlerin kışkırtmayı başardıkları asıl bir devrim vardır ki, o da hayal gücünün ve bilinçaltının kapılarını açarak, yerli sanatçılarda gerçekliğe ve bilince olan bağlılığı sarsmalarıdır. Onları düşle, oyunla, büyüyle, hazla, hezeyanla tanıştırmaları, ifadelerini özgürlüğe kavuşturmalarıdır. Bunda André Masson'un ve özellikle Matta'nın, Pollock, Gorky, Baziotes ve Motherwell gibi öncülere benimsettiği otomatizm deneylerinin büyük etkisi vardır. Pollock'un "duygularını resmetmektense ifade ettiği" *action painting*, sürrealistlerin bilinçaltını harekete geçirerek yarattıkları otomatik resmin ürünüdür.

---

* Hans Hofmann (1880-1966) 1920'lerde daha Münih'teyken, oraya giden kimi Türk ressamların da hocası olur. Bu ressamlardan 1927'de İstanbul'a dönen Ahmet Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi, "aynı yıl Galatasaray Sergisi'ne ve Güzel Sanatlar Birliği Ankara Sergisi'ne katılır ve Türkiye için tamamen yeni bir anlayışın ürünü olan eserler sergilerler. Kuşkusuz bu eserler, ışıklı kent görünümlerine ve çiçek resimlerine alışmış olan beğeniye ters düşer ve tepki alır. Ancak tüm tepkilere rağmen modern anlamdaki Türk resminin temeli atılmış, ya da Adnan Çoker'in her fırsatta dile getirdiği gibi, Türk resminde 20. yüzyıla girilmiştir" (Burcu Pelvanoğlu, *Hale [Salih] Asaf'ın Yaşamı ve Sanatı*, Mimar Sinan Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü, yayınlanmamış lisans tezi, s. 24).



Jackson Pollock, Navajo yerlilerinin kum üzerine resim çizerken yaptıkları dansın hareketlerini taklit ederek *Sonbahar Ritmi* adlı tablosu üzerinde çalışıyor, 1950.

Gorky, Ermeni kimliğine ve Van'da geçirdiği çocukluğuna ilişkin hayallerini boyaya döktüğü *Annemin İşlemeli Önlüğünün Hayalime Girmesi* adlı ünlü tablosunu Breton'la konuştuktan sonra yapar. Atölyesinde buluştukları zamanlarda Gorky, tablolarının adını onun koymasını ister.[63] Joseph Cornell'e gelince, o da Duchamp'nın hazır nesneleriyle haşır neşirdir. Hatta Cornell'i bir ziyaretinde Duchamp, hemen orada onun için de bir nesne hazır eder. Bu nesne, üzerinde "bana güç ver" yazılı bir zamk kutusudur.[64] Kuşkusuz

avangard diasporanın New York sanat deneyimini etkileyen daha nice karşılaşmaları ve girişimleri olmuş, sonuçta soyut ekspresyonizm bu tür fırsatlardan doğmuştur. *Partisan Review* dergisinin editörlerinden tarihçi Schapiro'nun tanıklığı bu hadiseyi gayet güzel kanıtlar: "Gorky ilk kez, dilini aynen kendi dili gibi ustalıkla ve özgürce kullanabileceği bir başka ressam keşfeder. Matta sayesinde tuval Gorky için müthiş heyecanlanır ve sonsuz enerjilerin, parlak kırmızıların ve sarıların karşısında donuk grilerin mekânı haline gelir... Onu ötekileri kopya etmekten kurtaran ve başka şeylerin yanı sıra, daha inceltilmiş boyayla boyamaya cesaretlendiren bu 'genç kardeşi' sayesinde Gorky kabuğunu kırar."[65]

Avangard göçmenler New York'ta bir devrim yaratmasına yaratırlar, ama kendi devrimlerini de yine orada terk eder-

ARSHILE GORKY, *Annemin İşlemeli Önlüğünün Hayalime Girmesi*, 1944.



ler. Sanatlarının formalist bir akademizme tercüme edilmesine, müzeleşmesine, reklam ve sinema endüstrisine sindirilerek popüler kültüre teslim olmasına seyirci kalırlar. Orada hayat verdiklerini sandıkları sanat sonunda kendi sanatlarının hayatiyetine mal olur. MOMA tarafından imal edilen tarihte dada ve sürrealizm, soyut ekspresyonizmin evveliyatına indirgenir. Ve nihayet savaş sona erip de avangardın önderleri Paris'e kavuştuklarında, geride bıraktıkları ve MOMA'ya emanet ettikleri miras, Paris'i yerinden eder.

MOMA ve Soyut Ekspresyonizm Kampanyası

Soyut ekspresyonizm Amerikan kültürünün seçkinleri tarafından bir devrim olarak karşılandı. Onların yorumuna göre bu hareket, atalarının zamanından beri hayal ettikleri, Amerikan idealine özgü bir sanatın doğumunu müjdelemekle kalmıyor, Paris'in modernlik tarihindeki kültürel hegemonyasına da meydan okuyordu. Nitekim, savaş dönemini de kapsayan 15-20 yıl süresince Avrupa kültürünün uğradığı felç karşısında Amerika'nın harekete geçirdiği kültürel teknolojiler, modernizm ve avangardı kendi gücüne mal edebilmeyi başaracaktı. Soyut ekspresyonistler bu başarının kahramanları olmaktan gurur duyuyorlardı. *View* dergisi, "dünyanın entelektüel ve sanatsal merkezinin artık New York" olduğunu ilan ediyordu.[66] *Ecole de Paris*'nin yerini *New York School* almıştı. Soyut ekspresyonizmin teorisyenlerinden, *action painting*'in isim babası, şair-eleştirmen Harold Rosenberg'e göre, "işgal edilene kadar zamanımızın kâbesi Paris'ti... Paris kültürün Enternasyonalini temsil ediyordu... Paris'te olup bitenler, her zaman enternasyonal kültür diye bir şeyin var olabileceğini kanıtlamıştı. Ondan da öte, bu kültürün belirli bir stili vardı: Modern." Ne var ki, artık "20. yüzyılın laboratuvarı kapanıp gitmişti."[67] Barnett Newman,

1943'te düzenlenen *İlk Modern Amerikan Ressamları Sergisi*'nin kataloğuna yazdığı önsözde, "dünyanın kültür merkezi olacağı umulan bir Amerika'yı gerektiği gibi yansıtacak bir sanat birikimi"[68] sunduklarını savunuyordu.* Soyut ekspresyonistlerin, New York'un nihayet Paris'i alt ettiğine ilişkin böbürlenmelerine son noktayı, 1948 Mart'ında *Partisan Review* dergisinde yayınlanan "Kübizmin Çöküşü" makalesiyle üstat Greenberg koyacaktır: "Eğer Picasso, Braque ve Léger kadar büyük sanatçılar bu kadar hazin bir şekilde çözüldüyse, bu onları ayakta tutan toplumsal vaatlerin Avrupa'da ortadan kaybolması nedeniyledir. Öte yanda, Arshile Gorky, Jackson Pollock ve David Smith gibi enerji saçan cevherlerin belirmesiyle son beş yılda Amerikan sanatının nasıl birden yükseldiğine baktığımızda sonuç ortadadır: Nihayet Batı sanatının temel vaatleri, endüstriyel üretim ve politik gücün ağırlık merkeziyle birlikte Birleşik Devletler'e göçmüştür."[69] Yani, artık Batı sanatı demek Amerikan sanatı demektir; uluslararası ve evrensel olan odur. Klasizmin temsil edildiği Metropolitan Müzesi, modernizmin temsil edildiği MOMA ve çağdaş Amerikan sanatının müzesi Whitney, bu iddiayı kanıtlayan anıtlardır; üçü birarada Sanat Tarihi'nin yeni sahnesini oluşturur.

ABD Mahreçli Modernizmin Örgütlenmesi ve MOMA

'Amerikan Rönesansı'nın yayılması, son derecede girift bir iktidar ağının yapılanması ve ahenk içinde işletilmesi saye-

---

* "Willem de Koonig 'bu Amerikanlığı belli bir yük' olarak görüyordu ve şöyle demişti: 'Küçük bir ulusun insanları için böyle bir şey söz konusu değildir. Ben akademiye gittiğim zaman çıplak modelden çalışıyordum, resim yapıyordum; Hollanda'yı çizmiyordum. Bazen Amerikalı bir ressamın kendini bir beyzbol oyuncusu falan gibi hissettiği düşüncesine kapılıyorum – Amerikan tarihini yazan bir takımın üyesi gibi" (Saunders, *Parayı Verdi Düdüğü Çaldı: CIA ve Kültürel Soğuk Savaş*, s. 293-294).

sinde başarılır. Bu ağ, müzelerle piyasayı, medyayı, sermaye ve siyaset aygıtını birbirlerine düğümler. Bu konunun incelendiği kaynakların başında, Diana Crane'in "bir sosyal fenomen" olarak soyut ekspresyonizm ile onu izleyen stillerin İkinci Dünya Savaşı dönemindeki örgütlenmesini incelediği ve bir sanat sosyolojisi klasiği olan *Avangardın Dönüşümü* gelir.[70] Stillerin örgütlenmesi, tarih kadar toplumu da disipline sokan kurum olması bakımından öncelikle bir müze seferberliğini gerekli kılar. ABD'de de "1980'e kadarki otuz yılda, hafta hesabıyla 1566 haftada, 2500 yeni müze açılır. Yani, haftada bir müzeden daha yüksek bir oran."[71] Çağdaş Amerikan sanatı başta bu çağdaş müzelerde hükmünü sürdürür. Nitekim, 1983 yılına gelindiğinde, "soyut ekspresyonist" kategorisindeki ressamlardan MOMA tamamını, Whitney %95'ini, MET ise %90'ını temsil etmektedir.[72]

MOMA'nın kurulmasının ardından, ABD'nin gerek içinde gerek dışında müzeyi üs alan bir sanatsal fetih başlar. Müze bünyesinde önce bir Gezici Sergiler Bölümü, savaş sonrasında da Rockefeller Biraderler Fonu ve Birleşik Devletler Enformasyon Ajansı'nın (USIA) ortak finansmanıyla bir Uluslararası Program ve ona bağlı Uluslararası Sanat Konseyi oluşturulur (1953).* "Müzenin ilk on yılında, otuz dokuz MOMA sergisi Amerika'daki 1400 ayrı merkezi turlar."[73] Ayrıca, Nelson Rockefeller'ın petrol yatırımlarının bulunduğu Latin Amerika ülkelerine sevk edilmek üzere, kendisinin başında bulunduğu Amerika Kıtaları Arası İlişkiler Koordinasyon Merkezi aracılığıyla MOMA on dokuz sergi düzenler.[74] Paris, Berlin, Düseldorf, Frankfurt, Viyana, Londra, Stockholm, Oslo, Helsinki, Zürih, Barcelona, Belgrad, Brüksel, Roma gibi Avrupa merkezlerindeki bütün itibarlı müzelerde, hatta Maeght gibi istinaî galerilerde *Çağdaş Amerikan Sanatı*

* Bakınız: Menand, "Unpopular Front: American Art and the Cold War", *The New Yorker*.

sergileri düzenlenir. Sadece 1956 yılında, Uluslararası program çerçevesinde Avrupa'ya otuz üç sergi yollanır. MOMA'dan önemli Avrupa koleksiyonlarına ödünç eserler dağıtılır.[75] Bütün bu çıkartma, MOMA ile başta CIA, Amerikan Enformasyon Merkezi (USIS), Savaş Enformasyon Dairesi (OWA), Stratejik Hizmetler Dairesi (OSS), Marshall Planı Yönetimi gibi dışişleri örgütleri ile, özel vakıf ve şirketler arasında kurulan sıkı işbirliğiyle düzenlenir. MOMA tarihini yazan Russell Lynes'in sözleriyle, "müze kendi dinine döndürmek için artık bütün dünyaya sahiptir."[76]

Yeni bir beğeninin inşa edilmesinde sanat piyasası son derecede duyarlı davranır. Savaş başında kırk olan New York galerilerinin sayısı 1946'da yüz elliye fırlar. 1944-1945 arasındaki bir yılda, özel galeri satışlarındaki artış %300'ü bulur.[77] 1949-1950 sezonunda 800 kişisel sergi açılırken, bu rakam 1984-1985 sezonunda 1900 olur. Çağdaş sanat, müzayedelerin gözdesi haline gelir ve bir grup soyut ekspresyonistin eserlerinin fiyatları 1960-1982 arasında %500'den fazla artış gösterir. Büyük şirket koleksiyonlarının %93'ü 1940 yılından sonra kurulur. 1960'ları izleyen yirmi yılda şirketlerin sanat harcamaları 22 milyon dolardan 436 milyon dolara çıkar...[78]

"1930'lardan başlayarak modernizm, yeni ve yaratıcı tasarımla özdeşleşen bir stil gibi kavranır... Amerikan pazarının bir parçası durumuna dönüştükçe, önceki toplumsal ve politik inançlarından sıyrılır. MOMA'nın 1932'de düzenlediği *Modern Mimarlık* sergisi ve bu serginin *Uluslararası Stil* (*International Style*) başlığını taşıyan kataloğu bunda etkili olur. Zaten aynı zamanlarda meslekî ve popüler dergilerde de modernizm, ev ve dekorasyon alanındaki değişik stillerden biri gibi sunulur."[79] Özellikle savaşı izleyen yoğun kentleşme döneminde gelişen emlak piyasasının, çağdaş sanat pazarını canlandırmadaki payı büyük olur. Konut mül-

kiyeti dekorasyon hevesini, o da sanat merakını körükler. Tabii, bu merakı kazanç umudu da kamçılar. Çünkü "kimbilir, genç bir Amerikan soyut sanatçısının resmi için şimdilik 100-150 doları gözden çıkaran biri, belki de ilerde bir şaheserin sahibi olacaktır."[80] Soyut resim Amerikan hayat tarzının simgesine dönüşür. Birinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan ekonomik canlanma sırasında Avrupa modernizmine rağbet eden kültürel seçkinler de İkinci Dünya Savaşı ertesinde Amerikan modernizminin endüstrileşmesine yatırım yapar. Sanat tüketimi öylesine sıradanlaşır ki, 1940'larda, Gimpel's, Macy's gibi büyük mağazaların vitrinlerinde Rembrandt ve Rubens'in yanı sıra örneğin bir Dali'ye rastlamak olağanlaşır.

Sanatın popülerleştirilmesinde, Baudelaire'den beri modernizmin, burjuva beğenisini ve sanatsal şovenliğini horlayan* tavrına karşı bir protesto da sezilir. Savaş havasının estiği dönemde medya çağdaş Amerikan resmine ilgi gösterilmesini bir vatanseverlik gereği sayar. Alfred Barr, *Time-Life* ve *Fortune* yayın grubunun imparatoru Henry Luce'u New York Okulu'nu desteklemenin ulusun çıkarına olduğuna inandırır:[81] Soyut ekspresyonizm demek sanatta serbest girişimcilik demektir ve soyut sanatı karalamak komünistlerin işidir.[82] *Life* dergisi Pollock'u kahramanlaştırır. O Amerika gibidir: dâhidir, cesurdur, maceraperesttir ve erkeksidir. Oysa Greenberg'e kalırsa, "o başından sonuna kadar lanet bir Stalinist'tir."[83]

Sanatın gündelik hayata sindirilmesinde yine medyanın rol oynadığı daha da egemen bir eğilim, modaya ve reklama teslimiyettir. "1944 yılında *Harper's Bazaar* dergisi, yeni bir giysi koleksiyonunu solcu Léger ile mistik Mondrian'ın tabloları önünde sunar... En ilerdeki modern eserler birer arzu

---

* Bakınız: Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm".

nesnesi, zirvedeki bir tüketim metası olarak teşhir edilir... Mankenler de, tuvaller de erotikleşir... birbirlerine kaynar... *Haute couture* ve *haute peinture* özdeşleşir."[84] Tüketim kültürüne massedilen avangard sonunda adeta *kitsch*'leşir. Avangard, karşıtına dönüşürken, bu terime anlamını veren 'öncülük' de anlam değiştirir; toplumsal ve ulusal üstünlüğün simgesine dönüşür.

MOMA ve Soğuk Savaş

Soyut ekspresyonizmi kurumsallaştıran kampanya, bu akımın Amerikan değerlerini resmettiği inancını yayar. Alfred Barr'ın yanı sıra Nelson Rockefeller da soyut ekspresyonizmden "serbest girişim resmi" olarak söz eder ve ilgili kampanyayı hararetle destekler.[85] O zaten bir *show-business* işletmesi olarak tanımladığı[86] müzesini de serbest girişim ruhuyla yönetmektedir.

Savaşta müttefik kuvvetlerinin, savaş ertesinde ise NATO'nun başkomutanı olan ve 1952 yılında yardımcısı Nixon'la birlikte seçimleri kazanarak Cumhuriyetçi Parti'den ABD başkanı olan Eisenhower ile MOMA küratörü Barr, soyut sanat konusunda aynı dili konuşurlar. Barr soyut sanatın "bizden yana" ve demokrasiyle eşanlamlı olduğunu söyler; Eisenhower da soyut sanat "demokrasinin temel direğidir" der. Barr'a göre, "çağdaş sanatçının uyumsuzluğu ve özgürlük sevgisi totaliter bir diktatörlük yönetimince hoş görülemez." Eisenhower MOMA'nın çalışmalarını övdüğü bir konuşmasında Barr'ı onaylar: "Sanatçılar kişisel duygularını yoğun olarak yaşama ve bütün inançlarıyla yaratma özgürlüğüne sahip oldukları sürece, sanatta sağlıklı anlaşmazlıklar ve ilerleme olacaktır... Diktatörlüklerde her şey ne kadar farklıdır."[87] Eisenhower "kültürel diplomasinin psikolojik savaşın bir dalı olduğuna inanır ve uluslararası

sanat sergileri sistematik olarak finanse edilmeye ilkin onun döneminde başlar."[88]

Önce Marksizm'den, sonra da tamamıyla politikadan arındırılan sanat, savaş ertesindeki "yeni liberalizmin"* bayrağı olur. Liberalist şemsiye altında her türlü aşırılığa ve diklenmeye hak kazanır. Son derecede ender rastlanan bir politik canlılığa sahip olan 1930'ların sosyal realizmini ve ona can veren ütopyaları MOMA tarihten siler. Giderek soyut, iki savaş arasında Batı sanatında etkili olan sosyalist realizme karşı topyekûn bir meydan okumanın silahı halini alır. Değil mi ki Amerika komünizmin kovduğu soyutu ve faşizmin kovduğu ekspresyonizmi savaş zamanında koruması altına almıştır, o zaman soyut ekspresyonizmi Avrupa'da ihya etmek de yine onun ödevi olmalıdır. Avrupa, saldırı altındayken Amerika'nın sahip çıktığı modernizmi ve avangardı paylaşmaya çağrılmaktadır. Bu propaganda Soğuk Savaş'ın kültürel ikliminde giderek doktriner bir mahiyet kazanır. "Soğuk Savaş ikonları"ndan derlenen ve 2004 yılında Berlin'de düzenlenen *Berlin-Moskova/Moskova-Berlin 1950-2000* sergisinin işlediği gibi, eğer Demir Perde'nin bir yanında "komünist realizm" varsa, öbür yanında da "kapitalist soyut" vardır.[89] Bu tabloda Stalin'in kültür komiseri Andrei Jdanov'un (1896-1948) vaz ettiği sosyalist realist dogmaya, Greenberg'in soyut ekspresyonizmi karşılık gelir. Her ikisi de formalist ve resmîdir.

---

* 1948 başkanlık seçimlerinden sonra Amerikan siyasî hayatına damgasını vuracak olan "yeni liberalizm", Arthur Schlesinger'in yazdığı *The Vital Center* kitabında ortaya atılır. Konservatif sağ ve komünist sol ideolojilerden farklı olarak "yeni liberalizm" avangard muhalefete yer açmakla kalmaz ona büyük önem atfeder. Dolayısıyla Greenberg, Rothko, Newman ve Rosenberg'in şekil verdiği bireysellik, risk ve yeni cephe ideolojisiyle Schlesinger'in özgürlük politikası çakışır. Avangardın başarısında bu ideolojik çakışmanın önemli rolü olur. (Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, s. 189-192.)

