sanathayat10

tarih sahneleri

sanat müzeleri 2

Müze ve Eleştirel Düşünce

Editör:
Ali Artun

İLETİŞİM

Editör

ALİ ARTUN

Müze ve Eleştirel Düşünce

ALİ ARTUN 1972'de Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. Mimarlar Odası'nda bilim ve teknoloji konuları ile mimar ve mühendislerin toplumsal konumları üzerine araştırmalar yürüttü, çeşitli makalelerin yanı sıra *Fordizmin ve Mühendisin Dönüşümü* adlı kitabı yazdı. 1980'den sonra Ankara Çağdaş Sahne Kültür Merkezi'ni yönetti ve burada *500 Yıllık Bilmece* programı çerçevesinde sanat tarihi, edebiyat ve müzikle ilgili etkinlikler düzenledi. 1984'te Galeri Nev'in kuruluşuna katıldı. Bu zamandan başlayarak Galeri'nin Ankara'daki sergilerini düzenledi ve aralarında *Resme Bahan 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 Başhası*, İstanbul'da *Mübin Orhon Sainsbury Kolehsiyonu* sergilerini hazırladı. Sanart'ın kuruluşunda ve yönetiminde görev aldı. Halen, sanat-kültür-politika-eleştiri konularında 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

Sanat hayatın hakiki vazifesidir;
sanat hayatın metafizik faaliyetidir.
Friedrich NIETSZCHE

Kültür eleştirisi romantik poetikanın epistemolojik çehresidir:
sanatın göstergeleri ile hayatın göstergeleri arasında
yaptığı değiş tokuşun ussallaştırılması.
Jacques RANCIÈRE

Sanatı taklit etmek
tam da gerçek hayat gibi olurdu.
Lawrence DURRELL

EDİTÖR
ALİ ARTUN

Müze ve Eleştirel Düşünce

TARİH SAHNELERİ - SANAT MÜZELERİ II

ÇEVİRENLER
Renan Akman - Esin Soğancılar - Tanıl Bora
Elçin Gen - Ufuk Kılıç - Kemal Atakay

iletişim

İletişim Yayınlan 1190 • sanat**hayat** dizisi 10
ISBN 975-05-0444-5
© 2006 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2006, İstanbul (1500 adet)

•

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun
YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen
KAPAK TASARIMI Özlem Özkal
KAPAK FİLMİ Mat Yapım
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Serap Yeğen
DİZİN Nurgül Şimşek
MONTAJ Şahin Eyilmez
BASKI ve CİLT Sena Ofset

•

sanat**hayat**
Müze Kitapları

Ali Artun
MÜZE VE MODERNLİK
Tarih Sahneleri - Sanat Müzeleri I

•

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
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
Değişen Müze, Dönüşen Tarih

Müzeler ve Radikaller:
Bir Olağanüstü Durumlar Tarihi
LINDA NOCHLIN 11

Evrensel Müze
CAROL DUNCAN ve ALAN WALLACH 49

- **Törensel Mimarî Olarak Müzeler** 50
- **Evrensel Müzenin Kökenleri** 56
- **Louvre** 66
- **Amerika'da Evrensel Müze** 77

Modern Sanat Müzesi
CHRISTOPH GRUNENBERG 87

- **Giriş** 87
- **Beyaz Küpün Kökenleri** 89
- **New York Modern Sanat Müzesi** 92
- **Beyaz Küpe Meydan Okuyanlar** 97
- **Modern Sanat Müzesinin Ötesinde** 104
- **Sonuç** 109

Postmodern Çağda Müze: Orsay Müzesi
EMMA BARKER 115
- **Giriş** 115
- **Revizyonist Akımlar** 117
- **Kültürel Politika** 121
- **Orsay'in Tasarımı** 124
- **Orsay'de Eserlerin Yerleştirilmesi** 129
- **Müzede Teşhir** 134
- **Gösteri Olarak Müze** 139

Müzenin Toplumdaki Yeri: Yeni Tate Galerileri
EMMA BARKER 149
- **Giriş** 149
- **Sanat ve Kentsel Yenileme** 151
- **Liverpool Tate** 156
- **St. Ives Tate** 164
- **Bankside Tate Modern** 171

II
Kültürün Müzeleşmesi

Valéry, Proust ve Müze
THEODOR W. ADORNO 185

Sanat Müzeleri ve Yurttaşlık Ritüeli
CAROL DUNCAN 203
- **Ritüel Olarak Müze** 206
- **Kamu Müzelerinde Siyaset** 209
- **Uygarlık Gözden Düşüyor** 218

Sanat Aşkı
PIERRE BOURDIEU 225

Teşhir Kültürleri
EMMA BARKER 235
- **Duvarları Olmayan Müze** 235
- **Teşhir** 242
- **Gösteri** 247

Bellek Yitiminden Kaçış:
Kitle İletişim Aracı Olarak Müze
ANDREAS HUYSSEN **259**
- **Eski Müze ve Simgesel Düzen** **262**
- **Avangard ve Müze** **266**
- **Alternatifler: Müze ve Postmodernlik** **268**
- **Polemik Tuzağı** **274**
- **Üç Açıklama Modeli** **277**

Modern Sanat Müzeleri ve Tarihin Sonu
STUART HALL **297**

Dizin **315**

I
Değişen Müze, Dönüşen Tarih

Müzeler ve Radikaller: Bir Olağanüstü Durumlar Tarihi*

LINDA NOCHLIN

Çoğunlukla ussallaştırılmış yağmaya, emperyal gurura ve demokratik sofuluklara dayanan, sayısız çelişkinin kavşağına inşa edilmiş sanat müzesi, oldum olası ani ve radikal revizyonlardan geçmiştir.

Sanat tarihi miti, tapınağı olan müzeyle aynı tarihlerde doğdu.[1] İkisi de Aydınlanma'nın iyimser günlerinde tasavvur edilmiş ve Fransız Devrimi'nin ardından hayata geçmişti. Halka açık ilk büyük sanat müzesi –Louvre– çağımızın ilk büyük radikal çalkantısının ürünüydü.[2] Müzenin yaratılması, bir anlamda sanatın iktidarsızlığının bir göstergesiydi, tıpkı hafta sonu ibadetiyle sınırlanan din gibi sanatın toplumsal yapıdan nihaî olarak kopması anlamına geliyordu. Bir anlamda da, başlangıcından itibaren daha yüksek düzeyde bir kültürel bütünleştirme aracı, eskiden ayrıcalıklı azınlığın tekelinde olan kültürel kudret helvasından herkese pay sunarak tarihsel ve estetik bilgiyi toplumun giderek

---

* "Museums and Radicals", ed. Brian O'Doherty, *Museums in Crisis* (New York: George Braziller, 1972). Yazarın izniyle yayınlandı.

genişleyen bir kesimine yaymanın yollarından biri olarak tasarlanmıştı.[3] Aynı anda hem elitist bir dinin mabedi, hem de demokratik bir eğitim aracı olarak müzenin, daha başlangıcından itibaren şizofreniyle malul olduğu söylenebilir.

Sanatın radikalizmle ilişkisi her zaman karmaşık ve değişken olmuştur; bu nedenle müze, radikal düşünce ve eylemde her zaman muğlak bir yer teşkil etmiştir. Örneğin, bugün müzeye, radikal (ya da ileri) bir sanatçının mı, radikal bir sanat izleyicisinin mi yoksa radikal bir müze çalışanının mı bakış açısından yaklaşıldığı çok şey değiştirir. Radikal sanatçı, sanat ile hayatın iç içe geçip kaynaşması ya da sanatın ölmesi çağrısında bulunarak, (cansız bir sanat ürünü morgu olarak kabul ettiği) müze düşüncesine de, nesne olarak sanat fikrine de toptan son vermek istiyor olabilir. Siyasî radikal ise, tam tersine, topluma daha uygun ve doğrudan anlaşılabilen bir sanat çağrısında bulunabilir ve sanat olmayana [*non-art*], sanat-karşıtı ortamlara, kavramlara, yazılım ve yöntemlere hep aynı burjuva elitizminin ve gizemleştirmesinin uzantısı olarak dudak bükebilir. Toplumsal olarak angaje müze çalışanı ise, projesinin, sanatı popülerleştirme ve yayma –yani hem geleneksel hem de avangard eserleri, bunlarla anlamlı bir temastan yoksun bırakılmış grupların hayatına sokma– hedefi kapsamına girdiğini düşünebilir ve giderek genişleyen bir nesne ve faaliyet yelpazesini müzenin işlevleri arasına katmayı arzulayabilir. Bazıları zaman zaman örtüşebilse de, bunlar çoğunlukla birbiriyle çelişen, aslında birbirini dışlayan hedeflerdir. Yine de, bu gibi çelişkilerin ya da bunlara benzer başkalarının, müzelerin 19. yüzyıldaki mesut ve bahtiyar kuruluş ve yayılma günlerinde dahi geçerli olduğu söylenebilir.

18. yüzyılın sonunda Louvre'u yaratanlar, bugün müze yöneticilerinin başını ağrıtan sorunların pek çoğuyla karşılaşmadığı halde, bu müzenin kuruluşu, projenin hayata ge-

çirilmesini önemli ölçüde geciktiren yoğun çekişmelere ve tartışmalara sahne olmuştu. Müzenin açılış günü olarak seçilen 10 Ağustos 1793 tarihinin, monarşinin yıkılmasının yıldönümü olması, zaten son derece manidardı: Artık, "Ulusal Müze: Sanat Aşkına ve İncelemesine Vakfedilen Anıt"a dönüştürülmüş olan eski kraliyet sarayı, halka o gün açılmıştı.[4] Şüphesiz, o günün Louvre'undaki sanat eserlerinin nereden geldiği de, siyasî anlamı bakımından bir o kadar manidardı: Sergilenen tabloların yaklaşık dörtte üçü kraliyet koleksiyonundan alınmıştı; kalanı ise, ülkeyi terk eden kraliyet yanlılarının bıraktığı tablolardan, kapatılan Resim Akademisi'nin koleksiyonuna ait çeşitli eserlerden, kapatılan kiliselerin koleksiyonlarından oluşuyordu.[5] Sonuçta, ilk büyük kamu müzesi, kültür varlıklarının, yönetici aristokrasinin elinden alınıp halka ya da en azından halkın temsilcilerine teslim edilmesiyle oluşturulmuştu.

O sırada, o gün bugündür müzelerin gündeminden düşmeyen bazı önemli etik-estetik sorular ortaya atılmıştı. En başta, sanatın nereden gelmesi gerektiği sorusu yer alıyordu. Kuşkusuz, hiçbir sağduyulu radikal, hatta ılımlı liberal, imtiyazlılara ait hazinelerin kamusal eğitim malzemesine dönüştürülmesine itiraz edemezdi. İngiliz asıllı bir Louvre tarihçisinin sonradan belirteceği üzere, "Bütün krallar, insan aklının ürünü olan ve kendilerinin sahip olduğu birikime, sadece ve sadece zenginliklerinin ve kudretlerinin gurur okşayıcı kanıtları olarak baktılar. Dizginsiz arzular ve düzensizlik, delicesine bağlılık ve nefret, pintilik ve müsriflik, sınırsız servetleri sayesinde ellerine geçen paha biçilmez emanetin güvenliğini sürekli tehdit ediyordu."[6] Başyapıtlar, halkın gurur kaynağı haline getirilip profesyonel koruma altına alındı. Halkı geliştirmek için sanat eserlerinin özgür bırakılması, Napoléon döneminin eser müsaderelerivle daha da yakıcı bir mesele haline gelecekti, ama Ale-

xandre Lenoir'ın 1795'te eski Petits Augustins Manastırı'nda açılan Fransız Anıtları Müzesi vesilesiyle çoktan gündeme gelmişti.[7] Lenoir, müzesinden halkın yararlanması gerektiğine tutkuyla inanan biriydi (bu müzede, yağmalanan kraliyet ve kilise anıtlarının parçalarını yeni hasarlardan korumak ve Fransız Ortaçağ sanatının o güne kadar değeri bilinmemiş hazinelerini halka teşhir ederek eğitim sağlamak amacıyla, el koyulan kilise sanat varlıklarından 1790'da oluşturulmaya başlayan bir koleksiyon sergileniyordu). Buna karşılık, başta Quatremère de Quincy olmak üzere, hasımları sanat eserinin çevresinden ayrılmazlığı öğretisini ileri sürüyorlar; böylece Lenoir'ın, aslında parçalanmış fragmanlardan oluşan bir müze yaratmak amacıyla, (harap olmuş olsalar bile) organik olan bütünlükleri tahrip ettiğini ima ediyorlardı. Bu tartışmanın gündeme getirdiği meseleler, 19. ve 20. yüzyıl müze yaratıcılarının peşini hiç bırakmadı: Vandalizm, yağmacılık, kültür emperyalizmi, anlamın yok edilmesi ve göz göre göre hırsızlık suçlamaları, en büyük kurumlarımızın koridorlarında yankılanmaktadır ve müzenin hem doğasında hem de demokratikleştirici girişiminde örtük olarak mevcuttur. Zira sanat eserleri Paris, Londra ya da New York halkının manevî, kültürel ve estetik açıdan gelişmesi için biraraya getirilecekse, bunların özgün işlevlerinden, ortamlarından koparılmaları ya da bir önceki sahiplerinin –rızaları olsun ya da olmasın– elinden alınmaları gerekmektedir.

Milliyetçilik ve yurtseverlik, görünürde estetik bir hava taşıyan müze ortamına erkenden nüfuz etti. Adı Napoléon Müzesi olarak değiştirilen Louvre'un, Napoléon'un son derece milliyetçi bir çizgide yürütülen sanat müsadereleri programıyla alabildiğine genişlemesi, sanatı yaygınlaştırma düşüncesinin içerdiği ahlakî gerilimleri gözler önüne serer. Çeşitli ateşkes ve barış antlaşmalarını gerekçe göstererek,

Avrupa'nın büyük kısmını belli başlı sanat hazinelerinden mahrum bırakan kişinin Napoléon olduğuna kuşku yoktur.[8] Ama, sanat eserlerinin sistemli müsaderesine, devrimci "kurtarma seferleri" sırasında, özellikle Cecil Gould'un sözleriyle "uzmanca bir resmî yağmalama" programının uygulamaya konduğu Belçika seferiyle başlandı.[9] 1794 Konvansiyonu'ndan önce Belçika'dan sanat eserlerinin çalınması işine karışan devrimci sanatçı Luc Barbier'nin sözleri, bizlere en iyisinden klişe en kötüsünden riyakârlık gibi gelebilir; ama saptamalarının genelinde çarpıcı bir samimiyet vardır. Barbier, el koyulan resimlerden "Rubens'in, Van Dyck'ın ve Flaman okulunun diğer kurucularının fırçasından çıkmış ve bizlere miras kalmış ölümsüz eserler" diye söz eder ve şunu ekler: "Bu başyapıtlar çok uzun bir süre köleliğin damgasını taşıdı. Hürmetle andığımız insanların eserleri, özgür halkın sinesinde kalmalıdır; kölelerin gözyaşları bunların şanına yaraşmaz."[10] Bu arada Halk Eğitim Komitesi 9 Messidor* Yıl II'de edebiyatın ve sanatların "özgürlüğün dostları" olduğunu ilan etmişti. "Köleler tarafından edebiyata ve sanatlara hasredilen anıtlar, bizim aramızda despot bir hükümetin onlara bahşedemeyeceği bir şan ve şeref kazanacaktır."[11] Aslında İtalya'daki yetkililerin başlıca hedefi, Gould'un işaret ettiği üzere, Helenistik dönem ve Roma heykelleriydi – "Devrim Fransızı", kadim "cumhuriyetçi" erdemlerin somut göstergeleri olan bu heykellerde, "manevî atalarını buluyor"du.[12]

Sanat varlıklarını "kurtarma"ya yönelik bu muazzam seferberlik sırasında, devrimci değerler ile vandalizm arasında kaçınılmaz bir ilişki oluştu. Devrimci ve Napoléoncu yağmacılar, sahiplerinin hazinelerini ihmal ettikleri ya da

---

* Fransız Devrimi takviminde 19 Haziran-20 Temmuz arasına karşılık gelen ay – ç.n.

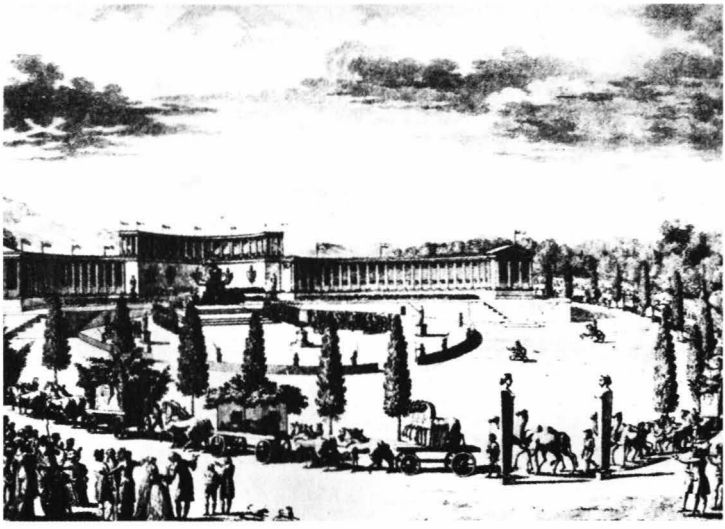
bunlara kötü muamele ettikleri gerekçesiyle, eserlere yüksek sanat davası adına el koyduklarını iddia ederek kendilerini mazur gösterebiliyorlardı.[13] Louvre'daki bir katalogda, 1798'de ele geçirilen bazı Lombard eserlerinden şu sözlerle bahsedilir: "Bu başyapıtların tümden ihmal edildikleri bir ülkeden alınıp götürülmeleri, sanat davası için pek hayırlıdır ve bunların gerçek sanatseverlerin nazarına sunulmak üzere onarılması için gereken tek şey, onları zanaatkârlarımızın tecrübeli ellerine emanet etmektir".[14] Bunların çoğu, ayan beyan yağmayı akılcılaştırmak için bulunan gerekçeler gibi geliyor kulağa – zaten öyleler. Ama şurası da bir gerçek: Napoléon Müzesi en parlak döneminde, gerek Fransızlara, gerekse de sanatçılar olsun sıradan yurttaşlar olsun başka milletlerden insanlara, görmek için uzun yollar katetmek zorunda kalacakları ya da asla göremeyecekleri eserleri (sanat eserlerinin, onları insanlığın evrensel mirasının parçaları olarak değil, şahsî malları olarak gören kişilere, kilise görevlilerine ya da soylulara ait oldukları dönemi düşünün) tek bir çatı altında toplu olarak görme olanağı sağlamıştır.

Napoléon Müzesi'ndeki eserlerin ilk sahiplerine iade edildiği 1815'te Louvre'da bulunan İskoç asıllı bir minyatür ressamı, Sir Thomas Lawrence'la buluştuğunu ve berikinin şunları söylediğini belirtir: "Her şeyi, başka hiçbir yerde görülmemiş bir cömertlikle halkın önüne seren, Avrupa için bu kadar merkezî olan bir yerdeki koleksiyon dağıldığı için tüm sanatçılar esef duymalıdır."[15] Paris halkı sanat ganimetlerinden kuşkusuz övünç duymuştu. El koyulan sanat eserlerinin şehre muazzam bir ordu gibi gelmesi, Cumhuriyet'in VI. yılında olağanüstü bir törenle kutlanmıştı. Muazzam bir kalabalık, üzerlerine özenle ve büyük harflerle "Raffaello: *İsa'nın Bedene Bürünmesi*" ya da "Tiziano: *Dikenli Taç*" yazılı ambalaj sandıklarından henüz çıkarılmamış tabloları taşı-

yan devasa arabalara çılgınca alkış tutmuş; defne çelenkleriyle, çiçeklerle ve bayraklarla bezenmiş *Belvedere Apollonu* ve *Laokoon* gibi heykelleri taşıyan koskoca arabalar, daha da büyük bir coşku uyandırmıştı.[16] Aynı proleter güruh 1815'te Louvre'un dışında toplanacak, hazinelerinin eski sahiplerine geri götürülmesini, bir görgü tanığının ifadesiyle "bir isyanın mayalanışı gibi, öfke ve umutsuzluk dolu bakışlar"la izleyecekti.[17]

Yine de halk, devrimci çalkantı dönemlerinde sanat eserlerinin kime ait olduğunu ya da nasıl korunacaklarını pek dert edinmedi – bu da müzenin radikal ideoloji ve eylem karşısındaki muğlak konumunun bir başka göstergesi. Ulusal sanat mirasının, (müzeyi alaşağı edilen elitlerle özdeşleştiren ikonoklazmacı bir yaklaşımdan ziyade) kültürel ayrıcalıkların genişletilmesi gibi bir vaatle korunması, devrimci hükümetlerin değişmez projesi olmuştur. Sanatı –ya da müzeyi– pek çok devrim mücadelesinin adlarına ve kan-

El koyulan eserlerin Paris'e muzaffer bir ordu gibi gelişi, döneme ait bir gravür.



larıyla yürütüldüğü kalabalıkların vandalizminden korumak, gerek 1848'de Geçici Hükümet döneminde, gerek 1871'de Komün sırasında radikal isyancılar tarafından atanan komite yöneticilerinin görevlerinin başında geliyordu.

Harriet Beecher Stowe gibi bir demokrat bile, yüzyıl ortalarında yaptığı Avrupa seyahatiyle ilgili pek az bilinen anı kitabında, takdirle karşıladığı Louvre'a ve 1848 Devrimi'ne yönelik sağcı liberal yaklaşımı 1853'te şu sözlerle özetlemiştir:

> Louis Philippe'i tahtından eden isyanın harareti sürerken, Louvre da yıkım tehlikesi altındaydı. Toplum tarafından ne kadar bastırılırsa bastırılsın, yıkıcılık insan doğasının bir özelliğidir; bu nedenle her büyük devrimci hareket, ne olursa olsun yıkmaktan yana olan birilerini su yüzüne çıkarır. Dahası sanatın ve güzelliğin yıllar yılı kibirli bir aristokrasinin tekelinde olduğu yerlerde, halkın zihninde sanatı ve güzelliği baskıyla özdeşleştirme yönünde güçlü bir eğilim vardır... Bu nedenle, monarşiyi kapı dışarı eden halk hareketinin ilk coşkusu sürerken, halktan bazı kişilerden şu haykırış yükseldi: "Sarayları yerle bir etmedikçe krallardan asla kurtulamayız"... Ayaktakımı Louvre'un görkemli salonlarına hücum etti ve resimlerin arasında bir kamp kuruldu. Bu krizde Louvre'u Jeanron adında Cumhuriyetçi bir sanatçı kurtardı; insanları, barbarlık etselerdi üzerlerine çökecek pişmanlıktan, Özgürlüğü de adına yapılacak böylesi aşırılıklarla lekelenmekten kurtardı. Geçici hükümet tarafından Louvre'a göz kulak olmakla görevlendirilen ve halk arasında Cumhuriyetçi olarak gayet iyi tanınan Jeanron, cesurca imdada yetişti. "Ben sizden değil miyim?" dedi. "Ben halktan biri değil miyim? Bunlar ülkemizin şanı ve gururu değil mi? En görkemli servetimizi, daha elimize geçişinin ilk saatinde yok mu edeceğiz?"



1871'den sonra Tuileries'nin yıkıntıları. Fotoğraf: Musée Carnavalet, Paris.

Stowe, Jeanron'un büyük müzede gerçekleştirdiği önemli onarım ve geliştirme çalışmalarını onayladığını belirttikten sonra şöyle devam eder:

> Bu gerçekler bana tümüyle güvenilir bir kaynak tarafından aktarıldı. Bir Amerikalı ve Cumhuriyetçi olarak bunlardan sadece memnuniyet duyabilirim. Bunları anlatıyorum, zira demokratik ilkelerin köhne süprüntüler arasından kendilerine yol açarak ilk kez zuhur etmelerini izleyen yıkıcı sonuçlardan hareketle, sık sık, halkın özgürlüğünün sanatın aleyhine olduğu varsayılır. Fransa'da ise durum asla böyle olamaz, çünkü halkın tamamının sanat beğenisi ve duyguları, başka çoğu halkınkinden ziyadesiyle gelişkindir. Gözünün ve kulağının esiri olan halk, zahirî güzelliğin kölesidir adeta ve güzelliğin çok uzun bir süre zorbalıkla, ezayla, yokluk ve aşağılanmayla özdeşleşmiş olması, hiçbirinin içinde ona karşı bir anlığına bile olsun kin uyandıramaz.[18]

18. yüzyıldaki devrim sırasında "demokratik ilkelerin ilk kez zuhur etmesi", her ne kadar bir anlık da olsa, hem dinsel hem de dindışı sanat eserlerinde ve anıtlarda büyük ölçekli bir yıkıma yol açmıştı.[19] Ulusal Meclis ruhban sınıfına ait mülklerin kamulaştırıldığını ilan ettiğinde, neredeyse bununla eşzamanlı olarak, bu başlık altına giren sanat eserlerinin korunup saklanmasına yönelik önlemler almak zorunda kalmıştı.[20] Anıtlar Kurulu tam da bu olağanüstü koşullarda oluşturuldu. Devrimci sanatseverler ve bilim insanları tarafından halkın gazabından kurtarılan, zorbalığın ve zulmün görsel nesneleşmeleri, müzenin simyası aracılığıyla halkın en değerli varlığına, Ulusal Miras'a dönüştürüldü.[21]

1848 Devrimi patlak verdiğinde müzelerin halkın mülkü olduğu fikri iyice yerleşmişti. Geçici Hükümet'in attığı ilk adımlardan biri, müzelerin yönetimini *liste civile*'den, yani kralın has hazinesinden ayırıp içişleri bakanına devretmek oldu. Sanat yönetimi daha demokratik, pratik ve geleceğe dönük ilkeler doğrultusunda yeniden yapılandırıldı. Devrimci hükümet 24 Mart gibi erken bir tarihte, "büyük bir halkın hazinesi olan tüm düşünce ürünlerinin tek ve geniş bir mekânda toplanmasının önemli olduğu"nu onaylayarak, "Louvre Sarayı'nın tamamlanacağını", Halk Sarayı adını alacağını, resim ya da sanayi ürünlerinin sergilenmesinin yanı sıra millî kütüphane olarak kullanılacağını ilan etti. Buna ek olarak, Louvre'un tamamlanmasında görev almaları için işçilere çağrı yapıldı.[22]

Devrimciler tarafından ulusal müzelerin ve Louvre'un genel müdürlüğüne atanmış olan ressam Philippe Auguste Jeanron'un başlattığı program etkileyiciydi – üstelik sadece Stowe'un gözünde değil. Jeanron tanınmış bir radikal ve proletaryanın hayatından sahneler çizen bir ressamdı.[23] Gerçekten de "köylü sanatçı" Le Nain Kardeşler gibi o zamana kadar önemsenmeyen ressamların eserleri, onun kısa

süren yönetimi sırasında sergilenip takdir görme fırsatı bulacaktı.[24] Jeanron 1830 Temmuz Devrimi'ne katılmış, kısa bir süre sonra da radikal Hür Resim ve Heykel Cemiyeti'nin başına geçmişti. 1848 ayaklanması sırasında sanat hazinelerinin korunmasında gerçekten kahramanca ve etkin bir rol oynadı. Büyük Galeri'de kamp kuran başıbozuk çeteler binayı ateşe vermeye kalkıştıklarında işgalcilerle o kadar ikna edici bir tartışma yürüttü ki, adamlar meşalelerini söndürüp geri çekildiler; sonradan, meramının herkes tarafından anlaşılması için duvarlara "Respect aux arts!" ["Sanatlara saygı!"] yazması yeterli olacaktı.

Ama Jeanron, sanat varlıklarını kahramanca savunmakla kalmayan, yeniden düzenleme programında kendini belli eden sağduyulu yöneticiden öte biriydi. Müzenin demokratik bir araç olma rolüne sıkı bir inancı vardı. Louvre'un hazinelerinin halkın tamamına ait olduğu düşüncesi, onun için kesinlikle bir retorik meselesi değil, düzenlemesinin yönlendirici ilkesiydi. Örneğin, Louvre'u mesken tutmaya devam eden ve burada atölyeleri bulunan şahısları buradan uzaklaştırdı: Ona göre bu alışkanlık adaletsiz olmakla kalmıyor, sanatçı ve sanatseverlerin çıkarlarına zarar veriyordu, çünkü söz konusu imkânlar kamusal amaçlarla kullanılabilirdi. Jeanron'un, Louvre'daki bütün eserleri üç yüz ciltte toplama önerisi karşısındaki tavrı, müzenin menfaatlerine verdiği önem ile halka karşı görevleri arasında kurduğu hayranlık uyandırıcı dengenin iyi bir örneğidir. Bu eserlerin az sayıda seçkin ve iltimaslı kişiye gösterilmesi, sıradan sanatçı ve sanatsever yığınının bunlardan sistemli biçimde uzak tutulması gerektiği ileri sürülüyordu. Bir Akademi üyesi, halkın halihazırda göreceği çok fazla şey olduğunu savunuyordu: "Bu değerli belgeleri, bunların kıymetini bilecek yegâne şahıslar olan bizim gibi insanlara saklayınız."[25] Bu öneriye demokratik esaslar çerçevesinde şiddetle karşı çıkan Jean-

ron, "tüm millî hazineler, onlara haklı olarak ilgiyle yaklaşacak halkın bakışına, işçilerin incelemesine açık olmalıdır ve bu nitelikteki nesneleri bu şekilde biraraya getirmek [yani desenleri kitaplarda toplamak] bunları görmeye hevesli halkla her türlü ciddi temasın önünü keser" görüşünü savunuyordu.[26] Jeanron prensipte, müzenin sergi mekânı eksikliği ya da buna benzer nedenlerle halka sunamadığı eserleri elinde dahi tutmaması gerektiğini düşünüyordu. Halkla teması kolaylaştırma arzusu, Jeanron'un başka tasarılarında ve girişimlerinde de kendini gösterir: Kargaşanın yerine düzen, açıklık ve erişim kolaylığı getirme umuduyla resimlerin galerilerde sergilenme tarzını değiştirmeyi düşünmesi, müzenin mülkiyetindeki dağınık nesnelerin envanterini çıkarıp künyesini saptama girişimi, gerek başkentteki gerekse de taşradaki müzeler için anlamlı bir katalog oluşturma çabası bunlara örnektir. Jeanron bunlardan ne kadarını başarabilirdi, bunu hiçbir zaman bilemeyeceğiz, zira Devrimci Hükümet'in düşmesinden sonra hükümetin başındaki Ledru-Rollin'e yataklık ettiği şüphesiyle görevinden alındı.

Radikal Komün yönetimi 1871'de kısa bir süre için Paris'in kontrolünü ele geçirdiğinde müzelerle ilgili olarak atılan ilk adım, yine bir koruma ve demokratikleştirme girişimi oldu – 1848 Devrimi'nin önderlerinin girıştiğinden çok daha uzun erimli, ama daha ütopyacı ve kısa ömürlü bir projeydi bu. Bu kargaşa ve isyan döneminde müze hazinelerini yok olmaktan korumak için gece gündüz çalışan kişinin, Raffaello ve Michelangelo'yu alenen alaya alan, geçmişi reddeden, radikallerin şahı Gustave Courbet olması manidardır. Courbet, Sanat Kurulu'nun başkanlığına seçilmiş ve III. Napoléon'un tahttan feragat etmesinden sonra Paris'teki sanat eserlerini korumakla görevlendirilmişti. Kurulda görevli diğer sanatçıların da yardımıyla, eserlerin Paris ve civarındaki müzelerden alınıp Louvre'da depolan-

ması için yoğun çaba harcadı, yangına ve hırsızlığa karşı önlemler aldı, değerli nesneleri sandıklara kaldırttı ve yerinden kaldırılamayanların önüne kum torbaları yerleştirdi.[27] Delegeliğe seçilmiş olan Courbet, Komün yönetimi Paris'i ele geçirdiğinde fiilen radikal hükümetin sanatla ilgili faaliyetlerinden sorumlu oldu. Aldığı ilk önlemlerden biri sanatçıları toplantıya çağırmak oldu. Bu toplantıda onları, "halkın malı olsalar da, entelektüel ve maddî hayat açısından her şeyden önce sanatçılara ait olan müzelerin ve sanat koleksiyonlarının yönetimini bizzat üstlenmeye" davet etti.[28] Courbet aynı zamanda, seçilmiş bir sanatçılar meclisinin "müze yöneticilerini ve küratörlerini atamasını, Roma Okulu ile Güzel Sanatlar Okulu'nun lağvedilmesini ve sanatçılara verilen her türlü madalya ve nişanın kaldırılmasını" öneriyordu.[29] Bir hafta kadar sonra yapılan çok daha geniş kapsamlı bir toplantıda, Courbet'nin himayesindeki kalabalık bir grup Paris Sanatçıları Federasyonu'nu oluşturdu ve bir manifesto yayınladı. Manifestoda, sanat dünyasının sanatçılar tarafından yönetilmesinin, geçmişin hazinelerini korumak, bugüne ait tüm eserleri düzenleyip meydana çıkarmak ve öğretim yoluyla yeni bir gelecek yaratmak gibi üçlü bir misyonu olduğu ilan ediliyordu. Yeni ve daha demokrat bir müze personelinin atanması, müzelerin halkın çıkarları doğrultusunda elden geçirilip yeniden düzenlenmesi gerekiyordu; sanat dalında yüksek eğitim için geniş derslikler inşa edilecek, *Officiel des Arts* adlı, "ilerici, bağımsız, saygıdeğer ve dürüst" yeni bir sanat gazetesi sanatın bilgilendirme ve eğitme şeklindeki genel misyonuna katkı sağlayacaktı. Manifesto sanatı evrensel olarak yayma planlarıyla son buluyordu:

> Son olarak konuşma, yazı ve resim yoluyla, başyapıtların popüler röprodüksiyonları aracılığıyla, köşe bucak dolaştı-



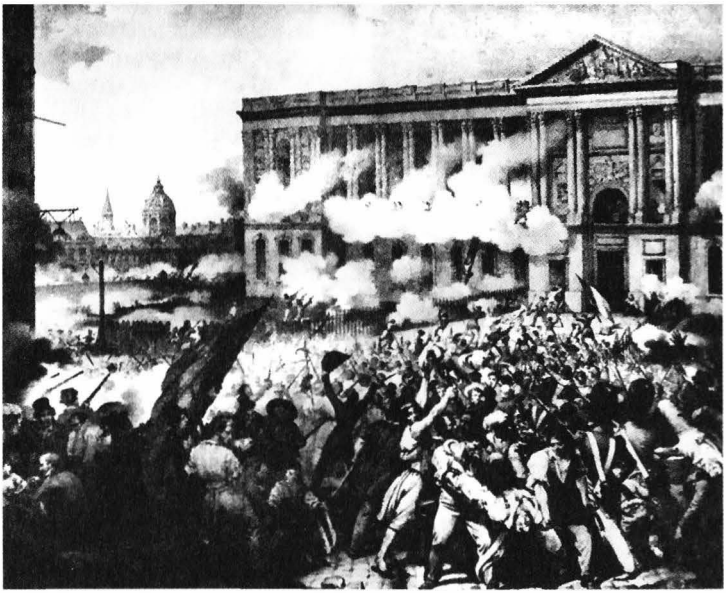
Napoléon heykelini taşıyan Vendôme Sütunu'nun 1871'de Komüncüler tarafından yıkılması. Fotoğraf: Gernsheim Koleksiyonu, Texas Üniversitesi, Austin.

> rılıp Fransa'nın en yoksul yerleşimlerindeki belediye binalarına asılacak, entelektüel ve manevî bakımdan geliştirici tasvirlerle, komite yeniden doğuşumuza ve halkın hayat seviyesinin yükselmesine, şanlı bir geleceğin yaratılmasına ve evrensel cumhuriyete katkıda bulunacaktır.[30]

Courbet'nin, –zaten bir sanat eseri olmayan– Vendôme Sütunu'nun yıkılmasındaki rolü ve geleneksel sanat karşısındaki çelişkili tavrı bir yana, çetin koşullarda sorumluluğunu üstlendiği sanat eserlerini muhafaza etmek konusunda samimi ve titiz olduğu açıktı. Aleyhinde konuşanlar bile, siyasî hasmı Thiers tarafından biraraya getirilen hayranlık uyandırıcı antik bronz koleksiyonunu koruduğunu teslim etmek zorunda kalmışlardı. Courbet, Komün üyelerine bu parçaların bir müzede saklanmayı hak ettiğini belirtmiş,

yardımcısı bronz işçisi Demay de Komüncü yoldaşlarını, "bu küçük bronzlar insanlığın tarihidir ve bizler geleceği kurmak için geçmişin zekâ ürünlerini korumak zorundayız" diye uyararak bu görüşü desteklemişti. Ardından, dokunaklı bir vakarla şunları eklemişti: "Bizler barbar değiliz."[31] Demek ki, en radikal ve proleter devrimci hükümetin yönetimi altında bile geçmişin sanatı nefret uyandırıcı bir baskı simgesinden çok, halkın mirasının parçası olarak görülüyordu. Mayıs 1968'in entelektüel devrimcilerinin, yüz yıl önceki Komüncü selefleriyle aynı fikirde olduklarını hayal etmek güç. Komün sanatçıları için, müzenin korunup zenginleştirilmesinde hiçbir çelişki yoktu: Eski hümanist değerler 1871'de henüz ölümün çok uzağındaydı. Bütün olarak ele alındığında, –Marx dahil– radikal liderler için mesele hümanist değerleri daha çok sayıda insanın öğrenmesini sağlamaktan ibaretti.

"Üstesinden gelinmesi gereken çelişkilerin büyüklüğünün... sanat eğitiminin demokratikleşmesiyle bağlantılı olduğu" ancak 20. yüzyıldaki Rus Devrimi'yle ve daha yakın geçmişteki 1968 Paris olaylarıyla ortaya çıkacaktı. Raymonde Moulin 1968'de can alıcı soruyu, belki de 20. yüzyılın bazı avangard sanat hareketlerinde ve genç Rus devrimcilerinin sanat programında örtük olarak mevcut olan, ama asla bu kadar cesurca sorulmamış olan şu soruyu sorar: "Herkesin kültüre erişmesini mi istiyoruz, yoksa kültür yok mu edilmelidir?"[32] Moulin kendi sorusunu Gaetan Picon'dan bir alıntıyla cevaplar: "Kültür evlerini alt tabakalara uzanmadıkları için kınamak, aslında kimseye iletilmemesi gereken o değerlerin önemli olduğunu kabul etmek demektir. Bir yandan bu değerleri burjuva olarak görmek, öte yandan da herkesin bunlara ulaşması evrensel bir hak haline geldiğinde bunların burjuva olmaktan çıkacaklarını varsaymak çelişkilidir."[33]



1830'da Louvre'a saldırı, o yıllara ait litograf.

Bu çelişki 19. yüzyılın ortalarında bile radikal sanatçılar tarafından seziliyordu – hem radikalizmlerini siyasete uzandıranlar, hem de geçmişin sanatıyla ve bu sanatı kutsal bir varlık gibi saklayan müzelerle ilişkilerinde yalnızca sanatsal bir temele dayananlar tarafından. Realist, empresyonist ve post-empresyonist avangardın pek çok üyesi, müzeyi bir eğitim ve esin kaynağı –aslında, Güzel Sanatlar Okulu'nun tek geçerli alternatifi–[34] olarak görüyordu. Ama bu bakış açısını paylaşan bazılarının gözünde Louvre, Theodore Reff'in sözleriyle, "halkı da sanatçıları da günün gerekleri konusunda körleştiren ve ancak radikal bir hareketle, toptan ateşe verilerek üstesinden gelinebilecek olan geçmişin mutlak hâkimiyetinin simge"lerinden biriydi.[35] Marinetti'nin "elleri ise bulanmış müşfik kundakçılar"a[36] gösterdiği

sempatiyi, ondan yarım yüzyıldan uzun bir süre önce realist eleştirmen ve sözcü Duranty dile getirmişti. Duranty 1856'da kısa ömürlü *Réalisme* gazetesinde yayınlanan "Notes sur l'art" [Sanat Üzerine Notlar] başlıklı yazısında şöyle diyordu: "Louvre'dan daha yeni geldim... Yanımda kibrit olsaydı, geleceğin sanatı davasına hizmet etmekte olduğuma içtenlikle inanarak bu yeraltı mezarını ateşe verirdim." Hayatı boyunca siyasî bir radikal olarak kalan Pissarro'nun da, geçmişin sanatını sık sık göklere çıkardığı halde, "sanat nekropollerini yıkmak zorunda olduğumuzu" savunduğu söylenir.[37]

Yine de Louvre'a karşı en anlamlı hamle, sadık bir Cumhuriyetçi olmasına rağmen siyasî bir ajitatör sayılamayacak Monet'den gelmiştir: Sanatçı, 1866-1867'de müzeyi birkaç kez ziyaret etti – sanat eserlerini seyretmek için değil, pencereden dışarıyı seyretmek için.[38] Monet, geçmişin dört duvar arasına kapatılmış hazinelerine kasten sırtını dönerek, Louvre'un doğu balkonundan üç adet harikulade modern Paris manzarası çizdi; o dönem kentinin açık hava kayıtları olan bu resimler saldırgan rastgelelikleriyle, görsel kesinlikleriyle, olaydan ya da geleneksel resim yapısından yoksun oluşlarıyla, bu küf kokulu müzeye ve temsil ettiği tüm değerlere güçlü bir görsel meydan okumada bulunuyordu. Monet'nin hamlesi Petrarca'nın Ventoux Dağı'nın tepesinden muhteşem doğa manzarasını seyretmek için Aziz Augustinus'un *Confessiones*'inin [İtiraflar] kapağını kapatması kadar mitsel olmasa bile, onun kadar önemli bir simgesellik taşıyordu. Bu tarihten sonra, Manet'nin büyük ressamların eserlerine yaptığı sürekli göndermelere, Renoir'ın insanın resim yapmayı doğanın karşısında değil müzelerde öğrendiği yolundaki açıklamasına ya da Cézanne'ın geleneksel sanat eserlerinden yaptığı sayısız kopyaya rağmen, avangard sanatçıların kültürel miraslarıyla, dolayısıyla geçerli, aktarı-

labilir, canlı bir geleneğin muhafaza edildiği müzelerle ilişkisi sorunlu bir hal aldı.

Radikal sanatçılar arasındaki müze-karşıtı hissiyat, ancak 20. yüzyılda, İtalyan fütüristlerinin ve Rus devrimcilerinin öğretisiyle siyasî-estetik bir program şeklini alacaktı. Marinetti 1908 tarihli Fütürist Manifesto'da, "Müzeleri, kütüphaneleri yıkacağız..." diye ilan ediyordu.[39] "İtalya'yı üzerini sayısız mezarlıkla örten, saymakla bitmeyen müzelerden kurtaracağız... Müzeler, mezarlıklar!" diye devam ediyordu. "Birbiriyle hiçbir ilgisi olmayan onca nesneyi gelişigüzel bir şekilde yan yana yığmaları bakımından hepsi de birbirinin aynı."[40]

Müze-karşıtı, kültür-karşıtı retorik söylemlerinde kuvvetle kendini gösterse de, Marinetti de, Signac, Steinlen ve onlardan önceki anarşist Fransız sanatçıları gibi fütüristler de, sanatı hâlâ geleneksel bakış açısıyla değerlendiriyor, yani stil, içerik ya da ideolojik içerimler bakımından değişiklik getirmeyi düşünseler bile, sanatı yaratılmış resim ve heykel ürünleri olarak görüyorlardı.[41] Asıl kültürel değişim rüzgârları İngiltere'de, yüksek sanat karşıtlarının pîri radikal eylemci William Morris'in yazılarıyla başlayacaktı. Müze mefhumundaki ilk büyük dönüşümün de yine İngiltere'de gerçekleşmesi manidardı: Liberal bir anlayışla kurulan ve güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar, beğeni ile endüstri, işçi ile işçiliğinin niteliği arasındaki uçurumu kapatmaya çalışan Victoria ve Albert Müzesi'nin açılmasıyla. Parlamento 1835 gibi erken bir tarihte –yeni güçlenen orta sınıfın beratı 1832 Reform Yasası'yla bağlantılı bir tarihte– "halk (özellikle de ülkenin imalatçı nüfusu) arasında sanat bilgisini ve tasarım ilkelerini yaymanın en iyi yöntemlerini araştırmak"[42] üzere bir Sanat ve İmalat Özel Komitesi atadı; 1852'de ise, "sanatsal zanaatkârlığın en iyi ürünlerinin seçimi, tanımlanması ve muhafaza edilmesi için"[43] sonradan adı Süsleme Sanatı Müzesi olarak değiştirilen İmalat Müzesi kuruldu. İmalatçıla-

rın, zanaatçıların ve halkın beğenisini geliştirmek amacıyla kurulan ilk müzenin, dünyanın en ileri sanayi ülkesi olan İngiltere'de açılması elbette tesadüf değildi. Gerçekten de, Özel Komite'nin 1836'daki raporu, sanata karşı başından itibaren pratik ve iktisadî bir yaklaşımın sergilendiğini gösteriyor: "Özellikle imalatçı bir ülke olan bizim için, sanat ile imalat arasındaki bağ çok önemlidir; sadece ekonomik olan bu nedenden dolayı [daha önemli bir neden olamazmış gibi L.N.] sanatın daha yüksek niteliklerini teşvik etmek de bizim için aynı derecede önemlidir..."[44] Victoria ve Albert Müzesi, sanatı halka yayma görevini kuşkusuz ciddiye alıyordu – nitekim, işçi ve zanaatçı kitlelerin sergilerden yararlanabilmesi için, 1872'de Londra'nın East End semtindeki Bethnal Green'de South Kensington Müzesi'nin bir şubesi açıldı. Charles P. Taft, 1878'de Cincinnati'de yaptığı, demokrasilerde sanat müzeleri konulu bir konuşmasında Victoria ve Albert'i örnek gösterecek; o vakitler müze dendiğinde akla gelen şeyin, "büyük ressamların pahalı resimleriyle dolu bir dizi oda" olduğuna, oysa South Kensington Müzesi'nin (Victoria ve Albert Müzesi'nin o sıradaki adı) farklı bir müze olduğuna işaret edecekti: "[Bu müze] zanaatçıya ya da el sanatları ustasına bilinen tüm sanayi kollarında mükemmelliğin ne olduğunu gösteriyor."[45]

Yine de William Morris'e göre –o dönemde dekoratif sanatlara gösterilen coşkulu ilgiden kuşkusuz etkilenmiş olmasına rağmen– müze fikri, sanat ile hayat, düşünme ile uygulama, hissetme ile yapma arasındaki sağlıksız ayrılığı vurgulaması ölçüsünde, dönemin kapitalist sanayi toplumlarının genel manevî, toplumsal ve estetik zayıflığını artıran, tamamen kuşkulu bir fikirdi. Buna rağmen müze, dönemin Londra yurttaşını "şu anda baştan savma ve kaba saba olandan hoşnutsuzluk duymaya" yönelterek harekete geçirme işlevi görebilirdi. Morris kendi kentinin hiç değilse

müze bakımından zengin olduğunu kabul eder; ama müzelerin "genelde meşgul olan, ödediği vergilerle müzeleri ayakta tutan birinin gezip görebileceği tek günde" kapalı olmasından şikâyetçidir. Ayrıca, estetik aydınlanmayı yayan kuruluşlar olarak müzelerin doğasında mevcut olan sorunlardan da yakınır: "Ülkenin bu şekilde sahip olduğu müthiş sanat hazinelerinden halkın azamî fayda elde edebilmesi için belli bir ön bilgilendirmeye ihtiyacı olduğu [...] doğrudur: İnsan müzede her şeyi parça parça görür. Ayrıca müzelerde, melankolik bir hava olduğunu, büyük değer verilen bu parçaların bize anlattığı bir şiddet, yıkım ve özensizlik hikâyesi olduğunu da inkâr edemem."[46] Müzenin sanat anlayışı dışında, her yönüyle hayat kalitesine ve bütün insanlara yönelik sorumluluktan uzak bir sanat konusu dışında, bir mesele daha söz konusudur: Morris 1878 tarihli "Küçük Sanatlar" başlıklı konuşmasında şöyle der:

> Tüm insanların hem kendilerinin hem de komşularının evlerinde göz zevkini okşayacak, zihinlerine bir parça huzur verecek bir şeyler yapılmadıkça; hayvanların yaşadığı tarlalar ile insanların yaşadığı sokaklar arasındaki fark daha az utanç verici hale gelmedikçe, sanat pratiğinin esas olarak az sayıda yüksek kültürlü insanın elinde kalması gerektiğine inanıyorum: Çünkü onlar, sık sık güzel yerlere gitme olanağı olan, eğitimleri sayesinde dünyanın geçmiş güzelliklerini temaşaya dalarken çoğu insanın içinde debelendiği günlük sefaleti görüş alanlarından uzak tutabilen insanlardır.

Ama Morris şuna inanmaktadır:

> Bencilliğin ve zenginliğin hâkim olduğu yerde sanat hastalıklı olacaktır; sanat, çoğunluktan yalıtılmış, azınlığın tekelinde bir hayat süremez. Daha da ileri gidecek ve sanatın bu koşullarda yaşamasını istemediğimi söyleyeceğim. Ben-

ce böyle bir sanattan kendi adına devşirdiklerinin tadını çıkarmak, tıpkı zengin bir adamın kuşatılmış bir kalede açlıktan ölmekte olan askerlerin karşısında lezzetli yemekler yemesi gibi, namuslu bir sanatçı için utanç verici olacaktır.[47]

Morris'e göre insanlar hakiki sanatın yaratılmasının zorunlu koşuluna ancak özgürlük, eşitlik ve kardeşlik ilkelerine göre örgütlenmiş bir dünyada kavuşacaktır. Bu koşul, insanın işinde mutlu olmasıdır, bu mutluluk da "dekoratif, soylu, *popüler* sanatın doğmasını mutlaka sağlayacaktır."[48] Morris'in *News from Nowhere*'de parlak bir biçimde tasvir ettiği, her erkek ve kadının yaratıcı bir zanaatçı olduğu, kılık kıyafetin, evlerin ve mobilyaların yalın, işlevsel ve estetik açıdan tatmin edici olduğu, cinsiyetler arası aşkın serbest olduğu ve paranın bulunmadığı geleceğin ütopik İngiltere'sinde –herkesin memnuniyetle ihtiyaçlarına ve arzularına göre alıp verdiği gerçek bir sosyalist toplumda– yüksek sanat (sanat gereksinimi ve sanatın günlük deneyimden uzak bir mertebeye yükseltilme gereği) ortadan kalkmış, müzeler de, tıpkı okullar ya da hapishaneler gibi yok olmuştur. Geleceğin ütopik İngiltere'sinin talihli sakinlerinden biri, anlatıcı karşısına çıkan resmî bir bina hakkında sorular sorunca, "A, o mu," der, "20. yüzyılın ortalarından önce yapılmış, sizin de gördüğünüz gibi öyle fevkalade güzel olmayan, tuhaf, fantastik bir üslupta inşa edilmiş bir bina, ama içinde güzel şeyler de yok değil, birçoğu resim, bazıları çok eski. Buraya National Gallery denir; zaman zaman bu adın anlamını çözmeye çalışmışımdır; her neyse, şimdilerde ne zaman ilginç olduğu düşünülen resimlerin sürekli muhafaza edileceği bir yer açılacak olsa adını National Gallery koyuyorlar, belki de buradakinden hareketle..."[49] Morris'in ütopyasının yurttaşları arasında, sanat ola-

rak adlandırılagelen şeyin adı yoktur, zira sanat, "üreten her insanın günlük işinin bir parçası haline gelmiştir."[50] Morris'e göre, sınırlayıcı olmayan, müzeye bağlı olmayan böyle bir sanat kavramının ancak sosyalizm koşullarında ve kâr dürtüsünün yok edilmesinden sonra doğacağı aşikârdı.

Nitekim Morris'in (el sanatlarına verdiği önem ve Ortaçağ ruhuna geri dönüş özlemi hariç) genel düşünceleri, ancak ilk sosyalist rejimin, yani Sovyetler Birliği'nin kurulmasından sonra hayata geçecekti. Makinenin temel rolü ve sanatın propaganda misyonu konularındaki ısrara, şiddet ve soyutlama eğilimine rağmen, Sovyet avangardının sanat öğretileri, Morris'in demokratik, anti-elitist ve hayatla bağlantılı eğilimlerini çağrıştırır: Lissitski, "Çalışmanın kölelik olmaktan çıktığı, toplumun dar bir tabakası için gereksiz ve pahalı şeyler üreten küçük grupların bulunmadığı, *herkesin herkes için* çalıştığı yeni toplum düzeninde, çalışmaya tam bir serbestlik tanınır ve üretilen her şey sanat olur" der.[51] 1920'lerin başındaki Rus avangardı, şair Mayakovski'nin "bir zanaatçı olarak sanatçının, pratik hayatlarımızı kalıba dökmeye yarayan resmî işi" olarak tanımladığı[52] konstrüktivizmle, Morris'in vizyonunu kesin olarak hayata geçirmiş ve geliştirmiştir. Tıpkı Morris gibi konstrüktivistler de Avrupa'nın güzel sanatlar anlayışına karşı çıktılar. Lissitski'nin sözleriyle, "Avrupalıların tezi 'Her Daim Güzel Sanat'tı. Sanat hayli özel, öznel-estetik bir iş haline getirilmişti. Bizim karşı-tezimiz 'Güzel Sanat Hariç Her Şeye Eyvallah'tı."[53] Fex grubunun manifestosunda fabrikalarla, tesislerle, şantiyelerle örneklenen "bugün"ün karşıtı olarak "dün", müzelerle, tapınaklarla ve kütüphanelerle örnekleniyordu.[54] Büyük tiyatro yönetmeni V.V. Meyerhold, "proletarya miadını doldurmuş bir sınıfın sanat ile hayat arasına kazdığı hendeği tamamen doldurmak zorundadır"[55] diyordu. Yine de, bir yandan sanat devrimcileri kent sokaklarını dinamik propaganda posterleri



Protesto Şarkısı, Küba afişi.

ve boya kovalarıyla canlandırırken, büyük çaplı Kitle Temsilleri gerçekleşirken, Tatlin'in Konstrüktivist Anıtı yükselirken, öte yandan Maleviç ülkenin dört bir yanında sanat müzelerinin kurulmasını, yeni sanatın en son ürünlerini göstermek için gezici sergiler düzenlenmesini ve resim sanatını geliştirmek için Moskova'da bir Merkez Müze açılmasını içeren bir Kitlesel Eğitim programı hazırlıyordu.[56] Besbelli ki müze, henüz kapanmış bir mesele değildi.

Müze mefhumu en devrimci toplumlarda bile kolay kolay yok olmaz, bunun nedenini anlamak zor değildir: İnsanlara –tüm halka– o güne kadar yararlanmalarına engel olunan değerli nesnelere hem fiziksel hem de tinsel erişim hakkının tanınması düşüncesi çıkar yine karşımıza. Küba Devrimi'nin

sanatı müzelerden dışarı çıkardığı, şövale resminin sınırlamalarından kurtardığı doğru olabilir; apartman duvarlarına yapılan, "Fidel Castro'yla ya da şekerkamışı kesenlerle aynı dili"[57] konuşan siyasî propaganda resimleriyle sanatı Küba toplumsal sistemiyle bütünleştirdiği de doğru olabilir; gelişmekte olan Küba afiş sanatı, kentlerin görünümüne avangard estetik kendine yeterlilik ile devrimci coşkuyu birleştiren,[58] canlı bir kamusal imgelem formu katarak, sanatın ve hayatın gerekleri arasında doyurucu bir uzlaşma sağlamaktadır. Ama aynı devrimci toplum, müze sanatına erişimi tüm halk için gerçek bir olanak haline getirmek amacıyla Küba Ulusal Müzesi'nde bir Sanat Eğitimi Salonu'nun açılmasını uygun görmüştür.[59] Dikkatle tasarlanmış dört bölümden oluşan bu salon, çeşitli müze türlerini tanıtır; özgün eserler ile röprodüksiyonlar arasındaki farkı ve bunların çeşitli kullanımlarını gösterir; mimarlık, heykel, resim, cam eşya, mozaik, demir işçiliği, afiş, fotoğraf ve endüstriyel tasarım örneklerini sergiler ve her örnekte bu gibi eserlerin nasıl değerlendirileceği üzerinde durarak sanat yelpazesinin çeşitliliğini gözler önüne serer; sanat eserlerinin düzlem, çizgi, renk, kompozisyon, ton, hacim ve doku gibi biçimsel bileşenlerini gösterir; nihayet çeşitli tasarım öğelerinin bazı Kübalı sanatçıların eserlerinde nasıl kullanıldığını örneklerle ortaya koyar.[60] Bazıları için bu, olgunlaşmakta olan devrimci pratik şarabının dibinde kalmış küçük burjuva tortularına işaret ediyor olabilir; ama böyle bir salonun varlığını devrimci demokrasinin zirvesi olarak görecek radikaller de var: Bu, kültürel varlığın, ince ince düşünülerek, bilerek ve anlamlı bir şekilde herkesin erişimine sunulması olarak da görülebilir.

Radikal demokrasinin hedefinin kültürü yok etmekten ziyade yaymak olduğunu düşünenlerin karşısındaki en çetin sorun, hiç kuşkusuz, müze programlarına ve popüler medyada çıkan yazılara rağmen, sanat ile halk, özellikle de

halkın en eğitimsiz ve yoksul kesimleri arasında varlığını koruyan derin uçurumdur. Sanat dünyasında olup bitenler çoğu insanı gerçekten ilgilendiriyor mu? André Fermigier, "sanat eserlerine ilişkin hakiki bir kavrayış geliştirmelerini, onlarla kişisel bir ilişki kurmalarını sağlayacak imkânlara sahip değillerse, insanları müzelere çekmenin hiçbir faydası yoktur," diyor. "Çoğunluğun elinde bu imkânlar yok. Burada karşımıza yine kültürel bir koyun sürüsü çıkıyor. *Mona Lisa*'nın önünde itişip kakışarak müzelerin içinde güç bela ilerleyen o bezgin kalabalıklardan daha yürek parçalayıcı bir manzara olabilir mi..?"[61]

Yeni sanat izleyicisi kitlesi, daha 19. yüzyılda hesaba katılması gereken bir toplumsal olgu haline gelmişti. Denis Poulot'nun, işçi sınıfı romanının prototipini oluşturan *Le Sublime*'de iddia ettiği gibi, gerçek işçinin pazar günü karısı ve çocuklarıyla parklarda gezmeye çıktığı, müze ve sergi gezdiği[62] doğru olmuş olsa bile, alt sınıf mensubu müze ziyaretçisi, önüne serilmiş kültürel zenginliklerden feyz almak yerine bunların karşısında sersemlemiş olmalı. Daumier'nin 1867 tarihli ahşap gravüründe mütevazı bir aile, bir eski Mısır duvar resmi örneği karşısında, "Şu Mısırlılar da hiç güzel değillermiş!" diye bağırır.[63] 1852 tarihli bir litografide ise, kaba saba bir *femme du peuple* [halktan kadın] ile kocası, dolgun bir çıplağa gözlerini dikmiş bakarlarken, kadın, "Yahu, insanın böyle bir portre yaptırması için hafiften çatlak olması lazım!"[64] der. Daumier aynı yıla ait "Salondaki Halk" adlı başka bir litografide, "para ödemenin gerekmediği bir günde" Salon'a gidip "yirmi beş derece sıcaklıkta" perişan olan halkı tasvir ederek, ücretsiz ziyaret gününden istifade etmek isteyen halkı bekleyen, tümüyle gerçek fiziksel olumsuzluklara işaret eder.[65]

Sanat ile halk arasındaki kapanmaz uçurum, en dokunaklı anlatımını Zola'nın *Meyhane*'sindeki olağanüstü bir

pasajda bulacaktır. Yazar, İkinci İmparatorluk dönemi Paris'inin alt tabaka hayatını anlattığı bu romanında, Gervaise Coupeau'nun çapaçul düğün alayının Louvre'a yaptığı bir ziyareti betimler. Mukavva kutular için tasarımlar yapan bir sanatçıyla birlikte sık sık buraya geldiğinden müzeyi iyi bildiğini söyleyen ve gruba rehberlik eden mukavva yapımcısı Bay Madinier hariç, düğüne katılanlardan hiçbiri tabii ki daha önce müzeye gitmemiştir. Sanatçılar ve düzenli müze ziyaretçileri için eğlenceli bir manzara yaratan, "yoksul modasına özgü ikinci el giysileriyle" küçük grup, büyük sanat sarayının sonu gelmez salonlarını vazifeşinas bir şekilde dolaşır. Asur Galerisi biraz kafalarını karıştırır ve heykellerin çok çirkin olduğunu düşünürler: İyi bir taş oymacısının bunlardan çok daha iyi bir iş çıkarabileceği kanısındadırlar. Haşmetli görevli ile büyük merdivenin çıplaklığı ve gösterişsizliği karşısında saygıyla karışık bir korku duyarlar. "Fransız Galerisi'ne büyük bir saygıyla, parmak uçlarına basarak girerler." Sonra hiç soluklanmadan, gözleri altın çerçevelerden kamaşmış bir halde, peş peşe dizili odalarda ilerler, en çok da eserlerin çokluğundan ve paha biçilmezliğinden etkilenirler. Apollon Galerisi'nde ayna gibi ışıldayan zeminin parlaklığı karşısında hayrete düşerler; Kare Salon'da Bay Madinier "sanki kilisedeymiş gibi fısıldayarak konuşur"ken, daha az görgülü bazı düğün davetlileri Antiope'nin uyluklarından özellikle etkilenerek çıplak kadın figürleri karşısında kıkırdar. Resimler bitmek bilmez! İtalyan ve Flaman okullarına ayrılan uzun galeride hızla ilerlerken, "göz kamaştırıcı renklerdeki insan ve eşya karmaşası... başlarını ağrıtmaya başlar... Yüzyılların sanatı, erken dönem İtalyan sanatçıların zarif katılığı, Venediklilerin ihtişamı, Hollandalıların pürüzsüz ve aydınlık hayatı, cahillerin şaşkın bakışları önünden geçip gider. Ama en çok, kalabalığın ortasına kurdukları sehpalarda istiflerini bozmadan resim

yapan kopyacılar ilgilerini çeker[...] Yeni ziyaretçiler yavaş yavaş coşkularını kaybetmeye başlarlar [...] Bitkin düşen ve hürmeti bir yana bırakan düğün alayı, tabanı kabaralı kunduralarını her adımda feryat eden döşemelerin üzerinde sürüyerek, her şeyin yerli yerinde olduğu bu yalın ve düzenli mekânda başıboş bırakılmış bir sürü gibi gürültü etmeye başlar..." İmdada yetişen rehberleri, onları Rubens'in *Kermes*'inin önüne götürür; tablonun karşısında kadınlar çığlıklar atıp utançtan kızarırken, erkekler çirkin ayrıntılara işaret ederler. Sonunda, eski mücevher koleksiyonunu ararken yollarını büsbütün kaybederler ve eserler arasında sağa sola seyirterek ilerlemeye başlarlar: "Peş peşe gezdikleri odalarda eğlendirici hiçbir şey yoktur, sadece duvarlara asılmış ya da camekânlar içine konmuş karalamalarla kaplı kâğıt parçaları..." Nihayet, sabırları taşmış, kaybolmuş ve dehşete kapılmış bir halde, "onlara yardım edip kapılardan birinin yolunu gösterecek" bir görevli bulurlar. "Louvre'un avlusuna çıkınca [...] rahat bir nefes alırlar[...] Düğün alayındaki herkes bütün bunları gördüğüne çok memnun olmuş gibi yapar."[66]

Kafa karışıklığı, saygıyla karışık ürküntü, yanlış anlama, can sıkıntısı ve yönünü kaybetme: Sonuçları Pierre Bourdieu ve Alain Darbel'in *L'Amour de l'Art: Les Musées et Leur Public*'inde yayınlanan, Fransız Ulusal Bilimsel Araştırmalar Merkezi'nin [CNRS] gerçekleştirdiği son derece titiz bilimsel araştırmaya göre bugüne kadar yoksulların ya da "garibanlar"ın müzede içine düştükleri durum budur.[67] Avrupa ülkelerinde yürütülen bu araştırmaya göre, müzelerde yabancılık çekmeyenler sadece toplumun yüksek sınıfları. "Kültürel körlük" olarak adlandırılabilecek şeyle malul olan işçi sınıfı, çoğu durumda, değil kültür mabetlerimizin kutsal duvarları arasında yüceltilen başyapıtların kıymetini görüp tepki vermek, bunları "çözme" olanağına bile sahip

değil. Araştırmadaki, işçi sınıfı mensubu ziyaretçilerin üçte ikisi, ziyaretlerinin sonunda hoşlarına giden tek bir eser ya da sanatçı adı verememiştir; müzelerde, hafifçten başları dönerek, yollarını yitirerek, yanlış bir hareket yapmaktan korkarak, kelimenin tam anlamıyla kayboldukları hissine kapılmışlardır. Saygıyla karışık ürküntü, eğitimsiz müze ziyaretçisinin belki de en başat "pozitif" duygusudur, ama içten içe bir husumet de barındıran bir duygudur bu. Müze, halktan ziyaretçilerin yüzde yetmiş dokuzunda kilise imgesi uyandırmıştır.[68] Geçmişin büyük başyapıtlarının, halkın zihninde mezarlıkların törensel ölgünlüğünü çağrıştırması da tesadüf olmayabilir: Forest Lawn Mezarlığı, devasa *Son Akşam Yemeği*'yle, tüyler ürpertici Michelangelo ve Donatellolarıyla, banttan yayınlanan ağıtları ya da indirimli defin reklamlarıyla, diplomalı Floransalılar ve Romalılar tarafından yontulmuş iffetli çıplak kadın ve çocuk heykelleriyle, kültürel açıdan hiç de ayrıksı bir yer teşkil etmez. Halkın sanat denince anladığı şeyin güçlü bir paradigmasıdır: Ölü ve Gömülü olanla ilişkili olması gereken, pazar günleri –tercihen fonda org müziğiyle– ziyaret edilmesi icap eden, saf ve pahalı bir şey.

Modernizmin –yani son yetmiş küsur yılın avangard sanatının– dünyanın dört bir yanında teşhir edilip açıklanmasına hasredilen bütün o reklamlarla, eğitim malzemesiyle ve büyük sergilerle yakın zamanlarda halk kitlelerinde herhangi bir ilerleme sağlandığını sanabilecek olanların dikkatini, *Museum* dergisinin son sayılarından birinde yayınlanan, UNESCO'nun Uluslararası Müzeler Konseyi'nin ismarladığı ciddi ve büyük ölçekli araştırmaya[69] çekmek isterim. Kanada'nın Toronto kentinde yürütülen ve müze çalışanlarının, sanat tarihçilerinin, sosyal psikologların, piyasa araştırmacılarının mesai harcadığı iki buçuk yıllık ortak bir çalışmanın ürünü olan bu araştırma, halkın modern sanatı

toptan reddettiği şeklinde ürkütücü bir sonuca varmaktadır. Araştırmayı yürütenlerden biri bulguları şöyle özetlemektedir:

> Profesyonel iletişim alanı dahilinde [...] günümüz kuşağının gerçekleştirdiği icatlar sonucu enformasyonun özümsenme ve bilginin yayılma hızının arttığı iddiasına ya da bazı sanatçı ve eleştirmenlerin sanattaki bir yeniliğin yine bu sayede hızla kabul göreceği yolundaki iddialarına rağmen, artık bunun tersini emin bir şekilde kabul edebiliriz. Sanat söz konusu olduğunda, önemli yaratıcı yenilikler ile bunların sıradan insanlar tarafından kabul görmesi arasında, genellikle iki kuşaklık ya da en azından yarım yüzyıllık bir zaman aralığının bulunması uzun süredir gözlenen ve hâlâ geçerliliğini koruyan bir olgudur. İletişimdeki tüm teknik yeniliklere ve eğitimin yaygınlaşmasına rağmen, bu zaman aralığının bir hafta dahi kısaldığından kuşkuluyuz... En çok tepki gören tablolardan üçünün de –Léger, Feininger ve Mondrian'ınkiler– 1917'de yapılmış olması anlamlıdır![70]

Uluslararası Müzeler Konseyi'nin gerçekleştirdiği bu araştırmada yer alan, büyük başyapıtların sıradan insandaki sezgisel bir yetiye sesleneceğini düşünebilecek sanat eğitimcilerinin, müze personelinin ve sanatçıların umut ve beklentilerine taban tabana zıt olan diğer kesin bulgular arasında şunlar yer almaktadır: (1) Verili herhangi bir eser örnekleminde tercihe sunulan eserlerin stil ve ifade farklarından bağımsız olarak, seçim şaşmaz bir şekilde en az radikal olandan yana yapılmıştır; (2) Denek grubunun tercihlerinde bir tutarlılık söz konusudur: Yüzde elli bir, en çok tercih edilen eserde –Millet'nin *Angelus*'u– görüş birliğine varmış, yüzde yetmiş sekiz gibi daha yüksek bir oransa örneklemin en az tercih edilen eserinde –Dubuffet'nin *La Bar-*

be des Incertains Retours'u– birleşmiştir. Öte yandan, araştırmayı yürütenleri sürekli olarak şaşkınlığa uğratan bir olgu da şudur: "Televizyona, resimli dergilere [...] görsel uyarı ve eğitim işlevi gören yaygın kaynaklara rağmen, denekler, *geleneksel görsel ifade biçimlerinden çok uzaklaşması halinde, bir tabloyu düzenli bir görsel deneyim ifadesi olarak algılamada genel bir yetersizlik göstermiştir.*"[71]

Bu sonucu doğru bulmayıp halkın medya, eğitim ve reklamın etkisinden uzak kalamayacağını düşünenlere, kendimle ilgili bir örnek verebilirim: Amerikan futbolu konusunda neredeyse mutlak denecek bir cehalet içerisindeyim, üstelik medya bombardımanı açısından bakıldığında, sanat haberlerinin halk üzerindeki baskısına kıyasla çok daha yoğun, dört koldan bir baskı söz konusu üzerimde. Futbol haberlerine sürekli maruz kalıyorum; sevdiğim insanlarla birlikte gayet hoş koşullarda –kimi zaman televizyonda– maç seyrediyorum; çocukluğumdan beri medyadan ünlü oyuncuların adını duyuyorum; karşılaşmalara, oyun stratejisine ve politikasına ilişkin yazılara göz atıyorum; oyunun bir topu karşı takımın yatay kale direğinin üzerinden geçirmeye çalışan bir takımla oynandığının da az çok farkındayım (takımların dokuz oyuncudan mı yoksa on bir oyuncudan mı oluştuğundan emin değilim). Bütün bunlara rağmen, Amerikan futbolunu anlaşılır bir kinetik deneyim örgütlenmesi olarak algılamakta genel bir yeteneksizliğimin olduğunu ve haber kaynaklarımın beni oyunda her yıl gerçekleştiğine ikna etmeye çalıştıkları yeniliklere tepki vermek bir yana, bunları algılamayı bile başaramadığımı gönül rahatlığıyla söyleyebilirim. Ayrıca, tıpkı Bourdieu ve Darbel'in incelemesindeki işçi sınıfı mensubu müze ziyaretçileri gibi, oyuna ilişkin bilgi ve haberlere yıllardır maruz kalıyor olmama rağmen, Joe Namath ve Knute Rockne hariç tek bir oyuncunun bile adını hatırlamaktan âcizim; bu iki-

sini hatırlamamın nedeni de futbolcu olarak kıymetlerini ve başarılarını takdir etmem ya da anlamam değil. Bir başka deyişle, ben de tıpkı sıradan bir müze ziyaretçisi gibi bana yabancı, alakasız ya da antipatik gelen bilgiyi süzgeçten geçirme gücüne sahibim. Antipati, halkın avangard sanata tepkisini değerlendirmede pekâlâ kilit kavram olabilir. Uluslararası Müzeler Konseyi'nin bulgularına göre, profesyoneller ile sıradan halkın modern sanata yükledikleri değer arasındaki uçurum, sergilerden uzak durmakla değil, sergiler karşısındaki tutumlarıyla ilgilidir.[72] Modern sanat, dünyanın dört bir köşesinden çok sayıda insan için, bakılması gereken, ama pek hoşlanılmayan bir şeydir. Araştırma raporu şöyle devam etmektedir:

> Her şeyden önce insanlar, anlaşılmaz buldukları şeylere kızarlar, dahası sanatçıların bunları kasten, insanların kafasını karıştırmak için yaptıklarını düşünürler [...] Deneklerimizin çoğunda, sıradan insanlar tarafından "anlaşılmayı" umursamayan sanatçılar yüzünden ezildikleri duygusu hâkimdi...[73]

Sanatta "topluma uygunluk"un sıradan insan ile modern sanat arasındaki uçurumu kapatacağını hayal edenler için aşağıdaki bulgular öğretici olabilir: "[Deneklerin] açık seçik dile getirmedikleri sanat anlayışında, toplumsal sorunlara ilişkin göndermeler yersiz görülmektedir. Alenen ya da başka bir şekilde insanî ya da toplumsal yozlaşmaya, felaketlere ya da hayatın diğer olumsuz yönlerine işaret eden imgeler [...] saldırgan ve yıkıcı bulunmaktadır. Deneklere göre, televizyonda sıradan olan şiddet ve diğer çarpıklıklar resim konusu olarak aynı ölçüde kabul edilebilir değildir"; yine de, cümlenin devamı püristlerin nesne olarak sanattan daha çok tat alınabileceğini düşünmelerine meydan vermiyor: "Ama bu onları, nesnel olmayan tuvalleri bir alternatif

olarak kabul etmeye hazırlamamaktadır: Söz konusu eserler deneklere neredeyse aynı ölçüde itici gelmekte, ikincilerin birincileri 'gizlediği' duygusuna kapılmaları halinde ise tepki derecesi en yüksek düzeye çıkmaktadır."[74]

19. yüzyıldan günümüze halkın müzelerle ilişkisine dair veriler incelendiğinde, sanat tarihçilerinin, eleştirmenlerin, avangard sanatçıların ya da aydın müze çalışanlarının sanat eserlerinde "estetik" olarak kabul ettikleri boyutun, halka genellikle anlamsız, anlaşılmaz ya da antipatik geldiği görülmektedir. Zola'nın saptadığı gibi, "Peş peşe gezdikleri odalarda eğlendirici hiçbir şey yoktur, sadece duvarlara asılmış ya da camekânlar içine konmuş karalamalarla kaplı kâğıt parçaları..."

Radikallerin sanata tepkilerine gelince, Fransız köylülerinin Fransız Devrimi sırasında büyük katedralleri talan etmelerinin nedeni, katı doğrusal ritimlere karşı olmaları ya da Gotik ve Roman mimarların stilini nahoş bulmaları değildi; bu yapıların temsil ettiklerine –estetik ya da ikonografik açıdan değil, toplumsal ve siyasî açıdan temsil ettiklerine– karşı çıkıyorlardı. Müze Koruma Kurulu 3 Fructidor* Yıl II'de Rubens'in Marie de Médicis'nin hayatından sahneler dizisindeki tüm feodalizm simgelerinin usta restoratörler tarafından silinmesini tavsiye ettiğinde, –"eserlere mümkün mertebe zarar vermeden"[75] ibaresini ekleme lütfunda bulunduğu halde– meselenin estetikle hiçbir alâkası yoktu. Şurası açıktır ki, halkın müze deneyimine yönelik tavrında belirleyici olan, toplumsal, psikolojik, zaman zaman da siyasî etmenlerdir. *Mona Lisa* ya da Millet'nin *Angelus*'u, Murillo'nun *Bit Arayan*'ı yahut Maes'in *Yemek Duası Eden Yaşlı Kadın*'ı gibi popüler olan ya da "hayran olunan" eserlere ve-

* Fransız Devrimi takviminin on ikinci ve son ayı. 18-19 Ağustos ve 17-18 Eylül arasına tekabül eder – ç.n.

rilen tepki de, mutlaka "estetik" etmenlerle belirlenmemektedir. İnsanlar başka bir şeye tepki vermektedir. Resmin konusu, eskiliği, ünü ve hakkındaki efsaneler, maddî değeri, ayrıntıları, yarattığı yanılsama, üzerinde harcandığı düşünülen emek miktarı – halkın çoğunun önem verdiği değerler bunlardır. Bunun rastlantısal bir durum olduğu da söylenemez. Sanat –müzelerdeki, özellikle 19. yüzyılın ortalarından sonra avangard tarafından bilinçli olarak yaratılmış olan sanat– çoğunlukla geniş kitlelerin zevk alması gibi bir amaç gütmemiş, seçme bir sanat erbabını ya da estetik meraklılarını hedef kitle olarak seçmiştir.

İleri sanatçıların, sabık sanatçıların ve Yeni Sol radikallerin dile getirdiği, sanatın "müzelerden dışarı çıkması", piyasaya yönelik kıymetli nesnelerden oluşmaktan çıkması, hayatla bütünleşmesi –hatta düpedüz yok olması– talebi pek çok açıdan takdire değerdir ve sanatı, halkın denetlediği sanat projeleriyle, duvar resimleri ve atölyelerle sokağa taşıyıp sıradan insanların hayatına sokma çabalarına diyecek hiçbir sözümüz olamaz. Öte yandan, bu gibi talepler avangard, elitist kibrin son perdesinden ibaret de olabilir. Sanat dünyası, bütün o dikdörtgen tuvallerin yok olmasının toplumsal sistem üzerinde muazzam bir etki yaratacağını hayal ederek ürünleri ile faaliyetlerinin gücünü ve etki alanını abartma eğilimindedir. Sanatın ölümü..? Kültürün yok edilmesi..? Müzenin sonu..? Bütün bu laflar kulağa boş geliyor: Dünyanın dört bir köşesinde yoksullukla mücadele eden, savaşlarla ve açlıkla kırılan ya da gayri insanî hayat koşulları altında ezilen insanların büyük çoğunluğu için sanat da, kültür de, müzelerin kendisi de hiçbir zaman gerçekten yaşamamıştır.

ÇEVİREN **Renan Akman**

Notlar

1 Bu makalenin araştırma aşamasına çok değerli katkıları için Vassar College'dan öğrencilerim Susan Bainbridge, Rosalind Leech ve Marilyn Sims'e, ayrıca Columbia Üniversitesi'nden doktora öğrencisi Alison Hilton'a teşekkür etmek isterim. Susan Casteras ve Edith Tonelli de makalenin hazırlanmasına yardımcı oldular.

2 18. yüzyılda Louvre'u önceleyiği söylenebilecek, kısıtlı bir çerçevede halka açık bazı koleksiyonlar bulunmakla birlikte –Vatikan Müzeleri, Floransa ve Dresden'deki müzeler, British Museum ve Kassel'deki Gemäldegalerie– 1793'te Louvre açılana kadar sanat ve sanat eserleri üzerinde kamu denetimi, sanata ve sanat eserlerine serbestçe erişim ilkesi genelde pek uygulanmıyordu. 18. yüzyılda müze mefhumunun evrimine ilişkin bilgi için bkz. L. Salerno, "Museums and Collections", *Encyclopedia of World Art* (New York: McGraw-Hill, 1965) cilt 10, s. 390; H. Seling, "The Genesis of the Museum", *The Architectural Review*, cilt 141, no. 840 (Şubat 1967): s. 103-114 ve V. Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870* (Münih, 1967) s. 11-21. Müze olarak Louvre'un tarihi için özellikle bkz. C. Aulanier, *Histoire du Palais et du Musée de Louvre* (Paris, t.y.) ve L. Hautecoeur, *Histoire du Louvre: Le Château-Le Palais-Le Musée* (Paris, t.y.) s. 77-109.

3 "Demokratik" müze görüşü, haliyle, sanat diye bir şeyin var olduğu, bu sanatın belli nesne kategorilerinden oluştuğu ve bu nesneleri görmenin, tarihlerini bilmenin, bunlardan yararlanmanın halk için kesinlikle iyi olduğu anlayışını da içerir – çoğu sanat emekçisi tarafından sorgusuz sualsiz kabul edildiği halde, Platon ya da Tolstoy gibi büyük düşünürlerin kuşkusuz *paylaşmadıkları* bir görüş.

4 En azından her on günde bir üç günlüğüne. İlk beş gün sanatçılara, sonraki iki gün temizlik ve düzenleme işlerine ayrılmıştı. Müzenin halka her gün açık olması gerektiğine ancak bir yıl sonra karar verilecekti. Bkz. M. Dreyfous, *Les Arts et les Artistes pendant la Période Révolutionnaire* (Paris, 1916) s. 77.

5 C. Gould, *Trophy of Conquest: The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre* (Londra, 1965) s. 28.

6 B. St. John, *The Louvre: Biography of a Museum* (Londra, 1855) s. 57.

7 Lenoir'ın Fransız Anıtları Müzesi'ne ilişkin kendi görüşleri ve bir ziyaretçinin düşünceleri için bkz. L. Eitner, *Neoclassicism and Romanticism, 1750-1850* (Englewood Cliffs, 1970) cilt 2, s. 5-7.

8 Görsel sanatlarla pek ilgisi olmayan, bu konudan pek anlamayan Napoléon, "kurtardığı" sanat eserlerini sadece savaş ganimetleri olarak görüyordu.

9 Gould, *a.g.e.*, s. 32.

10 *A.g.e.*, s. 35-36.

11 Dreyfous, *a.g.e.*, s. 73-74.

12 Gould, *a.g.e.*, s. 49.

13 Lord Elgin bu mazereti, Parthenon heykellerinin götürülmesini meşrulaştırmak için kullanmıştı; kendisinin ve destekçilerinin gözünde bu, yağmadan çok bir kurtarma operasyonuydu. *Report from the Select Committee on the Earl of Elgin's Collection of Marbles*'a göre, Lord Elgin bu görevi üstlendiğinde, "dünyanın en soylu sanat eserleri yok olmanın eşiğine gelmiş"ti. Bkz. F.H. Taylor, *The Taste of Angels* (Boston, 1948), s. 498. Yine de, aralarında Lord Byron'ın da bulunduğu muhalifleri, onu menfaat için Yunanistan'ı yağmalamakla suçladılar. Byron *Childe Harold*'da şöyle yakınır: "Surların harap edildi / Mabetlerin yerinden söküldü / Asla onarılamayacak o kutsal emanetleri muhafaza edeceklerin / Başında gelen İngilizler tarafından..." *A.g.e.*, s. 504.

14 Gould, *a.g.e.*, s. 68.

15 Taylor, *a.g.e.*, s. 578.

16 St. John, *a.g.e.*, s. 71-72.

17 Taylor, *a.g.e.*, s. 578.

18 H. B. Stowe, *Sunny Memories of Foreign Lands* (Boston, 1854), cilt 2, s.170-172.

19 Eitner, *a.g.e.*, cilt 1, s. 140-141.

20 A. Lenoir, Eitner, *a.g.e.*, cilt 2, s. 5.

21 Devrimci vandalizm örnekleri ve buna karşı alınan önlemler için bkz. Dreyfous, *a.g.e.*, s. 3-29

22 *Moniteur Universel*, 29 Nisan 1848, s. 909.

23 Jeanron'un proletaryaya duyduğu sempatiyi gösteren, bu sınıfı konu ettiği eserleri arasında, 1836 tarihli *Corrèze Demircileri* ve 1830 Devrimi'nden bir sahneyi betimleyen *Küçük Yurtseverler: Temmuz 1830'dan Bir Hatıra* bulunuyordu. Eleştirmen Théophile Thoré sözü edilen ilk eseri yeni, popüler bir sanatın ilk adımı olarak övmüştür.

24 S. Meltzoff, "The Revival of the Le Nains", *The Art Bulletin*, cilt 24 (1942) s. 264-265.

25 St. John, *a.g.e.*, s. 278.

26 *Moniteur Universel*, 11 Nisan 1848, s. 808-809.

27 G. Mack, *Gustave Courbet*, (New York, 1951) s. 243.

28 Aktaran G. Darcel, "Les Musées, les Arts et les Artistes pendant la Commune", *Gazette des Beaux-Arts*, cilt 5 (1872) s. 46.

29 G. Courbet, aktaran Darcel, *a.g.e.*

30 Aktaran Darcel, *a.g.e.*, s. 48-49.

31 *A.g.e.*, s. 480.

32 R. Moulin, "Living without Selling", *Art and Confrontation: The Arts in an Age of Change*, çev. N. Foxell (New York, 1968) s.133.

33 A.g.e., s. 133-134.

34 T. Reff, "Copyists in the Louvre, 1850-70", *The Art Bulletin*, cilt 46 (1964) s. 553.

35 Reff, *a.g.e.*

36 F.T. Marinetti, "The Foundation and Manifesto of Futurism", 1908; H.B. Chipp, *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics* (Berkeley ve Los Angeles, 1969) s. 288.

