

BUGÜNÜN MÜZELERİNİ BU KADAR FARKLI, BU KADAR ÇEKİCİ YAPAN NEDİR?



JUST WHAT IS IT THAT MAKES TODAY'S MUSEUMS SO DIFFERENT, SO APPEALING?*

Ali Şahan KURU**

Öz

Bu çalışma, bir sanat üslubu olarak minimalizmin üretim pratikleri ve izleyici deneyimine yaptığı vurgunun, sanatın, seyir edimini ve müzeolojik paradigmayı nasıl değiştirdiğini sorgulamaktadır. 1945 sonrası sanat, sadece biçimsel dilini değil, anlamlandırma ve deneyim üzerinden seyir pratiğini de değiştirmiştir. Donald Judd, Robert Morris veya Dan Flavin gibi sanatçılar tarafından üretilmiş yapıtlar, mekan, izleyici özneliği ve sanatçı arasında ilişkisel bir kompozisyon kurmuşlardır. Sergi mekanları içinde belirli bir deneyimi yeniden üretmek için özellikle yerleştirilen geometrik formlara sahip nesnelere oluşan yapıtlar, kendi başlarına herhangi bir anlatıya sahip değildirler ve estetik deneyim, yapıtı mekan ile birlikte algılayan öznenin bedensel deneyimine dönüşmüştür. Yeni sanatın mekâna yaptığı vurgu, müzeler ve galerilerin de mekânsal anlayışlarının değişmesine ve yeni bir tarihsel tasnifin yapılmasına giden yolu açmıştır. Bu dönem sanatı kendi üzerine düşünce üreten kapalı bir yapı olarak görünür. Fakat, enformasyon teknolojileri ve küreselleşme ile evrilen yeni toplumsal yapının bilgi, iktidar ve güç ilişkilerinden bağımsız değildir. Minimalizm, geç kapitalizmin fragmanlara ayrılmış yeni üretim modeli üzerine kurduğu sosyal ve kültürel üst yapıyla eş zamanlı çalışabilmektedir. Bu bağlamda da her ne kadar saf estetik deneyime doğru bir yalınlaşma, ilişkisizleşme arzusu taşıyor gibi görünse de kapitalizmin semiyotikleşmesi olarak adlandırılan sürecin kurulmasında hayli etkili bir ivmelenmeye yol açmış ve önemli ajanlardan birisi olmuştur. Bu çalışma söz konusu süreci tarihsel bir izlek içerisinde ele alacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Minimalizm, Amerikan Modernizmi, Deneyim, Müzeoloji, Postmodernite*

* Richard Hamilton'un 1956 tarihli "Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?" adlı kolajına ithafen.

** Sanat Tarihçisi Dr., İstanbul.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4479-2404> ♦ E-mail: alisahankuru@gmail.com

Abstract

This study questions how minimalism's emphasis on production practices and audience experience change the perception of art and the museology paradigm. This understanding of art, which began to spread in America after World War II, changed not only the formal language of art, but also the practice of looking through meaning and experience. Minimalism, which became mainstream especially after 1965, has blurred the boundaries of the cult of the artist as a creative genius, with its use of industrial materials since the Renaissance and underlining the artist's role as a designer. The works produced by artists such as D. Judd, R. Morris or D. Flavin have established a relational composition between space, audience subjectivity and the artist. The works, which are composed of objects that are especially placed to reproduce a certain experience within the exhibition spaces, consisted of neutral geometric forms that do not have any narrative on their own, and the aesthetic experience turned into the bodily experience of the perceiving subject together with the space. The emphasis of the new art on space has led museums and galleries to change their understanding of space and to make a new historical classification. At this point, the changing paradigm has transformed museums from being public spaces where historical consciousness is reproduced, into entertainment spaces that cooperate with industry. The digital presentation opportunities provided by the technological progress have caused the traditional aesthetic experience based on the emotion between the viewer and the work to be replaced by a simulative concentration. Thus, the museum is in danger of transforming into an amusement park where the intensifying dependency of experience is reproduced under the name of art, rather than a place that produces historical consciousness in a sequential cause-effect relationship. The artistic crisis after 1965 also changed the relationship between art and capital, which used the aesthetic logic of minimalism as a tool. After this date, art emerges as a closed structure that produces reflection on itself. However, it is not independent of the knowledge and power relations of the new social structure that has developed with information technologies and globalization. Minimalism can work simultaneously with the social and cultural superstructure that late capitalism built on the fragmented new production model. In this context, although there seems to be a desire to be plainer and indifferent to pure aesthetic experience, it has led to a very effective acceleration in the establishment of the process called semioticization of capitalism and has become one of the important actors. This study will examine the process in question on the axis of art history. In this context, the first subtitle of the study discusses F. Jameson's analysis of postmodernism from the perspective of art history, based on art critic Rosalind Krauss's 1990 article titled "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum". In the second part, the change of the museology paradigm in the context of American modernism and the effect of minimalist aesthetics are examined. In the third chapter, how the Russian avant-garde influenced the production techniques of American modernist art and its role in the development of postmodern art, especially in minimalism, are discussed. In the fourth chapter, the main starting points of the new museology understanding are discussed and the spatial organization of museums and the exhibition strategies of this understanding are discussed.