Soğuk Savaş'ın söylemine eklemlenen "ulusararası modernizm"in en etkili sahnelerinden biri, 1955 yılında Kassel'de kurulan *Documenta*'dır. *Documenta*, Almanya'da 1937'de Nazilerin düzenlediği anti-modernist *Yoz Sanat* (*Entartete Kunst*) sergisine bir cevaptır. Ama daha da önemlisi, Almanya'nın cephesini oluşturduğu Soğuk Savaş'ta, Avrupa'nın ayağa kaldırılması için Amerika'nın kurduğu ittifakların bir temsilidir; Doğu Almanya'ya ve Avrupa'daki Sovyet nüfuzuna karşı düzenlenmiş bir gösteridir.[90] MOMA'nın rehberliğindeki bir modernizmin uluslararası çıkarımasıdır. Bu yeni "uluslararası modernizm"de, Avrupa modernizmini koşullandıran politik güdülerden eser kalmamıştır. *Yoz Sanat* sergisinin mahkûm ettiği Alman modernizminin son derecede radikal olan politik hayatı, bu sergiye meydan okuyan *Documenta*'da köreltilmiştir. Grasskamp'ın sözleriyle, "formların özgürlüğünü" kutsayan "ilk *Documenta*'nın yaptığı politik katkı, özünde tam da sanatın politikadan arındırılmasıdır."[91]

New York'un sanat yazarlarından Coco Fusco'ya göre, "İkinci Dünya Savaşı arifesinde Amerikan soyut akımı, ulusal kültürümüzün en yüksek ifadesi olarak her yerde göklere çıkarılmıştı. Çok uygun bir şekilde, tam da kazanılan savaşların zafer havasında ortaya çıkan bu sanat, başta sosyal realizm olmak üzere, diğer hepsinden daha üstün bir görsel temsil formu olarak teşvik gördü. Bu şovenist iddianın arkasında Soğuk Savaş'ın ideolojik saikleri bulunur: 'bizim' soyutumuz. bizim modernizmimiz, bizim formalizmimiz, dünyanın tepesinde ABD'nin bulunduğunu ifade eden işaretler halini alır."[92] Hal Foster da "modernizmin 'Amerikan Resminin Zaferi' formunda yeniden canlandırılmasından" söz eder ve bunun "Avrupa'nın yaşadığı yoksunluğa bir telafi olarak sunulduğunu" öne sürer.[93]

'Soyut', kültürel hegemonyanın başlıca propaganda aracı

olarak devreye girmiştir.* Avrupa'da yaşanan yoksulluğun ve yıkımın uyandırdığı sol tehdide karşı ABD'nin 1948 yılında başlattığı yoğun ekonomik destek programını içeren Marshall Planı'nın kültürel paketidir artık. MOMA'nın 1953'te kurduğu Uluslararası Sanat Konseyi'nin amacı, Marshall Planı'na koşut, Avrupa sanatının içerlerine doğru bir istila hareketi başlatmaktır. "Bu konseyin çalışmalarının yoğunlaşması, sonuçta Marshall Planı'na eşlik eden emperyal kültürel modernizm fikrinin geliştirilmesine yarar."[94] Bu tür görevleri nedeniyle MOMA kadroları, Soğuk Savaş'ın propaganda çarkını işleten kalabalık bir konsorsiyumun gözbebeği haline gelir. Alfred Barr 1943 yılında görevinden alınır ve yerine müzenin hem dışişleri ve istihbarat örgütleriyle, hem de özel vakıflar ve kültür seçkinleriyle koordinasyonunu sağlayacak René d'Harnoncourt atanır. 1956'da müzenin başkanlığına getirilen William Burden ise, daha önce MOMA'nın hem Danışma Kurulu başkanı, hem de koleksiyonlardan sorumlu komisyonunun başkanı olarak görev yapmıştır. Bir dönemin havacılıktan sorumlu devlet bakanı ve CIA'in Farfield Vakfı başkanıdır. Müzenin yönetim kurulu başkanlığını da üstlenmiş olan mütevelli heyeti üyesi John Hay Whitney ise, ayrıca Stratejik Hizmetler Dairesi ve Psikolojik Strateji Kurulu'nda da çalışmaktadır. Her üçünün de önceden Nelson Rockefeller'ın başında olduğu Amerikan Kıtaları Arası İlişkiler Koordinasyon Merkezi'nde

---

* John Berger, Pollock'la ilgili denemesinde, onun ve Gorky, Rothko gibi intiharı buhranlardan hayatlarını kurtaramayan arkadaşlarının, nasıl Amerika'nın "Özgür Dünya" kampanyasına alet edildiğine değinir: "Bu yolla baştan Amerikan kamuoyunu şok eden en umutsuz sanat hadisesi, çeşitli konuşmalar, yazılar ve teşhir edildiği ortamlar sayesinde, bireyciliğin ve ifade özgürlüğünün savunulması için bir ideolojik silaha dönüştürülür. Eminim çok erken ölen Pollock'un bu programdan haberi yoktur. Ölümünün ertesinde sanatını çevreleyen tartışmaların yaratılmasında propaganda aygıtı yardımcı olmuştur. Bir umutsuzluk çığlığı, bir demokrasi beyannamesine çevrilmiştir" (Berger, *Keeping a Rendezvous*, s. 105-116)

yönetici olmaları muhakkak ki tesadüf değildir. Bütün bu çetrefil yönetim ilişkilerine rağmen sonunda MOMA'da borusunu öttüren yine Nelson Rockefeller'dır. Rockefeller, banka ve şirketlerinin patronluğunun; ardı ardına yürüttüğü New York valiliğinin; her iki parti iktidarında da Dışişleri Bakanlığı'nda sahip olduğu olağanüstü yetkilerin ve başkan yardımcılığının yanı sıra, Rockefeller Biraderler Fonu aracılığıyla Amerikan dış politikasına yön veren beyin takımını da yönetiyor, Soğuk Savaş stratejilerinde Eisenhower'a danışmanlık yapıyor ve CIA'yi de kapsayan bütün ulusal güvenlik kararlarını denetleyen Planlama Koordinasyon Grubu'nun başkanlığını yürütüyordu.[95] Soğuk Savaş döneminde MOMA'yı kuşatan istihbarat etkinliklerine ilişkin kadrolar ve adlar uzar gider; kimi aydınlara ve sanatçılara kadar dayanır. Bir örnek vermek gerekirse, Greenberg, Pollock, Motherwell ve Calder, CIA'in büyük bir gizlilik içinde örgütlediği Berlin merkezli Kültürel Özgürlük Kongresi'nin üyeleri arasındadır.[96] Avrupa'da yürütülen kültürel propaganda programının parçası olan Kongre'nin amacı, Marksizm'e yatkın olan aydınları geri kazanmaktır.*

•

Hal Foster, "MOMA'nın tarihi temsil ettiği kadar yönettiğini" söyler.[97] Gerçekten de, 20. yüzyıl Batı sanatıyla ilgili tarih ve eleştiri yazınını meşgul eden güncel paradigmaların oluşmasında başı çeken MOMA'dır. Eğer modernizmin yeniden tanımlandığı görsel ortamların, Alfred Barr'ın 1936'da düzenlediği *Kübizm ve Soyut Sanat* ile, ardından gelen *Fantastik Sanat: Dada ve Sürrealizm* sergileri olduğu

* Soğuk Savaş politikalarının MOMA ve soyut ekspresyonizmle ilgisi, başta *Artforum* dergisinde gündeme gelmiştir: Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism: Weapon of Cold War", Haziran 1974; Max Kozloff, "American Painting During the Cold War", Mayıs 1973.

söylenebilirse, 1984'te düzenlenen *20. Yüzyıl Sanatında Primitivizm* ve 1990'da düzenlenen *Yüksek-Aşağı: Modern Sanat ve Popüler Kültür* gibi MOMA sergileri de postmodernist söyleme kaynaklık etmiştir. MOMA 2005 yılında, "soyut bir sarayı" andıran ek yapısının açılışıyla birlikte sergi alanını %40 artırarak yaklaşık 12.000 metrekareye çıkarmış ve baştan ayağa yenilenmiştir. Böylece, kuruluş yıllarında olduğu gibi, yine modernle çağdaşı bağdaştıracak taptaze bir çehre edinmiştir. Ancak eleştirel, isyankâr veya pürüzlü olan her şeyi eleyen küratörlük geleneği hâlâ yerli yerindedir. MOMA hâlâ formalizmin sarayıdır.[98]

Notlar

1 Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, s. 72.
2 Preziosi, "Art as History: Introduction", s. 26.
3 Duncan ve Wallach, "The Universal Survey Museum", s. 60, 61.
4 Foster et. al, *Art Since 1900 - Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, s. 34.
5 Gombrich, "Hegel and Art History", s. 3.
6 *A.g.e.*, s. 4.
7 Aktaran Crimp, *On the Museum's Ruins*, s. 302.
8 Crimp, s. 302.
9 *A.g.e.*, s. 282-318.
10 Aktaran Crimp, s. 300.
11 Iversen, "Retrieving Warburg's Tradition", s. 222.
12 Fernie, *Art History and its Methods - A Critical Anthology*.
13 Focillon, *The Life of Forms in Art*, s. 14, 29.
14 Soussloff, "Historicism in Art History", s. 410.
15 Fernie, s. 127.
16 Edwards, *Art and its Histories - A Reader*, s. 77.
17 Wilde, *The Works of Oscar Wilde*, s. 866.
18 Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice*, s. 92, 93.
19 Malraux, *Voices of Silence*, s. 15.
20 *A.g.e.*, s. 30.

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

22 Artun, "Hayalî Müze ve Müzekitap", s. 16-17.

23 Foster, *Tasarım ve Suç*, s. 103.

24 Preziosi, *Rethinking Art History*, s. 72, 73.

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

26 Foster, "The Archive Without Museums", s. 112.

27 *Art in America*, Eylül 2002, s. 86; *Cumhuriyet* 17 Nisan 2001.

28 Smiers, *Arts under Pressure*, s. 43.

29 *The Museum of Modern Art, New York - The History and the Collection.*

30 Saunders, *Parayı Verdi Düdüğü Çaldı*, s. 275.

31 *A.g.e.*, s. 275.

32 Foster et. al, s. 79, 80.

33 McShine, *The Museum as Muse*, s. 209.

34 Saunders, s. 281.

35 Cohen-Solal, *Painting American*, s. 275, 278, 290, 320; *Art in America*, Haziran/Temmuz, 2006 s. 93-97.

36 *Whitney Museum of American Art - Selected Works from the Permanent Collection.*

37 Foster et. al, s. 301.

38 *Guggenheim Museum - A to Z*; *Art in America*, Leffingwell, "Rehabilitating Rebay", s. 120, 121.

39 Foster et. al, s. 255-259.

40 Cohen-Solal, s. 295.

41 Foster et. al, s. 258; Cohen-Solal, s. 331.

42 Cohen-Solal, s. 328.

43 Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, s. 32.

44 Harrison ve Wood, *Art in Theory 1900-1990*, s. 526-529.

45 Tashjian, *A Boatload of Madmen, Surrealism and the American Avant-Garde 1920-1950*, s. 168.

46 Melville, "Clement Greenberg", s. 335.

47 *A.g.e.*, s. 335.

48 Storr, "No Joy in Mudville: Greenberg's Modernism Then and Now", s. 172.

49 *A.g.e.*, s. 161.

50 Frascina ve Harris, *Art in Modern Culture - An Anthology of Critical Texts*, s. 239.

51 Saunders, s. 295.

52 Storr, s. 161.

53 Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe.*

54 *Gérôme and Goupil: Art and Enterprise*, s. 34.

55 Cohen-Solal, s. 73.

56 Foster et. al, s. 143; Cohen-Solal, s. 264.

57 *American Art in the 20th Century - Painting and Sculpture 1913-1993*, s. 157.

58 Schaffer ve Jacobs, *Julien Levy: Portrait of an Art Gallery*, s. 85.

59 Tashjian, *A Boatload of Modmen*, s. 185.

60 Cohen-Solal, s. 319.

61 Crane, *The Transformation of the Avant-Garde, The New York Art World, 1940-1985*, s. 46.

62 Storr, s. 171.

63 Tashjian, s. 261-301.

64 *A.g.e.*, s. 241.

65 Foster et. al, s. 296.

66 Guilbaut, s. 127.

67 Harrison ve Wood, s. 541.

68 Guilbaut, s. 69.

69 *A.g.e.*, s. 172.

70 Crane, *The Transformation of the Avant-Garde*.

71 Artun, "Sanat Tarihleri ve Sanatın Çağdaşlaşması", s. 39.

72 Crane, s. 123.

73 Schubert, s. 46.

74 Frascina ve Harris, *Art in Modern Culture*, s. 84.

75 Saunders, s. 284, 285.

76 *A.g.e.*, s. 285.

77 Guilbaut, s. 91.

78 Crane, s. 3-6.

79 *Modernism - Designing a New World, 1914-1939*, s. 14, 15.

80 Guilbaut, s. 121.

81 Saunders, s. 284.

82 Menand, "Unpopular Front: American Art and the Cold War".

83 Foster et. al, s. 321.

84 Guilbaut, s. 95.

85 Saunders, s. 275.

86 McShine, *The Museum as Muse*, s. 209.

87 Saunders, s. 286, 289.

88 Menand, "Unpopular Front".

89 Amei Wallach, "Cold War Icons Revisited", s. 81-84.

90 Foster et. al., *Art Since 1900*, s. 424.

91 Grasskamp, "'Degenerate Art' and Documenta I: Modernism Ostracized and Disarmed", s. 178.

92 Said, "Art and National Identity: A Critics' Syposium", s. 92.

93 Foster, "It's Modern But is it Contemporary?".

94 Foster et. al., s. 328.

95 Saunders, s. 277-280.

96 Foster et. al., s. 404.

97 Foster, "It's Modern But is it Contemporary?".

98 *A.g.e.*

Müze-Mağaza

Pasajlar, dışarısı olmayan evler veya geçitler. Düşler gibi. Kuşkusuz müzeler de düş evlerindendir.
Walter Benjamin

Bütün büyük mağazalar müze, müzeler de mağaza olacak.
Andy Warhol

Modern müze modern metropolün eseri. Metropol, kentlilerin gözünde kendi türettikleri tip tip karakterin, türlü türlü icadın teşhir edildiği devasa bir sergi. Sahteliğine, özgürlüğüne, dehşetine, büyüsüne kapıldıkları, baştan ayağa bir gösteri; seyrine doyamadıkları bir fantazmalar âlemi: fantasmagoria. Müze bu fantasmagorianın bir merkezi, bir diğeri ise büyük mağaza (*grand magasin, department store*). *The Birth of the Museum* kitabının yazarı Bennett'e göre kamusal müze, geleneksel koleksiyonların, çağdaşı olan büyük mağaza ve uluslararası sergilere bir uyarlaması.[1]

Büyük mağazanın aslı, Benjamin'in "modern dünyanın minyatürü" dediği Paris'in pasajları. 19. yüzyılda yeni yeni uyanan modern kent hayatının sergilendiği boy boy, ışıl ışıl galeriler. "Yeme içme, giyim kuşam görgüsünün, hazzın, cazi-

benin, modanın, lüksün dünyaya sunulduğu sahneler. Vitrinler, barlar, bistrolar, panoramalar, balmumu heykel müzeleri, resim sergileri, tabelalar... Opera ve tiyatro yıldızları, muhabirler, muhbirler, piyasaya çıkmış yosmalar, akrobatlar, sihirbazlar, hokkabazlar... Sanatın ve edebiyatın kahramanları, *dandy* ve bohemler. Ve çeşit çeşit Parisli... Narin, dökme demir profillerle, bu profillerin çerçevelediği camların ve aynaların kuşattığı Gotik özentisi mekânlar: Pasajlar."[2] Pasajlarda her şey, herkes birer görüntü; yepyeni, modern, evrensel. Pasajlarla müzelerin karşılıklı öykündükleri özellikleri az değil. Pasaj vitrinlerinde de Louvre ayarı tablolar sergilenebiliyor.[3] Müze dekorunu hatırlatan sfenks kabartmaları arasından girilen ilk pasajlardan Passage du Caire (1799) litografi sanatında uzman; Passage de l'Opéra tarihsel sahnelerin canlandırıldığı balmumu müzesiyle ünlü. Paris'in ilk özel akademisi Académie Julian, Passages des Panoramas içinde açılıyor (1868).[4] "Gerek mimarlıkları, gerek iç dekorasyonları bakımından ilk müzeler butik modelini benimsiyor."[5] Müzelerin etiket ve aydınlatma sistemleri de mağazaları örnek alıyor. Müze ile mağaza arasındaki bu gibi daha birçok benzerliğin temelinde her ikisinin de zamanın teşhir kültüründen besleniyor olmaları yatıyor. Her ikisinde de birtakım nesneler, teşhir edilmeleri sayesinde, üretilmiş oldukları ortamlardan yalıtılarak, bambaşka anlamlar ve değerler yüklendikleri imgelere dönüşüyorlar: fetişleşiyorlar. Öyle ki, seyre dalanlar bu imgelerde kendilerine özgü duygulara, hayallere kapılıyorlar; bireyselliklerini yaşıyorlar; Marx'ın sözleriyle "kişiliklerini ifade ediyorlar".[6] Sonuçta gerek müze, gerekse pasajlar "kitlelerin tarih sahnesine çıktığını haber veren"[7] düşsel âlemler.*

---

* Benjamin'in *Pasajlar* kitabı, "19. yüzyıl dünya başkenti" Paris'in hayatını canlandıran bir kaleydoskoptur. Pasajlar, müzeler, büyük mağaza ve sergiler metropolün "düş evleri"ni oluşturur. Özellikle bakınız: "Arcades, Magasins de Nouveautés, Sales Clerks" ve "Dream House, Museum, Spa", *The Arcades Project*.



Passage Choiseul, 1908.

Haussmann'ın Paris'te yürüttüğü dev imar hareketi sonucunda pasajlar büyük bulvarlara feda edilir. 1850'lerde pasajların yerine büyük mağazalar, alışveriş merkezleri kurulmaya başlar. Au Bon Marché, Le Louvre, La Belle Jardinière, Printemps... Gerek anıtsal mimarîleri ve mekânsal eklemlenmeleri, gerekse sanatı kendi estetiklerine yedirme tarzları bakımından büyük mağazaların müzelerle aralarındaki kültürel çekim, pasajlara kıyasla daha belirgindir. Parisliler'in gündelik hayatında bu ilişki son derecede simgeseldir. Öyle ki, müze ve *magasin* en popüler metaforlar arasına katılır ve

sık sık birbirlerinin yerine geçer. Birçok dergi ve gazete magazin ya da müze olarak anılmaya başlar. Chantal Georgel "19. Yüzyıl Fransası'nda Metafor Olarak Müze" adlı makalesinde,[8] 18. yüzyıl sonu ile 1914 arasında yetmiş derginin başlığında 'müze', en az yetmiş dördünün başlığında da magazin sözcüklerinin geçtiğini kaydeder. Kimileri ise başlıklarında ikisini eşleştirir: *Magasin Charivarique: Komik Yergi ve Karikatür Koleksiyonu Müzesi* (Paris,1834), *Evrensel Mağaza: Aylık Edebiyat, Sanat ve Bilim Müzesi* (Paris, 1860-1861). Zamanın gazete ve dergileri birer "basılı müze", haber ve bilgi magazinidir – haber ve bilgi birikimi, ambarı, mahzeni.* Metropolleşmeyle birlikte çığ gibi büyüyen basın hayatı, 'müze' ve 'magazin' metaforları sayesinde zengin bir anlam silsilesiyle eklemlenir: bilgi, ahlak, güzellik, zenginlik, yenilik, çekicilik, stil, görsellik. Yeni bulunan litografi tekniğiyle bastıkları röprodüksiyonlar sayesinde her sayılarını yeni bir sergiye dönüştüren süreli yayınlar, 'basılı müze' unvanını edinirler. Ayrıca okurlarını da biriktirecekleri röprodüksiyonlarla kendi müzelerini kurmaya özendirirler.** Özgün eserlerin sergilenmesi müzelerin işi olduğundan onlar ister istemez yayınladıkları ilüstrasyonlarla övünürler. Ve giderek "ilüstrasyon konusunda 'basılı müzeler' arasında ciddi bir rekabet doğar: *Musée comique* (1851), 'her cinsten ilüst-

* Fransızca *magasin* sözcüğünün kökü Arapça 'mahizen', 'mahzen'in çoğulu. 'Mahzen' de biriktirmek, depolamak anlamlarına gelen 'hazn'den türüyor; 'hazne' ve 'hazine' gibi.