37 Aktaran Reff, *a.g.e.*, not 5, s. 553. Louvre'u ateşe verme konusu *L'Esprit Nouveau*'nun editörlerinin aşağı yukarı 1920'de "Louvre'u yakmak mı gerekiyor?" sorusuna verilen bir dizi cevabı yayımlamalarıyla nihaî sonucuna ulaştı. Soruya yanıt verenler az çok eşit olarak ikiye bölünmüştü. Bkz. "Faut-il brûler le Louvre?", *L'Esprit Nouveau*, no. 6., t.y., s. 718 (s.1-8) ve no. 8, t.y., s. 960-962.

38 Monet sonradan Mary Cassant'a Louvre'a gitmeye vakti olmadığını söyleyecekti ve orada kopya yaptığına dair hiçbir kayıt yoktur. (Reff, *a.g.e.*). Ayrıca bkz. sergi kataloğu *Claude Monet*, Arts Council of Great Britain, Tate Gallery, 1957, s. 8.

39 Chipp, *a.g.e.*, s. 286.

40 *A.g.e.*, s. 287. Buna karşılık, mezarlık olarak müze imgesi, şimdi olduğu gibi o zamanlar da gerçek birer açık hava heykel müzesi olan pek çok Avrupa mezarlığında ve 19. yüzyılın büyük Amerikan köy mezarlıklarında da yaygın bir biçimde hayata geçti: Ülkemizde pek çok örnekte mezarlık "yüksek sanat"ın güçlük çekmeden erişilebilir olduğu tek yerdi ve müze olarak mezarlık *kitsch* kültürün devasa açık hava mabedi Forest Lawn'da en yüce ifadesini buldu. Müze-mezarlık imgesi, evrensel sanat müzesini "müzeler yaşlı başyapıtlara barınacak yer sağlar" diyerek tanımlayan Etienne Gilson gibi geçmişin kültürünün korunmaya değer olduğunu düşünenler tarafından bile ufak tefek değişikliklerle kullanılmıştır. Aktaran E. B. Henning, *Art Journal*, cilt 30 (Güz 1970): cilt 30, no. 1, s. 21. "Yaşlı eserlerin barınma yeri" fikrinden mezar imgesine geçmek o kadar da zor değil.

41 Özellikle Fransa ve Belçika'da radikaller ve sanat hakkında daha fazla bilgi için bkz. E. W. Herbert, *The Arts and Social Reform: France and Belgium, 1885-1898* (New Haven, 1961) ve R. L. ve E.W. Herbert, "Artists and Anarchism: Unpublished Letters of Pissarro, Signac and Others", *Burlington Magazine*, cilt 102 (1960) Bölüm 1, s. 473-482, Bölüm 2, s. 517-522.

42 Aktaran C. H. Gibbs-Smith ve K. Dougharty, *The History of the Victoria and Albert Museum*, Small Picture Book no. 31 (Londra, 1952) s. 5.

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

44 Aktaran Q. Bell, *The Schools of Design* (Londra, 1963) s. 166-167.

45 C.P. Taft, *Lecture on the South Kensington Museum: What it is; How it originated; What it has done and is now doing for England and the World; and the Adaptation of such an Institution to the Needs and Possibilities of Cincinnati* (Cincinnati, 1878) s. 10.

46 W. Morris, bir konuşmasından, *The Lesser Arts*, 1878, *William Morris: Selected Writings and Designs* ed. A. Briggs (Baltimore, 1962) s. 95-96.

47 *A.g.e.*, s. 103-104.

48 Morris, *a.g.e.*

49 W. Morris, *News from Nowhere*, 1890, *William Morris: Selected Writings*, s. 220.

50 *A.g.e.*, s. 299.

51 E. Lissitzky, *Life-Letters-Texts*, ed. S. Lissitzky-Küppers, çev. H. Aldwinckle (Londra, 1968) s. 330. Lissitski oldukça ilginç bir şekilde 1929'da Hannover Müzesi'nde açılacak bir soyut resim sergisi için yeni ve devrimci bir galeri yaratmıştır. Sigfried Giedion'un bu sırada yazdığı övücü bir yazıya göre, galeri karşılarına dikey demir şeritler yerleştirilmiş çok hafif duvarlardan oluşuyordu; şeritler duvarların "üzerine oluk şeklinde gölgeler düşürüyor ve duvarı tamamen erir gibi görünene kadar şekilsizleştiriyordu." Giedion'un işaret ettiği üzere, Lissitski'nin galerisi "müzelerin anıt-mezarlar olması gerekmediğini..." kanıtlamıştı. S. Giedion, Lissitzky, *a.g.e.*, s. 379.

52 Aktaran R. Hunt, "The Constructivist Ethos: Russia 1913-1932" (Bölüm 2), *Artforum*, cilt 6 (Ekim 1967) s. 28.

53 Aktaran R. Hunt, "The Constructivist Ethos: Russia 1913-1932" (Bölüm 1) *Artforum*, cilt 6 (Eylül 1967) s. 24.

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

55 Aktaran Hunt, *a.g.e.*

56 Lissitzky, *a.g.e.*, s. 337.

57 M. Ragon, "The Artist and Society: Rejection or Integration", *Art and Confrontation* (bkz. dipnot 32) s. 37.

58 Bkz. S. Sontag, "The Cuban Poster", *Artforum*, cilt 9 (Ekim 1970) s. 56-63. Küba afişlerinin röprodüksiyonları için bkz. D. Sterner, *The Art of Revolution* (New York, 1970).

59 "Art Education Room in the National Museum of Cuba, Havana", *Museum*, cilt 22, no. 3/4 (1969), s.222-225. Bu salonun arkasında yatan mantık, John Berger'in 1966'da ortaya attığı didaktik müze organizasyonu önerisiyle çarpıcı bir benzerlik gösterir: "The Historical Function of the Museum", *The Moment of Cubism and Other Essays* (Londra, 1969) s. 35-40.

60 "Art Education Room", *a.g.e.*

61 A. Fermigier, "No More Claudels", *Art and Confrontation* (bkz. dipnot 32) s. 58-59.

62 A. Lanoux'nun, E. Zola'nın *L'Assomoir*'ına [Türkçesi *Meyhane*] düştüğü notlardan, *Les Rougon-Macquart* (Paris, Pléiade, 1961) s. 1579.

63 Ahşap gravür Daumier'nin 1867-1868'de *Le Monde Illustré* için yaptığı, 1867 Dünya Sergisi'ni hicveden bir dizinin parçasıydı. Eser 26 Ekim 1867'de basıldı, Rühman Kat. no. 893, Boury Kat. no. 949.

64 Delteil no. 2298.

65 Delteil no. 2300.

66 E. Zola, *The Drunkard (L'Assomoir)*, çev. A. Symons (Londra, 1958), s. 75-81 [Türkçesi *Meyhane*].

67 Bu parlak ve metodolojik açıdan titiz araştırma Fransa müzelerinin bir kesitinden örneklemler içermektedir ve zamanla İspanya, Yunanistan, İtalya, Hollanda, Belçika, Lüksemburg ve Polonya'daki araştırma ekiplerinin elde ettikleri verilerle bütünleştirilecektir. Bkz. P. Bourdieu ve A. Darbel, *L'Amour de l'Art: Les Musées et Leur Public* (Paris, 1966).

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

69 A. Zacks, D. F. Cameron, D.S. Abbey vd., "Public Attitudes toward Modern Art", *Museum*, cilt 22, no. 3/4 (1969) s. 125-180.

70 T.A. Heinrich, *a.g.e.*, s. 140.

71 *A.g.e.*, s. 142.

72 D.S. Abbey, *a.g.e.*, s. 134.

73 T.A. Heinrich, *a.g.e.*, s. 143.

74 *A.g.e.*, s. 144.

75 Dreyfous, *a.g.e.*, s. 72.

Evrensel Müze

CAROL DUNCAN ve ALAN WALLACH*

Müze, yüz yıldan uzun bir süredir özgün sanat eserlerinin görüleceği en prestijli ve güvenilir yer. Bugün, Batı toplumlarındaki çoğu insan için, sanat kavramının kendisini müze olmadan tasavvur etmek imkânsız. Maddî ve manevî zenginlikleri barındıran bir hazine olarak, müzeden daha önemli başka bir kurum yok.

Müze deneyimi genellikle estetik seyir açısından tanımlanır. Bununla birlikte, araştırmalar ortalama ziyaretçinin müzeye belirlenmiş bir amaç ya da perspektif olmadan gittiğini ve genellikle, tek tek eserler üzerinde odaklanmak yerine koleksiyonun tamamına göz gezdirdiğini gösteriyor. (Bir küratörün tahminine göre, ortalama ziyaretçi, baktığı eserlerden her birine 1,6 saniye ayırıyor.)[1] Açıktır ki, müzeler sadece seyir açısından tanımlanamayacak bir deneyim sunar. Yine de, bir bütün olarak müze deneyimi hakkında pek az bilgi mevcut. ABD Ulusal Sanat Konseyi Başkan Yar-

---

* "The Universal Survey Museum", ed. Bettina Messias Carbonell, *Museum Studies - an Anthology of Contexts* (Oxford: Blackwell Publishing, 2004). © Blackwell Publishing, Carol Duncan ve Alan Wallach.

dımcısı Peter Kyron, müzelerin milyonlarca ziyaretçiyi çekme becerilerini kanıtlamış olmalarına rağmen, "ne yaptıklarını anlatmak ve müze ziyareti deneyiminin özünü tahlil etmek" zorunda olduklarını belirtiyor.[2] Biz öncelikle, müzede sanatın, mimarînin ve eser yerleştirme tarzının oluşturduğu bütünün ortalama ziyaretçinin deneyimini nasıl biçimlendirdiğini anlamaya çalışacağız.

Yaklaşımımız, geleneksel sanat ve mimarlık tarihinin yanı sıra antropoloji yöntemlerine dayanıyor. İşe, müzenin yaşattığı dolaysız görsel ve mekânsal deneyimi yakından inceleyerek başlıyoruz. Bu saptamalardan hareketle, müzelerin aktardığı inanç ve değerleri çıkarsamaya çalışacağız. Söz konusu değer ve inançlar, sadece estetik deneyimle değil, ziyaretçinin toplumsal deneyimiyle de ilişkili. Bu yaklaşımın, müze deneyimi ile, müzeleri toplumsal bir kurum olarak ortaya çıkarıp ayakta tutan güçler ve koşullar arasındaki diyalektiğin incelenmesine imkân verdiğine inanıyoruz.

Törensel Mimarî Olarak Müzeler

Müzeler tapınak, kilise, mabet ve bazı saray türleriyle aynı mimarlık ve sanat tarihi kategorisine girer. Bu benzetme sadece iyi bir metafor olmakla kalmaz: Müzeler, geleneksel tören anıtlarıyla aynı temel özellikleri paylaşır.

Müzenin birincil işlevi ideolojiktir. Amaç, müzeden yararlananlara ya da müzeyi ziyaret edenlere toplumun en yüce inanç ve değerlerini aşılamaktır. Eski toplumlar tapınak ve katedrallerin inşasına ve süslenmesine büyük servetler harcamıştır. Benzer biçimde, bizim toplumumuz da sanat müzelerinin kurulması ve ayakta tutulması için muazzam kaynaklar ayırıyor. Fiziksel açıdan çarpıcı ve anıtsal görünümü, müzenin önemine işaret eder. Diğer mimarlık türlerinin hepsinden daha fazla kol ve kafa emeği masseden mü-

zeler, himayeci bir sınıfın iktidarını ve toplumsal otoritesini olumlar.

İlk büyük müze inşaatları döneminde kurulan müzeler, geçmişin törensel mimarîsini bilinçli olarak anımsatıyordu. Seçilen formlar tapınakları, sarayları, hazine dairelerini ve mezarları çağrıştırıyordu.[3] Çoğunlukla şekilci olan bu eklektik mimarî, kadim dünyanın törensel mimarîsiyle ilişkilendirilen, birbiriyle bağlantılı anlam bütününden yararlanıyordu. Müzeler aynı anda birer tapınak, saray, hazine ve mezardı – kadim dünyanın törensel koleksiyon ve teşhir pratiklerinin yansımalarıyla dolu binalar. Geleneksel formların kullanımı sadece eski mimarlık stillerinin canlandırılmasını değil, bu pratiklerin modern bir anlayışla benimsenmesini de temsil eder. O halde müze, eski mimarînin yerine getirdiği "müze işlevleri"ni akla getirir: Tapınak hazinelerindeki adakların ya da katedral şapelleri ile mahzenlerindeki kutsal emanetlerin törensel biçimde teşhir edilmesi.[4] Büyük saygı gösterilen bu nesnelerin teşhiri, müzede eserlerin yerleştirilmesi kadar bilinçli bir şekilde düzenleniyordu.

Günümüzün evrensel müzesi, eski Roma'daki savaş ganimeti teşhirlerine benzetilebilir. Zafer geçitlerinde Roma'nın bir ucundan ötekine gezdirilen ganimetler, çoğunlukla varlıklı hayırseverler tarafından Roma halkına bağışlanıyor ve halka açık yerlerde sergileniyordu.[5] İlk dönemlerinde Louvre, Roma'nın ganimet teşhiri geleneğini bilinçli bir şekilde çağrıştırıyordu: Ele geçirilen düşman silahları sanat eserleriyle yan yana sergileniyor, fethedilen ülkelerden yağmalanan arabalar dolusu sanat eseri Louvre'a, eski Roma'dakileri anımsatması amaçlanan zafer geçitleriyle getiriliyordu.[6] Napoléon'un Louvre'una giren ziyaretçi, ganimetler ve zafer simgeleriyle bezenmiş zafer taklarının altından geçiyordu.[7] Günümüzün Avrupa ve Amerikan müzelerinde, Doğu, Afrika, Kolomb öncesi ve Amerikan yerli sanatı sergileri, daimî

zafer geçitleri işlevi görüyor, Batı'nın üstünlüğüne ve dünya üzerindeki hâkimiyetine tanıklık ediyor.

Müze mimarîsi, sıklıkla, anıt-mezarların ve kraliyet tapınaklarının mimarî geleneğini anımsatır. Örneğin, Metropolitan Müzesi'nin Robert Lehman kanadı eski bir kral mezarı havasındadır. Penceresiz yeraltı odalarında, Lehman'ın günlerini geçirdiği ağır döşemeli odalar tıpatıp aynı şekilde yeniden inşa edilmiştir. Yapının mimarîsi, mezarları ve dinsel yapı türlerini yansıtır: Dairesel anıt-mezar ya da saray şapeli gibi. Piramit şeklindeki cam çatı, yapının en çarpıcı dışsal özelliğidir. Tek eksik, bir lahittir.[8]

Kadim tören anıtları gibi müzeler de devlet fikrini cisimleştirir ve gözle görülür hale getirir. Bunu kısmen, Roma'dan devralınmış bir mimarî retoriği aracılığıyla yaparlar. Bu retorik, devlet otoritesini simgelemek üzere Rönesans'tan beri kamu binalarında kullanılmaktadır.[9] Diğer kamu binaları gibi müze de, Yunan-Roma tapınaklarının cephesi, panteonun kubbesi gibi mimarî formları kullanarak, kökeninin imparatorluk Roma'sının ideolojik, tarihsel ve siyasî gerçekliğine dayandığını göstermeye çalışır. Modern kentin merkezine, açık bir foruma bakan bir tapınak gibi yerleştirilmiş olan ya da ABD'de olduğu gibi büyük bir park kompleksinin parçasını oluşturan müze, devletin bir simgesi olarak durur ve kapılarından içeri girenler devlet otoritesini uygarlık fikriyle özdeşleştiren bir ritüeli icra eder.

Ritüel sözcüğünü bilinçli olarak kullanıyoruz. Diğer tören anıtları gibi müze de, sanat eserlerini seçip ayıran ve bir mekân sırası içinde düzenleyen karmaşık bir mimarî fenomendir. Sanat ile mimarî formun bütünlüğü, tıpkı bir senaryonun bir icrayı örgütlemesi gibi, ziyaretçinin deneyimini örgütler. Kişiler eğitimlerine, kültürlerine ve sınıflarına göre farklı şekillerde tepki verir.[10] Ama mimarî, bir veridir ve herkese temelde yatan aynı yapıyı dayatır. Ziyaretçi mi-

marî senaryoyu izleyerek, en uygun terimle ritüel diye tanımlanacak bir faaliyete girişir. Gerçekten de müze deneyimi hem form hem içerik açısından dinsel ritüellerle çarpıcı bir benzerlik gösterir. Antropolog Victor Turner'a göre tiyatro, roman ve sanat sergileri gibi sanat formları, bireyler tarafından icra edilecek senaryolar ya da "eylem kodları" sunar. Okur ya da izleyici, daha basit toplumlarda rastlanan ritüellerle yapısı bakımından karşılaştırılabilecek bir ritüel icra eder.[11] Mimarlık tarihçisi Frank Brown, ritüel formu olarak mimarlık düşüncesini geliştirmiştir. *Roman Architecture* başlıklı kitabında, Roma tören binalarının ritüel faaliyetten doğmakla kalmadığını, "bu faaliyeti gerektirdiğini, teşvik ettiğini [ve] hayata geçirdiğini"[12] ileri sürer.

Elbette müze deneyiminin ritüel özelliği kendiliğinden belli olmayabilir. Yazarlar müzeleri sık sık "tapınak" ve "saray" diye betimleseler de, bu terimleri metafor olarak kullanırlar. Bizler seküler bir çağda yaşıyoruz, müzeler de seküler kurumlar olarak kabul ediliyor. Ama seküler olan ile dinsel olanın birbirinden ayrılması, burjuva düşüncesinin bir parçasıdır ve toplumumuzda eski dinsel pratiklerin ve inançların yaşamaya devam ettiği gerçeğinin üzerini örter. Burjuva toplumu, başından itibaren, dinsel simge ve gelenekleri kendi amaçları doğrultusunda temellük etmiştir. Miras alınan dinsel düşünce ve duygu örüntüleri, sanat deneyiminin biçimlenmesinde özellikle etkili olmuştur. Winckelmann ve diğer 18. yüzyıl düşünürleri, sanatta kutsalın bütün ayırt edici özelliklerini keşfederken, yeni bir kültürel kurum türü, yani kamu müzesi –o zamanlar adlandırıldığı şekliyle "Sanat Tapınakları"– buna tekabül eden bir ritüel geliştiriyordu. 1768'de Dresden Müzesi'ni gezen Goethe, burayı bir "mabet" diye betimleyecekti. Müzenin, görkemi ve zenginliğiyle "insanda kiliseye ayak bastığında hissettiklerine benzeyen bir vakar duygusu uyandırdığını", ama

"yalnızca sanatın kutsal amaçları uğruna inşa edilmiş olduğunu" kaydedecekti.[13]

Müze ziyaretçilerinin kendi deneyimlerini ritüel bir süreç olarak gördüklerini söylemek istemiyoruz. Geleneksel dinsel deneyimlere benzeyen deneyimi yaratan, müzenin kendisidir – eserlerin yerleştirilme tarzıyla, odaların planıyla, koleksiyonların sırasıyla. Ziyaretçi müzeyi dolaşma ritüelini yerine getirirken, mimarî senaryoya yazılı değer ve inançları icra etmeye, dolayısıyla içselleştirmeye teşvik edilir. Burada, sanat eserleri geleneksel tören anıtlarında oynadıkları rolün aynısını oynar.

Bir kilisede, tapınakta ya da sarayda, duvarlara raptedilmiş ya da gömülmüş resim, heykel ve kabartmalar, anıtın ayrılmaz parçasını oluşturur, bir anlamda anıta ses verirler. Bu mimarî süslemeler, mekânda gerçekleşen ritüel faaliyetlerin anlamını dile getirir ve genişletir. Geleneksel mimarînin büyük kısmında, çeşitli dekoratif unsurlar, birlikte ele alındığında tutarlı bir ikonografik program oluşturur. Bu gibi programlar genellikle, otorite kabul edilen edebî kaynaklara –yazılı ya da sözlü olarak aktarılan mitlere, dualara, kutsal metinlere, destanlara– dayanır ve sıklıkla, tören mekânında yüceltilen değerleri anlamlandırıp meşrulaştıran mitsel ya da tarihsel bir geçmişi canlandırırlar. Bunlar kutsanmış mekânın amacını aydınlatan ve sıklıkla bir ritüel senaryosu sunan görsel tefsirlerdir.[14] Dolayısıyla vaftizhane duvarlarındaki Vaftizci Yahya görüntüleri vaftiz ritüeline anlam verir; *Son Akşam Yemeği*, manastırlarda yenen akşam yemeklerini İsa'nın kurban edilişiyle ilişkilendirir. Benzer biçimde, bir şehidin hayatını resimlerle anlatan Ortaçağ koro paravanaları, hacının koro yeri etrafındaki yürüyüşüne anlam kazandırır.

Müze mekânı ve koleksiyonu, ikonografik bir program işlevi gören bir bütün oluşturur. Ne var ki, sanat tarihçileri

sanatın müze bağlamında oynadığı rolü göz ardı etmişlerdir. Hemen hemen bütün müzelerde, sanat eserlerinin her şeyden önce tarihdışı bir ortamda tek tek seyredilmesi gerektiği fikri geçerlidir. Hâkim inançlara göre, barındırdığı nesneler bir yana ayrıldığında müze mekânı boştur. Bizim yaklaşımımızda, yapılandırılmış bir ritüel mekânı –ideolojik açıdan etkin bir ortam– olarak görünen şey, genellikle görünmez kalır ve sadece, sanatın nesnel bir şekilde ve dikkat dağılmaksızın seyredilmesine izin veren şeffaf bir mecra olarak deneyimlenir.

Mimarlık tarihçileri tören anıtlarını tiplerine göre sınıflandırır. Örneğin, Ortaçağ sanatı alanında, manastırları, saray şapellerini ve katedralleri birbirinden ayırırlar. Biz, müzeler için de bir tipoloji olduğunu saptadık. En önemli müze tipleri, anıtsal sanatın çağlar içindeki örneklerine ve büyük ustalara ayrılmış büyük belediye müzeleri ya da ulusal müzeler ve esas olarak modern sanata ayrılmış müzedir. Diğer tipler arasında, uzmanlaşmış bölgesel koleksiyonlar ve servetlerini sömürüye borçlu para babalarının malikâneleri sayılabilir. Evrensel müze, özel kanatlar ya da bölümler aracılığıyla diğer müze tiplerini de barındırabilir. Bu müze tiplerinden her birinin kendine özgü bir ikonografik programı vardır. Hatta, belli bir müzenin nasıl bir programı olduğu, bir Ortaçağ kilisesininki kadar kolay tahmin edilebilir ve tıpkı kilise gibi, otorite konumundaki öğretiye bağımlıdır. Ansiklopedik ders kitaplarında rastlanan sanat tarihi –ABD'de Gardner, Janson ve Arnason– bu modern tören yapıları arasında bütünlük kuran öğretiyi ortaya koyar.

Bu farklı müze tipleri, değişen tarihsel koşulları ve ihtiyaçları yansıtır. Metropolitan gibi evrensel müzeler, çağdaş toplum adına klasik geleneğin mirası üzerinde hak iddia eder ve bu geleneği uygarlık mefhumuyla özdeşleştirir. Bu müze tipinde, ziyaretçi, kendisine ideal yurttaş –idealize

edilmiş bir "halkın" mensubu ve ideal, uygar bir geçmişin mirasçısı– rolünü biçen programlanmış bir deneyimden geçer. Bu tipteki –New Orleans Güzel Sanatlar Müzesi gibi– daha küçük müzelerin, klasik sanat koleksiyonları olmayabilir, yine de mimarîleri ve dekorasyonlarıyla klasik ideali aktarırlar. Bu müze türünün prototipi, uygarlık idealinin ilk ve hâlâ en yüksek ifadesi olan Louvre'dur.[15]

Evrensel Müzenin Kökenleri

Louvre, Londra ile Washington'daki iki National Gallery ve New York'taki Metropolitan Müzesi evrensel müze örnekleridir. Bu gibi müzeler, sanat tarihinden geniş bir yelpaze sunar. Bunlar her büyük kentin olmazsa olmaz ziynetidir; kentsel ve kültürel açıdan öne çıkma iddiasındaki daha küçük kentlerin bile kendilerine özgü bir evrensel müzeye sahip olması gerekir. İnsanlar sanat müzesi terimini kullandıklarında, akıllarında genellikle bu müze tipi vardır. Evrensel müze önem bakımından ilk sırada gelmekle kalmaz, aynı zamanda, tarihsel açıdan ilk ortaya çıkan müze tipidir ve başlangıcından itibaren kamu müzesi fikriyle özdeşleştirilmiştir. Bu nedenle, biz de makalenin devamında evrensel müzeyi belirtmek için çoğunlukla kamu müzesi terimini kullanacağız.

Kamu müzesi 18. yüzyılda, pek çok bakımdan kendisine benzeyen bir başka koleksiyon türü olan saray galerisinden doğup gelişti. Avrupa'nın dört bir köşesindeki kraliyet koleksiyonları bu dönemde kamuya açık koleksiyonlara dönüştürüldü. Fransa'da Devrim, Louvre'u müze ilan edecekti, ama yeni müze için planlar Devrim öncesinde hazırlanmaya başlamıştı. Başka ülkelerde kraliyet koleksiyonları bizzat kraliyet tarafından kamu müzelerine dönüştürüldü. Bunların önde gelen örnekleri arasında, 1770'lerde cömert-

çe kurulup halka açılan Viyana Kraliyet Koleksiyonu, Goethe'nin hayran olduğu Dresden Müzesi ve 1743'te Medici hanedanının son prensesi tarafından devlete bağışlanan Uffizi sayılabilir.[16]

Saray koleksiyonlarının kamu müzelerine dönüştürülmesi, daha geniş bir tarihsel sürecin parçası olarak görülmeli. Yeni kurum –kamu müzesi– içinden doğduğu saray koleksiyonlarının temel törensel işlevlerinden bazılarını miras alacaktı. Ama yeni tarihsel güçlerin baskısı altında, bu törensel işlevler yeniden biçimlendirilip tanımlanacak ve kamu müzesi sonunda kendi özel formlarını ve karakteristik görüntüsünü geliştirecekti. Kuşkusuz, bu iki devlet koleksiyonu türü arasına kalın bir çizgi çekmek her zaman mümkün değil; aşağıda göreceğimiz üzere, kamu müzesinin cephesinin arkasında, sık sık, kraliyet törenlerinin izleri, hatta bazen gerçekliği gizlenir. Bazı müzeler, özellikle hükümdarların çok erken bir tarihte kurdukları müzeler, iki kimlik arasında gidip gelir. Daha sonraki evrensel müzeler böyle bir kimlik karmaşasıyla malul değildir.

Tipik saray koleksiyonları İmparator II. Rudolf, Brüksel Arşidükü Leopold-William, İspanya Kralı II. Felipe, Kardinal Mazarin ve Kardinal Geronimo Colonna'nın koleksiyonlarıydı.[17] Rönesans'tan 18. yüzyılın sonuna kadar, bu tür koleksiyonlar çoğunlukla resmî resepsiyon salonları olarak kullanılan muhteşem galerilerde, hem yabancı ziyaretçileri hem de bölgenin ileri gelenlerini hükümdarın haşmetiyle etkilemeyi amaçlayan devlete ait tören mekânlarında saklanıyordu. Bugün müzeler nasıl turistleri çekiyorsa, zenginlikleriyle ünlü bu tür koleksiyonlar da yabancı gezginleri kendilerine çekiyorlardı. Yine de 17. ya da 18. yüzyılın meraklı sanatseveri için bile, böyle bir galeriyi ziyaret etmek, kendisini karşılamak için orada bulunsa da bulunmasa da, hükümdarın şahsına yapılmış bir ziyaret demekti.

18. ve 19. yüzyıllarda, bu koleksiyonlardan pek çoğu "müze" olarak halka açıldı, hatta bazılarına özel binalar tahsis edildi. Ama bunlar da, kraliyetin resepsiyon salonu olmaya devam etti.

Örneğin 19. yüzyılın başlarında Bavyeralı Ludwig tarafından inşa edilen, Münih'teki Glyptothek, modern çağın tipik bir müze binasını andırır – gerçekten de, bu yapının neoklasik formları sonraki müzeler için bir prototip olmuştur.[18] Glyptothek bizzat veliaht prens tarafından halka açılmıştı. Yine de, Neils von Holst'un müzelerle ilgili çalışmasında dikkat çektiği gibi, müze bekçilerinin gösterişli üniformaları, ziyaretçinin aslında prensin konuğu olduğuna işaret ediyordu. Aynı şey, yüzyılın ortalarında açılan Ermitaj için de geçerliydi. Ermitaj 1853'te kamuya açık bir müze olarak kurulmasına rağmen, büyük ölçüde saray galerisi özelliği taşıyordu. Germain Bazin şöyle diyor:

> [Ermitaj] müzesi gece resepsiyonları ve gösterilerden sonra verilen yemek davetleri için kullanıldığından, sarayla tamamen bütünleşmişti [...] Çar halkın müzeye girmesine izin vermişti, ama *Ancien Régime*'inkileri anımsatan koşullarla. Ziyaret edilen, imparatordu, müze değil; kıyafet zorunluluğu vardı ve ziyaretçilerin isimleri yüksek sesle okunuyordu.[19]

Münih'te olduğu gibi Rusya'da da koleksiyon açık bir şekilde hükümdara aitti ve devleti onun şahsıyla özdeşleştiriyordu.

Fransa'da 18. yüzyıl ortalarında, kraliyet koleksiyonu kimselerin ulaşamadığı depolarda saklanıyordu. Aydınlanmacı kesimler, eski Louvre Sarayı'nda bir kraliyet galerisi açılması çağrısında bulunmaya başladı. Louvre ikametgâh olarak terk edildiği halde, hâlâ devletin güçlü bir simgesiydi ve eleştirmenler müze olarak taşıdığı potansiyeli görü-

yorlardı.[20] Lafont de Saint-Yenne 1747 tarihli bir kitapçıkta Louvre'un restore edilmesini ve bir kraliyet sanat galerisine dönüştürülmesini önerdi.[21] Lafont "kraliyet binalarının ilki olan" bu binanın bakımsızlığa terk edilmesinin bir yüz karası olduğunu söylüyordu. Louvre galeri olduğunda, krala adanmış bir anıt ve "ulusun şanını" yücelten bir sanat "mabedi" konumuna gelecekti. Teşhir ettiği zenginliklerle yabancıları etkileyecek, soylu eserler vermeleri için modern sanatçılara esin kaynağı olacaktı.

Lafont ve onun ardından gelen Diderot, Voltaire ve diğer Fransız Aydınlanmacılar, geleneksel bir kraliyet sanat galerisine benzer bir şey –törensel bir kraliyet resepsiyon salonu– talep ediyorlardı. Burada sadece yabancı ziyaretçiler değil, Fransızlar da ağırlanacak ve salon sadece kralın şanını değil, ulusun şanını da temsil edecekti. Aslında, Lafont ve Aydınlanmacılar kraliyet sanat galerisini, halka ait bir tören mekânı –kamu müzesi işlevi gören, ama üzerinde hâlâ kraliyet giysileri olan bir galeri– olarak düşünmeye başlamıştı. Elbette, Lafont ve diğerlerinin zihinlerinde canlandırdıkları "halk", nüfusun sadece küçük bir kesimini, aristokrasi ile eğitim görmüş burjuvaziyi temsil ediyordu. Aydınlanmacılar bu kesim için devlete ait bir resepsiyon salonu talep ederek ve kraliyet koleksiyonunun "ulus"u simgelediğini vurgulayarak, aslında hem burjuvazinin tanınmasını hem de devlet yönetiminde hak sahibi olma taleplerinin kabul edilmesini istiyorlardı.

XVI. Louis döneminde, monarşi de halka açık bir kraliyet sanat galerisinden fayda sağlayabileceği sonucuna vardı. Dört bir yandan saldırı altında olan yönetim, özel çıkarlarını bir bütün olarak Fransız ulusunun çıkarlarıyla özdeşleştirerek kendini meşrulaştırma kaygısı içindeydi. Bu doğrultuda, bir kraliyet müzesinin kurulması resmî politika haline geldi. Bu arada, kralın imar işlerinden sorumlu olan Angiviller

kontu, kamuoyunu yönlendirmek amacıyla sanat üretimini ve sergileri merkezîleştirip denetlemeye girişmişti bile. 1777'de, Louvre'un Büyük Galeri'sini bir kraliyet sanat galerisine dönüştürme tasarısı için bir komite oluşturdu. Bir yandan da, temsilcileri aracılığıyla, özellikle İtalyan Rönesans sanatı örneklerini çoğaltarak ve –tıpkı modern bir müze küratörü gibi– sanat tarihi açısından eksikleri (örneğin Hollanda ve Flaman sanatı) gidererek, kraliyet koleksiyonunu genişletti. Gayretlerine rağmen, Devrim olduğunda Louvre'u müzeye dönüştürme işi hâlâ tasarı aşamasındaydı.[22]

Devrim'le birlikte, Louvre'un dönüştürülmesi aciliyet kazandı. Yeni hükümet 1792 ve 1793'te çıkardığı bir dizi kararnameyle kralın mülklerini kamulaştırdı, sanat koleksiyonlarına el koydu ve Louvre'u müze ilan etti.[23] Bu son karar, yeni Cumhuriyet hükümetinin gerçekliğini çarpıcı bir şekilde gözler önüne seriyordu. İçişleri Bakanı Roland, 17 Ekim 1792'de David'e yazdığı bir mektupta, yeni müzenin anlamını açıklıyordu:

> Tasavvur ettiğim şekliyle, yabancıları cezbetmesi ve etkilemesi gerekiyor. Güzel sanat beğenisinin gelişmesine yardımcı olmalı, sanatseverlerin hoşuna gitmeli ve sanatçılara bir okul olarak hizmet etmeli. Herkese açık olmalı. Bu, ulusal bir anıt olacak. Bundan yararlanma hakkı olmayan tek bir kişi bile olmayacak. Zihinler üzerinde öylesine büyük bir etki yaratacak, ruhları öylesine geliştirecek, yürekleri öylesine coşturacak ki, Fransız Cumhuriyeti'nin şanını dünyaya duyurmanın en etkili yollarından biri olacak.[24]

27 Temmuz 1793'te Konvansiyon Louvre'u Fransız Cumhuriyeti Müzesi ilan etti ve açılış tarihi olarak "monarşinin yıkılış yıldönümü" olan 10 Ağustos'u belirledi.[25] Devrim'in eski saraya yüklediği anlam, Louvre'un ortasında, XIV. Louis döneminden kalma muhteşem bir resepsiyon salonu

olan Apollon Galerisi'nde hâlâ canlıdır. Salonun ortasında duran cam bir muhafazanın içinde kraliyet taçları teşhir edilir: Bir Ortaçağ tacı ile XV. Louis'nin ve Napoléon'un taç giyme törenlerinde taktıkları iki taç. Artık bütün bunlar Fransız halkına aittir.

İlke olarak, kamu müzesi ile kraliyet sanat galerisi derin siyasî farklılıkları yansıtır. İki kurum da, ulusu gözle görülür bir gerçeklik haline getirir. Kraliyet galerisi ulusu kralın hükümranlığı olarak tanımlarken, kamu müzesi devlet –kuramsal olarak halka ait olan soyut bir varlık– olarak tanımlar. Bu nedenle, kamu müzeleri, yeni cumhuriyet devleti kadar, aydınlanmış ya da modernleştirici hükümdarların ihtiyaçlarına da cevap verebilir. 18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın başında Avrupa'nın dört bir yanında sanat müzelerinin aniden boy göstermesi, burjuvazinin artan toplumsal ve siyasî gücünün kanıtıdır. Kamu müzesinin ne yaptığını ve modern devlet için neden bir gereklilik olduğunu daha iyi kavramak için, sanat müzesinin sanat deneyimini nasıl yeniden örgütlediğini anlamamız gerekiyor.

Saray koleksiyonları hükümdarın kudretini ve bilgeliğini temsil ediyordu.[26] Teşhir edilen zenginlik ve ihtişamın, saray ziyaretçilerini etkilemesi ve gözlerini kamaştırması amaçlanıyordu. Sanat eserleri dekoratif amaçlarla, çoğunlukla karmaşık mimarî bütünlerin unsurları olarak kullanılıyordu.[27] Resimler bazen dar, dikkat çekmeyen çerçevelere yerleştiriliyor ve duvar halısına benzer bir etki yaratmak için duvarın tamamını örtmekte kullanılıyordu. Pannini'nin, koleksiyonları tasvir eden pek çok fantezi resmine esin kaynağı olan ünlü Colonna Müzesi gibi, Teniers'nin sık sık tasvir ettiği Leopold-William'ın koleksiyonu da bu tarzda yerleştirilmişti. Bu dekoratif planlarda düzenlemeyi boyut, renk ve konu belirliyor, resimler bütüne uydurulmak üzere sık sık ufaltılıp büyütülüyordu. Araştırmalar, saray

koleksiyonlarının bazen, hükümdarı ve ülkesini yücelten ikonografik programlar olarak özenle seçilip ayıklandığını ve düzenlendiğini gösteriyor. Örneğin, Habsburg İmparatoru II. Rudolf'un 17. yüzyıl koleksiyonu, imparatoru uyumlu bir mikrokozmosun merkezi olarak betimleyen ve yönetiminin iyi sonuçlarını örnekleyen bir ikonografik program oluşturuyordu.[28] Bavyeralı V. Albrecht'in antika koleksiyonu, hükümdarın erdemlerini miras aldığı eski imparatorların ve ünlü şahısların portrelerini içeriyordu.[29]

Kamu müzesinin kurulması, bir kraliyet tören mekânının yeni oluşan bir kitleye açılmasıyla sınırlı değildi. Koleksiyonun devletin yeni ihtiyaçlarına hizmet etmesi için yeni bir yöntemle sunulması gerekiyordu. Bunun ilk örneklerinden biri, Viyana Kraliyet Koleksiyonu'ydu.[30] Bu koleksiyon 1776'da, 1720'lerden beri sergilenmekte olduğu Stallburg'dan Belvedere Sarayı'na taşındı. Geleneksel yerleştirme pratiklerini savunanların itirazlarına rağmen, eserler bu yeni mekânlarında Aydınlanma fikirlerine uygun bir şekilde düzenlendi. Resimler ulusal ekollere ve sanat tarihi dönemlerine göre ayrıldı; basit, birörnek çerçevelere yerleştirildi ve anlaşılır bir şekilde etiketlendi. Müze için hazırlanmış bir rehber kitapçık, koleksiyonu gezecek ziyaretçiyi yönlendiriyordu. Müzedeki gezi, sanat tarihi içinde gerçekleştirilen, örgütlenmiş bir geziydi. Bir başka deyişle, kraliyet koleksiyonu yeni bir ikonografik programa göre düzenlenmişti. Belvedere'den sorumlu sanat eksperi Christian von Mechel, müze kitapçığında pedagojik amaçlarını açıklıyordu; yeni müzenin "sanat tarihinin gözle görülür hale geldiği bir mahzen" olması gerektiğini yazıyordu.[31] Düsseldorf Kraliyet Koleksiyonu için 1756'da bir sanat tarihi programı hazırlanmıştı ve benzer bir program 1770'ten itibaren Uffizi'de uygulanmaya başladı. 1810'da Vivant Denon yeni programı Louvre'a kabul ettirdi. Bundan böyle, hemen he-

men bütün müzeler bu yeni planın belli bir versiyonunu benimseyecekti.

Müze, koleksiyonu yeniden düzenlemekle kalmadı, sanat deneyimini de dönüştürdü. Sanat erbabı bir aristokrat olan von Rittershausen, 1785'te, Belvedere'nin düzenlenişinden yakınıyordu: "Sanat tarihi görmek isteyen biri [müzeye] girebilir, ama duyarlı kişi müzeden uzak duruyor."[32] Müzede, sanat eseri artık sanat tarihinin bir uğrağını temsil ediyor, sanat tarihine dayalı yeni sınıflandırma sistemi içinde belli bir kategoriyi örnekliyordu. Bundan böyle, müzeler kendilerini bu tarihin kilit uğraklarını örnekleyen eserlere sahip olmak mecburiyetinde hissedecekti. Raffaello'nun bir tablosuna ya da klasik bir Yunan heykeline sahip olmak için yarışılmasının nedeni buydu. Sanat tarihine dayalı yeni program sanat deneyimini kısmen demokratikleştirdi, çünkü kuramsal olarak herkes, sınıflandırma sistemini, her bir ekole ve ustaya atfedilen benzersiz özellikleri öğrenebilirdi. Müze olmasa, son iki yüz yıl içinde geliştiği şekliyle sanat tarihi disiplini de tasavvur edilemezdi. Tarihsel açıdan bakıldığında, sanat tarihi, kamu müzesinin zorunlu ve kaçınılmaz bir bileşeni olarak görünüyor.

Germain Bazin ve Neils von Holst'a göre, sanat tarihinin icadı ve müze deneyimini biçimlendirmede oynadığı rol, Aydınlanma düşüncesinin bir ürünü.[33] Sanat tarihinin sanat deneyimini ussallaştırdığına kuşku yok. Ama bu, yeni bir entelektüel stilden daha fazlasına işaret eder. Sanat tarihiyle birlikte, burjuvazi sanat deneyimini sahiplenebilir ve bunu kendi ideolojik amaçları doğrultusunda kullanabilirdi. Müzede, bir sanat eserinin özgün bağlamından getirdiği bütün anlamlar yok oluyordu. Artık müze programının bir parçası olan eser, sadece sanat tarihinin bir uğrağı olarak görülebilirdi. Burjuvaziye göre, insanlık tarihinin temelinde kültürel başarı ve bireysel deha yatıyordu. Esas olarak sanatçıların ta-

rihi olarak anlaşılan sanat tarihi, tarihin büyük insanların tarihi olduğu iddiasını kanıtlıyordu. Bir sanat tarihi anıtı olarak örgütlenen müze, bu iddiayı gözle görülür kılmakla kalmadı, evrensel bir hakikat haline getirdi: Sanat tarihi tarafından tanımlandığı biçimiyle sanat *sadece* bireysel dehanın ve başarının ürünü olabilirdi. Böylece müze, burjuvazinin tüm insanlığın çıkarlarına sözcülük etme iddiasını kurumsallaştırdı. Barındırdığı manevî zenginlik, kuramsal olarak herkese aitti. Müze bu zenginliği, onu görmek isteyen herkes için erişilebilir hale getirerek, kurama somutluk kazandırdı. Herkes müzeye gitmiyor, gidenlerin hepsi de sanatın manevî anlamlarını kavrayamıyor olsa bile, müze programında yüceltilen *değerlerin* herkese "ait olduğu" söylenebilirdi. Son olarak, sanat tarihi, sanatın devlet tarafından sahiplenilip sergilenmesini insanlık adına meşrulaştırabilirdi: Sanat sadece müzede sanat tarihi olarak göründüğünden ve sadece sanat tarihi sanatın manevî hakikatini görünür kıldığından, sanat için tek uygun mahzen müzeydi.[34]

Kamuya açık sanat koleksiyonu yeni bir toplumsal ilişkiler bütününe de işaret eder. Bir saray koleksiyonunun ziyaretçisi tek tek eserlerin güzelliğine hayran olabilirdi; ama koleksiyonla ilişkisi, esas olarak sarayla ya da sarayın efendisiyle olan toplumsal ilişkisinin bir uzantısıydı. Saray galerisi, hükümdar adına ve hükümdar hakkında konuşuyordu. Ziyaretçinin, hükümdarın erdemlerinden, beğenisinden ve servetinden etkilenmesi amaçlanıyordu. Galerinin ikonografik programı ve koleksiyonun ihtişamı, hükümdarı ve yönetimini meşrulaştırma işlevi görüyordu. Müzede, koleksiyonun zenginliği hâlâ ulusal servetin göstergesidir ve ziyaretçiyi etkilemeyi amaçlar. Ama artık, ev sahibi olarak kralın yerini soyut bir varlık olan devlet almıştır. Bu değişim, ziyaretçiyi yeniden tanımlar. O, artık bir hükümdarın ya da beyin buyruğu altında değildir. Kendisine bir yurttaş, dola-

yısıyla devlette pay sahibi biri olarak hitap edilmektedir. Müze bunu alenen değil, simgesel olarak yapar. Müze kuramsal olarak herkese ait olan manevî zenginliği –daha doğrusu, kamunun devlet aracılığıyla sahibi olduğu manevî zenginliği– teşhir eder. Devlet soyut ve anonim olduğundan, yetkilerinin ve sıfatlarının güçlü ve elle tutulur simgelerine özellikle ihtiyaç duyar. 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 kendisiyle değil, en üstün değerleriyle özdeşleşmeye davet edilir. Ziyaretçi bu manevî zenginliğin mirasçısı olur, ama ancak ve ancak, bu miras üzerinde müzede hak iddia etmesi koşuluyla. O halde müze, ziyaretçi ile devlet arasında simgesel bir mübadelenin gerçekleştiği yerdir. Devletin sunduğu manevî zenginliğin karşılığında, birey devlete olan bağlılığını güçlendirir. Müzenin hegemonik işlevi, yurttaşlık deneyiminde oynayabileceği çok önemli rol buradan kaynaklanır.

Müzenin devlet iktidarını güvence altına almadaki rolü, başından beri gayet iyi anlaşılmıştı. Fransız Devrimi'nin yarattığı ideolojik tehdit karşısında, Kıta Avrupa'sı devletleri hızla kendi ulusal müzelerini kurmaya giriştiler. Örneğin, Prusya'da bir müze açma meselesi, devletin en yüksek kademelerinde ele alınacaktı. 1807 tarihli "Riga Muhtırası"nda, Prusyalı Bakan von Altenstein krala, "güzel sanatlar insanlığın geldiği en yüksek noktanın ifadesidir" diyecek ve devletin sanatı herkes için erişilebilir hale getirmekle görevli olduğunu hatırlatacaktı.[35]

Müze ulusa dolayısıyla tüm yurttaşlara ait olduğu için, sınıfsız bir toplum yanılsamasının gelişmesine yardım eder. Kuşkusuz müzenin tanımladığı şekliyle ideal ziyaretçi ile

gerçek ziyaretçi arasında hemen hemen her zaman bir çelişki vardır. Ziyaretçi kuramsal olarak ulusun manevî zenginliğinde pay sahibi olmakla birlikte, pratikte bu zenginliğe sahip olup olamayacağı sınıfına, cinsiyetine ve kültürel birikimine bağlıdır.[36] Bu zenginlikten pay alabilmek, sadece dar bir elit kesimin sahip olduğu bir eğitim ve boş zaman gerektirir. Müze ziyaretçiyi elit bir kültürle özdeşleşmeye sevk ederken, bir yandan da toplumsal hiyerarşideki yerini bildirir. Sosyolog Bourdieu ve Alain Darbel'in saptadıkları gibi:

> Müzelerin en ince ayrıntılarında bile [...] gerçek işlevlerini ele vermeleri anlaşılır bir durumdur: Birtakım insanlarda aidiyet, diğerlerinde dışlanma duygusunu pekiştirme işlevidir bu.[37]

Louvre

Louvre evrensel müzelerin en büyüğü ve en etkilisi, pek çok ulusal müze ile belediye müzesinin prototipidir. Avrupa ve Amerika'daki rakiplerine rağmen, hâlâ türünün en büyük ve en iyi örneği olan bu müze, pek çok kez değiştirilmesine, genişletilmesine ve yeniden düzenlenmesine rağmen, ilk evrensel müze türüne ilham veren değer ve inançları cisimleştirmeye devam eder. Bugünkü haliyle Louvre, hem burjuva ideolojisinin ilk uğrağını korur, hem de bu ideolojinin çağdaş toplumda geçerliliğini korumaya devam ettiğine tanıklık eder. Makalemizin bu bölümünde ideal bir Louvre ziyaretçisinin –müzenin ritüel senaryosunun tanımladığı ziyaretçinin– deneyimini ele alacağız.[38]

Ritüel, Denon Pavyonu'nda, müzenin ana girişinde başlar. Ziyaretçi daha ilk adımda, etkileyici mekânlarla, derin perspektiflerle karşı karşıya gelir. Klasik antikiteye, İtalyan ve Fransız Rönesansı'na göndermelerle dolu olan mimarî,

müzenin ikonografik programının tarihsel çerçevesini oluşturur. Ziyaretçi hole girer ve girişin solundaki Augustus heykeli gibi Roma heykellerinin boylu boyunca sıralandığı Daru Galerisi'nde ilerlemeye başlar.

Ritüelin girizgâhı olan bu galeri birkaç işleve sahiptir. Klasik heykeller ve klasik çağrışımlı mimarî, ziyaretçilere hitap ederken, onları Batı uygarlığının mirasını devralıp korumuş olan daha geniş bir cemaatin –ulusun– mensupları olarak tanımlar. Cemaat fikri mimarîye içkindir. Louvre'da ziyaretçiler, kalabalıkları karşılamak için tasarlanmış anıtsal holler, koridorlar ve belirgin eksenler boyunca ilerlemeye yöneltilir. Bir başka deyişle, mimarî kişiyi başkalarıyla birlikte müze içinde bir geçit törenine katılmaya sevk eder.

Daru Galerisi heybetli bir merdivenle son bulur. Bu merdiven tüm müze ritüelinin belki de en kritik, ideolojik açıdan en yüklü uğrağını oluşturur. Napoléon iktidardayken, mimar Percier ile Fontaine süslü bir anıtsal merdiven inşa etmişler, bu merdiven III. Napoléon döneminde Louvre genişletilirken istemeden de olsa yıkılmıştı. Mimar Lefuel şimdiki merdiven onaylanana kadar imparatora sekiz plan sunmuştu. Daha sonra belirteceği üzere, reddedilen planların yeterince etkileyici olmadığının ve merdivenin görmesi gereken karmaşık işlevlerin hepsini yerine getirmediğinin farkındaydı.[39]

Ziyaretçiler merdivenin dibine varmadan önce, kemerli bir geçidin içinde tüm haşmetiyle yükselen *Semendirek Nikesi*'ni görürler. Bu heykel, girizgâhın ve ritüel yürüyüşünün ilk büyük uğrağının sonunu belirler. Bundan sonra çeşitli yönlerden birine sapılabilir, ama herkes ilk önce *Kanatlı Zafer* olarak da anılan bu heykelle karşılaşır.

Merdivenin ilk sahanlığında ziyaretçiler izleyebilecekleri bir dizi güzergâhla karşılaşır. Buradan ikonografik programdaki bir başka tepe noktası olan *Milo Venüsü*'ne giden

uzun bir koridorun uzandığı, zemin kattaki eski Yunan ve Roma sanatı koleksiyonuna inebilirler. Çoğu kişinin yaptığı gibi, *Zafer*'e giden büyük merdiveni çıkarlarsa, bir defa daha yollarını seçmeleri gerekecektir. *Zafer*'in solundaki merdivenler Apollon Rotondu'na çıkar: Buradan ya Eski Louvre'daki Yunan-Roma ve Mısır eserleri koleksiyonuna ya da kraliyet mücevherlerinin sergilendiği Apollon Galerisi'ne girilir. *Zafer*'in sağındaki merdivenler ise, Fransız Rönesans resimlerinin teşhir edildiği Kare Salon'a bağlanan Percier, Fontaine ve Duchâtel salonlarına gider. Napoléon Müzesi'nin parçası olarak inşa edilen bu salonlar, esas olarak İtalyan Rönesans sanatına ayrılmıştır ve klasik antikite ile Fransız resmi arasında bir bağlantı halkası oluşturur. Ziyaretçiler bu salonlardan geçerken, aşağıdaki Sfenksli Avlu'da yer alan, Roma dönemine ait mozaik ve heykel örneklerine bakabilirler. Locaları andıran bu salonlar, nehir tarafındaki Büyük Galeri'yi II. Napoléon Louvre'una bağlayan kuzey-güney doğrultusundaki birkaç köprüden birini oluşturur. Tıpkı Daru merdiveni gibi, bu köprülerin oluşturduğu bağlantı da yalnızca fiziksel olmakla kalmaz. En büyük ve merkezî salon olan Zümreler Salonu'nda, Louvre'un en önemli eski İtalyan ustaları sergilenir: Raffaello, Tiziano, Veronese, Correggio ve hepsinden önemlisi, kurşun geçirmez bir muhafazanın içinde kutsal bir emanet gibi saklanan, müzenin değilse bile salonun ilgi odağı durumundaki *Mona Lisa*'sıyla Leonardo. Burada vurgulamak istediğimiz nokta şu: Ziyaretçi hangi güzergâhı izlerse izlesin, birkaç dakika içinde Antikçağ ve Rönesans mirasının Fransız sanatına götürdüğü ikonografik bir programı izlemektedir.

Fransız resmi kronolojik olarak düzenlenmiştir. 15. ve 16. yüzyıllara ait eserlerin bulunduğu Kare Salon'da başlar ve Büyük Galeri'ye kadar devam eder. Nişleri Roma heykelleriyle süslenmiş olan bu etkileyici mekân, 17. yüzyıl Fran-

sız resmiyle –Poussin, Le Brun, Le Nain– başlar ve 18. yüzyılda Devrim'le son bulur. Büyük Galeri'nin son bölümü İtalyan primitiflerine ayrılmıştır; ama bu noktada ziyaretçi bir tercih yapmak zorundadır: Ya Büyük Galeri'de ilerlemeye devam edecek ya da sağa doğru dönen Fransız ekolünü izleyecektir. 18. yüzyıl Fransız resmine ayrılmış bir dizi oda, ziyaretçiyi dikdörtgenin üçüncü kenarı ve üç devasa odadan geçerek *Kanatlı Zafer*'le son bulan bir eksen boyunca gezdirir. Bu odalarda Devrim'den 19. yüzyıl ortalarına kadarki anıtsal Fransız resminin –David, Gros, Géricault, Ingres, Delacroix, Courbet– tarihinde bir yolculuk yapılır; bu resimler İtalyan Rönesansı'yla başlayan büyük geleneğin son örneklerini oluşturur.

Bu galerilerden çıkarken dönüp geriye bakıldığında, *Kanatlı Zafer*'den başlayan görüntü, güzergâhı özetler. Bu, ikonografik programın can damarıdır. Louvre'un başka yerlerinde, örneğin Büyük Galeri'nin ötesindeki anıtsal bir mekânda teşhir edilen, Rubens'in Marie de Medici için yaptığı tarihsel tablolar dizisinde ya da Karyatitler Salonu'nda da önemli törensel ifadeler vardır. Ama geçmişin büyük klasik uğrakları –eski Yunan, Roma ve Rönesans– öne çıkar ve kısa bir tur için gelen ziyaretçi tarafından bile hem birbirleriyle hem de Fransa'yla bağlantılı, paralel ilişkiler içinde görülür. İkonografik programın mesajını almamak mümkün değildir: Fransa klasik uygarlığın gerçek vârisidir. Ziyaretçi bu düşünceyi dile getirmeye hazır olmayabilir, ama müzenin ikonografik programına yazılmış olan, ritüel yürüyüşü sırasında ziyaretçinin tecrübe ettiği anlam budur. *Kanatlı Zafer*'in altındaki orta sahanlıktan itibaren, büyük Fransız resim geleneği ile Yunan-Roma heykel geleneğinin program dahilinde yan yana getirilişi, ritüelin büyük finalini oluşturur.

Öyleyse Louvre'un ikonografik programı Fransız uygarlığının zaferini dramatize eder. Müze bağlamında bu zaferi

Kanatlı Zafer simgeler. Bu heykel Muzaffer Fransa'yı temsil eder – kültürün zaferi kisvesi altında sunulan, ulusun ve devletin ebedî zaferidir.

Buraya kadar gözlemlerimizi, mimarî mekânların genel niteliği ve koleksiyonların ana girişin çevresinde teşhir edilme biçimiyle sınırlı tuttuk. Ama Louvre'un ikonografik programı, koleksiyonlarla ve bunların düzenleniş biçimiyle sınırlı değildir. Mekânın ideolojik önemi nedeniyle, Birinci Cumhuriyet'ten başlayarak bütün rejimler, ilk iş olarak adını değiştirerek –Cumhuriyet Müzesi, Kraliyet Müzesi vs.– ardından da duvarlarına ve tavanlarına mühürlerini basarak müze üzerinde hak iddia ederler. Cumhuriyet'le birlikte, krallığa ait tüm işaretler kaldırılır ve mümkün olduğunda, yerlerine buğday başakları, rozetler ve diğer cumhuriyet simgeleri yerleştirilir.[40] Napoléon döneminde Percier ve Fontaine imparatorluk alametleriyle yüklü görkemli dekoratif tasarımlar gerçekleştirirler. Napoléon'un Marie-Louise'le düğünü için yeniden dekore edilen Büyük Galeri'de, kemerler imparatorluk kartallarıyla bezenir. *Ancien Régime*'in yarım bıraktığı Karyatitler Salonu, heykeltıraş Jean Goujon'a (16. yüzyıl) atfedilen figürlerin de yer aldığı, çok ince işçilikli mermer bir şöminenin eklenmesiyle tamamlanır. Şöminede Napoléon'un isminin baş harfi, zafer simgeleri ve en üstte, imparatorluk kartalıyla birlikte imparatorun bir portresi yer almaktadır. Restorasyon'la birlikte, Bourbonlar Napoléon döneminden kalma en belirgin izleri yok etmek üzere derhal kolları sıvar. Örneğin Avusturyalı Anne'ın eski dairelerinde Fleur de Lys'ler* yeniden boy gösterir; Percier ile Fontaine Napoléon şöminesinin bazı belirgin özelliklerini değiştirmek zorunda kalırlar: N harfi H'ye (II. Henri'yi temsilen), Napoléon'un başı da Jüpiter'e dönüştürülür (sonra-

* Fransa krallarının arması olan zambak şekilleri – ç.n.

dan kaldırılacaktır). Duvarlara ve tavanlara imza ve mühür basma geleneği bundan sonra da devam eder. İkinci Cumhuriyet, diğer yerlerin yanı sıra Yedi Şömineli Salon'un yeni tavanlarına da damgasını vurur. III. Napoléon döneminde N'ler bir kez daha çoğalır. Üçüncü Cumhuriyet N'leri kaldırma konusunda fazla gayretkeş davranmaz, ama III. Napoléon'u Louvre'un kurucusu olarak betimleyen 1862 tarihli bir duvar halısını Apollon Galerisi'nden kaldırır.[41]

Louvre resmî işaretler bir yana, eski mimarî süsleme pratiklerini her zaman bilinçli olarak korumuş ve sürdürmüştür. Geleneksel ritüel yapılarında olduğu gibi, burada da tavan dekorasyonları önemli bir rol oynar. Eski anıtlarda, çatı ya da tavan çoğunlukla binaya hükmeden güçlerin tasvirlerine ayrılırdı – Yunan tapınaklarının alınlıklarında tanrılar, Bizans bazilikalarının kubbelerinde boy gösteren Pantakrator figürleri, Rönesans ya da Barok saraylarının tavanlarında hükümdarın erdemlerinin, bilgeliğinin ve cömertliğinin alegorik tasvirleri yer alırdı. Tören mekânında, egemen dünyevî güç ilahî bir güce dönüşür; alınlıklarda, çatı ve tavanlarda gökyüzü tasvirlerinin bu kadar sık görülmesinin nedeni budur.

Louvre'un saraydan müzeye dönüştürülmesinden sonra, tavanlara çok büyük bir önem verilmeye başlandı. Eski süslemeler onarıldı ya da yeni programların amaçlarına uyarlandı (özellikle Napoléon'un Antik Eserler Müzesi'nde);[42] yeni tavan süslemeleri yaratıldı, bazı durumlarda da sonradan kaldırıldı. Bu hummalı tavan bezeme faaliyeti, farklı yaklaşımlarla hep aynı amacı güdüyordu: Müzenin tören mekânına egemen olan devlet iktidarını gözle görülür hale getirmek.

Geleneksel hükümdar ikonografisinde hükümdar başka şeylerin yanı sıra, tanrıların teveccühü ve şanlı selefllerinin mirası üzerinde hak iddia ediyordu; kendisini sanatların

hamisi ve uygarlığın koruyucusu olarak tasvir ettiriyordu. Bu gibi tasvirler Eski Louvre'un genel bir özelliğiydi; bugün Fontainebleau'da bulunan, Michel-Ange Challe'e ait *Sanatların Koruyucusu XV. Louis* başlıklı alegorik tavan resmi bunların bir örneğidir.[43] XVI. Louis'nin devrilmesiyle birlikte, yeni devlet monarşinin kendini ideolojik olarak meşrulaştırma ihtiyacını miras aldı, ama bir taraftan da kendini monarşiden ayırması gerekiyordu. Bir başka deyişle, hükümdarın yerine geçerken, bir yandan da onun gibi görünmemeye çalışıyordu. Böylece Louvre'un tavanlarında eski formlar yeni kılıklarda yeniden boy gösterdi. Hükümdarın mirası artık Batı uygarlığının mirasıydı; önceden kralın şahsıyla özdeşleştirilen devlet ise, artık Fransa olarak resmediliyordu – Meynier'nin *Fransa, Sanatların Koruyucusu Minerva Kılığında* adlı tavan resminde olduğu gibi. Bu resim Napoléon Müzesi'ndeki büyük merdivenin tavanını süslüyordu. Merdiven yıkıldığı halde, resim hâlâ yerli yerinde durmaktadır. Fransa tasvirinin etkileyici bir örneği de, Gros'nun, X. Charles Müzesi'nde bulunan, *Fransa'nın Sanatlara Hayat Veren ve İnsanlığı Koruyan Dehası* adlı tavan resmidir. Bu resim aynı sanatçının X. Charles'ın cömertliğini yücelten eski bir eserinin yerine yerleştirilmek üzere sipariş edilmiştir. Eski eserin adı *Kral, Sanata X. Charles Müzesi'ni Bahşederken*'dir.[44]

İktidarı kim ele geçirirse tavanları da o ele geçiriyordu. 1830'dan sonra Gros'nun ilk eseri işe yaramayacaktı, sadece X. Charles Fransa'dan kaçmak zorunda kaldığı için değil, artık bu tür hükümdar ikonografilerinin modası geçtiğinden – en azından bir süreliğine. Yeni hükümdar Louis-Philippe yurttaş kral olarak bilinmek istiyordu. Gros'nun eski tavan resmi, Louvre'u yeniden kraliyet sarayının bir uzantısı haline getirmişti. Yeni eser ise ulusun ortak malı olan bir kamu müzesi olarak konumunu geri kazandırıyor-

du. Louvre'un kime –halka mı hükümdara mı– ait olduğu sorusu, siyasî düzeyde de, müzenin tavanlarında da bir süre daha cevapsız kalacaktı. Yine bu yüzyılda, daha ileri bir tarihte, III. Napoléon Louvre'unda saray işlevleri bir kez daha öne çıkarılacaktı. İmparatorun büyük bir debdebe ve merasimle Yasama Meclisi'ni topladığı, yeni inşa edilen Zümreler Salonu'nda, Charlemagne ve I. Napoléon'un hayaletleri, Fransa figürüyle birlikte, tavanlardan ve duvarlardan oturumları izleyecekti. İmparator devrildiğinde, tavanı da onunla birlikte silinip gitti. Zümreler Salonu 1880'lerde müze tarafından devralındı ve Fransız ekolünü onurlandıran çok ince yeni süslemelerle dolduruldu.[45]

Eski Louvre Sarayı'nın tasvirleri Cumhuriyet'in ideolojik ihtiyaçlarına da hizmet edebilirdi. 1848'de, İkinci Cumhuriyet Apollon Galerisi'nin restore edilmesi ve dekorasyonunun tamamlanması için gerekli fon tahsisatını onayladı – 17. yüzyılda Le Brun galerinin sadece bir kısmını dekore etmişti.[46] Galerinin bitişiğindeki anıtsal rotondun süslemesi 18. yüzyılda tamamlandı ve yine, Güneş Kral XIV. Louis'nin özdeşleştirildiği Tanrı Apollon'a ithaf edildi. İkinci Cumhuriyet Delacroix'ya *Apollon'un Zaferi* adlı yeni bir tavan resmi sipariş etti ve iki salon Güneş Kral'ın anısını yaşatan görkemli bir anıt durumuna geldi. Cumhuriyet Apollon imgesini sahiplenerek, Fransız tarihini sahipleniyor ve kendini ulusun ve mirasının bekçisi ilan ediyordu. Louis-Apollon kılığına bürünen Cumhuriyet şimdi, bir aydınlık, düzen ve uygarlık taşıyıcısı olarak tavanları kaplıyordu. Hükümdarın uygarlaştırıcı misyonu, şimdi Fransız devletinin misyonu haline gelmişti.

Bu tema müzenin tüm ikonografik programına bütünlük kazandırır. Pek çok tavan hükümdarların alametleriyle, alegorileriyle ya da sanatları teşvik edip koruyan Fransa figürüyle devletin rolünü vurgularken, bazıları da sanatların

kendisine ve tarihsel gelişimine odaklanır. 19. yüzyılda, sanat tarihi insanlığın en yüksek başarılarının temsili olarak görülmeye başlandı. Uygarlık fikri yüksek kültürün tarihiyle özdeşleştirildi ve yüksek kültür erdem sahibi yönetimin elle tutulur bir kanıtı olarak kabul edildi. Müzede, sanat tarihi devletin tarihinin yerini almaya başladı.

Bu tür ikonografinin ilk örneklerinden biri, eskiden Napoléon Müzesi'nin ana girişi olan Mars Rotondu'nun tavanındaki resimdir. Seçilen tema, heykel sanatının tarihiydi. Müze, tavanın ortası için, *Heykel Sanatının Kökenleri ya da Prometheus'un Örneklediği ve Minerva'nın Hayat Verdiği İnsan*'ı sipariş etti. Daha aşağıdaki dört madalyon ana ekollere ayrılmıştı: Eski Mısır, eski Yunan, İtalya ve Fransa. 1884'te Daru merdiveni için de benzer bir program geliştirildi. Ortadaki iki kubbe Antikçağ ile Rönesans'a ayrıldı. Ekollerin alegorik figürleri bingileri doldururken, madalyonlar ekolleri temsil eden büyük ustalara ayrılmıştı: Pheidias, Vitruvius, Raffaello, Poussin ve diğerleri. Daha küçük kubbeler diğer ekolleri yüceltiyordu – Hollanda, İngiliz, Rönesans sonrası Fransa vb.

İkinci Cumhuriyet sanat tarihine adanmış daha da çarpıcı iki tavan sipariş etti. Modern Fransız sanatının sergilenmesinde kullanılan Kare Salon, değişik ekollerden başyapıtların yerleştirildiği bir galeriye dönüştürüldü. Yaldızlı yalancımermere işlenmiş alegorik figürleriyle incelikli bir program, taşıyıcı frizlere adları yazılı büyük ustaları yüceltiyordu. Yakındaki Yedi Şömineli Salon modern Fransız ekolü için bir "Kare Salon"a dönüşmekteydi; bu salonun da Gros, David ve Géricault gibi sanatçıların yanı sıra mimar Percier'nin profillerinin yer aldığı altıgenlerin arasına yerleştirilmiş taçları taşıyan on dört kanatlı figürle, en az diğeri kadar ince işçilikli, neo-Barok bir tavanı vardı. 1886'da Fransız sanatı teması, Zümreler Salonu'nun tavanında daha da büyük bir gösterişle boy gösterdi.[47]

Zümreler Salonu'nun tavanı ve Daru merdiveninin mozaikleri bizi modern müzeye götürür. 20. yüzyılda her iki program da kaldırılmış ve tavanlar çıplak bırakılmıştır.[48] Bu gelişme önceki tavanların değişen ideolojisiyle tutarlıdır. Yukarıda gördüğümüz gibi tavanlar, sanatlara sunduğu himaye ve korumayla hayırseverliği kanıtlanan bir devleti tasvir ediyordu. Tavanlar devletin iyiliği ile sanatların gelişip serpilmesi arasında bir özdeşlik kuruyordu. 19. yüzyılda özdeşliğin ilk terimi –devlet– tavanlardan kaybolmaya başladı; sanat tarihi olarak geliştirilen ikinci terim ise, kaybolan birinci terimi belirtmek için kullanılır oldu. Sanat tarihine aşinalık yaygınlaştıkça, tavanların alegorik sanat tarihi dersleri gereksiz hale geldi. Dolayısıyla özdeşliğin ikinci terimi de kaldırılabildi. Şimdi ilk özdeşliğin iki terimi de –devlet ve sundukları– ima ediliyordu. Böylece müzeyi dolaşan modern ziyaretçi devlet törenini eşikaltı düzeyde icra edecekti.

Bugün Louvre ziyaretçisi tavanlara yazılı mesajları okumak için ender olarak yukarı bakar. Tavanlar artık sadece sanat tarihine ait oldukları için ilgi uyandırıyor. Ingres'in *Homeros'un Yüceleşmesi* adlı eseri bu değişimi örnekler. X. Charles Müzesi için yapılmış olan bu tavan resmi, 1855'te yerinden sökülmüş ve müzenin modern Fransız ustaları koleksiyonuna eklenmiştir.[49] Kuşkusuz Delacroix'nın *Apollon'un Zaferi*'ne devletin bir simgesi olarak değil, sanat tarihinde bir uğrak olarak bakmak ziyaretçi için bir anlam taşıyabilir.[50]

Louvre'un koleksiyonu artık yukarıdan gelen yorumun yardımı olmadan görmektedir işini. Ziyaretçinin gördüğü, ulusal ekoller ve bireysel sanatçılarla ifade olunan uygarlık fikridir. Böylece sanat tarihi ulusal ve bireysel dehaların yüceltilmesine indirgenir. Sanatsal deha fikrinin uzun bir tarihi vardır, ama sadece 19. yüzyılın orta sınıf [burjuva] top-

lumlarında baskın bir fikir durumuna gelmiştir. Sanatçı-dahilerin adlarını ve tasvirlerini Louvre'un tavanlarına nakşeden, 19. yüzyıl bireyciliğidir. Sanat tarihini neredeyse salt biyografik terimlerle yazan da 19. yüzyıldır. Bireysel deha Louvre'da belki de başka hiçbir yerde olmadığı kadar yüceltilir; Leonardo'nun *Mona Lisa*'sının kutsal bir emanet gibi saklanması bunun somut bir örneğini oluşturur ve müze duvarlarına sıralanan dünyaca ünlü başyapıtlar –daha doğrusu, Louvre'un ve sanat tarihinin dünyaca ünlü kıldığı başyapıtlar– bunu tekrar tekrar kanıtlar.

Aslında sanat tarihinin hâlâ ısrar ettiği gibi, sanat eserleri ulusal tinin dolayımından geçmiş bireysel dehanın kanıtlarıdır. Müze ortamı sanat deneyimini sanat tarihi kalıbı içinde eritir ve genellikle diğer anlamları dışlar. Özgün işlevlerine gönderme yapan tüm unsurlardan arındırılan portreler, altar panoları, alegorik heykeller ve diğer sanat ürünleri, her biri sanatçıya, tarihlere ve milliyete özel bir dikkat gösterilerek etiketlenmiş bireysel kültürel ıtkular haline gelir. Sanatçının adı unutulmuş olduğunda bile, "imzası" dikkatle teşhis edilir ve sanat tarihine ve müzeye kolaylıkla tanınabilecek bir "usta" olarak girer. O halde müze, bireyciliği temel ve evrensel bir değer olarak olumlar. Tarihi yüksek kültürün tarihi olarak idealize ettiğinden, ulusal kültür mirasını da eşsiz ve bireysel başarının bir kaydı olarak tanımlar.

Özetle Louvre devleti ve devletin ideolojisini cisimleştirir. Devleti doğrudan doğruya değil, sanatsal dehanın tinsel formlarına büründürerek temsil eder. Sanatsal deha devletin en yüksek değerlerine –bireycilik ile milliyetçilik– tanıklık eder. Ulusun tarihsel yazgısının ve devletin iyicilliğinin göstergesidir. Louvre bir ritüel yapısı olarak karmaşıktır, çünkü devletin tarih içinde geçirdiği farklı evreleri ideal bir tarihle bağdaştırmak zorundadır. Bir yandan Fransa'yı uygarlığın en yüksek başarılarının baş vârisi olarak betimleyen emperyal

iddialara adanmış bir anıttır. Öte yandan diğer ulusları da tanıyan cumhuriyetçi bir milliyetçiliği göklere çıkarır. Müze Fransa'yı yüceltir ve evrensel dehayı kutsayarak Fransa'nın ötesine geçer. Ne var ki sonuç itibariyle, evrensel olanın devlet tarafından cisimleştirildiğini iddia eder.

Amerika'da Evrensel Müze

19. yüzyılda diğer ülkeler kamu müzesinin acil bir ideolojik ihtiyaç olduğunu hissetmeye başladıklarında, haliyle Louvre örneğine baktılar. Louvre'un mimarîsi, Amerika'nın en eski müze binalarından biri olan, yapımına 1859'da başlanan, Washington'daki Renwick Müzesi'nde taklit edildi.[51] Fakat yeni müzeler genellikle mevcut binalarda değil baştan inşa edilen binalarda kurulduğu için, Louvre'un Fransız tarihiyle adeta özdeşleşen mimarî stilinden ziyade, törensel programına öykünülüyordu. Yeni müzeleri tasarlayan mimarlar uygarlık temasını canlandırmak için çeşitli mimarî stiller kullandı.[52] Eski Yunan, Roma ve İtalyan Rönesans formlarının hemen hemen aynı ölçüde işe yaradığı görüldü. 1815'te Leo von Klenze Bavyeralı Ludwig'e Münih Glyptothek'i için bu üç stili seçenek olarak sundu.[53]

19. yüzyıl müze mimarları, uygun stili bulma sorununun yanı sıra, müzenin içini yeni tip bir ritüel mekânı olarak örgütleme sorunuyla da karşı karşıyaydı. Müze mekânları sıklıkla, panteon benzeri merkezî bir rotondun, bir atriyumun ya da klasik bir prototipi anımsatan başka bir anıtsal mekânın etrafında düzenleniyordu. Bu merkezî mekân, sağındaki ve solundaki galerilerde yapılan ritüel yürüyüşün başlangıç ve bitiş noktasını oluşturuyordu. Avrupa'da doğan ve daha sonra Atlas Okyanusu'nun iki yakasına da yayılan bu mimarî pratikler, İkinci Dünya Savaşı'na kadar müze tasarımına hâkim olacaktı.

New York'ta bir evrensel müze açma fikri ilk kez, ünlü bir avukat olan John Jay tarafından, 1866'da Paris'te düzenlenen bir Bağımsızlık Günü kutlamasında ortaya atıldı.[54] Teklifin yapıldığı yer kadar tarihi de anlamlı. 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. Bundan üç yıl sonra, üç yüz seçkin New Yorklu'nun katıldığı bir toplantıda, müzenin organizasyon komitesinin başkanı William Cullen Bryant, New York'ta neden bir müze kurulması gerektiğini açıklayacaktı:

> Kentimiz uygar dünyanın üçüncü büyük kentidir. Cumhuriyetimiz büyük nüfusu ve sınırları, halkının büyük çalışkanlığı ve girişimciliği sayesinde daha şimdiden dünyanın büyük güçleri arasındaki yerini almıştır. Dünyanın en zengin ülkesidir. [Bir sanat müzesiyle] dünyanın en büyük sanatçılarının bıraktıkları eserlerden oluşturulacak koleksiyonlar görkemli mekânlarda sergilenerek ülkemizin onur kaynağı olacaktır.[55]

Ulusal gurur kritik bir mevzuydu. Bryant, Saksonya gibi küçük ve zayıf Avrupa ülkelerinin bile müzelerinin olduğuna dikkat çekiyordu. İspanya "üçüncü sınıf, hem de yoksul bir Avrupa ülkesi olduğu halde, başkentinde, büyüklüğü ve zenginliğiyle ziyaretçiyi hayretler içinde bırakan bir Güzel Sanatlar Müzesi'ne [sahipti]. [Belçika ile Hollanda'nın] uygar dünyanın dört bir yanından gelen ziyaretçilerin hayran kaldığı, kamusal sanat koleksiyonları var"dı.[56]

Bryant Amerika'nın en varlıklı ve güçlü sanayicilerinden bazıları adına konuşuyordu. Bu insanlar Louvre'la ve Avrupa'nın diğer büyük müzeleriyle rekabet edebilecek bir mü-

ze kurulmasını önerirken, ulusal gururlarına sahip çıkmakla kalmıyorlardı. Aynı zamanda, kendi çıkarlarını kamunun çıkarlarıyla özdeşleştirecek ve devlet üzerindeki sınıfsal hâkimiyetlerini simgeleyecek bir anıtın yaratılması çağrısında bulunuyorlardı. Söz konusu grup ile devlet arasındaki ilişki, müzenin mülkiyet ve yönetim biçimine de yansıdı. Kamu özeli maskeleyecek ya da maskelemeye çalışacaktı. Müze binası kent arazisinde yer alacak ve mülkiyeti kente ait olacaktı. Buna karşılık müze koleksiyonu, mütevelli heyetini oluşturan ilgili kişilere ait olacak ve onlar tarafından denetlenecekti.[57]

İtalyan Gotik üslubunda tasarlanan ve 1880'de açılan ilk müze binası, sonradan genişletildi ve sonunda, 1890'larda tasarlanan Roma çağrışımlı anıtsal bir yapının arkasına saklandı. Milyoner destekçiler sayesinde gösterişli müze binası kolayca tamamlandı. Gelgelelim etkileyici bir koleksiyon edinmenin daha zor olduğu anlaşıldı. İlk yıllarında müzenin anıtsal giriş holü, eski Yunan ve Roma eserlerinden oluşan cılız koleksiyona ilave edilen muhtelif neo-klasik Amerikan heykelleriyle dolduruldu. Müze çok sayıda bağış ve hibeyle ancak 1920'lerde dünya çapında bir kurum haline gelebildi. Gösterişli cephesinin ima ettiği törensel programı ancak bundan sonra hayata geçirebildi.[58]

Müze ziyaretçileri girişe anıtsal bir merdivenden çıkarak ulaşır. Neo-emperyal cephe, Yunan-Roma geleneğinin önemini ilan eder. Bu tema içeride de devam eder. Ziyaretçi Büyük Salon'a girdiğinde, müzenin ana eksenlerinin kesişme noktasında durur. Solda Yunan ve Roma sanatı koleksiyonu, sağda Mısır koleksiyonu yer alır. Tam karşıda giriş eksenini devam ettiren büyük bir merdivenin tepesinde ise, Rönesans'la başlayan Avrupa resmi koleksiyonu bulunur. Canova'nın, *Belvedere Apollon*'una dayanan *Perseus* heykeli, amaçlanan klasik vurguyu sağlar. Metropolitan'ın ikonogra-

fik programı, daha ilk adımda, eski Mısır'la başlayan, eski Yunan ve Roma'yla devam eden ve Rönesans'la doruğa ulaşan Batı geleneğinin öneminin büyüklüğünü tespit eder. Doğu sanatı ile Batılı olmayan diğer sanat türlerinden oluşan koleksiyonlar ve Ortaçağ koleksiyonu, Büyük Salon'dan görülmez.

Metropolitan İspanyol-Amerikan Savaşı döneminde –ABD'nin denizaşırı fetihler sürecine girdiği bir sırada– inşa edilmişti. Dönemin diğer kamu anıtları, örneğin Caracalla Hamamları'nın bir kopyası olarak tasarlanan, New York'taki Penn İstasyonu gibi, müze de yeni emperyalist ideolojiyi simgeliyordu. Louvre gibi Metropolitan da devletin onuruna dikilmiş bir anıttı, ama farklı bir ulusal tarihe tanıklık ediyordu. Binanın resmî mimarî stili tavanlara devletin mührünü bastığından, devletin buralara ayrıca imzasını atması gerekmiyordu. Gerçekten de, tavanlar devletin görünmez eli tarafından imzalanmıştı. Ama devlet artık anonimleşmiş olsa bile, müzenin, bağışlarına ev sahipliği ettiği varlıklı yurttaşlar öyle değildi. Levhalar ve kapılardaki yazılar, yaptıkları bağışları hatırlatma işlevi görüyordu.

Louvre'da olduğu gibi Metropolitan'ın cephesinde de, sanat tarihi devletin gerçek tarihinin yerini alır. Karyatitler resim, heykel, mimarî ve müziği simgelerken, madalyonlar sanatsal dehayı yüceltir: Bramante, Dürer, Michelangelo, Raffaello, Velázquez ve Rembrandt.

Metropolitan Amerika'nın ilk büyük evrensel müzesiydi. 1941'de tamamlanan, Washington'daki National Gallery ise sonuncusu oldu. National Gallery belki de evrensel müze fikrinin Amerika'daki en mükemmel örneğini temsil eder. Daha önceki kamu müzeleri etkileyici binalar ve önemsiz koleksiyonlarla işe başlamıştı. National Gallery ise muhteşem resim koleksiyonlarıyla başladı. Müze, eski maliye bakanlarından, tutkulu bir sanat koleksiyoncusu olan Andrew

W. Mellon'ın eseriydi. Mellon milyoner dostları Chester Dale, Joseph E. Widener ve Samuel H. Kress'i, yüzlerce önemli eseri müzeye bağışlamaya ikna etti. Aynı zamanda mimarı seçti ve binanın inşaat masraflarını karşıladı. Mellon'ın müzeyi, onun kadrini bilecek bir ABD hükümetine vaat etmesinin ardından, Kongre kurumun kendi kendini idame ettirecek bir mütevelli heyeti tarafından yönetilmesini karara bağlayan bir yasa çıkardı.[59]

Washington'daki National Gallery son önemli evrensel müze olmakla birlikte, tasarımındaki yalınlıkla 18. ve 19. yüzyıllardaki ilk müzeleri de anımsatır. John Russell Pope'un son derece gayri şahsî, soğuk ve mesafeli neo-klasik tasarımı, koleksiyonun düzenlenme mantığıyla birlikte, evrensel müze fikrinin somut bir örneğini oluşturur. Von Klenze ve Schinkel'in tasarımlarını hatırlatan bina, kenarlarında penceresiz iki kanadın uzandığı bir panteondur. Tertemiz mermer yüzeyler yapının ağır, soyut şekillerini vurgular ve bir ritüel vakar duygusu yaratır. Washington Gezisi boyunca uzanan daha gösterişli ve eski tapınak cepheleriyle karşılaştırıldığında, National Gallery zamanın dışında ve tarihin rastlantılarının ötesinde duran, neredeyse donmuş, saf bir soyutlama olarak devlet fikrini yansıtır. Batı dünyasında başka herhangi bir yerde bulunabilecek olan bu müze, soyut ve evrensel bir değer olarak eski Yunan-Roma uygarlığının mirası üzerinde hak iddia eder.[60] Bütün bunlar mimarîye öylesine belirgin bir biçimde nakşedilmiştir ki, binanın ritüel anlamını tamamlamak için tek gereken, bir Rönesans ve Rönesans sonrası sanat koleksiyonudur. Eski Yunan ve Roma sanatının yokluğunun farkına bile varılmaz.

Birinci Salon'da Rönesans İtalya'sıyla başlayıp Doksan Üçüncü Salon'da 19. yüzyıl Fransa'sıyla sona eren ikonografik program, nispeten katı bir tarihsel sıra izler. Ziyaretçi-

lere mimarî programı pekiştiren haritalar ve rehberler verilir. Ziyaretçiler tura kaçınılmaz olarak Rotond'un sağındaki Birinci Salon'dan başlarlar ve tarihin ana akımı doğrultusunda yollarına devam ederler. Yerleştirme koleksiyonun bir bütün olarak önemini vurgular. Her salonda az sayıda eser teşhir edilir. Zengin ama son derece ölçülü dekoratif planların ortasında boy gösterirler. Her eser bir başyapıt olarak sunulur, ama kapı boşluklarına yerleştirilmiş ya da ana eksenler boyunca asılmış bazı eserler, planın bütünü içinde daha fazla öne çıkarılır. Son derece önemli olduğu özellikle vurgulanan bir eser vardır. Leonardo da Vinci'nin *Ginevra de Benci'nin Portresi*, iki kapı boşluğundan geçerek resmin tam arkasındaki büyük bir nişte son bulan bir eksenin üzerinde, kadife kaplı müstakil bir duvarda tek başına görünür. Ziyaretçiler bu eseri Rönesans sanatı içerisindeki en önemli uğraklardan biri ve –*Mona Lisa*'yla yapılan kaçınılmaz karşılaştırmaya rağmen– Batı sanatı tarihinde yüksek bir nokta olarak deneyimlerler. Rehber kitaba göre "bu erken eser, Batı yarımkürede, uzmanların Rönesans'ın gerçek dâhilerinden Leonardo'ya ait olduğunu tartışmasız kabul ettikleri tek resimdir".[61] Louvre'un ve Londra'daki National Gallery'nin de gösterdiği gibi, uygarlık ve evrensellik üzerindeki hak iddiasına, Leonardo'nun dehasından daha iyi bir kanıt bulunamaz.

ÇEVİREN **Renan Akman**

Notlar

1 Michael Compton, müze küratörlerini biraraya getiren bir sempozyumda yaptığı konuşmadan, "Validating Modern Art", *Artforum*, Ocak 1977, s. 52.

2 *New York Times*, 5 Haziran 1979.

3 Bkz. Nikolaus Pevsner, *A History of Building Types*, Princeton, 1976, s. 111-138.

4 Rannucio B. Bandinelli, *Rome, the Center of Power, 500 B.C. to A..D. 200*, çev. Peter Green (New York, 1970); Germain Bazin, *The Museum A.g.e.*, çev. Jane van Nuis Cahill (New York, 1967) s. 12-34 ve William L. McDonald, *The Pantheon* (Cambridge, Mass., 1976) s. 125 vd.

5 Bandinelli, *a.g.e.*, s. 36-38.

6 Christiane Aulanier, *Histoire du Palais et du Musée du Louvre* (Paris, 1945-1964) III, s. 42 ve VII, s. 87; Cecil Gould, *Trophy of Conquest, The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre* (Londra, 1965) s. 30-39 ve André Blum, *Le Louvre, du Palais au Musée* (Cenevre, Paris ve Londra, 1946) s. 160 vd.

7 Aulanier, *a.g.e.*, II, s. 55-56.

8 Bina Mayıs 1975'te açıldığında, taşıdığı sembolizme dikkat edilmedi. Ne var ki, eleştirmenler, müzenin mütevelli heyeti üyelerinden birinin "insan kibirine adanmış bir anıt" dediği yapıyı tenkit etme konusunda neredeyse hemfikirdiler. Bkz. Grace Glueck, "Lehman Collection Opens for Private Viewing", *New York Times*, 13 Mayıs 1975.

9 Giulio C. Argan, *The Renaissance City* (New York, 1969) s. 22-29 ve McDonald, *a.g.e.*, s. 87-132.

10 Müze ziyaretçileri hakkında eleştirel bir sosyolojik inceleme için bkz. Pierre Bourdieu ve Alain Darbel, *L'Amour de l'art: les musées d'art européens et leur public* (Paris, 1969).

11 Victor Turner, "Frame, Flow and Reflection: Ritual Drama in Public Liminality", Michael Benamou ve Charles Carmello (ed.), *Performances in Post-Modern Culture* içinde (Milwaukee, 1977) s. 333-355 ve *The Ritual Process* (Ithaca, 1977) s. 94 vd. ve Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*, çev. Monika B. Vizedom ve Gabrielle L. Caffee (Chicago, 1960).

12 Frank E. Brown, *Roman Architecture* (New York, 1961) s. 10.

13 *The Autobiography of Johann Wolfgang von Goethe*, çev. John Oxenford (New York, 1969) s. 346 vd. Bazin, *a.g.e.*, s. 160'ta, sanata yönelik bu yeni dinsel tutuma dikkat çekerek şunları yazar: "Artık sadece rafine sanat meraklılarının zevki için var olmayan müze, bir kamu kurumu olarak geliştikçe, aynı zamanda bir insan dehası tapınağına dönüştü." Ayrıca bkz. Niels von Holst, *Creators, Collectors, and Connoisseurs*, çev. Brian Battershaw (New York, 1967) s. 215 vd.

14 Örneğin bkz. Thomas W. Lyman, "Theophanic Iconography and the Easter Liturgy: the Romanesque Painted Program at Saint-Sernin at Toulouse", Lucius Grisebach ve Konrad Renger (ed.), *Festschrift für Otto von Simson zum 65 Geburtstag* içinde (Frankfurt, 1977) s. 72-93; O. K. Werckmeister, "The Lintel Fragment Representing Eve from Saint-Lazare, Autun", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXV, 1972, s. 1-30 ve Andrée Hayum, "The Meaning and Function of the Isenheim Altarpiece: the Hospital Context Revisited", *Art Bulletin*, LIX, 1977, s. 501-517.

15 Modern sanata hasredilen müze, en son müze tipidir. Modern sanat müzeleri Batı toplumunun daha geç bir evresinin ideolojik ihtiyaçlarını yansıtır. Daha eski ve yaygın olan evrensel müzeden net bir şekilde ayrılan ritüel formları

geliştirmişlerdir. Eski müze türü, nesnel bir dış dünyaya olan inanca ve hümanist değerler geleneğine dayalı bir uygarlık idealini yüceltir. Yeni müze, geleneksel değerleri ve dışsal gerçekliğin önemini yadsır. Daha yoğun olan ritüeliyle, öznelliği ve yabancılaşmış deneyimi yüceltir. Bkz. Carol Duncan ve Alan Wallach, "The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: an Iconographic Analysis", *Marxist Perspectives*, I, Kış, 1978, s. 28-51.

16 Bazin, *a.g.e.*, s. 158 vd., 162 vd.; von Holst, *a.g.e.*, s. 171, 205-207.

17 Bazin, *a.g.e.*, s. 129 vd.; von Holst, *a.g.e.*, s. 95-139 vd. ve Hugh Trevor-Roper, *Princes and Artists, Patronage and Ideology at Four Hapsburg Courts*, 1517-1633 (Londra, 1976).

18 Bazin, *a.g.e.*, s. 198 vd.; von Holst, *a.g.e.*, s. 228 vd. ve Pevsner, *a.g.e.*, s. 124 vd.

19 Bazin, *a.g.e.*, s. 215.

20 *A.g.e.*, s. 150 vd.; Blum, *a.g.e.*, s. 115 vd.

21 De la Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (Lahey, 1747) (Deloynes Koleksiyonu, Millî Kütüphane, Paris) II, s. 69-83.

22 Jean Locquin, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785* (Paris, 1912) s. 41-68; Blum, *a.g.e.*, s. 133 vd. Krallığın ideolojik ihtiyaçları için bkz. Albert Boime, "Marmontel's *Belisaire* and the Pre-Revolutionary Progressivism of David", *Art History*, III, Mart 1980, s. 81-101.

23 Blum, *a.g.e.*, s. 147 vd.; Alexander Tuetey ve Jean Guiffrey (ed.), *La Comission de Muséum et la Création du Louvre (1792-1793)* (Paris, 1909) (Fransız Sanatı Arşivleri, III).

24 Blum, *a.g.e.*, s. 151 vd. Yeni müzenin simgesel ve siyasî önemi hakkında hükümet ve müze yetkililerinin yaptıkları pek çok açıklama için ayrıca bkz. Tuetey ve Guiffrey (ed.), *a.g.e.*

25 Blum, *a.g.e.*, s. 153.

26 Trevor-Roper, *a.g.e.*; Thomas da Costa Kaufmann, "Remarks on the collection of Rudolf II: the Kunstkammer as a form of representation", *Art Journal*, XXXVIII, Sonbahar 1978, s. 22-28 ve Kurt W. Foster, "Giulio Romano's 'Museum' of sculpture in the Palazo Ducale at Mantua", College Art Association of America'nın yıllık toplantısına sunulan tebliğ, 1978, New York.

27 von Holst, *a.g.e.*, s. 11-68 ve Bazin, *a.g.e.*, s.129-139.

28 Kaufmann, *a.g.e.*

29 Bazin, *a.g.e.*, s. 72-74; von Holst, *a.g.e.*, s. 96-98.

30 Bazin, *a.g.e.*, s. 157-9; von Holst, *a.g.e.*, s. 205-7.

31 Bazin içinde, *a.g.e.*, s. 159.

32 *A.g.e.*

33 Bazin, *a.g.e.*, s. 141-167; ve von Holst, *a.g.e.*, s. 204-214.

34 20. yüzyılda, sanatın bu yoğun siyasî kullanımı sık sık, saf ve çıkarsız estetik adına rasyonalize edilmiştir. Örneğin bkz. Jean Cassou, "Art Museums and

Social Life", *Museum*, II, no. 3, 1949, s. 155-158. Cassou sanatın en "özgür", dolayısıyla da en kendisi olduğu yerin müze olduğunu, çünkü ancak burada saf "sanatsal" anlamı dışındaki her şeyden tamamen kurtulduğunu ileri sürer. Yine de, sanat temel nötrlüğünü sadece müzeler kuran modern liberal devletlerde ortaya koyabildiğinden, siyaset yeniden işe karışır. André Malraux da, *Museum Without Walls*'da (çev. Stuart Gilbert ve Francis Price [Garden City, 1967] s. 9-10) müzelerin sanatı önceki işlevlerinden soyduğunu gözlemler ve aynı Casssou gibi, sanatın müzede edindiği yeni toplumsal ve siyasî anlamı göremez. Bununla birlikte, müze bağlamının görünürdeki nötrlüğüne yerinir.

35 von Holst, *a.g.e.* içinde, s. 230.

36 Bourdieu ve Darbel, *a.g.e.*

37 *A.g.e.*, s. 62; bu kitapta sayfa: 231.

38 Louvre'un ikonografik programı İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana esas itibariyle çok az değişmiştir. Ne var ki, müze sürekli bir galeri yenileme ve koleksiyonunu harmanlama sürecindedir. Bu, programda hafif vurgu değişikliklerine yol açmaktadır. Bizim incelememiz 1980 ilkbaharındaki yerleştirmeyi esas almaktadır.

39 Aulanier, *a.g.e.*, IV, s. 35.

40 *Nouvelles Archives de l'Art française*, Ser. 3, XVII, 1901 (Anıtlar Kurulu'nun Tutanakları, I, 8 Kasım 1790-27 Ağustos 1793), s. xviii-xx, 349-350; Tuetey ve Guiffrey (ed.), *a.g.e.*, s. 332.

41 Aulanier, *a.g.e.*, I, s. 20-22, resim 36; IV, resim 4 ve 5; VI, s. 62 vd., 69.

42 *A.g.e.*, V, s. 70.

43 *A.g.e.*, VII, s. 75 ve resim 30.

44 *A.g.e.*, VIII, s. 36, 50 ve resim 24.

45 *A.g.e.*, III, s. 81 vd.

46 *A.g.e.*, VII, s. 96 vd.

47 *A.g.e.*, II, s. 66 (Kare Salon için); VII, s. 98 (Yedi Şömineli Salon için); III, s. 88-89 (Zümreler Salonu için). 1886 yılının yeni programı Claude Lorrain, Lesseur, Rigaud, Boucher, Poussin'in vs. portreleriyle madalyonlardan oluşuyordu. Jean Cousin ve François Clouet'nin yanındaki *Eski Fransa* figürü, salonun bir ucuna tepeden bakıyordu; diğer uçta, yanında Delacroix ve Ingres'le *Yeni Fransa* yer alıyordu. Bkz. E. A. Tilly ve A. Norman'ın ahşap gravürleri ve Ch. M. [aynen], "La Nouvelle Salle de l'École Française au Louvre", *L'Illustration*, LXXXVIII, 30 Ekim 1886, s. 288 vd., 292, 296.

48 Aulanier, *a.g.e.*, IV, s. 38 ve Germain Bazin, "Musée du Louvre: La Salle des États", *Museum*, V, no. 4, 1952, s. 204.

49 Aulanier, *a.g.e.*, VIII, s. 51.

50 Resmî kılavuz ziyaretçinin dikkatini Delacroix'nın tavan resmine çeker (*Le Louvre* [Petits Guides] Paris, 1978, s. 14).

51 Bkz. Nathaniel Burt, *Palaces for the People, A Social History of the American Museum* (Boston, 1977) s. 58-59.

52 Pevsner, *a.g.e.*, s. 111-138.

53 A.g.y., s. 124-126 ve von Holst, *a.g.e.*, s. 228 vd.

54 Bkz. Winifred E. Howe, *A History of the Metropolitan Museum of Art* (New York, 1913) I, s. 99 vd.; Burt, *a.g.e.*, s. 86 vd. ve Calvin Tomkins, *Merchants and Masterpieces* (New York, 1973) s. 28 vd.

55 Howe, *a.g.e.*, I içinde, s. 104 vd.

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

57 Bkz. Howe, *a.g.e.*, s. 175-181; Tomkins, *a.g.e.*, s. 38-41; Daniel M. Fox, *Engines of Culture, Philanthropy and Art Museums* (Madison, 1963) s. 40-42.

58 Tomkins, *a.g.e.*, s. 121-125, müzenin eser edinme tarihinin ayrıntılarını aktarır. Ayrıca bkz. Howe, *a.g.e.*, II.

59 Bkz. David Edward Finley, *A Standard of Excellence, Andrew W. Mellon Founds the National Gallery of Art at Washington* (Washington, 1973) s. 53-55.

60 Pope'un tasarımını uygulayan mimarlar Otto R. Eggers ve Daniel Paul Higgens, bir anlamda savunmacı bir tavırla, National Gallery'nin "görevini yüzyıllar boyunca yerine getirebileceği düşüncesiyle inşa edildiği"ni ileri sürmüşlerdir (aktarıldığı yer "Marble Marvel", *The Architects' Journal*, LXIII, 5 Haziran 1941, s. 370). Dönemin çoğu eleştirmeni, tasarımın Beaux Arts geleneğinin son örneğini temsil ettiği inancındaydı. Pek çoğu binanın "cansız" olduğunu düşünüyordu. Bkz. örneğin, Lorimer Rich, "A Study in Contrasts", *Pencil Points*, XXII, Ağustos 1941, s. 499.

61 *Brief Guide: National Gallery of Art*, Washington, 1979, s. 6.

Modern Sanat Müzesi*

CHRISTOPH GRUNENBERG

Giriş

Sanat eleştirmeni Brian O'Doherty ilk kez 1976'da yayınlanan, çığır açıcı ve bugün klasikleşmiş bir dizi makalesinde, modernist teşhirin ya da kendi deyişiyle "beyaz küp"ün önemini vurgular: "İnsanın aklına beyaz, ideal bir mekân imgesi geliyor: Belki de 20. yüzyıl sanatının arketipik imgesi olmaya herhangi bir resimden daha uygun olan bir imge bu."[1] O'Doherty'nin söz ettiği galeri tipi, bir modern sanat müzesini ziyaret etmiş olanlara tanıdık gelecektir: Beyaz duvarlı, zemini gri halı ya da parke kaplı, dekorsuz bir mekân. Tablolar geniş aralıklarla, tek sıra halinde asılır; bazen de, her duvarda tek bir büyük eser bulunur. Heykeller, çevrelerinde geniş bir boşluk bırakılarak, galerinin ortasına yerleştirilir. Eserler, genellikle tavandan sarkan spot ışıklarla ya da bütün mekâna yayılan neon ışıklarla eşit düzeyde

---

* "The Modern Art Museum", ed. Emma Barker, *Contemporary Cultures of Display* (Italya: The Open University Press, 1999) © The Open University Press, Yale University Press.

aydınlatılır. Bu özel seyir koşullarında, sıradan nesneler –en azından bir an için– sanat eseri sanılabilir: "Modern bir müzedeki yangın hortumu, bir yangın hortumuna değil, estetik bir bilmeceye benzer."[2]

Genellikle kabul edilmemesine hatta farkına bile varılmamasına rağmen beyaz renk, 20. yüzyılda çağdaş sanatın sunumunda tercih edilen fon olmuştur. 20. yüzyıl sanatının büyük bölümü, modern müzelerin ve galerilerin beyaz duvarları, boş mekânları göz önünde bulundurularak üretilmiştir. Örneğin Amerikalı sanatçı Ellsworth Kelly'nin şekil verilmiş tuvalleri, arka planda beyaz duvar olmadan anlaşılamaz. Burada eserin ayrılmaz bir parçası haline gelen duvar, resmin düzensiz şeklini, çerçeve yokluğuyla büyüyen ölçeğini ve parlak rengini hem tanımlar hem de bunlar tarafından tanımlanır. Modern müzede beyaz duvar çelişkili bir konumdadır: Varlığını güçlü bir şekilde dayatmakla tam bir görünmezlik hali arasında gidip gelir. Bir yandan soyut resim ve heykellerin temel biçimsel özelliklerini öne çıkarır. Öte yandan göze çarpmama özelliğiyle, sanat eserleri için nötr bir bağlamdan başka bir şey olmadığını düşündürür.

Bu örnek olay incelemesinde, modern sanat müzesinin nasıl ve neden geliştiğini araştıracak, beyaz küpün dünya çapındaki başarısının ve süregelen hâkimiyetinin ardında yatan nedenlerin izini süreceğiz. Bu teşhir tarzının sanat eserlerinin algılanışı ve anlaşılması üzerindeki sonuçlarını inceleyecek, beyaz küpün hiç de nötr bir bağlam olmadığını, seyretme deneyimini inceden inceye etkilediğini göstereceğiz. İlerleyen sayfalarda göreceğimiz gibi bu teşhir tipi, modern sanat müzesinin ideolojik niteliğini gizlediği gerekçesiyle sert eleştirilere de maruz kalmıştır. Bu inceleme temelde (1929'da kurulan) New York Modern Sanat Müzesi'ni (MOMA) konu alıyor: Bu tip müzelerin en eskisi ve en etkilisi olan bu müzenin, beyaz küpü uluslararası bir standart

haline getirdiği kabul edilir. MOMA'nın kuruluş döneminde belirlediği modelin, 20. yüzyılın ikinci yarısında nasıl değiştiğini göstermek için başka örnekleri de ele alacağız.

Bir modern sanat müzesini ziyaret etme deneyimini tahlil etmek için, kolaylıkla gözden kaçırılabilecek unsurları dikkate almamız gerekir: Bunun bir kamu müzesi mi, yoksa özel bir müze mi olduğu; mütevelli heyetinin rolü; gelir kaynakları (kamu ödenekleriyle mi özel bağışlarla mı ayakta kaldığı); mimarîsi (örneğin, müzenin bu amaçla inşa edilmiş bir yapıda mı, yoksa dönüştürülmüş bir mekânda mı faaliyet gösterdiği); iç tasarımı ve bunun "beyaz küp" modeline ne ölçüde uyduğu; galerilerin planı ve koleksiyonun (tarih sırasına, sanatçıya, mecraya, türe vs. göre) düzenlenme şekli; eserlerin teşhir tarzı (tabloların asılı olduğu yükseklik, aydınlatma vs.); duvarlara konan metinler, künyeler, broşürler, rehberler ya da diğer araçlarla ziyaretçilere sunulan bilgiler[3] – kısacası, sunumun bağlamı.

Beyaz Küpün Kökenleri

Müze teşhirini incelerken kullanılabilecek başlıca kaynak, eserlerin yerleştirilme biçimini gösteren galeri ve sergi fotoğraflarıdır. Eserlerin sunulduğu bağlama uzun süre özel bir dikkat gösterilmemiştir; bu, özellikle 20. yüzyılın ilk yarısı için geçerli olan görsel ve yazılı tanıklık eksikliğini açıklar. Söz konusu malzemeye, bazı kurallara ve uylaşımlara uyduğunu aklımızdan çıkarmadan, eleştirel bir gözle bakmamız gerekir. Müzede eserlerin yerleştirilişini gösteren fotoğraflar genellikle siyah-beyazdır ve mekânları ziyaretçisiz olarak gösterir. Genel olarak sanat müzesi, özel olarak da beyaz küp, ideal hallerinde sunulur: İnsanların müdahalesiyle bozulmamış, sakin bir ortamda sanatı sunmak üzere tasarlanmış, bakir ve saf mekânlar olarak. O'Doherty'ye gö-

re, insansız yerleştirme fotoğrafları, beyaz küpün içindeki izleyiciyi bedensiz bir göz olarak ele alan anlayışı güçlendirir. Müzelerdeki yasaklarda da aynı anlayış söz konusudur: Eserlere dokunma, yüksek sesle konuşma, yemek yeme vs. yasağı gibi.

Müze teşhirindeki köklü yenilikler genelde, sanatın kendi içindeki gelişmeler sonucunda ortaya çıkmıştır. 20. yüzyıl boyunca sanatçılar, eserlerinde somutlaşan ilkeleri yansıtan ortamlar talep etmiş, bu tür ortamlara sahip olmuşlardır. Modern mimarînin beyaz duvarları ve basit yapıları, araçların yalınlığını, ifade netliğini ve ideallerin saflığını vurgulayan bir sanatın teşhiri için uygun bir bağlam oluşturmuştur. Beyaz küpün kökenleri, sanatçı atölyelerine kadar götürülebilir – özellikle, yaratıma rasyonel ve serbest bir hesap kitap işi olarak bakan[4] soyut sanatçının sade laboratuvar mekânlarına. Mimar ve soyut ressam Theo van Doesburg (1883-1932) şöyle der: "Ressamın kendisi de beyaz olmalıdır, yani trajedisiz ve kedersiz... Modern ressamın atölyesi, tepesinde hiç erimeyen karlarla, üç bin metrelik dağların havasını yansıtmalıdır. Orada soğuk mikropları öldürür."[5]

Gelişiminde ve yayılmasında MOMA'nın oynadığı önemli role rağmen, beyaz küpün doğuşu, çeşitli dış kaynaklar tarafından belirlenen karmaşık bir süreç olmuştur. Modernist teşhirin ilk tezahürlerine Birinci Dünya Savaşı'nın ertesinde Avrupa müzelerinde ve sergilerinde, özellikle Almanya'da rastlanır. MOMA'nın ilk müdürü Alfred H. Barr, Jr. (1902-1981) ve o sırada müzenin mimarlık bölümünün başında bulunan Philip Johnson (1906), 1920'ler ile 1930'ların başındaki büyük Avrupa gezilerinde bunlarla karşılaşmışlardı. MOMA, bugün çoğu unutulmuş diğer sunuş tarzlarını dışlamış, bugün modernist olarak kabul ettiğimiz bir yaklaşımı tercih ederek bu yeni teşhir tekniklerini benimsemiş ve

geliştirmiştir. Örneğin Almanya'nın Essen kentindeki Folkwang Müzesi, sanatçıların amaçlarını yansıtan, olağandışı ekspresyonist[6] bir ortama sahipti. Ekspresyonist resim ve heykeller (müze için özel olarak yaratılmış, mekâna özel [*site-specific*] eserler de dahil olmak üzere) Ortaçağ mobilyalarıyla ve "primitif" sanatla biraraya getirilmişti. Modernist teşhirde olduğu gibi, galeriler sanatçı atölyelerini anımsatıyor, ama bunu ekspresyonizmin eklektik kaosunu ve duygusal karmaşasını çağrıştırarak yapıyorlardı. Galerilerde, o dönemde artık yaygınlaşmış olan beyaz duvarlara ek olarak, tuğlaları görülen duvarlar ve renkli duvarlar da bulunuyordu. Barr, Folkwang Müzesi'ndeki teşhirden çok etkilenmesine rağmen, buradan devşirilen öğelerin uyarlanmasında son derece seçici davranacaktı.

MOMA'nın beyaz küp modelini benimsemesi ile, Barr'ın modern sanat anlayışı[7] arasında bağlantı kurmak mümkündür: Barr modern sanatın kaçınılmaz olarak soyutlamaya doğru geliştiğini düşünüyordu. Modern müzede, soyut sanat ile beyaz küp sembiyotik bir ilişkiye girmiştir. Saf form alanının ötesindeki dünyaya her türlü referansı açıkça dışarıda bırakan modern müze ve soyut sanat, geleneksel olarak müzenin gerçekleştirdiği bağlamsızlaştırma olgusunu güçlendirirler. Ortaçağ'a ait bir sunak, müzede estetik bir beğeni nesnesine dönüştüğünde, bir ibadet nesnesi olarak başlangıçta sahip olduğu işlevi kaybeder. Philip Fischer'ın işaret ettiği üzere, müzede doğal ortamını bulan soyut sanat bu süreci öngörmüştür: "Özgül dinsel, siyasî ya da kişisel simgesel özelliklerin silinmesinden kaynaklanan soyutluk [...] müze açısından kilit nitelik taşıyan bir özelliktir. Bu süreç, fabrikaların dünyasında sahihliği arayan müze kültürünün, uzun vadede kaçınılmaz olarak, 20. yüzyılın ürettiği soyut, imgesiz sanata bağlandığı anlamına gelir."[8] Beyaz küpün başarısının altında, sözü edilen bu silme ve kendini

olumsuzlama stratejisi yatar: Bir yandan kendini adeta görünmez kılarak silme sürecini gözlerden saklarken, bir yandan da eserin kökensel bağlamını ve içeriğini nötr hale getirerek, içkin (yani biçimsel) niteliklerini vurgular.

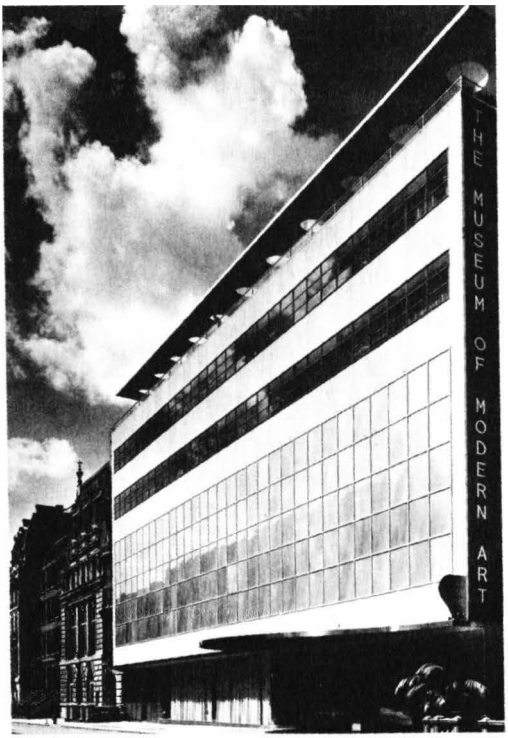
New York Modern Sanat Müzesi

New York'taki Modern Sanat Müzesi, sadece modern sanata hasredilmiş ilk müzedir ve genelde, dünyanın en kapsamlı koleksiyonuna sahip olduğu kabul edilir. MOMA 1929'dan beri modernist kanonun tanımlanmasında, modern sanatı görme ve anlama tarzının şekillenmesinde çok önemli bir rol oynamıştır. İlk on yılında, müze etkinlikleri ağırlıklı olarak sergilerden oluşuyordu ve kurumun, edindiği sanat eserlerini, "klasik" statüsü kazanır kazanmaz New York Metropolitan Sanat Müzesi'ne ve diğer kurumlara devretmesi öngörülüyordu (1953'te bu fikirden vazgeçildi). MOMA kuruluş yıllarından itibaren resim, heykel, desen ve baskı örneklerinin teşhiriyle yetinmeyip mimarlık, tasarım, sinema ve fotoğrafa da programında yer verdi.[9] Çağdaş görsel kültürün kapsamlı bir dökümünü sunma kararlılığı ve modern sanatı popülerleştirmek için en yeni pazarlama ve reklam yöntemlerinden yararlanması, o dönemde MOMA'yı benzersiz bir kurum haline getirdi.

ABD'deki pek çok başka müze gibi MOMA da varlıklı hayırseverler tarafından kurulmuştu; mütevelli heyeti üyeleri bugün de Amerikan toplumunun elit kesiminden seçilmektedir. Bu heyet, müzenin genel istikametini belirlemekte, özellikle önemli pozisyonlardaki müze personelini atayarak sergi politikalarını etkilemektedir. Ayrıca heyet, eser bağışlarıyla, koleksiyonun oluşumunu da kesin olarak biçimlendirmiştir. Aşırı müdahalecilik suçlamaları, müzenin neredeyse tamamen mütevelli heyeti üyelerince finanse edildiği kuruluş

yıllarına kadar uzanır. Rockefeller'ların (ve başka zengin ve güçlü ailelerin) verdiği destek ve hayırseverliklerini sergileyecek vesile olarak modern sanatı seçmiş olmaları manidardır. Modern sanatın ABD'ye "tepe"den inme bir şekilde getirildiği ve bunun sınıf, beğeni, ekonomi ve siyaset mevzularıyla girift bağlantıları olduğu ileri sürülür. Modern sanatın "üst kültür" alanına yükseltilerek bir toplumsal ayrıcalık göstergesi haline geldiği iddia edilir. Bu süreçte modern sanatın kökenindeki toplumsal ve siyasî gündem gizlenmiştir.[10] MOMA, kapitalist ekonomide rekabet eden bir şirket kadar etkin bir şekilde işlemekle kalmaz, mütevelli heyeti üyelerinin siyasî faaliyetleri de zaman zaman müze üzerinde doğrudan etkide bulunur. Örneğin 1939-1941 yılları arasında MOMA'nın başkanı olan Nelson Rockefeller'ın, 1941'de Dışişleri Bakanlığı'nın Amerika ülkeleri arası ilişkiler koordinatörlüğüne atanması, (özel bir fon aracılığıyla) edinilen ve teşhir edilen Latin Amerika kökenli eserlerin sayısında önemli bir artışa yol açar. (MOMA'nın, ABD'nin yurtdışındaki siyasî ve ekonomik çıkarlarını kollama girişimleriyle yakın ilgisine dair eleştiriler için 19. dipnota bakınız.)

MOMA'nın kamusal kimliğini, Manhattan'ın batısındaki Elli Üçüncü Sokak'ta bulunan binası belirlemiştir. 1939 yılında tamamlanan bina (o zamanlar 19. yüzyıldan kalma evlerle çevriliydi), kurumun modernist ilkelerini ve enternasyonalist görünümünü etkili bir şekilde gözler önüne seriyordu. Bina İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar ABD'de hâkim olan tapınak benzeri müze mimarîsinden radikal bir kopuşu temsil ediyordu: Anıtsal merdivenler yerine sokak seviyesinden giriş; gösterişli sütunlar yerine sokağa taşma yapmayan, düz ve yalın bir cephe. Ziyaretçileri müzeye çekmek için her türlü yöntem kullanılmıştı. Müzenin adı binanın yan duvarında, New York'un en lüks mağazalarının bulunduğu Beşinci Cadde'den geçen yayaların da görebileceği şekilde, iri harf-



New York Modern Sanat Müzesi, 1939.
Mimarlar: Philip L. Goodwin ve Edward D. Stone.

lerle yazılmıştı. Hafif içerlek kavisiyle cam kaplı zemin katı, sokaktan müzeye geçişi kolaylaştıracak biçimde tasarlanmıştı. Büyük bir mağaza izlenimi yaratan MOMA, dönemin ticarî mimarîsindeki gelişmelerden yararlanmayı ihmal etmemişti. Walter Benjamin, müze ile meta teşhiri arasındaki yakınlığa dikkat çeker: "Sanat eserlerinin müzede toplanması, bu eserlerin metalara benzemesine neden olur: Metalar, yığınlar halinde sunuldukları yerlerden geçmekte olan kişide, kendisinin de bundan pay alması gerektiği düşüncesini uyandırır."[11] MOMA'nın tasarımı, genel olarak sanat müzesiyle ilgili

bazı unsurları açığa vurur, ama daha özgül bir açıdan baktığımızda müzenin tasarımını modern sanatı Amerikan halkına "satma" misyonuyla ilişkilendirebiliriz.

MOMA, sanatı iş dünyasından uzak tutmak için de büyük çaba harcadı. Galerilerde sanat eserlerini seyredip üzerlerine düşünmek için nötr bir ortam sağlamak amaçlanıyordu – eserin hemen yanındaki başka eserlerle, dekorasyonla, hatta herhangi bir dışsal etkiyle dikkatlerin dağılmaması hedefleniyordu. Sık sık bir evin "mahremiyetine" sahip olduğu söylenen bu sakin mekânlar (müzedeki pek çok eserin, önceden varlıklı koleksiyonculara ait olduğunu hatırlatan bir husus), dışarıdaki metropol keşmekeşinden, maddî üretim ve tüketim dünyasından kurtulup ferahlama olanağı sunuyordu. MOMA'nın 1930'larda düzenlediği tasarım sergilerinde, kullanım nesneleri seçici ve estetik bir tarzda teşhir edilmiş, pırıltılı metalar son derece dramatik ya da yalıtılmış bir sunumla sanat eseri statüsüne yükseltilmişti. Müze ziyaretçisini çıkarsız bir sanat izleyicisinden ziyade tüketiciyle özdeşleştiren –dolayısıyla Benjamin'in sözlerini haklı çıkaran– bu teşhir tarzı, nesnelerin daha da arzu edilir görünmesine yol açıyordu. Her şeyden önce galeri mekânının müzenin dışındaki dünyadan yalıtılması, sanatın parayla ya da politikayla hiçbir alakası olmadığı, "evrensel ve ebedî tin âlemi"ne ait olduğu[12] anlayışını pekiştirdi (hâlâ da pekiştiriyor). MOMA'nın galerileri seyir mekânlarıdır, günlük hayatın kargaşasından uzak bir kilisenin ulvî atmosferini anımsatan yerlerdir. Bütün sanat müzeleri için bir ölçüde geçerli olan bu durumun, modernist teşhir söz konusu olduğunda özellikle ön plana çıktığı ileri sürülebilir: "Yerleştirmeler ne kadar 'estetik' olursa, yani nesneler ne kadar az, duvarlar ne kadar boşsa, müze mekânı o kadar kutsiyet kazanır."[13]

MOMA'da ziyaretçiler sadece yalıtılmış sanat eserlerini seyredip düşünceye dalmazlar, modern sanat tarihine iliş-

kin zorunlu bir ders de görürler. Yeni müze binasının açılış sergisi "Zamanımızda Sanat"ın (1939) planı, halkın mekânda nasıl dikkatle yönlendirildiğini gösterir. Planın şaşırtıcı ölçüde çeşitlilik taşımasına rağmen (duvarlar sonradan, ağırlıkla dik açılar oluşturacak şekilde düzenlenecekti), ziyaretçiler farklı bir güzergâh izleme olanağını hemen hemen hiç sunmayan bir dizi galeri boyunca "modern sanatın gelişimini net bir mantık silsilesi içinde izler"[14] (bu düzenlemede hâlâ bir değişiklik olmamıştır). 19. yüzyıl müzelerinin tipik özelliği, sanat eserlerinin ulusal ekollere göre teşhir edilmesiydi; MOMA bu yöntem yerine, Barr'ın modern sanat anlayışını örnekleyen bir yerleştirme biçimi geçirdi: Modern sanatı, birbirinin içinden gelişen akımlar silsilesi olarak gören bir anlayıştı bu.[15] Barr modern sanatı, eserlerin biçimsel özellikleri temelinde akımlara ya da stillere göre sınıflandırıyor, tek tek "ustalar"ın başarılarına ayrıca dikkat çekiyordu. Bu yaklaşım geleneksel sanat tarihi pratikleriyle uyum içindeydi. Kübizm ile sürrealizm başta olmak üzere, Barr'ın modern sanatın gelişimi açısından özellikle önemli görerek öne çıkardığı bazı akımlar, bugün de MOMA'nın erken 20. yüzyıl sergilerinin temelini oluşturur. Bu şema daha sonra, modern sanatın gelişiminde bir diğer tepe noktası olarak sunulan soyut ekspresyonizm gibi akımları kapsayacak şekilde genişletilmiştir.[16]

Barr'a göre MOMA'da ortaya konan estetik yargılar, "kalitenin bilinçli, sürekli ve kararlı bir şekilde vasatlıktan ayrılması"na dayanıyordu (bu ifadeler sonradan, müzenin daimî koleksiyonunun girişindeki bir levhaya yazılmıştır). Ne var ki müzeyi eleştirenler, kalite üzerindeki bu vurgunun, sanat eserlerinin seçiminde ve siparişinde ideolojinin oynadığı rolün görülmesini engellediğini ileri sürmektedir. Carol Duncan ve Alan Wallach'a göre, MOMA sadece "maddiyatçı bir toplumdan kaçıp sığınılacak bir yer, her şeyden uzak

ideal bir dünya gibi *görünmektedir*"; oysa daha temel bir düzeyde, "sizi, dışarıdaki dünyayla barıştırma işlevi görmektedir."[17] Bu yazarların temel savı şudur: MOMA sanat eserlerini belli bir toplumun ürünleri ya da siyasî bir angajmanın ifadeleri olarak değil, bireysel dehanın dışavurumları olarak sunmakla, kapitalist toplum düzeninin temelinde yatan bireycilik ideolojisini desteklemektedir. MOMA'yla ilgili eleştirel incelemelerde, müzenin tarihsel modern sanat koleksiyonunu korumayı ve genişletmeyi giderek daha fazla önemsediği ve bu yüzden, çağdaş sanatla irtibatını sürdürmekte başarısız olduğu da ileri sürülmektedir. 1950'lerden itibaren müzenin etkisinin nispeten azaldığı da genel kabul gören bir iddiadır. Bu yıllarda müzenin katı işlevsel mimarîsi "kurumsal modernitenin her yerde rastlanan simgesi" haline gelmiş, "Amerikan resmi, MOMA'nın da katkılarıyla, uluslararası bir zafer" kazanmıştır.[18] Duncan ve Wallach'ın (başkalarının yanı sıra) yönelttikleri eleştiri son derece etkili olmuştur, ama bu eleştirinin, MOMA'nın kurumsal otoritesine karşı 1960'ların sonu ile 1970'lerin başında yükselen tepkinin bir parçası olarak değerlendirilmesi gerektiği ileri sürülebilir. Dönemin kültürel ve siyasî radikalizm koşullarında, müze sadece iyiden iyiye yerleşmiş modernist bir ortodoksinin cisimlenişi olarak değil, "Amerikan Emperyalizmi"nin kültürel kolu olarak da görülmeye başlamıştı.[19] Daha genel olarak baktığımızda şu noktayı vurgulamak gerekir: Bu eleştiri de en az müzenin kendisi kadar siyasî, hatta ideolojik varsayımlara dayanır.

Beyaz Küpe Meydan Okuyanlar

Daha ilk tezahürlerinden itibaren modernist teşhire karşı çıkanlar olmuştur. Beyaz küpün otoritesine meydan okumaya çalışan sanatçılar da bu muhalifler arasında yer alır.

Yöneltilen itirazlardan biri, beyaz küpün saflaştırılmış ve özerk sanat eserlerini desteklediği, öte yandan daha az biçimsel bütünlük taşıyan ifadelerin aleyhine işlev gördüğüdür. Buna karşılık Pop Art sanatçısı Claes Oldenburg (doğumu 1929), ilk kez 1960'ta New York'taki Judson Galerisi'nde sergilenen *Sokak* başlıklı yerleştirmesinde, bodrum katındaki bir galeriyi, tozlu kent ortamını yücelten bir mekâna dönüştürmüştü.[20] Oldenburg mekânı, duvarları kaplayan, tavandan sarkan, zemine saçılmış, siyaha boyalı, büyük ve biçimsiz karton şekillerle doldurmuştu. Modern sanat müzesinin tam zıddı bir mekân çıkmıştı sonuçta ortaya: Kirli, kaotik, fragmanlara ayrılmış; soyut güzellik kavramlarından ya da yüce ideallerden ziyade günlük hayatın derinliği ve heyecanıyla ilgili bir mekân – Oldenburg'un 1961'deki meşhur açıklamasında dile getirdiği gibi:

> Ben, müzede kıçının üzerinde oturmaktan başka bir şey yapan bir sanattan yanayım. Ben, sanat olduğunun farkında bile olmadan gelişen bir sanattan, sıfırdan başlama şansı tanınmış bir sanattan yanayım. Ben, gerektiğinde günün pisliğine bulaşan, yine de üste çıkan bir sanattan yanayım. Ben insanı taklit eden, yani gerektiğinde komik ya da sert ya da ne gerekiyorsa o olan bir sanattan yanayım. Ben, formunu hayatın çizgilerinden alan, imkânsız ölçüde bükülüp uzayan ve biriktiren ve tüküren ve damlatan ve hayatın kendisi kadar tatlı ve saçma olan bir sanattan yanayım.[21]

Bazı müze yöneticileri bu gelişmelere tepki vermekte gecikmedi ve çağdaş sanatçıları müzenin kutsal mekânlarına davet etti. Örneğin, 1962'de Amsterdam'daki Stedelijk Müzesi'nin müdürü Willem Sandberg, *Dylaby* (Dinamik Labirent) başlıklı bir sergi düzenledi. Bu sergi sadece sanatçı ile müze arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlamakla kalmadı, daha da önemlisi, ziyaretçiyi mesafeli bir gözlemciden ziyade,



CLAES OLDENBURG, *Sokak*, Şubat-Mart 1960, Judson Galerisi, Judson Memorial Church, New York. © Claes Oldenburg ve Coosje van Bruggen.

etkin bir katılımcı haline getirmeyi denedi. Sanatçılar (Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri, Martial Raysse, Robert Rauschenberg ve Per Olof Ultvedt), büyük bölümünü sonradan atılacak ıvır zıvır eşyayla oluşturdukları ortamlarını yaratmakta tamamen özgür bırakılmışlardı.[22] Spoerri'nin doksan derece yan yatmış galerisi ziyaretçilerin labirentteki deneyimine işaret ediyordu; bu eser, müze ziyaretinin, sanat ile günlük hayat arasındaki uçurumu kapatacak, insanı düşünmeye sevk edecek, esinleyici ve zevkli bir deneyim olması gerektiğini anlatıyordu. Sanatın buradaki



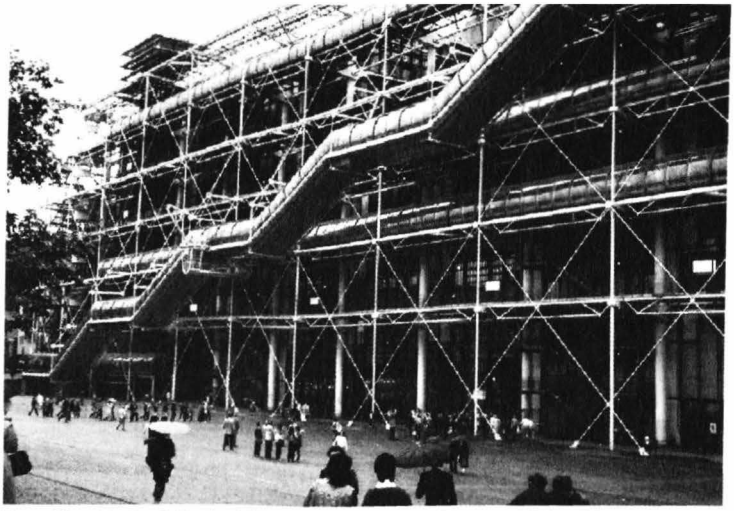
DANIEL SPOERRI, *Dylaby* (Dinamik Labirent), Oda III, 1962, Stedelijk Müzesi, Amsterdam. Fotoğraf: İsviçre Milli Kütüphanesi, Daniel Spoerri Arşivleri. © ProLitteris, 2004, 8033 Zürih.

amacı, büyük fikirler ifade etmek değil, tasasız bir neşe ve oyun duygusu yaratmaktı: Eserlere bakan ya da dokunan izleyicilerde (gerçekten de eserlere dokunmaları için teşvik ediliyorlardı) neredeyse anarşistçe bir keyif duygusu uyandıracak, müzelerdeki tüm geleneksel kuralların askıya alınmasını sağlayacak duyumlar sunmaktı amaç. *Dylaby* sonraki yirmi yıl içinde müzeleri tanımlayacak fikirleri hayata geçirdi: Sanat ile toplum arasında anlamlı bir ilişkinin yeniden kurulması yönündeki fikirlerdi bunlar.

1960'ların sonunda karşı-kültürün ortaya çıkmasıyla birlikte, modern sanat müzesine yönelik itirazlar açık bir siyasî nitelik kazandı ve bu muhalefet daha keskin bir üslupla ifade edildi.[23] Örneğin sanatçı Hans Haacke (doğumu 1936), 1971'de New York'taki Guggenheim Müzesi'nde gerçekleştirdiği kişisel sergide, fotoğraflar, metinler ve istatistikler kullanarak New York'taki gayri menkul toplulaşmasını belgeledi: Özellikle, yoksul etnik grupların oturdukları kenar mahallelerdeki mülklerin sahibi olan şirketlerin sömürüsüne işaret ediyordu. Haacke'nin amacı "toplumun sosyo-politik değer sistemi"ni[24] gözler önüne sermekti. Müzede siyasete yer olmadığı görüşünde direten Guggenheim, sergiyi iptal etmekle kalmayıp sorumlu küratörü de işten çıkardı. Bunun üzerine Haacke, Guggenheim'ın mütevelli heyeti üyelerinin konuyla ilgili çeşitli şirketlerle bağlantılarını belgeleyen bir çalışma yaptı. Sanatçıların bu tür stratejileri "kurum eleştirisi" olarak anılır oldu. Bu bağlamda, "kurum" terimi sadece "dağıtım kuruluşları"nı (müzeler, galeriler vs.) değil, sanat eserlerinin biçimsel öğeleri ve düzenlenme ilkeleri de dahil olmak üzere "estetik kurumlar"ı da kapsar: "Malzemelerin ve yöntemlerin, yüzeylerin ve dokuların, yerlerin ve yerleştirmenin, sadece heykelle veya resimle ilgili meseleler olmadığı, [...] daima dilin uylaşımlarına, dolayısıyla kurumsal iktidara ve ideolojik yatırıma işle-

miş olduğu herkesin malumudur."[25] Burada can alıcı nokta, Haacke gibi bir sanatçının, resim ve heykel gibi geleneksel mecralardan uzak durarak, sanat müzesinin büyük eser talebine başkaldırmasıdır. Çok az ticarî değeri olan ya da hiç olmayan, mecraya dayalı alışılmış kategorileştirmeye direnen, kısa ömürlü ve geçici sanat ürünleri, sanat müzelerinin eserleri toplama, koruma, teşhir etme ve aracılık etme gibi geleneksel etkinliklerine pek çok bakımdan meydan okumaktadır.

Sanatçıların müdahaleleri ne kadar yıkıcı, kurumların sınırlarından ve sanat piyasasının baskılarından kaçma girişimleri ne kadar radikal olursa olsun, sonunda çoğu (Avrupa ve ABD'deki büyük kurumlarda işlerini sergilemeye devam eden Haacke de dahil olmak üzere) beyaz küpe geri döndü. Yine de sanat dünyasının mekanizmalarına yönelik sorgulamaları, modern sanat müzeleri konusunda giderek artan bir bilincin gelişmesine katkıda bulundu: Bu müzelerin eser seçimlerinde ne kadar dışlayıcı olduğu, beğenilerini yansıttıkları toplumsal ve kültürel bir elit tarafından ne ölçüde denetlendikleri ortaya çıktı. Ardından söz konusu müzeleri, daha açık ve demokratik kurumlara dönüştürme yolunda girişimler ortaya kondu. Modern sanat müzesinin kavranışındaki ve işleyişindeki bu programlı değişimin belki de en belirgin olduğu yer, 1977'de Paris'te açılan Pompidou Merkezi'dir. Payanda sistemlerinin, parlak renkli tesisat borularının açıkta bırakıldığı fütüristik bir tasarımın ürünü olan büyük bir binada faaliyet gösteren kuruluş, geleneksel bir müzeden çok daha fazlasıdır, nitekim bu durum adından da belli olur: Georges Pompidou Ulusal Sanat ve Kültür Merkezi. Merkezde ulusal modern sanat koleksiyonunun ve sergi galerilerinin yanı sıra bir halk kütüphanesi, bir endüstriyel tasarım merkezi, sinemalar ve bir müzik merkezi bulunur. Çeşitli kültürel kaynakların, şeffaf ve



Pompidou Merkezi, Paris, 1977. Mimarlar: Renzo Piano ve Richard Rogers.

dinamik bir biçimde tek bir çatı altında biraraya getirilmesindeki amaç, yüksek ile alt arasındaki geleneksel sınırları yıkarak kültürün demokratikleşmesini sağlamaktır.

Pompidou Merkezi, pek çok bakımdan, en iyimser beklentilerin bile ötesine geçen büyük bir başarı olarak değerlendirildi, ama eleştirilere de hedef oldu. "Müzeden en çok çekinenler de dahil olmak üzere, tüm ziyaretçilere kendilerini evlerinde hissettirecek şekilde tasarlanmış yapının içinde yürürken, insan o meşhur kültür korkusunun tam tersine dönüştüğünü hissediyor: Resimleri, heykelleri, iç dekorasyon malzemelerini, kafeteryaları ve çocukların resim yapmaya teşvik edildiği bir yeri biraraya getiren bu karışımdan ayrım gözetmeksizin keyif almak."[26] Bir başka eleştirmene, filozof Jean Baudrillard'a göre ise, müzenin varlığı binanın dış cephesiyle çelişir: "Tümüyle akışkanlıktan ve yüzey bağlantılarından oluşan bir gövde, kendine içerik olarak geleneksel derinlik kültürünü seçmiştir."[27] Daha genel

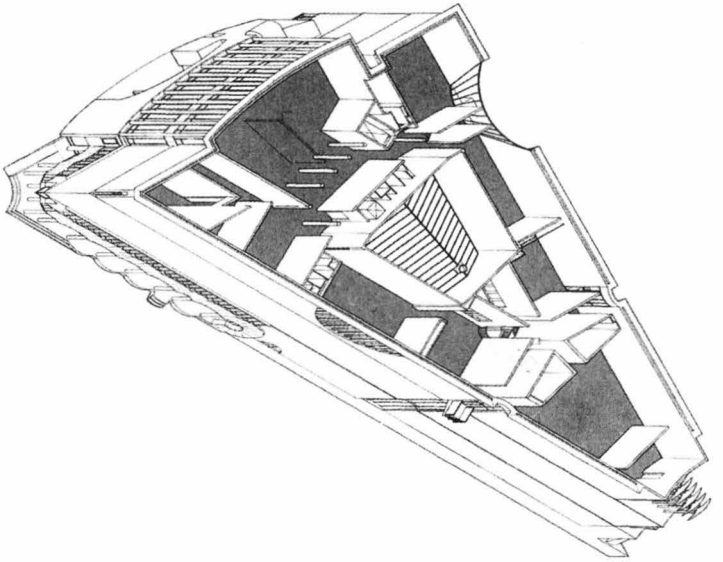
bir açıdan, Baudrillard Pompidou Merkezi'nin, demokratikleştirmesi beklenen kültürün altını oyduğunu ileri sürer, çünkü binaya kaldırabileceğinden çok daha fazla sayıda insan çekmektedir (nitekim bina 1990'ların sonunda büyük yenileme ve onarım çalışmaları nedeniyle birkaç yıl kapalı kalmıştır).[28] Baudrillard'a göre merkez, 1968'deki siyasî eylemlerde daha pozitif bir çıkış yolu bulan tahripkâr enerjilerin denetim altına alınmasını temsil eder. Onun bu iddiasına katılmasak bile, şu noktayı kabul edebiliriz: Pompidou Merkezi'nin popüler başarısı, sanatı ve kültürü gösteri olarak pazarlamanın taşıdığı tehlikelere işaret etmektedir.

Modern Sanat Müzesinin Ötesinde

Bugün ABD ve Avrupa'nın pek çok şehrinde modern sanat müzelerine rastlanır.[29] Örneğin Almanya'nın Frankfurt kentinde Modern Sanat Müzesi 1991'de açılmıştır. Bu müze New York'taki adaşından farklı olarak, modern sanatın başlangıcından bugüne etraflı bir hikâyesini anlatmaya çalışmaz. Adına rağmen 1960'ların sonlarından itibaren kurulan çağdaş sanat müzeleri grubuna dahildir. Bu gelişmenin bir nedeni de, çok sayıda farklı sanat akımının ve eser sayısının yüksekliğinin, eksiksiz bir dökümü imkânsız hale getirdiğinin anlaşılmış olmasıdır. Koleksiyonlar çoğunlukla İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasına ait eserlerle başlar, özellikle ABD'deki soyut ekspresyonizm gibi "ulusal ekoller"le başlamaları anlamlıdır. Örneğin 1979'da kurulan Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi'nde soyut ekspresyonizm ön plandadır. Buna alternatif olarak da, Frankfurt'ta olduğu gibi, 1960'ların minimalizmi ve Pop Art'ıyla başlayan koleksiyonlar bulunur. Bu iki müzede de, koleksiyonun başlangıç noktasını ve çekirdeğini, edinilen büyük bir özel koleksiyon belirlemiştir.

Adındaki "modern" sözcüğünü "çağdaş" kelimesiyle değiştiren ilk Amerikan kurumu, Boston'daki Çağdaş Sanat Enstitüsü'ydü (ICA). 1936'da New York'taki Modern Sanat Müzesi'nin bir şubesi olarak kurulan ICA, Almanya'daki *Kunstverein* ya da *Kunsthalle*'yi[30] model alan, eser toplamayan bir kurumdu. ICA müdürü James S. Plaut'un 1948'de belirttiği gibi: "Modern sanat, herkesin üzerinde uzlaşılmış olduğunu varsaydığı bir stili tanımlar; seyrini tamamlayacak kadar yaşamış ve tüm tarihsel stiller gibi modası geçip akademikleşmiştir."[31] "Çağdaş" terimi bugüne kadar "modernist" ve "modernizm" kavramlarıyla ilişkilendirilen tarihsel, ideolojik ve estetik yan anlamlar yüklenmemiştir. Terim daimî bir çağdaşlığı ifade eder, eser toplayan geleneksel kurumların tipik özelliği olan, geçmişi koruma vurgusundan ve bu konudaki katılıktan uzaktır. ICA'nın bir müdürü şöyle demektedir: "Öncü [avangard – C. G.] sanatın ürünleri kabul görüp klasikleştikten sonra, artık sergilenmemeli ve diğer devlet ya da belediye müzelerine verilmelidir. Bir Çağdaş Sanat Müzesi'nin, klasik eser koleksiyonu oluşturarak ün kazanmak gibi bir amacı olamaz."[32] Bu tavrın MOMA'nın kuruluş yıllarındaki "deneme" evresinde benimsediği anlayışa benzediği açıktır. Ne var ki, MOMA'nın tarihinin de gösterdiği gibi, sanat eserleri değer kazandıktan sonra böyle bir politikayı sürdürmek güçleşmektedir.

Yakın tarihlerde kurulan müzeler, MOMA'nın oluşturduğu modelden uzaklaşmıştır: Sadece koleksiyonlarının kapsamı itibariyle değil, "postmodern müze"nin[33] örneklediği mimarîleri itibariyle de. Bunun en meşhur ve başarılı örneklerinden biri, Avusturyalı mimar Hans Hollein tarafından tasarlanan, yukarıda bahsettiğimiz Frankfurt Modern Sanat Müzesi'dir. Hollein en önemli özelliği görünmezlik olan bir müze yerine –yani sanat eserlerinin rahatsız edilmeden seyredilmesine imkân sağlamak için tasarlanmış



Frankfurt Modern Sanat Müzesi planı. Mimar: Hans Hollein.

nötr bir ortam yerine– hemen hemen her odanın farklı bir büyüklüğe, plana ve yüksekliğe sahip olduğu bir bina yaratmıştır. Projenin barındırdığı çok zengin mekânsal çözüm olanakları, inşaat alanının kamayı andıran sıradışı şekline dayanır. Hollein şöyle der: "Nötr mekân diye bir şey yoktur, sadece sanat eserinin –karşılıklı bir yoğunlaşma içinde– diyaloğa girdiği farklı büyüklükte karakteristik mekânlar (ve bunlara girmek) söz konusudur."[34]

Ne var ki, son derece özgün ve çarpıcı olan bu müze binasında bile, beyaz küp ilkesini izleyen yalın mekânlara rastlarız. Beyaz duvarlı geniş alanlar, kalıcılığa ve erekselliğe meydan okuyan karmaşık bir mimarî yapının içinde, sanat eserlerine sağlam bir zemin sunmaktadır. Çeşitli pencereler ve açıklıklar, izleyenlerin, üst galerilerden bitişik mekânlara ya da çevredeki binalara ve sokaklara göz atmasına

imkân verir. Rosalind Krauss'un işaret ettiği gibi, postmodern müzenin en çarpıcı özelliklerinden biri manzarasıdır:

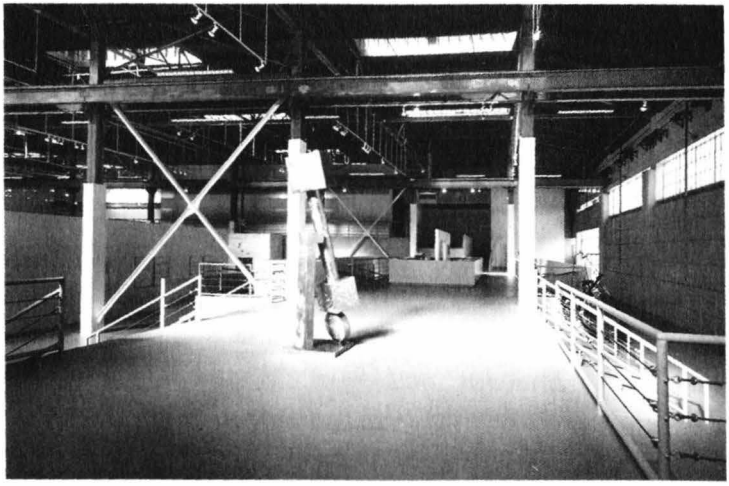
> Bir galerinin duvarındaki beklenmedik bir açıklık, uzaktaki bir nesnenin göze ilişmesine imkân vererek, *bu* nesne koleksiyonunun içine başka bir nesne düzenine ait bir gönderme ekler. Delinmiş bölme, açık balkon, iç pencere – insan bu tür müzelerde yalnızca fiziksel olarak değil, görsel olarak da hareket halindedir ve bu görsel hareket, izleyenin dikkatini başka bir şeye, başka bir sergiye, başka bir ilişkiye, başka bir biçimsel düzene çekerek onu herhangi bir merkezden uzak tutar; izleyicinin dikkati, tek bir harekette aynı anda hem çekilir hem de dağıtılır: Müzede bir bit pazarında dolaşırcasına, rastgele keşfe çıkılır.[35]

Frankfurt Müzesi'nde tavsiye edilen bir gezi güzergâhı yoktur. Koleksiyonun kelimenin tam anlamıyla "keşfedilmesi" gerekir, öyle ki, ziyaretçinin aynı mekândan iki defa geçme, hatta kaybolma riski vardır. Kronolojik ya da stile dayalı bir sırayı takip etmek mümkün olmadığından, böylesi sıralamalar önemsizleştirilmiştir. Müze ziyaretinin kritik unsuru, yoğun bir sanat ve mimarî deneyimidir, bu da sanatın dış dünyadan ayrı, özel bir şey olduğu duygusunu güçlendirir. Ziyaretçinin tek bir sanatçının güçlü eserleriyle, yerleştirmeleriyle ya da eser gruplarıyla karşılaşmasına öncelik verilir (bunlar çoğunlukla bütün bir galeriyi doldurur). Müze müdürünün sözleriyle, "böylece her oda, özündeki kontrpuan dinamiğinin etkisini daha da güçlendiren bir olay olarak görülebilir".[36] Frankfurt Müzesi bu suretle, MOMA gibi müzelerde rastlanan, sanatın zaman içindeki gelişimini ön plana çıkaran anlayıştan uzaklaşmaktadır.[37]

Postmodern müze mimarîsinin bir alternatifi de, genellikle sanayi tesisi olarak kullanılan mevcut binaların dönüştürülmesidir. Bu uygulama pek çok sanatçının geleneksel

mecralar olan resim ve heykelin sınırlarını aşıp karışık tekniğe, büyük ölçekli yerleştirmelere ve performanslara yer vermeye başladığı 1960'lardan itibaren gelişmiştir. Bu sanatçılar kullanılmayan depoların ve fabrikaların, deneysel işleri için gereken mekânı, esnekliği ve teklifsizliği sunduğunu keşfetmiştir.[38] (Buna karşılık MOMA'nın galerilerinin görece mütevazı ölçeği, bazı deneysel sanat formları karşısındaki ikircikli tavrında payı olan bir etmen olarak görülebilir.) Bugün sınaî mekânlar, çağdaş sanatın teşhiri için (özellikle sanatçılar tarafından) en çok tercih edilen ortamlar haline gelmiştir. Örneğin Los Angeles'ta yeni Çağdaş Sanat Müzesi inşa edilirken, mimar ve sergi tasarımcısı Frank Gehry (doğumu 1929) boş bir polis garajını "Geçici Çağdaş"a [Temporary Contemporary] dönüştürmüştü. Mekân öyle başarılı oldu ki, müzenin daimî bir parçası haline geldi (sonradan adı, büyük bir bağışçının anısına Geffen Contemporary olarak değiştirildi). İsviçre'nin Schaffhausen

"Geçici Çağdaş", Los Angeles. Mimar: Frank Gehry.



kentindeki Yeni Sanat Salonları'nda [Hallen für Neue Kunst], eski bir dokuma fabrikasının geniş, aydınlık mekânlarında minimalist ve kavramsal sanata ağırlık veren bir koleksiyon sergilenmektedir. Bu mekânlar minimalist nesne ve yerleştirmelerde cisimleşen anonimlik, serisellik[39] ve sanayi üretimi idealleriyle uyum içindedir, izleyenlerin dikkatinin bu nesnelerin zor fark edilen maddî nitelikleri üzerinde yoğunlaşmasını sağlarlar. Bunlar beyaz küpün erken tezahürlerinde olduğu gibi, sanatı dış dünyanın dikkat dağıtıcı unsurlarından "koruyup" yalıtarak, eserlerin saf sanat nesnesi statüsünde olduğu anlayışını pekiştirirler.

Sonuç

Bu incelemede modern sanat müzelerinin hiç de nötr mekânlar olmadıklarını kanıtlamaya çalıştım. Beyaz küp bir yandan, belli sanat türlerinin kanonlaştırılmasıyla ilişkisi olan, tarihsel olarak kurulmuş bir ortamdır. Öte yandan bu tür müzeler, mütevelli heyetleri, yöneticiler ve küratörler tarafından kontrol edilmektedir; sanat eserlerinin edinilmesinde ve teşhirinde, bu insanların toplumsal olarak belirlenmiş beğenileri büyük rol oynar. Yukarıda gördüğümüz gibi, modern sanat müzeleri estetik muhafazakârlıkları, toplumsal dışlayıcılıkları ve ideolojik önyargıları nedeniyle, gerek çağdaş sanat dünyasının içinden (örneğin sanatçılardan) gerek sanat tarihçilerinden gelen yoğun eleştirilere maruz kalmıştır. Yine de bir sunum tarzı olarak beyaz küp, çağdaş sanattaki en son gelişmelere ve en son müze tasavvurlarına uyum sağlamak üzere sürekli olarak yeniden icat edilip dönüştürüldüğünden, şaşırtıcı ölçüde uzun ömürlü olmuştur.

20. yüzyılda modern sanat müzesinin tarihi, devrim ile muhafaza, katılım ile koruma, deneme ile yalıtma arasındaki bir mücadele olarak görülebilir. Bugün çoğu sanat müze-

si gibi modern sanat müzeleri de daha önce görülmemiş sayıda ziyaretçi çekmektedir; pek çok yeni kurum açılmakta, mevcut olanlar da genişlemeye devam etmektedir. (Bu yazının kaleme alındığı tarihlerde, MOMA 1960'lardan beri gerçekleştirilen en büyük üçüncü bina projesini hayata geçirmeye başlıyordu.)[40] Bununla birlikte 20. yüzyıl sanatının büyük kısmı hâlâ geniş kesimlerin gözünde anlaşılmazdır ve çağdaş sanatla ilgilenen küçük kurumlar izleyici ve malî kaynak bulmak için mücadele vermektedir. Yüksek sanat ile popüler cazibe, ciddi amaçlar ile ticarîleşme, eğitim ile eğlence arasındaki uçurumu kapatma uğraşında yalnız olmasalar da, modern sanat müzelerinin çetin bir ikilemle yüz yüze olduğuna kuşku yoktur.

ÇEVIREN **Renan Akman**

Notlar

1 O'Doherty, "Inside the white cube", Bölüm 1, s. 24.

2 O'Doherty, "Inside the white cube", Bölüm 1, s. 25.

3 Örneğin, pek çok modern sanat müzesinde, sadece sanatçının adına, eserin ismine, kullanılan mecraya ve eserin tarihine yer verilerek, künye bilgileri asgarî düzeyde tutulur. Ziyaretçilere sunulan bilgiyi sınırlamanın mantığı, yoğunlaşmaya yardımcı olmak ve dikkat dağılmasının önüne geçmektir; sanatçılar da, aynı nedenle, eserlerine "Isimsiz" başlığı koymayı tercih edebilir.

4 Ne var ki, bu ille de soyut sanatın esin kaynaklarının kesinlikle rasyonel ve bilimsel olduğu anlamına gelmez. Örneğin Piet Mondrian'ın (1872-1944) eseri, 19. ve 20. yüzyılın tinselci kuramlarından izler taşır. Sanatçının dengeli kompozisyonları maddî-tinsel, bireysel-kolektif, eril-dişil vb. temel karşıtlıkları yansıtır.

5 Aktaran Wigley, *White Walls, Designer Dresses*, s. 239.

6 20. yüzyıla geçiş döneminde eser veren Alman ekspresyonistleri, duyguları doğrudan eserlerine taşımanın, dolayısıyla dönemin baskın sanatsal ve toplumsal uylaşımlarından kopmanın yollarını arayan sanatçılardı. Esin almak için, daha sahih ve sofistike olmayan bir ifade biçimi olarak gördükleri "primitif" sanata (örneğin Afrika heykel sanatına) yöneldiler.

7 Barr'ın modern sanatın gelişimine ilişkin görüşü, *Kübizm ve Soyut Sanat* sergisinin katalog kapağı için yapılan bir çizimde görselleştirilmişti. Çizimin baş-

langıçta, sergi ziyaretçilerinin yararlanacakları didaktik bir araç olarak tasarlandığını akılda tutmak önemlidir. Çizim, Fernie, *Art History and its Methods*, s. 180'de yer almaktadır.

8 Fisher, *Mahing and Effacing Art*, s. 166-167. Burada yapılan saptama şudur: Fisher'ın iddia ettiği gibi eğer müze seri olarak üretilmiş nesnelerin aksine, biricikliklerı ve sahihlikleri temelinde tanımlanmış nesneleri barındırıyorsa, soyut sanat eseri kusursuz müze sanatı olarak görülebilir. Bunun nedeni (yine Fisher'a göre), soyut sanat eserinin günlük hayata gönderme yapmamasının, söz konusu eserin yararlı bir amaca hizmet etmesine izin vermemesidir (yararlılık seri olarak üretilen nesnelerin en aşikâr özelliğidir).

9 Ne var ki, bölümler MOMA tarihinin büyük bölümünde birbirlerinden ayrı çalışarak, yüksek sanat ile görsel kültürün diğer biçimleri arasındaki geleneksel ayrımı sürdürdüler.

10 Söz konusu toplumsal ve siyasi gündem için bkz. Wood, *The Challenge of the Avant-Garde*.

11 Aktaran Grunenberg, "The politics of presentation", s. 201.

12 Duncan ve Wallach, "The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual", s. 46.

13 Duncan, *Civilizing Rituals*, s.17.

14 Barr, aktaran Read, "Art in our time", s. 339.

15 Bkz. 7. dipnot. Manidar bir şekilde, *Kübizm ve Soyut Sanat* sergisini, burada sunulmuş olan akımların hem ardılı hem de bunlara bir tepki olarak görülen *Sürrealizm* konulu bir sergi izledi.

16 "Soyut ekspresyonizm" terimi, esas olarak, 1940'larda ve 1950'lerde New York'ta çalışan ressamlar için kullanılır. Jackson Pollock'ın *Bir (Numara 31, 1950)*'deki "akıtma" tekniği, Barnett Newman'ın *Vir Heroicus Sublimis*'indeki boyalı geniş alanlardan çok farklı olmakla birlikte, ikisi de, müzenin kamusal mekânını bu resimlerin ait olabileceği en uygun yer durumuna getiren, büyük, hatta anıtsal ölçekleriyle soyut ekspresyonizmin tipik ürünleridir.

17 "The Museum of Modern Art as late capitalist ritual", s. 47; vurgu bana ait.

18 Wallach, "The Museum of Modern Art", s. 79.

19 Sander, *American Art of the 1960's*, s. 298. Vietnam Savaşı'na karşı çıkan sanatçılar, örneğin, Rockefeller'ın silah üreticileriyle olan ticarî bağlantılarına dikkat çekiyorlardı. Daha genelde, bu suçlama, müzenin uluslararası sergi programına, Venedik ve Sao Paolo bianelleri gibi büyük uluslararası sergilerde oynadığı belirleyici role ve Amerikan kültürünün tanıtılıp yayılmasına, dolayısıyla da dünyadaki ekonomik ve siyasî çıkarlarının kollanmasına destek olduğu hükümet kuruluşlarıyla uzun süredir devam eden ilişkilerine yönelikti.

20 1950'lerin sonunda ortaya çıkan Pop Art, reklam, medya ve günlük yaşamın imge dağarını kendine mal ederek, popüler kültürle ve tüketim kültürüyle irtibat kurdu.

21 Aktaran Johnson, *Claes Oldenburg*, s. 16-17.

22 Bu sanatçıların tamamının Pop Art'la ya da bunun Avrupa'daki karşılığı olan *Nouveau Réalisme*'le (yeni realizm) ilişkisi vardı.

23 Bu dönemde, gösteriler düzenleyerek siyah ve kadın sanatçıların daha fazla temsil edilmesi gibi bir dizi talepte bulunan, New York'taki AWC (Art Workers' Coalition - Sanat Emekçileri Koalisyonu) gibi protest grupların oluşumuna tanık olundu. MOMA'ya karşı protesto örnekleri için bkz. Lynes, *Good Old Modern*, s. 437-441.

24 Haacke, "All the Art That's Fit to Show", s. 151.

25 Buchloh, "Conceptual Art", s. 136.

26 Spies, "Canonization of the Cynic", s. 130.

27 "The Beaubourg-effect", s. 6.

28 Pompidou Merkezi'nin ziyaretçileriyle ilgili araştırmalar, daimî koleksiyonu ve sanat sergilerini ziyaret edenlerin (diğer bölümlerin, özellikle de ücretsiz girilen bölümlerin ziyaretçilerinin tersine), diğer sanat müzelerini ziyaret edenlerle aşağı yukarı aynı kültürel ve toplumsal özellikleri taşıdıklarını göstermektedir; bkz. Heinich, "The Pompidou Centre and its Public".

29 Bir kentin modern sanat müzesi kurma nedenleriyle ilgili bir tartışma için bkz. "Müzenin Toplumdaki Yeri: Yeni Tate Müzeleri", bu kitapta.

30 Bu kuruluşların amacı çağdaş sanatı yaymak ve sergiler düzenlemektir. İlk örneklerinin geçmişi 19. yüzyılın başlarına kadar uzanır.

31 Nelson W. Aldrich ve James S. Plaut, "'Modern art' and the American public, a statement by the Institute of Contemporary Art, formerly Institute of Modern Art", 17 Şubat 1948, *Dissent*, s. 52.

32 Koltz, "Centre for Art and Media Technology, Karlsruhe", s. 81.

33 Postmodern müze kavramı üzerine daha fazla bilgi için bkz. "Postmodern Çağda Müze: Orsay Müzesi", bu kitapta.

34 "To exhibit, to Place, to Deposit", s. 41.

35 Krauss, "Postmodernism's Museum without Walls", s. 347.

36 Ammann, "From the Perspective of My Mind's Eye", s. 49.

37 Rosalind Krauss dünyevî olmayan, postmodern müzenin "bir tür deneyim yoğunluğu, radikal bir şekilde mekânsal olan estetik bir yüklenme adına, tarihten feragat edeceğini" ileri sürmüştür. Krauss'a göre, bunun kökenleri Minimalist sanatın sunduğu ayırt edici algısal deneyimde yatmaktadır (Krauss, "The cultural logic of the late capitalist museum", s. 46).

38 Bu sürecin geçmişi, 1960'ların sonunda, ilkin New York'ta, SoHo'daki çatı aralarını keşfederek, 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başlarında hafif imalat sanayileri için ve depo olarak inşa edilmiş ticari mekânlara taşınan sanatçılara ve galerilere kadar geri götürülebilir.

39 Yani, benzersiz bir sanat eserinin tersine, (seri üretimde olduğu gibi) kesin bir sırayla yerleştirilmiş bir dizi özdeş nesneyi kullanan sanat eserleri. Minimalist sanatçılar, tipik olarak, büyük ölçekli düzgün ve geometrik yapılar üretmek

için, metal levha, şeffaf plastik, tuğla ve benzeri sanayi malzemelerini kullanmışlardır.

40 MOMA, planlarının şekillenmesine katkıda bulunması için, müze ve geleceği hakkında bir dizi tartışma ve konferans düzenledi; bkz. Elderfield, *Imagining the Future*. Bu kitabın baskıya hazırlandığı sırada MOMA hakkında yayınlanan bir diğer kitap da Staniszewski'nin *The Power of Display*'iydi.

Kaynakça

Ammann, Jean-Christophe: "From the perspective of my mind's eye, on the occasion of the opening of the Museum of Modern Art, Frankfurt", ed. Jean-Christophe Ammann ve Christmut Präger, *Museum für Moderne Kunst und Sammlung Ströher* (Frankfurt am Main: Museum für Moderne Kunst, 1991) s. 47-59.

Baudrillard, Jean: "The Beaubourg effect: implosion and deterrence", *October*, 20. sayı, Bahar, s. 3-13.

Buchloh, Benjamin H.D.: "Conceptual Art 1962-1969: from the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *October*, 55. sayı, Kış, s. 105-143.

Dissent: The Issue of Modern Art in Boston, sergi kataloğu (Boston: Institute of Contemporary Art and Northeastern University Press, 1985).

Duncan, Carol: *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (Londra ve New York: Routledge, 1995).

Duncan, Carol ve Wallach, Alan, "The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: an Iconographic Analysis", *Marxist Perspectives*, 1. cilt, 4. sayı, Kış, s. 28-51.

Elderfield, John (ed.): *Imagining the Future of the Museum of Modern Art*, Studies in Modern Art 7 (New York: Museum of Modern Art, 1998).

Fernie, Eric: *Art History and its Methods: A Critical Anthology* (Londra: Phaidon, 1995).

Fisher, Philip: *Making and Effacing Art: Modern American Art in a Culture of Museums* (New York: Oxford University Press, 1991).

Grunenberg, Christoph: "The politics of presentation: the Museum of Modern Art, New York", ed. Marcia Pointon, *Art Apart: Art Institutions and Ideology across England and North America* (Manchester University Press, 1994), s. 192-211.

Haacke, Hans: "All the Art that's Fit to Show", ed. A.A. Bronson ve Peggy Gale, *Museums by Artists* (Toronto: Art Metropole, 1983) s. 151-152. ["Sergilenmeye Uygun Sanat," ed. Ali Artun, *Sanatçı Müzeleri* içinde, (İstanbul: İletişim, 2005)].

Heinich, Nathalie: "The Pompidou Centre and its Public: the Limits of an Utopian Site", ed. Robert Lumley, *The Museum Time-Machine* (Londra ve New York: Comedia/Routledge, 1988) s. 199-212.

Hollein, Hans: "To Exhibit, to Place, to Deposit: Thoughts on the Museum of Modern Art, Frankfurt", ed. Andreas C. Papadakis, *New Museology* (Londra: Academy Editions, 1991) s. 41.

Johnson, Ellen H.: *Claes Oldenburg* (Harmondsworth: Penguin, 1971).

Koltz, Heinrich: "Centre for Art and Media Technology, Karlsruhe", ed. Andreas C. Papadakis, *New Museology* (Londra: Academy Editions, 1991) s. 73-81.

Krauss, Rosalind: "The Cultural logic of the Late Capitalist Museum", *October*, 54. sayı, Güz, s. 3-17.

Krauss, Rosalind: "Postmodernism's Museum without Walls", ed. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson ve Sandy Nairne, *Thinking About Exhibitions* (Londra ve New York: Routledge, 1996) s. 341-348.

Lynes, Russel: *Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art* (New York: Atheneum, 1973).

O'Doherty, Brian: "Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space, part 1", *Artforum*, 14. cilt, 7. sayı, Mart, s. 24-30. Üç makale ayrıca *Inside the White Cube* adıyla yayınlandı (Santa Monica: Lapis Press, 1986).

Read, Helen Appleton: "Art in Our Time", *American Magazine of Art*, 32. cilt, 6. sayı, Haziran 1939.

Sandler, Irving: *American Art of the 1960s* (New York: Harper & Row, 1988).

Spies, Werner: "Canonization of the Cynic: Centre Beabourg in Business – the Marcel Duchamp Exhibition", *Focus on Art* (New York: Rizzoli, 1982).

Staniszewski, Mary Anne: *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (Cambridge, Mass. ve Londra: MIT Press, 1998).

Wallach, Alan: "The Museum of Modern Art: the Past's Future", *Exhibiting Contradictions: Essays on the Art Museum in the United States* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1998) s. 73-87.

Wigley, Mark: *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture* (Cambridge, Mass. ve Londra: MIT Press, 1995).

Wood, Paul (ed.): *The Challenge of the Avant-Garde* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1999)

Postmodern Çağda Müze: Orsay Müzesi*

EMMA BARKER

Giriş

Bu yazıda tek bir müzeyi, Aralık 1986'da Paris'te açılan Orsay Müzesi'ni ayrıntılı biçimde ele alarak postmodern müze kavramının izini süreceğim. Orsay bu amaçla kullanılmak üzere inşa edilmiş bir modern sanat müzesi değil, 19. yüzyıldan kalma kullanılmayan bir tren garında faaliyet gösteren, 19. yüzyıl sanatına hasredilmiş bir müzedir. Ne var ki, tıpkı Frankfurt Modern Sanat Müzesi gibi Orsay de, ziyaretçilerin dikkatini çekmekte sanatla rekabet edebilecek, hatta yönlerini şaşırmalarına neden olacak çarpıcı bir mimarî deneyim imkânı sunar. Nitekim, "kaçınılmaz bir içsel karmaşa duygusu, içsel bir labirent hissi yaratması" nedeniyle,[1] tipik bir postmodern müze olarak nitelenmiştir. Orsay'in 19. yüzyıl sanatının standart modernist kanonuna meydan okuyarak sanat tarihine ilişkin postmodern bir yaklaşım sunduğu da

---

* "The Museum in a Postmodern Era: The Musée d'Orsay" ed. Emma Barker, *Contemporary Cultures of Display* (Italya: The Open University Press, 1999) © The Open University Press, Yale University Press.

söylenebilir. Müze sadece Fransız avangardının ünlü eserlerine değil, 19. yüzyıl Avrupa sanatının göz ardı edilmiş, hatta küçümsenmiş pek çok yönüne de yer vermektedir.[2]

Orsay Müzesi'ni özellikle yararlı bir tartışma konusu haline getiren etken, başlangıçta etrafında dönen yoğun tartışmalardır. Yeni müzeye yönelik tepkiler çeşitlilik gösteriyordu. Kimi "müthiş bir başarı", kimi "tehlikeli", "şoke edici", kimiyse "meşum" nitelemelerini kullanıyordu.[3] Üstelik müzeyi eleştirenlerin, göründüğü kadarıyla birbiriyle çelişen nedenleri vardı. Bazıları "Orsay'de tarihsel bağlamın ön plana çıktığı"ndan yakınır[4] ya da "aşırı sosyolojizm"den şikâyet ederken, sanat tarihçisi Linda Nochlin müzenin "*toplumsal* bir sanat tarihi düşüncesine, hatta misyonuna yer vereceği" yolundaki beklentileri boşa çıkarmasına hayıflanıyordu.[5] Orsay hakkında yayınlanan eleştirilerin çoğunda açıkça rastlanan hasmane yaklaşım ile müzenin kitleler nezdindeki açık başarısının karşı karşıya getirilip tartılması gerekmektedir. Orsay Müzesi onuncu kuruluş yıldönümünü kutladığı günlerde, yaklaşık 30 milyon kişi tarafından ziyaret edilmişti (yine çok sayıda ziyaretçi çeken, geçici sergileri gezenler hariç).

Burada Orsay Müzesi'nin doğuşunu, hem uluslararası düzeydeki genel kültürel değişimleri hem de Fransa'ya özgü siyasî faktörleri göz önüne alarak inceleyeceğim. Temel kabulüm şu: Dünyanın dört bir yanındaki büyük sanat müzeleri aynı özelliklerin pek çoğunu paylaşıyor olsa da, ulusal bağlamın göz ardı edilmemesi gerekir. Ayrıca mevcut bir yapıyı sanat eserlerinin teşhir edildiği bir mekâna dönüştürürken karşılaşılabilecek bazı problemleri gösteren bir müze mimarîsi örneği olarak, Orsay'in tasarımını da inceleyeceğim. Sanat eserlerinin müzeye yerleştirilme tarzını ele alırken, amacım Orsay'in modernist kanondan ne ölçüde uzaklaştığını, yeni bir "revizyonist" bakış açısını ne ölçüde



Orsay Müzesi'nin Seine Nehri'nden görünümü. Fotoğraf: Vincent İnsel.

benimsediğini saptamak olacak. Ardından müze teşhirine ilişkin daha genel bir değerlendirme, son olarak da gösteri olarak müze[6] olgusuyla ilgili bir değerlendirme sunacağım.

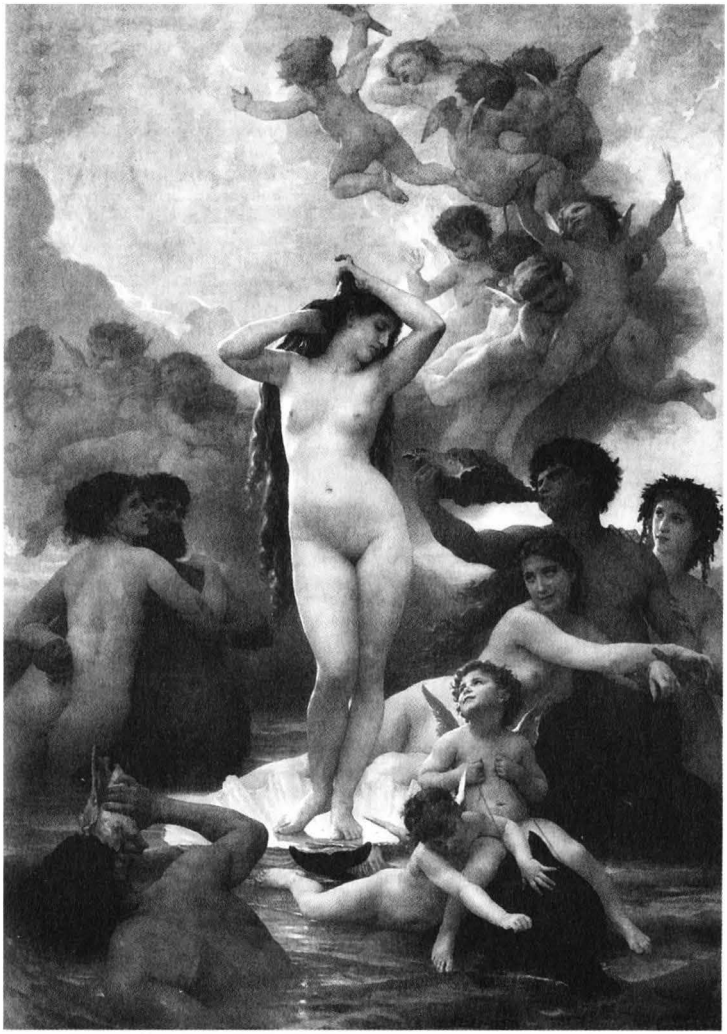
Revizyonist Akımlar

Orsay Garı, 1900 Dünya Sergisi (1851'de Londra'da düzenlenen Büyük Sergi'nin bir devamı) vesilesiyle düzenlenen şenlikler kapsamında açıldığında, askerî ressam Édouard Detaille (1848-1912) şu yorumu yapmıştı: "İstasyon şahane, görüntüsü bir sanat sarayını andırıyor."[7] Mimar Victor Laloux (1850-1937), Seine Nehri kıyısında, Louvre'un neredeyse tam karşısında yer alan istasyonun merkezî konumunu dikkate alarak, demir ve camdan tren garını, geçmişin klasik mimarîsine öykünen ince işli taş bir cephenin arkasına gizlemişti. İstasyonun yanı sıra bir oteli de barındıran binanın içi cömertçe bezenmişti. 20. yüzyılın büyük kısmında, Orsay Garı'nın temsil ettiği Beaux-Arts mimarlık stili pek takdir görmedi (bu ad, Laloux'nun profesör olduğu, Paris'teki École des Beaux-Arts'dan [Güzel Sanatlar Okulu] geliyordu). Biçimsel saflığı

ve katı işlevselliği öne çıkaran mimarî modernizmin idealleri çerçevesinde değerlendirilen Orsay'in mimarîsinin, sadece insanın içini kaldıracak kadar süslü değil, binanın gündelik amacını gizlediği için hilekârca olduğu da söylenebilirdi.