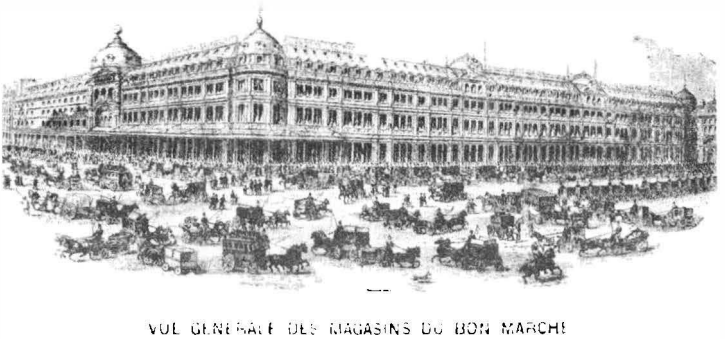
** Örnekler: *Museé de l'histoire, de la nature et des arts* (1830), *Museé des dames et des demoiselles* (1852), *Museé des enfants* (1864), *Museé des deux-mondes* (1873), *Museé pour tous, album hebdomadaire de l'art contemporain* (1877), *Museé des tailleurs, modes de Paris pour hommes, dammes, et enfants; Museé archéologique* (1874), *Museé des familles; Museé du peuple; Musée chrétien* (1849). Örneğin sonuncusu Hıristiyan sanatının şaheserlerinden bir koleksiyon kurmayı önerir. Bu koleksiyon, "Guido Reni, Tiziano, Velázquez, Murillo, Raffello gibi, ne yazık ki eserleri diasporada olan sanatçıları biraraya getirerek bir deha pınarı oluşturacaktır" (Chantal, "The Museum as Metaphor in Nineteenth-Century France", *Museum Culture*).

rasyon' sunarken, *Musée Philipon* (1843) 'az söz çok resim'le iftihar eder, *Musée parisien* (1848) ise daha da ileri gider ve 'sadece resim' vaat eder."[9] Basılı müzelerin en ünlülerinden *Musée des familles* ise "muazzam tasarısını" şöyle ilan eder: "Küçük büyük her gazeteyi, her cins gravürü tek bir yayın içinde biraraya getirerek... yararlı veya yararsız, budalaca veya bilgince... her şeyi kapsayan, eşsiz, devasa bir koleksiyon sunmayı hedefliyoruz... Her türden aklı, adabı, ilgiyi, çıkarı, ihtiyacı, makamı temsil eden kim varsa, hepsi, sevinciyle ve kederiyle, birbirleriyle çatışan düşünce ve duygularıyla, bu koleksiyondan, bu dergiden, bu kitaptan, bu ambardan, bu ansiklopediden, bu defterden ve bu müzeden tatmin olacaktır."[10] Daha ötesi olabilir mi?

Basının tutkusu, müze ve mağaza üzerinden metropolün fantasmagoriasını kendi formatına kopyalamaktır; kentin gösteri dünyasına katılarak onu medyalaştırmaktır. Sanatın yüceliğini ve itibarını istismar ederek, kendi mecrası üzerinden sanat dünyasıyla, reklamın/tanıtımın (*publicity*) başat olduğu para dünyasını birbirlerine bağlamaktır.[11]

Büyük mağazalar içinde müzenin görkemine en yaraşanı Bon Marché'dir.* Kent yaşamına *grand magasin*'i sokan odur. Gerçi dünyada ilk olduğu tartışmalıdır ama en büyüktür. Émile Zola "modern hayatın şiirini" Bon Marché'de keşfetmiştir. *Au Bonheur Des Dames* romanı, büyük bir titizlikle incelediği bu mağazanın gösteri dünyasını ve bunun arkasındaki "makine"yi anlatır. Bon Marché'nin müzeyle bağı çok ortadadır çünkü basbayağı müzeyi mağazaya taşır: Mağazanın bir departmanı Louvre'un ünlü Apollon Galerisi tarzında düzenlenir. Galerinin tavan resimleri Panthéon'un ressamı Henri Lévy'ye ismarlanır. Lévy'nin teması büyük müzelere nakşedilen alegorileri hatırlatır: *Sanayi ve Ticare-*

* Bon Marché'nin tarihi üzerine bakınız: Miller, *The Bon Marché, Bourgeois Culture and the Departmant Store, 1869-1920.*



VUE GENERALE DES MAGASINS DU BON MARCHE

Gustave Eiffel tarafından tasarlanan Bon Marché kalabalıkların kuşatması altında, 1887 ajanda kapağı.



Bon Marché reklamı, 1875. Bon Marché'nin sanat, meta ve insan galerileri.

tin Güzelliği Taçlandırmak İçin Rekabeti. Bu tema mağazanın müzeyle rekabeti olarak da yorumlanabilir. Mağazadaki sınaî ve ticarî her ürünün bir müze sergisi atmosferinde sunulması, birer nadireymişçesine algılanması tahayyül edilmektedir. Metalar estetikleşecek, estetik metalaşacaktır.

Bir başka *grand magasin*, Louvre alışveriş merkezi, görkemli müzenin bir eklentisi gibi tanıtılır. Kurucusu Chauchard, namlı bir koleksiyonerdir ve Louvre Müzesi'ne Barbizon Okulu'na ait önemli bir koleksiyon bağışlamıştır. 1855 yılında yayınlanan bir broşürde sahip olduğu mağaza şöyle canlandırılır: "Vaktiyle Fransız monarşisini temsil eden ama artık dünyanın en varlıklı sanat tapınağı olan bu saray [Louvre Müzesi] ancak Fransa ticarî ve sınaî ihtişamının zirvesine eriştiğinde... ve yine kendisi de Fransa'nın büyüyen sanayisinin bir simgesi olan bu mağazaya [hôtel de Louvre] mahallinde yer verdiğinde tamamına ermiştir."[12]

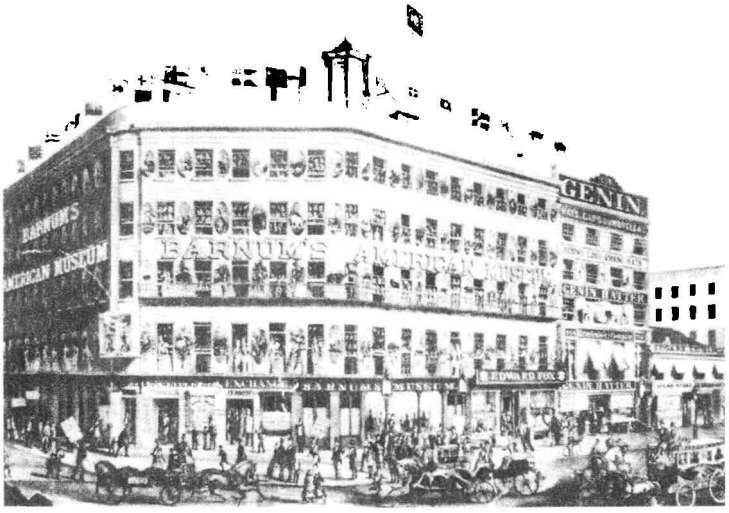
Müze ile mağazanın en acayip karışımı kuşkusuz 1841 yılında New York'ta açılan "Barnum Amerikan Müzesi"dir. Bu macera, özel piyangolar düzenleyerek büyük bir servet yapan Phineas Taylor Barnum'un (1810-1891) daha genç yaşlarında, her şeyiyle birlikte Scudder'in beş katlı Amerikan Müzesi'ni satın almasıyla başlar. Daha sonra buna Peale'in sahip olduğu, tablolardan ve doldurulmuş hayvanlardan oluşan koleksiyonu da eklenir. Peale nadirelerini sergileyerek para kazanmayı başaran belki de ilk koleksiyonerdir. Barnum da, müze-mağazanın ticarî potansiyeliyle keyfince oynayacağı bir hayal âlemi yaratmanın peşindedir. Satın aldığı koleksiyonlardaki parçaların sayısını, dünyanın dört bir yanından topladığı en tuhaf nadirelerle beş yüz bine çıkarır. Bunlar arasında en çok ilgi çekenler: yüz altmış bir yaşındaki George Washington'un hemşiresi Joice Heath; yirmi iki çocuğun babaları olan Siyam ikizleri Eng ve Chang; ünlü cüce General Tom Thumb; maymunla insan

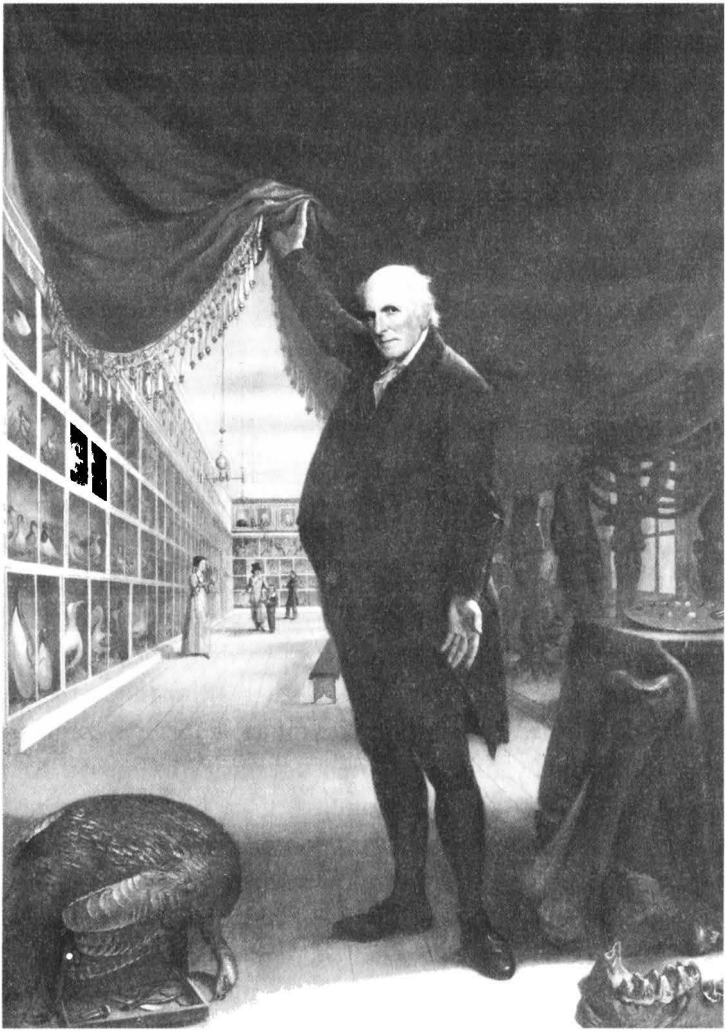
arasındaki kayıp halkayı oluşturan Borneo vahşileri; Fiji denizkızı; *unicorn* olarak ilan edilen gergedan ve "jumbo" tabirini bütün dünyada dolaşıma sokan dev fildir. Sergilenen her şeyin özel bir öyküsü vardır ve Barnum'un asıl pazarladığı bu öykülerdir; tıpkı çağdaş markalar gibi. "Reklamın tam anlamıyla ilmine vardığını" söyler. Onun müzesini bir tuhaflıklar mağazasına çeviren işin bu yanıdır. "Büyük, resimli bir magazin" olarak tanımladığı müzesi kısa zamanda kalabalıklardan, kuyruklardan geçilmez olur. Bunun üzerine Barnum Amerikan Müzesi'ni büyük bir sirkle birleştirir ve "Yeryüzünün En Büyük Gösterisi"ni kurar.[13]

•

19. yüzyıl sonlarında, modernizmle birlikte sanatın özerkliği pekiştikçe Batı'da müze ile mağaza artık aynı mekânın parçalarıymış gibi görülmez ve anılmaz. Müze ile mağaza-

Barnum Amerikan Müzesi'ne ait bir litograf, 1850.





Ressam Charles Willson Peale, kendi boyadığı tablosunda Amerikan flora ve faunasıyla ilgili müzesinin perdesini aralıyor, 1822.

nın aynı çatı altında birleşmesi, özerkliğin aşındığı postmodern zamanlarda yeniden gündeme gelecektir. Kaldı ki Chin-tao Wu, Tokyo'da Batılılaşma'nın vitrini sayılan alışveriş merkezlerinde müze ile mağazanın 20. yüzyılın başından beri iç içe tasarlandıklarından bahseder. Bu merkezler de tıpkı Bon Marché gibi birer "gösteri dünyasıdır": "mağazaya gitmenin bir olay, bir macera halini aldığı sürekli birer fuar, birer fantezi dünyasıdır."[14]

Moda ve Müze-Mağaza

Müze de mağaza da yeniliğe, değişime mahkûmdur. Her ikisinin de zamanı biteviye yenilenen stillere, değişim içindeki dönemlere –mevsimlere– ayarlıdır. 'Yeni' moderndir, şaşırtıcıdır, bireyseldir. Üstelik 'yeni' kural tanımaz; çözümlemeye, tanımlamaya gelmez.[15] Ve 'yeni'nin en çarpıcı ifadesi kuşkusuz modadır. Modernizmin kâşifleri Baudelaire de, onu izleyen Georg Simmel de, Walter Benjamin de modernliğin zaman kavrayışını ve bunun sanattaki temsilini moda bağlamında düşünürler.* Baudelaire'de moda, güzelliğin zamana göre durmadan yenilenen, göreli öğesini cisimleştirir. Ancak, güzelliğin bir de sabit, daimî öğesi vardır. İşte ressamın, şairin veya filozofun dehası bu sonsuzluğu, ölümsüzlüğü keşfetmektir: "o 'modernite' adını vereceğim şeyi aramaktadır... Modadan, tarih içerisinde barındırabileceği her türlü şiirselliği devşirmekte, geçici olandan ebedî olanı damıtmaktadır."[16] Simmel de modada "değişim içinde bir kalıcılık" saptar. Zira ona göre, moda kendini yenilerken bir yandan da sürekli eski formlara döner. Ayrıca, kimi formlarda değişime direnen ve modanın ötesine geçebilen bir öz mev-

* Bakınız: Baudelaire, "Modern Hayatın Ressamı", *Modern Hayatın Ressamı*, Simmel, "Moda Felsefesi", *Modern Kültürde Çatışma* içinde; Benjamin, "Fashion", *Arcades*.

cuttur. "Örneğin 'klasik' olarak tanımlanabilecek her şey nispeten modadan soyunmuş ve ona yabancıdır."[17] Bu görüşler nefes nefese manifestolarıyla yenilik soluyan modernist sanatın çıkmazını aydınlatır: Yenilikte 'yeni' biteviyedir. 'Yeni'yi eskite eskite yenilenen bir sanat ölümsüzlük ümidini ancak bu biteviyelikte yakalar. Oysa yakaladığında zaten tükenmiş demektir. Çünkü 'yeni' eskidir, moda ölümdür.[18]

Valéry'ye göre modanın sanatın kaderine el koyması romantik çağın "zaaf içindeki avare kişiliğinin" sonucudur. Romantizmin "anlık tahrikler ve bireysel duyarlılıklar uğruna" geleneği reddetmesi "çocukçadır ve ölümcüldür... Değerini yitirmeyen eserler yaratma fikri yerini şaşırtma arzusuna terk etmiştir. Sanat ardı ardına geçmişinden koparılmaya mahkûm olmuş, lanetlenmiştir. Sonuçta moda, kamu beğenisinin sürekli değişip durması, ağır ağır oluşan stillerin, ekollerin ve itibarların yerini alır. Modanın güzel sanatların kaderini devralması ticarî çıkarların içerlere doğru sızdığını gösterir".[19] Başka deyişle, moda aracılığıyla müze, mağazaya teslim olur.

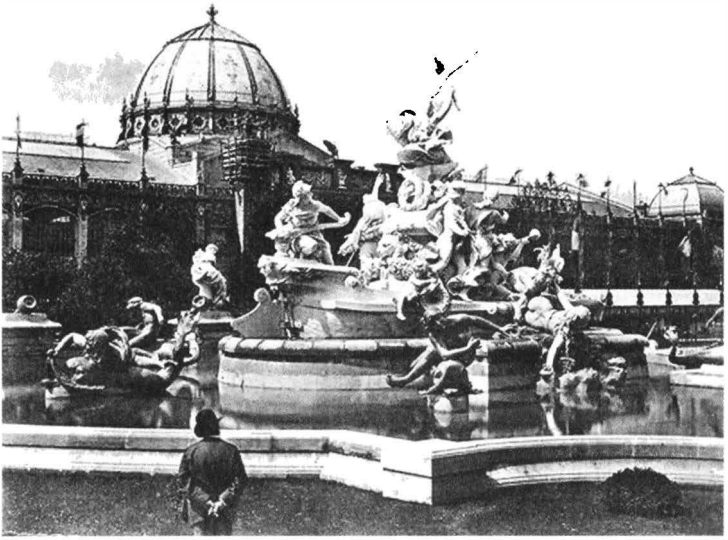
Müze-Mağaza Olarak Evrensel Sergiler

19. yüzyıl metropollerini küreselleştiren evrensel sergiler, müzenin ve mağazanın aynı mekânda düzenlenen ortak bir gösteride birbirleriyle buluşması sayesinde gerçekleşir. Bu sergiler, sanatın ve sanayinin doğa üzerindeki zaferinin, modern uygarlığın kutlandığı bayram yerleridir. İnsanın doğayla rekabet ettiği kendi eserlerine, kendi kendine yarattığı yapaylığa adanmış gelip geçici saraylardır. Baudelaire'de yapaylığın güzelliğini moda kutsar. Moda doğaya, doğanın hamlığına, ürkünçlüğüne meydan okur. Doğayı dönüştürerek ademoğlunu heykelsileştirir.[20] Simmel'e göre de, eğer moda ardı ardına gelen değişimlerin simgesi sayılmak

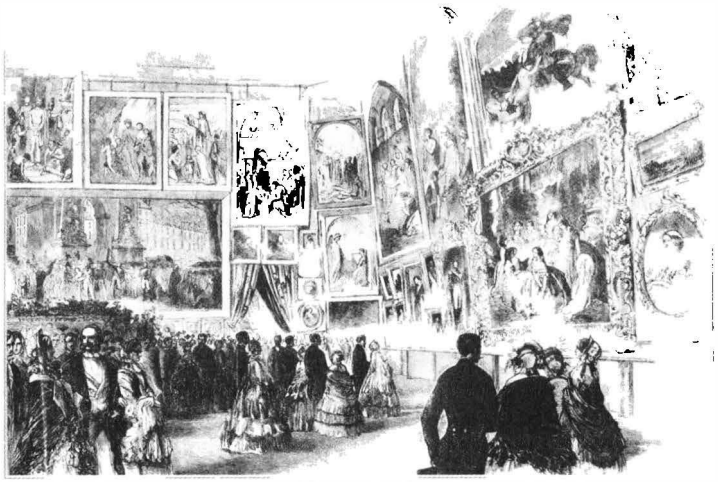
gerekirse, evrensel sergiler de modern kültürdeki eşzamanlı değişimin şahikasıdır. İkisinin de kökeni, kısmen, "etrafımızdaki nesnelere bakarken maruz kaldığımız stil çokluğu"na dayanmaktadır. "Bu sersemleştirici stil çoğulluğu... modern insanın değişim düşkünlüğüyle ilgilidir... Kültürel hayatımızın görünür çevresinin tamamı, bir stil çoğulluğuyla parçalanmıştır."[21]

Fransa'da evrensel sergilerle birlikte, o zamana kadar güzel sanatların ayrıcalığı olarak kalan sergi hadisesi, mekanik sanatların teşhirinde de devreye girer. Endüstri devrimi sanatın sahnesine göz diker ve nitekim 1801'deki ikinci sanayi sergisi Louvre Müzesi'nin avlusunda düzenlenir. Sanayiciler daha baştan sanatı da yedeklerine alarak eserlerine sanatsal bir kisve vermeyi umarlar. Ancak 1801'de sanatçılar, eserlerini sanayicilerle birlikte sergilemeyi reddederler.[22] Bu protestodan yılmayan sanayiciler, 1819 sergilerini yine Louvre'da, üstelik bu kez müzenin tam ortasında düzenlemeyi başarırlar. Sanatın tarihi, onların sanatkârane dehasının dekoru olur. 1855'te düzenlenen ilk büyük evrensel sergi, boyutları Louvre'u fazlasıyla aştığından, özel olarak inşa edilen kendi saraylarında açılır. Bu saraylardan Palais de l'Industrie'de sanayi, hemen arkasındaki Palais des Beaux-Arts'da da sanat sergilenir. 1855 ve 1867'de Paris'te düzenlenen evrensel sergiler kapsamında gerçekleşen sanat sergileri, belli başlı ilk uluslararası sergiler sayılır. İlk kez 1895'te açılan Venedik Bienali'yle başlayan ve 20. yüzyılın sonlarına doğru küresellik iddiasındaki bütün kentlere yayılan bienallerin kökü bu etkinliklere dayanır.