1960'larda artık gereksiz hale gelen istasyon binasının yıkılması ve yerine modern bir otel yapılması önerilmişti. İkinci Dünya Savaşı'nın ertesinde, gerek Avrupa gerek Kuzey Amerika kentlerinde büyük yeniden inşa projeleri yoğunluk ve hâkimiyet kazanmıştı. Bu gibi projeler tarihsel açıdan nispeten uzak bir örneği, modernist kent yenileme anlayışını yansıtıyordu: Le Corbusier'nin Paris kent merkezinin büyük bölümünü yerle bir ederek gökdelenlerle kaplama önerisiyle (1924) temsil edilen bir anlayıştı bu. Orsay'i pek çok başka binanın akıbetinden kurtaran, Les Halles'in yıkımı karşısında yükselen protestolar oldu (işin ironik tarafı, kelimenin tam anlamıyla işlevsel, demir ve cam bir yapı olan Les Halles çarşısı, tam da modernistlerin hayran olduğu türden bir 19. yüzyıl mimarîsini temsil ediyordu). 1971'de otel projesinin ruhsatı iptal edildi ve Orsay 1973'te tarihsel anıt ilan edildi. 1970'li yıllarda, yeni muhafazakâr bir zihniyet güçlendi ve 19. yüzyıl mimarîsinin o güne kadar küçümsenen yönleri yeniden takdir görmeye başladı. Ne var ki, bu beğeni değişimi herkes için geçerli değildi; Orsay'i onararak bir müzeye dönüştürme işi için ACT mimarlık bürosunu seçen komitedeki bir mimara kalsa, "döneminin dekadan mimarîsinin bütün korkunç kusurlarını"[8] gözler önüne seren bir yapıyı yerle bir ederdi.

Orsay'de bir 19. yüzyıl sanatı müzesi açma projesi, istasyon için yeni bir kullanım imkânının arandığı 1970'lerin başında şekillendi. O dönemin "akademik" ve resmî sanatına yönelik ilgi yeniden canlanmış olmasa, böyle bir proje tasarlanamazdı: William Adolphe Bouguereau'nun (1825-1905), klasik heykelden esinlenen idealleştirilmiş figür tip-



WILLIAM ADOLPHE BOUGUEREAU, *Venüs'ün Doğuşu*, 1879, tuval üzerine yağlıboya, 300 x 218 cm, Orsay Müzesi, Paris. Fotoğraf: Frédéric Lancien, 2006.

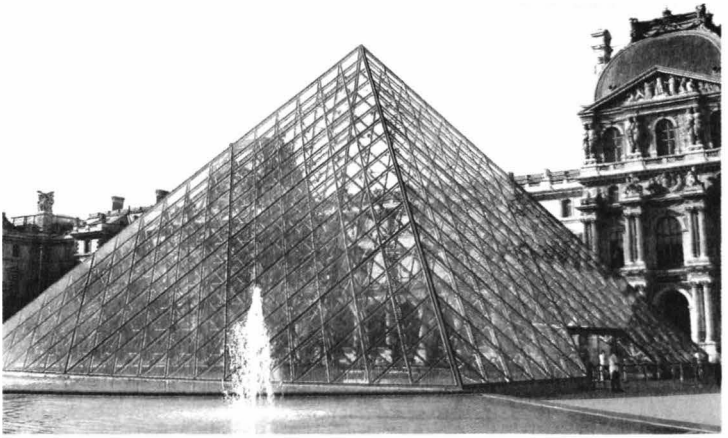
leri ve neredeyse fotoğrafik, düz yüzeyli eserleriyle söz konusu sanatı temsil ettiği kabul ediliyordu.[9] 1960'ların sonunda "revizyonist" uzmanlar, Bouguereau gibi, bir zamanların ünlü ve başarılı sanatçılarını savunmaya başladı: 19. yüzyıl sanatına ilişkin hâkim modernist görüşün, avangardın getirdiği yenilik ve bağımsızlık standartına göre yargılayarak sanatsal muhafazakârlık ve ideolojik konformizmle suçladığı sanatçılardı bunlar. Avrupa ve ABD'deki bir dizi sergiyle kendini gösteren, akademik sanatın itibarını iade girişimine, modernist kanona sadık tarihçi ve eleştirmenlerden şiddetli bir muhalefet geldi. Örneğin empresyonizm konusunda önde gelen bir otorite olan John Rewald, 1973'te New York'taki Metropolitan Sanat Müzesi galerilerinde Bouguereau gibilerinin tablolarının bulunmasını eleştirecekti; Rewald bu "*kitsch*", "iç gıcıklayıcı" ve "yavan" eserlerin "geçip gitmiş bir çağın kötü zevkinin kanıtları olarak" depolarda saklanması gerektiğini söylüyordu.[10]

Akademik sanatın itibarının iadesi aşağıda göreceğimiz gibi, 1980'lere kadar husumet uyandırmaya devam etti ve aslına bakılırsa bugün de devam etmektedir.[11] Yine de sofu modernistlerin bütün bir fenomeni sanattan sapma olarak dışlama girişimlerinin, bunun önemini küçümsemek anlamına geldiği açıktır. Genel olarak bakıldığında, son yirmi-otuz yılda 19. yüzyıl sanatı ile mimarîsinin yeniden takdir gördüğü söylenebilir; bu durum, savaş sonrası dönemin modernist ortodoksisinden önemli bir uzaklaşmayı temsil eder. Bu eğilimler, geç 20. yüzyıl kültüründe postmodernizme doğru daha temel bir kayışın parçası olarak da görülebilir. Bu terimin yan anlamları burada hakkıyla ele alınamayacak kadar geniş bir yelpazeye yayılıyor olsa da, postmodern kültürün, bu incelemeyle ilgili bazı yönlerini tespit edebiliriz. Bunlardan birincisi, geçmişe yönelik yeni bir ilginin canlanmış olması ve geçmişe ait unsurların kullanılmasıdır. Özellikle mi-

marlık alanında rastlanan bu eğilim, çeşitli tarihsel stillere yapılan göndermelerin belirgin bir oyunculukla kullanılmasına dayanır.[12] İkincisi, postmodernizm, sanat ile günlük hayat arasındaki sınırların yıkılmasıyla, yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki ayrımın yok oluşuyla ilişkilendirilir (sanat ile reklamın etkileşimi bunun bir örneğidir). Çağımızın özel olarak "postmodern" bir çağ olduğu görüşü, Orsay Müzesi açıldığı sıralarda doruk noktasındaydı.

Kültürel Politika

Orsay Müzesi, aynı zamanda, Fransa'da uzun geçmişi olan bir geleneğin parçasıdır: Hükümdarın kişisel itibarını ve bir bütün olarak ülkenin saygınlığını tesis etmek için sanata destek olma geleneğinin. Bu bakımdan, varlığını büyük ölçüde adını taşımakta olduğu cumhurbaşkanına borçlu olan Pompidou Merkezi'nin ardılı olarak görülebilir. Orsay Müzesi'ni, Cumhurbaşkanı Mitterrand'nın *grands projets*'si [büyük projeler] izleyecekti: Büyük Louvre projesi gibi (en önemli ayağı, I.M. Pei'nin müzeye yeni bir giriş olarak Louvre'un ön avlusu için tasarladığı cam piramitti). Kültürel amaçlı büyük imar çalışmalarından oluşan projelerdi bunlar. Orsay projesi 1978'de, bunu kendi *grand projet*'si olarak benimseyen Giscard d'Estaing'in cumhurbaşkanlığı sırasında resmiyet kazandı. Daha başlangıcından itibaren, (ilk zamanlarda anıldığı şekliyle) "19. Yüzyıl Müzesi"nin sadece resim ve heykeli değil, dekoratif sanatları, mimarlığı, fotoğrafı vs. kapsaması öngörülmüştü. Fransa bağlamında, bu planlar son derece yenilikçiydi; bunu, 1970'lerde gelişen, daha kapsamlı, yeni bir kültürel miras anlayışıyla ilişkilendirebiliriz: Güzel sanatların yanı sıra kırsal geleneklerle ve "sınaî arkeoloji"yle de ilgilenen bir anlayıştı bu.[13] Giscard 1980'i Fransa'da *l'année de la patrimoine* (ulusal miras yılı) ilan edecekti.[14]



Louvre'un cam piramidi. Fotoğraf: Pierre Godin, 2006.

Sosyalist Mitterrand hükümeti 1981'de iktidara geldiğinde, bazı tartışma ve değerlendirmelerin ardından, Orsay projesini sürdürmeye, fakat projeye daha güçlü bir tarihsel yönelim kazandırmaya karar verdi. Sosyalizm tarihçisi Madeleine Rebérioux, bunu sağlamak için projenin başkan yardımcılığına getirildi. Daha önce çeşitli tarih önerilerinin getirildiği müzenin başlangıç noktası olarak, Avrupa'da devrimler yılı olan 1848 belirlendi. Bitiş noktası olarak Birinci Dünya Savaşı'nın başlama tarihi olan 1914'ün seçilmesi de (gerçi fiiliyatta 1900 sonrasına ait resim ve heykeller müzede çok sınırlı ölçüde temsil edilir), estetikten çok siyasî mantığa dayanıyordu. Rebérioux, Orsay'in, sanayileşmenin dönemin kültürü ve toplumu üzerindeki etkilerini göstermesini de istiyordu. Bu doğrultuda, büyük bir estetik değer taşımayan, ama "19. yüzyıl sonu kitle kültürünün doğasını yansıtan" nesnelerin de teşhir edilmesini önerdi; yani, elitlerce himaye edilen sanatların yanı sıra, yoksulların evlerinde görülebilecek nesneler de teşhir edilmeliydi.

Rebérioux'nun temel amacı "müzenin potansiyel ziyaretçi kitlesini genişletmek ve bunu yaparken yeni bir kitle yaratmak"tı. "Fransa'da işçi sınıfından insanların müzeleri ender olarak ziyaret ettiklerini biliyoruz. Araştırmalar, halk nezdinde olağanüstü başarı elde eden Beaubourg'un [Pompidou Merkezi] ziyaretçilerinin bile ancak yüzde üçünün işçi sınıfından olduğunu göstermektedir".[15]

Ne var ki, fiiliyatta, teknolojik değişim de sınıf çatışması da Orsay Müzesi'nde pek varlık göstermez – Nochlin'in ifade ettiği (metnin başında yer verdiğim) düş kırıklığı bundan kaynaklanmaktadır. Rebérioux'nun sanat ile tarihi bütünleştirme önerileri, (sonradan Louvre'un yöneticisi olacak) Michel Laclotte önderliğindeki küratör ekibi tarafından reddedilecekti. Açıldığı sırada Orsay'in müdiresi olan Françoise Cachin, dönemi bir bütün olarak yeniden inşa etmeye gerek olmadığı konusunda ısrarlıydı: "Eserler kendilerini anlatmaktadır ve bir sanat müzesinde tarih, sanat tarihidir."[16] Resim ve heykeller, herhangi bir geleneksel sanat müzesinde olduğu gibi, şeref makamını işgal etmekle kalmamakta, mobilyalar bile "19. yüzyıl hayatı hakkında bize anlatabileceklerinden çok, ortaya koydukları estetik deha için" sergilenmektedir.[17] Cachin Britanya özellikle Amerika müzelerinde standart bir uygulama olan, dekoratif sanatlar ile güzel sanatların tek bir "dönem salonu"nda biraraya getirilmesine açıkça karşı çıkıyordu. Orsay farklı sanat formlarını ayrı mekânlarda tutarak, sanatın günlük hayatın sıradan dünyasından tamamen ayrı, kendine ait bir alan işgal ettiği mesajını verir. Bu bakımdan postmodern olmaktan son derece uzaktır.

Rebérioux'nun önerilerinden geriye kalanlar, dönemin bazı önemli olay ve gelişmelerinin ana hatlarını sunan, ziyaretçiler tarafından kolaylıkla es geçilen, az sayıda cılız teşhirden ibarettir. Ona göre sonuçta tarih "eserler üzerinde gerçek bir etkisi olmayan bağlam" olarak marjinalleştirilmiş-

tir.[18] Rebérioux'nun Orsay'le ilgili tek eleştirisi, sanatsal faaliyetin dönemin siyaseti ve toplumuyla ilişkisini, toplum ve siyasete olan bağımlılığını karanlıkta bırakması değil, ziyaretçileri, gördüklerini anlamlandırmalarına yardımcı olabilecek bilgilerden yoksun bırakmasıdır. Yukarıdaki paragraftaki alıntının gösterdiği gibi, Cachin sanat eserlerinin "kendilerini anlattıkları"na inanmaktadır. Bu yüzden "belgelere ya da çoğu sıkıcı olan didaktik panolara karşılık, daima görsel olana öncelik tanınması gerektiği"[19] gerekçesiyle, eserlerin yanına açıklayıcı malzemeler yerleştirme önerisine karşı çıkılmıştır. Ne var ki, sanat eserlerinin herkesin öğrenebileceği evrensel bir dilde "konuşmadıklarını" savunan (Rebérioux'nun değindiği) Fransız sosyolog Pierre Bourdieu, bu varsayımlara itiraz etmiştir. Bourdieu'ye göre, müzeye eserleri anlamak ve bunlardan zevk almak için gerekli bilgi ve becerilerle donanmış olarak gelenler, sadece varlıklı ve iyi eğitimli müze ziyaretçileridir.[20] Bu bakış açısından, Orsay gibi geleneksel bir sanat müzesi, esas olarak, orta sınıf elitlerin kültürel üstünlüğünün olumlanmasına hizmet eder.

Orsay'in Tasarımı

Müze açıldığında, Detaille'ın Orsay Garı'na ilişkin yorumu (metnin başında), binanın üstlendiği yeni işleve uygun olduğunu gösteren bir kanıt olarak kullanılmıştı. Ne var ki, istasyonu tarihsel bir anıt olarak bütünlüğünü tehlikeye düşürmeksizin sanat eserlerinin teşhir edildiği bir mekâna dönüştürme işi pratikte muazzam sorunlar çıkaracaktı. Anlaşıldığı kadarıyla Laclotte ile mesai arkadaşları, Orsay'in bir müze olmakla kalmayıp, içeriden ve dışarıdan müze gibi görünmesi konusunda kararlıydılar. Onlar ziyaretçileri sanat eserleri üzerine tefekküre sevk eden, aynı zamanda büyük 19. yüzyıl müzelerinin anıtsal heybetini çağrıştıran, sakin

galeriler istiyorlardı. Yaptıkları tercihler, 1970'lerin karakteristik müze tasarımını reddettiklerini gösteriyordu: Söz konusu tasarımda bina, esneklik yaratmak için taşınır bölmelerle parçalara ayrılmış bir tür kutu olarak düşünülüyordu. Pompidou Merkezi başlangıçta bu müze tipinin bir örneğini oluşturuyordu, ama binanın içindeki devasa açık mekânlar, 1980'lerde geleneksel sabit galerilere dönüştürülmüştü. Bu arada, merkezin yeniden tasarlanmasından sorumlu mimar Gae Aulenti'nin, ACT'nin belirlediği iç tasarımı değiştirmek üzere Orsay'de de görevlendirildiğini belirtelim.

Aulenti tarafından (küratörlerin desteğiyle) tamamlandığı şekliyle müzenin tasarımı, Laloux'nun süslü özgün mimarîsinden kesin bir kopuşu temsil eder. Tren garının cam ve metalden büyük kubbesinin altında yapılan başlıca değişiklik, daha küçük ve kapalı iki galeri dizisi sunan, boylu boyunca uzanan bir çift taş strüktürdür. Bunlar ziyaretçilerin istasyonun batı ucundan girip bir kat merdivenle müzenin ana sergi mekânına indikten hemen sonra karşılaştıkları görüntüyü sunan resimde görülebilir. Bundan sonra, basamak ve rampalarla giderek yükselen (genellikle "sahın" olarak tanımlanan) orta yoldan ilerlenir. Doğu ucundan dönüp girişe tekrar bakılabilir. En uçtaki taş kulelerden birinden çekilmiş bu fotoğrafta, ana mekânın her iki tarafında, başka galerilere geçişi sağlayan setleri de görmek mümkün. Müze açıldığında, yapılan yorumların çoğu son derece eleştireldi; örneğin, bir yazar, yaratılan genel etkinin "hem özgün yapı açısından, hem de yapının amacı bakımından hayli uygunsuz" olduğunu belirtecekti.[21]

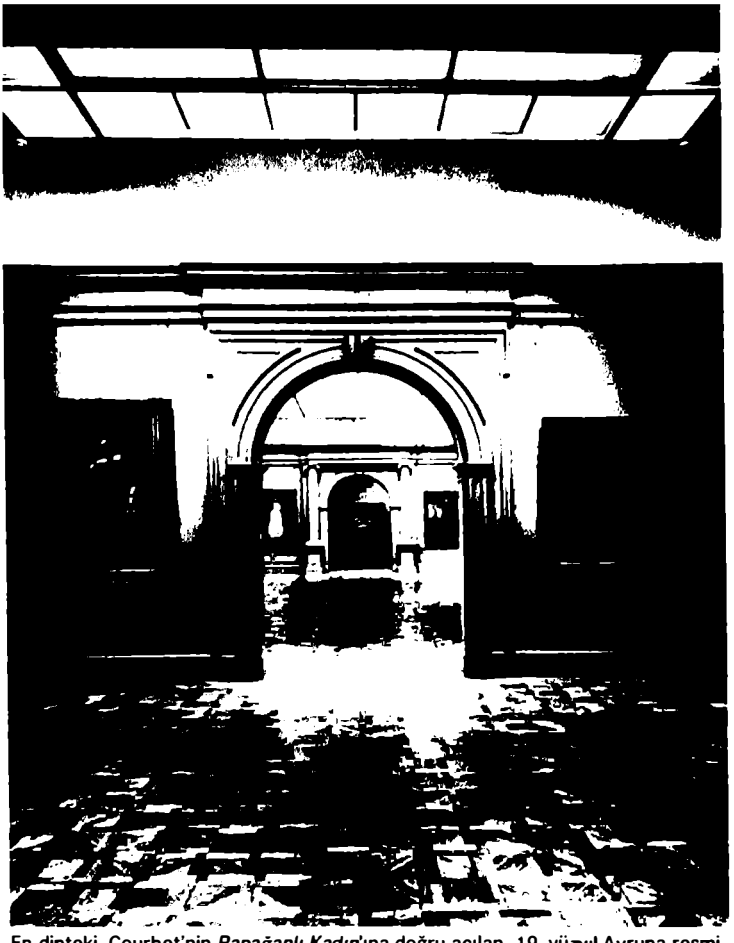
Orsay'in açılmasından sonra yapılan yorumlarda, dönüştürmenin eski Asur ve Mısır stiline bağlı kaldığı yaygın olarak ileri sürülecekti, gerçi müze yöneticileri böylesi bir tarihsel göndermenin amaçlanmadığını ısrarla vurguluyordu. Açıkça eski stilleri çağrıştıran bu özellikler ve müzenin dört



Müzenin ana sergi mekânının yükselen rampasının aşağı ucundaki girişten doğuya doğru bakıldığında Orsay Müzesi'nin içi. Fotoğraf: Vincent İnsel, 2005.



Doğu ucundaki kulelerden birinden batıya doğru bakıldığında Orsay Müzesi'nin içi. Fotoğraf: Vincent İnsel, 2005.



En dipteki, Courbet'nin *Papağanlı Kadın*'ına doğru açılan, 19. yüzyıl Avrupa resmi galerisi, 1993, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

bir yanında ısrarla kullanılan dekoratif motifler, tasarımın büyük ölçüde postmodern mimarînin tarihselciliğini ve oyunculuğunu örneklemeyi amaçladığı anlamına geliyordu. Orsay, New York'taki Metropolitan Müzesi'nin yeniden tasarlanan 19. yüzyıl galerileriyle (açılışı 1994) karşılaştırıla-

bilir: Bu galeriler, ilk başta tipik 1970'ler stilinde, bölmeli açık mekânlardan oluşuyordu. Orsay'de olduğu gibi buradaki yeniden tasarımın amacı da, 19. yüzyıl müzesine özgü vakar ve sürekliliği çağrıştırmaktı; ama benimsenen çözüm, ABD'de son derece etkili olan Beaux-Arts stilinin unsurlarını (postmodern oyunculuğa hiç yer vermeden) pastiş haline getirmekti.[22] Ne var ki, tıpkı Orsay'de olduğu gibi, bu yeni galeriler de birçok kişi tarafından eleştirilecekti; bir mimarlık yazarı bunların, "Disneyland'e daha çok yakışacak bir röprodüksiyon stili"nde olduğunu belirtiyordu.[23] Projeden sorumlu küratör Gary Tinterow, "yeni galerilerin stili, ileride, öykündüğümüz döneme (yani 1890'lara) kıyasla içinde bulunduğumuz dönem (yani 1990'lar) hakkında daha fazla şey söyleyecek" olsa bile, müzenin resimler için uygun bir tarihsel ortam yaratmayı amaçladığını açıklıyordu.[24] Daha genelde, her müze tasarımının değişen mimarî modalarına bağlı olduğu ve özgül örneklerin stilinin zamana olduğu kadar yere göre de değiştiği sonucunu çıkarabiliriz.

Orsay'de Eserlerin Yerleştirilmesi

> Orsay Müzesi, bugün, 19. yüzyıl sanatına postmodernist bir bakış olarak adlandırılabilecek şeyin uluslararası düzeydeki en güçlü ifadesidir. Bu bakışta, sağ/sol, kahraman/kötü adam, dâhi/kötü ressam şeklinde, estetik açıdan ak ve kara olarak kutuplaştırılmış bir yüzyıla beslenen modernist inanç, grinin sonsuz tonlarına ayrışmaktadır. Karşımızda bir savaş alanı değil, birbirleriyle çok daha incelikli ve bağlayıcı ilişkileri olan çok büyük bir sanatçı ailesi var.
>
> Rosenblum, *Paintings in the Musée d'Orsay*, s. 13

[Orsay Müzesi] tehlikeli bir tarihsel revizyonizmin tapınağı olarak duruyor karşımızda. İçinde Monet'nin, Courbet'nin [vs.] marjinalleştirildiği 19. yüzyıl bağlamını kısmen de olsa yeniden üretmeye yönelik bu girişim, inanılmayacak kadar hoyrat bir projedir. Orsay'in kesin ve net bir hiyerarşiyi göz önünde bulundurmaması, hem korkutucu hem de tehdit edici olduğu için beni ziyadesiyle endişelendiriyor.

Alain Kirili, "The Musée d'Orsay: a symposium", s. 95

Müzeyi ortaya çıkaran etken, 19. yüzyılla ilgili yeni bir kuramsal vizyon değil, farklı mekânlara dağılmış eserleri tek bir mekânda teşhir etmemizi sağlayan hayırlı bir rastlantıydı. Kısacası, bizim için, Cézanne ile Bouguereau arasında herhangi bir karşılaştırma yapılması mümkün değildir ve bu değer hiyerarşisine muğlaklık katmak gibi bir amacımız olamaz. İnsanlar, revizyonist bir müzeyle karşı karşıya oldukları izlenimini edinmişse, başarısız olmuşuz demektir.

Françoise Cachin, *Le Débat*, s. 58, 66-67

[Revizyonizmin] başarısızlığı şurada yatar: Orsay'de yönetimde olanlar, "resmî" sanat hayranlarının en büyük düşünü gerçekleştirmeyi, bu resimleri modern geleneğe ait eserlerle karışık bir şekilde asmayı reddetmiştir. Ayırma kararı kesinlikle akıllıcaydı, "resmî" sanatçılarla avangard sanatçıların yan yana getirilmesi, denenmiş ve daima felaketle sonuçlanmış bir uygulamadır: Avangardlar için alçaltıcı, akademikler içinse ezici bir sonuç çıkmıştır ortaya.

Rosen ve Zerner, "The judgement of Paris", s. 21

Yukarıdaki ilk iki alıntı, taban tabana zıt tavırları temsil eder: Biri Orsay tarafından temsil edilen modernist kanon revizyonunu coşkuyla karşılarken, diğeri öfkeli bir dille kınıyor (as-

lında, bu incelemenin başında, müzeye yönelik olağanüstü çeşitlilikte tepkileri örneklemek için verilen alıntılar da aynı yazarlara aittir). Ne var ki, Orsay'in yöneticisi, müzenin hem akademik hem de avangard eserleri kapsamasının rastlantı olduğunu savunarak, Orsay'in revizyonist bir müze olduğu görüşünü kesinlikle reddeder. Kirili'nin, Orsay'in avangard sanatın üstün estetik değerinden bihaber olduğu iddiasının tersine, Cachin müzenin temelinde tam da böyle bir değer hiyerarşisinin yattığını savunmaktadır. Cachin'in ne kastettiği, son alıntıda dile getirilmektedir: Yazarlar burada sadece Orsay'de barındırılan geniş kapsamlı sanat eserlerini değil, bu eserlerin yerleştirilme tarzını da göz önünde bulundurur. Rosen ve Zerner, müzenin revizyonist yönünün, avangard eserlerle ve akademik eserleri birbirlerinden ayrı tutma kararıyla sınırlandırıldığına dikkat çekerler – onayladıkları bir yöntemdir bu. Neticede, Rosenblum'un iddiası fazla iyimser görünüyor: 19. yüzyıl sanatını, biri estetik nitelik bakımından diğerine göre çok daha üstün olan iki ayrı kampa bölen eski modernist yaklaşımın, yerini postmodernist bir bakışa bıraktığını, bu kutuplaştırmanın döneme ilişkin daha incelikli bir yaklaşımla "dağıldığı"nı savunuyor yazar.

Bu metinlerden çıkarılabilecek bir başka sonuç da, bir müzenin, farklı insanlar tarafından farklı şekillerde "okunabilecek" bir metin olduğudur. Belki bazı müzeler için bunu söylemek daha zor, ama Orsay için bu durumun geçerli olduğuna kuşku yok, zira bu müzede, sanat eserlerinin yerleştirilme tarzı küratörlerin niyetlendiğinden hayli farklı işlevler görebiliyor. Küratörler modernist kanonda büyük çaplı bir revizyon önermediklerini iddia etseler de, Thomas Couture'ün (1815-1879) *Çöküş Dönemi Romalıları* adlı büyük tuvalinin müzenin ana mekânında göz önünde bir yere yerleştirilmesi, bir zamanlar hayranlık uyandıran, ama artık pek bilinmeyen bu resmin yeniden büyük dikkat çekmesini



THOMAS COUTURE, *Çöküş Dönemi Romalıları*, 1847, tuval üzerine yağlıboya, 466 x 775 cm, Orsay Müzesi'ndeki yerinde. Fotoğraf: Vincent İnsel, 2005.

kaçınılmaz kılmıştır. Bu, aynı mekânda teşhir edilen heykel için de geçerlidir. Ziyaretçi, rahatlıkla şu sonucu çıkarabilir: Empresyonistlerin ve diğer avangardistlerin ünlü eserleri, nispeten geri planda kalan üst kat galerilerine havale edilmişken, akademik sanat müzede şeref makamını işgal etmektedir. Oysa aslında şeref makamı olarak seçilen galeriler üst kattakilerdir, zira müzede en iyi ışık alan (yani çatıdaki pencerelerden giren doğal ışıktan yararlanan) yegâne yerlerdir. Laclotte "Cézanne, Gauguin ya da Monet'nin eserlerinin, iyi ışık alan, çok daha geniş bir mekâna yerleştirilmiş olması, nasıl bir hiyerarşi gözettiğimizi açıkça gösteriyor," diyor.[25] Ne var ki, çoğu ziyaretçinin bu ayrımı kolaylıkla fark edeceği kuşkulu.

Üst kat galerilerinin ideal seyir koşulları sunduğu söylenemez; soluk renkli duvarlardan yansıyan gün ışığının, bu-

radaki aydınlık ve ferah empresyonist resimlerin bile karanlık ve donuk görünmesine neden olduğu söylenir. Yine de bunlar nispeten yalın tasarımlı galerilerdir. Dolayısıyla, dikkati sanat eserlerinden uzaklaştırmazlar – müzenin ana mekânında yer alan, daha karmaşık mimarîsi olan alt kat galerilerin böyle bir etki yarattığı söylenir. Müzenin açılışı sırasında görüş bildiren bir yorumcu şöyle demiş: "İnsan bu müzede hiçbir noktada bir grup resmi yalın ve düz bir mekânda göremiyor – ya araya bir sütun giriyor, ya zemin yüksekliği değişiyor, ya duvarda bir açıklık ya da buna benzer başka bir kesinti oluyor."[26] Müzedeki kanonik eserler için bile bu sorunlar söz konusu olsa da, yerleştirmenin bazı yönlerinin, akademik sanatı ciddiye almak gerekmediğini telkin eden bir etkide bulunduğu ileri sürülebilir. Örneğin gar otelinin süslü balo salonu, 1870 sonrası dönemin "res-

Orsay Müzesi'nde alt kat galerilerindeki sergileme sorunları.
Fotoğraf: Vincent İnsel, 2005.



mî" sanatına ayrılmıştır; burada bulunan, Bouguereau'ya ait *Venüs'ün Doğuşu* gibi eserler, duvarlarda yer olmaması nedeniyle resim sehpalarında sergilenmektedir. Resimler sadece özgün dekorla değil, müzenin farklı sanat formlarını ayrı tutma kuralına rağmen ortaya yerleştirilmiş heykelle de dikkat çekmek için rekabet etmektedir.[27] Neticede kanonik sanat eserlerinin aksine, bunların kendi başına seyredilmek için yeterince iyi olmadıkları ve değerlendirilmek için tarihsel bir bağlama ihtiyaç duydukları ima ediliyor gibidir.

Müzede Teşhir

Bu incelemenin başlarında, bazı yorumcuların, Orsay'i fazla tarihsel olduğu, sanatın toplumsal bağlamıyla fazla ilgili olduğu için eleştirdiklerini belirtmiştik. Orsay'e baktığımızda, bu eleştiriler son derece tuhaf kaçıyor: Gördüğümüz gibi, 19. yüzyıl kültürünün ve toplumunun farklı yönlerini kapsama tasarıları gerçekleşmemiştir. Aslında, bu eleştirileri bağlamıyla okuduğumuzda görüyoruz ki, başlıca eleştiri konusu, müzenin, dönemin ünlü başyapıtlarının saygıyla seyredilmesini engellemesidir: Birincisi teşhir standartı düşük olduğu için (tasarım etkileyici ama dikkat dağıtıcıdır, aydınlatma sistemleri zayıftır), ikincisi daha az tanınan sanatçıların resimleri ve diğer sanat formları da burada bulunduğu için. Örneğin, edebiyat tarihçisi Stephen Greenblatt şunu ileri sürer: "Müze, birbirinden çok farklı özelliklere sahip dâhilerden oluşan önemli bir grubu, Fransız kültür tarihinin canlı ve son derece üretken bir döneminin birbirine bağlı katılımcıları haline getirir. [...] Ama kültürel uyum sunağında, estetik başyapıtı merkeze alan görsel ilgi kurban edilir."[28] Ne var ki, müzeye ilişkin başka çözümlemelerin de ortaya koyacağı gibi, kanonik eserler için Orsay'de başvurulan temel teşhir ilkeleri, pek çok sanat müzesinde geçerlidir.



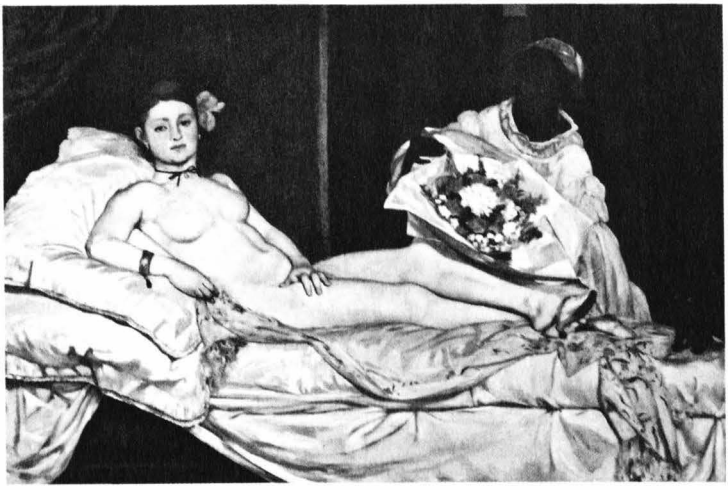
Orsay Müzesi'nde Courbet "sahını". Fotoğraf: Vincent İnsel, 2005.

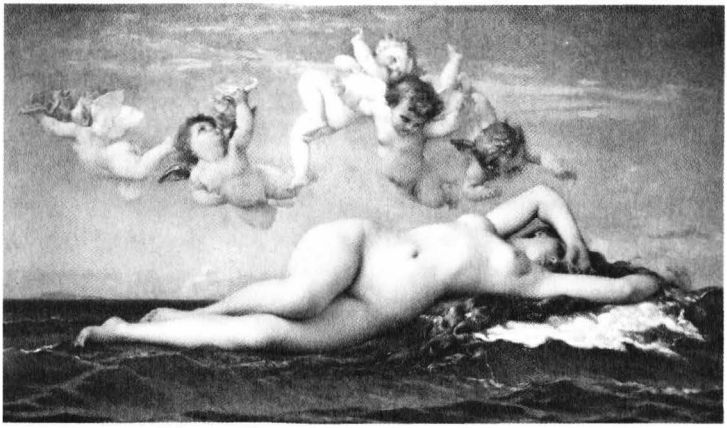
19. yüzyıl ortalarının önde gelen avangard ressamı Gustave Courbet'nin (1819-1877), tamamı alt katta biraraya getirilmiş eserlerinin teşhirini ele alalım. Bu teşhir tarzı, Courbet'nin eserlerinin, dönemin realist hareketinin (ki Courbet bu hareket içindeki kilit figür olarak kabul edilir) diğer temsilcileriyle kolayca karşılaştırılmasına izin vermez. Üstelik, Courbet'ye ayrılan mekânın, solda yer alan, sahın denen bölüme açılması, buraya bir kilisenin yan şapeline ya da sahınına (transept) benzer bir nitelik kazandırır. Analojiyi fazla ileri götürmemeye dikkat ederek şöyle diyebiliriz: Bu nitelik, 19. yüzyıl sanatının yerleşik kanonunun "azizler"inden birine duyulan hürmeti göstermeye yarar. Orsay'in diğer bölümlerinde, Paul Cézanne (1839-1906) gibi büyük sanatçılara da ayrı birer galeri tahsis edilmiş, bu suretle eserleri çağdaşlarınınkilerden yalıtılmıştır. Genellikle

"şapel tarzı" diye anılan bu teşhir tarzı, modern sanat müzelerinde ve Metropolitan'ın, çoğu tek bir sanatçıya ayrılmış 19. yüzyıl galerilerinde tipik olarak kullanılır. Bu teşhir tarzı, neticede, son derece geleneksel bir sanat tarihi anlayışını güçlendirir: Benzersiz yaratıcılıkları açısından içinde yaşadıkları dünyaya hiçbir şey borçlu olmayan bireysel dâhiler üzerine kurulu bir sanat tarihidir bu.

Teşhirin kronolojik sırayı gözetmesi de genel bir teamüldür. Bu sıralama, sanatın zaman içinde geliştiği anlayışını destekler. (Bu bakımdan, doğrusal olmayan postmodern müze modeline değil, daha önceki sanat müzelerinin modeline uyar.) Dolayısıyla, Courbet'yi, modernist kanonun bir sonraki önemli figürü Édouard Manet (1832-1883) izler; Manet'nin ilk eserleri yakınlarda bir yere, sahının aynı tarafına asılmıştır. Ne var ki, Orsay'in planının karmaşıklığı yüzünden, aradaki bağlantı Metropolitan Müzesi'ndeki kadar açık değildir: Metropolitan'ın 19. yüzyıl galerilerinin

ÉDOUARD MANET, *Olympia*, 1863, tuval üzerine yağlıboya, 130 x 190 cm, Orsay Müzesi, Paris. Fotoğraf: Frédéric Lancien.





ALEXANDRE CABANEL, *Venüs'ün Doğuşu*, 1863, tuval üzerine yağlıboya, 130 x 22 cm, Paris. Fotoğraf: Frédéric Lancien.

yeniden açıldığı tarihte, Manet'nin ayakta duran giyimli *Papağanlı Kadın*'ından Courbet'nin uzanmış çıplağına bakmak mümkündü.[29] Aynı zamanda, Orsay'in akademik sanat ile avangard sanatı ayrı ayrı teşhir etme politikası sonucunda (Metropolitan'ın da izlediği bir politikadır), Manet'nin ünlü *Olympia*'sı, Alexandre Cabanel'in (1823-1889) *Venüs'ün Doğuşu*'nun durduğu taraſa değil, sahının karşı taraſına asılmıştır. Manet'nin, yapıldığı tarihte infial uyandırmış çıplak ſahişe tasvirinin, Cabanel'in bizzat İmparator II. Napoléon taraſından satın alınmış iç gıcıklayıcı mitolojik çıplağıyla karşılaştırılması, adeta bir sanat tarihi klişesidir. Bu karşılaştırmanın tarihsel gerekçesi, her iki eserin de dönemin en büyük sanat sergileri olan Paris Salonu'nda, sırasıyla 1865 ve 1863'te sergilenmiş olmasıdır. Manet/Cabanel karşılaştırması, "iyi" avangard ile "kötü" akademik sanat arasındaki aşırı basitleştirmeci modernist kutuplaştırmayı temsil etse de, tam anlamıyla "revizyonist" bir teşhir tarzında bunlar aynı mekâna yerleştirilirdi. Orsay bunu yapmayı reddede-

rek, teşhirin işlevinin, sanat tarihine dair incelikli bir kavrayışı teşvik etmek değil, yerleşik estetik hiyerarşiyi desteklemek olduğunu onaylar.

Orsay'de ve başka yerlerde benimsenen teşhir tarzı, daha temelde, şu anlama gelir: *Olympia* ya da herhangi bir başka kanonik çıplak kadın resmi, her şeyden önce, neredeyse her zaman erkek olan bir sanatçının sanatının örneği olarak sunulur. Feminist bir perspektiften bakıldığında, müzenin, eser sahipliği ve temsil bağlamında cinsiyet ve iktidar gibi daha genel mevzuları göz önünde bulundurmaması esefle karşılanabilir – son yıllarda 19. yüzyıl Fransız resmiyle ilgili sanat tarihi tartışmalarını beslemiş bir yaklaşımdır bu oysa.[30] Aynı zamanda, nü'lerin, sanat müzelerinde teşhirin do-

GUSTAVE COURBET, *Dünyanın Başlangıcı*, 1866, tuval üzerine yağlıboya, 44 x 55cm, Orsay Müzesi, Paris. Fotoğraf: Frédéric Lancien.



ğasına ilişkin temel bir noktayı ortaya koyduğunu da saptamak mümkündür. Müze koleksiyonuna 1955'te giren, Courbet'nin *Dünyanın Başlangıcı* bu bakımdan son derece uygun bir örnektir. Bir yandan müzenin bu eseri edinmesi, büyük bir sanatçının uzun süre kayıp olduğu düşünülen büyük bir eserini gün ışığına çıkarması nedeniyle olumlu karşılanabilir. Öte yandan imgenin pornografik niteliği, kadınlar açısından hayli rahatsız edici bulunabilir ve bu nedenle, müzede kamuya teşhir edilmesi kınanabilir. Ne var ki, *Dünyanın Başlangıcı*, insanlara bakıp bakmama seçeneği bırakmayacak olan, işyeri ya da hastane gibi daha az ya da çok kamusal başka herhangi bir ortamda da sergilenemezdi. Ziyaretçilerin sanat eserlerine bakmak için özel olarak geldikleri, teşhire ayrılmış bir mekân olarak müze, Courbet'nin resminin konusunu nötr hale getirir ve estetik boyutunu ön plana çıkarır.[31] Daha genelde, bundan şöyle bir sonuç çıkarılabilir: Müze günlük hayattan tamamen ayrı bir kategori olarak sanatın sıradışılığını destekleme işlevini görmeye devam eder.

Gösteri Olarak Müze

Yukarıda belirtildiği gibi, Orsay kitleler nezdinde büyük bir başarı elde etmiştir. Kalabalıkları müzeye çeken etken, her şeyden önce, empresyonist ve post-empresyonist resimlerin mevcudiyetidir. Müzenin kuruluşunun en önemli nedenlerinden biri, mevcut Jeu de Paume Müzesi'nin (bu eserler önceden orada bulunuyordu) her geçen gün büyüyen kalabalıklarla başa çıkmakta yetersiz kalmasıydı. Barnes Vakfı'ndan ödünç alınan Fransız resimlerinden oluşan bir serginin açıldığı 1993 yılında, Orsay'in ziyaretçi sayısının %25'in üzerinde artış göstermesi, 19. yüzyıl Fransız sanatının modernist kanonunun benzersiz cazibesini doğrulamış-



FERNAND CORMON, *Kabil*, 1880, tuval üzerine yağlıboya, 380 x 700 cm, Orsay Müzesi, Paris. Fotoğraf: Frédéric Lancien.

tı.[32] Geçici sergiler ağırlıkla Parislileri çekiyor olsa da, müze ziyaretçilerinin çoğunluğu turisttir: Ziyaretçilerin %70'ini Orsay'e ilk defa gelenler oluşturmaktadır. Bir kısmı doğrudan üst kata çıkıyor olsa da, ziyaretçilerin çoğu, muhtemelen, müzenin alt katındaki 1870 öncesine ait eserlerle başlayan güzergâhı izler. En az ziyaret edilen yerlerden biri de, modernist kanonun dışında kalan, (Fransız olmayan sanatçıların eserleri de dahil olmak üzere) 1870 sonrasına ait eserlerin bulunduğu orta kattaki galerilerdir; bunun nedeni, müzeyi ilk kez ziyaret edenlerin çoğunlukla buraya kadar gidemeden yorulmaları da olabilir, Fernand Cormon'un (1845-1924) *Kabil*'i gibi eserlerin günümüz izleyicisine ilginç ya da hoş gelmemesi de, bu soruya kesin bir yanıt vermemek daha doğru belki de.

Hiç kuşkusuz, Orsay her şeyden önce, ziyaret edilmesi gereken çarpıcı bir yerdir. Açıldığı sırada, farklı yorumcular müzenin bu yönüne ilişkin karşıt değerlendirmelerde bulunmuştu. Bazıları, müzenin dikkat çekmek için sanat eserleriyle yarıştığını savunuyordu. İki yazarın açıklamasına ba-

kılırsa, en çok ilgi toplayan teşhir, (1875'te tamamlanan) Paris Operası'nın ve çevresinin şeffaf bir zemin altına yerleştirilmiş maketiydi. Yazarlara göre bu, "tıpkı müzenin bütünü gibi, kendi başına ve kendisi için izlenmesi gereken bir gösteri"ydi[33] ve sanattan, "kitleleri eğlendirmek üzere tasarlanmış aptalca formlara" geçişe işaret eden, "bir çeşit yüksek kültür Disneyland'ı"ydı.[34] Ne var ki Orsay'i "geçmiş ile geleceğin, gar ile müzenin, gözlemci ile sanat eserinin göz kamaştırıcı ve son derece açık bir kaynaşması" olarak görüp övenler de vardı: "Paris'te, (Dünya Sergileri bir yana) 1875'te Garnier Operası'nın açılışından beri görülmemiş, mecralar-aşırı [*transmedia*], (kelimenin olumlu anlamıyla) gösteri niteliğinde bir mimarî sunan postmodernist bir *Gesamtkunstwerk* (topyekûn sanat)."[35] Disney'in temalı eğlence parklarına ve Dünya Sergileri'ne göndermede bulunan "postmodern" ve "gösteri" terimleri, Rosenblum'un aynı forumda müze hakkında yaptığı benzer ölçüde coşkulu değerlendirmede de yer alıyordu.

Bu hem olumlu hem olumsuz değerlendirmeleri temel aldığımızda, Orsay'le ilgili şöyle bir iddiada bulunabiliriz: Orsay Müzesi'nde (en azından eski tren garının dönüştürülmesiyle oluşturulan ana mekânda), sanat müzesini herkese açık olmayan, neredeyse kutsal bir mekân olarak gören geleneksel modelin yerini, yeni ve popülist bir "gösteri olarak müze" modeli almıştır. Orsay, bu özelliğiyle, Disney'in temalı eğlence parkları gibi çoğunlukla postmodernizmi örneklediği kabul edilen çarpıcı mimarî unsurlardan yararlanan diğer ticarî ortamlarla ilişkilendirilebilir. Bu tür görsel tüketim merkezlerinin karakteristik özelliği, en yeni teknolojiler ile nostaljik çağrışımları biraraya getirmeleridir: Bu da, yine Dünya Sergileri'ne kadar götürülebilecek bir özelliktir. Bu ortaklıklar, Orsay'i, geniş 19. yüzyıl kültürüne ait bir şeyleri canlandırmayı başaran (her ne kadar bunu amaç-

lamamış da olsa), postmodern bir gösteri formu olarak övmeye imkân verir. Daha eleştirel bir gözle bakıldığında, Orsay, bir toplumsal denetim mekanizması olarak gösterinin mevzilenişini temsil eder. Paris Operası'nın inşası, III. Napoléon'un büyük kentsel imar projesinin bir parçasıydı: Bu proje, "bugün kentsel yenilemenin, kenar mahalleleri temizlemenin ve mutenalaştırmanın* gündeme getirdiği soruların pek çoğunu gündeme getirmişti".[36] Sadece Orsay'in değil, bölgede yaşayan yoksulların fiilen dışlandığı Paris kent merkezinin de, bugün göz kamaştıran, nostaljik bir turizm merkezi işlevi gördüğü ileri sürülebilir.[37]

Orsay'in, her şeyden önce, 19. yüzyıl sanatının kanonunu genişletmesi ve çok geniş bir kitleye hitap etmesi nedeniyle önem taşıdığı iddia edilebilir. Ne var ki, bu iki açıdan baktığımızda, müzenin mevcut hiyerarşilerde belirgin bir revizyon sunmadığını görürüz. Yukarıda gördüğümüz gibi, teşhirde zımnen, mevcut modernist estetik değer kanonuna bağlı kalınmıştır; ayrıca, ziyaretçilerin çoğu turisttir, dolayısıyla tanımları gereği en azından orta hallidirler.[38] Üstelik, bütün verilerin işaret ettiği bir nokta var: Orsay'in ziyaretçiler nezdindeki cazibesinin kaynağı, empresyonizmin kabul görmüş başyapıtlarının mevcudiyetidir. Buradan hareketle, 19. yüzyıl kanonunun, postmodernizme doğru genel bir kültürel kayışın parçası olarak revize edildiği iddiasına daha temkinli bir şekilde yaklaşmak gerekir. Robert Rosenblum'un iddiası bu açıdan bir örnektir: Ona göre, fotoğrafın aynı anda her yerde

---

* *Gentrification*: Harabeleşen ve normalde şehir içinde bulunan konutların, fiziksel bir yenilenmeyi, düşük statülü ev sakinlerinin yerlerinden edilip, yerlerini yüksek gelir gruplarındaki insanların almasını ve (sıklıkla) kiralık kullanımdan mülk sahiplerinin oturmasını kapsayacak şekilde iyileştirilmesi. Terimi ilk kez Britanyalı kent sosyoloğu Ruth Glass kullanmış (Gordon Marshall, *Sosyoloji Sözlüğü*, çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü [Ankara: Bilim ve Sanat Kitabevi, 1999]) – ç.n. [kavramın karşılığı olarak "mutenalaştırma" kelimesini öneren Tuncay Birkan'a teşekkürler – y.n.]

olması, geçmişte "kişiliksiz, yüzeysel, mekanik gerçekliği kişisel üsluba ve anlamlı forma tercih etmiş değersiz sanatçılar" olarak göz ardı edilmeleri muhtemel akademik ressamların yeniden takdir görmesini sağlamıştır.[39] Fotografik röprodüksiyonun akademik resimleri popülerleştirdiğine kuşku yok (Bouguereau'nun *Venüs*'ünü, buzdolabı üzerine takılan mıknatıslı süslerde görebilirsiniz, hem de üzerine oturacak son moda giysilerle), ama bu ille de söz konusu resimlerin sanat olarak statülerinin yükseldiği anlamına gelmez. İnsanların müzelere bu tür resimleri görmek için gitmiyor olmaları, bunların hâlâ kanon dışında kaldığına işaret ediyor. Akademik resimler, temaşa edilecek sanat eserleri olarak sunulmaktan ziyade, Orsay gösterisinin bir parçasını oluşturuyor.

ÇEVİREN **Renan Akman**

Notlar

1 Harvey, *The Condition of Postmodernity*, s. 83.

2 19. yüzyıl avangard sanatı üzerine bir değerlendirme için, bkz. Wood, *The Challenge of the Avant-Garde*, Bölüm I ve II.

3 "The Musée d'Orsay: a symposium", s. 92, 95-96.

4 Michael Brenson, *New York Times*, 6 Mart 1988.

5 "The Musée d'Orsay: a symposium", s. 96, 86

6 Bu konu üzerine bir değerlendirme için bkz. bu kitapta, "Teşhir Kültürleri" başlıklı makale.

7 Aktaran Mainardi, "Postmodern History at the Musée d'Orsay", s. 33.

8 *Le Débat*, s. 25.

9 "Akademik" terimi, sanat akademilerinin öğretilerini ve öğretimini anlatır; "resmî" terimiyse, bu gibi kurumlar tarafından yetiştirilmiş ve buralara bağlı sanatçıların devletten himaye gördüğü anlamına gelir. Fransız Kraliyet Akademisi'nin erken dönem tarihi için bkz. Perry ve Cunningham, *Academies, Museums and Canons of Art*. Bouguereau'nun örnek olarak kullanılması uygun da olabilir, yanıltıcı ve maksatlı da; sanatçı École des Beaux-Arts'dan (Akademi'nin 19. yüzyıldaki ardılı) yetişmiş olmakla birlikte, eserlerinin çoğu Fransız devleti tarafından değil Amerikalı milyonerlerce satın alınmıştı. 19. yüzyılın akademik sanatını, klasik mitolojiden değil Kitab-ı Mukaddes'ten alınmış

bir sahneyi tasvir eden ve bunu daha da realist bir tarzda yapan Fernando Cormon'un *Kabil*'ine atıfta bulunarak da örnekleyebilirdik; Cormon (Bougereau'nun tersine) École de Beaux-Arts'da hocaydı. Her iki tablo da, sırasıyla 1879'da ve 1880'de, Paris Salonu'nda sergilendi ve Lüksemburg Müzesi'nin (bu müze akademik sanatın gözden düşmesinin ardından 1937'de kapanacaktı) ulusal çağdaş sanat koleksiyonu için satın alındı.

10 Rewald, "Should Hoving be de-accessioned?", s. 2. Thomas Hoving o sırada Metropolitan Sanat Müzesi'nin yöneticisiydi.

11 Britanyalı akademik bir sanatçının sergisine gösterilen hasmane tepkinin bir örneği için bkz. Perry ve Cunningham, *Academies, Museums and Canons of Art*.

12 Postmodern mimarî pek çok farklı form almakla birlikte, en eski ve ünlü örneklerinden biri olan New York'taki AT & T (bugün Sony) binası (tasarım Philip Johnson, yapım tarihi 1979-1984), cam ve çelikten standart modernist bir kule olmayıp tepesinde, geleneksel olarak sadece dev binalarda değil, mobilyalarda da kullanılan kırık bir klasik alınlık bulunan bir gökdelendir. Gerek mimarlık geleneğinden devşirilen unsurlar, gerek bunun yapılışındaki kastî nüktedanlık postmodernizmin tipik özellikleri olarak görülebilir. AT & T binası o vakitler yoğun tartışmalara neden olmuştu.

13 New York'taki MOMA, kuruluşundan beri benzer bir yelpazeyi kapsadığından, Orsay'de sunulan sanat formlarının kapsamı kendi içinde hiç de yenilikçi değildir. Üstelik, bizzat Giscard "yüksek kültür"ü öne çıkarıyordu ve Pompidou Merkezi'nin popülizmine sıcak bakmıyordu.

14 Giscard döneminde kültürel miras konusunda izlenen resmî politikayla ilgili bir değerlendirme için bkz. Hoyau, "Heritage and 'The Conserver Society'" (ilk yayınlanışı 1980). Kültürel mirasa ilişkin bu gibi eleştirilere İngiltere'de de rastlanır.

15 Lipton ve Corn, "Report from Paris", s. 48

16 *Le Débat*, s. 65.

17 *Le Débat*, s. 64.

18 *Le Débat*, s. 51.

19 *Le Débat*, s. 64.

20 Bu yaklaşım Bourdieu ve Darbel, *The Love of Art*'da geliştirilmiştir (bkz. Edwards, *Art and its Histories: A Reader*'daki alıntı).

21 Buchanan, "From toot-toot to Tutankhamon", s. 48.

22 Metropolitan Müzesi'nin yeni galerileri, özellikle, 1904'ten beri müzenin mimarı olan McKim, Mead and White firmasının çalışmasını anımsatmayı amaçlıyordu. Burada benimsenen yaklaşım, Amerikan müzelerinin "dönem salonları" geleneğiyle de ilişkilendirilebilir.

23 Newhouse, *Towards a New Museum*, s. 146.

24 Tinterow, "New galleries for old", s. 26-27

25 *Le Débat*, s. 14.

26 House, "Orsay observed", s. 67-68.

27 Sherman'a göre ("Art History and Art Politics", s. 59) bu yerleştirme, erotizme gerekçe olarak mitolojik konuları kullanan bu resim türünün, gerçekte devlet tarafından gerçekleştirilen alımların 1880'lerden itibaren giderek daha çok manzara ve tür resimlerine kaydığı Üçüncü Cumhuriyet'in (1870'te İkinci İmparatorluk'un yerini alan) beğenisini temsil ettiğini ima ederek tarihi de tahrif etmektedir.

28 "Resonance and Wonder", s. 54.

29 Künyede, "1866'da Victorine Meurent'in poz verdiği bu resmin, muhtemelen, Manet'nin, 1866 Salonu'nda sergilenen Courbet'nin *Papaganlı Kadın*'ına cevabı" olduğu yazılıydı (aktaran Bal, "The Talking Museum", s. 105). Teşhirde, Courbet'nin resmi ile MOMA'nın başka bir versiyonuna sahip olduğu, Cabanel'e ait *Venüs'ün Doğuşu* arasındaki bir başka olası bağlantı da göz ardı edilmiş.

30 Bu konuda bkz. Perry, *Gender and Art*'ın giriş bölümü.

31 Bu sav elbette müzedeki ziyaretçilerin sadece sanat olarak kabul ettikleri imgeleri görmeye istekli olmayıp, eserin stille ilgili yönlerini algılamak için gerekli bilgi ve vasfa da sahip olduklarını varsayar. Nötr hale getirme süreci, tüm seyirciler üzerinde etkili olmaz: Bu, nü'ye yöneltilen pek çok saldırıdan bellidir. Nü'nün sanattaki kültürel yerine ilişkin bir değerlendirme için, bkz. Nead, *The Female Nude*.

32 Bu ve bununla karşılaştırılabilir başka sergiler için bkz. ed. Emma Barker, *Contemporary Cultures of Display*, "Exhibiting the Canon: the Blockbuster Show".

33 House, "Orsay Observed", s. 73.

34 Mainardi, "Postmodern History at the Musée d'Orsay", s. 30.

35 Marvin Trachtenberg, "The Musée d'Orsay: A Symposium", s. 105. *Gesamtkunstwerk*, operayı müzik, resim ve şiiri birleştiren en mükemmel sanatsal deneyim haline getirmeyi arzulayan besteci Richard Wagner (1813-1883) tarafından ortaya atılmış bir terimdir.

36 Mainardi, "Postmodern history at the Musée d'Orsay", s. 36.

37 Bu konularla ilgili geniş bir değerlendirme için bkz. bu kitapta, "Müzenin Toplumdaki Yeri: Yeni Tate Galerileri" başlıklı makale.

38 Bununla birlikte, Orsay'in ve diğer sanat müzelerinin bugün cezbettiği orta sınıf kitlenin, anlamlı bir şekilde elit olarak tanımlanıp tanımlanamayacağı (Bourdieu'nün yaklaşımı doğrultusunda) en azından tartışılabilir bir konudur. 1960'lar (Bourdieu'nün araştırmasını gerçekleştirdiği dönem) ile bugün arasındaki önemli farklılıklardan biri de, ziyaretçilere sunulan, erişimi kolaylaştırıcı hizmetlerdeki artıştır. Orsay'deki bu hizmetler için bkz. Schneider, *Creating the Musée d'Orsay*, s. 84-87 (bu aydınlatıcı kitap, incelememizin tamamlanmasından sonra yayınlanmıştır).

39 Rosenblum, *Paintings in the Musée d'Orsay*, s. 17. Bu görüş, çağdaş toplumun, postmodern toplumun başlıca özelliklerinden biri olarak fotografik imgelere

doyduğu yolundaki daha genel iddialara bağlanabilir; bkz. bu kitapta, "Modern Sanat Müzesi" başlıklı makale. Pek çok akademik resmin keskin konturlarının ve yumuşak yüzeylerinin rõprodüksiyona elverişli olduğuna kuşku yoktur: Örneğin aşağıda sözü edilen Bouguereau'nun buzdolabı süsüyle, *Venüs*, bağlamından kopartılmakta ve tek başına çoğaltılmaktadır.

Kaynakça

Bal, Mieke "The Talking Museum", *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis* (Londra ve New York: Routledge, 1996) s. 87-134.

Buchanan, Peter "From Toot-toot to Tutankhamun", *Architectural Review*, 180. cilt, 1078. sayı, Aralık 1986, s. 48-53.

Bourdieu, Pierre ve Darbel, Alain *The Love of Art: European Art Museums and their Public* (Cambridge: Polity Press, 1991) özgün Fransızca basım 1969.

Le Débat Mart-Mayıs, 44. sayı (Orsay'e ayrılmış özel sayı).

Edwards, Steve (ed.) *Art and its Histories: A Reader* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1999).

Greenblatt, Stephen "Resonance and Wonder", ed. Ivan Karp ve Steven D. Lavine, *Exhibiting Cultures: The Politics of Display* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1991) s. 43-56.

Harvey, David *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Oxford: Blackwell, 1989 [*Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran (İstanbul: Metis Yayınları,1997)].

House, John "Orsay Observed", Burlington Magazine, 129. cilt, 1007. sayı, Şubat 1987, s. 67-73.

Hoyau, Philippe "Heritage and 'the Conserver Society': The French Case", ed. Robert Lumley, *The Museum Time-Machine* (Londra ve New York: Comedia/Routledge, 1988) s. 27-35.

Lipton, Eunice ve Corn, Wanda "Report from Paris. Musée d'Orsay: Art History vs. History", *Art in America*, Yaz 1983, s. 47-51 (Madeline Rebérioux'yla söyleşi).

Mainardi, Patricia "Postmodern History at the Musée d'Orsay", *October*, 41. sayı, Yaz 1987, s. 30-52.

"The Musée d'Orsay: A Symposium", *Art in America*, Ocak 1988, s. 85-106.

Nead, Lynda *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality* (Londra ve New York: Routledge, 1992).

Newhouse, Victoria *Towards a New Museum* (New York: Monacelli Press, 1998).

Perry, Gill (ed.) *Gender and Art* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1999).

Perry, Gill ve Cunningham, Colin (ed.) *Academies, Museums and Canons of Art* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1999).

Rewald, John "Should Hoving be de-accessioned?", *Art in America*, Ocak 1973, s. 24-30.

Rosen, Charles ve Zerner, Henri "The Judgement of Paris", *New York Review of Books*, 26 Şubat 1987, s. 21-25.

Rosenblum, Robert *Paintings in the Musée d'Orsay* (New York: Stewart, Tabori and Chang, 1989).

Schneider, Andrea Kupfer *Creating the Musée d'Orsay: The Politics of Culture in France* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1998).

Sherman, Daniel J. "Art History and Art Politics: The Museum according to Orsay", *Oxford Art Journal*, 1990, 14. cilt, 2. sayı, s. 55-67.

Tinterow, Gary "New Galleries for Old", *The New 19th Century European Paintings and Sculpture Galleries* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1993) s. 7-28.

Wood, Paul (ed.) *The Challenge of the Avant-Garde* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1999).

Müzenin Toplumdaki Yeri: Yeni Tate Galerileri*

EMMA BARKER

Giriş

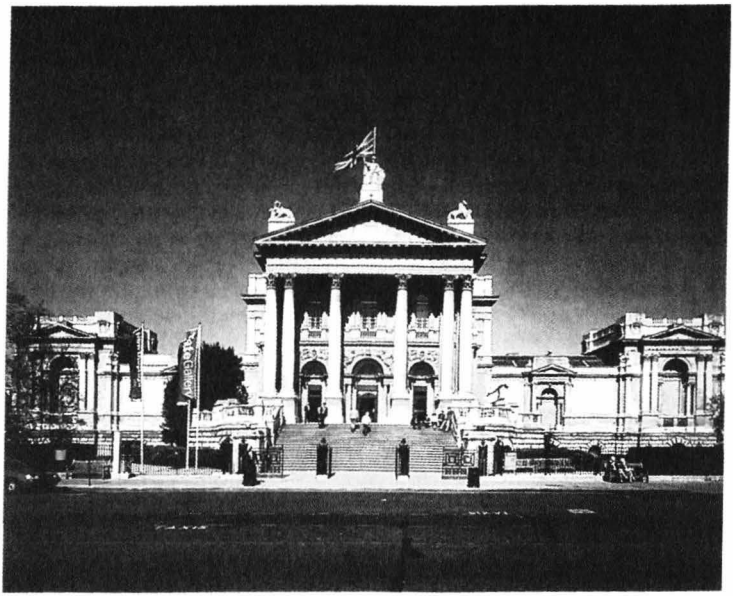
Britanya'da ve başka ülkelerde, geride bıraktığımız yaklaşık yirmi yıllık dönem boyunca giderek güçlenen bir eğilim gözleniyor: Kamusal müze ve galeriler artık yalnızca ayrıcalıklı bir azınlığa değil geniş bir kitleye hizmet verdiklerini, koleksiyonlarını olabildiğince çok sayıda insana açtıklarını göstermek için daha fazla çaba harcıyor; bu yolla kamu kaynaklarından aldıkları payı hak ettiklerini kanıtlamak, bu kurumlar için giderek daha fazla önem kazanıyor. Müzeler ve sanat galerileri, yalnızca kamu kaynaklarıyla desteklenmeye değer kuruluşlar olarak değil, bulundukları yere gelir sağlayacak potansiyel kaynaklar olarak da görülmeye başladı. Bu kuruluşlar, yerel yönetimlerin ve diğer resmî kurumların, söz konusu kentte ya da bölgede hayat kalitesini yükseltmek ve ekonomik büyümeyi hızlandırmak amacıyla uyguladıkları kültür politikaları açısından büyük

---

* "The Museum in the Community: The New Tates", ed. Emma Barker, *Contemporary Cultures of Display* (İtalya: The Open University Press, 1999) © The Open University Press, Yale University Press.

önem taşıyor. Bu olgu Batı Avrupa'da ve Kuzey Amerika'da pek çok yeni müzenin, genellikle modern sanat müzesinin kurulmasına yol açtı – özellikle, sanat kurumu olarak nitelenebilecek herhangi bir kurumdan yoksun yerlerde. Bu tür gelişmeler, 19. yüzyıl sonlarında Britanya ve başka ülkelerdeki yeni kentsel alanlarda müzelerin hızla yaygınlaşmasıyla karşılaştırılabilir. Daha sonra göreceğimiz gibi, siyasal ve ekonomik durum şimdi çok farklı; yine de müzelerin yaygınlaşmasının temelinde yatan olgu, yani, kentlilik gururu ile uygarlaştırma misyonunun (ya da daha eleştirel bir ifadeyle toplumsal denetimin) biraraya gelmesi, sadece geçmişte kalmış bir şey değil.[1]

Bu incelemede Tate Gallery'nin Londra Millbank'ta (Westminister'dan başlayarak Thames Nehri kıyısında) kuruluşundan, Liverpool ve St. Ives'de kısa süre önce açılan şubelerine uzanan genişlemesini değerlendirerek, yeni müzelerin kurulmasının yol açtığı etkileri tartışacağız. Bu bölgesel girişimleri, Londra'daki bir genişleme projesi izledi: Bankside'daki Tate Modern. Bu projelerin her birinde yeni müzenin kurulduğu ortamın toplumsal, siyasal ve ekonomik koşullarını, ayrıca, Tate yönetiminin ve konuyla ilgili diğer tarafların oynadığı rolleri ele almamız gerekecek. Şu ana kadar yaşanan gelişmelere dayanarak, müzenin sağladığı yararların beklentileri karşılayıp karşılamadığını ortaya koymaya çalışacağız. Bunu araştırırken karşımıza yeni sorular çıkacak: Ne tür yararlar, kimin için? Ekonomik büyümenin öncelikleri, erişilebilirliğin artırılması amacına her zaman uygun olmayabilir; turistlerin talepleri ile müzenin bulunduğu yerde yaşayanların istekleri arasında paralellik de olmayabilir... Başka deyişle, karmaşık, anlaşılması çaba gerektiren, iddialı modern sanat eserlerini metropol dışı yerleşimlere götürmenin yaratacağı sorunsal üzerinde durmamız gerekir. Metropol dışında yaşayan sanat izleyicisi,



Millbank Tate Gallery, Londra. Fotoğraf: Marcus Leith, Tate Gallery, Millbank, Londra.

bu tür çalışmaları daha önce görmemiş ve nispeten geleneksel figüratif sanat dışında herhangi bir esere önyargıyla, hatta düşmanca yaklaşıyor olabilir.

Sanat ve Kentsel Yenileme

Bir yerde kurulan bir müzenin, çevresinde de birtakım değişimler yaratabileceği düşüncesi, en azından 1897'ye, Tate Gallery'nin daha önce Millbank Cezaevi'nin bulunduğu alanda açıldığı tarihe kadar götürülebilir. (Tate Gallery, adını müzeyi kuran Liverpool'lu şeker taciri Henry Tate'den alır.) Dönemin yazarları, bu sanat "mabedi"nin, Londra'nın o zamana kadar ıssız, tekinsiz, korkmadan adım atılamayan bir bölgesinde yol açtığı dönüşümü vurgular.[2] Ne var ki,

günümüzde "kentsel yenileme" programları olarak adlandırdığımız, "lokomotif" kültür projelerinin öncülüğünde ilerleyen programlar, 1980'lere kadar yaygın değildi. David Harvey *Postmodernliğin Durumu* adlı eserinde ve diğer çalışmalarında, bu gelişmelerin 1970'li yılların ilk yarısında yaşanan petrol kriziyle başladığını öne sürer; bu kriz, Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'da büyük fabrikaların üretiminde çok büyük daralmalara yol açmıştı. Küreselleşme sürecinin bir parçası olarak, ağır sanayinin, gelişmekte olan ülkelerin ucuz emek pazarlarına kayması ve çokuluslu şirketlerin giderek güçlenen egemenliği, kentler arasındaki rekabetin yoğunlaşmasına neden oldu. Artık kentler turizm geliri sağlamak ve malî yatırım çekebilmek için yaşanmaya ya da ziyaret edilmeye değer cazip yerler olarak pazarlanmaya çalışılıyor, böylece yeni iş alanları yaratmak umuluyor.

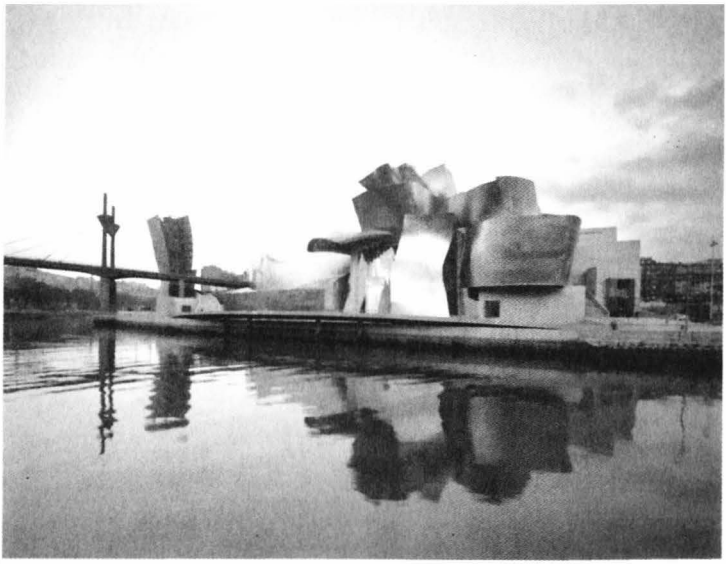
Kentsel yenileme, kentin imgesinin güçlendirilmesi çabalarında hayatî bir rol oynar. ABD'de kamu otoriteleri, inşaat şirketleriyle birlikte, yıldızı sönmekte olan kent merkezlerine yeniden hayat vermek ve orta sınıfların şehir dışına kaçışını ("beyaz göç" olarak nitelenen olguyu) önlemek amacıyla birçok program uyguladı. Bu programlar, genellikle sanatçı atölyelerinin ve galerilerin, bildik ticarî işletmelerle (restoranlar, mağazalar, bürolar vb.) birarada olduğu "kültür semtleri" yaratmayı amaçlıyor. Bu tür uygulamalar, semtin işçi sınıfına mensup eski sakinlerini evlerini terk etmek zorunda bırakan bir "mutenalaştırma" süreci başlatır.[3] Baltimore gibi bazı kentlerdeki yenileme çabaları, rıhtım bölgesinin akvaryum, marina gibi "lokomotif" cazibe merkezleri inşa edilerek güzelleştirilmesine dayanıyor. Burada kültür adı altında yapılan şey, harabeye dönüşmekte olan bir rıhtım bölgesinin, tüketime ve boş zamana dayalı bir mekân olarak yeniden tasarlanıp sunulma biçimi; eski binalar korunabilir, dönüştürülebilir ya da görkemli, etkileyici yeni binalar inşa

edilebilir.[4] Ama prestij değeri açısından hiçbir yapı sanat müzeleriyle boy ölçüşemez. Örneğin Los Angeles'ta, 1986'da açılan Modern Sanat Müzesi, nezih bir kentsel alan olarak yenilenen eski kent merkezinin en gözde unsurudur; bu proje, kentin New York, Paris gibi bir dünya kenti olma iddiasını güçlendirmek amacıyla hayata geçirilmişti.[5]

Amerikan modeline dayalı kentsel yenileme stratejileri, 1980'li yıllarda Britanya'nın kalabalık kent merkezlerindeki sorunlara çözüm arayışlarında büyük destek gördü. Muhafazakâr hükümet, bir dizi Kentsel İmar Şirketi kurdu: Yerel yönetimi devre dışı bırakan, özel sektöre geniş rol veren, yöneticileri devlet tarafından atanan şirketlerdi bunlar. Ne var ki, sanayisizleşmenin etkilerini bertaraf etmeye yönelik en çarpıcı kültür politikası, İşçi Partisi'nin yönetimindeki Glasgow'da uygulandı; Glasgow, zengin kültür hayatına sahip canlı bir kent merkezi yaratmak üzere Avrupa'yı model aldı. 1983 yılında belediye meclisi, kentin özel girişimcileriyle işbirliği yaparak, Glasgow'un, güvenlik sorunlarıyla boğuşan yoksul bir bölge olarak sahip olduğu kötü ününü silmek için bir kampanya başlattı. Aynı yıl, 1945'ten beri Britanya'da devlet tarafından yaptırılan az sayıdaki yeni müzeden biri olan Burrell Koleksiyonu Müzesi açıldı; bu müze kısa zamanda İskoçya'nın en çok turist çeken mekânlarından biri oldu. Bu ve diğer yüksek profilli sanat projeleri, Glasgow'un 1990'da Avrupa Kültür Kenti seçilmesinde etkili oldu; bu olay kentin yeni imgesini güçlendirdi ve kente gelen turist sayısının daha da artmasını sağladı.[6] 1988 yılında yayınlanan "Sanatın Ekonomik Önemi" adlı araştırma, sözünü ettiğimiz gelişmelerde önemli rol oynadı. Bu araştırmada, başlıkta yer alan savı destekleyen (biraz kuşkulu) istatistiklerle, kentlerin eski canlılığına kavuşturulması için yapılan kültür harcamalarının yerinde olduğu savunuluyordu.[7]

Kent yenileme projelerinde kültürel stratejilerin uygulanması konusunda, siyasî ayrımları aşan yeni bir mutabakatın oluştuğunu söyleyebiliriz. Yalnızca Britanya'da değil Avrupa'nın başka yerlerinde de, bu amaca yönelik olarak yerel yönetimlerle özel girişimin biraraya geldiği kamu-özel sektör ortaklıkları oluşturuldu ve bunların ürünü olarak birçok müze ve sanat kurumu kuruldu. Ancak yapılan araştırmalar, bu kurumların kendilerinden beklenen ekonomik getirileri sağlayamadığını gösteriyor. Sanayi sonrası toplumlarda yaşanan kitlesel işsizlik sorununu çözmek şöyle dursun, bu kurumlar, nispeten sınırlı istihdam olanakları yarattı: Çoğu, (kadınlar için garsonluk gibi) düşük ücretli ve kısa süreli işlerdi. Gerçekten de bu tür stratejiler, nüfusun çoğunluğuna yarar sağlayacak konut ve eğitim alanındaki kamu harcamalarının kısılmasına yol açarak, orta sınıfların, özellikle turistlerin boş zaman etkinliklerine kaynak aktarmak suretiyle toplumsal çelişkileri keskinleştirebilir. Harvey bu tür eleştirileri güçlü bir biçimde ortaya koymuştur: Debord'un "gösteri" kavramını temel alan Harvey, 1970 sonrası kentsel yenileme programlarının kültürel hedeflere yönelmesini, toplumun denetlenmesi amacına hizmet eden "gösteri seferberliği" olarak adlandırır.[8] Ona göre gösteri, adaletsizlik ve yoksulluk gibi acımasız gerçeklerin göz ardı edilmesine yol açan bir toplumsal uyum yanılsaması yaratır.[9]

Her şeye karşın, "lokomotif" konumundaki kültür projeleri ekonomik canlanma stratejilerinde kilit rol oynamayı sürdürüyor. 1997 sonbaharında, bu tür projelerin en iddialılarından biri olan Bilbao Guggenheim Müzesi'nin açılışı yapıldı. Bu müze, bir süredir modern sanat koleksiyonunun daha büyük bir bölümünü sergileyebilmek amacıyla Amerika ve Avrupa'da şube açma girişimlerini sürdüren New York Guggenheim Müzesi'nin bir şubesi. Guggenheim'ın yöneticisi Thomas Krens'in hedefi, bu müzeyi dünya çapın-



Bilbao Guggenheim Müzesi. Fotoğraf: Guggenheim Müzesi, Bilbao.

da bir sanat kurumu haline getirmek. Yeni Guggenheim, kuzey İspanya'da bir liman ve sanayi kenti olan Bilbao'da kuruldu; gerileme sürecinde olan Bilbao, çarpıcı kültürel etkinliklerin gerçekleştirildiği, yüksek teknolojiye dayalı bir sanayi ve finans merkezi olarak kendini yeniden icat etme çabasında olan bir kent. Yarı özerk Bask bölgesi yönetimi, müzenin varlığıyla bölgenin modern, dışa dönük bir imge kazanacağına ve ayrılıkçı grup ETA'nın hayaletinin uzaklaştırılacağına inanıyor. Bask yönetimi, müzeyi kurmak ve işletmek, Guggenheim koleksiyonunu ve ismini kullanabilmek ve kendi modern sanat koleksiyonunu oluşturmak için yaklaşık 100 milyon sterlin harcadı. Guggenheim Vakfı, müzenin teşhir programını yönetiyor.

Bilbao Guggenheim Müzesi, ekonomik canlanma umutlarının bir modern sanat müzesine bağlanmasının taşıdığı

riskleri ve gerilimleri gözler önüne seren en uç örnek. Müzenin ilk ve en temel avantajı, binanın Amerikalı mimar Frank Gehry tarafından tasarlanmış olması. Işıltılı, gemiyi andıran, devasa bir yapı olan bu bina, Nervión nehri kıyısındaki metruk rıhtım alanını tümüyle değiştirdi ve Bilbao'nun, tam anlamıyla çarpıcı simgesi haline geldi. Müzenin dünya basınında coşkuyla karşılanması, ülke dışından çok sayıda ziyaretçinin benzersiz bir mimarlık örneğini görmek için kente gelmesini sağladı. Projeye başlangıçta kuşkuyla bakan birçok Baskl, binanın cazibesine kapıldı. Yine de sağlayacağı ekonomik getirilerin, yatırım maliyetini haklı göstermeye yeterli olup olmayacağını zaman gösterecek. Bilbao Guggenheim Müzesi'nin karşı karşıya olduğu temel sorun, teşhirleri ve sergileri için düzenli bir izleyici kitlesi oluşturma ihtiyacı; çünkü İspanya'da müzelere gidenlerin sayısı nispeten düşük, Bask bölgesi başta olmak üzere ülke genelinde modern sanata daha da az ilgi duyuluyor. Projeyi eleştirenler, uluslararası bakış açısına sahip bir Amerikan kurumu olan Guggenheim'ın, bölge sakinleriyle gereğince irtibat kuramayacağından kaygı duyuyor, belki haksız da değiller. Şu bir gerçek ki, küreselleşmenin etkileriyle başa çıkma amacıyla geliştirilen kültür stratejileri, yerel etkenleri de göz önünde bulundurmadıkça ne ekonomik ne de toplumsal bir başarı sağlayabilir.[10]

Liverpool Tate

1988 yılının Mayıs ayında açılan Liverpool Tate Gallery, rıhtım alanını çepeçevre saran bir kompleksin kuzeybatı köşesindeki bir deponun dönüştürülmüş halidir. 1846'da rıhtımın açılışını yapan Prens Albert'in adıyla anılan Albert Rıhtımı'ndaki binalar, Britanya'da birinci derecede korunacak binalar listesinde yer alanlar arasında en büyük grubu



Liverpool Tate. Fotoğraf: Tate Gallery.

oluşturuyor.[11] Burası müzenin yanı sıra, Merseyside Denizcilik Müzesi'ni, bir televizyon stüdyosunu, mağaza, kafe, büro ve konutları barındırıyor. Albert Rıhtımı şu andaki şeklini, Mersey Nehri kıyısındaki rıhtım alanını yenilemek amacıyla Mart 1981'de kurulan Merseyside İmar Şirketi'ne (MDC) borçlu. O sıralarda terk edilmiş durumda olan Albert Rıhtımı'nın, yeniden geliştirildiği takdirde Liverpool'un yerel ekonomisinin canlanmasına katkıda bulunacak önemli bir turistik cazibe merkezi olacağı düşünülmüştü; MDC bu projeyi bir emlak şirketiyle ortak yürütecekti. Temmuz 1981'de patlak veren Toxteth isyanları, kentin yoksulluğunu çarpıcı bir biçimde gözler önüne sermişti; bu olayların sonucunda Çevre Bakanı Michael Heseltine, kente yardım amacıyla yeni müze önerisini de içeren bir önlem "paketi" sundu.

Liverpool Tate, MDC ile Tate'in amaçlarının kesişmesinden doğdu. Tate yönetimi 1980'de, yer olmadığı için Millbank'ta sergilenemeyen ulusal modern sanat koleksiyonundan eserlerin teşhir edilmesi amacıyla Londra dışında bir mekân arıyordu. Yeni mekânda sergilenecek eserleri modern dönemle sınırlama mantığı, bölgesel koleksiyonların birçoğuna özgü bir özelliğe dayanır: Eski dönemlerin sanatı açısından zengindirler, ama 1900 sonrasına gelindiğinde güdük kalırlar. Daha özel bir açıdan, amaç, Londra'dan uzakta yaşayan insanların koleksiyona ulaşabilmesini sağlamaktı (başlangıçta yeni müze "Kuzeyin Tate'i" olarak biliniyordu). Tate'in mütevelli heyetini Liverpool'u seçmeye yönelten birçok etken vardı: Albert Rıhtımı'nın ağırbaşlı bir görkeme sahip olması ya da kentte zaten (Walker Sanat Müzesi gibi) güzel sanat koleksiyonlarının bulunması bir yana, asıl önemlisi, MDC'nin dönüştürme projesi için ayrılmış 5 milyon sterlinlik bir kamu kaynağı vardı. Maliyetin geri kalanının iş çevrelerinden, yardım kuruluşlarından ve başka özel kaynaklardan karşılanması gerekiyordu. Başlangıçta Tate, kendisine ayrılan alanın tamamını dönüştürmek için gereken bütçeyi toparlayamadı ve giderleri karşılamakta büyük güçlüklerle karşılaştı.

Liverpool Tate'le ilgili tartışmalar çeşitli meseleler üzerinde yoğunlaşmış bulunuyor. Müze açıldığı sıralarda, mimarlar James Stirling ve Michael Wilford'ın yürüttüğü dönüştürme işlemi basında tartışıldı. (Bu iki mimar daha önce Millbank'taki Tate'in, Clore Galerisi olarak adlandırılan ve J. M. W. Turner'ın eserlerini barındıran ek binasını yapmışlardı.)[12] Kimilerine göre dönüştürme işlemi hayranlık uyandıracak kadar ölçülü, binanın daha önceki işlevine saygılıydı; kimilerine göreyse beyaz renkli tipik modernist salonlar eski depodan neredeyse hiç iz taşımıyordu. Bir dizi özgül sorun saptanmıştı: Dökme demirden sütunlar izleyicinin görüşünü kesintiye uğratıyordu. Tavanlardan sarkan dev



Liverpool Tate Gallery'nin iç kısmı. Fotoğraf: Richard Bryant, Tate Gallery.

aydınlatma ve havalandırma sistemleri, zaten alçak tavanlı olan mekânı büsbütün boğuyordu. Ayrıca, dış cephede kullanılan parlak mavi ve turuncu renklerin, rahatsız edecek ölçüde şaşaalı olduğu söyleniyor, Stirling açısından tipik olan bu uygulama, ağır, işlevsel mimarî açısından uygunsuz bulunuyordu. Genel anlamda, vaktiyle bir çalışma mekânı olan bir yapının sanat müzesine dönüştürülmesi, "geçmişin estetize edilmesi"nin simgesi olarak görülebilir; son yıllarda eski sanayi alanlarında, çoğu özel sektör tarafından ticarî olarak işletilen çok sayıda müzenin ve "kültürel miras merkezi" nin inşa edilmesi bunun örneğidir.[13]

Bu, yeni bir soruyu gündeme getiriyor: Galerinin, Albert

Rıhtımı'nda, hediyelik eşya mağazalarının, bir konuyu canlandıran eğlence restoranlarının ve "Beatles'ın Öyküsü" gibi ticarî teşhirlerin arasında yer alması uygun mudur? Müzenin açılışından epey önce, eleştirmen Waldemar Januszczack küçümseyici bir şekilde şunları söylemişti: "Sanatı fazla rafine kılmayalım derken, sanat Liverpool eğlence sektörü tarafından ilhak edildi. Kuzeyin Tate'i, yeniden canlandırılan Albert Rıhtımı'nın turist tuzağında satışa sunulacak cazibe kaynaklarından biridir sadece."[14] Bir başka eleştirmen ise, Januszczack'ın bu sözlerinin altında yatan varsayımı sorguluyordu: Yüksek kültürün, kitle kültürü ya da popüler kültürle temas etmesi halinde kaçınılmaz olarak zarar göreceği varsayımı. Bu eleştirmenin görüştüğü birkaç ziyaretçiye göre Tate, "alanın geri kalanıyla yakınlığından ötürü bozulmaktan ya da alan üzerinde hâkimiyet kurmaktan ziyade, kendi başına bir mekân olarak duruyordu".[15] Jonathan Harris'e göreyse Albert Rıhtımı, "*küresel modernist sanat ticareti ağı*" hakkında ipuçları sunuyor. Ona göre Liverpool Tate ile, bitişiğindeki satış alanları arasında temelde hiçbir fark yok: "Poster, baskı ve hediyelik eşya dükkânlarında *gerçekten* satılan metalar ile müzede teşhir edilen metalar birbirinin statüsünü güçlendiriyor."[16]

Ancak daha öncelikli bir tartışma konusu, Tate'in Albert Rıhtımı ötesinde kentle olan ilişkisi. Öncelikle pek çok kent sakini, kalkındırma projesinin tamamını Londra'daki hükümetin Liverpool'a yönelik bir "oldu-bitti"si olarak görüyordu. Albert Rıhtımı'nın konumu, bu bakış açısını güçlendiren bir etken: Altı şeritli bir otoyol, rıhtımın kentin geri kalan bölümüyle bağlantısını kesiyor. İşçi Partisi'nin denetimindeki Kent Meclisi'nin bir üyesine göre, "rıhtımlara aktarılan kaynaklar, kentin bütünü için çok daha yararlı biçimde kullanılabilirdi".[17] 1983-1987 döneminde Kent Meclisi'nde egemen olan aşırı solcu Militan grubu bu konuda

daha düşmanca bir tavır sergiledi. Bir eleştirmenin sözleriyle, "Tate-Lyle şeker fabrikasının kapatılmasından ve bin beş yüz kişinin işsiz kalmasından yedi yıl sonra, Liverpool'un, eski patronun müzesinin bir şubesiyle teselli edilmesi" son derece ironik.[18] Meseleye daha geniş bir eleştirel perspektiften bakan Harris, bu müzeyi ve kentsel alanlardaki benzer kurumları "çağdaş toplumlarda yaşayan sınıf-altı gruptaki insanların yol açtığı sorunların etkisini gidermeye yönelik girişimler" olarak niteliyor.[19]

Liverpool Tate'e bir sanat mekânı olması açısından yöneltilen eleştiriler, metropol modeline göre tasarlanmış olan müzenin, Londra'daki bir kurumun şubesi olarak tanımlanışı üzerinde odaklanıyor. Örneğin Philip Dodds, müzenin kente "havadan indirilmiş" gibi yerleştirilmesinden yakınıyor. Kuzey İrlanda'nın Derry bölgesinde geliştirilmekte olan kültür politikalarıyla karşılaştırıldığında[10] olumsuz olarak nitelediği Liverpool Tate projesi için şöyle diyor Dodds: "Bu müze, varlığıyla, Liverpool halkına kendi kültürel kalkınma modellerini oluşturamayacaklarını söylüyor."[21] Aslında Liverpool Tate'in açılmasındaki öncelikli amaç, müzeden bölge halkının yararlanması değil, "Kuzey" bölgesine turist çekmekti. Gerçi yapılan isim değişikliği, bu konuda belli ölçüde duyarlı olunduğunu gösteriyor. Daha önce müzenin küratörlüğünü yürütmüş olan Penelope Curtis şöyle diyor: "Müzenin bulunduğu çevreyle yeterince bütünleşmediği suçlaması, boş zamanını geçirecek yer arayan ve kesinlikle yerli denemeyecek insanların, birbirine hiç benzemediklerini, gezgin olduklarını hesaba katmaz."[22] Her şeyden önemlisi, Liverpool Tate'in, Tate için ilave bir teşhir mekânı olmanın çok ötesinde gelişme gösterdiği unutulmamalı.