Müze, mağaza ve sergiler kentlilerin görmekle yetinmeyip, aynı zamanda göründükleri ve kendilerini de gösterdikleri ortamlardır. Kalabalıkların kendilerini gözleyip denetledikleri ve yönetmeyi öğrendikleri mekânlardır. Nesnelerle birlikte, izleyen insanların da düzene sokulduğu tek-



Exposition Universelle, Palais des Beaux-arts, 1855.



Exposition Universelle, Palais des Beaux-arts, 1855. Merkezî büyük salonda Fransız sergisi.

nolojilerdir. Tafuri'nin *Mimarlık ve Ütopya*'da değindiği gibi, "Paris'in büyük mağaza ve sergileri, kesinlikle, gösteriye dönüşen bir kalabalığın, sermaye açısından kendi kendini eğitebilmesinin mekânsal ve görsel olanaklarının sunulduğu yerlerdir."[23]

Notlar

1 Bennett, *The Birth of the Museum*, s. 19.
2 Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", s. 35.
3 Benjamin, *The Arcades Project*, s. 60.
4 Deniz Artun, *Politiques de Modernisation/Pratiques d'Art*, s. 34.
5 Georgel, "The Museum as Metaphor in Nineteenth-Century France", s. 116.
6 Aktaran Sennett, *The Fall of The Public Man*, s. 146.
7 Benjamin, *The Arcades Project*, s. 455.
8 Georgel, s. 113-122.
9 *A.g.e.*, s. 114.
10 *A.g.e.*, s. 115.
11 *A.g.e.*, s. 120.
12 *A.g.e.*, s. 118.
13 Twitchell, *Branded Nation*, s. 216-219.
14 Wu, "Tokyo's High-Art emporia".
15 Baudelaire, *Selected Writings on art And Artists*, s. 118.
16 Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, s. 45.
17 Simmel, "Fashion, Adornment and Style", *Simmel on Culture*, s. 204.
18 Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", s. 46.
19 Benjamin, *The Arcades Project*, s. 78.
20 Artun, s. 45.
21 Aktaran Frisby, *Modern Kültürde Çatışma*, s. 48.
22 Benjamin, *The Arcades Project*, s. 190.
23 Tafuri, *Architecture and Utopia, Design and Capitalist Development*, s. 83.

Müze-Ev

Müze ile mağazayı aynı gösteri içerisinde eklemleyen 'evrensel sergiler'in dinamiği, kültürel modernizmin temelindeki diyalektiktir; sanat/hayat, sanat/toplum, sanat/sanayi, sanat/meta, sanat/para arasındaki gerilimlerdir. Sanatın özerkleşmesine ilişkin müzakerelerde ifadesini bulur. Büyük sergiler bu müzakereleri, bitmez tükenmez çatışmaları cisimleştirir. Sanayiye, makinelere, metalara, paraya itirazı olanlar arasında, tümüyle hayatı bir *gesamtkunstwerk,** bütüncül bir sanat eseri olarak düşleyenler olduğu kadar, sanatın kendinden başka amacı olamayacağını savunarak sanatı hayattan yalıtanlar da var. Akla ve yarara dayalı her şeye isyan eden ve Baudelaire'i rehber alan avangardlar da var. Bir de tabii bütün bu 'itirazcı' yelpazenin karşısında yer alanlar var. Bunlar arasında sanatla sanayiyi, bilimle estetiği özdeşleştirenler, tam da aklın ve yararın simgesi olması dolayısıyla makineyi yüceltiyorlar. Ve 20. yüzyıl başında sana-

* Farklı sanat dallarını aynı eserde yoğunlaştırarak etkilerini azamileştirmeyi tasarlayan ve bir ölçüde operalarıyla bu ideali gerçekleştirdiğine inanan Wagner'in ortaya koyduğu kavram.

yi, sanat üzerinde, bir makine estetiği doğuracak kadar etkili olabiliyor. Örneğin, makineyi hem toplumun, hem de sanatın kurtuluşunun aracı, bir "kurtuluş stili" olarak gören De Stijl üyesi Van Doesburg "mekanik bir estetik" öneriyor.[1] Rus konstrüktivistler de "makine estetiğini" kutsuyorlar çünkü onlara da kalırsa sanat ölmüştür.[2] Sonunda makine estetik bir fetişe dönüşüyor. Fütürist Manifesto, "makineli tüfek gibi takırdayan, kükreyen bir yarış arabasının *Semendirek'in Kanatlı Zaferi*'nden daha güzel" olduğunu ilan ediyor. Pürist Le Corbusier, mühendislik harikası otomobilleri, Parthenon'un görkeminin kıstası olarak gösteriyor.* Fütürist liderler Marinetti ve Sant'Elia'ya göre kent devasa bir fabrika, ev ise "iri bir makine".[3] Corbusier için de "ev, içinde yaşanan bir makine".[4] Oysa makineye karşı, sanatın ve zanaatın birliğinde direnenlerin gözünde ev bir müze.

Evin özel, bireysel bir müze gibi tahayyül edilmesi, 19. yüzyılda görsel kültürün yükselişiyle birlikte hayatın estetikleşmesi idealinde ifade bulur. Estetizm, Arts and Crafts, Art Nouveau (Jugendstil, Modern Style, Sezession) gibi modernizmle eşzamanlı hareketler, hayatın sanatla birleştirilerek güzelleştirilmesini savunur. Büyük bir tasarım hareketi başlar. En başta ev içleri olmak üzere, içerde veya dışarda, yaşanılan her mekânın ve bu mekânlardaki her nesnenin tasarlanması umut edilir. Hayat bir *gesamtkunstwerk* gibi kavranır. Benjamin "Jugendstil'in en karakteristik eserinin ev" olduğunu kaydeder.[5] Simmel Jugendstil'in "her kâseyi, her iskemleyi" stilize etmesine değinirken, *gesamtkunstwerk* kavramını "toplumsal ve fiziksel çevrenin bütününü 'hayatın güzelleştirilmesi' adına stilize etme çabası" olarak tanımlar.[6] Bu gibi çabaların berisindeki düşünsel birikim

* Le Corbusier'nin otomobil markası Citroen sözcüğüyle oynayarak adlandırdığı bir *Maison Citrohan* projesi var (1919-1921). (Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, s. 221.)

büyük ölçüde John Ruskin'in ve William Morris'in sosyalist/reformist ütopyalarıyla beslenir: Kapitalizmin, bilimin ve teknolojinin –akılcılığın ve makinelerin– insanı yoksullaştırması karşısında sanatın ve zanaatin birlik olup hayatı özgürleştirmesi, iyileştirmesi, güzelleştirmesi...

Ev içinin müzeleştirilmesini güdüleyen diğer bir etken, yüzyıllardır aristokrasinin ayrıcalığı olan koleksiyon merakının burjuvaziye de sirayet ederek modern kültüre yerleşmesidir. Böylece, aristokrat sanat hamilerine özenen çağdaş koleksiyonerler de, evlerinde kendi dünyalarını yansıtan özel kabinelerini kurarak soyluluk taslayabileceklerdir. Evlerini kişisel itibar ve iktidarlarına, zarafet ve servetlerine özgü bir gösteri gibi sunabileceklerdir. Aynı zamanda evlerinde yarattıkları bu fantasmagoria sayesinde modern hayata da ayak uydurmuş olacaklardır. Hem kamusal yaşamın kişiliksizliği karşısındaki 'özel'liklerini sergileyebilecek, hem de metropolün, müzenin, mağazanın fantasmagoriasına eklemlenebileceklerdir.

Evin müzeleşmesine, sanatı kurumsallaştıran ve birbirlerini koşullayan birtakım süreçler eşlik eder: müze koleksiyonlarının kamulaşması; sanat piyasasının, sanat galerileri ve müzayedelerinin örgütlenmesi ve sanatın spekülatif bir değer kazanması; kendilerini birer koleksiyon gibi sunan gazete ve dergilerin de yardımıyla sanatın ev hayatına karışması, beğeninin popülerleşmesi; sanat tarihi ve eleştirinin yerleşmesi, ve nihayet modernizmin uyanması. Douglas Crimp, modernizmle birlikte sanatın "özgül mahalli"nin, "burjuva enteryörü" olduğunu belirtir.[7] Aynı zamanda müzeleşmeye de bağımlı olsa, modern sanatın ilk durağı yine de evdir. Stilleri de, boyutları da başlarda "ev ölçeğinde"dir. Aşmak istediği anlarda dahi bilincine hükmeden budur.

Notlar

1 T. Van Doesburg, *The Will to Style*, 1922, s. 93.

2 Rose, *Marx's Lost Aesthetic*, s. 176.

3 Conrads, *Programmes and Manifestoes on 20th Century Architecture*, s. 36.

4 *A.g.e.*, s. 60.

5 Benjamin, *The Arcades Project*, s. 550, 551.

6 Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, s. 49, 50.

7 Crimp, *On the Museum's Ruins*, s. 160.

Müze ve Piyasa

Müzenin başta piyasa olmak üzere, modern bir toplumun kurumlarıyla ilgili ifade ettiği anlamların kavranabileceği temelleri Quatremère atar.
Daniel J. Sherman

Mağazanın müzeye, paranın da sanata yönelik tehditlerine ilk dikkat çeken Quatremère olmalı. Daha yeni doğmakta olan modern müzeolojiyle uğraştığı yıllarda yayınlanan *Lettres* (1796) ve *Considérations* (1815) kitaplarında,* müzenin bir dükkâna dönüşebilme potansiyelini incelemekte ve sanatın ticarîleşme eğilimine dikkat çekerken önemli bir kehanette bulunmaktadır: "Sonunda sanat eserlerini bir senete çevirmeyeceğimizi kim bilebilir?"[1] Quatremère'e göre, bir sanat eseri dolaşıma girdiği andan itibaren asıl amacını, toplumsal ve ahlakî anlamını, özgün kullanım değerini yitirir. Her işlemde başka başka anlamlar yüklendiği değişim değeri öne çıkar. Müze dolaşım sürecindeki nihaî mekân-

* Quatremère'in ilgi merkezlerine dikkat çekmesi bakımından tam başlıkları önemli: *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'Art de l'Italie* ve *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art.*

dır; müzede özel değişim ilişkileri kamusal mekâna aktarılır. Bu mekânda sanat eseri bir nadire, değerli bir nesne, bir teşhir nesnesi halini alır. Kısacası, piyasa müzenin doğasındadır. "Nesnelerin bağlamlarından sökülmesiyle ilgili stratejileri hem tasdik ederek, hem de yeniden üreterek, müzeler hayatı sanattan çalarlar."[2] Gerçi müzeler görünüşte sanat nesnelerini dolaşımdan çekip alarak onları aşkınlaştırır ve ticarî değerlerinden arındırırlar; ama Quatremère'e göre, yükledikleri yeni, tarihsel anlamlarla onları gizemleştirirler, fetişleştirirler – tıpkı birer meta gibi.

Sanat ürünleri maddî bir yararı ve çıkarı karşılamamaları, özgün, sahih ve biricik olmaları dolayısıyla sanayi ürünlerinden farklılaşırlar. Onlara görece özerkliklerini kazandıran, modern sanat felsefesi ve tarihinin sanatı ayırt ettiği bu gibi nitelikleridir. Böylesine yüce nitelikleri sayesinde sanat eserleri, nihayetinde işlevleri birtakım maddî yararlar ve çıkarlar sağlamaktan ibaret olan kişiliksiz metalar kitlesinden ayrılırlar. Ama ancak azamî ve nihaî birer meta –birer hipermeta– olarak. Zira onları kilisenin ve sarayın himayesinden kurtararak özerkleşmelerinin zeminini hazırlayan öncelikle piyasadır. Simmel 1900 yılında yayınladığı *Para Felsefesi*'nde,[3] piyasalaşan ve değişim değeri öne çıkan sanatın, metaların en soyutu ve evrenseli olan paranın doğasını andırdığından bahseder. Paranın da sanat gibi kendi başına bir kullanım değeri yoktur. Ve yine sanat gibi, hayatın ilk anda ilişkisiz gibi görünen öğeleri arasında bir birlik sağlar; apayrı kullanım değerleri arasında ilişki kuran bir eşdeğer vazifesi görür. Giderek hayattan kopan, özerk bir ekonomi dünyasının fetişini oluşturur. Üstelik bütün "karanlık yanlarına" rağmen, "kültürümüzün en üst ve en mükemmel öğeleri" para ekonomisi sayesinde yerli yerindedir. Ayrıca, kitle üretiminden uzaklaştıkça özgün ve biricik olma ideali meta üretimini de koşullandırır.

Sanat eserlerinin olağanüstü düzeylere ulaşan piyasa değerinin, sanatçıların sanat tarihindeki yerleriyle meşrulaştırılması, müze ile piyasa arasındaki ilişkileri sorunsallaştıran bir diğer etkendir. Steve Edwards "20. yüzyılın büyük diliminde sanat tarihinin, sanatın piyasadaki rolü tarafından şekillendiğini" savunur. Ona göre, kataloglar, monografiler, kişisel sergiler kadar, sahihlik (Rembrandt mı, kopyası mı?), tavsif (Rembrandt mı, çömezi mi?), şecere (sahiplik tarihi) gibi sanat tarihinin temel kavramları da piyasaya ayarlıdır. "Sanat tarihinin bu gibi prosedürleri, yüksek piyasa değerinin dehaya ve bireysel yaratıcılığa dayandığı fikrinden kaynaklanır. Dolayısıyla denebilir ki, burada asıl satılık olan, sanatsal kişiliğe ilişkin mitik düşüncedir, dehadır."[4] Estetik bir hiyerarşinin inşa edildiği kanonun, sanat tarihinde bir 'kanun'* oluşturduğuna şüphe yoktur. Ancak bu kanonun ne ölçüde 'tarihin', ne ölçüde piyasanın iradesine bağlı olduğu tartışmalıdır. Benjamin'e kalırsa "sanat piyasasının fetişi usta ressamın adıdır."[5]

Postmodern zamanlarda müze ile piyasa arasındaki ilişkiler iyice saydamlaşmaktadır. Çünkü bir kere, bizzat müzeler artık piyasaya düşmüştür ve kendilerini pazarlamaya zorlanmaktadır. Hal Foster'e göre, "müzenin bir yandan sanayi sergileri, diğer yandan büyük mağazalarla kuşatıldığı" ilk zamanlardan beri modern sanat, piyasanın değişim ve teşhir değerleriyle uyum içinde olmuştur. Ancak şimdi teşhir değeri fazlasıyla ön plandadır. Öyle ki, "günümüzde müze her şeyden çok kendi gösteri değerini" sergilemektedir.[6] Modern çağın müzesini tanımlayan kamusal strateji hızla aşınmaktadır. Sonuçta müzeler, birtakım kültür ürün-

---

* *Kanon* Grek dilinde kamış, dolayısıyla ölçü çubuğu anlamında. İlk metaforik kullanımları estetikten çok önce teolojik: İncil'e, Hıristiyanlık doktrinine, kiliseye sadakat anlamına geliyor; başka deyişle bir ortodoksluk ölçüsü. *Kanon* aynı zamanda, Arapça'dan gelen, dilimizdeki 'kanun' sözcüğünün kökü.

leri kadar sanayi ürünlerinin, büyük şirketlerin, kentlerin, hatta ülkelerin 'pazarlanması' için ideal birer 'iletişim' sahnesine dönüşmüştür. Kendileri de zamanla büyük şirketlerin –korporasyonların– sevk ve idare disiplinini benimseyerek küresel müze ve gösteri piyasasında birbirleriyle amansız bir rekabete tutuşmuştur.

Tarihçi Leo Steinberg, 1968 yılında MOMA'da verdiği bir konferansında "son zamanlarda Amerikanlaştırılan avangard sanatın ilk kez parasal serveti çağrıştırdığını" söyler: "Sanat artık bildiğimiz sanat değildir; en geniş anlamda nakit paradır. Gittikçe büyüyen keskin ucu dahil, bütün sanat bildik değerlere sindirilmiştir. Bir on yıl daha geçsin, banka kasalarında korunan resimler senet işlemi görecek ve bunlar üzerinden fonlar piyasaya çıkacaktır."[7] Steinberg yanılmamıştır. Gerçekten de bugün müzeyi piyasaya teslimiyete sürükleyen bir diğer gelişme, sanat piyasasının giderek finans piyasasına kaynamasıdır. Sanat piyasasına öteden beri müzeler ve galeriler damgasını vurmuştur. Oysa şu sıralarda ardı ardına kurulan sanat yatırım fonları* bu geleneği kırmaktadır. Böylece sanat fonu sahipleri, aynen şirket hisseleri gibi birer menkul değer olarak dolaşıma giren ve belki de hiç görmeyecekleri sanat eserlerinin hissedarı olmaktadırlar. İfrattan depoları taşan, ellerindeki eserleri sergileyemeyen ve kamusal destekten mahrum edilen müzeler de, adım adım, sanatın finans piyasasının türevi olarak yükselişine kapılarak stoklarını eritip finans sağlamaya çabalamaktadırlar. Sonuçta diğer markalarla birarada, piyasada hissedar arayan imzalar, bu kez mecburen piyasanın dehasına boyun eğerek batmakta veya çıkmaktadırlar. İki yüz yıl sonra Quatremère'in kehaneti tutmuş, sanat senete tahvil olmuştur.

---

* Başlıcaları: The Fine Art Fund, American Art Fund, Collectors' Art Fund, China Investment Fund, ABN Amro (Daniel Kunitz, "Great Expectations", *Art Review*).

Sanatın ve müzenin, modernlikle başlayan ömrü doluyor mu? Özellikle 1980'lerden sonra, kültürün özelleştirilmesi süreciyle birlikte, müzelerin de korporasyonlara özgü yönetim kültürünün etkisi altına girdiği ortadadır. Bir yandan da sanat, gündelik hayatla mesafesini kapatarak popülerleşmekte ve özerkliğini yitirerek sanat yönetimine teslim olmaktadır. Bu olgular, Paul Virilio, Jean Baudrillard, Arthur Danto, Donald Kuspit, Julian Stallabrass ve daha birçokları tarafından sanatın ve müzenin sonu gibi yorumlanmaktadır. Oysa sanat hayattadır. Sanat ve müzecilik kendi popüler gösterilerinden ibaret değildir. Ayrıca bu postmodern şatafat, bu *glamorama*, sanatın ve müzenin modern çağının mutlak alternatifi de sayılmaz. Bir de alanı bu gösterilere terk etmemekte direnen, onları inceleyen, teşhir eden ve dönüştürmeye çalışan, son derecede canlı eleştirel bir birikim oluşmaktadır. Sanat kadar kuramın ve tarihin de sonuna inanmayanların modernliği sorguladığı çağdaş kuramlar ve tarihler asıl bu birikim içinde yeşermektedir. Şimdiden güçlü bir damar oluşturan "yeni müzeoloji" bu eleştirel düşüncenin eseridir.