Liverpool Tate, hem çağdaş İngiliz sanatı (örneğin Rachel Whiteread, 1996) hem de uluslararası modern sanat (örne-

ğin Salvador Dali, 1998) alanında önemli sergiler düzenledi. Ayrıca Avrupa ve Amerika'daki sanat kurumlarıyla bağlantılar kurdu; örneğin *Afrika Keşfediyor* sergisine Britanya'da ev sahipliği eden tek müzeydi (1994).[23] Müzenin bağımsız kimliği açısından daha büyük önem taşıyan olgu ise, teşhir ve yorumlama konularında geliştirdiği ayırt edici yaklaşımıdır. Müzenin genel yaklaşımını, ziyaretçiye daha çok yardımcı olma ve daha çok bilgi sunma kaygısı yönlendiriyor. Salonlarda geleneksel koruma görevlileri yerine, "bilgi veren görevliler" bulunuyor. Ayrıca eserlerin üzerinde, müzenin açıldığı zamana göre daha uzun açıklamalar yer alıyor. Bazı eleştirmenlere göre bu tür bir yaklaşım, eserlerin "kendileri adına konuşmasına" izin vermek yerine, izleyicilere "yukarıdan bakarak bilgi vermek" anlamına geliyor. Ancak şunu da gözden kaçırmamak gerek: Söz konusu yaklaşım, birçoğu sırf Albert Rıhtımı'nda bulunduğu için müzeye "uğrayan" meraklı ziyaretçilerin taleplerine yanıt vermek amacıyla geliştirildi. Hazır bir modern sanat izleyici kitlesinin bulunmaması, Liverpool Tate yönetimini, erişim ve iletişim sorunlarına Millbank'taki uygulamaya göre daha ciddi yaklaşmaya zorladı. Müze yürüttüğü eğitim programı ve yerel gruplarla gerçekleştirdiği çalışmalar nedeniyle büyük övgü aldı: Sözgelimi Antony Gormley'in *Britanya Adaları için Saha* adlı heykelinin yapımında St. Helens'li kişiler çalışmış, bu projeden ötürü Tate 1994'te Ulusal Sanat Koleksiyonları Vakfı'ndan ödül almıştı.

Liverpool Tate'in ziyaretçi sayısı 1990'larda yılda yaklaşık 500.000 kişi düzeyinde dengeye ulaşmış görünüyor. Bu izleyici kitlesinin yaklaşık %80'ini bölge sakinleri oluşturuyor. Projenin uzun süredir geciken ikinci kısmı, Mayıs 1998'de, müzenin kuruluşunun 10. yıldönümünde açıldı. Yeni kısımda, önceden kullanılmayan dördüncü katta inşa edilen daha yüksek tavanlı salonlar var; böylece Tate, daha

büyük boyutlu heykelleri sergileme olanağına kavuştu, ayrıca izleyicinin görüşünü kesintiye uğratan sütunların sayısı daha az. Bu kısmın geri kalan alanında, eğitim salonları, bir oditoryum, genişletilmiş bir mağaza ve kafe var. Proje, Heritage Lottery Fund ve Avrupa Bölgesel Kalkınma Fonu'nun (ERDF) katkısıyla finanse edildi; ERDF'nin yaptığı yardım, Merseyside'ın özel yardım gerektiren alan olarak seçilmesine dayanıyordu. Çünkü Tate gelişmesini sürdürürken, Liverpool eski sorunlarıyla yaşamaya devam ediyor. Yetkililer, müzenin Merseyside'a çok sayıda turistin gelmesini sağlayarak kent ekonomisini canlandıracağını düşünüyordu, ama göründüğü kadarıyla bu beklentiler gerçekleşmedi. Her şeye karşın şu anda Tate, Liverpool Kent Meclisi de dahil olmak üzere yerel düzeyde destekleniyor, bu da projeyi temize çıkaran bir etken olabilir.

Boş zaman geçirecek insanları hedef alan bir rıhtım iyileştirme projesi olarak Albert Rıhtımı, ABD'deki rıhtım alanlarında daha önce uygulanan benzer projeleri anımsatır. Bir metropolün modern sanat koleksiyonunun sergilendiği mekânın, işlevini yitirmekte olan bir rıhtım alanında yer alması açısından Bilbao'yla paralellikler taşır. Tate Liverpool projesi, daha iddialı olan Bask projesinden farklı olmakla birlikte, kullanılmayan depo binalarının dönüştürülmesi açısından herhangi bir kentsel iyileştirme projesini andırır. Merkezî yönetim tarafından kurulan Kentsel İmar Şirketlerinden biri tarafından başlatılan bir proje olarak, Amerika'da, Avrupa'da ve Britanya'nın başka yerlerinde, örneğin Glasgow'da uygulanan ve yerel yönetimin başrolde olduğu modelden farklıdır. Ancak projenin finansmanının kamu ve özel sektör kaynaklarının biraraya getirilmesiyle karşılanması tipik bir uygulamadır. Bu tür projelerin adaletsiz doğasına yöneltilen standart eleştiri ve projenin beklenen ekonomik getirileri sağlamakta başarısız olması dikka-

te alındığında, müzeye başlangıçta gösterilen düşmanca tavır şaşırtıcı değil. Liverpool Tate'in yerel gereksinmelere uyum sağlayışı ile, Guggenheim'ın yayılmasının altında yatan küresel bakış açısı karşılaştırılabilir.

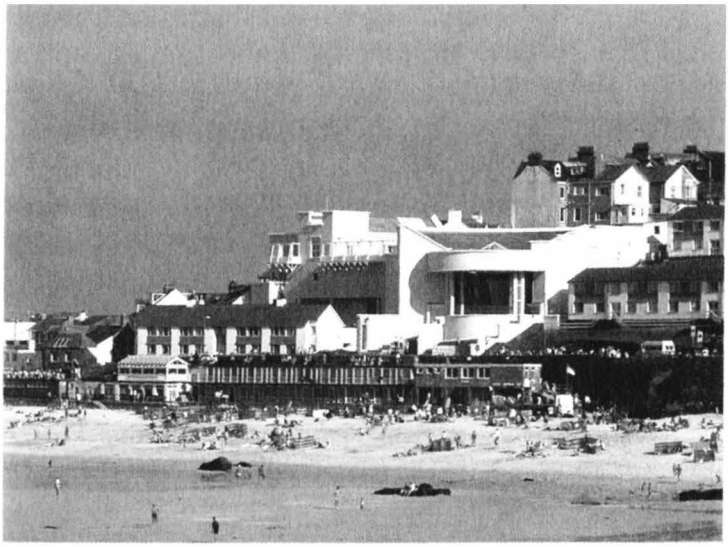
St. Ives Tate

Haziran 1993'te açılan St. Ives Tate Gallery, daha önce havagazı tesisinin bulunduğu bir alanda müze olarak inşa edilen ve Porthmeor Plajı'na bakan bir binada yer alır. Müzenin temel görevi, St. Ives ekolüne ait eserleri teşhir etmek: 1920'li yıllardan beri bu kasabada yaşayan ya da burayla ilişkisi olan, modernist bir kod çerçevesinde çalışan sanatçıların dahil olduğu bir grup bu.[24] Tate'in, St. Ives'de bir şube açması mantıklıydı, çünkü Barbara Hepworth'ün St. Ives'deki atölyesinde ve bahçesinde yer alan Barbara Hepworth Müzesi'nin yönetimini üstlenmişti. Ancak proje için girişimi başlatan, alanı satın alıp binayı sipariş eden Cornwall* Bölge Meclisi oldu. Başlangıçta Tate, yalnızca St. Ives sanatçılarının eserlerini ödünç vermeyi kabul etmişti; ancak sonradan yönetici rolünü üstlendi. Müzenin giderlerinin önemli bir bölümünü kendi geliriyle karşılamak zorunda kalacağı daha en baştan anlaşılmıştı; bu nedenle (diğer Tate'lerden farklı olarak) müzeye giriş ücretlidir.

St. Ives Tate'in doğuşu, 1985'te Tate tarafından düzenlenen *St. Ives 1939-1964* adlı sergiye dayanır; bu sergi St. Ives sanatına yeniden ilgi duyulmasını sağlamıştı. Ama böyle bir müzenin kurulmasının altında yatan en güçlü etken, balıkçılık ve kalay madenciliği gibi geleneksel sektörlerinin gerilemesi nedeniyle turizme bel bağlayan Cornwall eko-

---

* Cornwall: Britanya'da yaklaşık 500.000 nüfuslu idari bölge. St. Ives bu bölgede yer alan, yaklaşık 10.000 nüfuslu küçük bir yerleşim yeri – ç.n.



St. Ives Tate, Porthmeor Plajı'ndan görüntü. Fotoğraf: Tate Gallery.

nomisinin içinde bulunduğu kötü durumdu. Cornwall'ın "yoksul kırsal bölge" ilan edilmesi, Avrupa Bölgesel Kalkınma Fonu'ndan yardım almasını sağladı; bu yardım olmasaydı St. Ives projesi gerçekleştirilemezdi. Avrupa Bölgesel Kalkınma Fonu'ndan sağlanan bu yardımın koşulu, Britanya kamu sektörünün de eşit miktarda yardımda bulunmasıydı. Cornwall Bölge Meclisi ve diğer yerel meclisler bu yardımı sağladı. Maliyetin geri kalan bölümü özel sektör tarafından karşılanacaktı. Projenin amacı, Cornwall'a gelen turist sayısının artırılmasıyla yerel ekonomiyi canlandırmak, özellikle turizm mevsimini yaz ayları dışına yaymaktı. Cornwall Bölge Meclisi üyesi ve projenin baş aktörü Sir Richard Carew Pole, "proje eğitim olanakları sağlayacak, Cornwall'da sanata öncülük edecek, istihdama büyük katkı sağlayacak" demişti.[25]

Bölge genelinde, müzeye karşı başlangıçta farklı tavırlar sergilendi. Cornwall Bölge Meclisi üyelerinin çok küçük bir kısmı (çoğu İşçi Partisi mensubuydu) müzeye karşı oy kullandı. Bunlardan biri, girişimi "mevcut ekonomik ortamda meşru gösterilemeyecek lüks bir proje" olarak niteliyordu.[26] St. Ives'de yaşayan pek çok kişi de, bu proje için harcanacak paranın yeni bir yüzme havuzu yapımında kullanılmasını tercih ederdi. Müzenin kasabaya herhangi bir yarar sağlayacağından kuşku duyuyorlar, büyük umutlar bağlanan bu yüksek maliyetli projenin "hüsran"la sonuçlanacağından kaygılanıyorlardı. Ancak, St. Ives Tate Eylem Grubu adıyla örgütlenen ve projeyi coşkuyla destekleyen bazı kişiler, binanın toplam maliyeti olan 3,5 milyon sterlinin 135 bin sterlinlik kısmını toplamayı başardılar. Müze açıldığı sırada kuşkular hâlâ sürüyordu, ama yerel muhalefet müzenin açık başarısı karşısında geriledi. İlk yılında müzenin 70.000 kişi tarafından ziyaret edilmesi öngörülmüştü, oysa ziyaretçi sayısı 200.000 kişiye ulaştı. 1994'te Cornwall Bölge Meclisi tarafından yayınlanan bir araştırma, müzenin St. Ives'in ticaret hacminde %5, Cornwall genelindeki ticaret hacminde ise %2 oranında artış sağladığını gösteriyordu. Ayrıca müze şu an, St. Ives'de (toplam nüfusu yaklaşık 10.000 kişi) en çok istihdam sağlayan kurum konumunda.

Projenin başarısı açısından, St. Ives Tate binasının kendi başına ziyaretçi çekecek sıradışı bir bina olması hayatî önem taşıyordu. Yapının mimarları Eldred Evans ve David Shalev, müzeyi çevresiyle uyumlu olacak şekilde tasarladılar: "St. Ives, beyaz duvarlı, gri arduvaz çatılı ve küçük pencereli binaların bulunduğu bir kasaba; yeni bina da böyle olacak."[27] Ana cepheye egemen olan büyük dairesel yapı, daha önce alanda bulunan iki gaz tankerini hatırlatıyor. Işıltılı beyazlık ve binanın bütününde gözlenen arı zarafet, 1930'ların modernist mimarîsini anımsatıyor. Binanın sa-

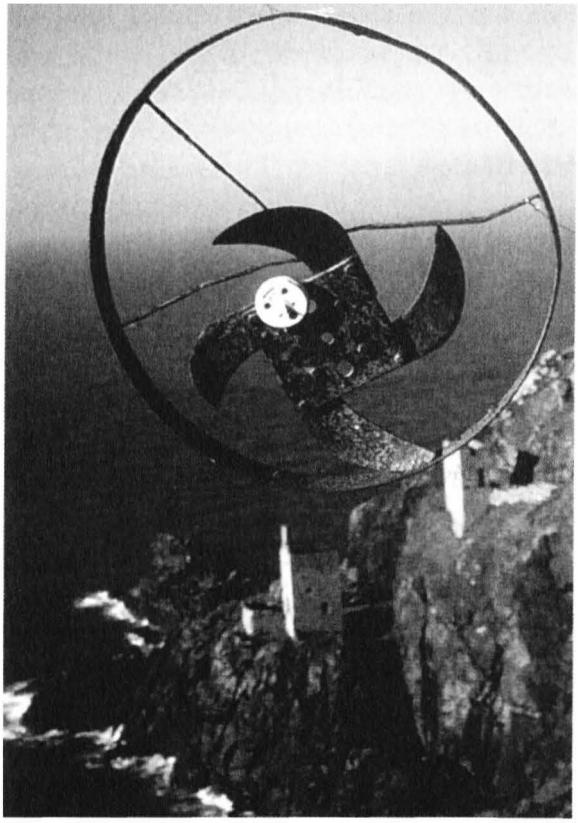
lonları, herhangi bir modern sanat müzesinde rastlayabileceğimiz "beyaz küp" modeline uygun; ancak iç mekânların değişen boyut ve şekilleri, izleyiciler üzerinde şaşırtıcı bir etki yaratmak üzere tasarlanmış. "Binanın giriftliğinin içinden çıkmayı başardığınızda, St. Ives'in kıvrımlı koridorlarında yaptığınız keşiflerde duyduğunuz huzur verici hazzı hissediyorsunuz."[28] Amaç, müzeyi ziyaret etmenin olabildiğince az korkutucu bir deneyim olmasını sağlamak.

Görkemli bir mimarî eser olmanın yanı sıra, St. Ives Tate, barındırdığı sanat eserleriyle uyumlu bir ortam olarak da tasarlanmış. Yerel ve modernist özellikler, benzer öğelerin St. Ives sanatında da gözlenebilen karışımıyla parallellik kurmak amacıyla bilinçli olarak biraraya getirilmiş. Hepworth ve Ben Nicholson gibi sanatçıların eserlerinin St. Ives'de sergilenmesinin en önemli nedeni şu: Bu sanatçıların eserleri, başat olarak soyut ve uluslararası eğilimlerle uyumlu olmasına karşın, "çevrelerini saran yerel unsurların fiziksel formundan ve onlardan yayılan ışığın niteliğinden derinden etkilenmiş".[29] St. Ives Tate'in küratörü şunu vurguluyor: "Müzenin konumlanışı, sergilenen eserleri anlama sürecinde bir ilk adım olabilir."[30] Bina, aynı zamanda, sanatçıların esin kaynakları hakkında da bazı ipuçları sunacak şekilde tasarlanmış. İkinci salonda izleyiciler, teşhir edilen eserlerden gözlerini ayırıp, kavisli dev pencerenin çerçevelediği kumsal, deniz ve gökyüzü manzarasını izleyebilir. Çoğu eleştirmenin belirttiği gibi, tek sorun, mimarînin, özellikle de manzaranın sanatı gölgeleyebilmesi.

Bir dinlence yerinde, plajın tam önünde bulunan müze, normal koşullarda bir modern sanat müzesine gitmeyecek insanları çekmek açısından iyi bir konuma sahip. Yeni bir izleyici tipine açık olduğunun bir göstergesi de, girişin yanında sörfçülerin tahtalarını bırakacakları bir bölme ayrılmış olması. Ne var ki, müzenin temsil ettiği metropol kül-

türü ile, bulunduğu bölgedeki izleyici kitlesi (kasaba sakinleri ve turistler) arasında köprü kurmak hiç de kolay bir iş değil. Başlangıçta müzeye yönelik olumsuz tepkiler, binanın dikkat çekici büyüklüğü ile içinde teşhir edilen eser sayısının azlığı arasındaki çelişkiye dayanıyordu. Eserler arasında geniş, çıplak beyaz duvarların yer aldığı ilk teşhirin ağırbaşlı modernizminin insanlara itici geldiği söyleniyordu. İkinci teşhir ise, geniş bir kesim tarafından önemli bir ilerleme olarak nitelendi. St. Ives sanatçılarından Terry Frost şöyle diyor: "Görülecek çok daha fazla sanat eseri var, ayrıca eserin bağlamı hakkında fikir sahibi olunabiliyor. 'Güzel bina, sanata yazık olmuş' anlayışı değişti."[31] Teşhirler her sonbaharda değiştiriliyor, bu zamanlama müzenin bütün bir yıl boyunca gezilebilmesini ve sezon dışında da ziyaretçi çekebilmesini sağlıyor.

Teşhirler, müzenin eğitim ve sosyal hizmet programlarıyla zenginleştiriliyor; bu da, St. Ives Tate'in Cornwall için kültürel olmanın yanı sıra ekonomik bir kaynak olmasında çok önemli rol oynuyor. Başından beri müze, bölgedeki okullar, kurumlar ve sanatçılarla işbirliği içinde bir dizi proje yürüttü. Ancak bir eleştirmene göre tüm bu etkinlikler, "Tate'in esas olarak, merkez tarafından tanımlanan yüksek sanatın mabedi olma kararlılığı karşısında ikincil konumda kalıyor".[32] Daha özgül bir açıdan, müzenin yerel sanatçılara karşı ayrımcılık yaptığı öne sürülüyor, çünkü bu sanatçıların çoğu müzenin öngördüğü "St. Ives sanatı" çizgisine uymayan geleneksel temsilî eserler üretiyorlar. Tate ise, St. Ives sanatının kanonik modernist geleneğini yenilemek için en uygun yolun, ana-akım çağdaş sanatçılara yerel bağlamla ilgili yeni eserler üretme olanakları sağlamak olduğunu savunuyor. Müze 1997 yılında uluslararası *Işık Kalitesi* sergisine öncülük etti: Işık temasıyla düzenlenen sergide yer almak üzere davet edilen on dört sanatçıdan yal-



DAVID KEMP, *Güneş Dansçısı*, 1997, *Işık Kalitesi* sergisi için yerleştirme, St. Ives Tate Gallery. Fotoğraf: Tate Gallery.

nızca ikisi Cornwall'da yaşıyordu. Sonuçta ortaya çıkan eserler (bazıları Cornwall'dan çok güçlü izler taşıyordu), değişik mekânlarda teşhir edildi: Galerilerde, kullanılmayan bir kalay madeninde vs.[33]

St. Ives Tate, bakanlar ve sanat yöneticileri tarafından sürekli olarak, bir sanat kurumunun ekonomik canlanma sağlayabileceğinin kanıtı olarak gösteriliyor. Araştırmalar pek

çok kişinin sadece müzeyi ziyaret etmek için bölgeye geldiğini gösteriyor. Müzeyi ziyaret edenlerin %85'ini Cornwall dışından gelenler oluşturuyor. Pazarlama diliyle konuşacak olursak, müze, St. Ives'i zengin, kolay harcama yapan turistleri çeken "üst düzey" bir tatil yeri konumuna getirmeyi başardı. Kimilerine göre müze, Blackpool gibi kitle turizmine teslim olmanın eşiğine gelmiş St. Ives'i bu felaketten kurtardı.[34] Dolayısıyla, kültür eleştirisi perspektifinden bakıldığında müze, egemen kültür normlarına aykırı davranış biçimlerini dizginleyen bir toplumsal denetim mekanizması olarak nitelenebilir. "St. Ives sanatı"nın, toplumsal ve ekonomik gerçeklikleri görmezden gelen yeni bir St. Ives imgesi inşa etmekte kullanıldığı öne sürülebilir. Ancak bu "markalaştırma"nın başka bir anlamı daha olabilir: Dış ülkelerdeki ucuz tatil fırsatlarının Britanya sahil turizminde yol açtığı gerilemeyi telafi etme amacı da taşıyabilir. Bir başka pratik açıdan şunu da belirtmemiz gerekir: Bu denli başarılı, ücretli bir müze bile giderlerini karşılayamamakta ve (her zaman yetersiz kalan) kamu kaynaklarına ve özel sektör desteğine bağımlı olmaya devam etmektedir.

St. Ives Tate, bozulmakta olan bir rıhtım alanında, bir havagazı tesisinin bulunduğu yerde kurulmuş olması açısından diğer projelere benzetilebilir. Başlı başına bir cazibe kaynağı olacak şekilde tasarlanan bina, Bilbao'daki Guggenheim'la (belli ölçüde) paralellik taşımaktadır. Her iki proje de, bu tür girişimlerin toplumsal bölünmeleri gizlemeyi amaçlayan bir "gösteri" formu olduğu şeklindeki düşünceye haklılık kazandırıyor. Ayrıca ikisinde de, büyük bir sanat kurumunun yerel yönetimle işbirliği halinde çalışması söz konusu. Tate'in eğitim ve sosyal hizmet yönündeki duyarlılığı, Liverpool'daki mevcut politikaları akla getiriyor. Projenin başarısı açısından önemle belirtmemiz gereken bir nokta da şu: St. Ives o denli küçük bir kasaba ki, tek bir proje

bile gözle görülür bir etki yaratabiliyor. Ayrıca şu da önemli: Liverpool ve Glasgow'dan farklı olarak St. Ives'in, turizmde işe sıfırdan başlamak yerine var olan turizm sektörünü yeni hedeflere yönelterek geliştirmesi yeterliydi. Üstelik, modern sanatın metropol dışında sergilenmesinin yarattığı bazı gerilimlere örnek oluştursa da, St. Ives Tate (örneğin Massachusetts Çağdaş Sanat Müzesi [MassMoCA] projesinin aksine), bulunduğu bölgenin sanatla hali hazırda kurmuş olduğu ilişkiden yararlanıyor. *Işık Kalitesi* projesi, St. Ives sanatının yerel, peyzaj ağırlıklı bir modernizm versiyonu olarak yorumlanmasından müzenin nasıl yarar sağladığını gösteriyor: Müze bu yorumu, prestij ile erişilebilirliği, en azından kuramsal düzeyde birleştiren bir programın temeli olarak kullanıyor.

Bankside Tate Modern

Bu incelemenin kaleme alındığı şu sıralarda, Tate Modern'ın 2000 yılında açılması öngörülüyor. Basın bültenlerinde (proje Aralık 1992'de duyuruldu), Londra'nın, yalnızca modern sanata ayrılmış bir sanat müzesinden yoksun tek büyük başkent olduğu vurgulandı. Gördüğümüz gibi, bugün her "dünya kenti"nin, kültürel dinamizminin göstergesi olarak bir sanat müzesine sahip olması gerektiği düşünülüyor. Söz konusu projenin, Londra'nın Avrupa'nın en önemli finans merkezi konumunu sürdürmesine katkıda bulunacağı düşünülüyor. Londra'nın en güçlü rakibi, bir zamanlar sahip olduğu iç karartıcı imgeyi 1980'li yıllar boyunca bir dizi yeni ve prestijli müze inşa ederek değiştirmeyi başaran Frankfurt. Ayrıca yeni müzenin Londra'ya yabancı turist çekmesi de bekleniyor. Geniş bir kapasiteye sahip olması sayesinde, genellikle Londra'ya uğramayan bazı büyük sergilerin Londra'da da izlenebilmesine olanak sağla-



Tate Modern, Hayes Davison tarafından bilgisayarda çizilmiş dış görünüş. Fotoğraf: Tate Gallery.

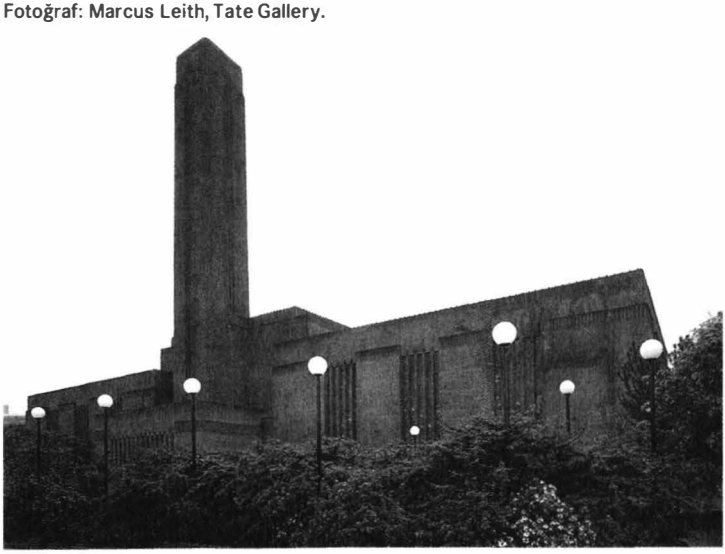
yacağı öne sürülüyor. Ama projeyi gerekli kılan en önemli neden, şu anda Tate'in, koleksiyonunun ancak bir bölümünü sergilemesine yetecek bir alana sahip olması ve Millbank'taki geniş izleyici kitlesi karşısında yetersiz kalması. 1990'lı yılların sonlarına doğru Millbank'ta yıllık izleyici sayısı yaklaşık 2 milyona ulaşmıştı.

Liverpool Tate gibi Tate Modern da var olan bir yapıda, ancak bu kez ticarî değil endüstriyel bir yapı olan Bankside Enerji Santralı'nda kurulacak. 1947-1963 yılları arasında inşa edilen bu yapı, mimar Sir Giles Gilbert Scott tarafından tasarlanmış; proje Tate'in 1994'te satın alma hakkını elde etmesine kadar yıkılma tehlikesiyle karşı karşıya olan yapının korunmasını sağlayacak.[35] Thames'in güney yakasında bulunan, St. Paul Katedrali'ne bakan yapının yeri, Tate'in istediği ölçüde kolay ulaşılabilir değil. Liverpool Tate ve St. Ives'den edinilen deneyimler, "geçerken uğranılacak" bir yer olmanın ne denli büyük bir fark yarattığını ortaya koydu. Yine de bu sorun, civarda yeni bir metro istasyonunun açılmasıyla ve Thames Nehri'nin üstünde bir yaya köprüsünün yapılmasıyla bir ölçüde çözülecek. Kısa bir süre önce

yeniden inşa edilen Globe Theatre'la birlikte nehrin güney yakasında yer alan çok sayıdaki sanat mekânından biri olarak müzenin, Londra'nın aşırı kalabalık batı bölgesinden insanların buraya kaymasında etkili olması bekleniyor. Yeni Tate, yalnızca bir sanat müzesi değil, dev bacadan görkemli Londra manzaralarının izlenebileceği turistik bir mekân olarak da tasarlandı.

Bankside binasının en büyük avantajı büyük oluşu; bu sayede Tate'in şu andaki gereksinimlerini karşılamakla kalmıyor, ilerde genişlemesi için de bol alan sunuyor. Kullanılmayan bir sanayi binası olarak, çok tutulan bir müze mekânı modeline de uygun. Mimarî proje için açılan yarışmanın sunumu, çoğu sanatçının, mevcut binaların asgarî müdahaleyle ve gün ışığıyla aydınlanacak biçimde dönüştürülmesinden yana olduğunu gösteriyor.[36] Yarışmayı kazanan İsviçreli Herzog ve de Meuron ekibi, bu yaklaşımın örneğini

Proje öncesinde Bankside Enerji Santralı.
Fotoğraf: Marcus Leith, Tate Gallery.



sunuyor. Binanın dış kısmında yapılacak en önemli değişiklik, çatının üzerine yerleştirilecek, en üst kattaki salonlara doğal ışığın girmesini sağlayacak cam yapı olacak; burada ziyaretçilere hizmet verecek birimlerin yer alması planlanıyor. İçeride ise "üzeri örtülmüş bir sokağı andıran yeni bir kamusal alan" sunmak üzere, devasa türbin salonu büyük ölçüde değiştirilmeden korunacak.[37] Yeni Tate, insanların buluşabileceği, alış veriş edip yemek yiyebilecekleri, kendi başına ziyaretçi çeken ama binanın sanatı gölgelemesine izin verilmeyen bir proje olarak tasarlandı.[38] Projenin mimarlarından Paul de Meuron, bu konuda dengeli bir yaklaşım benimsenmesi gerektiğini vurguluyor ve şöyle diyor: "Müzelerin değişen toplumsal rollerinin farkındayız. Her yıl milyonlarca insan müzeleri ziyaret ediyor, bu nedenle müzelerin insanları etkileyebilecek çarpıcı öğelere gereksinimi var, ama bu kurumların süpermarkete dönüşmelerini engellemek gerek."[39]

Tate Modern aynı zamanda Bankside'ın yenilenmesinde lokomotif proje olacak. Bankside, Londra'nın Southwark ilçesinde* yer alan, çok sayıda kullanılmayan deponun bulundugu tipik bir kalabalık kent merkezi. Başından beri projeyi destekleyen Southwark Meclisi, bölgenin, mağazaları, restoranları, büroları ve konutları da içeren bir "kültür mahallesi" olarak yeniden inşasını teşvik ediyor. 1980'li yıllarda Londra Rıhtımları Kalkınma Şirketi'nin (LDDC) desteğiyle yürütülen, özel mülkiyete dayalı kentsel yenileme projesinin aksine, Londra'nın bu bölgesinin fiziksel dokusunda nispeten az değişiklik olacak. 1980'lerdeki dev yeniden inşa projesi, Londra'nın doğu yakasında yaşayan ve ye-

* Southwark Borough: "Borough" yaklaşık olarak bizdeki ilçenin karşılığı. Londra otuz iki ilçeden oluşuyor. Bunlardan on iki ilçe ve "City of London" (kısaca "City", Londra'nın tarihî ve finansal merkezi), merkezî Londra'yı oluşturuyor. Southwark Borough bu on iki merkez ilçeden biri – ç.n.



Tate Modern, Hayes Davison'ın bilgisayarda çizdiği eski türbin.
Fotoğraf: Tate Gallery.

ni yapılan konutlarda oturmaya kesinlikle gücü yetmeyen emekçi sınıflar göz ardı edilerek yürütülmüş, bu insanlara çok az sayıda yeni iş imkânı sunulmuştu. LDDC ile çalışan en büyük emlak şirketinin 1992'de iflas etmesi bu tür yaklaşımlar açısından iyi bir uyarı niteliği taşıyor; ancak Bankside projesinin benzer sorunlardan tümüyle kurtulması olanaksız. Depo binalarının iyileştirilmesi, halkın çoğunun sosyal konutlarda yaşadığı bölgenin sosyal kompozisyonunu ister istemez değiştirecek. Ayrıca bu insanlar, bölgeye akın edecek turistlerle de baş edemeyebilirler.

Kuşku yok ki Tate, Southwark'ta yabancı bir varlık olarak görülmek istemiyor – Liverpool Tate için başlangıçta böyle bir durum söz konusuydu. Yöneticisi Nicholas Serota, Bankside'ın "sadece tarihî ve turistik kent merkezinin bir uzantısı, Kuzey Londra'nın nehrin öte yakasındaki kurtarılmış bölgesi" olmasını istemediklerini açıkladı.[40] Yeni müzenin hem bulunduğu bölgeye hem de Londra'nın tamamına yararlı olacak kamusal bir proje olduğunun vurgulanması, iktidardakileri proje için gerekli kaynağı sağlamaya ikna etmeyi amaçlayan bir taktik olarak görülmeli. Tate'in hazırlattığı bir raporda, projenin 1000'i Southwark'ta olmak üzere toplam 2400 yeni iş imkânı yaratmasının beklendiği belirtiliyor; bu da, projenin Millenium Fon'undan 50 milyon sterlin tutarında yardım almasını sağladı; proje maliyetinin geri kalan bölümü başka kaynaklardan karşılanacak.[41] Her şeye karşın Tate, bölge halkıyla ilişkilerini güçlendirmeye özen gösteriyor; yerel gruplara danışarak, yerel bir geliştirme görevlisi atayarak (1996) ve proje alanında ziyaretçiler için bir büro açarak halkla yakınlaşmaya çalışıyor. Southwark'lıların yeni iş imkânlarından yararlanmalarına önem veriyor; hem inşaat evresinde hem de müzenin açılmasından sonra bölge sakinlerinin istihdam edilmesine çalışıyor. Müze açıldıktan sonra bölgedeki diğer sanat kurumlarının

işverenleriyle, Sanat Eğitimi Vakfı çatısı altında işbirliği yapılarak yeni iş olanaklarından bölge sakinlerinin yararlanması sağlanacak.

Henüz tamamlanmamış olan bu proje,* sanat kurumlarının kentsel yenilemede oynayabileceği rolün değerlendirilmesi açısından önemli bir deneme olabilir – hem dar anlamda ekonomik hem de geniş anlamda sosyal açıdan. Tate, bu projenin geliştirilmesinde Liverpool ve St. Ives deneyimlerinden yararlandı; giderlerin karşılanması, eğitim ve sosyal hizmet programının geliştirilmesi gibi meseleleri projenin başında çözmek gerektiğini gördü. Ancak henüz yanıtlanmamış olan soru şu: Tate yöneticilerinin, metropolün alışılagelmiş sanat izleyicisinden çok farklı bir kitleyle karşılaşmalarından edindikleri içgörüler, yeni müzenin programındaki genel yaklaşımı ne ölçüde etkileyecek? Tate, dünya çapında prestij ve popülerlik açısından New York'taki MOMA ve Paris'teki Pompidou Merkezi'yle rekabet etmeyi düşünüyorsa, hiç kuşkusuz kendisini yalnızca, hatta esas olarak bile bir "yerel müze" [*community museum*] olarak tanımlayamaz. Yeni alımlarla koleksiyonu zenginleştirmek, Serota ve çalışma arkadaşlarının önceliği olmak zorunda. Aynı şekilde, bir 21. yüzyıl müzesi (yaygın olarak böyle niteleniyor) sanat ile yeni teknolojiler arasında giderek artan etkileşimi belgelemek zorunda. Tate Modern, kendisini yalnızca ulusal bir kurum olarak tanımlayamaz, yine de uluslararası hedefleri ile yerel yükümlülüklerini uzlaştırmanın yolunu bulmak zorunda. Aksi halde, müzeyle bir şekilde ilgili olacak herkesi, yani sanatçıları, küratörleri, turistleri, "halk"ı, malî destekçileri, Southwark belediye meclisini ve Southwark'ta yaşayanları nasıl tatmin edebilir?

ÇEVİREN **Esin Soğancılar**

---

* Tate Modern Mayıs 2000'de açıldı – ç.n.

Notlar

1 Bu gelişmelerin 19. yüzyıl Manchester kentine gönderme yapılarak ele alındığı bir değerlendirme için bkz. Perry ve Cunningham, *Academies, Museums and Cannons of Art*, 8. örnek olay incelemesi. Sanat müzesinin uygarlaştırma işlevi, toplumsal statünün sınırlarını belirleme işleviyle çatışma halindedir; Bourdieu bu konuyu ele alır: Bkz. "Postmodern Çağda Müze", bu kitap içinde.

2 Bkz. Taylor, "From penitentiary to ' temple of art". Tate Modern'in 2000 yılında açılmasından sonra, Millbank binası özgün işlevine, yani, İngiliz sanatına adanmış bir müze işlevine dönecek. Müzenin 100. yıldönümü nedeniyle bir müze tarihi yayınlanmıştır; bkz. Spalding, *The Tate*.

3 Böyle bir "kültür semti"nin en ünlü örneği, New York SoHo'dur. Buradaki ironi şudur: Sanatçılar, kendilerini "alternatif" ya da egemen kültüre muhalif olarak düşünseler de, inşaat şirketlerinin "truva atı" rolünü oynayabilmekte, böylece mutenalaştırma sürecinde suç ortaklığı yapabilmektedirler; bkz. Zukin, *The Cultures of Cities*, s. 23 (daha önceki *Loft Living* adlı çalışmasına göndermeler de var); daha geniş bilgi için bkz. Deutsche, *Evictions*.

4 Tarihî binaların korunması yönündeki akım, kentlerin kültürel cazibe merkezleri olarak geliştirilmesi eğilimiyle yakından ilişkilidir; ayrıca bkz. "Postmodern Çağda Müze", bu kitapta.

5 Ana müzenin açılışından önce gerçekleştirilen "Geçici Çağdaş" hakkında bkz. "Modern Sanat Müzesi", bu kitapta. Müze binası, müzenin kentin alamet-i farikası olmasını sağlayan, gösterişli bir "imza bina"dır (ifade Arata Isozaki'nin).

6 Ancak 1990'lı yıllarda Glasgow yine ciddi toplumsal ve ekonomik sorunlarla karşı karşıya kaldı. 1996'da açılan Modern Sanat Müzesi, ilk yılında beklenenin iki katından fazla kişi tarafından ziyaret edildi; Burrell'in izleyici sayısındaysa büyük düşüş gözlendi. Her şeye karşın, 1999 yılında Birleşik Krallık Mimarlık ve Tasarım Kenti seçilen Glasgow, kültür politikası aracılığıyla kentsel yenileme modeline olan inancı belli bir ölçüde de olsa korumayı başarmıştır.

7 Hewison, *Culture and Consensus*, s. 278.

8 Harvey, *The Urban Experience*, s. 270.

9 Bazı gözlemciler "lokomotif" projelere ve onlarla birlikte ekonomik hedeflere öncelik verilmesine karşı çıkıyor; onun yerine, yoksullaşmış sosyal sınıfları kent hayatıyla yeniden bütünleştirmeyi amaçlayan sosyal ağırlıklı bir kültür politikası seçeneğini savunuyorlar. Bianchini, "Culture, Conflict and Cities" ve Landry ve diğerleri, *The Art of Regeneration* adlı çalışmalarında bu tür bir yaklaşımı benimserler.

10 Krens'in, Guggenheim'ın bir şubesi olmasını hedeflediği MassMoCA (Massachusetts Çağdaş Sanatlar Müzesi) bu durumun bir örneğini oluşturur. Küçük bir sanayi kenti olan North-Adams, ekonomik sorunlarının tek çözümü olarak bu fikre dört elle sarıldı. Ne var ki, kurulacak müzenin, metropol alanından bölgeye izleyici çekme potansiyeli yüksek görülmediği için, proje 1990'ların başında rafa kaldırıldı. Sonradan, daha iddiasız ve yerel hedeflere yönelik olarak yeniden canlandırıldı. Bkz. Zukin, *The Cultures of Cities*, s. 79-108.

11 Tarihî ve mimarî açılardan önemli binalar, uygunsuz tadilatlardan ya da yıkımlardan korunmaları amacıyla ulusal bir kayıtta listelenmişlerdir.

12 Bkz. Perry ve Cunningham, *Academics, Museums and Canons of Art*, örnek olay incelemesi 5.

13 Bu tür yapılar arasında en iyi bilinenlerden biri, 1969'da açılan Shropshire'daki Ironbridge George Müzesi'dir. "Kültür mirası" fenomeni hakkındaki bir değerlendirme için, bkz. Emma Barker, "Heritage and the Country House", *Contemporary Cultures of Display*'de; gerçi bu makale esas olarak "sınaî arkeoloji" yerine kırsal alandaki konutlar üzerine yoğunlaşıyor.

14 *Guardian*, 23 Mart 1985.

15 Mellor, "Enterprise and Heritage in the Docks", s. 103.

16 Harris, "Abstract Expressionism at the Tate Gallery Liverpool", s. 105.

17 *Independent*'ta aktarılmış, 18 Şubat 1988.

18 Mitchison, "Style on Mersey", s. 17.

19 "Abstract Expressionism at the Tate Gallery Liverpool", s. 108.

20 Derry'deki gelişmeler için bkz. Nick Webb ve Emma Barker, "Contemporary Art in Ireland, Part I: Institutions, Viewers and Artists", *Contemporary Cultures of Display*.

21 Dodds, "Won from the Art", s. 46.

22 Curtis, "Uses of Ownership", s. 31.

23 Bu sergi hakkında bkz. Elsebeth Court, "Africa on Display: Exhibiting Art by Africans", *Contemporary Cultures of Display*. Buradaki önemli bir nokta, Liverpool'un zenginliğinin köle ticaretine dayanmasıdır.

24 Ancak kentin bir "sanatçı kolonisi" olarak geçmişi, 19. yüzyılın sonlarına kadar uzanır. Kentin sanatçılar açısından çekiciliği, bir ölçüde, Fransa Brötanya'daki Pont-Aven'le karşılaştırıldığında sahip olduğu primitif yalınlıktan kaynaklanır. Başta Paul Gaugin olmak üzere ünlü sanatçılarla bağı nedeniyle şimdi (St. Ives gibi) bir turizm sektörüne sahip olan Pont-Aven hakkında bkz. Emma Barker, "Heritage and the Country House", *Contemporary Cultures of Display*; Wood, *The Challenge of the Avant-Garde*.

25 *Sunday Telegraph*, 3 Şubat 1991.

26 *Cornishman*, 28 Şubat 1991.

27 "A Gallery Rooted in its Context", s. 30.

28 Shalev ve Tooby, *Tate Gallery St. Ives*, s. 5.

29 *Tate Gallery St. Ives: Souvenir Guide*, s. 10. Ancak, "St. Ives sanatı"ndaki belirleyici öğenin peyzaj olduğu iddiasının, sanat üretiminin gerçek karmaşıklığının aşırı düzeyde basitleştirilmesi anlamını taşıdığı ileri sürülmüştür; bkz. Stephens, "As I was going to St. Ives, again." Örneğin Ben Nicholson'ın kent manzarası (*St. Ives, Cornwall*), daha karakteristik olan soyut sanatından çok farklıdır.

30 Tooby, "Tate Gallery St. Ives", s. 50.

31 Aktaran Greenberg, "Surf and Sensibility", s. 48.

32 Davies, "Every Town Should Have One", s. 28.

33 Müze dışındaki mekânlarda gerçekleştirilen benzer uluslararası sergiler için bkz. Sandy Nairne, "Exhibitions of Contemporary Art", *Contemporary Cultures of Display*.

34 *Observer*, 6 Haziran 1993.

35 Binanın sahibi olan Nuclear Electric, tesisin, korumaya alınan binalar listesinin dışında kalmasını sağlamıştı; böylece yıkılıp yeniden yapılması için binayı satabilecekti. Bu kararın geri çekilmesi ve Bankside'ın koruma listesine alınması için yürütülen kampanya, Tate'in binayla ilgilenmesine neden oldu. Bazı eleştirmenler, bu binanın yıkılmasının ve yerine yeni bir binanın yapılmasının daha uygun olacağını öne sürdüler; onlara göre, binanın Tate tarafından korunması, geçmişin mirasını korumayı saplantı haline getirmiş bir ulusun vizyon yoksunluğunun tipik örneğiydi.

36 Scott, "The Raw and the Converted", s. 58. Ayrıca bkz. "Modern Sanat Müzesi", bu kitapta.

37 *Tate Gallery of Modern Art*, tanıtım broşürü.

38 Frankfurt'taki Modern Sanat Müzesi (bkz. "Modern Sanat Müzesi" adlı makale) ve Bilbao Guggenheim, yakın geçmişte kurulan ve barındırdığı sanat eserlerini gölgelediği için eleştirilen müzeler arasında yer alır.

39 Paul de Meuron, *Guardian*'da alıntılanmış, 23 Şubat 1995.

40 Aktaran Kent, "Alternating Currents", s. 13.

41 Millennium Commission, piyango gelirlerinin bir kısmının dağıtımını yapıyor. Millî Piyango olmadan gerçekleştirilmesi olanaksız olan Tate Modern gibi projelere kaynak sağlıyor.

Kaynakça

"A Gallery Rooted in its Context", *The Architects' Journal*, 23 Haziran 1993, s. 25-35.

Barker, Emma (ed.) *Contemporary Cultures of Display* (Londra: Open University Press, 1999).

Bianchini, Franco "Culture, Conflict and Cities: Issues and Prospects for the 1990's", Franco Bianchini and Michael Parkinson (ed.), *Cultural Policy and Urban Regeneration: The West European Experience* (Manchester University Press, 1993) s. 199-213.

Curtis, Penelope "Uses of Ownership", *Museums Journal*, Eylül 1993, s. 30-31.

Davies, Maurice "Every Town Should Have One", *Museums Journal*, Eylül 1993, s. 27-28.

Deutsche, Rosalyn *Evictions: Art and Spatial Politics* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996).

Dodds, Philip "Won From the Art", *New Statesman*, 17 Haziran 1988, s. 45-46.

Greenberg, Sarah "Surf and Sensibility", *Tate*, sayı 5, Bahar 1995, s. 46-49.

Harris, Jonathan "Abstract Expressionism at the Tate Gallery Liverpool: Region, Reference, Ratification", David Thistlewood (ed), *American Abstract Expressionism* (Liverpool University Press, 1993).

Harvey, David *The Condition of Postmodernity* (Oxford: Blackwell, 1989) [*Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran (İstanbul: Metis Yayınları, 1997)].

Harvey, David *The Urban Experience* (Oxford: Blackwell, 1989).

Hewison, Robert *Culture and Consensus: England, Art and Politics since 1940*, gözden geçirilmiş basım (Londra: Methuen, 1997).

Kent, Sarah "Alternating Currents", *Time Out*, 27 Mart-3 Nisan 1996, s. 12-13.

Landry, Charles ve diğerleri *The Art of Regeneration: Urban Renewal through Cultural Activity.* (Stroud, Comedia, 1996).

Mellor, Adrian "Enterprise and Heritage in the Dock", John Corner ve Sylvia Harvey (ed), *Enterprise and Heritage: Crosscurrent of National Culture* içinde (Londra ve New York: Routledge, 1991) s. 93-115.

Mitchison, Amanda "Style on the Mersey", *New Society*, 20 Mayıs 1988, s. 14-17.

Perry, Gill ve Cunningham, Colin (ed) *Academics, Museums and Canons of Art* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1999).

Scott, Kitty "The Raw and the Converted", *Tate*, sayı 6, Yaz 1995, s. 54-58.

Shalev, David ve Tooby, Michael (ed) *Tate Gallery St Ives: The Building* (Londra: Tate Publishing, 1995).

Spalding, Francis *The Tate: A History* (Londra: Tate Publishing, 1998).

Stephens, Cristopher "As I was going to St Ives, again", *Art History*, 20. cilt, sayı: 4, Aralık 1997, s. 622-626.

St Ives 1939-1964: Twenty Five Years of Painting, Sculpture and Pottery, sergi kataloğu (Londra: Tate Publishing, 1985).

Tate Gallery St Ives: Souvenir Guide (Londra: Tate Publishing, 1997).

Taylor, Brandon "From Penitentiary to 'temple of art': Early Metaphors of Improvement at the Millbank Tate", Marcia Pointon (ed), *Art Apart: Art Institutions and Ideology across England and North America* içinde (Manchester University Press, 1994).

Tooby, Michael "Tate Gallery St Ives", *Art Quarterly*, sayı: 13, Bahar 1993, s. 47-50.

Wood, Paul (ed) *The Challenge of the Avant-Garde* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1999).

Zukin, Sharon *The Cultures of Cities* (Oxford: Blackwell, 1995).

Yardımları için Tate Gallery arşiv personeline ve Liverpool Tate Gallery Halkla İlişkiler ve Tanıtım sorumlusu Catherine Braithwaite'e teşekkür ediyorum. Chris Stephens ise bana St. Ives Tate konulu bir konferansın metnini gönderme nezaketinde bulundu.

II
Kültürün Müzeleşmesi

Valéry, Proust ve Müze*

THEODOR W. ADORNO

Hermann von Grab'ın anısına

"Müzelik" ifadesinin Almanca'da nahoş bir tınısı vardır. İzleyicinin artık canlı muamelesi etmediği, ölmekte olan nesneleri tanımlar. Halihazırdaki bir ihtiyaçtan değil de, daha çok tarihe gösterilen itibardan ötürü muhafaza ediliyordur bu nesneler. Müze ile mozole arasında, salt fonetik olmanın ötesine geçen bir bağ vardır. Müzeler sanat eserlerinin özel aile mezarlıkları gibidir. Kültürün nötralizasyonuna şahitlik ederler. Sanat hazineleri orada defnedilmiştir: Pazar değeri, bunlara bakmanın saadetini bastırır. Kendisi bir koleksiyona sahip olmayan kişi –ki büyük özel koleksiyoncular gittikçe daha ender hale geliyor– resim ve plastik sanat eserleriyle büyük ölçüde ancak müzelerde tanışabilir. Müzelerden duyulan hoşnutsuzluk ağır basıp da, eserlerin ortaya çıkarıldıkları çevre içinde ya da o çevreye benzer bir ortamda (örneğin Barok veya Rokoko saraylarda) sergilenmesi, özgün

---

* *Prismen*, Theodor W. Adorno (Frankfurt: Suhrkamp, 1955) © Suhrkamp.

ortamlarından koparılıp biraraya getirilerek sergilenmelerinden daha da rahatsız edicidir; ince beğeni, o karman çormanlıktan bile daha fazla zarar verir sanata. Müzik için de benzeri geçerlidir. Büyük konser topluluklarının çoğunlukla geçmişe dönük bir bakışla düzenlenmiş programları, daima müzelerle ortak özellikler arz eder. Fakat mum ışığında icra edilen Mozart, kostümlü piyese indirgenmiş olur. Müziği, icranın mesafesinden kurtarıp dolaysız hayatın bağlamına dahil etme çabalarında, yalnızca çaresizlik değil, geriletici bir hıncın gayretkeşliği de saklıdır. Mahler'in, izleyenleri konserin havasına sokmak için salonu karartmayı salık veren iyi niyetli birisine şu cevabı vermesi sebepsiz değildi: İnsana etrafını unutturmayan bir icra hiçbir işe yaramaz. Böylesi zorluklar, "kültürel gelenek" denen şeyin meşum durumunun bir parça gözler önüne serilmesini sağlar. Kültürel gelenek, kapsayıcı ve esaslı bir güçle canlandırılmak yerine, sırf gelenek sahibi olmak iyidir diye kendisine atıfta bulunulmaya başlandığında, ondan geriye her ne kaldıysa, bu maksada dönük bir araca dönüşerek çözülür. Bir uygulamalı sanat sergisi, sözümona muhafaza ettiği şeyle alay eder sadece. Bir eserin, iradî bir şekilde, özgün formu içinde yeniden imal edilebileceğine inanan kişi, umutsuz bir romantizmin ağına düşmüştür. Geçmişte kalanı modernleştirmek, geçmişe şiddet uygulamak demektir – ve ona pek az hayrı dokunur. Fakat geleneksel olanı öğrenme imkânından radikal bir biçimde imtina edecek olursanız, kültüre sadakatin bu aşırı hali barbarlığa götürecektir sizi. Dünyanın şirazesinden çıktığını her yerde, her alanda gösteren şey, her nasıl yaparsanız yapın, yanlış yapıyor olmanızdır.

Fakat bu olumsuz durum hakkında genel bir kavrayışa erişmek de insanı rahatlatmamalı. Müze üzerine yapılan türden bir fikrî tartışmanın, özgül savlara dayanarak yürütülmesi gerekir. Bunun için de elimizde iki olağanüstü bel-

ge var. Fransa'nın, bir önceki kuşaktan iki sahih şairi, Paul Valéry ve Marcel Proust, müze sorununa ilişkin görüşlerini açıklamışlardır. Birbirine taban tabana zıttır bu görüşler. Gerçi bir polemik biçiminde, birbirine cevaben öne sürülmüş açıklamalar söz konusu değildir ve iki yazarın, birbirlerinin söylediklerinden haberdar olduklarını gösteren bir veri yoktur. Valéry, Proust üzerine bir makale derlemesi için kaleme aldığı yazıda, onun romancılığına pek aşinâ olmadığının altını çizmiştir. Valéry'nin müzeleri konu alan yazısı "Le problème des musées" adını taşır ve bazı denemelerini biraraya getiren *Pièces sur l'art* adlı kitapta yer alır. Proust'un metni ise, *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eserinin *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde* başlıklı bölümündedir.

Valéry'nin dayandığı nokta belli ki, Louvre'un kafa karıştırıcı doluluğudur. Müzelerden pek hoşlanmaz o. Nice hayranlık uyandırıcı şey saklanıyor olsa da oralarda, derin zevk veren pek az şey vardır. Geçerken söyleyelim, Valéry'nin kullandığı "délices", çevrilmesi mümkün olmayan kelimelerdendir: "Leziz şeyler" desek, gazete yazı dizilerinin lisanına çalar; "vecd" desek, fazla ağdalı, Wagner'vari olur. Belki kastedilene en yakını, "cazibeli, alımlı, haz verici" sıfatları olacaktır. Fakat bu kelimelerin hiçbiri, Villiers de l'Isle-Adam'dan beri *l'art pour l'art* [sanat için sanat] tavrına eşlik eden o feodal hazzın sessiz hatırasını ifade edemez. Almanca'da bu anlamın yankısını ancak *Rosenkavalier* komedisindeki "*deliziös*"de [enfes] bulabilirsiniz. Her halükârda, daha Louvre'a girerken bastonunu teslim etmeye zorlayan otoriter jesti bile, sigara içme yasağını bildiren tabelayı bile üzerinde baskı olarak hisseder, *senyör/derebeyi* edalı Valéry. Heykeller arasında, soğuk bir şaşkınlığın hüküm sürdüğünü söyler – her biri ötekinin var olmamasını talep eden donmuş yaratıkların homurtusu, bir düzensizlik, garip bir biçimde düzenli. Seyre/tefekküre sunulmuş resimlerin orta-

sında, diye alay eder Valéry, kutsal bir ürperti sarar insanı: Gerçi kilisedekinden daha yüksek, fakat günlük hayattakinden daha alçak sesle konuşursunuz. Niye oraya gittiğinizi bilmezsiniz: Eğitim almak için mi, haz aramak için mi, yoksa bir geleneğe uymak, bir görevi yerine getirmek için mi? Müze yorgunlukla barbarlığın buluştuğu yerdir. Ne bir şehvet kültürü, ne de bir akıl kültürü kurabilirdi Valéry'ye göre, birbiriyle tamamen rabıtasız bunca şeyi çatısı altında toplayan böyle bir evi. Ölü rüyetler defnedilmiştir oraya.

Kulak müziğe, gözün resme olduğundan daha uzaktır, der Valéry, bu nedenle, o uzaklıktan yanılsamalarını besleyebilen kulağın durumu daha iyidir: Kimse aynı anda on orkestrayı dinlemesini beklemez ondan. Zihin, kendisi için mümkün olan tüm işlemleri aynı anda yürütemez. Ancak hareket eden göz, bir portreyi ve bir deniz manzarasını, bir mutfağı ve bir zafer geçidini, hepsinden önemlisi, birbiriyle bağdaşmayan resim stillerini aynı anda kaydetmeye mecbur olur. Oysa bir resim ne denli güzelse, o denli değişiktir diğerlerinden: Nadide ve biricik bir nesnedir. Böyle bir resim, onu çevreleyen diğerlerini öldürür, derler. Bu unutulacak olursa, diye uyarır Valéry, sanat-kültür mirası mahvolur. Ona yardımcı olan teknolojik araçların aşırılığı nasıl kuvvetlerini kaybetmesine yol açıyorsa, servetlerinin aşırılığı da yoksullaştırır insanı.

Valéry'nin savlarında basbayağı kültürel muhafazakâr bir vurgu var. Ekonomi politik eleştirisiyle pek ilgilenmemiş, muhakkak. Buna rağmen, yanlış serveti tespit eden estetik hassasiyetin, aşırı-birikim vakıasını bu kadar isabetli bir biçimde konu etmesi, iyice şaşırtıcı. Kelime anlamıyla iktisatta geçerlilik taşıyan bir ifadeyi mecaz olarak kullanıyor ve taşkın bir sermayeden, dolayısıyla, değerlendirilemeyecek bir sermayeden bahsediyor. Her ne olursa olsun sanatçılar ürettiğinde de, zengin insanlar öldüğünde de, müzelerin

yararına olur. Tıpkı kumarhanelerin kasası gibi, müzelerin kaybetmesi de mümkün değildir. İşte budur lanetleri. Çünkü insanlar müzelerin salonlarında umarsız bir halde yitip giderler, takati kesen o sanat fazlalığının ortasında yapayalnızdırlar. Bu durum karşısında mümkün olan tek tepki, artan bir yüzeyselliktir. Valéry, zaten madde üzerindeki hâkimiyette sağlanan her türlü ilerlemenin gölgesi olarak görür bunu. Sanat bir eğitim ve malumat meselesine dönüşür, Venüs bir belge haline gelir. Eğitim, sanat alanında, bir hezimettir. Nietzsche de *Zamansız Düşünceler*'de tarihin yararları ve mahzurları üzerine çok benzer savlar ileri sürmüştü. Müzenin şoku sayesinde Valéry, sanat eserlerinin ölümünü bir tarih felsefesi anlayışıyla idrak eder. Müzede der, geçmişin sanatını ölüme yollarız.

Valéry sokaktayken bile kurtulamaz müzenin muhteşem kaosundan (gelişmiş burjuva toplumunda meta üretiminin anarşik haliyle ilgili bir teşbih diyebilirdik buna) ve huzursuzluğunun nedenini arar. Resim ve heykel, diye anlatır ona zihnindeki cin, terk edilmiş çocuklardır. "Anneleri ölmüştür onların. Anneleri, yani mimarlık... Yaşadığı sürece onların yerini tayin etmiş, sınırlarını çizmişti. Yolunu şaşırma özgürlüğü yasaklanmıştı onlara. Kendi mekânları vardı, iyi tanımlanmış ışıkları vardı, kendi malzemeleri vardı. Aralarında doğru rabıtalar hâkimdi. Anneleri hayattayken biliyorlardı ne istediklerini... Uğurlar olsun, diyor düşüncem bana, daha fazla gitmek istemiyorum." Valéry'nin düşünümü bu romantik jestle sona eriyor. Düşünümünün ucunu açık bırakmakla, aksi halde radikal kültürel muhafazakârlığın dayatacağı kaçınılmaz sonuçtan uzak durmuş oluyor: Yani, ona sadık kalmak adına, kültürden feragat etmekten.

Proust, müzeyle ilgili görüşlerini, son derece sanatkârane bir biçimde *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eserinin dokusuna yedirmiştir. Sadece orada, layığıyla açar bu düşüncelerini. Pro-

ust'un, Flaubert öncesi roman pratiklerine dönmek için kullandığı düşünümü, sadece temsil edilenle ilgili gözlemlerden ibaret değildir. Bu düşünüm, yeraltından bağlarla onunla bütünleşir ve bu suretle –bizzat anlatı gibi– büyük estetik sürekliliğin, kendi kendisiyle konuşmasının parçası olur. Balbec plajına seyahatini anlatır Proust. Seyahatlerin, "bizi bir isimden bir başkasına götürerek" hayatın akışına koyduğu duraklardan söz eder. Hele tren istasyonları, o durakların büsbütün görülür olduğu yerlerdir: "... neredeyse şehrin bir parçası olmayan, ama ismini bir ilan tahtasında taşıdıkları gibi, şehrin kimliğinin özünü de içeren... o özel yerler."* İstasyonlar Proust'un sanki maksadını nesnelerinden emip alan belleğinin bakışı altındaki her şey gibi, tarihsel arketiplere dönüşür: Ayrılığı temsil ettiklerinden, trajik arketiplerdir. Saint-Lazare Garı'nın cam kubbeli salonunu şöyle anlatır Proust: "... karnı delinmiş şehrin tepesinde görünen gökyüzü, felaketlere gebe, tehditkâr, göz kamaştıran, muazzam bir gökyüzüydü; Mantegna veya Veronese'nin neredeyse Paris'e özgü bir modernlikteki bazı gökyüzü manzaralarına benzeyen bu göğün altında, ancak korkunç ve muhteşem bir olay meydana gelebilirdi: O da tren yolculuğu veya Çarmıh'ın dikilmesi olurdu."**

Buradan müzeyle ilgili düşüncelere geçmeyi sağlayan çağrışım, romanda açıkça kaydedilmez: O istasyonun Proust'un tutkuyla sevdiği Claude Monet tarafından yapılmış, şimdi Jeu de Paume Müzesi'nin koleksiyonunda bulunan resmidir bu. Proust fazla söz sarf etmeden, istasyonu müzeyle karşılaştırır. Her iki yer de, eylem nesnelerinin alışılageldik yüzeysel çerçevesinin dışında kalır. Şu da eklenebilir: İkisi de bir ölüm sembolizminin taşıyıcısıdır: İstasyon, kadim seyahat sembolizminin; müze ise eserle ilgili bir sembolizmin, "*l'univers no-*

* *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, çev. Roza Hakmen (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996) s. 197 – ç.n.

** *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, s. 198 – ç.n.

uveau et périssable"ın, yani sanatçının yarattığı, yeni ve kırılgan olan evrenin. Valéry'nin değerlendirmeleri gibi Proust'unkiler de sanat ürünlerinin ölümlülüğü etrafında döner. Ebedî zannedilen, der Proust başka bir yerde, içinde kendi yıkımının saiklerini barındırır. Müze hakkındaki belirleyici cümleler, istasyonun fizyonomisine oturtulmuştur. "Çağımızın hastalığı, her alanda, nesneleri mutlaka gerçekte bulundukları çerçeve içinde göstermek ve bu şekilde özünü, onları gerçeklikten yalıtmış olan zihinsel edimi yok etmektir. Tablolar şimdi, aynı döneme ait mobilyaların, bibloların, örtülerin arasında 'sergilenmekte'; dünkü cahil ev sahibesinin şimdi günlerini arşivlerde, kütüphanelerde geçirerek evinde başarıyla oluşturduğu bu yavan dekorun ortasında, bir yandan yemek yerken seyrettiğimiz şaheser, bize bir müzenin salonunda hissedeceğimiz baş döndürücü mutluluğu veremez; bunu hissedebileceğimiz tek yer olan müze salonu, çıplaklığıyla, her tür özellikten yoksun oluşuyla, sanatçının eserini yaratmak için kendini soyutladığı iç mekânları çok daha iyi simgeler."*

Proust'un tezi Valéry'ninkiyle karşılaştırılabilir, çünkü ikisi için de, sanat eserlerinin mutluluk vermesi bir önkoşuldur. Nasıl Valéry *délices*'ten bahsediyorsa, Proust da *joie enivrante*'tan, sarhoş edici neşeden bahseder. Sadece şimdiki kuşakla önceki arasındaki mesafeyi değil, sanatla Almanların kurduğu ilişkiyle Fransızların kurduğu ilişki arasındaki mesafeyi de, hiçbir şey bu önkoşuldan daha iyi karakterize edemez: Daha *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde* yazıldığında, "sanattan duyulan haz" ifadesi, Almanca'da Wilhelm Busch'un** bir kafiyeli sözü kadar hazin bir

---

* *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, s. 198 – ç.n.

** Wilhelm Busch, 19. yüzyıl sonlarında Almanya'da resimli hikâye yazarı ve çizeri olarak popüler –ve çok ünlü– olmuştur. Hayırhah bir yaklaşımla mizah/*humor* olarak tanımlanan, argolu, "gevşek" bir dille yazdığı provokatif anlatılar, daha ziyade groteskitir – ç.n.

filistenlik örneği gibi tınlamış olmalı. Hem Valéry ile Proust'un hürmet edilen bir anneye inanırcasına inandıkları bu haz duygusu, daima şüpheli olmuştur. Sanat eserlerine yakın olan biri için, onlar, nefes alıp vermekten daha haz verici değildir. O bu eserlerle tıpkı bir Ortaçağ şehrinin modern sakini gibi birarada yaşar – dışardan gelen ziyaretçi binaların güzelliğine dikkat çektiğinde homurdanarak "evet, evet" diyen, ama aslında her bir köşeye, her kapı kemerine aşina olan biri gibi. Ne zaman ki sanat eseri ile izleyici arasında, zevk almaya elverecek bir mesafe egemen olur, işte ancak o vakit bu eserlerin canlı mı ölü mü olduğu sorusu ortaya çıkabilir. Sanat eserini ziyaret etmek yerine onu mesken tutmuş olanın aklına düşmesi zordur bu sorunun. Kendileri üretmekle kalmayıp kendi üretimleri üzerine sürekli düşünen iki Fransız ise, bundan aldıkları mutluluğa rağmen, sanat eserlerinin başka insanlara bahşedeceği hazdan emindir. Hatta eserler arasında bulunan ve rekabetin hazzına eşlik eden ölümcül düşmanlık konusunda da hemfikirdirler. Ancak Proust, böyle bir düşmanlıktan ürkmek şöyle dursun, onu onaylar – Charlus'un* mübalağalı muhabbetini doğrulayacak kadar 'Alman'mışçasına. Eserler arasındaki rekabet, ona göre bir hakikat sınavıdır. *Sodom ve Gomorra*'nin bir yerinde, ekollerin, mikro-organizmalar gibi birbirlerini yediklerini ve bu mücadeleleriyle hayatın devamını sağladıklarını söyler. Tekil ve bireysel olanın kendi ayrı Oluş'unda ısrar eden bu diyalektik görüş, Proust'u, *sanatçı* Valéry'ye karşıt bir konuma getirir. Eserlerin kalıcılığından duyulan endişe Valéry için hayatî bir sorun iken, Proust'un yaklaşımı, müzelere sapkınca bir hoşgörü göstermesine yol açar.

---

* Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eserinin ikinci cildine adını veren aristokrat aileden Baron de Guarmantes – ç.n.

Kalıcılığın ölçütü, şimdi ve burada olmaktır. Sanat, dolaysız hayat içindeki yerini kaybettiği, işlev gördüğü bağlamdan çıktığı, kullanılabilme imkânıyla ilişkisi koptuğu anda, mahvolmuş demektir Valéry'e göre. Valéry'nin içinde, çevreye yönelik dikkatinin somutlaştığı keskin hatlı şiirler yaratan bir zanaatkâr vardır. Şimdi o, sanat eserinin durduğu yere –bu yerin hem maddî hem manevî anlamına– yönelik kâhinsi bir uyanıklık sergiler. Sanki ressamın perspektif duygusu onda yoğunlaşmış, gerçekliğin perspektifine ilişkin bir duygu halini almıştır – eserin, içinde kendi derinliğine kavuşabileceği bir perspektif. Onun hareket noktası, dolayımsızlığın ifadesi olarak sanatçı duruşudur, fakat en pervasız, en uç noktasına vardırır bu görüşü. *L'art pour l'art* ilkesine sonuna kadar itaat eder – onu reddetmenin eşiğine varana kadar. Ona göre sanat eseri, saf ve mutlak seyir/tefekkür nesnesidir. Fakat öylesine uzun ve öylesine gözünü ayırmadan bakar ki ona, sonunda, sanat eserinin tam da böyle saf bir seyir/tefekkür nesnesi olarak ölmekte olduğunu görür; ticarî bir süs parçasına dönüşerek yozlaştığını, eserin de Valéry'nin de *raison d'être*'i anlamına gelen onurunun yağmalandığını görür. Saf eser, şeyleşmenin ve nötrleşmenin tehdidi altındadır. Bunun idrakidir, müzede onu tesirine alan. Keşfeder ki, ciddi şekilde izlenmeye göğüs gerebilen saf eserler, yalnızca saf olmayan eserlerdir; o izlenmeyle kendilerini tüketmeyen, bir toplumsal bağlama işaret eden eserler. Valéry içindeki büyük rasyonalistin ödün vermezliğiyle sanatın o halinin geri getirilemez olduğunu kabul etmek zorunda olduğuna göre, içindeki anti-rasyonaliste ve Bergsoncu'ya kalan, taşlaşmış eserlerin yasını tutmaktır.

Romancı Proust, neredeyse tam da şair Valéry'nin durduğu yerden başlar – sanat eserlerinin ölümden sonraki hayatından. Çünkü Proust'un sanatla birincil ilişkisi, uzmanların ve üreticilerin sanatla ilişkisinin tam zıddıdır. O öncelikle

hayran hayran tüketendir, bir sanat meraklısıdır; sanat eserlerine mübalağalı bir saygı gösterme eğilimindedir – sanatçıların kuşkuyla baktığı, ancak o eserlerle arasında adeta bir uçurum olanların gösterebileceği türden bir saygıdır bu. İnsanın neredeyse şunu diyesi geliyor: Proust'un dehasının azımsanamayacak bir kısmı, –hayat karşısında bile seyirci konumunu üstlenen– bu tüketici tavrı sonuna kadar, kararlı bir biçimde sürdürmesinde yatıyordu: Bu tavrı, yeni bir üretkenlik tarzına dönüştürecek kadar, hem içe hem dışa dönük seyir/tefekkür kuvvetini gayri iradî hatırlamaya dönüştürecek kadar. Baştan itibaren, heveskâr kişi, uzmana göre kıyaslanmayacak kadar daha uygun düşer müzeye. Valéry kendini atölyeye uygun sayar, Proust ise sergide avarelik eder. Proust'un sanatla ilişkisinde sanat alanının hükmü dışında kalan bir şeyler vardır ve bazı yanlış yargıları, örneğin müzik meselelerinde, sonuna kadar bir aceminin izlerini taşır. (Arkadaşı Reynaldo Hahn'ın arabulucu *kitsch*'inin, her bir cümlesinde insafsız bir nezaketle yerleşik bir görüşü devredışı bırakan Proust'un romancılığıyla ne ilgisi vardır, örneğin?) Fakat o bu zayıflığı işleye işleye, bir güç aracına dönüştürmüştür – ancak Kafka'nın kendi zayıflığını bir güce dönüştürmesiyle kıyaslanabilecek bir ihtişamla. Tek tek sanat eserleriyle, özellikle de İtalyan Rönesansı'yla ilgili coşkulu yargıları, Valéry'ninkilere kıyasla kulağa ne denli naif gelirse gelsin, bizatihi sanat karşısındaki duruşu çok daha az naiftir. Sanatsal üretim süreci ile bu süreç üzerine düşünümün kopmaz biçimde iç içe geçtiği Valéry'nin naifliğinden söz etmek, provokatörlük gibi gelebilir. Fakat, sanat eseri kategorisinin kendisi hakkında hiçbir kuşku beslemeyişiyle, gerçekten de naiftir o. İngilizce deyimle, *for granted* [verili] sayar sanat eseri kategorisini; düşüncesinin, tarihsel-felsefî enerjisinin dinamiğini yükselten de, bu kategoriye tutunmasıdır. Valéry için bu kategori, hem sanat eserlerinin içsel ya-

pısındaki, hem de bu eserlerin idrak edilişindeki değişimin ölçütü haline gelir. Oysa Proust, şeyleri yapan sanatçının kayıtsız şartsız fetişizminden tamamen azadedir. Onun gözünde sanat eserleri, başından itibaren, özgül estetik niteliklerinin ötesinde bir şeyler daha ifade eder; onlara bakanın hayatının bir parçası, bilincinin bir unsurudurlar. Böylelikle Proust, sanat eserlerinde, eserlerin/yaratıların biçimsel yasalarından çok farklı bir düzeyin varlığını ayrımsar. Bu da, eserin ancak tarihsel gelişimi içinde açığa çıkan bir düzeydir; sanat eserinin canlı niyetinin/yöneliminin ölümünü varsayar. Proust'un naifliği, ikinci bir naifliktir: Bilincin her basamağında yeni bir dolaysızlık yeniden üretilir. Valéry'nin saf bir kendinde şey olarak kültüre beslediği muhafazakâr inanç, tarihsel eğilimi gereği o kendinde olmaklığı tahrip eden bir kültüre keskin bir eleştiri getirirken; Proust'un idrak tarzlarındaki değişimlerle ilgili olağanüstü hassasiyeti, o kendine özgü kavrayış şekli, paradoksal bir yeteneğe yol açar: Tarihsel olanı manzara/peyzaj olarak algılama yeteneğine. Müzelere, Tanrı'nın hakiki yaratılarıymışçasına hayrandır o. Proust'un metafiziği uyarınca asla tamamlanmamıştır bu yaratım, her somut idrak anında, her orijinal sanatsal seyirle/mütalaayla, yeni baştan vuku bulacaktır. Hayret dolu bakışıyla, çocukluğundan bir parçayı kurtarmıştır o. Oysa Valéry sanattan bir yetişkin gibi söz eder. Valéry, sanat eserlerinin üretilmesi ve algılanması üzerinde tarihin sahip olduğu gücü sezmiş olabilir, ama Proust da tarihin, sanat eserlerinin içerisinde dağıtıcı, harap edici bir süreç gibi hüküm sürdüğünü bilir. "*Ce qu'on appelle la postérité, c'est la postérité de l'œuvre*". Şöyle çevirebiliriz herhalde: Ölümden sonraki hayat, sanat eserlerinin yaşamaya devam etmesi demektir. Sanat ürünlerinin dağılma, harap olma yeteneğinde, onların doğal güzellikle benzerliğini keşfeder Proust. Şeylerin bozulmasının fizyonomisini, onların ikinci hayatının bo-

zulması olarak görür. Zaten belleğin dolayımından geçmeyen hiçbir şey Proust için kalıcı olmadığından, aşkı, ilkinden ziyade geçip gitmiş olan o ikinci hayata tutunur. Estetik nitelik sorunu Proust'un estetizmine göre ikincildir. Eserinin ünlü bir bölümünde, dinleyenin hayatından kesitleri hatırlattığı için bayağı müziği yüceltir; zira eski bir popüler şarkı, Beethoven'in bir eserinin –bir kendinde varlık olarak– yapabileceğinden çok daha sadakatle ve derin bir etkiyle muhafaza eder o hayat kesitini. Hatırlamanın soğuk bakışı, kültürün peçesini delip geçer: Kültürel düzeyler ve ayrımlar, artık nesnel tinin alanı olarak yalıtılmaksızın, akıp giden öznelliğin içine çekilerek, Valéry'nin sapkınlıkla, mütemadiyen onlara atfettiği o iddialılığı yitirirler. Sanat eserlerinin ifadesini darmadağın ettiği için Valéry'yi rahatsız eden, müzelerdeki o kaotik hal, Proust'ta trajik bir niteliğe bürünür. Proust için, sanat eseri ancak müzede ölmek suretiyle hayat bulur. Ancak içinde işlev gördüğü yaşama düzenini kaybetmesiyle, hakiki kendiliğindenliği serbest kalacaktır: Biricikliği, adı, kültürün büyük eserlerinin salt kültürden fazla bir şey olmasını sağlayan neyse o, açığa çıkacaktır. Proust'un yaklaşımı cesur bir incelmişlik içinde, Goethe'nin *Ottilia'nın Güncesi*'ndeki* şiarı muhafaza eder: Kendi türünde tamamlanmış olan her şey, kendi türünün ötesine geçer. Sanata, onu görelileştirmek suretiyle onur kazandıran, klasik olmaktan çok uzak bir düşünce.

Ama her kim tinin tarihiyle yetinmek istemez, o vakit "kim haklı?" sorusundan kaçınamayacaktır: Müzeyi eleştirenler mi, savunanlar mı? Valéry'ye göre müze, barbarlığın mekânıdır. Bunun temelinde, Mallarmé'yle paylaştığı bir görüş yatar: Kültürün kutsal olduğu görüşü. Bu sıkıntı di-

---

* Goethe'nin *Wahlverwandschaften* ("Seçilmiş Akrabalıklar" veya "Gönül Yakınlıkları") adlı eserinde yer alır – ç.n.

ninin tahrik ettiği bütün itirazlara, özellikle aceleci sosyal eleştirilere rağmen, onun hakikat uğrağında ısrar etmek gerekiyor. Ancak salt kendisi uğruna, hoşnut etmesi beklenen insanları hesaba katmaksızın var olandır ki, beşerî alınyazısının hükmünü yerine getirmiş olur. Manevî yaratıların, ancak başka bir şey için var oldukları ölçüde haklılaştırılabilecekleri yönündeki evrensel inanç kadar, gayri insanîleşmeye hizmet eden bir şey daha yoktur – bizatihi bu inanç, tanzimci aklın egemenliğinin kanıtıdır. Valéry sanat eserinin nesnel karakterini, içkin uyumunu ve öznenin onun karşısındaki tesadüfîliğini kıyas kabul etmez bir otoriteyle kanıtlamıştır. Çünkü o, bu içgörüyü öznel tecrübe üzerinden, bizzat sanatçının zorlu emeği üzerinden kazanmıştı. Bu noktada Proust'tan üstün olduğuna hiç şüphe yok: Baştan çıkarılamazdı o, çok daha dirençliydi. Oysa Proust'un bilgi/tecrübe akışına verdiği öncelikte, sabit olan hiçbir şeye tahammül edemeyişinde karanlık bir veçhe vardır: Konformizm, değişen durumlara uyum sağlamaya hazır olma hali, ki Bergson'la paylaştığı bir özelliktir. Proust'un eserlerinde öyle pasajlar vardır ki, sınırsız öznelciliği bakımından, sanat eserini, yansıtma deneylerinde tetikleyici konumuna indirgeyen harcıâlem görüşü andırır. Oysa Valéry, yeri geldiğinde, pek ironiye de meyletmeksizin, şiirin niteliğinin deneye tâbi tutulamayacağını söyleyerek yakınır. Proust, *Temps retrouvé*'nin ikinci cildinde şöyle der: Eser, yazarın, aksi takdirde belki de keşfedemeyeceği bir şeyleri kendi içinde keşfetmesi için okura sunduğu bir tür optik cihazdan başka bir şey değildir. Proust'un müze lehine ileri sürdükleri de insandan hareketle düşünülmüştür, meselenin kendisinden hareketle değil. Eserin ölümden sonraki müze hayatında muhafaza edileni bir öznellikle, sanat eserini gerçeklikten yalıtan anî üretim edimiyle özdeşleştirmesi de tesadüf değildir. Proust resmin yalıtılmışlığında, o üretim edi-

minin yansıdığını düşünür; oysa Valéry resmin yüzkarası olarak görür bunu. Proust dizginsiz öznelliğiyle nesnel Tin'e ihanet eder, ama tam da bu sadakatsizliğidir, ona kültürün içkinliğini kırıp geçme yeteneğini veren.

Aralarındaki, sonuca ulaşmamış bu gizli davada ne Valéry ne Proust haklıdır. İkisi arasında uzlaştırıcı bir orta yol da bulunamaz. Fakat onların ihtilafı, meselenin kendisinde söz konusu olan bir çatışmayı çok net bir biçimde gözler önüne serer. Her ikisi de çelişkinin kendini açmasında söz konusu olan hakikat uğraklarından birini takdim eder. Bir tarafta nesnenin fetişleştirilmesi, diğer tarafta öznenin kendi kendine meftun oluşu, bu çatışma içerisinde birbirini düzeltir. İki konum birbiri içine geçer. Valéry sürekli kendi üzerine düşünüm yoluyla eserlerin kendinde varlık oluşunun farkına varırken; Proust'un öznelciliği, sanattan ideali, yaşayanın kurtuluşunu umar. Kültüre karşı ve kültürün içinden olumsuzluğu, eleştiriyi, salt varoluşla yetinmeyen kendiliğinden edimi temsil eder onun öznelciliği. Ancak bu kendiliğindenliğin özünü cisimleştirdiği ölçüde sanat olan eserlerin hakkını teslim etmiş olur böylece. Proust nesnel mutluluk uğruna kültüre tutunur, oysa Valéry sanat eserlerinin nesnel taleplerine sadakatinden ötürü kültürü feda etmek zorundadır. Hakikatin çelişkili uğraklarını temsil eden, son zamanlarda sanat üzerine yazanların en bilgilileri olan bu iki insanın, kısıtları da var elbet – zaten başka türlü, bu bilgileri de mümkün olmazdı. Valéry, "Triomphe de Manet" başlıklı denemesinde söylediği gibi, varoluşun ve şeylerin sırf sanat tarafından yenip yutulmak için var olduğu konusunda, öğretmeni Mallarmé ile mutabık olduğuna dair herhangi bir şüpheye meydan bırakmaz: Dünya güzel bir kitap hasıl etmek üzere vardır; mutlak şiir, onun tamamına ermesidir. *Poésie pure*'ün [saf şiir] göz diktiği kaçış yolunun da farkındadır. "Tam barbarlığa varmanın," diye

başlar başka bir denemesi, "münhasıran saf tine bağlanmak kadar emin bir yolu yoktur." Gerçekte, onun kendi görüşü, sanatı putperestlik derecesinde yüceltmesi, müzeye yönelik suçlamasının altında yatan sürecin ta kendisine hizmet eder: Sanatın şeyleşmesi ve yağmalanması sürecine. Çünkü ilk defa müzede, kendi başına bir amaç haline gelen "seyir" için arz edilen resimler, Valéry'nin hayalini kurduğu mutlaklığa erişir – ve kendi rüyasının gerçekleşmesi ölümcül bir dehşetle uyandırır Valéry'yi. Proust bunun devasını bilir. Sanat eserleri, onlara bakanın öznel bilinç akışının unsurları haline geldiğinde –deyim yerindeyse– yuvalarına kavuşurlar, böylece kült olma ayrıcalıklarından vazgeçer, empresyonistlerin kahramansı estetiğinde sahip oldukları gasp edici niteliklerinden kurtulurlar. Fakat aynı nedenle Proust, sanat meraklılarına özgü bir şekilde, sanattaki özgürlük edimini abartır. Çok defa sanat eserinde, onu meydana getirme veya zevkine varma talihine veya talihsizliğine sahip olmuş bir ruhsal yaşantının kopyasını görür – ruh hekimlerininkinden pek farkı olmayan, sanata haddinden fazla dolayımsızlık atfeden bir anlayıştır bu. Sanat eserinin, daha tasavvur edilme aşamasında, kendine özgü yapısı ve mantığı çerçevesinde taleplerde bulunan nesnel bir varlık olarak yazarı/yaratıcısı ve izleyicisiyle karşı karşıya geldiği gerçeğini yeterince hesaba katmaz. Sanatçıların, tıpkı hayatları gibi, yaratıları da sadece dışardan bakıldığında "serbest" görünür. Ne ruhun yansımalarıdırlar onlar, ne Platoncu ideaların cisimleşmesi, ne de saf Varlık. Sanat eseri, özne ile nesne arasındaki bir "kuvvet alanı"dır. Valéry'nin savunduğu nesnel zorunluluk, Proust'un her türlü anlamın ve mutluluğun tek kaynağı saydığı öznel kendiliğindenlik edimiyle gerçekleştirir kendini ancak.