Notlar

1 Sherman, "Quaremère/Benjamin/Marx", s. 131.

2 *A.g.e.*, s. 134.

3 Simmel, *The Philosophy of Money*.

4 Edwards, *Art And its Histories*, s. 10.

5 Benjamin, *One Way Street and Other Writings*, s. 384.

6 Foster, *Tasarım ve Suç*, s. 107.

7 Aktaran Stallabrass, *Art Incorporated*, s. 100.

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor W., *Prisms*, çev. Samuel ve Shierry Weber (Cambridge: MIT Press, 1983).

— *Aesthetic Theory*, çev. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).

Alpers, Svetlana, "The Museum as a Way of Seeing", *Exhibiting Cultures, The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. I. Karp ve S. D. Lavine (Washington: Smithsonian Institution Press, 1991).

Altınyıldız, Nur, "Space, Design and Identity", Bahçeşehir Üniversitesi Mimarlık bölümü yayınlanmamış ders notları.

Altun, Mehmet, "Gertrude Bell'e Çifte Darbe", *Cumhuriyet*, 19 Nisan 2003, s. 7.

Anderson, Benedict, *Imagined Communities* (Londra: Verso, 1983).

Anderson, Robert, "Introduction", *Enlightening the British: Knowledge; Discovery and the Museum in the 18th Century*, ed. R. G. W Anderson, M. L. Caygill, A. G. Macgregor ve L. Syson (Londra: British Museum Press, 2003).

Anlağan, Çetin, "Çağdaş Müzecilik, Türk Müzeciliği ve Özel Müze", *I. Müzecilik Sempozyumu Bildirileri, 14-15 Ekim 1993* (İstanbul: Deniz Müzesi, 1994).

Araeen, Rasheed, "New Internationalism, or the Multiculturalism of Global Bantustans, *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts* (Londra: Kala Press, 1994).

Arık, Remzi Oğuz, *Türk Müzeciliğine Bir Bakış* (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1953).

Artun, Ali, "Sanat Tarihleri ve Sanatın Çağdaşlaşması", *Toplum ve Bilim*, Kış 1998, 79. sayı.

— "Hayali Müze ve Müzekitap", *Türkiye'de Çağdaş Sanat, 1950-2000*, ed. Ali Artun ve Haldun Dostoğlu (Ankara: Galeri Nev, 1999).

— "The Museum That Cannot Be", Exposer l'art contemporain du monde arabe et de Turquie, ici et là bas" başlıklı sempozyumda sunulan bildiri, Paris École des Hautes Études en Sciences Sociales, 14 Haziran 2002.

— "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", Ch. Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı* içinde, çev. A. Berktay (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004).

— "Sunuş: Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı", Peter Bürger, *Avangard Kuramı* içinde, çev. Erol Özbek (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003).

Artun, Ali (ed), *Sanatçı Müzeleri*, çev. Elçin Gen, Ali Berktay, Engin Yılmaz (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005).

Artun, Ali ve Balcıoğlu, Tevfik, "Mimarlığın Makinesi - Makinenin Mimarlığı", *Mimarlık*, 10. sayı, 1982.

Artun, Deniz, *Politiques de Modernisation/Pratiques d'Art: Une Approche Anthropologique des Artistes Boursiers de L'État Impérial et Républicain de Turquie à l'Academie Julian*, École Des Hautes Études En Sciences Sociales, yayınlanmamış doktora tezi.

Assouline, Pierre, *Discovering Impressionism - The Life of Paul Durand-Ruel*, çev. Willard Wood ve Anthony Roberts (New York: Vendome Press, 2004).

Atasoy, Sümer ve Çakmakoğlu-Barut, Nevin, *Müzeler ve Müzecilik Bibliyografyası (1977-1995)* (İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları, 1996).

Bal, Mieke, "The Discourse of the Museum", *Thinking about Exhibitions*, ed. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (Londra: Routledge, 1996).

Banham, Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age* (Londra: The Architectural Press, 1960).

Barker, Emma, "Introduction: The Changing Museum", *Contemporary Cultures of Display*, ed. Emma Barker (New Haven: Yale University Press, 1999). [Tükçesi: "Teşhir Kültürleri", *Müze ve Eleştirel Düşünce*, ed. Ali Artun (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006)].

— "The Museum in the Postmodern Era: the Musée d'Orsay", *Contemporary Cultures of Display*, ed. Emma Barker (New Haven: Yale University Press, 1999). [Tükçesi: "Postmodern Çağda Müze: Orsay Müzesi", *Müze ve Eleştirel Düşünce*, ed. Ali Artun (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006)].

— "Exhibiting the Canon: the Blockbuster Show", *Contemporary Cultures of Display*, ed. Emma Barker (New Haven: Yale University Press, 1999).

— "The Museum in the Community: the New Tates", *Contemporary Cultures of Display*, ed. Emma Barker (New Haven: Yale University Press, 1999). [Tükçesi: "Müzenin Toplumdaki Yeri: Yeni Tate Galerileri", *Müze ve Eleştirel Düşünce*, ed. Ali Artun (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006)].

Barker, Emma ve Anabel Thomas, "The Sainsbury Wing and Beyond: the National Gallery Today", *Contemporary Cultures of Display*, ed. Emma Barker (New Haven: Yale University Press, 1999).

Barthes, Roland, "From Work to Text", çev. Stephen Heath, *Art after Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1992).

— *Camera Lucida*, çev. Richard Howard (Lonfra: Vintage, 2000).

— *The Eiffel Tower and Other Mythologies* (New York: Hill and Wang, 1979).

Bataille, Georges, "Museum", çev. Annette Michelson, *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, ed. Bettina Messias Carbonell (Massachusettes: Blackwell Publishing, 2004).

Baudelaire, Charles, *Modern Hayatın Ressamı*, çev. A. Berktay (Istanbul: İletişim Yayınları, 2004).

— *Selected Writings on art And Artists*, çev. P. E. Charvet (Cambridge: Cambridge University Press, 1981).

Baudrillard, Jean, "The System of Collecting", çev. Roger Cardinal, *The Cultures of Collecting*, ed. John Elsner ve Roger Cardinal (Londra: Reaktion Books, 1994).

— *America* (Londra: Verso, 1990).

— *Cool Memories II (1987-90)* (Londra: Verso, 1997).

— "The Beaubourg-Effect: Implosion and Deterrence", *Rethinking Architecture*, ed. N. Leach (Londra: Routledge, 1997), s. 210-218.

— *The Conspiracy of Art - Manifestos, Interviews, Essays*, çev. Ames Hodges (New York: Semiotexte, 2005).

Baxandall; Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (Oxford: Oxford University Press, 1988).

Bazin, Germain, *The Museum Age*, çev. Jane van Nuis Cahill (New York: Universe Books, 1967).

Becker, Howard S., *Art Worlds* (Berkeley: University of California Press, 1984).

— "Art World", *Encyclopedia of Aesthetics* (New York: Oxford University Press, 1998) 1. cilt.

Behrman, S. N., *Antikacıların Pîri Duveen*, çev. Celal Üster (Istanbul: P Kitaplığı, 1999).

Benjamin, Walter, *One Way Street and Other Writings*, çev. E. Jephcott ve K. Shorter (Londra: Verso, 1992).

— *The Arcades Project*, çev. H. Eiland ve K. McLaughlin (Cambridge, Ma.: Belknap Press, 1999).

— *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, çev. Harry Zohn (New York: Schoken Books, 1969).

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

— "The Exhibitonary Complex", *Thinking about Exhibitions*, ed. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (Londra: Routledge, 1996).

Berger, John, *Keeping a Rendezvous* (New York: Random House, 1992).

Berlin, Isaiah, *Romantikliğin Kökleri*, ed. Henry Hardy, çev. Mete Tunçay (Istanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004).

Bhabha, Homi K. "Art and National Identity: A Critics' Syposium", *Art in America*, Eylül 1991, s. 82.

Bloom, Jonathan M., *Kâğıda İşlenen Uygarlık: Kâğıdın Tarihi ve İslâm Dünyasına Etkisi*, çev. Zilal Kılıç (Istanbul: Kitap Yayınevi, 2003).

Borges, Jorge Luis, *Öteki Soruşturmalar*, çev. Peral Beyaz Charum ve Türker Armaner (Istanbul: İletişim Yayınları, 2005).

Brett, Guy, "Art and National Identity: A Critics' Syposium", *Art in America*, Eylül 1991, s. 81.

Burke, Peter, *Bilginin Toplumsal Tarihi*, çev. Mete Tunçay (Istanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2001).

Bourdieu, Pierre, *Distinction, A Social Critique of the Judgement of Taste*, çev. R. Nice (Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1996).

— *The Field of Cultural Production, Essays on Art and Literature*, ed. R. Johnson (Cambridge: Polity Press, 1993).

— *The Rules of Art, Genesis and Structure of The Literary Field*, çev. S. Emanuel (Stanford, Ca.: Stanford University Press, 1995).

— "Artistic Taste and Cultural Capital", *Culture and Society, Contemporary Debates*, ed. J. C. Alexander ve S. Seidman (Cambridge: Cambridge University Press, 1990) 205-215.

Bourdieu, Pierre ve Darbel, Alain, *The Love of Art, European Art Museums and Their Public*, çev. C. Beattie ve N. Merriman (Stanford, Ca.: Stanford University Press, 1990).

Burckhardt, Jacob, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, ed. Irene Gordon (New York: The New American Library, 1960).

Bürger, Peter, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek (Istanbul: Iletişim Yayınları, 2003).

— *The Decline of Modernism*, çev. Nicholas Walker (Cambridge: Polity Press, 1992).

Calvino, Italo, *The Castle of Crossed Destinies*, çev. William Weaver (Londra: Random House, 1997).

Canclini, Néstor Garcia, "Remaking Passports: Visual Thought in the Debate on Multiculturalism", *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 1998).

Cantay, Gönül, "Müzeciliğimiz ve Eğitimi", *I. Müzecilik Sempozyumu Bildirileri, 14-15 Ekim 1993* (Istanbul: Deniz Müzesi, 1994).

Carbonell, Bettina Messias, "Introduction: Museum Studies and the 'Eccentric Space' of an Anthology", *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, ed. Bettina Messias Carbonell (Massachusettes: Blackwell Publishing, 2004).

Carbonell, Bettina Messias (ed.), *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, (Massachusettes: Blackwell Publishing, 2004).

Caws, Mary Ann, *Manifesto - A Century of Isms* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2001).

Caygill, Marjorie L., "From Private Collection to Public Museum: the Sloane Collection at Chelsea and the British Museum", *Enlightening the British: Knowledge, Discovery and the Museum in the 18th Century*, ed. R. G. W Anderson, M. L. Caygill, A. G. Macgregor ve L. Syson (Londra: British Museum Press, 2003).

Cesati, Franco, *The Medici: Story of a European Dynasty* (Floransa: Mandragora, 1999).

Cezar, Mustafa, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi* (Istanbul: Erol Kerim Aksoy Vakfı Yayınları, 1995).

Chartier, Roger, *The Cultural Origins of the French Revolution*, çev. Lydia G. Cochrane (Durham: Duke University Press, 1991).

Clark, T. J., *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (New Haven: Yale University Press, 2001).

Clark, Toby, *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, çev. Esin Hoşsucu (Istanbul, Ayrıntı, 2004).

Cohen-Solal, Annie, *Painting American: The Rise of American Artists, Paris 1867 - New York 1948* (New York: Alfred A. Knopf, 2001).

Coombes, Annie E., "Inventing the 'Postcolonial': Hybridity and Constituency in Contemporary Curating", *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 1998).

Conrad, Peter, *Modern Times Modern Places - Life and Art in the 20th Century*, (Londra: Thames and Hudson, 1998).

Conrads, Ulrich, *Programmes and Manifestoes on 20th Century Architecture*, çev. Michael Bullock (Londra: Lund Humphries, 1970).

Crane, Diana, *The Transformation of the Avant-Garde, The New York Art World, 1940-1985* (Chicago: The University of Chicago Press, 1987).

Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge: MIT Press, 1992).

— "Eclipse of the Spectacle", *Art after Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1992).

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

Çelik, Zeynep, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at the Nineteenth Century World's Fairs* (Berkeley: University of California Press).

Çoruhlu, Tülin, "Askerî Müze Resim Koleksiyonunun Oluşumu", *II. Müzecilik Semineri Bildirileri, 19-23 Eylül 1994* (Istanbul: Askerî Müze, 1995).

Çoruhlu, Yaşar, "Türkiye'de 'Asya Türk Sanat ve Arkeolojisi'ne Dair Bir Müzenin Kurulması Hakkında Bazı Görüşler, *I. Müzecilik Sempozyumu Bildirileri, 14-15 Ekim 1993* (İstanbul: Deniz Müzesi, 1994).

Dante Alighieri, *The Divine Comedy, Hell*, çev. Dorothy L. Sayers (Middlesex: Penguin Books, 1984)

Danto, Arthur C., *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-historical Perspective* (New York: Farrar, Straus, Giroux, 1992).

Davis, Murray S., "Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality", *Georg Simmel-Critical Assessments*, ed. D. Frisby (Londra: Routledge, 1994) cilt III, 46-60.

Davis, Whitney, "Winckelmann Devided: Mourning the Death of Art History", *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 1998).

DiMaggio, Paul, "Sociological Perspectives on Museums", *Encyclopedia of Aesthetics* (New York: Oxford University Press, 1998) 3. cilt.

Dorival, Bernard, *The School of Paris in the Musée d'art Moderne*, çev. Cornelia Brookfield ve Ellen Hart (Londra: Thames and Hudson, 1962).

Duncan, Carol, "Art Museums and the Ritual of Citizenship", *Exhibiting Cultures, The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. I. Karp ve S. D. Lavine (Washington: Smithsonian Institution Press, 1991) 88-103.

— *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (Londra: Routledge, 1995).

— "The Art Museum as Ritual", *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 1998).

Duncan, Carol ve Wallach, Allan, "The Universal Survey Museum", *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, ed. Bettina Messias Carbonell (Massachusettes: Blackwell Publishing, 2004). [Türkçesi: "Evrensel Müze", *Müze ve Eleştirel Düşünce*, ed. Ali Artun (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006)].

Duncan, James, "Sites of Representation: Place, Time and the Discourse of the Other", *Place, Culture, Representation*, ed. James Duncan ve David Ley (Londra: Routledge, 1993).

Eco, Umberto, *Serendipities: Language and Lunacy*, çev. William Weaver (Florida: Harvest Books, 1999).

— *Travels in Hyper-reality*, çev. William Weaver (San Diego: Harvest/HBJ Books, 1986).

— *On Beauty: A History of a Western Idea*, çev. Alastair McEwen (Londra: Secker and Warburg, 2004).

— *Günlük Yaşamdan Sanata*, çev. Kemal Atakay (İstanbul: Adam, 1991).

Edhem, Halil, *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, günümüz diline aktaran Gültekin Elibal (İstanbul, Milliyet Yayınları, 1970).

— "Müzeler", TC Maarif Vekaleti, Birinci Türk Tarih Kongresi, Konferanslar, müzakere zabıtları, 1932.

— "Le rang et l'importance de nos museés des antiquites parmi les museés europeens, *La Turquie Kemaliste*, 5. sayı, 4 Ocak 1935.

Edwards, Steve (ed.), *Art And its Histories - A Reader* (New Haven: Yale University Press, 1999).

Elias, Norbert, *The Civilizing Process: The History of Manners and State Formation and Civilization*, çev. Edmund Jephcott (Oxford: Blackwell Publishing, 1995).

El-Mutawalli, Nawala, "Tanıklıklar", Geçmişimiz İçin Bir Gelecek: Kültürel Miras Kavramının Yeniden Tanımlanması ve Korunması için Uluslararası Sempozyum'da sunulan bildiri, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 24-26 Haziran 2004.

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

Erder, Cevat, *Tarihî Çevre Kaygısı* (Ankara: ODTÜ, 1971).

Estin, Colette ve Laporte Hélène, *Yunan ve Roma Mitolojisi*, çev. Musa Eran (Ankara: Tübitak, Ekim 2002)

Fausch, Deborah, "The Knowledge of the Body and the Presence of History - Toward a Feminist Architecture", *Architecture and Feminism*, ed. Debra Coleman, Elizabeth Danze, Carol Henderson (New York, Princeton Architecturel Press, 1996).

Fernie, Eric (ed.), *Art History and its Methods - A Critical Anthology* (Londra: Phaidon Press, 1995).

Findlen, Paula, "The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy", *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, ed. Bettina Messias Carbonell (Massachusettes: Blackwell Publishing, 2004).

Fisher, Philip, "Art and the Future's Past", *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, ed. Bettina Messias Carbonell (Massachusettes: Blackwell Publishing, 2004).

Focillon, Henri, *The Life of Forms in Art* (New York: Zone Books, 1992).

Foster, Hal, *Recodings, Art, Spectacle, Cultural Politics* (Seattle: Bay Press, 1985).

— *Tasarım ve Suç, Müze-Mimarlık-Tasarım*, çev. Elçin Gen (Istanbul: İletişim Yayınları, 2004).

— "Re: Post", *Art after Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1992).

— "The Artist as Ethnographer", *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts* (Londra: Kala Press, 1994).

— "It's Modern But is it Contemporary?", *London Review of Books*, 16 Aralık 2004.

— "The Archive Without Museums", *October*, Yaz 1996.

Foster, Hal ve Krauss, Rosalind; Bois, Yves-Alain; Buchloh, Benjamin H. D., *Art Since 1900 - Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (Londra: Thames and Hudson, 2004).

Foucault, Michel, *The Birth of the Clinic, An Archaeology of Medical Perception*, çev. A. M. Sheridan (Londra: Tavistock, 1973).

— *Aesthetics, Essential Works of Foucault 1954-1984*, cilt 2, ed. J. D. Faubion, çev. R. Hurley (Londra: Penguin, 1998).

— *Madness and Civilization, a History of Insanity in the Age of Reason*, çev. R. Howard (Londra: Routledge, 2004).

— *Entelektüelin Siyasi İşlevi*, çev. I. Ergüden, O. Akınhay, F. Keskin (Istanbul: Ayrıntı, 2005).

— *Language, Counter-Memory, Practice - Selected Essays and Interviews*, ed. Donald F. Bouchard, çev. Donald F. Bouchard ve Sherry Simon (New York: Cornell University Press, 1977).

— *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences* (New York: Random House, 1994).

— "The Subject and Power", *Art after Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1992).

— "What is an Author?", *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 1998).

— *Disciplin and Punish: The Birth of The Prison* (Londra: Penguin, 1991).

Frascina, Francis ve Harris, Jonathan (ed.), *Art in Modern Culture - An Anthology of Critical Texts* (Londra: Phaidon Press, 1992).

Fraser, Andrea, *Museum Highlights - The Writings of Andrea Fraser*, ed. Alexander Alberro (Cambridge MA: MIT Press, 2005).

Friedman, Milfred (ed.), *Gehry Talks - Architecture and Process* (Londra: Thames and Hudson, 2003).

Frisby, David, *Sociological Impressionism, A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory* (Londra: Routledge, 1992).

— "Georg Simmel: First Sociologist of Modernity", *Georg Simmel-Critical Assessments*, cilt II, ed. D. Frisby (Londra: Routledge, 1994) 325-349.

— "The Aesthetics of Modern Life: Simmel's Interpretation", *Georg Simmel-Critical Assessments*, cilt II, ed. D. Frisby (Londra: Routledge, 1994).

Fry, Edward F., "The Dilemmas of the Curator", *Museums in Crisis*, ed. B. O'Doherty (New York: George Braziller, 1972) 103-116.

Fusco, Coco, "Art and National Identity: A Critics' Syposium", *Art in America*, Eylül 1991, s. 82.

Georgel, Chantal, "The Museum as Metaphor in Nineteenth-Century France", çev. Marc Roudebush, *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, ed. Daniel J. Sherman ve Irit Rogoff (Londra: Routledge, 1994).

Giebelhausen, Michaela, "The Architecture is the Museum", *New Museum Theory and Practice - An Introduction*, ed. Janet Marstine (Massachusetts: Blackwell Publishing, 2006).