Valéry'nin müzelere karşı mücadelesinde Donkişotça bir yan olmasının tek nedeni, kültürün barbarlığa isyanının işi-

tilmeden yitip gitmesi değil. Umutsuz isyanlara da ihtiyaç var. Ne var ki Valéry'nin, resimlerin maruz kaldığı şeyle ilgili olarak salt müzelerden şüphelenmesi, biraz fazla masumanedir. O resimler, soyluların –ki onlarla da Valéry'den çok Proust uğraşmıştır– saraylarındaki eski yerlerinde asılı kalmış olsaydılar da müzelik parçalara dönüşürlerdi, müzeler olmadan da. Sanat eserinin ömrünü kemiren, onun kendi hayatıdır aynı zamanda. Valéry'nin resim ve heykeli annesini kaybetmiş çocuklara benzettiği o gösterişli alegorisi karşısında hatırlatmak gerekir ki, mitlerde, insanın kaderi alt edişini temsil eden kahramanlar, daima annelerini kaybetmişlerdir. Sanat eserleri, ancak onları besleyen topraktan koparılıp kendi çöküşlerine giden yola çıktıklarında, *promesse du bonheur*'e [mutluluk vaadi] dönüşürler. Proust bunu fark etmiştir. Her sanat eserini, Picasso'nun en son heykeli olsa bile, müzeye tevdi ve emanet eden bugünkü işleyiş, geri çevrilemez. Fakat sadece rezilce değildir bu işleyiş çünkü aynı zamanda, insanî amaçlara yabancılaşmasını tamamlayan sanatın –Novalis'in mısrasıyla– hayata döndüğü bir duruma işaret eder. Proust'un romanında, resimlerin ve kişilerin fizyonomilerinin, aralarında neredeyse hiç eşik yokmuşçasına birbiri içine kayışında, yaşantılara ve müzik parçalarına dair hatıraların iç içe geçişinde, bu durumu hissetmek mümkündür biraz. Romanın en çok dikkat çekilen yerlerinden birinde, "*Du côté de chez Swann*"ın ilk sayfasında, uykuya dalışı tasvir ederken şöyle der anlatıcı: "*Bana öyle geliyordu ki, sanki kitap bizzat benim hakkımdaydı: bir kilise, bir kuartet, I. François ile V. Charles arasındaki rekabet.*" Valéry'nin uzlaşmaz bir şekilde yakındığı o ayrılık, uzlaşmaktadır burada. Kültür varlıklarının kaosu, bedeninde kendini uzakların hâlesiyle bir hisseden çocuğun bahtiyarlığında sönüp yiter.

Müzeler kapatılamaz, arzulanacak bir şey de olmazdı bu. Aslına bakılırsa, tinin doğa tarihi koleksiyonları, sanat eser-

lerini tarihin hiyeroglifine dönüştürdü ve bu eserlere, kuruyan eski içerikleri yerine yeni bir içerik kattı. Geçmişten ödünç alınmış bir saf sanat çıkartılamaz bu olgunun karşısına, zaten kavram olarak uygun da değildir. Valéry'den iyi kimse bilemezdi bunu, nitekim o da tam bu nedenle yarıda kesti düşünümünü. Lâkin müzeler de, ısrarla, aslında her sanat eserinin talep ettiğini talep eder: Öyle ya da böyle, kendilerini seyredecek birilerini. Proust'un gölgesinde gezdiği *flâneur* de çoktan geçmişe karıştı, artık kimse müzelerde salınamaz öyle, kâh orada kâh şurada bir haz bulmak üzere. Sürekli felaket tehdidi altında olan bir gerçeklik karşısında sanatla kurulacak yegâne uygun ilişki, bugün dünyanın gidişatının arz ettiği vehamete koşut olarak, eserleri ölümüne ciddiye almak olacaktır. Valéry'nin kehanet ettiği felaketten, bastonu ve şemsiyesiyle birlikte naifliğinin son bakiyesini de girişte teslim edip, ne istediğini gayet iyi bilerek iki veya üç resim seçen ve onlara sahiden idollermişçesine yoğunlaşarak bakan biri sakınabilir kendini ancak. Bazı müzeler bu açıdan gayet uygundur. Gereken aydınlatma ve atmosferle birlikte, Valéry'nin kendi ekolünün ilkesi ilan ettiği ve müzelerde eksikliğini hissettiği seçme ilkesini de benimsemişlerdir. Şimdi *St. Lazare Gar*ı'nın asılı olduğu Jeu de Paume'da, Proust'un Elstir'i ile Valéry'nin Dégas'sı, barışçıl bir yakınlıkla, ama usulca ayrı, durmaktadırlar birarada.

ÇEVİREN **Tanıl Bora**

Sanat Müzeleri ve Yurttaşlık Ritüeli*

CAROL DUNCAN

Fransız Devrimi Louvre Sarayı'nı bir ulusal müze ilan ettiğinde, gerçek anlamdaki ilk modern sanat müzesini de yaratmış oldu. Eski kraliyet sarayının Fransız Cumhuriyeti Müzesi'ne dönüştürülmesi, Devrim hükümetinin gündeminde ilk sırayı işgal ediyordu. Kamu müzeleri zaten bir süredir siyasî erdemin kanıtı, halkına iyi hizmet sunan bir hükümetin göstergesi sayılıyordu. Fransa dışında da eğitimli kesimler, sanat müzelerinin, bir devletin veya yerel yönetimin iyiliğinin ya da önde gelen yurttaşlarının sosyal bilincinin kanıtı olabileceğini anlamıştı. 19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, hemen hemen her Batı ülkesi, ulusal bir sanat müzesine ya da sanat galerisine sahip olduğu için övünebiliyordu. Washington'da bile, 1859'da Louvre örnek alınarak tasarlanan bugünkü Renwick Binası'nda bir ulusal sanat galerisi kurulması öngörülüyordu.

Yani Batı, kamu müzelerinin dört başı mamur bir devle-

---

* "Art Museums and the Ritual of Citizenship", ed. Ivan Karp ve Steven D. Lavine, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, (Washington ve Londra: Smithsonian Institution, 1991). Yazarın izniyle yayınlandı.

tin önemli, hatta zorunlu demirbaşları olduğunu uzun zaman önce kavramıştı. Bu düşünce, son dönemde dünyanın diğer bölgelerine de sirayet etti. Azgelişmiş denen ülkelerin geleneksel yöneticileri de, Üçüncü Dünya ülkelerinin askerî diktatörleri de, müzenin büyüsüne kapılmış durumda. Bugün bir ülke Batı simgeleri ile değerlerine gerekli hürmeti ve bağlılığı taşıyan güvenilir bir siyasî müttefik olduğunu Batı'ya kanıtlamak istiyorsa, Batı tarzında bir sanat müzesi açarak işe başlıyor. Üçüncü Dünya'da nispeten az maliyetle, fazla siyasî risk almadan Batı liberalizmi cilası sağlayan sanat müzeleri, söz konusu ülkenin iktisadî ve askerî yardım için emin bir yer olduğu yönünde Batı'ya güvence verebiliyor.

Bu durum göz önüne alındığında, Imelda Marcos'un neden 1975'te, birkaç hafta gibi kısa bir süre içinde bir modern sanat müzesi kotardığı anlaşılıyor.[1] Bu kadar acele edilmesinin nedeni, IMF'nin Manila'da bir toplantı düzenleyecek olmasıydı. Amerikan ve Avrupa sanatı alanında uzmanlaşan yeni Manila Metropolitan Sanat Müzesi, hiç kuşkusuz, dünyanın en güçlü bankacılarının da aralarında bulunduğu toplantı konuklarını etkilemek amacıyla inşa edilmişti.[2] Yeni müzenin, Filipinler'i iktisadî ve askerî açıdan ABD'ye bağımlı kılan ilişkilerin aynısını kültürel düzeyde yaratmış olması hiç de şaşırtıcı değil. Müze, Brooklyn Müzesi ile Los Angeles İl Sanat Müzesi'nin yanı sıra, Armand Hammer ile Nathan Cummings'in özel koleksiyonlarından ödünç alınan onlarca eserle açılmıştı.[3] Washington'ın Filipin askerî bütçesine muazzam katkısı göz önüne alındığında, kullanılmayan bir ordu binası olan müze binasının kendisinin de düpedüz bir Amerikan bağışı olduğunu düşünebiliriz.

Batılı bakışlar için inşa ettiği modernlik görünümünü tamamlamak için Batı tarzı bir sanat müzesine ihtiyaç duyan bir diğer yönetici de İran Şahı'ydı. Tahran'daki Çağdaş Sa-

nat Müzesi, 1977'de, şahın devrilmesinden kısa bir süre önce açıldı.[4] Modern stildeki bu çok katlı yapının maliyeti 7 milyon doları aşmıştı. Müze, büyük ölçüde İkinci Dünya Savaşı sonrası döneme ait –30 milyon dolar değerinde olduğu söylenen– Amerikan sanatı örnekleriyle doluydu, personelin çoğu ya Amerikalı'ydı ya da Amerika'da eğitim görmüştü. Müzenin baş küratörü Robert Hobbs'a göre, hanedan üyeleri nezdinde müze ile koleksiyon, siyasî propaganda aracı olmanın ötesinde bir anlam taşımıyordu.[5]

Bu arada Batı'da müze ateşi aynı hararetle sürüyor. Neredeyse her hafta, gazetelerde ya yeni bir müzenin açılacağı ya da Londra, Paris, New York, Los Angeles vb. bir merkezdeki eski bir müzenin genişletileceği veya yenileneceği duyuruluyor. Daha büyük, daha iyi bir sanat müzesine sahip olmak, hâlâ siyasî erdemin ve ulusal kimliğin –modern, liberal devletlerin oluşturduğu uygar camianın parçası olmanın– göstergelerinden biri.

Son zamanlarda, Batı müzelerinin öteki kültürleri nasıl temsil ettiği meselesi üzerinde çokça duruldu: Müzelerdeki "primitif", Üçüncü Dünya ya da Batı dışı sanat teşhirlerinin, tamamen siyasî amaçlarla, yabancı kültürleri yanlış temsil ettiği, hatta icat ettiği öne sürüldü. Müzelerin öteki kültürlere ne yaptığı sorusu, bence daha önemli bir soruyu karanlıkta bırakıyor: Müzeler kendi kültürümüz içinde hangi temel amaçlara hizmet ediyor ve bu amaçlara ulaşmak için sanat nesnelerini nasıl kullanıyor? Bu makalede yabancı ya da Batı dışı kültürlerin temsilini değil, sanat müzelerinin bizim kültürümüze, bizim kültürümüz hakkında ne söylediğini irdeleyeceğim. Hangi yollarla, ne gibi siyasî anlamlar üretiyorlar? Şunu hemen belirtmem gerekir ki en bilinen kamu müzesi türünü, yani sanat tarihinden geniş bir yelpazeyi barındıran tipik başkent ya da büyük kent müzesini ele alacağım. Louvre bu tür müzenin prototipidir.

Ritüel Olarak Müze

Sanat müzelerini tören anıtları olarak ele alacağım. Genel yaklaşımım, çoğunu Allan Wallach'la birlikte gerçekleştirdiğim eski çalışmalarıma dayanıyor.[6] Müzeleri tören anıtları olarak ele alırken niyetim, müze deneyiminin başlı başına anıtsal bir yaratı olduğunu, eskiden "müze mimarîsi" dendiğinde anladığımız şeyden çok daha fazlasını barındıran bir kültürel mamul olduğunu vurgulamak. Her şeyden önce, bir müze, çoğunlukla iddia edildiğinin tersine nötr ve şeffaf bir korunak değildir. Müze binalarının sıklıkla öykündükleri geleneksel tören anıtları –klasik tapınaklar, Ortaçağ katedralleri, Rönesans sarayları– gibi müze de karmaşık bir deneyim sunar: Mimarîyi, programlı şekilde teşhir edilen sanat nesnelerini, son derece ussal yerleştirme pratiklerini içeren bir deneyim. Tıpkı eski tören yapıları gibi, bir müze olarak açıkça sahiplendiği görevleri (sanat nesnelerini koruyup teşhir etme görevini) yerine getirmekle, kimi zaman karanlıkta kalan, daha geniş siyasî ve ideolojik amaçlara da hizmet eder.

Aydınlanma'dan bu yana toplumumuz dinsel olan ile dindışı olanı ayırıyor. Genellikle, kiliselerin ve tapınakların dinî mekânlar olduğunu, müze, mahkeme ya da devlet binası gibi dindışı yerlerden farklı türde mekânlar olduğunu düşünürüz. İki mekân türünü farklı türde hakikatlerle özdeşleştiririz. Aydınlanma'nın, otoriter dinî doktrinlerle mücadelesine dayanan bu ayrıma göre dinî hakikat öznel bir inanç meselesidir; müzelere, üniversitelere ya da mahkemelere ait hakikatlerinse akıl açısından aşikâr olduğu, deneyime dayandığı ve deneyle doğrulanabilir olduğu iddia edilir. Bu gelenek doğrultusunda, dinî hakikatin sadece inananlara seslendiğini, dindışı hakikatinse nesnel ya da evrensel bilgi konumunda olduğunu, toplumumuzda yüksek, kesin

hakikat işlevi gördüğünü düşünürüz. Böylelikle bu hakikat, en yüksek değerlerini, en şanlı anılarını, en hakiki hakikatlerini belirlediği toplumu bir yurttaşlar bütünü haline getirerek birleştirir. Sanat müzeleri, hiç tartışmasız, bu dindışı hakikat alanına yerleştirilir – müzelerde bilimsel ve beşerî bilginin çeşitli dallarından (eserleri muhafaza etme teknikleri, sanat tarihi, arkeoloji vb.) yararlanıldığı için değil yalnızca, aynı zamanda müzeler toplumun kültür mirasının koruyucusu konumunda oldukları için.

Buna karşılık, ritüel mefhumu genellikle dinî pratiklerle, gerçek ya da simgesel kurban törenleriyle ya da ruhanî dönüşümlerle özdeşleştirilir. Bu tür olayların, müze kadar dindışı bir mekânla pek alakası olamayacağı açık. Gelgelelim, şimdilerde antropologların iddia ettiği gibi, bizim sözümona dindışı kültürümüz ritüel durumlarla ve olaylarla dolu.[7] Aydınlanma dilinin ideolojik niteliğinin ayırdına varıp, dindışı olanla ilgili iddiaları –hakikatlerinin açık, ussal olarak tanıtlanabilir ve nesnel olduğu iddialarını– sorgulayacak olursak, dindışı törenlerin gizli (daha doğrusu *kılık değiştirmiş*) ritüel içeriğini kavramlaştırabiliriz. Ayrıca bir ritüelin, dindışı, dolayısıyla nesnel ve nötr bir olay diye kabul edilmesinin ne gibi yararlar sağladığı üzerinde düşünebiliriz.

Müzelerin dindışı ritüel niteliği, daha mimarîlerinde belli eder kendini. Tapınak cephesinin, iki yüz yıl boyunca kamu müzesinin en yaygın göstereni olması boşuna değil.[8] Tapınak cephesi, hem dindışı hem de ritüel çağrışımlar uyandırmak gibi bir üstünlüğe sahip. Müze mimarîsinin başlangıcı, kamu binalarında ve dinî olmayan binalarda Yunan ve Roma mimarî formlarının kullanılmaya başladığı döneme uzanır. Hıristiyanlık öncesi dönemin son derece gelişmiş kamu kurumlarına atıfta bulunan klasik görünümlü binalar, Aydınlanma'nın ilkeleri ve amaçları için biçilmiş kaftandı. Ama anıtsal klasik formlar, beraberlerinde ritüel

mekânlarını da getirecekti – tören alaylarının geçmesi için tasarlanmış geniş koridorlar, güçlü ve etkili kimselerin heykellerini saklayan odalar.

Müzeler tapınaklara yalnızca mimarîlerinden ötürü benzemez, *işleyişleri* itibariyle de tapınakları, mabetleri ya da benzer anıtları andırırlar. Bugün müze ziyaretçileri, tıpkı saydığımız diğer alanların ziyaretçileri gibi, çevrelerindeki her şeyi en ince ayrıntılarına kadar kavrama isteği ve becerisiyle girerler gezecekleri mekâna. Geleneksel ritüel alanları gibi müze mekânı da kendine özgü işaretlerle donatılır ve kültürel açıdan özel bir yer olduğu kabul edilir: Belli bir seyir ve öğrenme deneyimine ayrılmış, ziyaretçiden özel bir dikkat –Victor Turner'ın "eşik evresi" dediği şeyi– talep eden bir yerdir.[9]

Bütün ritüel alanlarında bir tür icra gerçekleştirilir. Ziyaretçiler bir olaya –çoğunlukla gerçek ya da simgesel bir kurban törenine– tanıklık edebilir ya da bir metni veya müziği dinleyebilirler; çoğunlukla tek başlarına, önceden belirlenmiş bir güzergâhı izleyerek, bir dua ya da metin okuyabilir, alanla ilgili bir hikâyeyi yeniden yaşayabilir, alanın tarihiyle ya da anlamıyla ilintili başka bir deneyimi yeniden kurabilir, böylece kendileri de bir icra gerçekleştirebilirler. Bazı ziyaretçiler, daha çok bilgiye sahip olduklarından ritüel alanında daha derin bir deneyim yaşayabilir, alanın simgesel ipuçlarına karşı daha hazırlıklı olabilirler. Ritüelin genellikle dönüştürücü olduğu düşünülür: Kurban etme, çile çekme ya da aydınlanma yoluyla kimlik kazandırdığı, arındırdığı ya da dünyaya düzen getirdiği varsayılır.

Müze ziyaretçileri de programlı bir anlatı çerçevesinde belli bir güzergâhı izler: Bu anlatı, sanat tarihinin şu ya da bu versiyonudur. Müzede, sanat tarihi tarihin yerini alır, onu toplumsal ve siyasî çatışmadan arındırır, çoğu tek tek dâhilerce gerçekleştirilen bir dizi zafere indirger. Elbette

müzede toplumun tarihi, inançları, kimliği olarak sunulanlar, toplum içindeki belli güçlerin çıkarlarını ve kendilerine dair imgelerini temsil ediyor olabilir. Ama böylesi bir aldatmacanın, anıtın ritüel yapısının etkisini mutlaka azaltacağı söylenemez.

Kamu Müzelerinde Siyaset

Yazının başında ortaya attığım soruya dönmek istiyorum: Kamu müzelerinin siyasî açıdan sağladığı yararlar neler? Bu soruya yanıt ararken, müzenin tarihine kısaca bakmakta fayda var.

Ele geçirilen hazinelerin biriktirilip teşhir edilmesi için kurulan tören alanlarının tarihi çok eskilere uzanır. Müze mefhumunu tarih içinde geriye götürüp kadim tapınaklarda, Ortaçağ katedrallerinde ya da İtalyan barok kiliselerinin şapellerinde müzeninkine benzer işlevler keşfetmek kışkırtıcı olabilir. Ama kamu müzesi, yapılandırılmış bir deneyim sunması bakımından her ne kadar saydığımız bu alanlara benzese de, modern bir kurum olarak tarihi 16. ve 17. yüzyıllardaki saray koleksiyonlarına dayanır. Salt bu amaçla inşa edilmiş, cömertçe dekore edilmiş odalarda teşhir edilen bu koleksiyonlar, daha sonra müzelerin yerine getireceği bazı işlevlere o zamandan sahipti. 18. yüzyıldan itibaren kamu müzeleri saray galerilerinin temel işlevini üstlenecek, geliştirecek ve dönüştürecekti.[10]

Saray galerisi tipik biçimde, resepsiyon salonu olarak kullanılırdı: Resmî törenler için görkemli bir mekân sağlar, hükümdarın ihtişamına layık bir ortam sunardı. Hükümdarlar, hem yabancı ziyaretçilerini hem de bölgenin önde gelenlerini etkilemek, çoğunlukla özel ikonografiler aracılığıyla ne kadar adil ve iyi bir yönetici olduklarını göstermek için hazinelerini bu tür galerilere koydururdu. Saray galeri-

sinin, devletin kendini sunduğu ve idealize ettiği törensel bir resepsiyon salonu olma işlevi, kamu müzesinde de temel bir işlev olarak varlığını koruyacaktı.

Louvre bir kamu müzesine dönüştürülen ilk kraliyet koleksiyonu değildi, ama siyasî açıdan en önemli ve etkili dönüşümdü. 1793'te, yeni cumhuriyet devletinin kuruluşunu dramatize etmenin yolunu arayan Fransız Devrimi hükümeti, kralın sanat koleksiyonunu kamulaştırdı ve Louvre'u kamu müzesi ilan etti. Bir zamanlar kralların sarayı olan Louvre, herkesin ücretsiz girebileceği bir halk müzesi olarak yeniden düzenlendi. Böylece *ancien régime*'in devrilmesinin ve yeni bir düzenin kurulmasının güçlü bir simgesi haline geldi.

Fransız Devrimi'nin eski saraya yüklediği yeni anlam, 17. yüzyıldan kalma Louvre'un ortasına, XIV. Louis'nin resepsiyon salonu ve saray galerisi olarak inşa ettirdiği Apollon Galerisi'ne düpedüz nakşedilmişti. Galerinin girişinde, Fransa Cumhuriyet Müzesi'nin kuruluşunu ilan eden ve "tiranlığın devrilmesinin yıldönümünü" kutlamak üzere 10 Ağustos 1793'te açılmasını öngören Devrim kararnamesi yer alır. Apollon Galerisi'nde, kraliyet ve imparatorluk geçmişine ait üç taç, artık kamu malı olarak törensel biçimde teşhir edilir.

Diğer sanat müzeleri, siyasî açıdan bu kadar anlamlı kökenlere ya da tarihsel açıdan böylesine zengin bir ortama sahip değildi. Ama ister cumhuriyet ister monarşi olsun her büyük devlet, kamusal bir sanat müzesine sahip olmanın faydalı olduğunu görmüştü. Bu tür kamu kurumları, devletin iyi görünmesini sağlıyordu (hâlâ sağlıyor): Yurttaşlarının maneviyatıyla ilgilenen, geçmiş başarıları koruyan, kamu yararını gözeten ilerici bir devlet imgesi yaratıyordu. Anglo-Amerikan geleneğinde, kamu müzelerinin kurulmasına katkıda bulunan bireyler de aynı erdemlerden nasiple-



Louvre'un Apollon Galerisi'nin girişi. Fotoğraf: Carol Duncan.

niyor. Saray galerilerinde olduğu gibi, bir sanat müzesi kurmanın ya da kuruluşuna katkıda bulunmanın altında yatan saik de, ülkelerin, kentlerin ya da bireylerin, toplumsal statü ve prestij peşinde olması. Ama bu tür saikler, yurttaşlık bilinci ya da ulusal gurur gibi duygularla kolayca karışabilir. Kamu müzeleri, tanımları gereği herkese açık olduğundan, devletin eşitlik ilkesine bağlılığını kanıtlayan en açık gösterge işlevi görebilir. Ayrıca kamu müzesi, hizmet etme iddiasında olduğu kamuyu görünür kılar. Söz konusu kamuya tanımlayıcı bir çerçeve ve yapacak bir şey sunmakla, onu görünür bir varlık haline getirir. Bu arada, yurttaşlığın siyasî edilginliği, etkin bir sanat beğenisi ve manevî zenginleşme olarak idealize edilir. Böylece sanat müzesi, gerçek iktidarı yeniden dağıtmaksızın, yurttaşlığa ve yurttaşlık erdemine bir içerik kazandırır.

Bütün bu süreçte, artık kamu malı olarak teşhir edilen sanat eseri, yurttaş birey ile velinimet devlet arasındaki ilişkiyi hayata geçiren bir araç haline gelir. Ama sanatın bu açıdan kullanışlı olabilmesi için, sanatla ve eser toplamayla ilgili eski anlayışların yeniden düşünülmesi gerekiyordu. Saray galerisinde resimler, heykeller ve diğer nadide nesneler, ya görkemli birer dekorasyon unsuru ve gıpta edilecek zenginlik göstergeleri ya da ordunun zaferleri sonucu ele geçirilen ganimetler olarak görülürdü.[11] Öyle ya da böyle, teşhir edilen nesneler hükümdar hakkında konuşur, onun ihtişamına, zaferlerine ya da bilgeliğine işaret ederdi. Bu nesnelerin, kamu müzelerindeki görevlerini yerine getirebilmeleri için başka bir anlam katmanına ihtiyaçları vardı – daha önce üstlendikleri anlamları ve işlevleri geçersiz kılabilecek, onlarla çelişebilecek, hatta onları ciddi şekilde çarpıtabilecek bir katman. Hükümdarın hazineleri, altar panoları gibi başka ritüel bağlamlarından alınmış diğer nesnelerle birlikte, müzede birer sanat tarihi nesnesi, manevî zenginlik kaynağı, bi-

reysel ve ulusal deha ürünü haline gelmeliydi. Gerçekten de müze ortamı, tam da bu anlamları ortaya çıkarıp diğerlerini yok edecek ya da bastıracak şekilde tasarlanmıştı. Müze bağlamı bu anlamda güçlü bir dönüştürücüdür: Vaktiyle maddî zenginlik ve toplumsal statü göstergesi olan nesneleri, manevî zenginlik göstergesine dönüştürür.

Bu yeni zenginlik türünün müzede aldığı biçim, deha ürünü olarak sanat eseriydi – kendisini yapanın yaratıcı hayatiyetine tanıklık edebildiği ölçüde hakikaten anlamlı olan bir nesne. Esere bu yeni anlamın yüklenmesini sağlayan, yeni ortaya çıkan sanat tarihi disipliniydi. Sanat tarihinin sınıflama sistemi derhal devlet tarafından ideolojik bir araç olarak benimsendi. Böylece sanat tarihinin yeni bağlamına sokulan hükümdar hazineleri, bir dizi bireysel ve ulusal deha halinde kendini gösteren, ulusun manevî mirası olarak görülebilirdi. Müzenin salonlarında tarih sırasına ve milliyetlere göre dizilerek teşhir edilen eserlerin yeni düzenlenişi, yüksek uygarlığın çeşitli uğraklarında kendini gösterdiği şekliyle evrensel tini gözler önüne seriyordu. Asıl önemlisi, hükümdarın eski hazinelerinde keşfedilen yeni değer, kamusal bir mekânda teşhir edilerek geniş kitlelere aktarılabilirdi. Müzenin herkese açık olması, herkesin eşit siyasî haklara ve ayrıcalıklara sahip olduğuna işaret etmek şöyle dursun, bu hazinelerin sanat tarihi açısından taşıdığı yeni değeri takdir edecek eğitimi alması anlamına da gelmiyordu kuşkusuz. İşin aslı, sadece mülk sahibi erkekler yurttaş sayılıyordu. Ama müzede herkes ilkede eşitti; eğitimsiz kişiler müzenin sunduğu kültür nimetlerinden yararlanamasa bile, sırf hazinenin ihtişamıyla büyülenebilirlerdi.

Louvre'un yöneticileri, nispeten kısa bir süre içinde (Almanya'daki öncellerinden de yararlanarak), dünyanın dört bir yanındaki sanat müzelerine damgasını vuracak pratikleri belirlediler. Epey erken bir tarihten itibaren, Louvre'un



Belvedere Apollonu'yla birlikte Yunan ekolü; Mars Rotondu'nun tavanından ayrıntı. Fotoğraf: Carol Duncan.

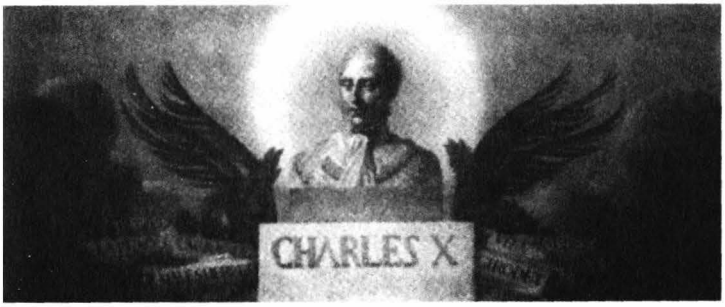
salonları ulusal ekollere göre düzenlenmeye başladı. Napoléon Müzesi adıyla, Vivant Denon yönetiminde yeniden açıldığı 1810 yılına gelindiğinde, bütün eserler ulusal ekollere göre dizilmiş, ekoller içinde de büyük sanatçıların eserleri biraraya getirilmişti. Yeni sanat tarihi disiplini, böylece, kamu müzesinin kendi ritüelini yapılandıracağı otorite metni sağlamıştı. 1810 yılında Napoléon'a ithafen yeniden açılan müzenin girişi (Mars Rotondu) yeni sanat tarihi programını daha o zamandan ilan eder. Tavandaki dört madalyon, disiplinin, erken dönemlerinde sanat tarihinin en önemli uğrakları olarak saptadığı ekolleri gösterir. Her birinde, ulusal bir ekolü temsil eden bir kadın figürü ile ekole ait ünlü bir heykel yer alır. Mısır için bir kült heykeli, Yunanistan için *Belvedere Apollonu*, İtalya için Michelangelo'nun *Musa*'sı, Fransa için Puget'nin *Crotona Milo*'su.[12] İletilmek istenen açıktır: Fransa, sanat tarihinin en önemli uğ-

raklarından oluşan bir anlatının sıralamasındaki dördüncü ve nihaî unsurdur. Aynı zamanda, sanat tarihi Batı uygarlığının en büyük başarılarının tarihi haline gelir: Kökleri kadim Mısır ile Yunan'a dayanan, Rönesans'la yeniden canlanan, 19. yüzyıl Fransa'sında altın çağını yaşayan bir uygarlık. Girişteki süslemelerin vaat ettiği gibi, heykel koleksiyonu büyük ekoller arasında bir gezi şeklinde düzenlenmiştir.

Louvre'un bir müze olarak açılmasının üzerinden neredeyse iki yüzyıl geçti; bu süre zarfında müzede genişletmeler, değişiklikler, yeni düzenlemeler, yeni yerleştirmeler yapıldı; buna rağmen müze, hem sunduğu törensel mekânlar, hem de 19. yüzyılın kabul ettiği büyük uygarlık çağlarını yansıtan programlı koleksiyonu itibariyle hâlâ son derece bütünlüklü. Gezinin başında ziyaretçiler hâlâ önemli klasik sanat örneklerini, kısa süre sonra da, hangi güzergâhı izlerlerse izlesinler kendisine ayrılmış salonların büyüklüğü ve merkezîliğiyle önemi vurgulanan İtalyan Rönesansı örneklerini görüyor.

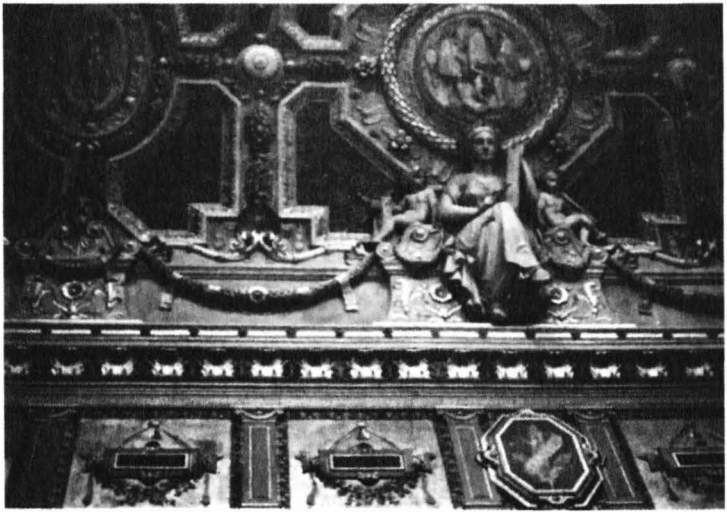
19. yüzyılda, müzenin hayata geçirdiği bu anlamlar yeniyken, yöneticiler bunları Louvre'un tavanlarına açıkça kaydetti. Önceleri tavan resimleri, sanatın hamisi olarak devlet ya da hükümdar imgesini nakşediyordu zihinlere. Geleneksel hükümdar ikonografisi kullanılarak, tasvirler ve

Sanatların Hamisi Olarak X. Charles, tavan resminden ayrıntı, X. Charles Müzesi, Louvre. Fotoğraf: Carol Duncan.



işaretler yoluyla şu ya da bu hükümet ya da hükümdar hamilik rolüyle özdeşleştiriliyordu. Ama ikonografi giderek sanatçılara ağırlık vermeye başladı. 1820'lerde kurulan X. Charles Müzesi'nde, birbiri ardınca sıralanan tavan resimleri geçmişin hami yöneticilerini yüceltiyordu – papalar, kralar, kardinaller; ama ünlü sanatçılara da sık rastlanıyor, ekollere göre düzenlenmiş isimleri ya da portreleri, sütun pervazlarını süslüyordu. Yıllar geçtikçe, tavanlarda sanatçılara ayrılan yerler daha da genişledi. Aslında, 19. yüzyıl bir dâhi ikonografisi çağı, Louvre da dâhilere hasredilmiş en göz alıcı tavanların bulunduğu yerdi. Muhtemelen her hükümet darbesinden ya da devrimden sonra, yeni hükümetler, üzerine kendi işaretlerinin nakşedileceği en az bir tavan için fon tahsis edilmesine karar verirdi. Böylece 1848'de, yeni kurulan İkinci Cumhuriyet, Kare Salon'u ve Yedi Şömineli Salon'u yenileyip dekore edecek, ilk salonu yabancı

Tavan resminden ayrıntı, Kare Salon, Louvre. Fotoğraf: Carol Duncan.





Tavan resminden ayrıntı, Yedi Şömineli Salon. Fotoğraf: Carol Duncan.

ekollerden sanatçılara, ikincisini, profilleri alfabetik sırayla frize işlenmiş Fransız dâhilerine ayıracaktı.[13]

Sanat tarihiyle birlikte tarihsel bir kategori olarak geliştirildikten sonra "büyük sanatçılar"a olan talebin artması kaçınılmazdı – onlar ne de olsa, devletin en yüksek erdemlerden birini sergilemesini, yurttaşların da kendilerini uygar hissetmelerini sağlayan araçlardı. Genç sanat tarihi disiplininin, yeni "büyük sanatçılar" keşfedip hepsine uygun ar-

ketipsel hayat öyküleri yazmış olmasına şaşmamak gerek. Şunu da unutmamak gerekiyor ki, Ingres ile Delacroix gibi sanatçılar, tavanlarda cömertçe yüceltilen "büyük sanatçı" kategorisine girmeye aday olduklarının gayet iyi farkındaydılar ve meslek hayatlarını buna göre şekillendirmişlerdi. Bugün aynı durum, büyük retrospektif sergilerde söz konusu. İster ölmüş ister hayatta olsun, büyük sanatçılara yönelik doymak bilmez talebi karşılamakta hiç gecikmeyen yığınla sanat tarihçisi ve küratör var, tam da bu amaçla yetiştirilen. Büyük sanatçı olarak seçilen bazı sanatçılar –özellikle modern öncesi dönemdekiler– müze sanatının yıldızı olma rolünü yerine getirmede başarılı olamayabiliyor. Yine de idare edecek cinsten bir büyük sanatçı da günümüzün müze işletmeciliğinde iş görüyor.

Uygarlık Gözden Düşüyor

ABD, İngiltere'nin izinden giderek müze kurma işini yurttaşlara bırakmayı tercih etti. Yine de ABD'deki müzeler, ilk kez Louvre'un tamamladığı törensel programın esaslarını benimsemekle, Avrupa'da devlet tarafından kurulan muadillerinin oynadığı ideolojik rolü yerine getirmekten geri kalmıyor.

Örneğin New York'taki Metropolitan Sanat Müzesi, doğrudan Louvre'dan esinlenmiştir. Birkaç yıl öncesine kadar müzenin "büyük çağlar" yaklaşımına bağlılığı kuşkuya yer bırakmayacak kadar açıktı. Müzenin devasa, anıtsal giriş salonundan itibaren bütün ana eksenler ya kadim döneme ya da Rönesans'a çıkıyordu: Sağda eski Yunan ile Mısır, solda merdivenlerden yukarıda İtalya. Diğer koleksiyonlar bunların arkasına yerleştirilmişti. Böylece, Louvre'da olduğu gibi, Batı uygarlığının üç büyük uğrağı programlı bir şekilde bugünün *tek* mirası olarak öne çıkarılıyordu. Belli

başlı bütün Amerikan müzelerinde ve çok sayıda küçük müzede bu düzenlemeler örnek alınmıştır. Koleksiyonda özgün Yunan ya da Roma eserleri bulunmadığında, fikri yansıtmak için klasik heykellerin alçı dökümleri yerleştiriliyor ya da Yunan mimarîsine benzeyen bir mimarî kullanılıyor, yapının üzerine büyük sanatçıların adları yazılıyordu; bu tür cephelere pek çok yerde rastlanabilir.

Tarif ettiğim genel müze ideali, farklı gerilimlerle ve baskılarla karşı karşıya kaldığı farklı Batı ülkelerinde değişik gelişmelerden geçti. Yine de 1950'lerin ortalarına kadar bir ideal olarak geçerliliğini ve bütünlüğünü şaşırtıcı ölçüde korudu. 1950'lerin ortalarından itibaren, önce ABD'de, ardından dünya çapında, müze çevrelerinde etkisini yitirmeye başladı. 1950'lerde baş gösterip bugün de devam eden müze inşa etme çılgınlığı, modern sanata hasredilmiş çok sayıda yeni müzenin açılmasına neden oldu. Modern sanat müzelerinin (ya da eski müzelere eklenen modern kanatların) geleneksel müzelerden tek farkı, koleksiyonlarının yakın zamana ait sanat eserlerinden oluşması değil, daha da önemlisi farklı bir müze ritüeli yaratmaları. Eski müzeye anlamını veren "kamu" mefhumu ve klasik Batı sanatına hürmet, modern müzede geçerli değil – tıpkı burada yüceltilen yeni, daha yabancılaşmış bireyciliğin, eski müzede örtük olarak bulunan idealize edilmiş yurttaş-devlet ilişkisinden çok farklı olması gibi.

Bu değişimler, Boston Güzel Sanatlar müzesi gibi, son yıllarda genişletilen ya da değiştirilen pek çok geleneksel sanat müzesinde çarpıcı bir şekilde kendini gösteriyor. Eski Güzel Sanatlar Müzesi'nde, her şey uygarlık izleği etrafında düzenleniyordu. Anıtsal giriş cephesinin arkasında, bütün dünya uygarlıkları sırayla birbirini izliyordu: Bir tarafta Yunan, Roma, Mısır uygarlıkları, diğer tarafta Doğu'daki muadilleriyle dengeleniyordu. Sanat tarihinin geri kalan ör-



New South Wales National Gallery, Sydney. Fotoğraf: Carol Duncan.

nekleri, Rönesans merkezde olmak kaydıyla, uygun sıra içinde yerleştirilmişti. Bu düzenleme bugün de muhafaza edilmektedir, ama yeni eklenen Doğu Kanadı, koleksiyonun gezilme sırasının ciddi şekilde bozulmasına yol açtı. Yeni kanat fiilen müzenin ana girişi olduğu için, eskiden ziyaretçilerin en önce girdiği klasik galeriler şimdi binanın yeni girişine en uzak galeriler konumunda. Artık ziyaretçiler müzeye girdiklerinde karşılarına ilk önce büyük bir modern sanat galerisi, üç yeni restoran, özel sergiler için bir salon, büyük bir hediyelik eşya mağazası ve kitabevi çıkıyor. Artık, uygarlık mirasının görkemini hatırlatacak hiçbir şeye rastlamadan müzeyi ziyaret edebilir, bir sergi gezebilir, alışveriş edebilir, yemek yiyebilirsiniz.

Aynı şekilde Metropolitan Sanat Müzesi'nin primitif sanata ayrılan yeni kanadı, Yunan koleksiyonunu kesinlikle tahtından etmiş durumda. Koleksiyon, önce yeni primitif sanat galerisinin, ardından yeni 20. yüzyıl sanatı galerilerinin girişini açmak için taşınmak zorunda kalmıştı. Daha önceleri kadim Yunan'ın modern uygarlığın beşiği olduğunu savunan müzenin bu iddiasıyla çelişen bir düzenleme bu. Müzenin inşa et-



Cepheden ayrıntı, New South Wales National Gallery, Sydney.
Fotoğraf: Carol Duncan.



20. yüzyıl kanadının girişi, New York Metropolitan Sanat Müzesi.
Fotoğraf: Carol Duncan.

tiği modern ruh, klasik antikitenin ışığını değil, uygarlık öncesi, tarihdışı olduğu varsayılan kültürlerin muhtemelen karanlık ve anlaşılmaz yaratılarını aramaktadır. Dolayısıyla başka müzelerde "primitif" sanat sıklıkla 20. yüzyıl avangard sanatıyla iç içe sunulurken, erken dönem kübizmden sürrealizme, neo-ekspresyonizmden neo-pritimitivizme kadar akla gelen bütün modern stilleri meşru kılar.

Müzeler, çok etkili kimlik tanımlama mekanizmalarıdır. Bir müzeyi denetlemek demek, bir toplumun nasıl temsil edileceğini, en önemli, en kesin hakikatlerinden bazılarını denetlemek demek. Aynı zamanda, insanları tanımlayıp mertebelerini belirleme, toplumun ortak mirasında –kimliğinde– kimin daha fazla payı olduğunu bildirme gücüne sahip olmak demek. Müzenin güzel ve nitelikli olma anlayışı-

na en çok kimler uyuyorsa, bu büyük kimlikten onlar pay alabiliyor. Müzenin programında sunulan tarihi kabul etmeye dünden razı olanlar da onlar; müzenin yalıtılmış nesnelerinin sessizce talep ettiği, belli ilişkileri kurma ya da estetik dikkat gösterme becerisini en çok geliştirmiş olanlar da... Kısacası, müze ortamında sanattan nasıl yararlanacağını en iyi kavrayanlar, müze ritüelinin daha yüce ve daha iyi kimliği bahşettiği insanlar. Tam da bu nedenle, müzeler ve müze pratikleri amansız mücadelelere ve hummalı tartışmalara vesile olabiliyor. En güzide sanat müzelerimizde neleri görüp neleri görmediğimiz –ve bunları hangi koşullarda, kimin yetkisiyle gördüğümüz ya da görmediğimiz– sorusu, çok daha geniş kapsamlı soruları gündeme getiriyor: Toplumu kim oluşturur ve toplumun kimliğini tanımlama hakkına kim sahip olmalıdır?

ÇEVİREN **Elçin Gen**

Notlar

1 "How to Put Together a Museum in 29 Days", *ARTnews*, Aralık 1976.

2 *New York Times*, 5 Ekim 1976, 65, 77.

3 "How to Put Together a Museum".

4 Sarah McFadden. "Teheran Report", *Art in America* 69, 10. sayı, Ekim 1981.

5 Robert Hobbs, "Museum Under Siege", *Art in America* 69, 10. sayı, Ekim 1981.

6 Özelikle bkz. Carol Duncan ve Alan Wallach, "The Universal Survey Museum", *Art History* 3, Aralık 1980 ["Evrensel Sanat Müzesi", bu kitapta].

7 Örneğin bkz. Victor Turner, "Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality", *Performance in Postmodern Culture*'ın içinde, ed. Michel Benamou ve Charles Caramello (Milwaukee: Center for Twentieth-Century Studies, University of Wisconsin, 1977) s. 33-35. Ayrıca, Masao Yamaguchi'nin, Japon ve Batı kültürlerindeki dindışı ritüelleri ve "kutsal mekânları" –modern sergi mekânları da dahil– geniş bir yelpazede ele aldığı eserine bakılabilir.

8 Bkz. Nikolaus Pevsner, *A History of Building Types* (Princeton: Princeton University Press, 1976) s. 118 vd.; Neils von Holst, *Creators, Collectors and Connoisseurs*, çev. Brian Battershaw (Londra: Thames and Hudson, 1967) s. 228

vd. ve Germain Bazin, *The Museum Age*, çev. Jane van Nuis Cahill (New York: Universe, 1967) s. 197-202.

9 Turner, "Frame, Flow and Reflection".

10 Hükümdar galerileri için bkz. Bazin, *The Museum Age*, s. 129-130; von Holst, *Creators*, 95-139 ve değişik yerlerde; Thomas da Costa Kaufmann, "Remarks on the Collections of Rudolf II: The Kunstkammer as a Form of Representation", *Art Journal* 38 (Güz 1978); Pevsner, *A History of Building Types*, s. 112 vd. ve Hugh Trevor-Roper, *Princes and Artists: Patronage and Ideology at Four Habsburg Courts 1517-1633* (Londra: Thames and Hudson, 1976). Kamu müzesinin kökenleri için bkz. Bazin, *The Museum Age*, s. 141-191 ve değişik yerlerde.

11 Sözünü ettiğim saray galerisi, midye kabuğu, taş gibi bulunmuş nesneler ile insan imali nesnelerin birarada bulunduğu nadire kabinesi değil, Louvre'un Apollon Galerisi gibi büyük, törensel resepsiyon salonu. İkisi arasındaki farklara dair bkz. Bazin, *The Museum Age*, s. 129 vd.

12 Christiane Aulanier, *Histoire du Palais et du Musee du Louvre* (Paris: Editions du Musees nationaux, t.y.) 5:76.

13 Aulanier, *Histoire du Palais* 2:63-66, 7:96-98.

Sanat Aşkı*

PIERRE BOURDIEU

Yukarıda formüle ettiğimiz yasalar, eğer doğruysalar... belki de yalnızca basit birer doğrudurlar.
A. R. Radcliffe-Brown, *Structure and Function in Primitive Society*

Örneğin bir gözlük, mesafe bakımından, onu kullanan kişiye o kadar yakındır ki 'burnunun üzerinde durur'; ama çevreleyen dünya bakımından, ona, karşı duvardaki tablodan bile daha uzaktır. Gözlüğün yakınlığı sıradan deneyimde öyle az algılanır ki, farkına bile varılmaz.
Heidegger, *Varlık ve Zaman*

Apaçık birkaç hakikati dile getirmek için bunca zahmete girmemiz karşısında şaşkınlık duyanlar, kuşkusuz bu hakikatlerde, sanat eserleriyle ilgili deneyimlerinin açık ama ay-

---

* Bu metin, Bourdieu'nün *L'Amour de l'art* adlı kitabının sonuç bölümüdür. (© 1966, *L'Amour de l'art*, Pierre Bourdieu/Darbel, "Conclusion"). Bourdieu'nün Alain Darbel ve Dominique Shnapper'la ortak gerçekleştirdiği bu çalışma, Fransa, İspanya, Yunanistan, Hollanda ve Polonya'da yürütülen, müzeler ve ziyaretçileriyle ilgili kapsamlı saha araştırmalarına dayanıyor. Müzelerin, ilke olarak herkese açık olmasına rağmen sadece dar bir kesim tarafından ziyaret edilmesinin altındaki nedenleri ortaya koyuyor ve neden bazı insanların müzelerden dışlandığı –ya da kendilerini dışladığı– sorusuna cevap arıyor – e.n.

nı zamanda dile getirilemeyen tadını bulamadıkları için de rahatsız olacaklardır. Diyelim Van Gogh'un ne zaman nerede doğduğunu, hayatındaki iniş çıkışları, yapıtının dönemlerini bilsek ne olur, diye soracaklardır. Sahici sanat âşığı için kesin olarak önemli tek bir şey vardır, o da bir Van Gogh tablosundan aldığı hazdır. Ve bu haz, tam da sosyolojinin, indirgemeci ve büyübozucu bir agnostizmle görmezden geldiği şey değil midir? Aslında sosyolog (yalnızca sanat âşığının mantığında) daima şüpheli bir konumdadır: değil mi ki, sırf estetik hazzın varlık koşullarını betimlemekle, onun sahiciliğini ve samimiyetini sorgulamaktadır? Demek ki bütün aşklar gibi sanat aşkı da asıl kökenini kabul etmeye yanaşmaz; kökenini, ortak koşullar ve koşullanmalarda değil, yazgılı olduğunu varsaydığı tekil rastlantılarda arar.

Sanat yapıtlarına duyulan hayranlığın keyfî* doğasıyla ilgili belli belirsiz farkındalık, estetik haz deneyimine daima eşlik eder. Yüksek kültür yapıtları gibi, görece özerk bir tarih sürecinde oluşan inşa kurallarına göre üretilmiş karmaşık nesnelerin, sırf kendi nitelikleri sayesinde doğal tercihler yaratabileceği inancını çürütmek için, bireysel ya da kolektif beğeninin tarihine bakmak yeterlidir. Yalnızca pedagojik bir otoritenin kırabileceği 'kültürel ihtiyaçlar' döngüsü, kültürel pratiğe yönelik kalıcı ve istikrarlı bir yatkınlığın, ancak düzenli ve uzun süreli bir pratik sonucunda yerleşmesine izin vermektedir: Kültürlü ailelerin çocukları, anne-babalarıyla birlikte müze ve sergi gezer-

---

* Metinde "keyfî" kelimesi "arbitraire" karşılığı kullanılmaktadır. Bourdieu, kültürdeki ayrımların keyfîliğinden söz ederken, Saussure'ün "göstergenin keyfîliği" kavramına dayanır. Saussure'e göre gösteren ile gösterilen arasında doğal bir ilişki yoktur, göstergeler "keyfî", uylaşımsaldır. Aslında bu fikrin kökleri John Locke'a kadar uzanır. *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*'de şöyle der Locke: "Kelimeler insanlar tarafından fikirlerinin göstergeleri olarak kullanılır; belli sesler ile belli fikirler arasında *doğal bir bağlantı yoktur*, olsaydı, bütün insanlar aynı dili konuşurdu. Belli bir kelimenin *keyfî olarak* belli bir fikrin işareti haline getirilmesi, *iradî bir karara* dayanır" – e.n.

ken, onların kültürel pratiğe olan yatkınlığını bir anlamda ödünç alırlar – ta ki, bu keyfî ve ilkin keyfî şekilde dayatılmış pratikten doğacak kendi yatkınlıklarını edinene kadar. Nitekim kültürel bir keyfîliği –yani hayranlığa, sevgiye ya da saygıya layık olan ile olmayan arasında belli bir ayrımı– dayatma yetkisiyle donanmış otoriteler, belli eserleri ve mekânları (yalnızca kiliseyi değil, müzeyi de) görülmeye ya da ziyaret edilmeye layık addederek kutsallaştırırlar. Böylece o eserlerin ya da mekânların görülme sıklığı üzerinde etkide bulunurlar ve onların doğaları itibariyle hayranlık duyulmaya değer görünmelerine yol açarlar. Aile ve okul eğitimi, kültürel keyfîliklerin içselleştirilmesinden ibaret olan bir kültür (*habitus*) ürettiği ölçüde, keyfî olanı aşılar ve böylece aşılamanın keyfîliğini gitgide tamamen gizler. Doğuştan beğeni miti, yani beğeninin öğrenme sürecindeki zorlamaların ya da rastlantısal etkilerin izini taşımayıp doğuştan kazanıldığı yolundaki mit, her türlü eğitimin öncesinde var olan bir kültürlü doğa yanılsamasının ifadelerinden yalnızca biridir. Bu yanılsama, hem dayatılan anlamların keyfî doğasını, hem de dayatılma yollarını unutturabilen bir keyfîliğin dayatılması demek olan eğitimin olmazsa olmaz parçasıdır.

Sosyoloğun kendine koyduğu hedef, Kant'ın "güzel, kavramı olmaksızın haz verendir" önermesini çürütmeye çalışmaktan ziyade, hem bu haz deneyimini hem de onu yaşayanları –yani sanatseverleri ya da 'zevk sahibi insanlar'ı– var eden toplumsal koşulları tanımlamak, böylece bu deneyimin sınırlarını belirlemektir. Sosyolog, bir şeyden haz almak için kavramına da sahip olunması gerektiğini hem mantıksal hem de deneysel düzlemde ortaya koyar – yani, yalnızca kavramına sahip olunan şey haz verebilir. Dolayısıyla estetik haz, hem genel olarak hem de her tekil durumda, alışkanlık edinme ve uygulama yoluyla öğrenme süreci-

ni gerektirir. Öyle ki, doğalmış gibi yaşanan ya da yaşandığı varsayılan bu haz, aslında sanatın yapay bir ürünü olan, öğrenilmiş bir hazdır.

Kant'ın 'barbar zevki' dediği şey, yani popüler beğeni, tüm yönleriyle, özellikle de daima kavramlarla kuşanması bakımından[1] kültürlü beğeni tanımıyla çelişir gibi görünüyor; ama bu, aslında yalnızca kültürlü beğeninin örtülü hakikatini apaçık ortaya çıkarmaktadır. Hegel saf niyet ahlakının karşısına 'gerçekleştirilmiş ahlak' olarak *ethos*'u koyar; aynı şekilde, saf estetiğin karşısına kültürlü beğenide gerçekleştirilmiş bir estetik koyulabilir: Yani kalıcı bir varoluş tarzı olması bakımından bir tür 'ikinci doğa' olan, birinci doğanın aşılması ve yüceltilmesi anlamında gerçekleşmiş estetik. Beğeni yargısının (ve ona eşlik eden estetik hazzın), ortak kültürden bağımsız olarak özgürce yaşanan, hatta ortak kültüre karşı kazanılmış bir öznel deneyime dönüşebilmesi, 'gerçekleşmiş estetik' olması sayesindedir – daha doğrusu, doğaya dönüşmüş (belli bir sınıfa ve döneme ait) kültür olması sayesinde. Kültürün gerçekleştirilmesini *doğallaşma* olarak tanımlayan paradoks, kültürlü öznelerin kültürleriyle ilişkilerindeki çelişkilere ve muğlaklıklara çanak tutar ve onları meşrulaştırır. Eğer kültür ancak kendini yadsıyarak (yani yapay olduğunu ve yapay bir şekilde edinildiğini yadsıyarak) kendini gerçekleştirebiliyorsa, beğeni üstatlarının, kültürün zorlamalarından neredeyse tamamen bağımsızlaşmış ve kendisini üreten meşakkatli öğrenme sürecinin izlerini neredeyse hiç taşımayan bir estetik lütfa ermiş gibi görünmelerini anlamak mümkün olur – (kültürü aştığı ölçüde kültürü gerçekleştiren) bu deneyimi olanaklı kılan toplumsal koşullara ve koşullanmalara dair herhangi bir hatırlatma da, bu nedenle, apaçık bir olguya işaret ederken bir yandan da kabul edilemez bulunacaktır.

Kültür sosyolojisi iki anlamda eleştireldir. Sosyolojik eleştiri, karizma ideolojisine karşı, hem apaçık ortada hem de üzeri örtülmüş olan bir ilkeyi, kültürde eşitsizlik ilkesini görünür kılarak toplumsal eleştiriyi radikalleştirir. Kültürün büyüleme işlevini tam olarak yerine getirebilmesi için, kimilerinin kültüre (toplumun insan faziletini ayırt ettiği yer olan ve doğal bir ayrıcalık olarak yaşanan ikinci doğaya) tam anlamıyla sahip olmasını, kimilerinin de kültürden yoksun kalmasını (bu hale mahkûm olanların doğasından kaynaklanıyormuş gibi gösterilmesi muhtemel bir 'doğa' halini) olanaklı kılan tarihsel ve toplumsal koşulların gözlerden uzak tutulması gerekmektedir.

Kültüre ve özellikle 'sanat aşkı'na, burjuva sosyodise'sindeki* merkezî yerini kazandıran karizma ideolojisinin varlığı şu koşula bağlıdır: Kültürü ve doğaya dönüşmüş kültürü, yani bir doğal yetenek kisvesine bürünmüş olsa da aslında edinilmiş, dolayısıyla 'hak edilmiş' olan kültürlü doğayı var eden koşulların görmezden gelinmesine. Burjuva ayrıcalıklarının mirasçısı, ne (kendi sınıfının tarihte aristokrasiyi mahrum bıraktığı) doğuştan gelen haklardan, ne bir zamanlar soyluların ayrıcalıklarına karşı yöneltilmiş olan ama gerisin geri tepip burjuva 'farklılığı'nı da hedef alma riski taşıyan Doğal haklardan, ne de ilk kuşak müteşebbislerin başarılarını yeteneğe dayandırmalarını sağlayan çileci erdemlerden medet umabilir. Bu yüzden, kültürlü doğaya ve doğaya dönüşmüş kültüre (yani kimi zaman ifşa

* Sosyodise, "teodise" kavramından esinlenilerek türetilmiş bir kelimedir; Latince *teo* Tanrı, *dikea* hak, adalet anlamına gelir. Teodise, dünyada var olan kötülük olgusunun yarattığı kuşkular karşısında, iyi, yaratıcı ve sorumlu bir Tanrı'nın varoluşunu, faaliyetini ya da karakterini haklı kılma problemi; inayetin gerçekliğini, kötünün ve kötülüğün varoluşu karşısında koruma tavrıdır. Sosyodise de, var olan toplumsal düzenin haklılığının savunusu olarak anlaşılabilir [Nazlı Ökten'in, Bourdieu ve Wacquant'ın *Düşünümsel bir Antropoloji İçin Cevaplar* adlı kitabının çevirisine eklediği nottan yararlanılmıştır (İletişim Yayınları, 2003, s. 22, 33)] – e.n.

edici bir dil sürçmesiyle 'klas' denen şeye), 'eğitimli olmaya' (yani eğitime hiçbir şey borçlu olmayan eğitim ürünü anlamında eğitime), *'farklılığa'* [*distinction*] (yani yetenek anlamında lütfa erme ve lütfa erme anlamında yeteneğe), hak edilmemiş kazanımları (yani mirası) meşru gösteren kazanılmamış yeteneğe başvurabilmektedir. Kültürün, miras alınmış ayrıcalıkları meşrulaştırma işlevini yerine getirmesi için, kültür ile eğitim arasındaki hem açık hem örtük bağıntının *unutulması* ya da *yadsınması* gerekli ve yeterlidir. Doğuştan bir kültür olduğu yolundaki doğaya aykırı fikir, yani Doğa'nın kimilerine kültürel bir yetenek bahşettiği fikri, kültürel mirasın rantabilitesini güvenceye alan ve tam da bu işe yaradığı gerçeğini gizleyerek bu mirasın aktarılmasını meşrulaştıran kurumun işlevi karşısındaki körlüğü hem varsayar hem de üretir. Bu kurum, esasen, mutlak olarak kusur bulunamaz hükümleriyle, toplumsal koşullara dayanan kültürel eşitsizlikleri başarı eşitsizliklerine, yani yetenek eşitsizliklerine dönüştüren Okul'dur.

Burjuva toplumunun ayrıcalıklı sınıfları, kendilerini diğer sınıflardan ayıran şeyin ilkesini simgesel olarak ekonomi alanından kültür alanına kaydırır. Daha doğrusu, salt maddî varlıklara sahip olmaktan ileri gelen ekonomik farkları, sanat eseri gibi simgesel varlıklara sahip olarak ya da bu (ekonomik ya da simgesel) varlıkları kullanma tarzıyla simgesel birtakım farklılıklar edinerek ikiye katlarlar. Kısacası, kendi 'değer'lerini, yani dilbilimcilerin kelimeye verdiği anlamda *farklılıklarını* (Littré'nin dediği gibi, "zarafet, soyluluk ve görgülülük nitelikleriyle" kendilerini sıradan olandan ayıran işareti) tanımlayan her şeyi doğallaştırırlar. Bu suretle, toplumsal koşulların tarihsel sonucu olan iki kültür arasındaki farkın yerine, biri doğal olarak kültürlü diğeri doğal olarak doğal sayılan iki doğa arasındaki farkı koyarlar. Böylece, sanata –"Mutlak'ın bedeli-

ne"*– tapan, paranın mutlakıyetine köle olmuş bir toplumda, kültürün ve sanatın kutsallaştırılması, toplumsal düzenin kutsanmasına katkıda bulunmak gibi hayatî bir rol oynar. Kültürlü insanların barbarlık diye bir şeyin varlığına inanmaları ve barbar addettiklerini barbar olduklarına inandırabilmeleri için, hem ikinci doğa olarak kültürü (toplumun insan faziletini ayırt ettiği yer olan ve doğuştan bir ayrıcalık olarak yaşanan kültürü), hem de belli bir kültür tanımının meşrulaştırılmış hegemonyasını olanaklı kılan toplumsal koşulları kendilerinden ve başkalarından gizlemeleri gerekli ve yeterlidir. İdeolojik çemberin tam olarak kapanması için de, kültürel varlıkları sahiplenmelerine yarayan araçları tekellerinde bulundurmalarını meşrulaştıran özcü bir toplum tasavvuruna dayanmaları yeterlidir – toplumu barbarlar ve uygarlar diye ikiye bölen bir tasavvurdur bu.

Eğer kültürün işlevi buysa, sanat aşkı da bu lütfa ermiş olanlar ile olmayanları sanki görünmez ve aşılmaz bir duvarla ayıran seçilmişliğin işaretiyse, o zaman müzelerin, yapılarının ve örgütlenmelerinin en ince ayrıntılarında bile gerçek işlevlerini ele vermeleri anlaşılır bir durumdur: Birtakım insanlarda aidiyet, diğerlerinde dışlanma duygusunu pekiştirme işlevidir bu. Burjuva toplumunun, kendine ait olmayan bir geçmişten miras aldığı kalıntıları sakladığı bu kutsal sanat mekânları, eski saraylar, dev malikâneler, 19. yüzyılın bunlara eklediği –çoğu Grek ve Roma kent tapınakları tarzında inşa edilmiş– görkemli binalar, hepsi, şu olguya işaret ediyor: Sanatın dünyası ile gündelik yaşamın

---

* "Mutlak'ın bedeli" şeklinde çevrilen "monnaie de l'absolu" ifadesi, André Malraux'nun üç ciltlik *Sanatın Psikolojisi* adlı eserinin son cildinin, *Sessizliğin Sesleri* adlı eserinin de bölümlerinden birinin başlığıdır. Malraux, "Monnaie de l'Absolu"da her türlü mutlak fikrinin kaybolmasının yarattığı umutsuzluğun bedelinden söz eder – e.n.

dünyası arasında, kutsal ile dindışı arasındaki karşıtlığın aynısı söz konusudur. Nesnelerin dokunulmazlığı, ziyaretçilere dayatılan dindarca sükûnet, her zaman az sayıda ve hayli rahatsız olan eşyaların püriten sadeliği, didaktik mahiyette bilgi aktarımının sistemli biçimde reddi, davranış kalıplarına ve dekora yansıyan görkemli törensellik, revaklar, alabildiğine geniş galeriler, resimli tavanlar, anıtsal merdivenler – hepsi, şunu hatırlatmaya yarar: Dindışı dünyadan kutsal dünyaya geçmek için, Durkheim'ın dediği gibi, zihnin "kökten bir dönüşüm geçirmesi" gerekir. Bu iki evren arasında ilişki kurulması, "daima hassas bir işlemdir ve birtakım önlemler alınmasını, az çok karmaşık bir takdim aşamasını" gerektirir; "hatta, bu işlem, ancak dindışı dünyanın kendine özgü niteliklerini kaybederek belli bir derecede kutsallaşması koşuluyla olanaklıdır".[2] Sanat yapıtı, kutsallığından ötürü, kendine özgü birtakım yatkınlıklar ya da eğilimler talep eder ve taleplerini karşılayanları, yani sanatın çağrısına karşılık vermeyi bilmeleri sayesinde kendi kendilerini seçmiş bu seçilmişleri kutsar. Estetik aydınlanma lütfuna –kim olursa ve kültürel açıdan ne kadar donanımsız olursa olsun– herkesin ermesini sağlama gücünün yanı sıra, kendi yayılımının koşullarını da üretme gücünü (südur anlayışına bağlı olan gizemcilerin *omne bonum est diffusivum sui** ilkesi uyarınca) sanat yapıtına atfetmek, aslında daima eşitsiz dağılmış bir eğitimin ürünü olan yetkinlikleri, lütfa ermenin akıl almaz yazgısına ya da 'yetenek' gi-

---

* Lat. "İyilik, kendinden yayılandır". İyi'yi Varlık'tan da öte gören Platon'un ardından 'varlığın yayınması' (fışkırma, südur, *emanatio*) fikrini ortaya koyan, neo-Platonculuğun kurucusu Plotinos, Platon'un "İyi" ideasını bütünüyle Tanrı'yla özdeşleştirmiş, var olan her şeyin evrensel bir hiyerarşi uyarınca Tanrı'nın "Bir"liğinden türediğini savunmuştur. Neo-Platonculuk, Ortaçağ Hıristiyan ve İslâm teolojisi üzerinde de çok etkili olmuş, İyi'nin ne olduğu sorusuyla uğraşan kimi gizemciler, "kendiliğinden yayılmayı" İyi'nin ayırt edici özelliği olarak öne sürmüştür – ç.n.

bi keyfî bir unsura atfetmektir. Dolayısıyla miras alınmış yetkinlikleri, kişiye özgü, doğal ve yüceltilecek erdemler gibi görmek demektir.

Müze geçmişteki bir altın çağın anıtlarını, yani eski zamanların büyüklerini yüceltmeye yaramış şaşaalı araçları, kamusal bir miras gibi herkese sunar. Oysa bu sahte bir cömertliktir; zira müzeye serbest giriş, aynı zamanda yetkili [*facultative*] giriş demektir ve yapıtları kendine mal etme yetisiyle donanmış olanlara mahsustur. Bu serbestiyi kullananlar, kendi ayrıcalıklarını da meşrulaştırmış olurlar – kültürü kendine mal etme olanaklarına sahip olma ayrıcalığıdır bu. Ya da Max Weber gibi söylemek gerekirse, kültürel malların manipülasyonunu ve kültürel kurtuluşun kurumsal göstergelerini *tekel*'inde bulundurma ayrıcalığıdır.

ÇEVİREN **Ufuk Kılıç**

Notlar

1 Bkz. P. Bourdieu *et al.*, *Un art moyen*, birinci kısım ikinci bölüm, s. 113-134.

2 E. Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse* Paris, P.U.F. 1960, 6. baskı, s. 55-56.

Teşhir Kültürleri*

EMMA BARKER

Duvarları Olmayan Müze

Bu ifade Fransız yazar André Malraux'nun 1947'de yayınlanan *Le Museé imaginaire* [Hayalî Müze] adlı eserinin serbest bir tercümesinden doğdu. O tarihten itibaren, sanat eserlerinin fotoğrafik röprodüksiyon aracılığıyla müzelerin dışına yayılmasını ifade eden bir simge haline geldi. Ancak Malraux, duvarları olmayan müze ifadesiyle, sanatın 19. yüzyıl müzelerinde egemen olan klasik beğeni kanonlarını aşmasını kastediyordu; onun müzesi, daha önce keşfedilmemiş ya da kıymeti bilinmemiş eserleri kucaklayacaktı – hangi dönemde ve nerede üretilmiş olurlarsa olsunlar...[1] Malraux'ya göre, fotoğraf aracılığıyla oluşmakta olan " 'duvarları olmayan bir müze' söz konusuydu [...]; bu müze, 'gerçek' müzelerin duvarları arasında zorunlu olarak sınırlı bir biçimde gün yüzüne çıkarılan sanat dünyasını sınırsızca ge-

---

* "Introduction", ed. Emma Barker, Contemporary Cultures of Display (Italya: The Open University Press, 1999) © The Open University Press, Yale University Press.



André Malraux *Duvarları Olmayan Müze* için seçtiği resimlerle.
Fotoğraf: *Paris Match*/Jarnoux.

nişletecek"ti.[2] Genişlemiş bir izleyici kitlesinin yaratılması bu gelişmenin doğal sonucu olacaktı. "Röprodüksiyon sayesinde sanat deneyimi için şimdiye kadar görülmemiş ölçüde geniş, yeni bir alan açılıyor. Bu yeni alan [...], tarihte ilk kez bütün insanlığın ortak mirası olacak."[3]

Malraux'ya göre duvarları olmayan müze, gerçek müzeyle başlayan "metamorfoz" sürecinin ulaştığı en son aşamadır. Onun savına göre, bir nesnenin (örneğin 14. yüzyıla ait bir altar panosunun), hangi mekân için yapılmış olduğuna

ya da bir zamanlar nasıl bir işlev gördüğüne bakılmaksızın sadece biçimsel nitelikleri bakımından takdir edilmesini sağlayan, böylece o nesneyi bir sanat eserine dönüştüren, müzedir. Fotoğraf, nesneleri sadece kökensel anlamlarından değil, maddî özgüllüklerinden de (boyut, doku, renk vs.) koparark, bu bağlamsızlaştırma etkisini daha da ileri götürür. Malraux, sözünü ettiğimiz etkinin yol açtığı genel türdeşleşmeyi kesinlikle olumlu karşılar. Ona göre "fotoğraf, gerçekte aralarında hafif bir benzerlikten öte bir yakınlık bulunmayan nesneleri akraba kılar"; böylelikle onları "ortak bir stil"i paylaşan birer sanat eseri mertebesine yükseltmemizi sağlar.[4] Dahası fotoğraf, nesneleri "yapay da olsa şaşırtıcı bir modernizm"le donatabilir: Kadim bir heykelciği büyütüp yarı-soyut bir heykele benzetebilir ya da fragmanı bütüne tercih eden modern anlayış doğrultusunda eserden bir ayrıntıyı yalıtabilir.[5] Bu görsel oyunlar, özellikle ikincisi, günümüz röprodüksiyonlarındaki standart öğelerdir.

Malraux'nun, fotoğrafik manipülasyonun farklı kültürlere ait nesneleri modernist bir estetik içinde eritmesini onaylaması, duvarları olmayan müze mefhumunun temelinde yatan bir soruna işaret eder. Malraux'ya göre fotoğraf, sayılamayacak kadar çok farklı stilin ayırt edilmesini ve kendi içlerinde değerlendirilmesini mümkün kılar; böylece herhangi bir estetik normun tek başına otorite kurmasını engeller. Ancak, bu "sanat dünyası"nın çeşitliliği, formalist bir yaklaşıma dayanır; içeriği ve bağlamı büyük oranda göz ardı eden, belirgin ölçüde modernist bir yaklaşımdır bu.[6] Dolayısıyla duvarları olmayan müze, farklı kültürlere ve farklı dönemlere ait nesnelere Batı'nın modern "sanat" anlayışını ve modernist estetiği empoze eden kültür emperyalizminin bir biçimi olarak görülebilir. Duvarları olmayan müze, bu tür pek çok nesneyi Batı koleksiyonlarına taşıyan fetihleri ve yağmaları getirir akla: Acımasız eleştirmeni Ge-

orges Duthuit'in de dikkat çektiği gibi, Malraux'nun kendisi de 1923'te Kamboçya'daki Angkor tapınağından bazı heykelleri almıştır.[7] "Öteki" kültürlere ait nesnelerin takdir edilmesi ile, (fiilen ya da estetik olarak) temellük edilmeleri arasındaki gerilim, çağdaş müze teşhiri açısından önemli bir sorundur.[8]

Öte yandan Malraux'nun, duvarları olmayan müzenin "insanlığın ortak mirası" olduğu görüşü de en az bunun kadar önemli ve sorunlu bir görüştür. Bu yaklaşımında da Malraux, fotoğrafın, "gerçek" müzenin başlattığı başka bir süreci genişlettiğini savunur: Ona göre fotoğraf, zengin bir sanat koleksiyoncuları elitinin dışında halkın da sanat eserlerine erişmesini sağlar. Sanata erişimin kolaylaştırılması konusundaki kararlılık, 1959-1969 döneminde Fransa'nın ilk kültür bakanlığı görevini yürüten Malraux'nun hareket noktasıydı. O dönemde ülke çapında kurulan ve sanatı halka götürmeyi amaçlayan kültür merkezleri (*maisons de culture*), bu kararlılığın en açık ifadesiydi. Ancak pratikte bu politika en iyimser yaklaşımla tartışmalı sonuçlar verdi, en kötü değerlendirmeyle de fiyaskoyla sonuçlandı. Bu konudaki temel sorunlardan biri şuydu: Malraux, insanların sanatı anlamaları, sanata değer vermeleri için sanatla temasa sokulmalarının yeterli olacağı yönünde adeta dinî bir inanç taşıyordu. Oysa, örneğin Fransız sosyolog Pierre Bourdieu'ye göre, "sanat aşkı" hiç de evrensel değildir, sınıfa özgü bir "kültürel sermaye"ye sahip olmayı gerektirir (Malraux'nun formalist yaklaşımı da bunun bir örneğidir).[9] Malraux'nun bakanlık kariyeri, yüksek sanat ile kültürel demokrasi arasındaki gerilimin en uç biçimini temsil eder; bu gerilim, birçok örnek olay çalışmasının da gösterdiği gibi günümüzde müzeler için hayatî bir sorundur.

Malraux'nun duvarları olmayan müzesinin temel paradoksu, fotoğrafı bağrına basması, ama fotoğrafın rolünü sa-



LEONARDO DA VINCI, *Mona Lisa*, ykl. 1502, tuval üzerine yağlıboya, 77x53 cm., Louvre Müzesi, Département des Peintures, Paris.

natın hizmetindeki bir araç olmakla sınırlandırmasıdır. Kültür kuramcısı Walter Benjamin, büyük yankı uyandıran "Mekanik Röprodüksiyon Çağında Sanat Eseri" (1936) başlıklı makalesinde çok farklı bir çözümleme ortaya koyar. Fotoğrafın kitleleri özgürleştirme potansiyelini olumlu karşılamakla birlikte, fotoğrafın tek bir orijinal yerine çok sayıda kopya üreterek eserin biricikliğinden kaynaklanan büyülü *aura*'sını yok ettiğini ileri sürer. *Mona Lisa*'yı ele alalım: Röprodüksiyonun, bu eseri bizler için bildik hale getirmesi, Louvre'daki orijinalinin izleyiciler üzerinde beklendiği kadar çarpıcı bir etki yaratmaması anlamına gelir. Benzersiz bir eser olarak "varlığının", her an her yerde karşılaşılabilen imgesi nedeniyle ortadan kaldırıldığı söylenebilir. Gelgelelim kalabalıklar, resimlerin en ünlüsü olan bu tablo önünde kuyruklar oluşturmayı sürdürüyor. Benjamin'in çözümlemesi çok önemlidir gerçi, ama şunu da yadsıyamayız: Biricik orijinalin büyüleyici etkisi, imgenin kitlesel üretimiyle önemli ölçüde güçlenir.[10] Kısacası fotoğrafın (ve daha genel olarak kitle iletişim araçlarının), sanat müzeleri ile galerilerin ziyaretçi sayılarında 20. yüzyılın ortalarından itibaren gözlenen büyük artışa katkıda bulunduğu kuşkusuzdur.

Malraux'nun, fotoğrafın sanatı popülerleştirme rolünü üstleneceği iddiası bu anlamda doğrulanmıştır gerçi, ama duvarları olmayan müze kavramı, bu popülerleştirme etkisinin boyutlarını kaydetmek açısından yetersizdir.[11] Günümüzde bir nesneye "sanat" eseri statüsünün verilmesi, artık hiçbir şekilde, tek bir sanatçının elinden çıkmış, benzersiz, orijinal bir çalışma olmasına bağlı değil. Günümüzde bazı fotoğraf formları sanat formu statüsü kazanıyor ve müzelerde bu sıfatla sergileniyor. Birçok çağdaş sanatçı, resim ve heykel gibi geleneksel mecralarla çalışmayı reddederek prefabrik malzemelerle, fotoğrafik mecralarla çalışmayı seçiyor. Ancak itiraf etmeliyiz ki, bu tür pratiklerin sanat diye

tanımlanması pek çok kişi için tartışmalı bir konu (20. yüzyıl başlarının soyut sanatının bile henüz herkes tarafından kabul görmediği göz önüne alınırsa, böyle olması kaçınılmazdır). Modern sanatın, sanat dünyasının halka karşı düzenlediği bir "komplo" olduğunu düşünenler var; müzede yer almanın sanat eseri statüsü için yeterli koşul sayılması, modern sanat hakkında sık sık dile getirilen bu kuşkuları doğrular gibi görünebilir. Ama, nesnenin müzede var olmakla sanat eseri statüsü kazanması, Malraux'nun metamorfoz diye adlandırdığı fenomen çerçevesinde de yorumlanabilir: Yani nesnelerin, adeta büyülü bir şekilde, sanat eserine dönüşmesi. Bu açıdan bakıldığında, günümüzde geçerli olan genişletilmiş sanat tanımı, bu metamorfozun uzantısı olarak anlaşılabilir. Burada can alıcı nokta şu: Müzenin kurumsal gücü (bu konuyu aşağıda daha ayrıntılı şekilde inceleyeceğiz), fotoğrafın eşitleyici etkisine karşı işlev görür ve ne denli sorunlu olursa olsun, sanat olan ile sanat olmayan arasındaki ayrımın korunmasını sağlar.

Malraux'nun formüle ettiği şekliyle duvarları olmayan müze, kuşkusuz sorunsuz bir kavram olarak kabul edilemez. Gördüğümüz gibi Malraux'nun sanatın doğası hakkındaki varsayımları, çeşitlilik ve açıklık retoriğiyle çelişir. Yine de ortaya attığı kavram (özellikle tercüme edilmiş hali), sanatın günümüzdeki izlenme koşullarıyla örtüşüyor. Örneğin bu kavram, müze koleksiyonlarına karşılık geçici sergilere göndermede bulunmak üzere kullanılabilir. Kitabının daha sonraki bir baskısında Malraux, sergileri, "duvarları olmayan müzenin göz alıcı, ele avuca sığmaz uyduları" olarak nitelemiştir.[12] Duvarları olmayan müze, aynı zamanda müze çatısı altındaki sanat eserlerinin mimarî karşılığı olarak da anlaşılabilir; nitekim Malraux, kültür bakanlığı sırasında Fransa'nın tarihî binalarının korunmasına büyük önem vermiştir. Belki de bu kavramın en uygun geldiği

pratikler, kamusal sanat olarak da bilinen açık hava heykelleridir; bu nesneler hiç kuşkusuz gerçek müzenin sınırları ötesinde sanata erişme imkânı sunar, Malraux da duvarları olmayan müzenin böyle bir işleve sahip olduğunu düşünüyordu; ama bu yaklaşım, sanatın toplumdaki yeri hakkında yanıtlanması zor soruları gündeme getiriyor.

Teşhir

Bir eserin teşhir edilmesi, modern Batı dünyasında "sanat" kategorisinin oluşturulması açısından temel bir koşul. Sanatın özerkliği –yani sanatın, toplumun daha dünyevî kaygılarından ayrı bir konuma yerleştirilmiş, uzmanlık ürünü nesne ve pratikler olarak tanımlanması– müzenin varlığına bağlıdır. Müze, sanat eserlerini teşhir ederek, bakılmak dışında herhangi bir amaçla kullanılmalarını engeller. Böylece sanat müzeleri, uzmanlaşmış, belirgin biçimde estetik bakış tarzlarını teşvik ederek, (Carol Duncan'a göre) sanat dinine hasredilmiş "ritüel mekânları" işlevi görür.[13] Şu noktayı vurgulamamız gerekir: Bu "sanat dini" kavramı yüzeysel olarak yorumlanmamalı. Duncan'a ve birçok kültür eleştirmenine göre sanata atfedilen kült statüsü, müzeyi sorunlu hale getiren etmenin ta kendisidir. Ancak, teşhir de sanat kadar sorunlu bir olgudur. Teşhirin hem eylem hem isim, hem etkin hem edilgin olduğunu belirterek bu kavram üzerinde odaklanabiliriz: Asıl mesele şu ki, teşhir her zaman küratörler, tasarımcılar vs. tarafından *üretilir*. Bu nedenle, kaçınılmaz olarak belli amaçlar ve varsayımlar doğrultusunda şekillendirilir ve teşhir edilen eserlerin ötesinde daha büyük bir anlamı ya da daha derin bir gerçekliği ima eder. Kısacası teşhir, bir sunuş tarzı olmanın yanı sıra bir temsil biçimidir.

Müzeler sınıflandırma yoluyla, her şeyden önce nesnelere anlam yüklerler. Bu her müze için geçerlidir; örneğin bir

doğa tarihi müzesi, barındırdığı nesneleri biyolojiden devşirdiği kategorilere (örneğin türlere ve cinslere) göre düzenler. Bir sanat müzesinde kullanılan sınıflandırmalar sanat tarihi disiplininden devşirilir; dolayısıyla sanat eserleri tipik olarak, dönem, ekol, stil, akım ya da sanatçı temelinde (ya da bunların herhangi bir kombinasyonuna göre) düzenlenir. Kaldı ki, (en azından Londra'daki National Gallery ya da New York'taki Metropolitan Sanat Müzesi gibi önde gelen kurumlarda) bir sanat eserinin müzedeki varlığı bile bir sınıflandırma formunu temsil eder: O eser, sahihliği, orijinalliği veya başka bazı nitelikleriyle ("müze niteliği" ifadesine temel oluşturan özellikler), müzeye alınmaya değer bulunmayan eserlerden ayrılmıştır. Burada son sözü söyleyecek olanlar, yani bir eserin koleksiyonun parçası olmak üzere edinilmesi ya da bir sergiye dahil edilmesi kararını veren kişiler, müze küratörleri ve yöneticileridir.[14] Fransız sanatçı Daniel Buren, bu kişilerin sanat dünyasında oynadıkları rolü çok hoş ve özlü bir dille açıklar: 1989 yılında gerçekleştirilen ve dünyanın dört bir yanından çağdaş sanatçıları "büyücüler" olarak niteleyen bir sergi hakkında yorumda bulunan Buren, çağdaş toplumdaki gerçek "büyücüler"in müze küratörleri olduğunu ileri sürer.[15]

Geçtiğimiz yüzyıl boyunca, galeri mekânında teşhir edilen sanat eserlerinin yarattığı görsel etkiye yönelik ilginin giderek artması, küratörün sanatçılığının ön plana çıkarılmasına neden oldu. Teşhirin kendisinin, sanat eserininkine benzer bir statüye sahip olduğu anlayışı, "yerleştirme" sözcüğünün ikili anlamından kaynaklanır; bu sözcük bir yandan resimlerin "asılışı"nı ya da nesnelerin düzenlenişini ifade eder, öte yandan da 1960'lardan bu yana gelişen, mekâna özgü olabilen ve taşınması için demonte edilmesi gereken sanat türünü anlatmak için kullanılır. Örneğin, küratör Germano Celant şöyle diyor: "Sergi yerleştirmesi artık

orijinallik iddiası taşıyor [...] sergi yerleştirmesi, başlı başına bir *modern eser formudur."*[16] Modern teşhirdeki özen ve sanatkârlık, yoğunlaştırılmış bir estetizasyon yaratabilir: Titizlikle bırakılan boşluklar ve aydınlatma, daha yoğun bir temaşa deneyimini mümkün kılacak şekilde sanat eserlerini yalıtır (bu kitapta "Modern Sanat Müzesi" başlıklı makalede ele alınan "beyaz küp" tipi galeri mekânında olduğu gibi). Buna karşılık, alternatif teşhir stratejileri, sanat eserlerini müze dışındaki dünyada yeniden bağlama oturtmaya çabalıyor. Bu, eserlerin bir zamanlar içinde görülebileceği maddî ortamın yeniden yaratılması şeklinde olabilir. Sergiler açısından bu, tipik olarak, bilgilendirici panolar, belgeler, fotoğraflar vs. yardımıyla sanat eserlerinin tarihsel bağlamını canlandırma girişimlerini içerir. Londra'daki Hayward Galerisi'nde 1995-1996 arasında bu tür bir sergi gerçekleştirildi: "Sanat ve İktidar: Diktatörler Avrupa'sı" başlığını taşıyan sergide, faşist olsun Stalinist olsun, 1930-1945 döneminin totaliter rejimlerinde sanatın durumu inceleniyordu.

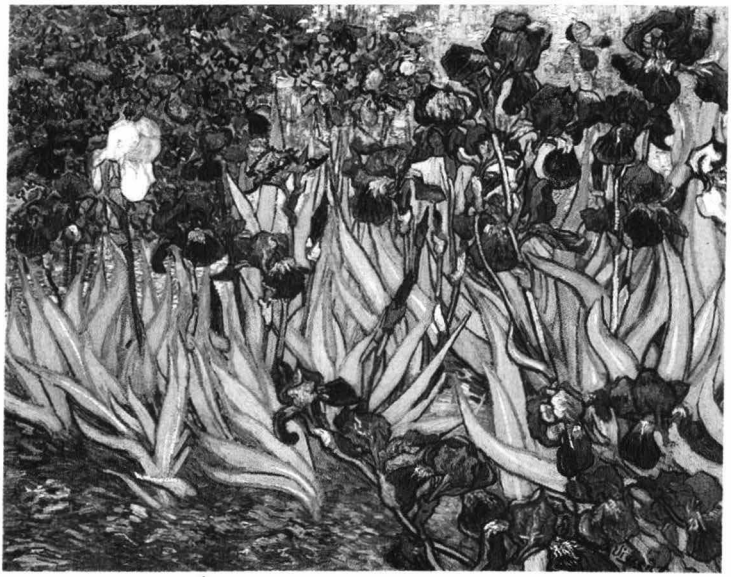
Ne olursa olsun, bir sanat müzesinin temel amacı, sanat eserlerini uyandırdıkları estetik ilgi için teşhir etmektir. Çağdaş müze eleştirisi açısından estetik yaklaşımın özel önemi, müze dışındaki dünyayı paranteze almaya ya da "nötr kılmaya" çalışmasında yatar. Ivan Karp'a göre, "müzelerin doğaları gereği taşıdığı varsayılan nötr olma özelliği, onların yalnızca eğitim ve deneyim araçları olmakla kalmayıp, iktidar araçları haline gelmelerini sağlayan şeydir".[17] Carol Duncan'ın, sanat müzesini "ritüel mekânı" olarak tanımlamasının temelinde yatan unsur da budur; sanat müzesinin görünürde seyreltilmiş "ritüel"lerine katılmak, sınıf, ırk, toplumsal cinsiyet vs. temelinde belli bir kimlik duygusunun onaylanmasına katkıda bulunur ve böylece toplumun ideolojik normlarını güçlendirir. Örne-

ğin Carol Duncan New York Sanat Müzesi'ne dair çözümlemesinde, erkek sanatçıların egemenliğinin ve kadın çıplaklığının belirgin şekilde vurgulanmasının, müzenin salonları boyunca ilerlendikçe, erkek bir "ritüel özne" (veya kimlik) yarattığını öne sürer.[18] Duncan'ın da kabul ettiği üzere böyle bir çözümleme sorunludur; çünkü müze ziyaretçilerinin, teşhir tarzına etkin şekilde farklı tepkiler vermek yerine aynı mesajı edilgin bir şekilde özümsediklerini varsayar (farklı 'okuma'lara olanak tanıyan müze örneği bu kitapta "Postmodern Çağda Müze" adlı makalede ele alınıyor). Yine de Duncan'ın çözümlemesi, belli teşhir tarzlarının taşıdığı olası ideolojik anlamlar konusunda bizi uyarması nedeniyle kesinlikle önemlidir.