Giovannini, Joseph, "Malibu and a Villa", *Art in America*, Mayıs 2006, s. 93.

Gombrich, Ernst, "Style", *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 1998).

— "Hegel and Art History", *Architectural Design*, 51. sayı, Haziran-Temmuz 1981.

Grasskamp, Walter, "'Degenerate Art' and Documenta I: Modernism Ostracized and Disarmed", çev. Michael Shae, *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, ed. Daniel J. Sherman ve Irit Rogoff (Londra: Routledge, 1994).

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

Groys, Boris, "The Struggle against the Museum; or, The Display of Art in Totalitarian Space", *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, ed. Daniel J. Sherman ve Irit Rogoff (Londra: Routledge, 1994).

Gucht, Daniel Vander, "Art at Risk in the Hands of the Museum: From the Museum to the Private Collection?", *International Sociology*, 6. cilt, 3. sayı, Eylül 1991.

Guilbaut, Serge, *How New Yorh Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, çev. Arthur Goldhammer (Chicago: The University of Chicago Press).

Grunenberg, Christoph, "The Modern Art Museum", *Contemporary Cultures of Display*, ed. Emma Barker (New Haven: Yale University Press, 1999).

Haacke, Hans, *Hans Haache*, II. cilt (Londra: Tate Gallery, 1984).

Habermas, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, çev. Thomas Burger ve Frederick Lawrence (Cambridge: Polity Press ve Blackwell Publishing, 1996). [Türkçesi: *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, çev. Tanıl Bora ve Mithat Sancar (Istanbul: İletişim Yayınları, 2005)].

— "Modernity - An Incomplete Project", *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* içinde, ed. Hal Foster (Washington: Bay Press, 1983).

Hall, Stuart, "Museums of Modern Art and the End of History", *Modernity and Difference*, S. Hall ve S. Maharaj (Londra: inIVA, 2001). [Türkçesi: "Modern Sanat Müzeleri ve Tarihin Sonu", *Müze ve Eleştirel Düşünce*, ed. Ali Artun (Istanbul: İletişim Yayınları, 2006)].

Hall, Stuart ve Sarat Maharaj, "Modernity and Difference", *Modernity and Difference*, S. Hall ve S. Maharaj (Londra: inIVA, 2001).

Harding, Anna, *Curating: The Contemporary Art Museum and Beyond* (Londra: Academy Editions.)

Harrison, Charles ve Wood, Paul (ed.), *Art in Theory 1900-1990 - An Anthology of Changing Ideas* (Oxford; Blackwell Publishing, 1993).

Haskell, Francis, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition* (New Haven: Yale University Press, 2000).

Hauser, Arnold, *The Sociology of Art*, çev. Kenneth J. Northcott, 2 cilt (Chicago: University of Chicago Press, 1985).

Hegel, G. W. F., "Philosophy of Fine Art", *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 1998).

Heidegger, Martin, "The Origin of the Work of Art", *Poetry, Language, Thought*, çev. Albert Holstadfer (New York: Harper and Row, 1971).

— "The Age of the World Picture", *The Question Concerning Technology, and Other Essays*, çev. William Lovitt (New York: Harper and Row, 1977).

Hein, Hilde, "Museums", *Encyclopedia of Aesthetics* (New York: Oxford University Pres, 1998) 3. cilt.

Hirst, Paul, "Foucault and Architecture", *Architecturel Association Files*, Londra.

Hoffmann, Detlef, "The German Art Museum and the History of the Nation", *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, ed. Daniel J. Sherman ve Irit Rogoff (Londra: Routledge, 1994).

Hooper-Greenhill, Eilean, *Museums and the Shaping of Knowledge* (New York: Routledge, 1992).

— "The Rebirth of the Museum", *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, 7. bölüm (New York: Routledge, 2000).

Hutton, Patrick H., *History as an Art of Memory* (Hanover: University Press of New England, 1993).

Huyssen, Andreas, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (New York: Routledge, 1995). [Türkçesi: *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*, çev. Kemal Atakay (İstanbul: Metis, 1999).]

— "Mapping the Postmodern", *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 1998).

— *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Londra: Macmillan Press, 1988).

ICOM Türkiye Millî Komitesi Yayınları, *Müzelerin Teşkilatlanması: Pratik Öğütler* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1963).

İğdemir, Uluğ (ed.), *Halil Edhem Hatıra Kitabı*, 2. cilt (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1948)

Impey, Oliver ve Macgregor, Arthur (ed.), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-century Europe* (Oxford: Clarendon Press, 1985).

Irving, Mark, "Sami Azar's Last Stand", www.artnewspaper.com, 13 Eylül 2005.

Iversen, Margaret, "Retrieving Warburg's Tradition", *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 1998).

Jensen, Robert, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe* (New Jersey: Princeton University Press, 1994).

Kant, Immanuel, *The Critique of Judgement*, çev. J. C. Meredith (New York: Oxford University Press, 1952).

Kaplan, Flora E.S. (ed)., *Museums and the Making of "Ourselves": The Role of Objects in National Identity* (Londra: Leicester University Press, 1996).

Kaufmann, Thomas Dacosta, "From Treasury to Museum: The Collections of the Austrian Habsburgs", *The Cultures of Collecting*, ed. John Elsner ve Roger Cardinal (Londra: Reaktion Books, 1994).

Kapur, Geeta, "A New Inter Nationalism: The Missing Hyphen", *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts* (Londra: Kala Press, 1994).

Kempers, Bram, *Painting, Power and Patronage: The Rise of the Professional Artist in the Italian Renaissance*, çev. Beverly Jackson (Londra: Allen Lane Penguin Press, 1992).

Kibiroğlu, Enver, "Askerî Müze ve Mevzuatı", *I. Müzecilik Sempozyumu Bildirileri, 14-15 Ekim 1993* (İstanbul: Deniz Müzesi, 1994).

King, Lyndel ve Marstine, Janet, "The University Museum and Gallery: A Site for Institutional Critique and a Focus of the Curriculum", *New Museum Theory and Practice - An Introduction*, ed. Janet Marstine (Massachusetts: Blackwell Publishing, 2006).

Koç, Pınar Bolel, "İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin Türk Müzeciliğindeki Yeri", *II. Müzecilik Semineri Bildirileri, 19-23 Eylül 1994* (İstanbul: Askerî Müze, 1995).

Koven, Seth, "The Whitechapel Picture Exhibitions and the Politics of Seeing", *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, ed. Daniel J. Sherman ve Irit Rogoff (Londra: Routledge, 1994).

Krauss, Rosalind E., "Postmodernism's Museum Without Walls", *Thinhing about Exhibitions*, ed. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (Londra: Routledge, 1996).

— "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum", *October*, 54. cilt, Bahar 1990.

Kunitz, Daniel, "Great Expectations", *Art Review*, Ocak 2006.

Kuspit, Donald, *The End of Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004). [Türkçesi: *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden (Istanbul: Metis Yayınları, 2006)].

Le Corbusier, "Other Icons: The Museums", çev. James I. Dunnet, *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, ed. Bettina Messias Carbonell (Massachusettes: Blackwell Publishing, 2004).

Leffingwell, Edward, "Rehabilitating Rebay", *Art in America*, Aralık 2005.

Leppert, Richard, *Sanatta Anlamın Görüntüsü: Imgelerin Toplumsal Işlevi*, çev. Ismail Türkmen (Istanbul: Ayrıntı, 2002).

Luke, Timothy, *Shows of Force: Power, Politics, and Ideology in Art Exhibitions* (Durham: Duke University Press, 1992).

MacLeod, Roy (ed.), *Ishenderiye Kütüphanesi: Antik Dünya'nın Öğrenim Merkezi*, çev. Elif Böke (Ankara: Dost, 2004).

Macdonald, Sharon, "Exhibitions of Power and Powers of Exhibition: An Introduction to the Politics of Display", *The Politics of Display - Museums, Science, Culture*, ed. Sharon Macdonald (Londra; Routledge, 1998).

Madran, Burçak, *Kent, Toplum, Müze - Deneyimler, Kathlar*, Toplumsal Tarih Müzesi Kuruluş Sorunları Sempozyumu 27/29 Mayıs 1993, Kent ve Toplumsal Tarih Müzeleri Atölyeleri 28-30 Haziran 1995 (Istanbul: Tarih Vakfı, 2001).

Mainardi, Patricia, *The End of the Salon, Art and the State in the Early Third Republic* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

— *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867* (New Haven: Yale University Press, 1989)

Malraux, André, "Museum without Walls", *The Psychology of Art*, 1. cilt, çev. Stuart Gilbert (Londra: Pantheon Books, t.y.).

— *The Voices of Silence*, çev. Stuart Gilbert (Londra: Secker and Warburg, 1956).

— *Le Musée Imaginaire* (Paris: Gallimard, 1965).

Marx, Karl, *The Revolutions of 1848, Political Writings*, 1. cilt, ed. David Fernbach (Londra: Penguin Books ve New Left Review, 1973).

Mauries, Patrick, *Cabinets of Curiosities* (Londra: Thames and Hudson, 2002).

McEvilley, Thomas, *Art and Otherness: Crisis in Cultural Identity* (New York: McPherson and Company, 1992).

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

McShine, Kynaston (ed.), *The Museum as Muse: Artists Reflect* (New York: The Museum of Modern Art, 1999).

Meijers, Debora J., "Sir Hans Sloane and the European Proto-Museum", *Enlightening the British: Knowledge, Discovery and the Museum in the 18th Century*, ed. R. G. W Anderson, M. L. Caygill, A. G. Macgregor ve L. Syson (Londra: British Museum Press, 2003).

— "The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition", *Thinking about Exhibitions*, ed. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (Londra: Routledge, 1996).

Melville, Stephen, "Clement Greenberg", *Encyclopedia of Aesthetics* (New York: Oxford University Pres, 1998), 2. cilt.

Menand, Louis, "Unpopular Front: American Art and the Cold War", *The New Yorker*, 17 Ekim 2005.

Miller, Michael B., *The Bon Marché, Bourgeois Culture and the Departmant Store, 1869-1920* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1981).

Mitchell, Timothy, "Orientalism and the Exhibitionary Order", *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 1998).

— *Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi*, çev. Zeynep Altok (Istanbul: İletişim Yayınları, 2001).

Montaner, Josep M., *New Museums* (Londra: Architecture Design and Technology Press, 1990).

Nairne, Sandy, *State of the Art: Ideas and Images in the 1980s* (Londra: Chatto and Windus, 1990).

— "Exhibitions of Contemporary Art", *Contemporary Cultures of Display*, ed. Emma Barker (New Haven: Yale University Press, 1999).

Neubauer, John, "Novalis", *Encyclopedia of Aesthetics* (New York: Oxford University Pres, 1998) 3. cilt.

Newhouse, Victoria, *Towards a New Museum* (New York: Monacelli Press, 1998).

Nochlin, Linda, "Museums and Radicals: A History of Emergencies", *Museums in Crisis*, ed. B. O'Doherty (New York: George Braziller, 1972). [Türkçesi: "Müzeler ve Radikaller: Bir Olaganüstü Durumlar Tarihi", *Müze ve Eleştirel Düşünce*, ed. Ali Artun (Istanbul: İletişim Yayınları, 2006)].

O'Doherty, Brian, *Inside The White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Santa Monica: Lapis Press, 1986).

Oguibe, Olu, "A Brief Note on Internationalism", *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts* (Londra: Kala Press, 1994).

Panofsky, Erwin, *Perspective as Symbolic Form*, çev. Christopher S. Wood (New York: Zone Books, 1997).

Papadakis, Andreas C., *New Museology* (Londra: Academy Group, 1991).

Parsons, Edward Alexander, "Preface", *The Alexandrian Library, Glory of the Hellenic World, Its Rise, Antiquities and Destructions* (Londra: Cleaver-Hume Press, 1952).

Poe, Edgar Ellan, *The Complete Illustrated Stories and Poems of Edgar Ellan Poe* (Londra: Chancellor Press, 1988).

Poulot, Dominique, "Identity as Self-Discovery: The Ecomuseum in France", çev. Marc Roudebush, *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, ed. Daniel J. Sherman ve Irit Rogoff (Londra: Routledge, 1994).

— *Une Histoire des Musées de France, XVIII-XX Siècle* (Paris: La Découverte, 2005).

Preziosi, Donald, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science* (New Haven: Yale University Press, 1989).

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

— "Introduction: Art History - Making the Visible Legible", *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 1998).

— "Art as History: Introduction", *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 1998).

— "The Art of Art History", *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 1998).

— "Museology", *Encyclopedia of Aesthetics* (New York: Oxford University Press, 1998), 3. cilt.

Prior, Nick, *Museums and Modernity, Art Galleries and the Making of Modern Culture* (Oxford: Berg, 2002).

Putnam, James, *Art and Artifact: The Museum as Medium* (Londra: Thames and Hudson, 2001).

Rancière, Jacques, "The Aesthetic Revolution and its Outcomes", *New Left Review*, Mart/Nisan 2002, s. 133.

Riegl, Alois, "Leading Characteristics of the Late Roman Kunstwollen", *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 1998).

Robertson, Bruce, "The South Kensington Museum in Context: An Alternative History", *Museum And Society*, Mart 2004.

Robertson, Bryan, "The Museum and the Democratic Fallacy", *Museums in Crisis*, ed. B. O'Doherty (New York: George Braziller, 1972) 75-89.

Ronan, Collin A., *Bilim Tarihi: Dünya Kültürlerinde Bilimin Tarihi ve Gelişmesi*, çev. Ekmeleddin İhsanoğlu ve Feza Günergun (Ankara: TÜBİTAK, Kasım 2003).

Roob, Alexander, *The Hermetic Museum: Alchemy and Mysticism*, çev. Shaun Whiteside (Köln: Taschen, 1997).

Rose, Margaret A., *Marx's Lost Aesthetic: Karl Marx and the Visual Arts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).

Roy, Arundhati, "Instant-Mix Imperial Democracy (Buy One Get One Free)", commondreams.org, 18 Mayıs 2003.

Rubin, William (ed), *"Primitivism" in the 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, 2 cilt (New York, The Museum of Modern Art: 1984).

Ruskin, John, *On Art and Life* (Londra: Penguin Books, 2004).

Said, Edward, "Art and National Identity: A Critics' Syposium", *Art in America*, Eylül 1991, s. 80-81.

Sakai, Tadayasu, "Art and National Identity: A Critics' Syposium", *Art in America*, Eylül 1991, s. 83.

Salzburg Seminar Lectures: Museums in the 21st Century, 16-23 Mayıs 2001'de Salzburg'da düzenlenen sempozyumda sunulan bildiriler.

Saunders, Francis Stonor, *Parayı Verdi Düdüğü Çaldı: CIA ve Kültürel Soğuk Savaş*, çev. Ü. İnce (Istanbul: Doğan Kitap, 2004).

Schaffer, Ingrid ve Jacobs, Lisa, *Julien Levy: Portrait of an Art Gallery* (Cambridge, Ma.: MIT Press. 1998).

Schapiro, Meyer, "Style", *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 1998).

Schjeldahl, Peter, "Art and National Identity: A Critics' Syposium", *Art in America*, Eylül 1991, s. 80.

Schorske, Carl E., *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture* (New York: Random House, 1981).

Schubert, Karsten, *The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day* (Londra: One-Off Press, 2000).

Seigel, Jerrold, *Bohemian Paris* (New York: Elizabeth Sifton Books, 1986).

Sennett, Richard, *The Fall of the Public Man* (New York: Alfred A. Knopf, 1977). [Türkçesi: *Kamusal İnsanın Çöküşü*, çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz (Istanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996)].

Serota, Nicholas, *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art* (Londra: Thames and Hudson, 2006)

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

Shaman, Sanford Sivitz, "Education, Sunflowers and the New Vulgarity in Art Museums", *Museum Media Message*, ed. Eilean Hooper-Greenhill (Londra: Routledge, 1995).

Shelton, Anthony Alan, "Cabinets of Transgression: Renaissance Collections and the Incorporation of the New World", *The Cultures of Collecting*, ed. John Elsner ve Roger Cardinal (Londra: Reaktion Books, 1994).

Sherman, Daniel J. ve Rogoff, Irit, "Introduction: Frameworks for Critical Analyses", *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, ed. Daniel J. Sherman ve Irit Rogoff (Londra: Routledge, 1994).

Sherman, Daniel J., "Quaremère/Benjamin/Marx: Art Museums, Aura, and Commodity Fetishism", *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, ed. Daniel J. Sherman ve Irit Rogoff (Londra: Routledge, 1994).

Shiner, Larry, *The Invention of Art: A Cultural History* (Chicago: University of Chicago Press, 2001).

Siegel, Jonah, *Desire and Excess: The Nineteenth Century Culture of Art* (New Jersey: Princeton University Press, 2000).

Simmel, Georg, *The Philosophy of Money*, ed. D. Frisby, çev. T. Bottomore ve D. Frisby (Londra: Routledge, 1990).

— *Modern Kültürde Çatışma*, çev. T. Bora, N. Kalaycı ve E. Gen (Istanbul: İletişim Yayınları, 2003).

— *Simmel on Culture*, ed. David Frisby ve Mike Featherstone, (Londra: Sage, 1997).

Simpson, Colin, *The Partnership: The Secret Association of Bernard Berenson and Joseph Duveen* (Londra: The Bodley Head, 1987).

Smiers, Joost, *Arts under Pressure: Promoting Cultural Diversity in the Age of Globalization* (New York: Zed Books, 2003).

Smith, David, "Tate Loses out to Galleries Abroad in Cash Squeze", *The Observer*, 31 Ekim, 2004.

Snowman, Margo Rouard, *Museum Graphics*, çev. Alison Hollingsworth, Elizabeth Pendleton ve Paul Collins (Londra: Thames and Hudson, 1992).

Sontag, Susan, "Edebiyat Özgürlüktür", Alman Yayıncılar Birliği Barış Ödülü konuşması, çev. Çiğdem Dalay, *Post-Express*, Kasım-Aralık 2004.

Soussloff, Catherine, "Historicism in Art History", *Encyclopedia of Aesthetics* (New York: Oxford University Press, 1998), 2. cilt.

Spence, Jonathan D., *The Memory Palace of Matteo Ricci* (New York: Penguin Books, 1985).

Spencer, John R., "The University Museum: Accidental Past, Purposeful Future?", *Museums in Crisis*, ed. B. O'Doherty (New York: George Braziller, 1972) 131-143.

Stallabrass, Julian, *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art* (Oxford: Oxford University Press, 2004).

St. Clair, William, "The Sculptures of the Parthenon, Questions of Authenticity and Stewardship", 5 Aralık 2000'de Kıbrıs'ta düzenlenen sempozyumda sunulan bildiri.

Stille, Alexander, "The Return of the Vanished Library", *The Future of the Past*, 9. bölüm (New York, Farrar, Strauss and Giroux, 2002).

Storr, Robert, "Art and National Identity: A Critics' Syposium", *Art in America*, Eylül 1991, s. 83.

— "No Joy in Mudville: Greenberg's Modernism Then and Now", *Modern Art and Popular Culture: Readings in High and Low*, ed. Kirk Varnedoe ve Adam Gopnik (New York: The Museum of Modern Art, 1990).

Summers, David, "History of Aisthesis", *Encyclopedia of Aesthetics* (New York: Oxford University Press, 1998), 3. cilt.

Şapolyo, Enver Behnan, *Müzeler Tarihi* (Istanbul: Remzi Kitabevi, 1936).

Tafuri, Manfredo, *Architecture and Utopia, Design and Capitalist Development*, çev. Barbara Luigia La Penta (Cambridge: MIT Press, 1977).

Tashjian, Dickran, *A Boatload of Madmen, Surrealism and the American Avant-Garde 1920-1950* (New York: Thames and Hudson, 1995).

Tournier, Michel, *Cuma, ya da Pasifik Arafı*, çev. Melis Ece (Istanbul: Ayrıntı, 1994).

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

Van den Haag, Ernest, "Art and the Mass Audience", *Museums in Crisis*, ed. B. O'Doherty (New York: George Braziller, 1972) 65-74.

Vergo, Peter (ed.), *The New Museology* (Londra: Reaktion Books, 2000).

Virilio, Paul, *Art and Fear*, çev. Julie Rose (Londra: Continuum, 2003).

Virilio, Paul ve Lotringer, Sylvére, *The Accident of Art*, çev. Michael Taormina (New York: Semiotexte, 2005).

Vollard, Ambroise, *Recollections of a Picture Dealer*, çev. Violet M. Macdonald (New York: Dover Publications, 1978).

Wallach, Amei, "Cold War Icons Revisited", *Art in America*, Haziran-Temmuz 2004, s. 81-89.

Wallis, Brian, "Selling Nations: International Exhibitions and Cultural Diplomacy", *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, ed. Daniel J. Sherman ve Irit Rogoff (Londra: Routledge, 1994).

Walsh, Kevin, *The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post-modern World* (Londra: Routledge, 2003).

Warburg, Aby, "Images from the Region of the Pueblo Indians of North America", *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 1998).

Waterfield, Giles, "Anticipating the Enlightenment: Museums and Galleries in Britain before the British Museum", *Enlightening the British: Knowledge, Discovery and the Museum in the 18th Century*, ed. R.G.W Anderson, M. L. Caygill, A.G. Macgregor ve L. Syson (Londra: British Museum Press, 2003).

Weil, Stephen, *Rethinking the Museum, and Other Meditations* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1990).

Wilde, Oscar, *The Works of Oscar Wilde* (Londra: Spring Books, 1965).

Wölfflin, Heinrich, "Principles of Art History", *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 1998).

Wu, Chin-Tao, *Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, çev. Esin Soğancılar (Istanbul: İletişim Yayınları, 2005).

— "Tokyo's High-Art emporia", *New Left Review*, Mayıs-Haziran 2004, 24. sayı.

Yaraş, Ahmet, "Anadolu'daki İlk Koleksiyonculuk ve Müzecilik Faaliyetleri", *II Müzecilik Semineri Bildirileri, 19-23 Eylül 1994* (İstanbul: Askerî Müze, 1995).

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

Yates, Frances A., *The Art of Memory* (Chicago: University of Chicago Press, 1984).

Yavuz, Hilmi, "Cumhuriyet Dönemi Kültür Tarihine Genel Bir Bakış", *Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat*, Sempozyum Bildirileri 18-19 Mart 1999 (İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 2000).

Yıldızoğlu, Ergin, *Köpeğin Ahlakı: Estetik, Otonomi ve Siyaset Üzerine* (İstanbul: Gri, 2005).

Zolberg, Vera L., "'An Elite Experience for Everyone': Art Museums, the Public, and Cultural Literacy", *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, ed. Daniel J. Sherman ve Irit Rogoff (Londra: Routledge, 1994).

KATALOGLAR

17. Yüzyıl Avrupası'nda Türk İmajı, İstanbul, Sakıp Sabancı Müzesi, 12 Temmuz - 9 Ekim 2005, sergi kataloğu.

A Brief Tour of the Isabella Stewart Gardner Museum, Isabella Stewart Gardner Museum.

American Art in the 20th Century - Painting and Sculpture 1913-1993, ed. Christos M. Joachimides ve Norman Rosenthal; Berlin Martin-Gropius-Bau, 8 Mayıs - 25 Haziran 1993, Londra Royal Academy of Arts ve Saatchi Gallery, 16 Eylül - 12 Aralık 1993, sergi kataloğu.

Gérôme and Goupil: Art and Enterprise, Réunion des Musées Nationaux, The Frick Art and Historical Center, Dahesh Museum of Art, 2001, sergi kataloğu. 7

Guggenheim Museum - A to Z (New York: Guggenheim Museum, 1992).

Kunsthistorisches Museum: Guide to the Collections (Viyana: Kunsthistorisches Museum, 1976).

Medicilerden Savoylara: Floransa Saraylarında Osmanlı Görkemi, İstanbul, Sakıp Sabancı Müzesi, 21 Aralık 2003 - 21 Mart 2004, sergi kataloğu.

Modernism - Designing a New World, 1914-1939, ed. Christopher Wilk; Londra, Victoria ve Albert Müzesi, 6 Nisan - 23 Haziran 2006, sergi kataloğu.

Osmanlı Sarayı'nda Oryantalistler, ed. Ömer Taşdelen ve Ilona Baytar, 7 Temmuz - 10 Eylül 2006, Dolmabahçe Sarayı Sanat Galerisi, sergi kataloğu.

Pitti Palace: The Official Guide, All The Museums, All The Works, ed. Marco Chiarini, çev. Anthony Cafazzo ve Richard Fowler (Livorno: Sillabe, 2001).

Resimli Rehber - İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Yunan, Roma Bizans, Heykeltıraşlık ve Mimarlık Eserleri Koleksiyonları (İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1953).

Resimli Rehber - İstanbul Arheoloji Müzeleri, Sümer, Ahat, Asur, Babil, Hitit, Eshi Mısır ve Arabistan Eserleri Kolehsiyonları (Istanbul: Maarif Basımevi, 1955).

Tate Modern: The Handbooh, ed. Iwona Blazwick ve Simon Wilson (Londra: Tate Galery Publishing, 2001).

The Art of Identity: African Sculpture from the Teel Collection, ed. Evelyn Rosenthal, Boston, Fog Art Museum 30 Kasım 1996, sergi kataloğu.

The Cloisters, Metropolitan Museum of Art.

The Collector as Patron in the Twentieth Century, New York, Knoedler and Company, 2 Mayıs - 31 Haziran 2000, sergi kataloğu.

The Little Booh of the Louvre, Brigitte Govignon (Paris: Réuniondes Musées Nationaux).

The Louvre: European Paintings, Michel Laclotte ve Jean-Pierre Cuzin (Paris: Éditions Scala, 1993).

The Museum of Modern Art, New Yorh - The History and the Collection (New York, The Museum of Modern Art, 1985).

The Prado, ed. José Antonio de Urbina (Londra: Scala Books, 1998).

The Treasures of the Uffizi, Luisa Becherucci, çev. Paola Boomsliter (Floransa: Giunti, 2004).

Utopia - The Search for the Ideal Society in the Western World, ed. Roland Schaer, Gregory Claeys ve Lyman Tower Sargent; Paris 4 Nisan - 9 Haziran 2000, New York 14 Ekim 2000 - 27 Ocak 2001, sergi kataloğu.

Whitney Museum of American Art - Selected Worhs from the Permanent Collection, Patterson Sims (New York, Whitney Museum of American Art, 1998).

I. Charles 114
I. Francis 34, 86, 106
I. Ptolemaios (Soter) 13
II. Ferdinand 37
II. Friedrich (Kassel Kontu) 102
II. Henry 205
II. Rudolf 22, 34, 35, 37, 41, 42, 46, 87, 101
III. Frederick 34, 101
III. Napoléon 206
III. Wilhelm 220
V. Charles 30
IX. Louis 22
XIV. Louis 107, 219

Abdülaziz 209
Academia del Disegno 69, 73
Académie des Beaux-Arts 231
Académie Julian 296
action painting 278, 281
Adorno, Theodor 139, 167, 196, 234, 236, 237, 275
akademizm 130, 135, 281
akılcılık 32, 46, 92, 94, 144, 145, 148, 168-170, 191-193, 195, 196, 200, 205, 229, 242, 244, 247, 311
Akropol 19
Alberti 70, 188
Albertus Magnus 79
Aldrovandi Müzesi 37
Aldrovandi, Ulisse 44, 46, 47, 87, 141-143
Altes Müzesi (Berlin Müzesi) 102, 167, 220, 244
Amerikan Güzel Sanatlar Akademisi 120
Amerikan Müzeler Birliği 178
Amerikan Rönesansı 120, 263, 282
Amerikan Sanatçıları Kongresi 268
Anderson, Benedict 215, 216
Angerstein, John Julius 116
Angkor tapınakları 223
ansiklopedizm 47, 106, 144
anti-art 260
anti-modernizm 288
anti-Stalinizm 271
Apollon 13, 66, 107
Apollon Galerisi 299
Aquinolu Tomasso 79, 82, 83
arbitarium 14
Arcimbaldo 35
Arena Şapeli 82
Aristarchus 14
aristokrasi 107, 114, 115, 122, 132, 134, 135, 173, 190, 311
Aristoteles 13, 14, 77, 78
Arkhimedes 15
Artemis Tapınağı 221
Art Nouveau 182, 310
Art of This Century 263
Arts and Crafts 181, 310
arts premiers 204
arts primitifs 204
Âsâr-ı Âtika Nizamnamesi 221
asemblaj 32, 52, 126
Asurbanipal 15
aşırı birikim 233, 236
aura 23, 162, 167, 170, 195, 235
automata 29, 50
avangard 112, 113, 136, 182, 186, 193, 227, 258, 260, 262, 264, 266,

267, 269-273, 275, 276, 280, 281, 286, 287, 309, 316
Avrupa-merkezcilik 203, 213
Aya Irini Kilisesi 104
Aydınlanma 32, 46, 63, 139, 145, 146, 149
ayrım (*distinction*) 122, 183, 186, 188-190
Aziz Ignatius 78

Baartman, Saartjie 202, 205
Babil hadisesi 50
Bacon, Francis 77, 88, 92, 93, 97
Baez, Fernando 224
Bağdat Müzesi 224, 225
Bahrani, Zeynep 226
Balla, Giacomo 263
Balzac, Honoré de 153
Barbizon Okulu 301
Barnetler 177, 178
Barnum Amerikan Müzesi 301, 302
Barnum, Phineas Taylor 301
Barok 30, 250
Barr, Alfred 256, 258, 260, 270, 271, 274, 275, 285, 286, 289, 290
Bataille, George 23
Batılılaşma 304
Batınîlik 80
Batlamyus 15
Baudelaire, Charles 134, 249, 285, 304, 305, 309
Baudrillard, Jean 32, 41, 317
Bauhaus 182, 256, 275
Baumgarten, Alexander Gottlieb 97
Baziotes 264, 278
beaux-arts 97
Becker, Howard 188
Bell, Gertrude 225, 226
Bellini 86
Belvedere Müzesi 102
Benjamin, Walter 32, 170, 235, 236, 295, 304, 310, 315
Bennett, Tony 145, 295
Berenson, Bernard 126, 132, 133
Bergama Kütüphanesi 15
Bergama Müzesi 16
Berlin, Isaiah 153
beyaz küp 230
Beyt El-Hikma kütüphanesi 224
biblion 14
bibliotheca 29, 64
Bibliothèque Nationale 218
Bilderatlas 246
bilgi rejimi 60, 145
Bilim Müzesi 182
bireysel deha 107, 163, 164, 166
Birinci Dünya Savaşı 225, 258, 285
Birleşik Krallık'ta Güzel Sanatların Desteklenmesi Cemiyeti 115, 116
Blanc, Louis 146
Blanqui, Louis Auguste 146
Bliss, Lilly 256
Bode, Wilhelm von 132, 173
Bohemya 264, 266, 271
Bolşevik Devrimi 267
Bon Marché 150, 297, 299, 304
Bonapartizm 157
Borel, Pierre 30
Borges, Jorge Luis 46, 84, 94, 250
Bosch, Hieronymus 86
Boston Güzel Sanatlar Müzesi 120, 121
Boston Müzesi 221
Botticelli 62
Bourbonlar 102, 106
Bourdieu, Pierre 183-186, 188-190
Brancusi, Constantin 262, 263
Braque, Georges 263, 282
Brecht, Bertolt 275
Breton, André 264, 268, 269, 274-276, 279
Breuer, Marcel 275
British Museum 97, 116, 118, 133, 168, 171, 220, 221, 223, 230
Bruegel, Pieter 42
Bryant, W. L. 120
Buckingham Sarayı 116
Buffon, Georges 141, 142
Burckhardt, Jacob 161
Burden, William 289
burjuva toplumu 169, 235
burjuvazi 107, 114, 115, 173, 235, 311
Bürger, Peter 169, 234
büyü 23, 32, 88, 141, 204

Büyük Buhran 266
Büyük İskender 13
Büyük Petro 34, 52, 101
Büyük Proje 108

cabinet 64
cabinet de curiosite 30
Caillebotte 111
calculus 140
Calder, Alexander 260, 290
Calvinizm 119
Camillo, Giulio 73, 83, 84, 86-88, 106
Carnegie, Andrew 119
casino 64
Castelli, Leo 272
Caterina 108
Cézanne, Paul 111, 130, 260, 272
characteristica 93
Chauchard 301
Chirac, Jacques 204
Cicero 20, 55, 84
Cimabue 82
Cloisters 124
Cole, Sir Henry 171, 181
Coleridge, Samuel Taylor 114, 228
conchology 28
CORBIS 254, 255
Cornell, Joseph 279
cornucopia 64
Corregio 41
Courbet, Gustave 130
Crane, Diana 283
Crary, Jonathan 150
Crimp, Douglas 190, 193, 244, 311
Crystal Palace 181, 206, 209, 214

Çallı, İbrahim 163
Çin ansiklopedisi 46, 47, 95
Çin ideogramları 47, 78, 92

d'Harnoncourt, René 289
da Vinci, Leonardo 50, 60, 130
dada 247, 270, 271, 273, 275, 281, 290
Dali, Salvador 263, 273, 285
dandy 296
Dante (Alighieri) 80, 92
Danto, Arthur 317
Darbel, Alain 183
Darü'l-Esliha 104
David, Jacques Louis 111, 156, 157, 160, 164, 206, 232
de Bergerac, Cyrano 94
de Chirico, Giorgio 263
De Stijl 310
Degas 111, 130
Delaunay, Robert 265
Delphoi 13
Demetrius 14
deneycilik 92
Denon, Dominique-Vivant 164, 173, 218, 219
Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi 208
Descartes, René 88, 92, 143, 148, 149, 202
dev sergiler (*blockbusters*) 69
devşirme (*spoglia*) 124
Diderot, Denis 97
dinsel edebiyat 82
dinsel sanat 80, 82
Disneyland 128
Documenta 102, 288
Donatello 55, 62
Donato, Eugenio 200
Dreier, Katherine 261, 262
Duc de Berry 30
Duchamp, Marcel 261-264, 274, 275, 278, 279
Dulwich Picture Gallery 168
Duncan, Carol 118, 121, 122, 155, 195, 217
Durand-Ruel, Paul 130, 131, 272
Duveen, Paul 126, 131-135
Dünya İşçileri Enternasyonali 267
Dürer, Albrecht 42, 86

Eco, Umberto 22, 23, 27, 47, 92, 127, 128
Ecole de Paris 281
Edhem, Halil 233
Edwards, Steve 315
Eiffel Kulesi 214, 215
Eisenhower 286, 290

ekspresyonizm 278, 287
El Greco 120, 260
Elgin Mermerleri 133
Elias, Norbert 161
emperyalizm 15, 209, 220
empresyonizm 111, 129-131, 258, 272
Engels 146
enstalasyon 32, 41
episteme 142, 143
Erasistratus 14
Erasmus 84
Erato 11
Ermitaj 101, 133
Ernst, Max 263, 264, 273, 275, 278
estetik yargı 184, 185
estetizm 310
estudes 30
Eukleides 15
evrensel akıl 94, 144
evrensel bilgi 93, 144
evrensel dil 92, 93, 96, 140
evrensel müze 97, 115, 116, 119, 121, 131, 156, 216, 217
evrensel sergiler 153, 181, 205, 206, 208, 305, 306
evrim 73, 146, 160, 164, 196, 201, 202, 210, 215, 248, 249
evrimci 201
exotica 29, 37
Exposition Universelle 206, 208

fantasmagoria 149, 150, 295, 299, 311
fantazma 150, 295
faşizm 268, 287
Ficino, Marsilio 88
fine arts 97
flâneur 147
Flaubert, Gustave 250
Fludd, Robert 88
Focillon, Henri 248
Fogg Sanat Müzesi 203, 254, 256
formalizm 135, 246-249, 253, 255, 260, 270, 281, 287, 288, 291
Foster, Hal 246, 254, 255, 288, 290, 315
Foucault, Michel 75, 140, 141, 145, 146, 190-196, 241, 249
Fourrier, Charles 180
Fransız Akademisi 111
Fransız Devrimi 156, 164, 206, 209
Frick, Henry Clay 119, 120
Fusco, Coco 288
fütürizm 310

gabinetti 66
Galileo 61
galleria 64
Galleria degli Uffizi 64
Gambart, Ernest 272
Gardner, Isabelle Stewart 126
Gates, Bill 254, 255
geçici sergiler 112, 218, 256
Gérôme, Jean-Leon 130
gesamtkunstwerk 309, 310
Getty Images Şirketi 255
Getty, J. Paul 123, 126, 255
Getty, Mark 255
Getty Müzesi 126, 254
Ghiberti, Lorenzo 22
Giacometti, Alberto 203, 263, 273
Giganti 87
Giorgione 86, 250
Giotto 82
glamorama 317
Globe Tiyatrosu 88
Goethe, Johann Wolfgang von 168, 178, 227, 228
Goltzins, Hubert 30
Gombrich, Ernst Hans 60, 70, 243, 248
Gorky, Arshile 260, 267, 278-280, 282
Gotik 22, 44, 60, 82, 83, 178, 229, 250, 296
Goupil, Jules-Adolphe 129, 130
Goya, Francisco 120, 195
gösteri toplumu 150, 254
gözetim (*surveillance*) 192, 193
Gramsci, Antonio 196
grand magasin 150, 295, 299, 301
Grasskamp, Walter 78, 288
Greenberg, Clement 135, 266, 269-271, 278, 282, 285, 287, 290
Grew, Nehemiah 94
Gris, Juan 263
Gropius, Walter 275

guardaroba 64
Guggenheim, Peggy 263-265, 273
Guggenheim, Solomon 119, 265

Habermas, Jürgen 115, 173
habitus 185, 186
Habsburglar 37, 101, 102
Haçlı Seferleri 21, 22
hafıza sanatı (*ars memorativa, mnemonics*) 42, 73, 75-80, 83, 88, 92, 93
hafıza sarayları 78, 82, 83, 97, 118, 139, 140
hakikat rejimi 190, 193, 195
Halife Ömer 16
Halk Cephesi 268
Haskell, Francis 68, 69
Hauser, Arnold 248
Haussmann, (Baron) Georges-Eugène 297
haute couture 286
haute peinture 286
Havemayer 130
hayalî müze 174, 250, 252-254
haydut baronlar (*robber barons*) 119, 123
Hayyam, Ömer 224
hazır nesne 32, 279
Hazlitt, William 168, 228, 229, 231, 237
Hearst, William Randolph 127, 128
Heath, Joice 301
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 102, 167, 215, 242-245, 247
hegemonya 55, 119, 196, 213, 226, 281, 288
Heidegger, Martin 148, 149, 234
Hera Tapınağı 19
Heredotos 11
Hermes 47
hermetizm 42, 84, 86-88
Herophilos 14
hieropoi 16
hipergerçek 128
hiperrealizm 143
Hitler, Adolf 268, 271, 275
hiyeroglif 47, 86, 92, 93, 142
Hofmann, Hans 275, 278
Homeros 11, 15
homo sapiens 202
Hooke, Robert 94, 96
Horkheimer, Max 139, 275
Hotanto Venüsü 202
Hurafîlik 80
Huxley, Aldous 275
hümanizm 30, 47, 50, 54, 64, 88, 148
Hypathia 16

Irak Ulusal Kütüphanesi 224
Isabelle d'Este (Mantova Markizi) 126

Ibn Rüşd 224
Ibn Sina 224
Ikinci Dünya Savaşı 113, 223, 275, 283, 285, 288
iktidar/bilgi 192
İmalatçılar Müzesi 181
İsa 22, 23, 62
İskenderiye Kütüphanesi 14
İskenderiye Müzesi 13, 15-17, 84
İslâm 80, 82
İstanbul Müzesi 104, 105, 168
işbölümü 97, 168, 177, 180, 196
işçi sınıfı 112, 113

Jakobenler 157
Janis, Sidney 272
Jdanov, Andrei 287
Jensen, Robert 271
Johnson, Philip 183
Joyce, James 250
Jugendstil 310