Ancak, bazı eleştirel açılardan, her türlü müze teşhiri doğası gereği sorunludur. "Estetik"in bir uzmanlık alanı olarak geçerliliğini sorgulayan herkes (örneğin Bourdieu), teşhiri ister istemez bir fetişizm biçimi olarak görür.[19] Bir başka deyişle, nesneleri estetik olarak temaşa edilmek üzere yalıtan teşhir, izleyiciyi, nesnelere onlarda hiçbir gerçek temeli olmayan anlamlar ve değerler yüklemeye iter. Sadece görsel ilkeler temelinde nesnelerin birbirinden ayırt edilmesinin mümkün olduğuna inanan biri için, bu iddianın mantığını kabul etmek olanaksız; ancak, fetişizm kavramı, bazı teşhir biçimlerinin diğerlerine göre neden daha sorunlu olduğunu kavramamızı sağlaması açısından yararlı bir kavram. Örneğin, loş ışıklarla aydınlatılan mekânlardaki nesnelerin kendiliklerinden ışıldıyor gibi görünmeleri için spotların altına yerleştirilmesi standart bir uygulama haline geldi; bu yöntemle nesnelere bir gizem ve nadidelik havası veriliyor. Buradaki sorun şu: Bu tür aydınlatma, tipik olarak, kadim ve "primitif" sanat için kullanılıyor, yani modern Batılı bir izleyicinin en yabancı olduğu nesneler için. Bu durum, o nesnelerin kökensel bağlamlarında taşıdıkları

anlamlar ve değerlerle bağlantı kurulmasını engelleyebilir. Bu tür bir aydınlatmanın kullanılmaması gerektiğini savunmuyorum; ama şu noktanın önemli olduğunu söyleyebiliriz: Bir bütün olarak teşhir, izleyicinin, sergilenen nesnelerle arasındaki kültürel mesafe hakkında belli ölçüde bilinç sahibi olmasını teşvik etmelidir.[20]

Fetişizm kavramı, aynı zamanda Batı güzel sanatının teşhiriyle, özellikle toplumumuzda en çok değer verilen nesneler olan "büyük sanatçıların eserleri" ve modern resimlerle de ilintilidir. Bu noktada, özellikle Karl Marx'ın meta fetişizmi kavramı geçerlilik kazanır: Bu tablolara atfedilen özel değer, bunların gerçek durumunu, yani mübadele sistemindeki birer meta olma özelliklerini gizler ya da "gizemselleştirir".[21] Müzenin temel işlevinin, sanat eserlerini ticarî dolaşımdan çıkarmak ve onları satın alma gücü olmayan insanlar için ulaşılır kılmak olduğunu göz önünde bulundurursak, "meta fetişizmi" kavramının buradaki değerlendirmeyle ilgisi olmadığı düşünülebilir. Ne var ki, bir sanat eserinin, piyasada dolaşıma *girmesi halinde* kaça satılacağını bilmek, teşhir deneyimini derinden etkiler. Örneğin 1987'de Van Gogh'un *İrisler*'i bir müzayedede yaklaşık 54 milyon dolara alıcı buldu ve (geçici olarak) dünyanın en pahalı tablosu unvanını kazandı. (Gerçi sonunda tabloya talip olan Avustralyalı işadamının bu bedeli ödeyemeyeceği anlaşıldı.) Şimdiyse bu tablo, (başka bir müzenin gücü yetmediğinden) dünyanın en yüksek gelirli müzesinde bulunuyor. *İrisler*'in (Benjamin'in deyişiyle) benzersiz *aura*'sı, görünürde Van Gogh'un dehasından kaynaklanıyor, ama günümüzde bu yüklü miktardaki paranın yarattığı büyülenme, tabloyla ilgili deneyimin ayrılmaz bir parçasını oluşturuyor. Kuşkusuz bu uç bir örnek, ama belli ölçüde temsil edici olduğu söylenebilir. Ayrıca, sanatın meta statüsü kazanmasına karşı çıkmak şöyle dur-

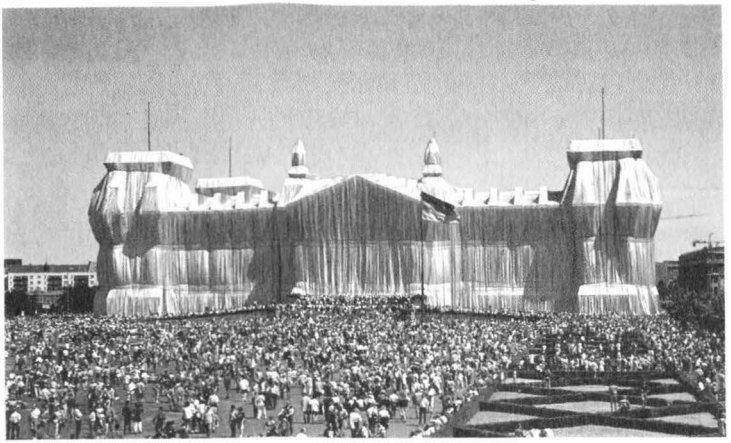


VINCENT VAN GOGH, *İrisler*, 1889, tuval üzerine yağlıboya, 71 x 93 cm, J. Paul Getty Müzesi, Los Angeles.

sun, böylesi bir statünün yüceltilmesine örnek oluşturduğu için, çağımızın gösteri kültürünün bir kanıtı olarak özel bir önem taşıyor.

Gösteri

Kelime anlamıyla bu sözcük, göz kamaştırıcı bir görsel "şov"a işaret eder. "Gösteri olarak sanat" diye adlandırabileceğimiz şey için, sanatçı çift Christo ve Jeanne Claude'un, Berlin Reichstag binasını gümüşî bir dokumayla sardığı çarpıcı işini örnek gösterebiliriz. Bu işin politik bir boyutu vardı: Çiftin uzun süredir tasarladığı projenin 1994'te resmî makamlardan onay almasını sağlayan, Soğuk Savaş'ın bitmesi ve Almanya'nın yeniden birleşmesiydi (Reichstag daha



CHRISTO VE JEANNE-CLAUDE, *Sarılmış Reichstag*, Christo ve Jeanne-Claude, Berlin, 1971-1995. © Christo.

sonra yeniden ülkenin parlamento binası oldu). Haziran 1995'te tamamlanan bu projenin boyutları da başlı başına önemliydi: Projede 200'den fazla işçi çalıştırılmıştı ve bazı kaynaklara göre toplam maliyeti 8 milyon sterlini bulmuştu. Bu noktada meselenin başka bir boyutu ortaya çıkıyor: Kalıcı bir anıt değil, geçici bir konstrüksiyon yaratmak için çok büyük miktarda para ve çok fazla zaman harcanmıştı.[22] Ancak hiç kuşku yok ki, *Sarılmış Reichstag* fotoğraflarda hâlâ yaşıyor; çok kısa bir süreliğine izlenmesine karşın, sadece Berlin'de beş milyon kişi, gazeteler ve televizyon aracılığıyla da dünyanın dört bir yanında çok daha fazla insan bu çalışmayı görmüştü.

Gösteri, kitle iletişimi çağında sanatın durumunun çözümlenmesinde kilit bir kavram. Çağdaş eleştirel düşünce alanındaki kullanımı, Guy Debord'un *Gösteri Toplumu* (1967) adlı kitabına dayandırılabilir. Bu kitapta Debord, situasyonistler diye bilinen Fransız devrimci grubun fikirlerini geliştirir (zaten kendisi de grubun önemli bir üyesiydi).[23]

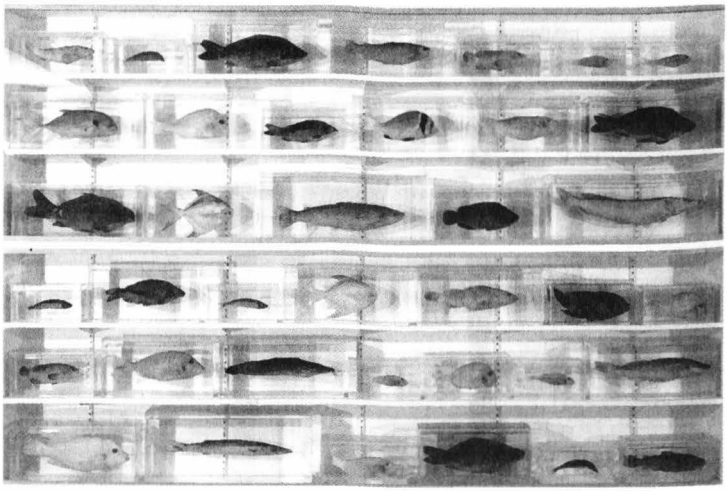
Situasyonistlerin temel tezi şöyle özetlenebilir: Mevcut kapitalist üretim koşullarında, hayat büyük ölçüde imgelerle dolayımlanır. Ne var ki "gösteri" bir imgeler yığınından ibaret değildir, gerçek sosyal ilişkilerin dondurulmuş ve saptırılmış bir versiyonunu oluşturur. Bu tez, Marx'ın meta fetişizmi çözümlemesinden devşirilmiştir: Marx kapitalizmin, "kullanım değeri"ni "mübadele değeri"ne göre ikincil konuma yerleştirdiği[24] için temel sosyal gerçekliklerin üzerini örttüğünü savunmuştu. "Gösteri" kavramı doğrudan doğruya Marksist bir kültür eleştirisi geleneğinden türetilmiştir: 20. yüzyılda giderek artan metalaşmadan ve gündelik hayatın (özellikle boş zamanın) bürokratikleşmesinden kaygı duyan bir gelenektir bu. Önemle üzerinde durduğu konu, yüksek düzeyde teknolojikleşmiş kitle kültürü tüketimidir; bunun, toplumun çoğunluğunu gerçek ihtiyaçlarına yabancılaştırarak sermayenin çıkarını koruduğu öne sürülür. Debord bunun yanı sıra, yanılsamanın ve ideolojinin alanı olarak gördüğü imge üzerinde durur; yani, bir tahakküm biçimi olarak görselliği ele alır, seyirciyi kandırarak, baştan çıkararak veya sersemleterek teslim alan bir görsellikten söz eder. Görülenle ilgili bu kuşku, "gösteri"yi görsel sanatların üretilmesi ve tüketilmesi açısından değerli, ama aynı zamanda sorunlu bir terim haline getirir.

Bu noktada, Debord'un iki gösteri modeli belirlemesi önemlidir; gerçi totaliter rejimlerdeki "yoğunlaştırılmış" modele kıyasla, "yayılmış" gösteri –yani kapitalist model– hakkında söyleyecek daha çok sözü vardır (şematik olarak anlatırsak bir yanda televizyon, diğer yanda Nazilerin Nuremberg mitingleri). Diyebiliriz ki sanat bağlamında gösteri, kesin ifadesini, totalitarizmin dev anıtlarında bulmuştur: 1937'de gerçekleştirilen Paris Dünya Sergisi'ndeki Nazi ve Sovyet pavyonları gibi.[25] *Sarılmış Reichstag*'ın ortaya koyduğu gibi, dev ölçek, günümüzün gösteri olarak sanatının bir



1937 Paris Dünya Sergisi'ndeki Nazi ve Sovyet pavyonları.

unsuru da olabilir; gerçi totaliter bir rejimin propaganda aracı işlevini görmek şöyle dursun, *Sarılmış Reichstag,* izleyicilere özel bir anlam dayatmaz ve ideolojiler arası savaşın sona ermesinin simgesi olarak algılanabilir. Günümüzün tüketim toplumunda gösteri, tipik ifadesini, tüketimi teşvik etmeye yarayan imgede bulur. Bu da gösteri olarak sanatı, reklamla benzerlik kurarak tanımlamayı mümkün kılar: Bu sanat, üretim maliyetlerinin yüksek olması, tipik olarak parlak yüzeyler kullanması ve hayli dikkat çekici bir etki uyandırması bakımından reklama benzetilebilir. 1990'ların göklere çıkarılan "yeni İngiliz sanatı", özellikle Damien Hirst'ün işleri bu açıdan örnek oluşturur.[26] Sözünü ettiğimiz sanatın baş hamisi Charles Saatchi'nin, servetini reklamcılığa borçlu olması da bu açıdan anlamlı. Bütün bunlar ister istemez bir soru getiriyor akla: Çağdaş sanatla ilintili olarak kullanıldığında, "gösteri", yüksek sanat ile kitle kül-



DAMIEN HIRST, *Isolated Elements*.

türü arasındaki sınırı korumak üzere kullanılabilecek aşağılayıcı bir terimden başka bir şey olabilir mi?

Bu soruya verilecek herhangi bir yanıt, söz konusu terimle ilgili bir noktayı dikkate almak zorunda: Gösteri terimi daha geniş bir anlamda da kullanılıyor, genel olarak sanatın ticarî eğlence, abartılı reklamlar ve kültür turizminin oluşturduğu bir sistemle bütünleştirildiği tezi savunuluyor. Belçikalı sanatçı Jan Vercruysse, 1992 tarihli bir makalesinde, büyük çaplı, ses getiren sergilerde (geçici, dikkat çekmeye çalışan şov'lar anlamında gösteri), küratörlerin yaygın olarak öne çıkmasından yakınarak şöyle diyor:

> [..] kültürümüz gösteri kültürüne meylediyor. Medya, sanat adına gerçekleştirilen gösteriye dönük performanslar ve etkinlikler *negatif bir enerji* üretiyor; böylece sanat bir "sanat olayı"na, herkes için, herkesin tüketebileceği bir gösteriye dönüştürülüyor. Gösterinin sanata uyandırdığı ilgi kö-

tü bir şeydir, çünkü içeriğe değil, medya varoluşunun yarattığı etkiye dayanır. Bütün bu medya operasyonlarının sanata "hizmet ettiği", giderek daha çok insanın sanata gerçekten ilgi duymasını sağladığı fikrine itiraz ediyorum.[27]

Modern sanatın geleceğinden kaygı duyan sanatçılar ve eleştirmenler, "gösteri kültürü"nü hayatî bir mesele olarak görürler: Onlara göre gösteri kültürü, sanatı boş zaman tüketimi için herhangi bir kültürel metaya dönüştürmekle, sanatın bir eleştiri pratiği biçimi olma potansiyelini kaçınılmaz şekilde tehlikeye atmaktadır. "Gösteri"de, diye devam eder bu iddia, avangardın meydan okuması bir tiyatro formunda yeniden sahnelenir; rakip sanatçıları içeren kısa listesiyle kesinlikle tartışmalı konumda olan Turner Ödülü bu açıdan bir örnek.[28] Ne var ki "gösteri"nin içine sürüklenen sadece çağdaş sanat değil; gerçekten, yukarıda değindiğimiz iddia, yani sergilerin çoğunlukla medya dostu sansasyonel olaylar olduğu ve sanatı popülerleştirmeyi başaramadığı iddiası, büyük ustaların eserlerinin ve kanonik modern resimlerin sergilendiği olağanüstü sergiler için de geçerlidir. Denebilir ki "gösteri"nin temelinde yatan sorun, sanatı ve kurumlarını, ticaretin ve işletmeciliğin öncelikleri karşısında ikincil konumda bırakmasıdır; böylece sanat eserleriyle ciddi bir şekilde uğraşılmasını, hatta bu eserlere daha yakın ilgi gösterilmesini engelleme pahasına bir demokratikleşme etkisi yaratır. En kötü durumlarda sanat, daha dolaysız tüketim formları için yalnızca bir bahane konumuna düşürülmektedir (bir müzenin restoranında ya da mağazasında olduğu gibi).

Sanat eserleriyle dolaysız bir ilişkiden, yani sanat eserine gerçekten bakma eyleminden uzaklaşma, Debord'un kuramsallaştırdığı şekliyle "gösteri"nin daha dolayımlı deneyim biçimlerine meyletmesiyle kesinlikle uyuşur. Burada belirtmemiz gerekir ki, Debord'un iddiaları, daha sonra

Fransız filozof Jean Baudrillard tarafından geliştirilerek çok daha uç bir noktaya taşınmıştır. Debord, kültür metalarının ya da kendi deyişiyle "imge-nesne"lerin dünya ekonomisi açısından giderek artan bir önem kazandığını belirtir.[29] Baudrillard ise, bu imge çoğalması sonucunda, bunların temelinde bir sosyal gerçekliğin yattığına inanma olanağının ortadan kalktığını ileri sürer. Ona göre, "yaşadığımız toplum artık bir gösteri toplumu değil, biz bir simulakrum rejiminde yaşıyoruz; bir başka deyişle kendisi dışında bir göndereni olmayan bir imge rejiminde."[30] Dahası Baudrillard, görüntüler dünyasında kaybolmuşluk duygusunun, gerçek olanı, onun deyişiyle "hiper-gerçekliği"* tüm yoğunluğuyla yeniden ele geçirmeye yönelik telafi edici bir çabaya neden olduğunu öne sürer. Bu kavram, onun eserinin bizim için en yararlı öğesidir; örneğin günümüzün kültür mirası kültünü (standart bir şekilde paketlenmiş şimdi'ye göre el yapımı geçmişin daha sahih olduğu anlayışını) açıklamamıza yardımcı olur. Aynı şekilde, sanatçı-deha

---

* Baudrillard'ın argümanı, Batı kültür tarihi içinde temsilin ve imgelerin değişen rolünün toplumu belirlediği varsayımından hareket eder. Rönesans'tan sanayi devrimine kadar süren dönem, "gerçeklik metafiziğine" ve göstergenin "doğal bir referansı" olduğu varsayımına dayanır. Sanayi devrimi ise, fotoğraf ve sinema ile, temsilin mekanik yeniden üretimini, yani sonsuz sayıda çoğaltma imkânını getirerek göstergenin doğal veya orijinal bir referansı olduğu fikrini ortadan kaldırır. Baudrillard'a göre, sibernetik devrim, bilgisayarların yaygınlaşması ve televizyonun temel mecra haline gelmesiyle birlikte "simülasyon" evresine girmiş bulunuyoruz. Bu dönemin temel özelliği olan simülasyon basitçe taklit değil; her türlü referansı radikal biçimde ortadan kaldıran bir modelleme. Bir kodun öğeleriyle sonsuz biçimde oynanabilmesi demek olan simülasyonun (modellemenin) sonucunda ortaya çıkan, içinde adeta her şeyin mümkün olduğu ortama Baudrillard "hiper-gerçeklik" adını verir. Örneğin bugün fotoğrafı bilgisayara sokan yeni teknik gelişmeler sayesinde görüntüde bir ağacın yerini tamamen değiştirmek mümkün. Gerçek ağacın (referansın) nerede olduğu pek de bir önem taşımıyor. Örneğin televizyon artık ideoloji üretmekten çok *gerçekliğin kendisi* haline gelmiştir; "gerçeğin kendine özdeş bir yeniden üretiminin yapılabilmesi olasılığı", yani "hiper-gerçeklik"tir. Mahmut Mutman, "Televizyonu Nasıl Sorgulamalı", *Toplum ve Bilim*, Güz 1995 – ç.n.

kültünün son yıllarda gerilemek yerine neden daha da güçlendiğini açıklamamıza da katkıda bulunabilir (Van Gogh'un tabloları için ödenen "gerçekdışı" ücretler, onun "gerçek" olduğu kabul edilen acılarına ve intiharına dayanmaktadır). Ne var ki, Baudrillard'ın yüzer-gezer, özünde anlamdan yoksun imge dünyası kavramının mantığını her yönüyle benimsemek, daha fazla açıklama ya da çözümleme olanağını ortadan kaldırır; oysa Debord'un "derinlik" modeli, "gösteri"yi köklü politik-ekonomik nedenlere bağlamamıza olanak verir, gösterinin sosyo-ekonomik sonuçlarını eleştirmemizi sağlayacak zemini sunar. (Bu konuda ayrıntılı değerlendirmeler için, bu kitapta yer alan "Müzenin Toplumdaki Yeri: Yeni Tate Galerileri" başlıklı makaleye bakılabilir.)

Ancak eninde sonunda şunu vurgulamamız gerekir ki, "gösteri", kanıtlanabilir bir gerçeklik olmaktan çok, yararlı bir kavramdır. Bildiğimiz dünyaya ilişkin topyekûn bir açıklama getirmeye çalışan her kuram gibi, "gösteri" kuramına da büyük bir dikkatle yaklaşmamız gerekiyor. "Gösteri toplumu"nun hâlâ geçerli olup olmadığına ilişkin tartışma, onun belli bir zaman diliminde kesin olarak var olduğu önermesine dayanır, ama bu önerme de tartışmaya açıktır. Buradaki amaçlarımız açısından kritik nokta şu: Yakın dönemde yaşanan, sanatı ve kurumlarını etkileyen gelişmeleri sadece tüketici, manipüle edilmiş bir "gösteri" kültürü temelinde çözümlemek, aşırı düzeyde olumsuz olacaktır.[31] Böyle bir çözümleme, müzelerin ve galerilerin yalnızca hâkim ideolojinin destekçileri olarak nitelenemeyecekleri olasılığını, son yirmi-otuz yıl içinde daha demokratik kurumlara dönüşmüş olmaları olasılığını hafife alır. Dikkatimizi zengin ve güçlülerle (müze eleştirilerinin yöneldiği "olağan şüpheliler"le) yakın ilişkisi olan büyük müzeler yerine, daha küçük çaplı, özellikle metropollerin dışındaki kurumla-

ra yöneltirsek, bu düşünceyi destekleyecek durumlarla karşılaşırız. Ayrıca şu da var: İçinde yaşadığımız dünyanın Baudrillard'ın betimlediği dünyaya benzediği kesin; ama bu demek değildir ki metalaştırılmış imgelerin bitimsiz dolaşımına kapılmaktan, uzmanlaşmış, ayrıcalıklı bir alan olarak sanat fikrini tümüyle yadsımaktan başka seçeneğimiz yok.[32] Aksine, diyebiliriz ki, sanat eserlerinin bir müzede teşhir edilmesi, tam da bu akışı kesintiye uğrattığı için önemlidir: Bizi bir an için durup, hareketsiz ya da en azından (video ve diğer yeni sanat formlarını dikkate alırsak) yavaşlamış imge üzerinde düşünmeye sevk ettiği için.

ÇEVİREN **Esin Soğancılar**

Notlar

1 Klasik kanon hakkında bkz. Perry and Cunningham, *Academics, Museums and Canons of Art*.

2 Malraux, *The Voices of Silence*, s.16.

3 *The Voices of Silence*, s.46.

4 *The Voices of Silence*, s. 21.

5 *The Voices of Silence*, s. 27.

6 Sanat eserlerinin biçimsel nitelikleri üzerinde duran modernist yaklaşım hakkında bir değerlendirme için bkz. Wood, "Introduction", *The Challenge of the Avant-Garde*.

7 Aktaran Krauss, "The Ministry of Fate", s. 1005.

8 Kültür hazinelerinin ait oldukları ülkelere geri gönderilmesi talepleri, bu tür gerilimlere örnek oluşturur. Örneğin, Yunanistan'ın British Museum'daki Parthenon mermerlerini geri istemesi gibi. Bu konuda bkz. Perry ve Cunningham, *Academics, Museums and Canons of Art*, 2. örnek olay incelemesi. Ayrıca bkz. King, *Views of Difference*.

9 Bourdieu'nün fikirlerinin değerlendirilmesi ve *The Love of Art* adlı kitabının bir kısmı için bkz. Edwards, *Art and its Histories: A Reader*. Malraux'nun kültür politikasına dair Bourdieu çizgisinde bir çözümleme için bkz. Looseley, *The Politics of Fun*, s. 33-48.

10 Bu, şimdilik sadece değinmekle yetineceğimiz karmaşık bir konu; meselenin özü şu ki, kopyalar olmasaydı herhangi bir nesneyi orijinal diye niteleme olanağına sahip olamazdık.

11 Postmodern kültür eleştirisi açısından Malraux'nun iddiasının temel yetersizliği şudur: Duvarları olmayan müzenin, geçmişe ait sanat eserlerinin imgelerinin ve stillerinin tekrar tekrar dolaşıma sokulmasını teşvik edeceğini (postmodernizm olarak tanımlanan şey) kavrayamamıştır. Örneğin bkz. Crimp, "On the Museum's Ruins", s. 54-58. (Bu makale ilk olarak 1980'de basıldı.) Postmodernizmin çeşitli yönleri, bu kitaptaki "Modern Sanat Müzesi" ve "Postmodern Çağda Müze" başlıklı makalelerde de ele alındı.

12 *Museum without Walls*, s. 160.

13 Duncan, *Civilizing Rituals*, s. 7 vd.

14 Ancak belirtmemiz gerekir ki, bu kişiler zaman zaman ödün verirler; örneğin bağış yapan kişi, ancak tümüyle kabul edilmesi koşuluyla müzeye bir koleksiyon sunabilir. Bağış yapanlar, koleksiyonlarının bütünlüğü bozulmadan teşhir edilmesinde ısrarlı olabilir, böylece müzenin kendi sınıflandırmasını bozabilirler (Metropolitan'da ve Paris'teki Orsay Müzesi'nde olduğu gibi).

15 Deliss, "Conjuring Tricks", s. 53.

16 Celant, "A visual machine" s. 373. Celant, uluslararası nüfuza sahip küratörlerden biridir; örneğin 1997 Venedik Bianeli'nin küratörlüğünü yürütmüştür. Burada değinilen makalesinin orijinali 1982'de *documenta vii*'de basılmıştır.

17 Karp, "Culture and Representation", s. 14. "Nötr olma" iddiası en çok sanat müzeleri hakkında ileri sürülmekle birlikte, burada söz konusu olan salt estetik ("deneyim") değil, aynı zamanda ("eğitim" ifadesinin de işaret ettiği gibi) bütün müzelerin çıkarsız, nesnel birer bilgi kaynağı olma savlarıdır.

18 Duncan, *Civilizing Rituals*, s. 114-115.

19 Bu terim hakkında kısa bir değerlendirme için bkz. Perry, "Case Study 11", *Gender and Art*.

20 Öteki kültürlerin teşhir edilmesi probleminin tek çözümünün, belli ölçüde kültürel kontrast öğesinin dahil edilmesi olduğu öne sürülür: Karp, "Culture and representation", s. 18-19. Teşhirle ilgili benzer bir özbilinç öğesi, genel olarak müzeler için bir strateji olarak sıklıkla önerilir, bkz. Saumarez-Smith, "Museums, artefacts and meanings", s. 20.

21 Buradaki temel sorun, (Benjamin'in savunduğu gibi) "yaratıcılık ve deha, ebedî değer ve gizem gibi modası geçmiş kavramların" *tamamen* meta fetişizmi semptomlarına indirgenmesinin mümkün olup olmadığıdır. (Benjamin, "The Work of Art", s. 212). Sanat açısından meta kavramının anlamıyla ilgili bir değerlendirme için bkz. Wood, "Commodity". Konuyla ilgili olarak, bir önceki paragrafta ele alınan aydınlatma türünün, metaları teşhir etme yöntemi olarak, ticarî bir bağlamda ortaya çıktığını ekleyebiliriz.

22 *Sarılmış Reichstag* sadece iki hafta sonra söküldü; sanatçılar (çizim, maket gibi) daha kalıcı eserler de üretiyorlar. Bunların satışından sağlanan gelirler "sarma" işleri için kullanılıyor. Çalışmaları için malî yardım kabul etmemeleri (başka faktörler de var), yaptıkları işin mutlaka aşağıda özetlenen Debord'cu olumsuz yaklaşımla değerlendirilmemesi gerektiği anlamına gelir.

23 *The Society of the Spectacle* üzerine bir değerlendirme ve kitaptan alıntılar için bkz. Edwards, *Art and Its Histories: A Reader*.

24 Başka bir deyişle, gerçek insanî ihtiyaçlarla ilişki, yerini esas olarak aldatıcı parasal değere bıraktığında.

25 Sözcük sık sık 19. yüzyıl ve öncesi için kullanılsa da ("Postmodern Çağda Müze", bu kitapta), Debord'cu anlamıyla gösteri, ancak 1920'lerin sonlarında gerçekleştirilen teknolojik yeniliklerle ve faşizmin yükselişiyle birlikte doğmuştur; bkz. Crary, "Spectacle, attention, counter-memory".

26 Hirst'ün *Sürüden Uzak [Away from his flock]* adlı işi (alamet-i farikası sayılan, formaldehite daldırılmış hayvanlarından biri), 1994'te bir reklamda alay konusu edilmişti; sanatçı ile temsilcisi reklam ajansını dava etmekle tehdit ettilerse de mesele mahkemeye gitmeden çözüldü. Avangard sanat ile kitle kültürü arasındaki bu etkileşim aslında yeni değil; bilakis, Tom Crow'un ileri sürdüğü gibi daha en başından itibaren, avangard sanatçıların kitle kültürünün formlarını kullanmalarına karşılık, ticaret bu formları yeniden temellük etmiştir; bkz. Crow, *Modern Art in the Common Culture*, s. 33-36. Gelgelelim son zamanlarda bu döngü iyice hızlanmış görünüyor.

27 Aktaran Walker, *Art in the Age of Mass Media*, s.70.

28 Avangard ve "öteki"si konumundaki kitle kültürüne dair tanımlamalar için bkz. Wood, "Introduction", *The Challenge of the Avant-Garde*. Buradaki değerlendirmede, sanat ile kitlesel olarak üretilen (film gibi) kültür metaları arasındaki derin farklılıklar dikkate alınmıyor.

29 *The Society of the Spectacle*, 15. paragraf, s. 6.

30 Baudrillard, "The Precession of Simulacra", s. 273.

31 Gösterinin baskıcı etkileri (ya da Baudrillard'ın terminolojisinde simülasyon ve hiper-gerçeklik) en sert biçimde Baudrillard'ın Pompidou Merkezi'ni ele aldığı makalesinde dile getirilmiştir.

32 Toplumun fotoğrafik ve elektronik imgelerle doyurulmasının, sanat ile hayatın tek bir bütün halinde kaynaşmış olması anlamına geldiği varsayımı, çağımızın belirgin şekilde postmodern bir çağ olduğu teziyle ilintilidir. Bkz. "Postmodern Çağda Müze", bu kitapta.

Kaynakça

Baudrillard, Jean "The Precession of Simulacra", ed. Brian Wallis, *Art after Modernism: Rethinking Representation* (New York: The New Museum of Contemporary Art/ David R. Godine, Publisher, Inc., 1984) s. 253-281.

Benjamin, Walter "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (ilk baskı: 1936), *Illuminations* içinde (Londra: Fontana Press, 1973) s. 211-244 [*Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995)].

Bourdieu, Pierre ve Darbel, Alain *The Love of Art: European Art Museums and their Public* (Cambridge: Polity Press, 1991).

Celant, Germano "A Visual Machine", ed. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson ve Sandy Nairne, *Thinking About Exhibitions* (Londra: Routledge, 1996) s. 371-386.

Crary, Jonathan "Spectacle, Attention, Counter-memory", *October*, sayı: 50, Güz 1989, s. 97-107.

Crimp, Douglas "On the Museum's Ruins", *On the Museum's Ruins*, (Cambridge Mass.: MIT Press, 1993) s. 464.

Crow, Thomas *Modern Art in the Common Culture*, (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1996).

Debord, Guy *The Society of the Spectacle* (ilk baskı: 1967) (New York: Zone Books, 1994) [*Gösteri Toplumu*, çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996].

Deliss, Clémentine "Conjuring Tricks", *Artscribe International*, Eylül-Ekim, 1989, s. 48-53.

Duncan, Carol *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (Londra: Routledge, 1995).

Edwards, Steve (ed) *Art and its Histories: A Reader* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1999).

Karp, Ivan "Culture and Representation", ed. Ivan Karp ve Steven D. Lavine, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Display*, (Washington, DC: Simithsonian Institution Press, 1991) s. 11-24.

King, Catherine (ed) *Views of Difference: Different Views of Art* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1999).

Krauss, Rosalind "The Ministry of Fate", ed. Denis Hollier, *A New History of French Literature* (Cambridge Mass.: Harvard University Press, (1989) s. 1000-1006.

Loosely, David L. *The Politics of Fun: Cultural Policy and Debate in Contemporary France* (Oxford ve Washington DC: Berg Publishers, 1995).

Malraux, André *The Voices of Silence* (Londra: Secker ve Warburg, 1954) (Bölüm I: *Museum Without Walls*).

Malraux, André *Museum Without Walls*, gözden geçirilmiş ve genişletilmiş baskı (Londra: Secker ve Warburg, (1967).

Perry, Gill (ed) *Gender and Art* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1999).

Perry, Gill ve Cunningham, Colin (ed) *Academics, Museums and Canons of Art* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1999).

Saumarez-Smith, Charles "Museums, Artefacts and Meanings", ed. Peter Vergo, *The New Museology* (Londra: Reaktion Books, 1989) s. 8-21.

Walker, John A. *Art in the Age of Mass Media*, ikinci baskı (Londra: Pluto Press, 1994).

Wood, Paul "Commodity", ed. Robert S. Nelson ve Richard Shiff, *Critical Terms for Art History* (University of Chicago Press, 1996) s. 257-280.

Wood, Paul (ed) *The Challenge of the Avant-Garde* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1999).

Bellek Yitiminden Kaçış: Kitle İletişim Aracı Olarak Müze*

ANDREAS HUYSSEN

Müzeye karşı savaş, modernist kültürün kalıcı bir mecazı olmuştur. Modern biçimiyle ilk olarak Fransız Devrimi zamanında ortaya çıkan müze (Louvre'u müze haline getiren Fransız Devrimi'dir), üç yüzyıllık "eskilerle modernler kavgası"nın *(querelle des anciens et des modernes)* ayrıcalıklı kurumsal mekânı niteliğini kazanmıştır. İlerleme fırtınasının payandası olmuş, gelenek ile ulusun, tarihsel miras ile kanonun eklemlenmesinde bir katalizör işlevi görmüş ve gerek ulusal gerek evrenselci anlamda kültürel meşruluğun kuruluşunun ana planlarını sağlamıştır.[1] Bilim dallarına göre ayrılmış arşivleri ve koleksiyonlarıyla müze, dışlamalara ve marjinalleştirmelere olduğu kadar, olumlu dizgesel düzenlemelere de dayanan dış ve iç sınırlar çizerek Batı uygarlığının kimliğinin tanımlanmasını sağlamıştır.[2] Ama aynı zamanda, geçmişin ölü ağırlığına karşı hayatı ve kültürel yenilenmeyi

---

* Bu metin, Huyssen'in *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek* başlığıyla yayınlanan kitabında yer alıyor (çev. Kemal Atakay, [İstanbul: Metis Yayınları, 1999]). Kısmî değişiklikler dışında aynı çeviri kullanıldı. Makale yazarın izniyle yayınlandı – e.n.

savunan herkes de modern müzeyi her zaman kültürel kemikleşmenin bir belirtisi sayarak ona saldırmıştır.

Son dönemdeki modernler/postmodernler savaşı, bu kavganın en son örneğinden başka bir şey değildir. Ancak modernlikten postmodernliğe geçişte, müzenin kendisi şaşırtıcı bir dönüşüme uğramıştır: Avangard akımların tarihinde belki ilk kez, en geniş anlamıyla müzenin rolü değişmiş, kültür kurumları ailesinde şamar oğlanıyken gözde evlat konumuna yükselmiştir. Kuşkusuz bu dönüşüm en iyi, postmodern mimarî ile yeni müze binaları arasındaki mutlu iç içelikte kendini gösterir. Müzenin başarısı, 1980'lerde Batı kültürünün en göze çarpan belirtilerinden biri olarak görülebilir: "Her şeyin sonu" söyleminin pratik bir sonucu olarak giderek daha çok sayıda müze planlanıp inşa edilmiştir.[3] Tüketim toplumunun tasarlanmış eskitimi,* amansız bir müze saplantısında karşılığını bulmuştur. Müzeye biçilen rol, elitist bir koruma merkezi, geleneğin ve yüksek kültürün kalesi iken, giderek bu durum değişmiş, müze bir kitle iletişim aracına, seyirlik bir mizansene ve abartılı bir gösteriye dönüşmüştür.

Bu şaşırtıcı rol değişimi üzerinde düşünmek gerekir; çünkü öyle görünüyor ki bunun sergileme ve seyretme politikası üzerinde derin bir etkisi olmuştur. Daha somut olarak ifade etmek gerekirse: Kalıcı koleksiyonun giderek daha çok geçici yeniden düzenlemelere ve uzun mesafeli nakillere maruz kaldığı, geçici sergilemelerin video kayıtları ve kapsamlı kataloglar aracılığıyla dolaşıma sokulabilecek kalıcı koleksiyonlar oluşturduğu bir zamanda, kalıcı müze koleksiyonu ile geçici sergileme arasındaki eski ikilik artık geçerliliğini yitirmiştir. Çağdaş estetik uygulamalarda topla-

* Tasarlanmış eskitim (Ing. *planned obsolescence*): İnsanları yeni ürünleri almak zorunda bırakmak amacıyla kısa sürede modası geçecek mallar üretme ilkesi – ç.n.

ma, alıntılama ve kendine mal etme gibi stratejiler çoğalmıştır; elbette çoğu zaman bunlara, müzenin biriciklik ve özgünlük gibi ayrıcalıklı ve başat kavramlarının eleştirisini dile getirmek gibi, bu kavramlarla açıklanmış bir niyet eşlik eder. Gerçi bu tür yöntemler tümüyle yeni değildir; ama son zamanlarda öne çıkarılmaları, çirkin "müzeleştirme" terimiyle uygun biçimde betimlenen, şaşırtıcı derecede yaygın bir kültürel olguya işaret eder.[4]

Gerçekten de müze duyarlılığı gündelik kültür ve hayatın giderek daha geniş kesimlerini işgal eder görünmektedir. Eski şehir merkezlerinin geçmişe uygun restorasyonunu, müzeye dönüştürülmüş köy ve manzaraları, bit pazarları patlamasını, geçmişe öykünen modaları ve nostalji akımlarını, video kaydı aracılığıyla saplantılı bir biçimde kendini müzeleştirmeyi, anı yazılarını ve itiraf edebiyatını düşünür, buna bir de dünyanın veri bankalarındaki elektronik birikimi eklerseniz, o zaman müze gerçekten de artık kesin ve net olarak çizilmiş sınırlara sahip tekil bir kurum olarak tanımlanamaz. Bu geniş, biçimden yoksun anlamıyla müze, çağdaş kültür etkinliklerinin kilit paradigmalarından biri haline gelmiştir.

Yeni müze ve sergileme pratikleri, değişen izleyici beklentilerine denk düşmektedir. Kültürel bilgi ciddiyet ve titizlikle edinilecek yerde, giderek daha çok sayıda seyirci abartılı deneyimler, anlık aydınlanmalar, parlak olaylar ve çarpıcı gösteriler arıyor gibidir. Yine de şu soru geçerliliğini koruyor: Tarih duygusunu yitirmiş olmakla, kusurlu belleğiyle ve yaygın bellek yitimiyle tekrar tekrar suçlanmış olan bir çağda, bu müzeleştirilmiş geçmişin başarısı nasıl açıklanabilir? İşlevi "birtakım insanlarda aidiyet, diğerlerinde dışlanma duygusunu"[5] pekiştirmek olan bir kurum olarak müzeye yönelik eski sosyolojik eleştiri geçerliliğini yitirmiş görünüyor; zira yeni müze anlayışı müzeyi artık esin perilerine hasredilmiş bir tapınak olmaktan çıkarmış, onu halk

panayırı ile alışveriş merkezi arası melez bir mekân olarak yeniden diriltmiş bulunuyor.

Eski Müze ve Simgesel Düzen

Müzeye uygun bir jestle başlamak gerekirse, şunu anımsamalıyız: Tıpkı Voltaire, Vico ve Herder'le tarihin kendisinin belli bir vurguyla keşfinde olduğu gibi, müze de modernleşmenin kıyısında, hatta dışında durmaktan çok, onun doğrudan bir sonucudur. Müzenin başlangıcını belirleyen, sağlam gelenekler duygusu değil, daha çok bu geleneklerin yitirilmesi ve ona eşlik eden çok katmanlı (yeniden) inşa arzusudur. Dinden bağımsız, teleolojik bir tarih kavramına sahip olmadığı sürece, geleneksel bir toplumun müzeye gereksinimi yoktur; modernliği ise kendine ait müze tasarısı olmaksızın düşünmek olanaksız. Dolayısıyla modernizm henüz sona ermemişken bir modern sanat müzesinin kurulmuş olması –1929 yılında New York'ta Modern Sanat Müzesi'nin kuruluşu– modernlik mantığıyla kusursuzca bağdaşan bir şeydir.[6]

Hegel'in, yüz yıldan uzun bir süre önce dile getirdiği sanatın sonu düşüncelerinde bile, modern müze gereksiniminin içerildiği öne sürülebilir. Tabii, şu noktayı göz ardı etmemek koşuluyla: Böyle bir müze ilk olarak, ancak yeninin eski kıtaya oranla daha büyük bir hızla eskir göründüğü Yeni Dünya'da kurulabilirdi.

Yine de sonuçta, Avrupa ile ABD'nin eskime hızları arasındaki farklar yalnızca derece farklarıydı. 18. yüzyıldan beri tarihin ve kültürün ivme kazanması sanat akımları da dahil olmak üzere giderek daha çok sayıda nesne ile olguyu daha büyük bir hızla eski hale getirdiğinden, müze modernleşmenin tahribatına uğramış şeyleri toplayan, yok olmaktan kurtaran ve muhafaza eden paradigmatik kurum olarak ortaya çıkmıştır. Ancak müze bunu yaparken, kaçı-

nılmaz olarak geçmişi şimdinin söylemleri ışığında ve günümüzün ilgi alanları çerçevesinde kuracaktır. Özü itibariyle diyalektik olan müze, hem geçmişin –çürüme, yıpranma ve unutma çerçevesinde bütün getirdikleriyle geçmişin– mezar odası olarak, hem de izleyenin gözünde, ne kadar dolayımlı ve yozlaşmış olsa da olası yeniden doğuşların mekânı olarak işlev görür. Simgesel düzeni bilinçli ya da bilinçdışı olarak ne kadar yaratıp onaylıyor olursa olsun, müzenin her zaman önceden belirlenmiş ideolojik sınırları aşan, düşünceye ve hegemonya karşıtı anımsamaya alan açan bir anlam artığı vardır.

Müzeyi yalnızca sorgulanmamış mülkiyetlerin bir güvencesi, Batı geleneklerinin ve kanonlarının banka kasası, başka kültürlerle ya da geçmişle anlayışlı ve sorunsuz bir diyaloğun alanı olarak görüp yüceltenler, müzenin nesne toplama ve sergileme yöntemlerine sinmiş olan bu diyalektik niteliğini gözden kaçırırlar. Öte yanda Althusserci bakış açısıyla, müzeyi etkileri egemen sınıfın meşrulaştırma ve egemenlik gereksinimlerine hizmet etmekle sınırlı bir ideolojik devlet aygıtı olarak değerlendirip ona saldıranlar da bu yönü tam olarak görememişlerdir. Müzenin her zaman meşrulaştırıcı işlevleri olduğu doğrudur; bu işlevler bugün de varlığını sürdürüyor. Koleksiyonların kökenlerine ve tarihine bakılırsa, daha da ileri gidilerek Napoléon'dan Hitler'e müzenin emperyalist hırsızlık ve milliyetçi bir kendini yüceltme yolunda kullanılan bir araç olduğu söylenebilir. Özellikle sözde doğa tarihi müzelerinde çok açıktır bu; koleksiyoncuların kurtarma işlemi ile kaba güç, hatta soykırım uygulaması arasındaki bağlantı, sergilerin kendilerinde somut olarak görülür. Ötekiliğin Madame Tussaud'larıdır bunlar.*

---

* Londra'da, ünlülerin balmumundan figürlerinin yer aldığı Madame Tussaud Müzesi'nin kurucusu – ç.n.

Müzeyi kapitalist modernleşmenin meşrulaştırıcı aracı ve yayılmacı toprak yağmasıyla sömürgeleştirmenin mağrur vitrini olarak gören bu ideolojik eleştirinin önemini küçümsemek istemiyorum. Bu eleştiri, sömürgeci geçmiş için olduğu kadar şirket sponsorluğu çağı için de geçerlidir: Hans Haacke'nin "Metromobilten"de (1985) müze kültürü ile petrol sermayesi arasındaki bağlantıyla ilgili parlak yergisini düşünün. Bununla birlikte benim burada savunduğum, farklı bir açıdan ve bugün her zamankinden daha çok, müzenin aynı zamanda modern koşullarda antropolojik kökenli hayatî bir gereksinimi de karşılıyor göründüğüdür: Müze, modern çağ insanlarına geçmişle bir ilişkiyi, aynı zamanda geçici olanla ve ölümle –bu arada kendi ölümümüzle de– bir ilişki anlamına da gelen bu ilişkiyi tartışma ve dile getirme olanağı vermektedir. Adorno'nun daha önce belirttiği gibi, müze ile mozole arasında ses çağrışımının ötesinde bir bağlantı vardır.[7] Entelektüeller arasında hâlâ egemen olan müze karşıtı söyleme karşı, müzeyi, bize ölümü unutmamamızı sağlayan bir şey olarak ve bu niteliğiyle ölümü yıkıcı bir biçimde yadsımaya eğilimli bir çağda hayatı mumyalaştıran değil, zenginleştiren bir kurum olarak bile görebiliriz. Yani müzeyi zamansallık ile öznellik, kimlik ile başkalık üzerine düşüncelerin alanı ve sınama zemini olarak düşünebiliriz.

Şu da var: Modernlerin ve postmodernlerin müzeye olan antropolojik gereksinimleri olarak gördüğüm şeyin esas doğası tartışmaya açıktır. Burada bütün vurgulamak istediğim şu: Simgesel düzenin güçlendiricisi olarak müzenin kurumsal eleştirisi, onun çok yönlü etkilerini tüketmez. Hiç kuşkusuz, burada sorulacak temel bir soru var: Seyirlik gösteri ve mizansen nitelikleriyle yeni müze kültürü, hâlâ bu tür işlevleri gerçekleştirebilir mi, yoksa çok tartışılan tarih duygusunun yok oluşu ve öznenin ölümü, postmodern döne-

min derinliğe karşı yüzeyi, yavaşlığa karşı hızı yüceltişi, müzeyi özgül zamansallık halesinden yoksun mu bırakmıştır?[8] Sonuçta bu soru nasıl yanıtlanırsa yanıtlansın, yukarıdan aşağıya işleyen iktidar/bilgi/ideoloji aygıtı çizgisindeki salt kurumsal eleştirinin, seyirci arzusunu ve özne katkılarını, seyirci tepkisini, çıkar gruplarını ve bugün çok çeşitli müzelerle sergileme pratiklerinin hitap ettiği kesişen izleyici alanlarının ayrışmasını irdeleyen aşağıdan yukarıya bir bakış açısıyla tamamlanması gerekir. Ama ben burada böyle bir sosyolojik çözümleme sunmayacağım; çünkü burada, çağdaş tüketim kültüründe bellek ile zamansal algının değişen konumuna ilişkin daha kapsamlı kültürel ve felsefî düşüncelerle ilgileniyorum.

Her halükârda, geleneksel müze eleştirisi ve bunun değişik postmodern biçimleri, daha çok sayıda müzenin kurulduğu ve öncekine oranla daha çok insanın müzelere ve sergilere akın ettiği bir dönemde oldukça çaresiz görünüyor. 1960'larda müzenin öldüğü büyük bir güvenle ilan edildiyse de, bunun son söz olmadığı çok geçmeden anlaşıldı. Bu yüzden, son dönemdeki müze patlamasını, kabul edilegelmiş gerçeğin ve kültürel yetkenin –yetkeciliğin değilse eğer– kurumu olarak müzeyi geri getirdiği düşünülen 1980'ler kültürel muhafazakârlığının ifadesi olarak suçlamak yeterli olmayacaktır. 1980'lerde postmodernizm, çok kültürlülük ve kültür incelemeleriyle ilgili tartışmalarda yaşadığımız ve müze uygulamalarını çok çeşitli tarzlarda etkilediği biçimiyle, kültürel sermayenin yeniden düzenlenmesi tek bir siyasal çizgiye indirgenemez. Çeşitli sanat dallarındaki yeni sergileme tarzlarını, başlıca amacı sanat piyasasını çılgınlıktan vecde ve müstehcenliğe itmek olan bir gösteri ve kitle eğlencesi olarak görüp eleştirmek de yeterli değildir. Sanatın giderek artan metalaşması tartışma götürmez bir olgu olmakla birlikte, tek başına meta eleştirisi özgül

eserleri, sanatsal uygulamaları ya da sergileri nasıl değerlendireceğimiz konusunda estetik ya da epistemolojik ölçütler sunmaktan uzaktır. Ayrıca bu eleştirinin, seyircileri yönlendirilmiş ve şeyleştirilmiş kültür sürüleri olarak gören aşağılayıcı bakışın ötesine geçmesi de olanaksızdır. Çoğu zaman böyle saldırılar, son yıllarda siyasette ve sanatta kendileri de kırılgan, tükenmiş ve tüketici hale gelen avangardist konumlardan kaynaklanır.

Avangard ve Müze

Avangardizm kavramının sorunlu doğası, bu kavramın ilerleme ve modernleşme ideolojisindeki izdüşümleri, faşizm ve Üçüncü Enternasyonal Komünizmi'yle olan karmaşık suç ortaklıkları son yıllarda kapsamlı olarak tartışılmıştır. Postmodernizmin 1960'lardan bu yana geçirdiği evrim, öncelikle postmodernizmin tarihsel avangardın itkisini nasıl yeniden canlandırdığı, daha sonra da bu gruba özgü inanç ve değerleri nasıl sert bir eleştiriye tâbi tuttuğu göz önünde bulundurulmaksızın anlaşılamaz.[9] Gerçekten de, avangard hakkındaki tartışma müze hakkındaki tartışmayla yakından bağlantılıdır ve her ikisi de postmodern adını verdiğimiz şeyin merkezinde yer alır. Sonuçta, geçmişin yok edilmesine yönelik (farklı tarzlarda) çağrılarda bulunarak, geleneksel temsil biçimlerinin hepsinin göstergebilimsel yıkımını gerçekleştirerek ve geleceğin mutlak egemenliğini savunarak müzeye karşı en radikal ve amansız savaşı veren, tarihsel avangard –fütürizm, dada, sürrealizm, konstrüktivizm ve Sovyetler Birliği'nin ilk yıllarındaki avangard gruplaşmalar– olmuştur. Geleneğin tümden reddedilmesine, ufukta belirdiği düşünülen büsbütün farklı bir geleceğin coşkulu, kıyametimsi yüceltilmesine dayalı manifestolarıyla avangardist kültür için müze, gerçekten de akla yatkın gelen bir

günah keçisiydi.[10] Birinci Dünya Savaşı iflasıyla sona eren burjuva çağının tüm anıtlaştırıcı, hegemonyaya dayalı, gösterişli özlemlerini temsil eder görünüyordu. Avangardın müze fobisi, hem soldaki hem de sağdaki put kırıcıların paylaştığı bu fobi, ancak, o yıllarda müze söyleminin radikal bir toplumsal ve siyasal değişim çerçevesinde, özellikle Rusya'da Bolşevik Devrimi'nin izinde, Almanya'da ise yitirilen savaştan sonra gerçekleştiği anımsandığında anlaşılabilir. Devrimin gerçekleştiği bir toplumda yepyeni bir hayata adım attığına inanan bir kültürün müzeden pek bir şey ummaması beklenemezdi.

Müzenin bu avangardist reddi, entelektüel çevrelerde temel konulardan biri olarak günümüze dek varlığını sürdürmüştür.[11] Müzenin toptan eleştirisi, bizimkinden farklı, tarihsel olarak özgül bir gelenek/yeni ilişkisinden kaynaklanan bazı avangardist önkabullerden kurtulamamıştır. Bu yüzden, 1980'lerde müze hakkında yazanlardan pek azı, avangard/gelenek, müze/modernlik (ya da postmodernlik), ihlal/devşirme, sol kültür politikası/yeni-muhafazakârlık şeklindeki ikili parametrelerin ötesinde müzeyi yeniden düşünmemiz gerektiğini (bunu yalnızca yapı çözme arzusuyla değil, başka nedenlerle de düşünmemiz gerektiğini) öne sürmüştür. Müzenin kurumsal eleştirilerine elbette yer vardır, ancak bu eleştiriler avangardist anlamda küresel olmaktan çok, mekâna özgü olmalıdır.[12] Bir süredir, geçerli postmodern nedenlerle, avangardizmin önemli ölçüde 1960'larda canlandırılan bazı radikal iddialarından kuşku duyar hale geldik. Avangardın müze fobisinin, müze projesinin mumyalaştırma ve ölü sevicilikle özdeş olduğu iddiasının kendisinin müzelik olduğunu öne süreceğim. Saldırının odağı bir zamanlardakinden oldukça farklı olsa bile (müze o zamanlar yüksek kültürün kalesiydi, şimdi ise çok farklı bir biçimde kültür endüstrisinin yeni temel öğesi),

kemikleşmeye, şeyleşmeye ve kültürel egemenliğe yönelik saldırılarında şaşırtıcı derecede türdeşlik gösteren eski müze eleştirisinin değişik biçimlerinin ötesine geçmemiz gerekiyor artık.

Alternatifler: Müze ve Postmodernlik

Müzenin görevini müze/modernlik diyalektiğinin ötesinde yeniden tanımlamaya çalışırken 19. yüzyıla, avangardizmin tarih-öncesine bir göz atmak yararlı olabilir. Modernliğin daha önceki bu aşaması, müzeye karşı tarihsel avangardın takındığından daha karmaşık bir tavır takınmıştır; bu yüzden de bizi son yılların sinsi kültürel muhafazakârlığına düşürmeden, avangardist önyargıdan kurtulmamızı sağlar. Birkaç kısa yorum yeterli olacak. Alman romantikleri bir yandan 18. yüzyıl klasikçilerinin müzeci bakışına saldırdılar, bir yandan da kendileri –tamamen bilinçli olarak– devasa boyutlarda bir müze projesi geliştirdiler. Baladları, halk kültürü ürünlerini ve halk hikâyelerini topladılar, farklı çağlardan, farklı Avrupa ve Doğu edebiyatlarından eserleri saplantılı bir biçimde çevirdiler, kurtarılmış bir kültür ve gelecek ütopyasının alanı olarak Ortaçağ'a ayrıcalıklı bir yer verdiler ve bütün bunları radikal olarak yeni, klasik-sonrası modern dünya adına yaptılar. Kendi dönemlerinde romantikler, tam da bir önceki yüzyılın egemen kültürünün marjinalleştirdiği ve dışladığı kültürel ürünleri toplama ve yüceltme yönünde acil ihtiyaç duyarak alternatif bir müze kurdular. Modern Almanya'nın kültürel kimliğinin inşa edilmesi, daha sonraları Alman milliyetçiliğinin temelini oluşturan müze kazılarıyla el ele gitti. Seçilerek düzenlenen geçmiş, geleceğin inşa edilmesi için elzem görülmüştü.

Benzer biçimde Marx ve Nietzsche de hegemonya karşıtı, alternatif tarih görüşleriyle yakından ilgiliydiler. İlerleme,

kurtuluş ve özgürlük fırtınasına ve yeni bir kültürün ortaya çıkmasına ilişkin birbirinden çok farklı övgülerine, her zaman, geçmişe uzanan bir hayat bağı gereksiniminin teslim edilmesi eşlik eder. Dahası var: Her ikisi için de, yük ve kâbus olarak geçmişin, anıt niteliğiyle boğucu ya da arşiv niteliğiyle mumyalaşmış geçmişin silkelenip atılabilmesini güvence altına alacak tek şey, tarihsel anlama ve yeniden inşaydı. *Louis Bonaparte'in 18 Brumaire'i* ya da *Grundrisse*'nin giriş yazısının yanı sıra *Tragedyanın Doğuşu* ya da tarihin kullanımları ile kötüye kullanımları hakkındaki *Zamana Aykırı Düşünceler*'in ikinci kitabı gibi metinler, onların yenilik itkisi ile müze arzusu arasındaki diyalektiği, unutma gereksinimi ile anımsama arzusu arasındaki gerilimi tam olarak anladıklarını gösterir. Marx ile Nietzsche'nin metinleri, kendini gelenek ile gelecek tasarımı arasındaki gerilimde konumlandıran bir düşüncenin üretkenliğine tanıklık eder. Onlar, gelecek mücadelesinin sıfırdan başlayamayacağını, yaşamsal güç vericileri olarak belleğe ve anımsamaya gereksinim duyduğunu biliyorlardı.

Elbette, aksi yöndeki iddialara rağmen, müzeci bakışın avangardın içinde bile var olduğu öne sürülebilir. Reddettikleri burjuva kültürüyle paylaştıkları imgeye bağımlılık bir yana, Benjamin'in yorumladığı gibi, sürrealistlerin aydınlanma [*illumination*] alanları olarak gördükleri gözden düşmüş nesnelerle oynadıklarını düşünebiliriz. Maleviç'in siyah karesini, temsilden tam bir kopuş olmaktan çok, ikon geleneğinin bir parçası olarak görebiliriz. Ya da Brecht'in geçmişle onu yenmek amacıyla ilişki kuran, etkisini de buna borçlu olan, tarihselleştirme ve yabancılaştırma şeklindeki dramaturji uygulamasını anımsayabiliriz. Örnekler çoğaltılabilir. Bu görüş ne kadar uç noktaya götürülmek istenirse istensin, şu temel gerçek değişmez: Avangardizm patolojik müze korkusu olmaksızın düşünülemez. Sürrealiz-

min ve bütün öteki avangard akımların kendilerinin müzede son bulmuş olması, olsa olsa modern dünyada hiçbir şeyin müzeleştirme mantığından kaçamadığını gösterir. Ama neden bunu bir başarısızlık olarak, bir ihanet ya da bir yenilgi olarak görmemiz gerekiyor ki? Bazılarınca öne sürülen, avangardın müze nefretinin aslında ilerde kendi mumyalaşması ve nihaî başarısızlığıyla ilgili derinde yatan bilinçdışı korkuyu dışa vurduğu şeklindeki, işi psikolojiye döken görüş, bugünden geriye bakarak değerlendirmede bulunmanın avantajıyla ileri sürülmüştür ve avangardizme özgü değerlerin dışına çıkamaz. Avangardın müze *içindeki* ölümü, 1950'lerin sonlarından bu yana sık sık başvurulan bir mecaz haline geldi. Birçoklarına göre bu, müzenin bu kültür savaşındaki nihaî zaferidir; bu görüşe göre, hepsi savaş sonrası dönemin projeleri olan çok sayıdaki çağdaş sanat müzesi yaraya tuz basmaktan öteye geçememiştir. Ancak zaferler, yenilenler üzerinde olduğu kadar kazananlar üzerinde de etkisini gösterir. Öyleyse şunu sorgulayabiliriz: Sanat ile hayat arasındaki sınırları aşmaya yönelik avangard projenin müzeleşmesi, müze duvarlarının yıkılmasına, bu kurumun en azından ulaşılabilirlik açısından demokratikleşmesine ve seçkin azınlığın kalesi olmaktan bir kitle iletişim aracı olmaya, kutsal nesneler hazinesi olmaktan daha geniş bir halk kitlesi için bir gösteri alanı ve bir mizansen olmaya doğru son zamanlarda geçirdiği dönüşüme gerçekte ne ölçüde katkıda bulunmuştur?

Avangardın yazgısı müzenin son zamanlardaki dönüşümüne bir başka paradoksal tarzda da bağlıdır. Avangardın, 1970'lerden bu yana estetik uygulamaların başat felsefesi olarak gücünü yitirmesi, bugünlerde müze manzarasını belirler görünen, müze ve sergi projeleri arasındaki sınırların (elbette çok yaygın biçimde olmasa da) giderek daha çok bulanıklaşmasına da katkıda bulundu. Müzeler, giderek da-

ha sık, geçici sergi işine giriyorlar. 1980'lerde birçok sanatçı sergisi birer müze olarak sunuldu: Harald Szeemann'ın Saplantılar Müzesi, Claudio Lange'nin Hayatta Kalma Ütopyaları Müzesi, Daniel Spoerri ile Elisabeth Plessen'in Duygusal Prusya Müzesi gibi. Müzeden, ölüm öpücüğünden korkarcasına korkan bazı sergi düzenleyicileri eski ikili ayrıma bağlı kalırken, müze küratörleri, eskiden geçici serginin alanına girdiği düşünülen –eleştiri, yorum, seyirci dolayımı, hatta mizansen gibi– işlevleri giderek daha çok üstleniyorlar. Küratörün iş tanımındaki hızlanma, dilbilgisel olarak da gösterilebilir: Artık "to curate" (küratörlük yapmak) diye bir fiil var ve bu fiil, koleksiyonu belirli bir yerde "tutan" kişinin geleneksel işlevleriyle sınırlı değil. Aksine günümüzde küratörlük, koleksiyonları bir yerden bir yere götürmek, onları hem bulundukları müzenin içinde, hem dünyada hem de seyircilerin zihinlerinde hareket ettirmek anlamına geliyor.

Benim varsayımım şu: Postmodern çağda müze, bazı eleştirmenlerin öne sürdüğü gibi, yalnızca yeniden geleneksel kültürel yetke konumuna getirilmekle kalmamıştır; halen öyle bir dönüşüm sürecinden geçmektedir ki, bu süreç kendi sınırlı ve özgül biçimiyle geleneksel müze/modernlik diyalektiğinin sonunu gösteriyor olabilir. Abartılı bir dille söylersek, artık müze seçkin bir uzmanlar ve meraklılar grubu için en uygun biçimde sergilenen, geçmişe ait hazinelerin ve nesnelerin bekçisi değildir; ne fırtınadan korunaklı bir yerdedir, ne de duvarları dış dünyaya karşı bir engel işlevi görmektedir artık.

Müze binalarının önlerindeki afiş, pankart ve panolar, müzenin gösteri, panayır ve kitle eğlencesi dünyasına ne kadar yaklaştığını gösterir. Müzenin kendisi modernleşme girdabına kapılmıştır: Müze sergileri sponsorlar, düzenleyiciler ve şehir bütçeleri için hatırı sayılır kâr sağlayan büyük

seyirlik gösteriler olarak düzenlenip tanıtılmaktadır ve önemli metropollerin ünlenebilmesi büyük ölçüde müze alanlarının çekiciliğine bağlıdır. Kurum içinde müze yöneticisinin konumu, giderek daha sık rastlanan bir biçimde, sanat yönetmeni ile bütçe yöneticisinin farklı işlevleri arasında bölünmektedir. Kültür ile sermaye arasındaki uzun süreli, ancak çoğu zaman gizli kalan ilişki, giderek daha görülür (hatta apaçık) hale gelmektedir ve Jürgen Habermas'ın da belirttiği gibi, son zamanlarda kültür ile siyaset arasında, artık gerilerde kalan soğuk savaş ideolojisinin birbirinden ayrı tutmak için büyük çaba gösterdiği bu iki alan arasında, yeni bir yakınlık gelişmiştir.[13]

Elbette müzenin bu yeni ve kamusal siyasîleştirilmesi epey kuşku uyandırıyor, ama üretken bir kullanıma da dönüştürülebilir. Bu yüzden, daha önceleri, özerk estetiğin ideolojik dayanma gücünden bunca yakınmış ve hiçbir sanatın hiçbir zaman siyasal olanın yaptırımlarından ve etkilerinden kaçınamayacağı konusunda ısrar etmiş olan eleştirmenlerin, şimdi günümüz Amerikan kültür savaşında *(Kulturkampf)* sanat ile kültürün apaçık ve kaba bir biçimde siyasîleştirilmesi üzerine gözyaşları dökmelerini, diyalektik düşünmenin bir başarısızlığı olarak görüyorum.

Sonuçta, çelişkiler var. Bir yandan, yeni kültür politikası müzeyi açıkça bir şehrin ya da şirketin imgesini daha iyi hale getirmek üzere kullanıyor: Mobil ya da Exxon (Amerika Birleşik Devletleri'nde 1980'lerin büyük yankı uyandıran etkinliklerinin iki ana sponsoru) kadar, Berlin ile New York'un da bu tür bir imge yardımına gereksinimi var ve her iki şehirde de müze politikası yüksek kamu çıkarıyla ilgili bir mesele haline gelmiş durumda. Müze, şehir ekonomisine sağladığı yararlarla turizm sektörüne hizmet etmeye, hatta parti politikalarına saygınlık kazandırmaya da zorlanıyor: Başbakan Helmut Kohl'un Almanlar için "normal-

leştirilmiş" bir ulusal kimlik geliştirme, Almanya'nın geçmişini iyileştirme çabasının bir parçası olarak Berlin'e bir Alman tarihi müzesi bağışlamayı tasarlayışında olduğu gibi.[14] Öte yandan bu yeni müze politikası, müzenin dışlayıcı ve elit doğasını koruyan geleneksel stratejileri de ortadan kaldırıyor. Bu yüzden artık hiç kimse, geçmiş kültür ile günümüz kültürünün geleneksel müze uygulamasınca bastırılan, dışta bırakılan ya da marjinalleştirilen yönleri için ikna edici siyasî argümanlarla müzede yer talep edenlere karşı, müze koleksiyonlarının estetik özerkliği ve bilimsel nesnelliği mitlerini ciddi olarak kullanamaz. Son on yıl içinde, gizlenmiş ve bastırılmış geçmişlerin izlerini araştırıp bulmakta, yeterince temsil edilmemiş ya da yanlış temsil edilmiş geleneklerin günümüzün siyasî mücadelelerinin amaçlarına uygun olarak yeniden sahiplenilmesinde –ki aynı zamanda çok katmanlı kültürel kimlik ve kendini anlama biçimleri için de verilen mücadelelerdir bunlar– yavaş ama önemli bir ilerleme kaydedildi. Müze ya da akademi gibi kültürel kurumların hem içinde hem dışında, yeni kültürel ve örgütsel ağlar yaratıldı. Walter Benjamin'in sıkça alıntılanan, "tarihin havını tersine tarama" ve "geleneği konformizmin elinden çekip alma" talebinin, müzenin kendisinin kapitalist seyirlik gösteri kültürünün içinde yer aldığı bir zamanda önemsenmesi büyük bir ironidir.

Yine de, kültür ile siyaset arasındaki yeni yakınlaşmanın alternatif müze uygulamalarına zemin oluşturmasını sağlayacak başka yollar vardır. Azınlık grupların ya da çevre bölgelerin sanatını ve kültürünü marjinalleştirmek amacıyla gelenekçi eleştirmenlerin sık sık öne sürdüğü şu eski "nitelik" argümanını düşünün. Gerçekte neyin müzeye ait olduğuna dair açık bir uzlaşım sunmayan bir çağda, bu tür bir argüman geçerliğini yitirmektedir. Gerçekten de, son yıllarda olduğu gibi, günlük hayatın ve bölgesel kültürlerin bel-

gelenmesi, endüstriyel ve teknolojik ürünlerin, mobilyanın, oyuncak ve giysi gibi nesnelerin koleksiyonunun yapılması giderek daha meşru bir müze projesi haline geldikçe, nitelik argümanı çökmektedir. Yine ironik bir biçimde, müzenin duvarlarının yıkılmasına önemli ölçüde katkıda bulunan, belki de avangard hareketin sanat ile hayat, yüksek kültür ile öteki kültür biçimleri arasındaki sınırları bulandırması olmuştur. Kesin olan bir şey varsa, o da Adorno'nun neredeyse kırk yıl önce, olacakları önceden sezdiğidir: "Her sanat eserini [...] müzeye tevdi ve emanet eden bugünkü işleyiş, geri çevrilemez."[15] Yine de Adorno'nun 1970'ler ve 1980'lerde müzelerde meydana gelen kurumsal değişimlerin çapını önceden görmesi zordu. Müzenin avangarda karşı zaferi olarak gördüğü şeyin, sonunda –avangardın umduğu biçimde olmasa bile– avangardın müzeye karşı zaferine dönüşeceğini tahmin etmesi de olanaksızdı. Bir Pirus zaferi hiç kuşkusuz, ancak yine de bir zafer.

Polemik Tuzağı

Elbette son zamanlardaki müze saplantısının ve sergi çılgınlığının bir de kötü tarafı var; insan bu konuda polemiğe girmenin çekiciliğine kapılabilir. Sözgelimi, hızlanmayı ele alalım: Sanat eserinin atölyeden koleksiyoncuya, sanat tacirine, müzeye, retrospektif sergiye ulaşma hızı –her zaman bu sırayla olmayabilir– önemli ölçüde arttı. Bu tür bütün hızlanma süreçlerinde olduğu gibi, aşamalardan bazıları genellikle bu baş döndürücü hızın kurbanı oldu. Böylece koleksiyoncu ile sanat taciri arasındaki uzaklık neredeyse yok olmaya yüz tuttu. Sotheby's ya da Christie's'deki müzelerin giderek yoksullaşan etkinliği göz önünde bulundurulduğunda, bazıları alaycı bir edayla, müzenin bu olgudan etkilenmediğini, aslında sanatın kendisinin yok olmaya yüz

tuttuğunu öne süreceklerdir: Bir banka hesabına dönüşerek yitip giden, ancak yeniden müzayedeye konduğunda görülür hale gelen bir eser vardır karşımızda. Bu süreçte müzeye kalan ana işlev, piyasaya mal sağlamak, fiyatı artırmak ve genç dâhi etiketini müzayede tezgâhlarına aktarmak amacıyla birkaç genç süper-sanatçının (Schnabel, Salle, Koons geliyor akla) eserlerine onay vermektir. Böylece müze, sanatın fiyatının, sanatın erişemeyeceği bir yere konmasını sağlar. Her ne kadar piyasa artık 1980'lerde olduğu kadar canlı değilse de, öyle görünüyor ki, spekülatif para ve müzenin malî idaresi aracılığıyla sanat alanında gerçekleşecek yeni içe patlamaları olsa olsa bir malî çöküş engelleyebilir.

Hızlanma, sergilenen nesnelerin önünden geçen bedenlerin hızını da etkiledi. Sergi gezenlerle ilgili istatistiklerin gelişimi yararına, sergide bedenlerin disipline sokulması, *walkman*'le sergi gezmek gibi incelikli pedagojik araçlarla sağlanır. *Walkman*'le aktif bir uyuşukluk durumuna sokulmayı kabul etmeyenler için ise müze daha acımasız bir taktiği, aşırı kalabalık taktiğini uygular ki bu da insanın görmeye geldiği şeyi görmemesi –yüceliğin en son biçimi olarak sanatın bu yeni görülemezliği– sonucunu verecektir. Dahası var: Nasıl metropollerimizin merkezlerinde, Baudelaire'in zamanında bile toplum dışı olan *flâneur*'ün yerini maraton koşucusu almışsa, *flâneur*'ün hâlâ bir sığınak bulduğu tek yer olan müze de giderek New York'taki Beşinci Cadde'nin iş çıkışı saatlerindeki haline dönüşmektedir. Kuşkusuz hız biraz daha düşüktür, ancak daha da artmayacağını kim söyleyebilir? Belki de müze maratonunu, yaklaşmakta olan yüzyıl sonunun kültürel yeniliği olarak görmemiz gerekir.

Tabii bu hızlanma 1980'ler boyunca, yeni müzelerin kurulmasında, saygın eski müzelerin genişletilmesinde, sergilerle ilgili tişörtler, posterler, Noel kartları ve cicili bicili

röprodüksiyonların pazarlanmasında da ortaya çıktı. Özgün sanat eseri, çoğaltılmış türevlerini satmanın bir gereci haline geldi; çoğaltılabilirlik de *aura*'nın yok olmasından sonra özgün esere bir *aura* kazandırma taktiğine dönüştü. Adorno'nun Benjamin'e karşı nihaî zaferidir bu. Gösteri dünyası yönündeki değişim geri döndürülemez görünüyor. Çağdaş sanat, hoş bir üretim şeklindeki müzeye teslim olurken, müzenin kendisi de postmodern kültür ağına, gösteri dünyasına teslim oluyor. Sonuçta, Rolling Stones'in *Steel Wheels* şovundaki dev şişme batakhane kadını ile, 1985'teki 19. yüzyıl sonu Viyana sanatı ve kültürü sergisi vesilesiyle Viyana Künstlerhaus'unun çatısını süsleyen, Gustav Klimt'in bir resminden alınmış altından, dev boyutlu çıplak *femme fatale* arasında ne fark var!

Polemiğin çekiciliğine kapıldığımızda, bunun bizi doğrudan eski müzeye –ciddi izlemenin ve gerçek pedagojinin yeri olarak, *flâneur*'ün aylaklık ve uzmanın kibir yeri olarak eski müzeye– dönük bir nostaljiye götürebileceğini gözden kaçırabiliriz. Hatta insan tuhaf bir biçimde, 1950'lerin "on dakikada Louvre" gezileri düzenleyen müze turizmine bile özlem duyabilir. *Milo Venüsü*, *Mona Lisa*, sonra dışarı: Günümüzde Louvre'un avlusundaki çirkin piramidin dışında beklemek zorunda olan kalabalıklar açısından ütopik bir düş. Elbette kültür kitlelerinin müzeye olan bu akını, 1960'ların kültürü demokratikleştirme çağrılarının nihaî gerçekleşmesi olarak alınmamalıdır. Ama bunun küçümsenmesi de yanlış olur. Şimdi, daha önceki yüksek kültür bekçisine karşı getirilen eski kültür endüstrisi yakınması, yeni ve görkemli sergilerin yol açtığı o yadsınması olanaksız çekiciliği inkâr etmiş olmakla kalmaz, aynı zamanda izleyicilerin ilgilerinin ve sergi uygulamalarının içsel çok katmanlılığını ve heterojenliğini de gizler. Kitleler ile esin perileri arasında yeni gerçekleştirilen uzlaşımı hedef alan pole-

mikler, müzenin popülerliğini, her türden toplumsal sınıf ve kültürel grupta görülen sergi, kültürel olay ve deneyim arzusunu nasıl açıklamak gerektiği gibi temel bir meselenin özüne dokunmamış olacaktır. Ayrıca kendimizi anlık eğlenceye ve gösterişli teşhirciliğe kaptırmaksızın, bu arzuyu, bu büyülenmeyi nasıl kullanacağımız konusunda düşünmemizi de engeller. Kültür sanayii ne kadar tahrik etse, ayartsa, baştan çıkarsa, yönlendirse ve kötüye kullansa da arzu vardır. Bu arzu, kültürel değişimin bir belirtisi olarak ciddiye alınmalıdır. Çünkü bu, içinde yaşadığımız çağdaş kültürde yaşayan bir şeydir ve sergi projelerinde verimli yollardan işlenmelidir. Eğlence ve gösterinin estetik yaşantı içindeki karmaşık aydınlanma biçimleriyle yan yana işlev görebileceğini öne sürmek, tam olarak yeni bir fikir değildir. "Estetik" ve "yaşantı" gibi terimlerin tanımlanması, her iki terimin de estetik-karşıtlığının popülist sofuluklarına ve simülasyon esrimelerine yenik düştüğü bir zamanda, daha güç olabilir. Her durumda, –ister Mısır mumyaları, ister tarihsel figürler, isterse çağdaş sanatla ilgili olsun– seyirlik gösterinin çekiciliği bir yana bırakılmamalı, mutlaka açıklanmalıdır.

Üç Açıklama Modeli

Son yılların müze ve sergi çılgınlığını anlamlandırmaya çalışan, birbirinden belirgin olarak farklı, ancak kısmen örtüşen ve birbiriyle yarışan üç model var gibi geliyor bana. İlk olarak Almanya'da, Arnold Gehlen'in toplum felsefesine, Gadamer'in gelenek hermeneutiğine ve Joachim Ritter'in modernlikteki gelenek erozyonunun insan bilimleri, tarihi koruma dernekleri ve müze gibi anımsama organları doğurduğu şeklindeki felsefî tezine dayanan bazı yeni-muhafazakâr felsefecilerin hermeneutik yönelimli "telafi olarak kültür" modeli var.[16] İkinci olarak, Jean Baudrillard ve Henri

Pierre Jeudy'nin dile getirdiği, müzeleştirmeyi yüzyıl sonunun ölümcül kanseri olarak gören post-yapısalcı ve gizliden gizliye kıyametçi kuram var. Üçüncü olarak ise, daha az geliştirilmiş olmakla birlikte içlerinde en ufuk açıcı olan, tüketim kapitalizminin yeni bir evresinin ortaya çıktığından söz ederek, bu evreyi bir başka dile çevrilmesi olanaksız *Kulturgesellschaft* terimiyle adlandıran sosyoloji ve eleştirel kuram yönelimli model var. Her üç model de 1980'lerin semptomatik ürünleridir; yalnızca müze ve sergi kültüründeki ampirik değişiklikleri yansıtmaya çalışmaları anlamında değil –bunu hepsi yapmaktadır– aynı zamanda 1980'lerin kültürel ve siyasal tartışmalarını yansıtmaları ve çağdaş kültür ile onun siyasal yapıyla ilişkisi hakkında farklı, hatta birbiriyle çelişen görüşler ortaya koymaları anlamında da semptomatiktirler. Kanımca bu modellerden hiçbiri tek başına hakikati dile getirdiğini iddia edemez; ancak bu, henüz geliştirilmemiş bir üst-kuramla giderilmesi gereken bir eksiklik de değildir. Arşimetçi bir tutum alışın eksikliği, daha doğrusu böyle bir tutum alıştan vazgeçilmesi, yani tek bir doğru anlatının olanaksızlığı, stratejik bir avantaj olarak, kısıtlayıcı olmaktan çok özgürleştirici bir an olarak ele alınmalıdır. Üç konumu –yeni-muhafazakârlık, post-yapısalcılık ve eleştirel kuram– karşılaştırarak, postmodern kültürümüzün kilit belirtisi olarak müzeleştirmeyi gerçekten de daha iyi anlayabiliriz.

Öncelikle telafi tezini ele alalım. Bu tezin önde gelen iki temsilcisi, Batı Almanya'da 1980'lerin birleşme öncesi kültür savaşında (*Kulturkampf*) eleştirel kuramın, Habermas'ın vb. başlıca karşıtları olarak ortaya çıkan Hermann Lübbe ile Odo Marquard'dır. Hermann Lübbe daha 1980'lerin başında müzeleştirmeyi zamanımızın değişen zamansal duyarlığının (*Zeit-Verhältnisse*) temel özelliği olarak betimlemişti.[17] Müzeleştirmenin nasıl artık dar anlamıyla kuruma bağlı ol-

madığını, gündelik hayatın bütün alanlarına nüfuz ettiğini göstermişti. Lübbe'nin tanısı, çağdaş kültürümüzde yaygın bir tarihselcilik olduğunu varsayar ve herhangi bir kültürel şimdinin daha önce hiç bu kadar geçmiş saplantısına kapılmadığını öne sürer. Modernleşmenin muhafazakâr eleştirileri geleneği içinde Lübbe, modernleşmeye, geçerli geleneklerin körelmesinin, aklîliğin yitip gitmesinin, sabit ve kalıcı hayat deneyimlerinin entropisinin eşlik ettiğini belirtir. Lübbe'ye göre bilimsel, teknik ve kültürel yeniliğin giderek artan hızı, hep artan oranlarda eşzamansızlık üretmekte ve şimdi olarak değerlendirebileceğimiz şeyin kronolojik yayılmasını nesnel olarak daraltmaktadır.

Bence bu çok önemli bir gözlem, çünkü büyük bir paradoksa işaret ediyor: İleri tüketim kapitalizminin şimdisi, geçmiş ile geleceği genişleyen eşzamanlı bir uzam içinde massedip onlar üzerinde ne kadar egemen olursa (Alexander Kluge şimdinin zamanın geri kalanına yönelik saldırısından söz eder), kendisini kavrayışı o kadar zayıflar, çağdaş öznelere sunduğu istikrar ya da kimlik de o kadar zayıf olur. Aynı anda hem çok fazla hem çok az şimdi vardır; bu ise Raymond Williams'ın deyişiyle "duygu yapımızda" dayanılmaz gerilimlere yol açan, tarihsel olarak yeni bir durumdur.[18] Lübbe'nin kuramında müze bu istikrar yitimini telafi eder. İstikrarını yitirmiş modern özneye geleneksel kültürel kimlik biçimleri sunar, bu kültürel geleneklerin kendilerinin modernleşmeden etkilenmediklerini varsayarak.

Zamansallık duyarlığındaki değişimlere ilişkin bu argümanın farklı bir yöne –aynı anda hem yayılan hem daralan şimdimizi belirleyen duygu, deneyim ve algı yapılarındaki temel değişimi yadsımak yerine kabul eden bir yöne– çekilmesi gerekir. Burada Adorno ile Benjamin'in klasikleşmiş modernist formülasyonlarını yeniden düşünmek yararlı olabilir. O halde, günümüzde şimdinin sürekli biçimde yeni olarak belir-

mesi, Adorno ile Benjamin'in belirttiği gibi, eleştirel anlamda aynının sonsuz tekrarı olarak tanımlanamaz artık. Böyle bir formülasyon gerektiğinden fazla istikrarı, gerektiğinden fazla türdeşliği öngörür. Artık günümüzün tüketim kapitalizmi, 1920'lerde Amerika'da ya da Weimar Almanya'sında yapmış olduğu gibi, yalnızca alanları ve nüfusları türdeşleştirmekle kalmaz. Kitle tüketimi modern toplumların en uç noktalarına kadar yayıldığından, –ister alkolsüz içecekler, ister yazılım, ister kablolu kanallar, isterse elektronik donanım söz konusu olsun– kilit sözcük, farklılaşmadır artık. Yeni, kesinlikle aynının sonsuz tekrarı değildir. Teknolojik icatların çılgınca hızı ve bunun yanı sıra yaşam-dünyasında (*Lebenswelt*) sanal gerçeklik sektörlerinin yaygınlaşması; algılama ile duygu yapılarında, türdeşleşme ve türdeş zaman kavramına dayalı bir kuramın kavrayamayacağı değişiklikler yaratmaktadır. Dolayısıyla, yeniye olan hayranlığımıza her zaman çoktan ket vurulmuştur; çünkü yeninin kendi yok oluşunu içerme eğiliminde olduğunu, daha belirdiği anda kendi eskimişliğine ilişkin ön bilgiyi taşıdığını biliyoruz. Şimdinin zamansal erimi, yeni daralmaları ve yok olma noktasına doğru hamleleri beraberinde getirmektedir.

Kültür tüketimi alanında da, algılama ve deneyim yapılarındaki değişimi gözlemleyebiliriz: Öyle görünüyor ki, geçici sergide aranan kültürel deneyimin amacı çabuk bakış haline gelmiştir. Ancak konunun can alıcı noktası şudur: Sürekliliğe, mirasa, mülkiyete ve kanona dayalı daha eski bir kültür kavramı –ki kuşkusuz bu kavramın hemen bir yana bırakılması doğru olmaz– çabuk bakışın potansiyel olarak verimli ve geçerli yönünü çözümlememizi engeller. Benjamin ve Simmel'in onca güçlü bir biçimde öne sürdükleri gibi, estetik algılama tarzları gerçekten de modern hayat tarzları ile bağlantılıysa, o zaman çabuk bakışı çağımızın semptomatik özelliği olan bir kültürel deneyim türü olarak, daha

geniş çevremizdeki hızlanma süreçlerini yansıtan ve daha ileri görsel okuryazarlık düzeylerine dayanan bir deneyim olarak daha fazla ciddiye almamız gerekir. Burada temel soru şudur: Bütün sığlığı, sunduğu bütün yüzeysel terapiyle daha önce anlık eğlence adını verdiğim şey ile, geçmişe ait bir sözcük dağarcığının estetik aydınlanma ve "sahici" deneyim olarak betimlediği şeyi birbirinden nasıl ayırt ederiz? Joyce, Hofmannsthal, Rilke ve Proust'un yücelttiği biçimiyle o hayli bireyselleştirilmiş modernist epifaninin*, yok olan edimlerin postmodern kültürü içinde kamusal olarak düzenlenen bir olgu haline geldiğini, burada da modernizmin eskimekten çok gündelik hayatı istila ettiğini öne sürmek akla uygun mudur? Durum bu ise, postmodern müze epifanisi, onu önceleyen modernist epifaniden –Proust'un anımsayan bakışının, 19. yüzyıl modernliğinin semptomatik mekânıyla, o çok sevdiği Gare St.-Lazare'la bağlantılandırdığı müzedeki mutluluk deneyiminden– nasıl ayırt edilebilir?[19] Postmodern müze epifanisi de benzer biçimde insana zamanın dışında bir mutluluk duygusu, bir aşkınlık duygusu mu sunuyor? Yoksa belki de, müzenin duvarları dışında yadsınan bellek ve anımsamaya bir alan mı açıyor? Lionel Trilling'in 1960'larla ilgili kötü bir ün kazanmış "sokaktaki modernizm" yorumunu izleyerek, geçici müze deneyimini basbayağı bir yineleme olarak mı okumalı? Yoksa postmodern müze deneyiminin bütünüyle mekânsal olduğunu; zamansal olduğu düşünülen ve derin bir düşünsel içerik taşıyan daha eski duyguların yerine duygu ve anlatımdan yoksun bir kültürün tipik özelliği olan bağlantısız ve kişisellikten yoksun yoğunlukları geçirdiğini iddia eden, konuya aynı derecede olumsuz yaklaşan eleştirmenler haklı mı?[20]

---

* Edebiyatta, önemli bir gerçeğin birdenbire ortaya çıkması ve kişinin böyle bir gerçeği fark ettiği kavrayış anı anlamına gelir – ç.n.

Bu sorulara ampirik olarak kanıtlanabilecek yanıtlar vermenin güç olduğu ortadadır; bu yüzden de belli ölçüde spekülatif düşünce kaçınılmaz olabilir. Ama müze patlamasında, "yüksek modernizmin büyük zaman ve zamansallık tematiğinin" mekân kategorilerince yerinden edilmiş olmak bir yana, tüm canlılığıyla varlığını sürdürdüğünün yadsınamaz bir gerçek olduğunu düşünüyorum.[21] Sorun, onların varlıklarını sürdürüp sürdürmediği değil, nasıl sürdürdüğü, belki de postmodern kültürde nasıl farklı biçimde kodlandıklarıdır.

Doğru görünen bir nokta varsa, o da şu: Şimdi, deneyimsel olarak entropiye doğru hareket ettikçe, duyargalar farklı zamanlara ve başka mekânlara yönelir, Batı modernliğinin güçlü varlığının daha önce dışta bıraktığı seslerle diyalog kurulur. Benjamin'in kapitalizmde gündelik hayatın "türdeş boş zamanı" olarak adlandırdığı şey, şimdiye kadar olmadığı ölçüde boş olabilir, ama artık türdeş olarak adlandırılabilecek derecede yayılmış ya da kapsamlı değildir. Eski kültürler ile yerel geleneklerin kalıntılarına dönüş, eşzamansız ve heterojen olanın ayrıcalıklı kılınması, başka türlü gözden çıkarılmaya mahkûm nesneleri koruma, onlara tarihsel bir *aura* kazandırma arzusu: Bütün bunlar aslında modernleşmenin hızlı temposuna bir tepki, gündelik şimdi'nin her şeyi girdap gibi içine çeken boş mekânından dışarı çıkma, bir zaman ile bellek duygusu talep etme çabası olarak yorumlanabilir. Bu, giderek daha çok fragmanlara ayrılan öznenin, yanılsamalı bir birlik ya da bütünlük peşinde koşmaktansa fragmanlarla yaşama, hatta bu fragmanlardan değişen ve sabit olmayan kimlikler yaratma çabasını yansıtır.

Modernliğin kendisi içinde, –güçlü öznesi, doğrusal sürekli zaman kavramı ve modernin modern öncesi ve ilkel olana üstün olduğu inancıyla– modernleşme ideolojisinin temel aldığı ilkeleri sarsan bir kriz durumu doğmuştur. Da-

ha önceki marjinalleştirmeler ile dışlamalar, şimdi'mize girmiştir ve geçmişimizi yeniden yapılandırmaktadır. Amerika Birleşik Devletleri'nde halihazırdaki nüfus değişimleri ile dünya çapındaki göçler göz önünde bulundurulduğunda, bu sürecin gelecek yıllarda daha da yoğun olarak yaşanacağı söylenebilir. Modernlik kalesi içindeki bazıları bu değişiklikleri bir tehdit olarak, tehlikeli ve kimliği yıpratan işgaller olarak yaşayacaktır. Bazıları ise bunları daha gerçek anlamda heterojen bir ulusal kültüre, artık türdeşleştirme gereksinimi duymayan ve gerçek farklılıkla pragmatik olarak nasıl yaşaması gerektiğini öğrenmekte olan bir kültüre doğru atılmış küçük, ancak önemli adımlar olarak benimseyecektir. Ama henüz bu durumun çok uzağındayız.

Kültürel telafi kavramına ilişkin güçlüklerin belirdiği nokta da budur. Lübbe, Avrupa'da 1980'lerin başlarında son derece tipik olan gelecek duygusu yitiminin, uygarlıktan bıkkınlık duygusunun, hatta giderek artan gelecek korkusunun nedenleri üzerinde durmakla birlikte, ilerleme, evrenselcilik ve modernleşme ideolojisinin yaşadığı krizle, her şeyden önce son yirmi-otuz yılın müze saplantısını doğuran bu krizle gerçek anlamda asla hesaplaşmaz. Lübbe'nin şemasında müze kültürü, insanın zaten hiçbir biçimde önleyemeyeceği şeyi telafi etmektedir: Kinik bir bakış açısının belirteceği gibi, Avrupa'nın ortak lağımı olarak Ren Nehri'nin telafisi, Hölderlin'in Ren Nehri ilahileriyle Schumann'ın Ren Nehri senfonisidir. Teknolojik ilerleme bir yazgı olarak kabul edilir, ama deney olarak kültür kavramı, duyuların laboratuvarı olarak müze kavramı, kültürü geçmiş zaferlerin müzesi olarak gören geriletici kavrama terk edilir. Müzeden, modernliğin varoluşunu borçlu olduğu türden kendine dönük bir düşünceyi bir yana bırakması istendiğinde, sonuçta ortaya tuhaf biçimde gerçekdışı bir modernlik gelenekselciliği çıkar. Müze ile şimdinin gerçek

dünyası birbirinden ayrılır ve müze (tuhaf ve Victoria dönemindeki aileden pek farklı olmayan biçimde), müze duvarları dışındaki hızın yıkıcılıklarına karşı koymak için gerek duyulan boş vakit, sakinlik ve düşünme alanı olarak önerilir.[22]

Sonuçta telafi tezi, müzenin kendisindeki içsel değişimi açıklamayı başaramaz ve günümüzde kültürel üretim ile tüketimin müzesel ile müzesel olmayan (tarihsel, arkeolojik) alanları arasındaki sınırların çok yönlü olarak bulanıklaşmasına gözlerini kapar. Telafi burada vaha olarak, dışarıdaki kaosu sorgulamaktan çok olumlama olarak, kültür anlamına gelir ve çağdaş müze uygulamalarının aynayı andıran gösterişli niteliğiyle artık bağdaşmayan bir izleme tarzını ima eder.

Öyleyse, Lübbe'nin kuram arkadaşı Odo Marquard'ın, modernliğin bütün solcu okumalarına açık bir karşı duruş içinde modern dünyanın olumlanmasını istemesi ve telafi felsefesini modernlikle ilgili arzulanan krizsizlik kuramı olarak sunması şaşırtıcı değildir.[23] Marquard'a göre, modernleşmenin kaçınılmaz rahatsızlıkları zaten çoktan telafi edilmiştir: Teknikleştirme tarihselleştirme tarafından, türdeşleşme çoğulculuk tarafından, bilimin egemenliği ve toptancı tarih görüşüyse insan bilimlerinin çok bakış açılı anlatıları tarafından telafi edilmiştir. Muhafazakâr felsefe kendini sosyolojik sistemler kuramının bir karikatürünün kucağında bulur; çağdaş kültürdeki gerçek krizlerle çatışmalar ise epey geride kalmıştır.

Bunlar, çıkış yerlerinin entelektüel taşralılığı mazeret gösterilip bağışlanabilecek masum öneriler değil. Telafi kuramcılarının kültürel telafiyi yalnızca ulusal ya da bölgesel kültür çerçevesinde tartışırken, (ekolojik kaygılara şöyle bir değinmeyi ihmal etmeksizin) evrensel modernleşmenin yararlarını hâlâ nasıl yüceltiklerini görmek insanın neredeyse

gözlerini yaşartır. Telafi kuramcıları müze dünyasının yeni çokulusluluğunu göz ardı ederler, bu yüzden de son yılların yeni çokkültürlü çoğulculuğunun barındırdığı vaatlerle sorunları düşünmenin yakınından bile geçmezler. Burada telafi kuramı milliyetçi bataklık ile tek boyutlu kimlik politikasına saplanır. Bu Kohl kültürüdür, ama korkarım yalnızca Almanlara özgü bir belirti değildir. Birleşik bir Avrupa'da bu tür kuramlaştırmanın parlak bir geleceği olacağını önceden tahmin etmek için kötümser olmamız gerekmiyor. Kültürel düzeyde ulusal ya da bölgesel kimlik, hem birleşik bir Avrupa'da ulusal siyasal egemenliğin yitmesini telafi eder, hem de dışarıdan olanı dışta, yabancıları kendi yerlerinde tutmanın bir aracı işlevini görür. Karşımızda bu ikili anlamıyla Avrupa Kalesi vardır. Gerçekten de bir telafi kuramıdır bu.

Telafi kuramına taban tabana zıt olarak, müzeleştirmeyle ilgili, Fransız kuramcılar Jean Baudrillard ile Henri Pierre Jeudy'nin geliştirdikleri simülasyon ve felaket kuramı vardır.[24] Muhafazakârlar hiçbir biçimde medya sorununu gündeme getirmeksizin tuhaf ama hoş, antika bir müze resmi çizerken, Jeudy ile Baudrillard müzeyi bir başka simülasyon makinesi olarak görürler: Kitle iletişim aracı olarak müzenin artık televizyondan ayrıt edilmesi olanaksızdır.

Telafi kuramcıları gibi Baudrillard ile Jeudy de müzesel olanın çağdaş dünyada görünürde sınırsızca yayıldığı gözleminden yola çıkmaktadırlar. Jeudy bütün bir sanayi bölgesinin müzeleştirilmesinden, kalabalık kent merkezlerinin restorasyonundan ve toplama, koruma ve video kayıtları aracılığıyla herkesin kişisel müzesini oluşturma düşünden söz eder. Baudrillard ise bir kabilenin etnografik olarak dondurulmasından (Filipinler'in Tasaday'ı), özgün bir müzesel alanın ikizinin yaratılmasına (Lascaux mağaraları), toprak altından çıkarıp ait olduğu yere iade etmeye (özgün

bir durumun yeniden inşası) ve nihayet, birçok Avrupalı kuramcının tuhaf saplantısını oluşturan Disneyland'in hiper-gerçekliğine kadar birçok farklı müzeleştirme stratejisini çözümlemektedir.

Baudrillard'a göre, birçok biçimiyle müzeleştirme, patolojik bir girişimdir: Simülasyonun yaygınlık kazanması nedeniyle gerçek olanın can çekişmekte olduğu gerçeğini gizlemek amacıyla, çağdaş kültürün gerçekliği koruma, denetleme ve ona egemen olma yönündeki patolojik girişimidir. Televizyon gibi müzeleştirme de gerçek olanın simülasyonunu yaratır, bunu yapmakla da onun can çekişmesine katkıda bulunur. Müzeleştirme tam olarak korumanın karşıtıdır: Baudrillard'a göre, aynı şekilde Jeudy'e göre de, müzeleştirme öldürücü, dondurucu ve kısırlaştırıcıdır; tarihsizleştirir ve bağlamından koparır. Hiç kuşkusuz bunlar, müzeyi bir mezar odası olarak bir yana iten eski eleştirinin sloganlarıdır. Ancak, arşivci tarihin bu Nietzscheci eleştirisi, nükleer silahların denetimsiz bir biçimde çoğaldığı çağda ve 1980'lerin başlarındaki silahlanma tartışmalarıyla birlikte postmodern bir ivme kazanır. Dünyanın bir müze, bir anılar tiyatrosu olarak kavranması, yaklaşmakta olduğu düşünülen nükleer toplu kıyımla, yok olma korkusuyla başa çıkma çabasıdır. Bu şemada, müzeleştirme bir nötron bombası işlevi görür: Gezegende tüm hayat sona erecek, ancak müze bir kalıntı olarak değil, bir anıt olarak ayakta kalacaktır. Bir anlamda zaten nükleer bir toplu kıyımın sonrasında yaşamaktayızdır, böyle bir kıyımın olmasına gerek bile yoktur artık. Jeudy'ye göre müzeleştirme son buzul çağının bir belirtisi olarak; kendini korumadan yola çıkıp, kendine ve ötekine egemen olmaktan geçerek herhangi bir benin ve herhangi bir hayatın ötesindeki kolektif ölü belleğin totalitarizmine doğru giden aydınlanma diyalektiği mantığının son aşaması olarak ortaya çıkmaktadır.

Şurası açık: Dışa doğru patlayan müzeyi içe doğru patlayan dünya olarak kavrayan bu kıyametçi görüş, 1970'lerin sonuyla 1980'lerin başı Fransız düşünsel kültürünün duyarlıkları hakkında önemli bir fikir vermektedir ve bu görüşün füze krizi dönemi boyunca imgelemlerde belirli bir yeri olmuştur. Yine de, her ne kadar bu görüş müze uygulamalarının aşırıya vardırılmış Avrupa-merkezciliğine karşı cesur bir polemiğe girişirse de, saldırdığı şeyin yörüngesinden kurtulmayı pek başaramaz. Umarsız kıyamet arzusu içinde, bastırılmış ya da marjinalleştirilmiş geçmişleri gözden geçirme yönündeki yaşamsal girişimlerin hiçbirini tanımadığı gibi, alternatif müze etkinlikleri yaratmaya yönelik çeşitli girişimleri de tanımaz. Gerek Jeudy'de gerek Baudrillard'da ağır basan, o eski kemikleşme eleştirisidir.

Yine de müzenin gerçek dünyaya ilişkin korku ve kaygıları etkisizleştirebileceğine inanmanın kolektif bir yanılsama olduğunu belirtirken Jeudy haklıydı. Müzenin modernleşmenin zararlarını telafi edebileceği şeklindeki muhafazakâr görüşü örtük olarak reddediyordu. Ayrıca, müzenin salt biriktirmeden, mizansene ve simülasyona doğru ilerlediğinin de farkındaydı. Ancak bu süreç içindeki diyalektik hareketlerden söz etmeyi ne Jeudy ne de Baudrillard başarabiliyordu ya da bunu yapmak istemiyorlardı. Simülasyon kavramı, onları televizyon seyircisinin bakışı ile müze gezen kişinin bakışı arasında var olabilecek farklılıklar üzerinde durmaktan alıkoymuştur. Jeudy, kültürel andaç ya da kalıntıların çift değerli olduğunu, hem kimliğin simgesel güvencesini hem de o kimlikten çıkma olasılığını temsil ettiklerini belirttiğinde, bu noktanın epey yakınına gelir.[25] Andaç niteliğiyle nesne kışkırtır ve baştan çıkarır, der Jeudy. Andaç bir ölüm göstergesi değildir, giz barındırır. Ancak –Jeudy'nin yeniden yön değiştirdiği yer de burasıdır– herhangi bir müze mizanseni olsa olsa andacın barındırdığı bu gizemli öğeyi

kurutmaya yarayabilir. Jeudy'nin kafasında şimdinin bozmadığı, yapay mizansenin kirletmediği bir özgün andaç kavramı olduğu açıklık kazanıyor. Ne var ki müze öncesi, deyim yerindeyse mizansen öncesi andaç kavramının kendisi bir köken mitinden başka bir şey değildir. Burada Jeudy postyapısalcılığın gereklerini yeterince yerine getirmez. Geçmiş kültürlere ait andaçların dolayımsız, mizansensiz bir sunuluşu asla olmamıştır. Geçmişe ait nesneler şimdiye daima üzerlerine düşen bakış yoluyla çekilirler ve barındırabilecekleri kışkırtma, baştan çıkarma ve giz hiçbir zaman yalnızca saflık durumu içindeki nesneden değil, her zaman ve yoğun biçimde izleyiciden ve şimdiden de kaynaklanır. Nesneye *aura*'sını veren canlı bakıştır, ancak bu *aura* aynı zamanda nesnenin maddeselliğine ve donukluğuna bağlıdır. Ama müzeyi kemikleşme ve ölüm ortamı olarak, tıpkı televizyon gibi bütün anlamları Baudrillard'ın sözünü ettiği zamanın sonu ve görünürlüğün çöküşü kara deliğine emen bir simülasyon makinesi olarak betimlemeye devam ettiğimiz sürece, bu gerçeğin ortaya çıkması olanaksızdır.

Sovyetler Birliği'nin siyasal çöküşünün ardından nükleer tehdit eski gücünü yitirdikten sonra, müzenin Avrupa'nın sonuna ilişkin felaketin öngörüsü olduğu savı, özellikle müze patlaması duracak gibi görünmediği için, hızla konu dışı bir nitelik kazanmaya başladı. Bu bize, müze ile medya tüketimi arasındaki ilişki üzerinde –Baudrillard ile Jeudy'nin gündeme getirdiği, ancak es geçtiği bu husus üzerinde– daha pragmatik bir açıdan durma imkânı veriyor. Burada öncelikle Berlin'de yayınlanan kültür dergisi *Ästhetik und Kommunikation* çevresi tarafından geliştirilen *Kulturgesellschaft* kuramı,[26] sorgulamayı bir adım öteye götürmek için iyi bir çıkış noktası olabilir. *Kulturgesellschaft*, kültür etkinliğinin giderek ulus, aile, meslek ve devletin yerine getirdiğine benzer, hatta çoğunlukla ona karşı bir toplum-

sallaştırma aracı işlevi göreceği bir toplumdur. Özellikle gençlik kültürlerinde ya da alt-kültürlerde kimlikler eğreti olarak üstlenilip, hayat tarzı örüntüleri ve gelişkin alt-kültürel kodlar aracılığıyla dile getirilir. Genel olarak kültür etkinliği, birleştirilmiş (ya da yeniden birleştirilmiş) bir geleneğin aynasında yeniden istikrar ve denge yaratmayı arzulayan özneye huzur ve telafi sağlamak olarak görülmez. Kültür etkinliğinin gelişmesi ve çoğalması daha çok modernleşmenin bir aracı olarak, Batılı tüketim toplumunun yeni bir aşamasını temsil eden bir şey olarak yorumlanır. Müze, modernleşmeden ayrı bir şey olmak yerine, onun ayrıcalıklı kültür aracı işlevini görür. Toplum kuramını, etkisi hâlâ süren Marshall McLuhan'ın gölgesindeki bir medya kuramına indirgeyen simülasyon hayaletinin aksine, çok katmanlı *Kulturgesellschaft* kavramı Frankfurt Okulu'nun eleştirel kuramının içgörülerine bağlı kalır, ancak eski kültür sanayii yakınmasını müzeleştirme olgusunu içerecek şekilde genişletmeyi reddeder.

Kulturgesellschaft tezi kültür sanayii sorununu ele alır: Kitle iletişim araçları, özellikle televizyon, deneyimlere ve olaylara, sahicilik ve kimliğe yönelik bastırılması olanaksız bir arzu yaratmıştır; ama bu arzuyu tatmin edemez. Bir başka deyişle: Toplumumuzdaki görsel beklentiler düzeyi o dereceye ulaşmıştır ki, ekrana yönelik bakma arzusu başka şeye yönelik bir arzuya dönüşür. Müzeyi televizyonun sağlayamayacağı bir şeyi sunan bir konuma yerleştirdiği için, bu benim de üzerinde düşünmek istediğim bir görüş. Burada kitle iletişim aracı olarak müze ile televizyon arasındaki bağlantı korunmuş, ancak sahte bir kimlik mantığına feda edilmemiş oluyor.

Kuşkusuz müze patlamasının kablolu televizyonun metropolü bir uçtan bir uca kuşatmasıyla aynı zamanda ortaya çıkması tesadüf değil: Televizyon programları çeşitlendikçe,

farklı bir şeye duyulan gereksinim de o kadar güçlü olur. Ya da göründüğü kadarıyla öyle. Peki, insanların müzede buldukları farklılık ne? Ekrandaki görüntünün her zaman uçup giden gerçekdışılığının aksine sahici bir deneyime olanak sağlayan, müzedeki nesnenin, yani sergilenmiş sanat eserinin gerçek, fiziksel maddeselliği mi? Bu sorunun tek ve açık bir yanıtı olamaz, çünkü insan kültüründe temsilden önce var olan özgün nesne diye bir şey yoktur. Kaldı ki eski müzelerde de seçme ve düzenleme, sunma ve anlatılaştırma stratejileri kullanılıyordu ki bunların hepsi *nachträglich*, yani gecikmiş, yeniden kurmaya yönelik, en iyi durumda gerçek olduğu varsayılan ve çoğunlukla bilerek bağlamından kopartılan şeyin yaklaşık aynısını yaratan stratejilerdi. Gerçekten de çoğu zaman sergilemenin amacı gerçek olanı unutmak, nesneyi başlangıçta içinde yer aldığı gündelik işlevsel bağlamın dışına çıkarmak, böylece onun başkalığını artırmak ve öteki çağlarla potansiyel bir diyalog kurmasını sağlamaktı. Bu da bizi müze nesnesini yalnızca sıradan bir bilgi parçası olarak değil, tarihsel bir hiyeroglif olarak görmeye; okunması bir bellek edimi gerektiren, tarihsel uzaklık ile zamansal aşkınlık *aura*'sını tam da maddeselliğinden alan bir müze nesnesi kavramına götürür.

Postmodern dünyada bu saygıdeğer müze tekniği artık yeni amaçlara uyarlandı, gösterisel mizansenle zenginleştirildi ve kuşkusuz büyük bir kamusal başarı yakaladı. *Aura*'lı nesnelere, kalıcı cisimleştirmelere, olağandışı deneyime duyulan gereksinim tartışmasız bir biçimde müze severliğimizin başlıca etmenlerinden biri olarak görünüyor. Çağlar boyunca varlıklarını sürdüren nesneler, tam da bu özellikleriyle, çöp yığınına yazgılı metaların yıkıcı dolaşımının dışına çıkarılmış oluyor. Nesne eski olduğu oranda varlığını pekiştiriyor, güncel ama bir süre sonra eskiyecek nesnelerden olduğu kadar, yeni ama şimdiden eskimiş nesnelerden

ayrılıyor. Tek başına bu bile onları, bir *aura*'yla kuşatmaya, daha eski zamanlarda sahip olmuş olabilecekleri araçsal işlevlerin ötesinde, yeniden büyülü kılmaya yeterli olabilir. Müzenin yeniden büyülü kılan bakışı aracılığıyla deneyime olanak sağlayan şey, belki tam da nesnenin bu soykütüksel bağlamından soyutlanmasıdır. Kuşkusuz böyle bir sahicilik özlemi, bir fetişizm biçimidir. Ama kurum olarak müze, bütünüyle kültür sanayiinin içinde yer alsa bile, burada söz konusu olan, kesinlikle Marksist ya da Adornocu anlamda bir meta fetişizmi değildir. Müze fetişinin kendisi mübadele değerini aşar; kendisiyle birlikte adeta bir anımsama boyutu, bir tür bellek değeri taşır. Bir nesne ne kadar çok mumyalaşmışsa, deneyim aktarma, bir sahicilik duygusu aktarma yetisi de o kadar yoğun olur. Müze nesnesi ile belgelediği gerçeklik arasındaki ilişki ne kadar kırılgan ya da belirsiz olursa olsun, ya sergilenme tarzında ya da seyircinin zihninde, nesne olarak, canlı televizyon yayınının bile boy ölçüşemeyeceği bir gerçeklik izi taşır. Aracın mesaj, mesajın ise ekranda akıp giden görüntü olduğu yerde, gerçek olan her zaman kaçınılmaz biçimde dışta bırakılmış olacaktır. Aracın şimdilik, yalnızca şimdilik, şimdiliğin ise canlı televizyon haberleri olduğu yerde, geçmiş zorunlu olarak dışta bırakılmış olacaktır. Öyleyse, medyanın özgüllüğünü dikkate alan maddeci bir bakış açısından, postmodern müzeyi bir başka simülasyon aygıtı olarak betimlemenin anlamı yoktur. Müze yardımcı ve öğretici yollardan video ve televizyon programcılığından yararlansa bile (çoğunlukla büyük bir kazanımla yapar bunu); televizyonun hızla değişen görüntülerine karşı, sergilenen nesnelerin maddeselliğine ve taşıdıkları zamansal *aura*'ya dayalı bir alternatif sunar. Nesnelerin kendilerinin maddeselliği simülasyona karşı bir güvence işlevi görüyor gibidir, ancak –çelişki de buradadır– nesnelerin anımsatma etkisi hiçbir zaman simülasyon yö-

rüngesinden bütünüyle kurtulamaz, hatta seyirlik mizansenin simülasyonu bu etkiyi daha da artırır.

Dolayısıyla müzesel bakışın, modernliğin dünyasının Weberci tarzda büyüsünden arındırılmasını çağrıştırdığı ve bir eşzamansızlık ile geçmiş duygusunu yeniden sahiplendiği söylenebilir. Ayin gibi yinelenebilen geçici bir yeniden büyülenme deneyiminde, müzesel şeylere yönelik bu bakış, aynı zamanda televizyon ve bilgisayar ağlarının sanal gerçekliklerinin yönettiği dünyanın giderek artan maddesizleştirilmesine de direnebilir. Müzesel nesneye bakış, onun donuk ve nüfuz edilemez maddeselliğini anlamamızı sağlayabileceği gibi, insan kültürlerinin geçiciliği ile farklılığının kavranabileceği bir anımsama alanı da sağlayabilir. Bellek yitiminden, tasarlanmış eskitimden, giderek daha eşzamanlı ve sonsuz bilgi akışlarından, geleceğin bilgi otoyollarına yer verecek bir hiper-uzamdan oluşan bir kültürde, çağdaş müzenin en geniş ve en şekilsiz haliyle harekete geçirdiği ve beslediği belleğin etkinliği yoluyla, müzesel bakış (gerçek) şimdinin giderek daralan alanını genişletir.

"Ne kadar çok olursa o kadar iyidir" şeklindeki Amerikan ideolojisinin çağdaş versiyonu olarak görülebilecek veri bankalarının artan bellek kapasiteleriyle ilişkili olarak, müze, yaratıcı bir unutma alanı olarak yeniden keşfedilmelidir. Nasıl televizyon görüntüsü maddî gerçeklikle bağdaşmıyorsa, kapsamlı veri bankası ve bilgi otoyolu fikri de bellekle bağdaşmaz.

Bugün kavranması ve kuramlaştırılması gereken tam da şudur: Evrensel müzenin içerdikleri de dahil olmak üzere modernlik üst-anlatılarının inandırıcılıklarını yitirdikleri; insanların giderek daha fazla başka öyküler dinlemeye, başkalarının öykülerini dinlemeye ve görmeye istek duydukları; kimliklerin aile, inanç, ırk ve ulus çerçevesinde sabitleştirilmek ve değişmez olarak görülmek yerine, ben ile öteki

arasındaki çok katmanlı ve kesintisiz görüş alışverişleri içinde biçimlendikleri bir zamanda, en geniş anlamıyla müze ve sergi kültürü çoğul anlam anlatıları sunabilecek bir zemini hangi yollardan sağlayabilir?

Kanımca müzenin popülerliği, Batı'nın her derde deva olarak gördüğü modernleşme inancındaki krizin önemli bir kültürel belirtisidir. Müzenin etkinliklerini yargılamanın bir yolu, bir kültürün mekân ile zamandaki bütün öteki kültürlere üstünlüğü şeklindeki sinsi ideolojiyi alt etmeye ne ölçüde yardımcı olduğunu, kendini ne ölçüde ve hangi yollarla öteki temsillere açtığını, tasarımları ve sergileri yoluyla temsil, anlatı ve bellek sorunlarını öne çıkarmayı nasıl başarabileceğini belirlemek olmalıdır.

Çokkültürlülük talepleriyle göç ve nüfus kaymaları gerçeğinin giderek artan ölçüde etnik çatışmayla, kültürcü ırkçılıklarla ve genel olarak yeniden dirilen milliyetçilik ve yabancı düşmanlığıyla çarpıştığı bir ortamda, kuşkusuz birçok müze hâlâ kültürel dolayımı sağlama şeklindeki yeni rolüne uyum sağlamakta güçlük çekiyor. Bununla birlikte, müze sergisinin değişmez biçimde devşirdiği, bastırdığı ve kısırlaştırdığı fikrinin kendisi kısırdır, felce yol açar. Bu fikir, yeni küratörlük pratiklerinin ve yeni seyircilik biçimlerinin nasıl müzeyi şimdi klasik hale gelen modernlik çağındakinden farklı bir kültür alanı haline getirdiğini göremez. Müze, bu değişikliği geliştirmeyi sürdürmeli, temsil stratejilerini yeniden gözden geçirerek düzeltmeli ve alanlarını kültürel karşılaşma ve tartışma yerleri olarak sunmalıdır. Belki tam da bu arzu, yani müzeyi, milliyetçi ve sömürgeci hırslarını kültür evrenselciliği maskesi altında gizlemiş modernliğin ötesine geçirme arzusu, müzenin her zaman aynı zamanda olmuş olabileceği, ancak kısıtlayıcı modernlik ortamında asla olamadığı şeyi açığa çıkaracaktır: Gerçek anlamıyla modern bir kurum; dünya kültürlerinin, izleyicinin

bakışı ile belleğinde birleşecek, birbirine karışacak ve birlikte yaşayacak heterojenliklerini, hatta bağdaşmazlıklarını karşı karşıya getirip sergiledikleri bir alan.

ÇEVİREN Kemal Atakay

Notlar

1 Sanat müzesinin toplumsal tarihi için bkz. Walter Grasskamp, *Museumsgründer und Museumsstürmer* (Münih: Verlag C.H. Beck, 1981); evrensel müze hakkında bkz. Carol Duncan ve Alan Wallach, "The Universal Survey Museum", *Art History*, cilt 3, sayı 4 (Aralık 1980): 448-469 [bu kitapta, "Evrensel Müze"]; tarih müzesi hakkında bkz. ed. Gottfried Korff ve Martin Roth, *Das historische Museum: Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik* (Frankfurt am Main: Campus Verlag, 1990).

2 Batı müzelerinin derlemeyle, belli bilim dallarındaki arşivlerle ve söylemsel geleneklerle ilişkisi hakkında bkz. James Clifford, "On Collecting Art and Culture", James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Etnography, Literature, and Art* (Cambridge: Harvard University Press, 1988) s. 215-251.

3 1980'lerde müzenin gelişimi hakkında bkz. ed. Achim Preiß, Karl Stamm, Frank Günter Zehnder, *Das Museum: Die Entwicklung in den 80er Jahren* (Münih: Klinkhardt & Biermann, 1990).

4 Bu konuda öğretici ve oldukça kapsamlı bir deneme derlemesi için bkz. ed. Wolfgang Zacharias, *Zeitphänomen Musealisierung: Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung* (Essen: Klartext Verlag, 1990). 1980'lerin sanatında müze eğilimlerinin eleştirel bir değerlendirmesi için bkz. Bazon Brock, *Die Re-Dekade: Kunst und Kultur der 80er Jahre* (Münih: Klinkhardt & Biermann, 1990).

5 Pierre Bourdieu ve Alain Darbel, *L'Amour de l'art: Les musées d'art européens et leur public* (Paris, 1969) s. 165 [bu kitapta "Sanat Aşkı"].

6 Modern Sanat Müzesi'nin mimarî ve sergi alanı düzenlemesi konusundaki ideolojik tutumlarının bir eleştirisi için bkz. Carol Duncan ve Alan Wallach, "The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis", *Marxist Perspectives*, cilt 1, sayı 4 (Kış 1978): 28-51. Modern Sanat Müzesi'nin modernlik anlatısının feminist bir eleştirisi için bkz. Carol Duncan, "The MoMa's Hot Mamas", *Art Journal*, cilt 48, sayı 2 (Yaz 1989): 171-178.

7 Theodor W. Adorno, *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1955) s. 215 [bu kitapta "Valéry, Proust ve Müze"].

8 Böyle bir eleştirel görüşü, Fredric Jameson'ın postmodernizm paradigmasından yararlanarak müze yönetimini (mal dolaşımı), sergi uygulamalarını (ansiklopedik eşzamanlı müzeden eşzamanlı müzeye geçiş) ve seyirci psikolojisini (serbestçe dolaşan, kişisellikten uzak yoğunluklar ve şizo-coşku arayışı) çö-

kerterek güçlü bir biçimde öne süren kişi Rosalind Krauss olmuştur. Bu model, Krauss'un ele aldığı tür sanat sergisi söz konusu olduğunda epey ikna edici olmakla birlikte, çağdaş müze uygulamalarının daha kapsamlı değerlendirilmesi bakımından kuramsal açıdan sınırlıdır. Rosalind Krauss, "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum", *October*, 54 (Güz 1990) s. 3-17.

9 1960'ların avangardist postmodernizmi ile 1970'lerin giderek post-avangard bir nitelik kazanan postmodernizmini çeşitli yazılarımda tarihsel olarak birbirinden ayırmaya çalıştım: Andreas Huyssen, *After the Great Divide* (Bloomington: University of Indiana Press, 1986). İngiltere basımı, Londra: Macmillan, 1986.

10 Tarihsel avangardın müze fobisi hakkında özellikle bkz. Grasskamp, *Museumsgründer und Museumsstürmer*, s. 42-72.

11 Çağdaş sanat uygulamaları ve kurumsal eleştiriler bağlamında modern müzenin zengin ve gelişkin bir eleştirisiyle birlikte bu avangardist konum şu yapıtta belirgindir: Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge, Londra: MIT Press, 1993).

12 Douglas Crimp (bkz. not 11) ile Rosalind Krauss'un (bkz. not 8) eserleri, mekâna özgü eleştirilerin iyi örneklerini içermektedir, ancak müzenin daha önceki toptan eleştirisinin yörüngesinden de tam olarak ayrılmaz.

13 Jürgen Habermas, "Die neue Intimität zwischen Kultur und Politik", *Die nachholende Revolution* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990), 9-18.

14 İronik olarak, Aldo Rossi'nin mimarlığını üstleneceği bu müzenin yeri, yani Reichstag yakınlarındaki Spreebogen, şimdi yeni hükümet binalarına ayrılmıştır ve Alman Tarihi Müzesi, Alman hükümetinin yeni başkentine, Berlin'e dönüşü için yer açmak zorunda kalmıştır.

15 Adorno, *Prismen*, 230 ["Valéry, Proust ve Müze," bu kitapta].

16 Ritter'in 1963 tarihli "Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft" adlı yazısı konumuzla özellikle ilgilidir, bkz. Ritter, *Subjektivität. Sechs Aufsätze* (Frankfurt am Main, 1974) s. 105 vd.

17 Hermann Lübbe, "Der Fortschritt und das Museum: Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen", *The 1981 Bithell Memorial Lecture* (Londra: University of London, 1982). Şu kitapta yeniden basılmıştır: Lübbe, *Die Aufdringlichkeit der Geschichte: Herausforderungen der Moderne vom Historismus bis zum Nationalsozialismus* (Graz/Viyana/Köln: Verlag Styria, 1989) s. 13-29. Aynı zamanda krş. Lübbe, *Zeit-Verhältnisse: Zur Kulturphilosophie des Fortshritts* (Graz/Viyana/Köln: Verlag Styria, 1983). Bu kitaba başlığını veren "Zeit-Verhältnisse: Über die veränderte Gegenwart von Zukunft und Vergangenheit" adlı yazı şu kitapta yer almaktadır: Zacharias, *Zeitphänomen Musealisierung*, s. 40-49.

18 Bkz. Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977) s. 128-135.

19 Proust'ta müze hakkında bkz. Theodor W. Adorno, "Valéry Proust Museum", *Prismen*, 215-231 ["Valéry, Proust ve Müze"].

20 Bkz. Krauss, "Cultural Logic of the Late Capitalist Museum", 14.

21 Fredric Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism"; *New Left Review*, 146 (Temmuz/Agustos 1984) s. 64 ["Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", çev. Deniz Erksan, *Postmodernizm* içinde, der. Necmi Zekâ (Istanbul: Kıyı Yayınları, 1990)].

22 Telafi kuramının benzer bir eleştirisi için bkz. Gottfried Fliedl, "Testamentskultur: Musealisierung und Kompensation", Zacharias, yay. haz. *Zeitphänomen Musealisierung*, 166-179; Herbert Schnädelbach, "Kritik der Kompensation", *Kursbuch*, 91 (Mart 1988): 35-45.

23 Bkz. Odo Marquard, "Verspätete Moralistik", *Kursbuch*, 91 (Mart 1988) s. 17.

24 Konuyla ilgili başvurulabilecek kitaplar şunlardır: Jean Baudrillard, *Simulations* (New York: Semiotext(e), 1983), özellikle "The Precession of Simulacra" başlıklı yazı; Jean Baudrillard, "Das fraktale Subject", *Ästhetik und Kommunikation*, 67/68 (1987) s. 35-39; Henri Pierre Jeudy, *Die Welt als Museum*. (Berlin: Merve Verlag, 1987); Jeudy, "Der Komplex der Museophilie", ed. Zacharias, *Zeitphänomen Musealisierung*, s. 115-121; Jeudy, "Die Musealisierung der Welt oder die Erinnerung des Gegenwärtigen", *Ästhetik und Kommunikation*, 67/68 (1987) s. 23-30.

25 Jeudy, "Die Musealisierung der Welt", 25.

26 Bkz. *Ästhetik und Kommunikation*'un (67/68; 1987) *Kulturgesellschaft: Inszenierte Ereignisse* başlıklı sayısı, özellikle Dietmar Kamper, Eberhard Knödler-Bunte, Marie Louise Plessen, Christoph Wulf, "Tendenzen der Kulturgesellschaft: Eine Diskussion", s. 55-74. Benim buradaki tartışmada birbirinden ayırdığım bu iki yaklaşım, yani simülasyon kuramı yaklaşımı ile eleştirel kuram yaklaşımı bu sayıda böyle bir ayrıma gidilmeksizin iç içe verilmiştir.

Modern Sanat Müzeleri ve Tarihin Sonu*

STUART HALL

Ben ne bir sanat tarihçisiyim ne de tarihçi – bu seçkin toplulukta nedense kendimi özgür hissetmeme neden olan bir otorite eksikliği bu. Şu anda, hem Uluslararası Görsel Sanatlar Kurumu'nun (inIVA) hem de Siyahî Fotoğrafçılar Derneği'nin (Autograph) yönetim kurulunda yer alma onuruna sahip olduğum için, İngiltere'deki bazı görsel sanat pratiği alanlarıyla yakın ilişki içindeyim. Dolayısıyla, bence çağdaş sanatın en canlı, en zengin, en yaratıcı örneklerini veren bir kesimdeki pratikler hakkında biraz bilgim var. Bu açıdan, çağdaş sanatın sergilenmesinin ve üretilmesinin kültürel "var olma koşulları" diye adlandıracağım mesele hakkında uzman olmayan bir bakış açısıyla söyleyeceklerimin yararı olabilir.

"Sergi"ye ilk sırayı vermemin nedeni, konferans başlığında müze meselesinin ön planda olması. "Kültürel var olma koşulları" ifadesiniyse, özgül bir anlamda, sanat pratiği de

---

* Stuart Hall'un, Mayıs 1999'da Londra Tate Gallery'de düzenlenen aynı başlıklı konferanstaki konuşması. İlk yayınlandığı yer: *Modernity and Difference*, ed. Stuart Hall ve Sarat Maharaj (Institute of International Visual Arts: Britanya, 2001). Yazarın izniyle yayınlandı – e.n.

dahil olmak üzere bütün önemli pratiklerin var olmasının her zaman belli birtakım önkoşullara bağlı olması anlamında kullanıyorum. "Var olma koşulları", kelimenin güçlü anlamıyla bir belirleyici kuvvet mefhumundan farklıdır. Koşullar, bir pratiğin ne biçimini ne de içeriğini belirler, hatta genel eğilimini, yönünü bile belirlemez; gelgelelim, var olma koşulları mevcut değilse bir pratik var olamaz. Bir pratik, her zaman, önceden var olan malzemelerle, öncekilerin bıraktığı izlerle gerekleştirilen bir çalışmadır – bir "iş"tir. Dolayısıyla koşulların, o pratiğin hayata geçirilme şekli üzerinde etkisi vardır. Mesleğin verdiği uzmanlıklarıyla bir pratiğin ürünleri hakkında hüküm verme, onları değerlendirme ve sergileme işiyle özellikle ilgili olanlar, hiyerarşinin üst sıralarında yer alır, eseri üretenlerse en üst sıradadır – her ne kadar hak ettikleri konumlara, mükâfatlara her zaman mazhar olamasalar da. Bu durumda bendeniz, hiyerarşinin alt kademelerinde yer alıyorum. Yine de çağdaş sanatın var olma koşullarının belli bazı yönlerini ele alıp, bunları, yalın bir şekilde, başlıkta işaret edilen temalarla, sorunlarla ilişkilendirmek istiyorum.

Bu konferansın başlığı bence "Modern Sanat Müzeleri ve Tarihin Sonu" yerine, "Modern Sanat Müzelerinin Sonu ve Tarihin Başlangıcı" olmalıydı. Sadece bütün terimleri tersine çevirmek bile bize çok şey öğretebilir. Söz etmek istediğim konu, tam da bu ters çevirmeyle işaret edilen türde bir "son". Kuşkusuz hâkim bir paradigmanın terimlerini tersine çevirmekle olan biteni anlayacağımızı iddia etmek kolaycılık olur. Ben bu anlamda sonlarla ilgilenmiyorum; benim derdim "dönemeçler"le. Genel olarak müze fikri, ama aynı zamanda modern sanat müzesi fikri, günümüzde sorunlu hale gelmiş durumda. Bunun nedeni tarihteki bazı kaymalar ya da "dönemeç"ler: Kuramlardaki, bilinçteki dönüşümler kadar, gerçek kültürel coğrafyadaki kaymalar.

Bu "kriz" –bu şekilde adlandırabilirsek– hayli dağınık bir dizi gelişmenin birikmesinin sonucu. Ben bunları bir dizi dönemeç olarak adlandırıyorum. Bu gelişmeler, müzeye ilişkin belli fikirlerin, modern sanatın modernliğinin –hatta tarihin– sonunun gündeme getirilmesine neden olmuştur. Bir dönemeç ne bir son ne de bir ters çevrilmedir; süreç daha önce izleyegeldiği istikamette ilerlemektedir, sadece önemli bir kırılma, bir sapma meydana gelmiştir. Dönemeçten sonra bir paradigmanın bütün terimleri ortadan kalkmaz; sapma paradigmayı bir önceki uğrağa bakarak öngörülecek yönden farklı bir yöne kaydırır. Bir son değildir bu, bir kırılmadır; kırılma –kopuş ya da dönemeç– mefhumu, modernitenin, dolayısıyla modern müzelerin mevcut krizini anlamamızı sağlayacak genel bazı araçlar kazandırır bize.

Kuşkusuz bu herkesin diline pelesenk olmuş "*post*" mefhumuyla ilgilidir. Bu yüzden bu sözcüğün benim için ne ifade ettiğini açıklamam gerekiyor. Ben bu terimi kronolojik açıdan ya da art arda gelen bir dizide sonra geleni belirtmek üzere kullanmıyorum – sanki bir evre, bir çağ ya da bir pratikler dizisi sona ermiş de, yepyeni bir tanesi başlamaktaymış gibi. Benim için "*post*", belirli bir oluşumun sonradan izlediği yoldur. Belirli bir tarihsel ya da estetik uğrağı oluşturan itki, bizim onu algıladığımız form içerisinde parçalara ayrılmıştır. Bu itkilerin birçoğu yeni bir alanda ya da bağlamda devam eder ya da yeniden biraraya gelir – daha önceki uğrağın içini doldurma şeklimizi nispeten net, hatları belirli ve doldurulması kolay hale getiren sınırların bazılarını aşındırıp yeni boşluklar, yeni çatlaklar yaratarak.

Üç örneği ele alalım. Sömürgecilik-sonrası [*post-colonial*] ifadesi, sömürgeciliğin sonuna değil, ulusal bağımsızlık hareketlerinin sona ermesinin ardından olup bitenlere işaret eder. Sömürge toplumlarının bağımlılığını yaratan bütün çelişkiler ve sorunlar, şimdi kısmen eski sömürge toplumla-

rında, kısmen de daha önce bu sürecin dışında kaldığı düşünülen metropol ülkelerinde yeniden, başka bir biçimde kendini gösterir. Aynı şekilde post-yapısalcılık, var gücüyle kendisinin yapısalcılıktan ileri olduğunu anlatmaya çalışır, ama burada dikkate alınacak ilk nokta şu: Yapısalcılık olmadan post-yapısalcılık var olamazdı. Post-yapısalcılık, yapısalcılığın açtığı yolda ilerlemektedir – ama farklı yönlere dağılmış, yapısöküme uğramış bir biçim altında. Yapısalcılığın başlangıçtaki itkisi, dönüşmüş bir halde, yeni istikametlere yönelebilir böylece. Bana kalırsa postmodernin de bunlardan hiçbir farkı yok.

"Postmodernizm" başlığı altında edilen onca lakırdıyı yeniden gündeme getirmek istemiyorum. Benim istediğim, bu terime eklenen birçok unsuru ayıkladığımızda ortaya çıkacak anlam çekirdeği üzerinde durmak. Bana öyle geliyor ki, "modern", sürekli kendini gösteren bir şimdi'ye ait bir varoluş formu ya da hali olmaktan çıktı, giderek geçmişin bir uğrağı haline geliyor. Böyle durumlarda kavrayışımız, bir pratiğin hangi zemine oturduğunu anlamaktan, o pratiğin nasıl evrildiğini anlamaya doğru yönelir. O zaman da şu soruyu sormamız mümkün olur: "Bunun ardından ne gelebilir, '*post*' ekiyle tanımlayacağımız durum ne olabilir?"

Modernite ile tarih arasındaki ilişkide her zaman çelişkili bir şeyler olmuştur. Bu çelişki, sanat tarihi mefhumunun kendisini de ister istemez sorunlu hale getirir. Küratörlük, teşhir, eserleri toplama ve sınıflandırma pratiklerine bilimsel bir zemin kazandıran sanat tarihi, böylece müzenin düzenlenme ilkelerini de oluşturmuştur. Önceden yepyeni bir tarihî an diye görülen dönemin tarihselleştirilmesi, henüz tam anlamıyla sona ermemiş bir geçmiş ile henüz başlamamış bir gelecek arasındaki boşlukta bulunduğumuz duygusuna yol açar ister istemez (bu geleceğin, bizim tasavvur ettiğimiz biçim altında gerçekleşmemesi de muhtemeldir).

Bir fenomenin, bir hareketin ya da bir dönemin tarihini yazmak, çok karmaşık bir tarzda, onun soykütüğünü çıkarabileceğimiz varsayımına dayanır – evriminin izini sürebileceğimiz, onu ileri doğru iten temel kuvvetleri belirleyebileceğimiz, bir sonuca ulaşıp ulaşmadığı sorusunu sorabileceğimiz varsayımı. Gelgelelim, bu tarihselleştirme eğilimi, modernite bağlamında çelişkili görünür; zira modernite, bu anlamda "geçmiş"ten temel bir kopuş anlamına geliyordu. Modernite, olumsallığa doğru bir kırılmaydı. Olumsallıktan kastım, hiçbir örüntünün bulunmaması değil, tarihsel bir bakışla sanat pratiğini anlaşılır kılan yerleşik sürekliliklerden ve bağlantılardan kopma. Bu kopuş, şeyler arasındaki alanların boşluğu kadar, şeylerin kendileri üzerinde ve sürekliliklerin kökten bir şekilde reddedilmesi üzerinde yoğunlaşıyordu. Bir yanda göstergeyi yeniden maddî gerçeklikle dolaysız bir ilişkiye dönüştürme çabası, diğer yanda saf formlar ütopyası içinde göstergeyi tarihten arındırma arzusu söz konusuydu. Modernitenin tarihlerini yazmak olanaksız değildir; ama (kabaca Rönesans'tan moderne uzanan) Batı sanatı tarihinin daha güvenli tarihsel düzenlenişine bunları eklemlemek her zaman çok zor olmuştur. Bana kalırsa bu modern fikrinin sonuna geldik; T. J. Clark'ın belirttiği gibi,[1] bu fikrin mantığını artık sezgisel olarak kavrayamayacağımız bir noktadayız.

Ben daha ziyade modernizmden sonra gelen dönemeçten söz etmek istiyorum – "dönemeç"i daha önce söz ettiğim anlamda kullanmak kaydıyla. Postmodernizm versiyonlarından birini ele alalım: Burada modernizmden, sanki bütün bir modern hareket tek bir noktada, Amerikan sanatı ile mimarlığında kazandığı biçim altında toplanabilirmiş gibi söz edilir – "Amerikan" uğrağı. Modernizmin, ancak sonuna vardığı anda doruk noktasına erdiği iddiasını içeren bu modernizm anlayışı, bence, modernizme bütün o dina-

mizmini kazandıran radikal, estetik, toplumsal, kültürel itkileri yanlış anlamakta, yanlış okumakta, aşırı derecede basitleştirmektedir. Bunun sorumluluğu büyük ölçüde Amerikalı kültür eleştirmenlerine ait – farklı farklı modernizmleri, Amerikan imparatorluğu çağı diye adlandırabileceğimiz bir çatı altında toplama girişimlerinde onların payı büyük.

Postmodernizm içerisinde modernlik itkisinin varlığını koruduğu gerçeğini gözden kaçırmamak gerek. Bu noktada üç örnekten söz edeceğim. İlki, sokaktaki modernizm adını vereceğim şey. Bence postmodernizm en iyi bu şekilde tanımlanır; *müzedeki* modernizmin sonu, modernist kopuşların günlük hayata nüfuz etmesi – ki bu da ikinci örneğimle, günlük hayatın estetizasyonuyla ilgili. Söylediklerim bu salonda bulunan bazı kişilerin kafasını karıştırabilir – günümüz hayatının estetiğin karşı-tezi olduğunu düşünenlerin. Ama bence simgesel, günümüz hayatında taşıdığı kadar büyük bir anlama daha önce hiçbir zaman sahip olmamıştı. Daha önce ortaya atılan kuramlarda, simgesel dar bir alana hapsedilmişti; şimdiyse, geç modern deneyim bağlamında tam bir simgesel içe patlama* söz konusu. Estetiğin dilleri, modern sanat müzelerinin güzide salonları kadar, popüler kültürde ya da televizyon ekranlarında da yer buluyor kendine. Dev kültür sanayii, estetik pratikleri dünyanın dört bir köşesine dağıtabiliyor; estetik bugün, bir bütün olarak modern kültürdeki en güçlü itkilerin taşıyıcısı durumunda, buna bir zamanlar estetiğin karşı-tezi olduğunu düşündüğümüz iktisat da dahil: "Yeni iktisat", *par excellence* bir *kültürel* iktisat. Günlük hayata, modaya, popüler kültüre, po-

* "Implosion": "İçe dönük patlama" olarak da geçer. Olguların, fenomenlerin içe doğru patlayarak hem kendilerini hem de insanların onlarla ilgili varsayımlarını yıkma eğilimi, karşıtlıkların, kutupların silinmesi. Jean Baudrillard anlamın, kültürün, toplumsalın içe patlamasından söz eder (bkz. *Sessiz Yığınların Gölgesinde*, çev. Oğuz Adanır [İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2003], *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır [İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2003]) – ç.n.

püler medyaya, tüketim kültürüne, görsel devrime işlemiş bir modernizm, "müze" adını verdiğimiz bir çatı altında onun en iyi örneklerini biraraya toplayabileceğimiz düşüncesini neredeyse geçersiz kılmaktadır.

Bütün bunların yanında mecraların, yani anlamlandırma araçlarının çoğalması söz konusu, bu da üçüncü örneğim olacak. Kısa bir süre önce, günümüzün modern görsel sanat pratiklerini, icra edildikleri mecra bağlamında tanımlamanın saçma olduğunu ileri süren bir yazı okudum. Yazara göre, bunun yerine, modern sanatsal itkinin hayata geçtiği, izleyiciyle karşılaşıp görüldüğü mekânların ve yerlerin çoğalması üzerinde durmalıyız. Bu, yalnızca "beyaz küp" galeri mekânına karşı bir mesafeyi ifade etmiyor. Bu, sanat mefhumunun, estetik pratikler mefhumunun çerçevesini oluşturan simgesel, fiziksel, maddî sınırların parçalanması anlamına geliyor. Modern sanat pratiklerinde yaşanan kopuşta, en akademik sanat okullarının yüksek maaşlı mensupları kadar, kültür sanayiinin şu ya da bu kolunda, görsel dillerle çalışan genç entelektüellerin de payı var (gerçi onlar, bırakın kendilerini entelektüel diye adlandırmayı, bu sözcüğü doğru yazamıyorlar bile). Daha dolaylı yollarla bu sanayinin içine girmiş olmalarının önemi yok. Asıl önemli olan, bu pratiklerin çoğalması, bu çoğalmanın da, teşhir sürecine yüklenen itibarla uyuşmaması – tarihsel değeri belirleyen birtakım evrensel ölçütler çerçevesinde, üretilenler arasından en iyileri seçilip özenle korunan mekânlarda teşhir edilir ne de olsa. Sokaktaki modernizmden, günlük hayatın estetize edilmesinden, anlamlandırma sahalarının ve araçlarının çoğalmasından dem vurmak, postmodernizmi –ya da postmodern "dönemeci"– modernizmin sonrası şeklinde yeniden okumanın yollarından bazılarıdır.

Postmodernizm, modernizmi geçmişe gömen yeni bir hareket değildir; modernizmden hem beslenip hem de ko-

parak, modernizmi sıradan hayata taşıyarak onu dönüştürmüştür. Aynı şekilde, müze-sonrasından [*post-museum*] da söz edebiliriz – müzenin kaçınılmaz sonu anlamında değil, müze kavramının geçirdiği köklü dönüşüm anlamında. Ben buna müzenin *görelileşmesi* adını vereceğim; artık müzeye, estetik pratiklerin dolaşımında söz konusu olan çok sayıda mekândan biri olarak bakılabilir. Müzenin hâlâ çok itibarlı, yüksek malî kaynağa sahip, kültürel sermaye, iktidar ve itibar birikimiyle hâlâ yakın bağları olan bir mekân olduğu inkâr edilemez; ancak, toplumumuzda sanat pratiklerinin nasıl bu kadar çoğaldığını gerçekten anlamak söz konusu olduğunda, müze, o mekânlardan sadece biri konumundadır ve tarihte sahip olduğu ayrıcalıklı konumu yitirmiştir.

Şimdi, "tarih-sonrası" [*post-history*] diye adlandırabileceğimiz şeyi ele almak istiyorum. Postmodern hakkında söylediklerim burada da aynen geçerli: Tarih-sonrası, tarihin sonu demek değil. Aslında, çok önemli eleştirel ve kuramsal gelişmelerin bazıları, estetik pratiklerin daha da fazla tarihselleştirilmesinden doğmuştur – öyle ki, bu pratiklerden sanki evrenselmişlercesine söz etme eğilimi baş göstermiştir. Demek ki, tarihselleştirme işlemi yok olmamış; ama artık giderek, pek çokları arasında bir büyük anlatı olarak anlaşılan büyük harfle Tarih, kendini Evrensel'in yerine koymuş ya da onun yerini almıştır. Sanat pratiklerini düzenleyip sıralayan tarih, müzenin kendini kavrayışı açısından hayatî önemdedir; bu tarih, çok ince ve anlaşılması imkânsız olduğunu düşündüğümden burada sadece değinmekle geçeceğim bağlantılara sahip. Tarih ile değer arasında, olağanüstü ölçüde incelikli bir alışveriş söz konusu – sizler bu ikisinin birbirinin karşı-tezi olduğunu düşünebilirsiniz: Ne de olsa, belli bir dönemde önem taşıyan bir şeyin, diğer bütün dönemlerde de önemli olması pek muhtemel değildir.

Ama, daha derin bir tarihsel kavrayış açısından, değerin evrensel bir ufka yöneldiği söylenebilir.

O halde, hangi anlamda "tarih-sonrası"ndan söz ediyoruz? Öncelikle, her tarihin bir *anlatı* olduğunu, buna bağlı olarak da tek bir tarih yerine pek çok tarihe sahip olduğumuzu unutmamalıyız. Bu anlatılar, kendilerini bizim kavrayışımız açısından elverişli bir biçim altında üretmeyen tarihlere birer başlangıç, orta ve son atfeden söylemlerdir. O halde, bizler sanatın tarihinden değil, sanatın tarihlerinin kimliğini kendimize nasıl anlattığımızdan söz ediyoruz. Anlatı mefhumu, tarihsel itkinin saflığını bozup yönünü değiştirmiştir.

Benzer bir sapmadan daha söz edebiliriz: Ben bunu tarihten kültüre sapma diye adlandıracağım: "Kültür dönemeci". Tarihselin, sanat tarihçileri ile eleştirmenlerinin belli pratikleri ve metinleri yerleştirmeye çalıştıkları bağlamları sunduğunu düşünürseniz, kuşkusuz tarihsel çağrışımları olan kültürel bağlam ifadesinin kullanılmasında bir artış olduğunu söyleyebiliriz. Önemli bir kaymanın daha gerçekleştiği görülüyor: Sadece bir metnin, sanatçının ya da pratiğin tarihsel bağlamına duyulan ilgi, yerini, onun kültürel var olma koşullarına duyulan ilgiye bırakmıştır. Bu, sanat tarihine çok uzun bir zamandır damgasını vurmuş –bir eser ile bağlamının incelenmesi şeklindeki– geleneksel yaklaşımı ortadan kaldırmakta ya da yıkmakta. Bunun altında, zamanın mekânsallaşması diyebileceğimiz, günümüz duyarlılığın başat bir özelliği ya da fenomeni yatıyor.

Tarih-sonrası söylemlerine gelince, burada mesele, evrimci açıklamaların zorlayıcılığını ve inandırıcılığını yitirmiş olması – sürekliliklerin izini süren, geleneklere, tarihin bir uğrağından diğerine kesintisizce kendilerini gösteren nüfuz ağları olarak bakan açıklamalar bunlar. Bizler yalnızca, (çoğul halde) geleneklerin var olmadığı konusunda de-

ğil, bir geleneğe basitçe ait olunamayacağı konusunda da dersimizi almış bulunuyoruz – özellikle geleneklerin kırılma noktalarının, kendilerine ihanet ettikleri ya da başka yönlere sapıp başka bir şeye dönüştükleri noktaların farkına vardık. Gelenek, bir söylemsel alan olarak anlaşılmalı. Geleneğin temellük edilme şeklinde her zaman *bugüne* ait bir şeyler bulunur. Artık bizler, tarihlerin üzerinde inşa edileceği söylemsel zemini, belli bir metin ile belli bir eser arasında bağlantı kurmamızı sağlayacak zorlu bir zemin olarak oluşturma gereğini daha fazla kavramış bulunuyoruz. Bir tarihî uğraktan diğerine okunduğu ve yeniden okunduğu biçimiyle bir pratiğin, bir sanatçının, bir metnin ya da eserin tarihinden söz etmek, tarihe, geleneğe, sanat türlerine ya da uylaşımlara ilişkin evrimci organik anlayıştan –müzenin kendine dair temel kavrayışından– uzaklaşmak anlamına gelir. Bu anlayışın gerek sanat tarihine gerekse de eleştirel kavrayışa büyük yararlar sağlamış olduğunu inkâr etmiyorum; ama modern duyarlılık bu anlayışı eskiden olduğu gibi güvenle benimseyemez, belli bir grup nesneyi düzenleyip sınıflandırmasını sağlayacak bilimsel ve değerlendirici bir zemin keşfettiği düşüncesiyle yetinemez.

Sözünü etmek istediğim bir diğer "sonra" da, kültür-sonrası [*post-culture*] adını vereceğim şey. Kültür için böyle bir kelimenin kullanılmasının söz konusu olamayacağını düşünebilirsiniz. Kültür, dönemimizin her yerde mevcut, hep evrilen gösterenidir ne de olsa. Bugün herkes kültürle ilgileniyor – başbakanımız başta olmak üzere: Ne zaman kendisine reforma açık olmayan bir kurum gösterseniz, "kültür değişimi"ne ihtiyaç duyduğumuzdan dem vuruyor. Yani şimdilerde herkesin bir şekilde kültürle iştigal ettiği kabul ediliyor. Peki bu kültür kavramının içeriği ne? Artık sınırları belirli, kendi kendine yeterli ve mensupları arasında nispeten türdeş, sunduğu çerçeveyle bireysel davranışı yönlen-

dirip düzenleyen bir kültürden, yani eski antropolojik anlamıyla kültür kavramından söz etmek mümkün değil. Özgül biçimde tanımlanmış yaşama tarzları şeklindeki antropolojik anlamıyla kültürler, kozmopolit yayılmalarla, göçlerle, yer değiştirmelerle enikonu değişime uğradı. Bu antropolojik tanımın çökmesi, bence Batı'nın kendini evrensel hale getirmeye başladığı noktaya dayanıyor. Dünyayı tek bir yer olarak kurgulama girişiminin, dünya piyasasının, küreselleşmenin, Batı Avrupa'nın dünyanın geri kalanını kendi hayat formlarının bulunduğu bir alana dönüştürme çabasının bir sonucu. O andan –moderniteden– sonra, bütünlüklü, organik, mekânsal sınırları net, bizlere dayanak olan ve başından sonuna hayatımızı belirleyen bir kültür mefhumunu düşünemez olduk. Avrupa merkezli bu ideolojik kapanma anının ve panoptik projesinin sona ermesi çok uzun zaman aldı, ama giderek daha da çok açılmaya zorlanıyor.

Antropolojik kültür mefhumunun, yerini gösteren olarak kültür mefhumuna bırakması, kültürün önemini yitirmekte olduğu anlamına gelmez. Bugün insanların hayatlarına yön veren, yaşadıkları ortamı anlayıp ona meydan okumalarını, estetik ve sanatsal ifade biçimleri yaratmalarını sağlayan anlamların ne kadar çoğaldığından, ne kadar geniş bir alana, büyük bir öneme sahip olduklarından söz ediyoruz. Bugün yok olan şey, o ifade biçimlerini sınırları net sınıflandırma kutuları içine yerleştirebilme yeteneği; öyle ki ilkel ile kadim modernin içinde yer alan iki unsur, modernin kendisi de kadimin içindeki bir unsur olarak görünüyor. Modern aşağı yukarı 1492 yılından beri ilkel ile kadimin içindeydi zaten, o halde birden fazla modernite olduğu yolundaki bu sözümona "yeni" keşif de neyin nesi? En başından beri moderniteler durmaksızın çoğalıyordu – ama Batı zamanının çatısı altında toplanamayacak kadar belirsiz, eşitsiz, çelişkili bir biçimde. Bu demek değildir ki her yerde Batı'nın kop-

yalanması yönünde bir sürece doğru ilerliyoruz. Ama gelenek ile modernlik arasındaki sınıflandırmamızın temelinde yatan kesin ayrımlar –ilksel kültürel farklılık şeklindeki sabit mefhum– küreselleşmeye eşlik eden yöresel kozmopolitlik fenomenini açıklayamamaktadır: Bireylerin ve yapıp ettiklerinin, bir yandan belirli kültürel diller ve dağarlar içinde yer alırken, diğer yandan da bütün sınırların ötesine geçebilmeleri olgusu. Ve/veya şeklindeki farklılık [*différence*] mefhumunun, yerini Derrida'nın *différance* kavramına bırakmasından başka bir şey değil bu: Burası ile orası, içerisi ile dışarısı arasına mutlak bir ayrım koymanın mümkün olmadığı bir kavram.

Batı ile ötekileri arasındaki ilişkinin tarihi, hem orayı hem de burayı değiştiren dönüşümlerin tarihidir. Modern küreselleşme koşulları altında bu değişimlerin çok daha derinleştiği doğrudur: Artık, orada olanların pek çoğu burada ya da tersi. Burada olanlar, bir yandan size benzemeye çalışırken, diğer yandan sizi farklılaştırıyor, kendi *différance*'ları içinde onlara benzer hale getiriyorlar.

Kendi içinde bütünlüklü, iyi korunan, hudutları belli mekânlar içinde yaşadığımız; bir odadan diğerine geçip dönüşümleri, belli bir kültürdeki pratiklerin evrimini ortaya çıkarabileceğimiz düşüncesinde göz ardı edilen bir olgu var: Kültürleri artık net bir biçimde sınıflandırmak mümkün değil. Modern, hatta postmodern durumdaki *kültürel tercüme* süreci, kültürel dillerin kapalı olmadığına işaret eder: Hem içeriden hem de dışarıdan sürekli dönüşüme maruz kalırlar; başka dillerin, geleneklerin unsurlarını devşirirler ve bu unsurların hiçbirine indirgenemeyecek bir şey üretirler. Kültürel tercüme mefhumu, günümüzde kültürel süreci doğru şekilde kavramanın tek yoludur, bunun bir örneği de modernizmin tarihidir. Bu tarih, sanki modernizm, Batı dediğimiz yerde görülen etkili bir dizi sanat pratiğin-

den ibaretmiş gibi yazılmıştır. Oysa "orada" yer alan, köklerinden kopmuş bir avuç sanatçı modernizmin cazibesine kapılıp onun bir parçası haline gelmiştir – tabii tarihin hâkim okunuşu çerçevesinde, onların, modernist sanat pratiklerinin tarihi ile evrimine önemli bir katkıda bulundukları düşünülmez. Gerçekte, dünyanın dört bir yanına dağılmış moderniteler, sanatçılar var; onlar modernizmin asla Batı'nın tekelinde olduğunu düşünmediler, onu hem kullanabilecekleri hem de dönüştürmek zorunda oldukları bir dil diye gördüler. O halde tarih yeniden yazılmalıdır: Tek bir kültüre, tek bir tarihe, tek bir mekâna, tek bir kronolojiye, tek bir siyasî-kültürel ilişkiler kümesine yerleştirilebilecek evrensel bir hareket olarak değil, bir kültürel tercüme kümesi olarak.

Son olarak, "Batı-sonrası" [*post-West*] meselesinden söz etmek istiyorum. Daha önce söylediğim gibi, artık modern sanat müzelerinin ve başka müzelerin genişleyen bir küreselleşme süreci içinde işlev gördüğünü anlamış bulunuyoruz. Batı'dan bakıldığında bu, kaçınılmaz bir türdeşleşme süreci olarak görünüyor: Sanki dünya üzerindeki herkes, önünde sonunda "biz"e benzemeye mahkûmmuş gibi. Bu anlamda söz konusu süreçten kimi zaman "tarihin sonu" diye söz ediliyor, ama ben öyle olduğuna inanmıyorum. Günümüzün küreselleşme biçimlerini düşündüğünüzde –kuşkusuz hepsi de Batı teknolojisiyle, dünya çapındaki Batı sermayesiyle, bizden çok uzaktaki toplumları kültür sanayiiyle kökten değiştirme gücüne sahip uluslararası finans akışıyla gerçekleşmektedir– bu sürecin gerisinde Batı gelişmesine ve aşırı gelişmesine dayanan bir dinamiğin yattığını kabul etmemek imkânsız. Gelgelelim, bu sürecin dünyanın geri kalanı üzerindeki gerçek etkisi onu türdeşleştirmek değil, farklılaşmaya açık hale getirmek olmuştur bence. Kapitalist küreselleşme ile modernitenin amaçlan-

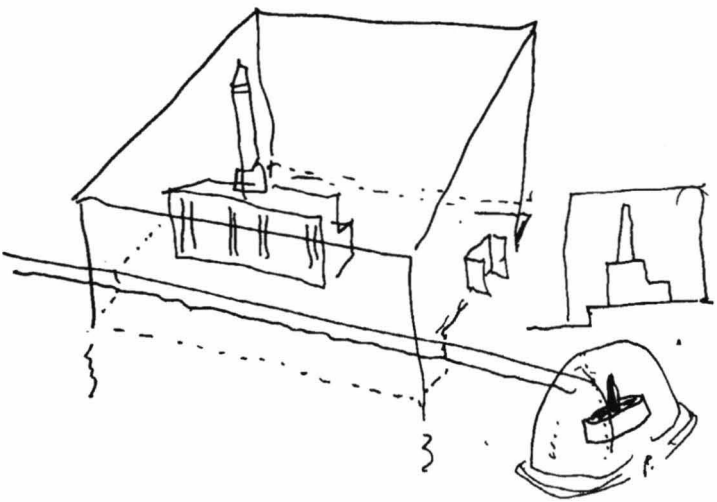
mamış sonuçlarından biri de, "farklılığın" dünya çapında yarattığı etkidir – en az dünyanın McDonald'laşma süreci kadar güçlü bir olgu bu. İki süreçten hangisinin galip geleceğini kesin şekilde belirleyecek bir tarihsel yasa olduğuna inanmıyorum, her ne kadar "toplumsal güçlerin küresel dengesi"ndeki olağanüstü eşitsizliğin ve çelişkililiğin farkında olsam da.

Çağdaş sanat pratiklerinin, kendilerini yavaş yavaş Batı merkezli olmaktan çıkan bir ortam içinde konumlandırdıklarını göz önüne aldığımızda şunu görürüz: Batı hâlâ çok önemli, güçlü ve hegemonya kuran bir kuvvet, ama Batı'yı yaratıcı enerjilerin, kültürel etkilerin ve yeni fikirlerin biraraya toplandığı tek kuvvet olmaktan çıkaran yatay ilişkiler kurulmakta. Dünya dışarıya doğru hareket ediyor ve artık merkez/çevre ilişkisi bağlamında yapılandırılması söz konusu değil. Dünyayı ilginç birtakım merkezler bağlamında tanımlamak gerek: Hem birbirinden farklı hem de birbiriyle ilişkili merkezler. Bu ortak dünya bilincinin ya da kozmopolit bilincin farklılaşmış dilini temellük etmek son derece eşitsiz bir süreç – bu küreselleşme sürecinin içine işlemiş muazzam eşitsizlikler olduğunun da farkındayım. Ama bu demek değildir ki oyun çoktan sona erdi, bizler de artık "tarihin sonu"ndan söz edebiliriz. Modern sanat pratiğinin en iyi metinlerini ya da ürünlerini bünyesinde barındırabileceğini, dünyanın hâlâ merkez/çevre modeli çerçevesinde düzenlendiğini düşünen bir müze, bu alanda söz konusu olan çelişkili gerilimleri anlamıyor demektir. Bir yanda enerjiyi, kaynakları, sergileri ve dolaşım imkânlarını çok dar bir metropol merkeze çeken kuvvetler, diğer yandaysa yatay ilişkiler bağlamında üretilenlerin dağıtımının yarattığı kuvvet söz konusu. Bir şekilde biliriz ki, en "modern" sanatçılardan bazıları en "azgelişmiş" yerlerde çalışmaktadır. Batı'nın giderek azalan, zayıflayan kültürel otoritesi açısın-

dan bakıldığında, sanat dünyasında neyin önemli olduğuna dair yorumlar her alanı kapsama potansiyeline sahip, ama bu henüz tam anlamıyla gerçekleşmiş değil.

Önemli hareketleri düşünün: Kimisi merkezde ortaya çıkıyor, ama en heyecan verici sanatçılar aynı anda hem merkezde hem de çevrede yaşayanlar. Bu insanları sanat çalışmalarına başlamaya sevk eden bilinç koşullarına baktığımızda, bölünmüş bir dünyada yaşadıklarını söyleyebiliriz: Bir yanda bütün nimetleriyle Batı modernitesinin merkezleştirici gücü, öte yanda hem yöresel hem modern olmanın içerdiği dağıtım ve çoğalma imkânları arasında bölünmüşler. Bizim önümüzde bir değil yüzlerce farklı "modernlik" fikri, dolayısıyla şu an eserleri üzerinde çalışan ve bizlerin müze mekânlarımızda temel aldığımız ölçütler çerçevesinde kabul görmeyi bekleyen binlerce modern sanatçı var. Bu, müzenin sonu mu demek oluyor? Hiç sanmıyorum.

Müzeler kendi koleksiyonlarını ve yaptıkları işi, olsa olsa "geçici tespitler" diye adlandırabileceğim bir şekilde görmek zorunda. Müzelerin ne oldukları –ki ilginç olmaları için özgül olmaları gerekir– ne olmadıklarıyla da tanımlanır. Kendilerine özgü kimlikleri, dışlarında kalan tanımlayıcı unsurlarla da belirlenir. Ötekiyle olan ilişki, himayeci ve apolojik bir diyalog olmaktan çıktı. Müze kendisinin bir anlatı, bir seçki olduğunun farkında olmalı; bilmeli ki tek amacı izleyiciyi rahatsız etmek olmamalı; kendi olamadıklarıyla, ister istemez dışladıklarıyla kendi kendisini de rahatsız etmeli. Kendi rahatsızlığını görünür kılmalı ki izleyici evrenselleştirilmiş düşünme mantığına hapsolup kalmasın: Sırf uzun süre var olduğu, geniş malî kaynağa sahip olduğu için bir şeyin belli bir estetik anlamda "doğru" ve değerli olduğunu düşünmesin. Müzenin amacı, kendi istikrarını bozmak olmalı. "Görülmeye ve muhafaza edilmeye değer olduğunu düşündüğüm şeyler, bunlar" demeyi göze al-



RESİM: CEDRIC PRICE, *Tate Modern İçin Öneri*, 1990'lar. © Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadion Centre for Architecture, Montreal.

malı elbette, ama seçme ölçütlerini de gözler önüne sermeli ki izleyici hem çerçeveyi hem de çerçeve içine alınanı görebilsin.

İzleyici, belli bir anlatıyı öteki anlatılarla birlikte okuma, o anlatının mahiyetinin her zaman konuma bağlı olduğunu anlama imkânına sahip olmalı. Modern sanat müzesi bir tarihe, bir mekâna, bir malî kaynağa, bir geleneğe sahip; belli bir dili konuşuyor, ama artık bu dilin dünyadaki tek dil olmadığını da biliyor. Zor bir iş bu, çünkü müzeler –biz aksini düşünmek istesek de– iktidar ve itibar sistemlerinin parçası. Giderek yok olan, son derece dar sanat dolaşımı ağları içine kısılmış, dolayısıyla o ağlar içerisinde kurumsallaşmış zihniyetlerin içine hapsolmuşlar. Müzenin zincirlerini kırma süreci muhtemelen uzun ve zorlu olacak. Ama modern sanat müzeleri yakın bir gelecekte, mimar Cedric Price'ın

inIVA'daki son sergide "kültür merkezleri" diye adlandırdığı mekânlara daha çok benzeyecek: "Kastî belirsizliğin, bilinçli tamamlanmamışlığın" damgasını vurduğu mekânlara.

ÇEVİREN **Elçin Gen**

Notlar

1 T.J.B. Clark, *Farewell to an India. Episodes from a History of Modernism* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 1999).

Adorno, Theodor 185, 264, 274, 276, 279, 280, 291
XIV. Louis 73, 210
agnostizm 226
akademik sanat 120, 132, 133, 137, 303
Althusser, L. 263
anıt(sal) 50, 55, 67, 69, 73, 77, 79, 93, 124, 206, 207, 218, 219, 232
aristokrasi 13, 18, 59, 229
Aulenti, Gae 125
avangard 12, 25-27, 32, 34, 38, 41-43, 105, 116, 130-132, 135, 137, 222, 252, 260, 266-270, 274
Aydınlanma(cı) 11, 62, 206-208, 277, 281, 286

Barbier, Luc 15
Barok 71, 74, 185, 209
Barr, Alfred H. 90, 91, 96
Baudelaire, Ch. 275
Baudrillard, Jean 103, 104, 253, 254, 277, 285-288
Bazin, Germain 58, 63
Benjamin, Walter 94, 95, 240, 246, 269, 273, 276, 279, 280, 282
beyaz küp 87, 89, 91, 106, 109, 167, 244, 303
Bolşevik Devrimi 267
Bouguereau, William Adolphe 118
Bourdieu, Pierre 37, 124, 225, 238
Brown, Frank 53
Burrell Koleksiyonu Müzesi 153
Busch, Wilhelm 191

Cabanel, Alexandre 137
Cachin, Françoise 123, 130
Canova, Antonio 79
Castro, Fidel 34
Celant, Germano 243
cemaat 67
Cézanne, Paul 135
Christo 247, 248
Clark, T.J. 301
Colonna Müzesi 61
Cormon, Fernand 140
Correggio, Antonio Allegri da 68
Courbet, Gustave 22, 138
Couture, Thomas 131

Çağdaş Sanat Enstitüsü, Boston (ICA) 105
Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles 104, 108
Çağdaş Sanat Müzesi, Massachusetts (MassMoCA) 171

da Vinci, Leonardo 82
Dali, Salvador 162
Darbel, Alain 37, 66
David, Jacgues Louis 60, 69, 74, 86, 152, 166
Debord, Guy 154, 248, 249, 252-254
Delacroix, Eugène 69, 73, 75, 218
Detaille, Édouard 117, 124
Denon, Vivant 62, 66, 214
Derrida, J. 308
Diderot, Denis 59
différance 308
Disney 141
Doesburg, Theo van 90
Donatello 38
Dresden Müzesi 53, 57

Dubuffet, Jean 39
Duncan, Carol 49, 96, 97, 203, 242, 244, 245
Durkheim, Émile 232
Duthuit, Georges 238
Dürer, Albrecht 80
Düsseldorf kraliyet koleksiyonu 62

ekspresyonizm 91, 96, 104, 222
eleştirel kuram 278, 289
elitizm 12, 32, 43, 238, 260
empresyonizm 26, 120, 132, 133, 139, 142, 199
Ermitaj 58
ethos 228
Evans, Eldred 166
evrensel müze 51, 55, 57, 66, 77, 78, 80, 81, 292

Feininger, Charles Andrian 39
Fermigier, André 35
Fischer, Philip 91
Flaman okulu 15, 36
Flaubert, Gustave 190
Folkwang Müzesi 91
Frankfurt Okulu 289
Fransız Anıtları Müzesi 14
Fransız Devrimi 11, 42, 65, 203, 210, 259
Fransız Cumhuriyet Müzesi 203
Frost, Terry 168

Gadamer, Hans-Georg 277
Garnier Operası 141
Gauguin, Paul 132
Gehlen, Arnold 277
Gehry, Frank 108, 156
Géricault, Théodore 69, 74
Glyptothek 58, 77
Goethe, Johann Wolfgang von 53, 196
Gogh, Vincent van 247
Gormley, Antony 162
Gotik 42, 79
Gould, Cecil 15
gösteri 104, 117, 139, 141, 154, 170, 247-254, 264, 270, 271, 276
Greenblatt, Stephen 134
Guggenheim 155, 156, 164
  Bilbao Guggenheim Müzesi 154-156
  New York Guggenheim Müzesi 101, 154
  Guggenheim Vakfı 155
Güzel Sanatlar Müzesi, Boston 219
Güzel Sanatlar Müzesi, New Orleans 56

Haacke, Hans 101, 102, 264
Habermas, J. 272, 278
habitus 227
Harris, Jonathan 160, 161
Harvey, David 152, 154
Hayward Galerisi 244
Hegel, G.W.F. 228, 262
Hirst, Damien 250, 251
Hepworth, Barbara 164
Herder, 262
Hobbs, Robert 205
Hollein, Hans 105, 106
Holst, Neil von 58, 63
Hür Resim ve Heykel Cemiyeti 21

Ingres, Jean Auguste Dominique 69, 75, 218

ikonografi(k) 216

Januszczack, Waldemar 160
Jeanron, Philippe August 18-22
Jeu de Paume (Müzesi) 139, 190, 201
Jeudy, Henri Pierre 278, 285-288
Johnson, Philip 90

kamu müzesi 13, 53, 56, 57, 59, 61-63, 72, 77, 89, 149, 203, 205, 207, 209, 210, 212, 214
Kant, Immanuel 227, 228
karizma ideolojisi 229
Karp, Ivan 203, 244
Kelly, Ellsworth 88
kentsel imar 142
Kentsel İmar Şirketi 153
kentsel yenileme 151-153, 174
Klimt, Gustav 276
Kirili, Alain 130, 131
kitsch 120, 194

Kluge, Alexander 279
konstrüktivizm 32, 33, 266
Krauss, Rosalind 107
Krens, Thomas 154
Kulturkampf 272, 278
Küba Devrimi 33
kübizm 96
kültür emperyalizmi 14, 237
kültür incelemeleri 265
kültür turizmi 251
küratör 128, 129, 218

l'art pour l'art 187, 193
Le Brun 69, 73
Lehman, Robert 52
le musee imaginaire 235
Le Nain 20, 69
Léger, Fernand 39
Lenoir, Alexandre 14
Lissitski 32
Littré 230
Los Angeles İl Sanat Müzesi 204
Louvre 11-14, 16-18, 20-22, 26, 27, 36, 37, 51, 56, 58-60, 62, 66-73, 75-78, 80, 82, 117, 121-123, 187, 203, 205, 210, 213, 215, 216, 218, 240, 259, 276
Lübbe, Hermann 278, 279, 283, 284

Madame Tussaud 263
Maes 42
Maleviç, Kazimir 33, 269
Malraux, André 235-238, 240-242
Manet, Édouard 136, 137, 198
Marinetti, Filippo Tommaso 28
markalaştırma 170
Marquard, Odo 278, 284
Marx, Karl 25, 246, 249, 268, 269
Mayakovski, Vladimir 32
McLuhan, Marshall 289
Merseyside Denizcilik Müzesi, Liverpool 157, 163
meta fetişizmi 246, 249, 291
Metropolitan Müzesi, Manila 204
Metropolitan Müzesi, New York 52, 55, 56, 79, 80, 92, 120, 128, 136, 137, 218, 220, 243
Mauron, Paul de 173, 174
Meyerhold, V.V. 32
Michelangelo 22, 38, 80
Millet, Jean François 39, 42
milliyetçi(lik) 14, 263, 285, 293
modern sanat müzesi 87-89, 92, 98, 101, 102, 104, 109, 110, 115, 136, 150, 155, 167, 203, 204, 219, 262, 298, 302, 309, 312
Modern Sanat Müzesi, Frankfurt 104, 105, 115
Modern Sanat Müzesi, Los Angeles 153
Modern Sanat Müzesi, New York (MOMA) 88-97, 105, 107, 108, 110, 177, 262
modernizm 87, 90, 92, 93, 95, 97, 105, 115, 116, 118, 120, 129-131, 136, 137, 139, 140, 142, 158, 164, 166-168, 171, 237, 259, 262, 279, 281, 301-303, 308, 309
Mondrian, Piet 39
Monet, Claude 27, 190
Morris, William 28-32
Moulin, Raymond 25
Murillo, Bartoleme Esteban 42
mutenalaştırma 152
müsadere 13-15

Napoléon Müzesi 14, 16, 68
National Gallery, Londra 56, 82, 243
National Gallery, Washington 56, 80, 81
neo-Barok 74
neo-ekspresyonizm 222
neo-primitivizm 222
Nicholson, Ben 167
Nietzsche, F. 189, 268, 269
Nochlin, Linda 11, 116, 123
nü 138, 172

O'Doherty, Brian 87
Officiel des Arts 23
Oldenburg, Claes 98, 99
Orsay Müzesi 115-117, 121, 123, 129, 130

sanathayat10

Editör: Ali Artun

MÜZE VE ELEŞTİREL DÜŞÜNCE

Tarih Sahneleri - Sanat Müzeleri 2

Günümüzde müzeyle ilgili kuramlar en az müzelerin kendisi kadar canlı. Eleştirel düşüncenin etkin bir damarını oluşturuyorlar. *Müze ve Eleştirel Düşünce*, çağdaş müzeciliğin tekrar tekrar başvurduğu kimi metinlerden oluşan bir seçki sunuyor. Bu metinler modern toplumsal ve siyasal hayatın, modern kültürün ve kentleşme hareketlerinin müzedeki temsillerini inceliyorlar. Louvre, Orsay Müzesi, Pompidou Merkezi, Tate galerileri, New York Modern Sanat Müzesi, Metropolitan Müzesi ve daha birçok örnek Batı müzesini tarayarak, onların sahne arkasındaki müze kültürüne ve tarihine özgü değişik simgeleri aydınlatıyorlar, kavramları irdeliyorlar. Bir anlamda sanat yönetimini belirleyen politikaları tartışıyorlar.

Kapak resmi: Michelangelo, *David*, 1501-1504.