Kabala 86
Kabalizm 88
Kabil Müzesi 223
Kafka, Franz 250
Kahlo, Frida 268, 273
Kahnweiler, Henry 272
Kaiser Friedrich Müzesi (Kaiser Friedrich Museum) 102, 132
kaleydoskop 150
Kalliope 11, 73
Kamboçya Savaşı 223

kamusal alan 115, 136, 173, 174, 186
kamusal müze 109, 123, 168, 172, 173, 295
kamusallık 47, 106, 122, 155, 196
Kandinski, Vasili 167, 262, 263, 265
Kant, Immanuel 183, 184, 188, 247
kapitalist soyut 287
kapitalizm 58, 196, 206, 270, 311
Kardinal Colonna 102
Katolik kültürü 114
Keats, John 228
Kızıl Ordu 223
Kilise koleksiyonları 23, 25, 32
Kircher, Athanasius 47, 87
Kirchner, Ernst Ludwig 203
kitsch 128, 135, 136, 270, 286
klasizm 128, 157, 162, 242, 282
Klee, Paul 263
Kleio 11
Knoedler, Michael 130, 133, 134
Knoedler Galerisi 133
koloni müzeleri 216
kolonyalizm 202, 204, 213
Komintern 268
komünist realizm 287
komünizm 267, 268, 285, 287
Konfüçyus 47
konosörlük 62, 185
konstrüktivizm 310
Kooning, Willem de 267, 278
Kopernik 14
kouros 242
kozmopolitizm 267
Körfez Savaşı (Irak Savaşı) 224
Kral Faysal 225
Kraliyet Konservatuvarı 182
Kraliyet Nakış Okulu 182
Kraliyet Sanat Akademisi 182
kriptoloji 70
Kunsthistoriches Museum 101
kunstkammer 30, 35, 41, 87, 101, 102
kunstreligion 170
Kunstverein 256
kurmaca 155, 160, 200
Kuspit, Donald 317
kutsal emanetler 21-23, 66, 104, 164, 190
kübizm 258, 260, 270, 274, 278, 282, 290
kült değeri 235
kültürel eleştiri 227
kültürel kuram 227
Kültürel Özgürlük Kongresi 290
kültürel sermaye 120, 183, 185, 186
kültürün özelleştirilmesi 317
küratör 14, 16, 62, 66, 96, 121, 132, 164, 173, 194, 203, 204, 218, 221, 225, 230, 231, 248, 260, 265, 286, 291

La Belle Jardinière 297
Lahey Antlaşması 226
Lawrence, D. H. 118, 119
Le Corbusier 310
Le Peletier 156
Léger, Fernand 275, 278, 282, 285
Lehman, Robert 122
Leibniz, Gottfried Wilhelm 88, 92, 93, 96, 140, 143, 175
Levy, Julien 273, 274
Lévi-Strauss, Claude 275
Lévy, Henri 299
liberalizm 287
Lissitski 157, 262
Locke, John 143
locus 78, 82
Londra Antikacılar Cemiyeti 116
Londra Kraliyet Cemiyeti 94, 95
Lord Curzon 216
Louvre 86, 102, 105-109, 111, 112, 116, 118, 121, 156, 160, 164, 166, 173, 204, 205, 217, 218, 220, 221, 226-229, 232, 236, 242, 255, 296, 299, 301, 306
Luce, Henry 285
Luxembourg Müzesi (Musée du Luxembourg) 111, 112, 256
Luxembourg Sarayı 108, 109
Lynes, Russell 284

Machiavelli, Niccolo 61, 70, 191
MacLeod, Roy 13, 15, 17
magasin 297
Magritte, René 273

Mainardi, Patricia 206, 208
maisons de culture 174
makine estetiği 310
makrokozmos 41, 87
Maleviç, Kazimir 112, 262
Mallarmé, Stéphane 250
Malraux, André 174, 250-252, 254
Manet, Èdouard 111, 130, 188, 249, 250
Manila Metropolitan Müzesi 217
Mann, Thomas 275
Manyerizm 30
Marat, Jean Paul 156, 157
Marco Polo 27
Marcos, Ferdinand 217
Marcus Fulvius Nobilior 20
Marie-Antoinette 156
Marinetti, Filippo Tomasso 310
Marksizm 233, 270, 287, 290
Marshall Planı 284, 289
Marx, Karl 146, 180, 181, 233, 296
Masson, André 275, 278
Matisse, Henri 260, 267, 272, 273
Matisse, Pierre 273
Matta, Roberto 275, 278, 280
Matteo Ricci 78
Mausolos 221
McLuhan, Marshall 148
Mediciler 60-64, 69, 71, 108, 120
I. Francesco 71
VII. Clement 108
Anna Maria 66
Cosimo de Medici 55, 56, 58, 63, 88
Galerie Médicis 109
Maria de'Medici 108, 109
Medici bankaları 61
Medici galerileri 68
Medici hanedanı 26, 64, 66
Medici koleksiyonları 37
Medici kütüphaneleri 56
Medici müzeleri 56
Medici Müzesi 62, 63, 88
Medici prensleri 62
Medici sarayları 66, 71
Mediciler'den Ferdinand 69
Palazzo Medici 56, 58, 60, 61, 128
Papa Giovanni Medici 62
Piero de Medici 69
Mellon, Andrew 119, 133, 134
Melpomene 11
memento mori 234
Meryem 62
meta ekonomisi 139
meta fetişizmi 233
metalaşma 235, 270, 301
metaphorica (metafor sanatı) 80
metropol 15, 150, 153, 216, 236, 275, 295, 299, 305, 311
metropol devletleri 216
metropol müzeleri 216
metropolleşme 298
Mısriyat 47, 86
Michelangelo (Buonarroti) 50, 60, 63
Mies, Ludwig van der Rohe 275
mikrokozmos 34, 41, 71, 87
Minerva 66, 107
mirablia 29
Miraç 80
Miró, Joan 263
Mitchell, Timothy 210, 213
mnemonics 42, 73, 75, 77, 78
Mnemosyne 11, 12, 42, 246
mnemotechnics 75
moda 182, 275, 285, 296, 304, 305
modern koleksiyonculuk 62
modern müze 21, 47, 69, 86, 92, 101, 102, 112, 139, 140, 143-145, 147, 149, 155, 156, 163, 167, 170-172, 175, 178, 183, 190, 200, 202, 204, 213, 234, 235, 244, 245, 247, 260, 274, 275, 295
modernite 150, 228, 304
modernizm 111, 113, 129-131, 169, 178, 182, 193, 203, 208, 227, 234, 249, 250-253, 255, 256, 258, 260-263, 267, 270-272, 274, 278, 281, 282, 284, 285, 287-290, 302, 304, 305, 309-311
modernleşme 61, 104, 114, 175, 189, 266
Moholy-Nagy 265, 275
Molière 107
MOMA (New York Modern Sanat Müzesi) 255, 256, 258, 260, 262,

266, 267, 274, 275, 278, 281-284, 286-291, 316
monarşi 106, 113, 115, 129, 161, 191, 301
Mondrian, Piet 262, 263, 265, 275, 285
Monet, Claude 111, 130
Montagu Malikânesi 118
Morgan, J. P. 119, 121, 122
Morris, William 178, 180-183, 311
Moskova Duruşmaları 268
Moskova Kongresi 268
Motherwell, Robert 260, 278, 290
mozole 56, 122, 123, 167, 168, 221, 234
Muhammed 80
Muhteşem Lorenzo 58, 60, 61
Mullaney, Steven 205
Musaeum 13-15, 44, 94
Musée Central des Arts 106
Musée Charles X 106, 107
Musée de l'homme (İnsan Müzesi) 201, 204
Musée des Arts d'Afrique et d'Oceanie 204
Musée du Quai Branly 204
Musée Français 106
Musée Napoléon 106
Museum Fridericianum 102
Musul Müzesi 224
mutlakıyet 173
mutlakıyetçilik 114
müze arkeolojisi 190
Müze Birliği (*Societé sectionnaire du muséum*) 157
müzefobi 231
Müze-i Hümayun 221
müze-mağaza 295, 301, 304, 305
müzeografi 25, 155, 200, 204-206
müzler 11-13, 42, 61

Nabukadnezar 15
nadireler 26, 27, 30, 34, 35, 37, 50, 62, 69, 70, 94, 96, 104, 106, 113, 124, 139, 164, 205, 301
nadire kabineleri 25, 29, 30, 32, 34, 35, 41, 42, 44, 46, 62, 66, 78, 87, 96, 97, 101, 105, 107, 114, 118, 123, 136, 139, 144, 145, 147, 190, 246
nadire koleksiyonerleri 32
nadire koleksiyonları 25, 28, 32, 34, 35
nadireler kültü 34
Napoléon Bonaparte 102, 106, 107, 111, 157, 217, 218-221, 227, 231
National Gallery, Londra (Britanya Ulusal Müzesi) 115, 116, 132, 175, 176, 230
National Gallery, Washington 131, 133, 134, 168
Nationalgalerie 102
naturalia 26, 28, 144
Naziler 223, 266, 275, 288
neo-klasizm 231
neo-Platonizm 86
Nesnel Olmayan Resim Müzesi 265
Neue Museum 102
Neue Staatsgalerie 245
New York Madison Galerisi 272
New York Metropolitan (MET) 120-122, 124, 131, 168, 221, 282, 283
New York Okulu 285
New York School 281
Newman, Barnett 281
Newton, Isaac 96, 97, 116
Nicoli, Niccolo 54, 55
Nixon, Richard 286
Nuh Tufanı 47

objet de prix 232
Ole Worm Müzesi 37
Olympos Dağı 66
Orozco, Jose Clemente 267
oryantalizm 37, 130, 210, 213
Osmanlı 37, 104, 208, 209, 221, 224
otomatik resim 278
otomatizm 278
Ozenfant, Amedée 182, 275, 278

özerkleşme 56, 63, 114, 170, 249, 309, 314
özerklik 62, 129, 136, 153, 169, 184, 249, 302, 304, 314, 317

paganizm 88
Palais de L'Industrie 206, 306
Palais de Tokyo 112

Palais de Tuileries 108
Palais des Beaux-Arts 208, 306
Palazzo Pitti 66
Palazzo Vecchio 71
Palladio 162
Panofsky, Erwin 82, 83, 167
panteon 162, 163, 167
Papa XIV. Clement 102
Parthenon 19, 127, 221, 310
pasajlar 150, 295-297
Passage de l'Opéra 296
Passage du Caire 296
Passages des Panoramas 296
Pater Patriae 58
Peale, Charles Wilson 301
perspektif 60, 167
Pevsner, Nikolaus 178
phenakistiscope 150
Picabia, Francis 263, 275
Picasso, Pablo 203, 260, 264, 272, 275, 282
pina 19
pinake 19
Pinakes 14
pinakotek 20
Piskopos Kyrillos 16
Pissarro, Camile 111, 130
Platon 13, 87
Platon Akademisi 88
Platonizm 86
Poe, Edgar Allen 134, 135
Pollock, Jackson 260, 264, 267, 278, 282, 285, 290
Pompidou Merkezi (Centre Pompidou) 112, 203, 204
postmodernizm 271, 291
Poulantzas, Nicos 161
Pound, Ezra 250
Poussin, Nicolas 107
Prado 102, 168
Prag Müzesi 102
Preziosi, Donald 101, 139, 141, 155, 170, 241, 254
Printemps 297
Private Galerie 114
propyleia 19
Proudhon, Pierre Joseph 146
Proust, Marcel 234, 236, 237
publicity 299
püritenizm 114
pürizm 182, 310

Quatremère de Quincy 226, 231-233, 235, 236, 314, 316
Quiccheberg, Samuel 25
Quintilianus 76

Raffello 176, 204, 223, 250
Raffello-Öncesi Kardeşlik 181
rasyonalizm 210
Ray, Man 261, 275
Read, Herbert 263
realizm 113
  komünist realizm 287
  sosyal realizm 267, 271, 287, 288
  sosyalist realizm 113, 287

Rebay, Hilla 265
reformizm 231, 311
Rembrandt 113, 147, 285, 315
Renoir 130
res publica 47
Riegl, Alois 247, 248
Rijksmuseum 102
Rivera, Diego 267-269
Rockefeller, Abby Aldrich 256
Rockefeller hanedanı 262
Rockefeller, John D. 119, 124
Rockefeller Merkezi 268
Rockefeller, Nelson 256, 268, 283, 286, 289, 290
romantizm 114, 136, 145, 153, 168-170, 176, 178, 181, 183, 196, 227-229, 244, 305
Rosenberg, Harold 281
Rothko, Mark 264
Roussel, Raymond 250
Royal Society for Arts 206
Rönesans 12, 30, 41, 43, 44, 47, 50, 58, 61, 63, 68, 70, 82, 84, 86, 96, 97, 101, 102, 120-122, 126, 129, 132, 133, 141, 143, 145, 157, 161, 162, 167, 181, 188, 190, 205, 235, 250, 254, 256, 263

röprodüksiyon 62, 128, 150, 174, 178, 235, 246, 252, 254, 298
Rubens, Peter Paul 108, 109, 113, 220, 285
Ruskin, John 174-178, 180-183, 188, 189, 228-231, 237, 311
Ruysch, Fredrik 50-52

Sachs, Paul 256, 274
Sade, Marquis de 195
Saint-Simon 146, 180
Salon sergileri 111, 208
San Lorenzo bazilikası 56
sanat sosyolojisi 183, 188, 283
sanat-için-sanat 271
sanatsal deha 169
Sanayi-i Nefise-i Şahane 104
Sant'Elia 310
Saussure, Ferdinand de 249
Schapiro, Meyer 269, 280
Schinkel, Karl Friedrich 102, 167, 244-246
Schlosser, Julius von 44
schutzkammern 30
Schwitters, Kurt 262
scientifica 29, 144
scrittoio 64
scrittoio segreto 73
sekülarizm 19, 192
Selçuklular 20
sembolik değer 186
sembolik sermaye 185, 186
sembolizm 93, 162
Serapis Tapınağı 14
Sergi-i Umumi-i Osmani 208
Settala, Manfredo 50, 87
Severini, Gino 263
Sezar 15, 16, 123, 126
Shakespeare, William 88
Sherman, Daniel J. 233, 313
show-business 286
Simmel, Georg 177, 304, 305, 310, 314
simülasyon 128
simya 42, 86
Siqueros, David Alfaro 267
Sisley, Alfred 111, 130
skolastizm 79, 82, 83
Sloane, Hans (Sir Sloane) 97, 116, 118
Smith, David 282
Soane, John 168
Société Anonyme, Inc 261, 262
Soğuk Savaş 286-290
Solomon R. Guggenheim Müzesi 265
South Kensington Müzesi 171, 181
Sovyetler Birliği Komünist Partisi 113
soyut ekspresyonizm 264, 266, 268, 270, 271, 275, 278, 280-287
soyut sanat 167, 258, 260, 262, 265, 274, 285, 286, 290
sömürgecilik 92
Spalding Centilmenler Cemiyeti 116
stadion 19
Stalin, Joseph 268, 287
Stalinist estetik 269
Stalinizm 269, 285
Stallabrass, Julian 317
Stein, Gertrude 271, 272, 275
Steinberg, Leo 316, 260
Stella, Frank 260
stereoskop 150
Stieglitsz, Alfred 272
Still, Clyfford 264
Stille, Alexander 16
Stirling, James 245
Stravinski, Igor 275
studiolo 64, 69, 70, 71, 73
Studiolo di Francesco 71
Sullivan, Mary Quinn 256
Sultanahmet Camii 163
sürrealizm 32, 264, 270-276, 278, 281, 290
Swift, Jonathan 94

şizofreni 108

tableaux-vivant 209
Tafuri, Manfredo 308
Tahran Çağdaş Sanat Müzesi 217
Tanguy, Yves 263, 275
tarihselcilik 97, 145, 146, 243
tarot 69, 70
Tasarım Okulu 182

Tate Gallery 133, 256
techne 12
telos 146, 201
terra lemnia 37
teşhir değeri 235, 315
teşhir kültürü 56, 296
thaumatrope 150
The Ten 131
theatro 64
theatrum mundi 35, 41, 87, 96
theke 14
thesáurus 19, 64
Thumb, Tom (General) 301
tıpkıyapım 126-128
Tiziano 120
Tocqueville, Alexis de 118, 146
Topkapı Sarayı 105
toplumsal eşitsizlik 183, 188, 189
Tournier, Michel 161
tribuna 64
Troçki, Leon 268, 269
Troçkizm 271
Troya 223
Turkenhammer 37
Turkica 37
Turner, William 133, 182
Turquerie 37
Türk Ulusal Müzesi 105

ucube 29, 52
Uffizi 64, 66, 102, 164
Ulusal Modern Sanat Müzesi (Museé National d'Art Moderne) 112
Ulusal Rus Müzesi 101
ulus-devlet 118, 160, 217, 225
Uluslararası Müzeler Konseyi 178
unicorn 26, 27, 302

ütopya 94, 97, 146, 175, 178, 180, 214, 249, 287, 308, 311
ütopyacılık 180, 183

Valéry, Paul 234, 236, 237, 305
Van de Velde, Adrian 147
Van Doesburg 310
Van Dyck, Anthony 220
Van Rusideal, Solomon 147
Vasari, Giorgio 63, 64, 66, 73, 167, 188, 229, 242
Vasari Koridoru 66
Vecchio Köprüsü 66
Velázquez 120, 250
Venedik Bienali 264, 306
Vermeer 120
Vertumnus 35
Victoria ve Albert Müzesi 122, 171, 181, 182
Villa dei Papiri 123, 126
Virilio, Paul 317
Vitruvius 84, 88
Viyana Akademisi 223
Viyana Kongresi 220
Viyana Kraliyet Koleksiyonu 102
volkisgeist 243
Vollard, Ambroise 124, 272
vorkunst 215
voyörizm 153

Wallach, Alan 155
Warburg, Aby 246, 247
Warhol, Andy 295
Washington, George 301
Weber, Max 160, 169
Whitechapel Güzel Sanatlar Galerisi 177, 178
Whitehall Sarayı 114
Whitney Amerikan Sanat Müzesi 262, 274, 282, 283
Whitney, Gertrude Vanderbilt 119, 262
Whitney, John Hay 119, 289
Wilde, Oscar 248
Wilhelm, Leopold 101
Wilkins, John 94, 95
Winckelmann, Johann Joachim 97, 147, 242, 243, 247
Wordsworth, William 114, 228
Wölfflin, Heinrich 247, 248
Wright, Frank Lloyd 265
Wu, Chin-tao 304
wunderkammer 30, 37

yabancılaşma 180
yağma 14, 17, 20, 102, 111, 122, 164,

217-219, 221, 223, 224, 226, 227, 233
yapay hafıza 76, 79, 82, 92
yapısalcılık 249
Yeni Dünya 25, 35, 121, 123, 136
zeitgeist 243
Zeus sunağı 221
Zola, Émile 229
zootrope 150

sanathayat9

Ali Artun

MÜZE VE MODERNLİK

Tarih Sahneleri - Sanat Müzeleri 1

Modernliğin kuruluşunda müzenin rolü yaşamsaldır: Evrensellik ve bireysellik müzede canlandırılır; ulusa, devlete ve kamuya ait düşünceler müzede cisimleşir; yurttaş müzede terbiye edilir; akıl ve tarih müzede sahnelenir; sanat ve sanat tarihi burada 'icat' olunur.

Müze ve Modernlik, müzeleşme ve modernleşme süreçlerinin etkileşimine bakıyor, müzenin büyüsünü yaratan güçlerin ve, bu arada, küratörlerin, mimarların ve tasarımcıların izini sürüyor. Ama hepsinden önce, efsanevi İskenderiye Müzesi'nden başlayarak, antik dönem ve Rönesans müzelerine değiniyor, nadire kabinelerinin ve arkasındaki hafıza sanatının gizlerini açıyor.

Müze ve Modernlik eleştirel bir müze profili, bir tür müze kılavuzu ya da bir müze masalı. Bir yandan çağdaş "yeni müzeoloji"nin kaynaklarını aydınlatırken, diğer yandan *Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri* ciltlerinden ikincisi olan *Müze ve Eleştirel Düşünce* derlemesindeki metinleri sunuyor.

Kapak resmi: Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503-1506.

24.00 TL

2093
ACO

iletişim

ISBN-13: 978-975-05-0443-3