Keywords: *Minimalism, American Modernism, Experience, Museology, Postmodernity*

I. 1990 Krizi ve Postmodernite

Eleştirmen ve sanat tarihçi Rosalind Krauss 1990 tarihinde *October* dergisinde “Geç Kapitalist Müzenin Kültürel Mantığı” başlıklı bir makale yayımladı. Makale savaş sonrası Amerikan modernist sanatının minimalizm özelinde gelişen üretim pratiklerinin sermaye kapitalizmi tarafından nasıl soğurulduğu ya da iç edildiğini tartışıyordu. Makalenin dip notunda Krauss, bu konuyu aynı tarihte Uluslararası Modern Sanat Müzeleri Birliği’nin sempozyumunda sunulacak bir bildiri olarak tasarladığını, fakat meselenin içinde çerçevesiyle ilgili retorik geliştirme için kapalı bir oturum sonucunu beklemektense hemen tartışmaya açmanın daha önemli olduğuna inandığını söylüyordu. Makalenin yayımlandığı 1990 yılı politik tarihin bir devrimler silsilesi ile değiştiği kırılma anının, bir başka ifadeyle tarihsel depremin şok dalgasının dünyayı sarstığı bir yıldır.¹ Batı dünyası bu dönem gelişmelerini liberal ekonomi ile demokrasinin birlikteliğinin kaçınılmaz sonucu olan ideal toplumun doğuşu olarak düşünmüş ve hayli iyimser bir ruh hali ile karşılamıştı. Nihayet 1991’de Sovyetler Birliği’nin resmen yıkılması ile kapitalizm kesin zaferini kazanacak ve Siyaset bilimci F. Fukuyama, Batı liberalizminin insanlığın ulaşabileceği son aşama olduğunu iddia ettiği tartışmalı teziyle tarihin ve ideolojilerin sonunu ilan edecekti.

Tarihin sonu iddiası aslında kabaca 1960’lerden bu yana daha çok sanat ve felsefe alanıyla sınırlı bir akademik çevre içinde tartışılabilen postmodernizm söyleminin hazırladığı kavrayışlardan biriydi. 1979’da J.F. Lyotard, Postmodern Durum’u büyük anlatılar dediği erken modernitenin kurumsallaşmış meta söylemleri ya da evrensel sabitlelerine (özcülük, gerçekçilik, aydınlanma vb.) karşı bir meşruiyet krizi olarak tanımlıyordu. Lyotard’a göre modernite bu krizi artık kendi felsefi ve kavramsal ilkeleriyle aşamayaçağı için yeni bir düşünce modeli, bireyselliğin altının çizildiği yeni bir öznellik formu ortaya çıkmıştı. Postmodernitenin ne olduğuna dair bir uzlaşma olmasa da ne olmadığına dair bir fikir birliği vardı. Başka bir ifadeyle bu söylem kendini, olgusal bir gerçeklikle değil, gerçeğin deşillenmesiyle oluşan boşluktan türeyen bir “kurucu dışarı” ile üretiyordu. Akademik dünyayı yeni kutuplara ayıran postmodern düşüncenin gerçekten kopuş ya da son retorikine karşı bu durumun modernitenin radikal bir dönüşümü olduğunu, evrimsel bir süreklilik teziyle savunan karşıt konumlar da oluşmuştu. Bu konumu savunan entelektüeller, postmoderniteyi tabiri caizse yeni oluşmuş bir gezegenden çok modernitenin kendi içine çöken karadeligi gibi tanımlamıştı. Nihayet gerçekten de modern fizik teorisi Derrida gibi felsefeciler için 1966’da bazı anahtar kavrayışların yerleşmesini sağlamıştı.² Bu karadelinin yarattığı çekim kuvvetinden kurtulabilen hiçbir kavram yoktu ve atomize olup parçalarına ayrılırsalar da kendi gerçeklerini muhafaza ediyorlardı. Krauss’un maka-

1 1989’da Pekin’de ayaklanan protestocular, Tiananmen Meydanı’na tutkalla sıvanmış kâğıttan yaptıkları on metre uzunluğundaki Demokrasi ve Özgürlük Tanrıçası heykelini dikmişler ve bir isyan başlatmışlardı. Kanlı bastırılan bu ayaklanmadan birkaç ay sonra Berlin Duvarı yıkılacak, Romanya’da Çavuşesku kurşuna dizilecek, aynı yıl göreve gelen G. Bush ile M. Gorbaçov el sıkışarak soğuk savaşın bittiğini ilan edecekti.

2 Detaylı bir okuma için bkz. Plotnitsky, 2019

lesi de postmodern sanatın müzeler galeriler gibi kurumsal yapılar aracılığıyla küresel düzeyde büyük bir iştahla yayıldığı dönemde yazılmıştı. Müzeolojik paradigmanın radikal biçimde değiştiği ve sanat izleyicisinin davranışını yeniden biçimlendiren bu dönem Krauss'a göre sanat tarihsel bir son ya da sanatın sıfır noktasını yeniden belirleyen bir orijinalliğe sahip değildi. Makale Krauss'un heykel üzerinden bir süredir sorguladığı minimalizm ve kapitalizm iş birliğinin, elde kalan son büyük anlatının da yok olması ardından sanatı toplumsal bağlamından tamamen sıyrıp, eğlencelik hale getireceğine dair karamsar bir tablo sunuyordu. Bu makaleden iki yıl sonra Sırp asıllı Amerikan oyun yazarı Steve Tesich, "A Government of Lies" (Yalanlar Hükümeti) başlıklı yazısında yankısını şok edici biçimde çeyrek asır sonra bulacak bir kavramdan şöyle bahsedecekti.

Hızla totaliter canavarların sadece rüyalarında ağzının suyunu akıtabilecekleri bir halkın prototipleri haline geliyoruz. Şimdiye kadar tüm diktatörler gerçeği bastırmak için çok çalışmak zorunda kaldılar. Biz, eylemlerimizle, bunun artık gerekli olmadığını, herhangi bir önemi olan gerçeği inkâr edebilecek ruhsal bir mekanizma edindiğimizi söylüyoruz. Çok temel bir şekilde biz, özgür bir halk olarak, hakikat sonrası bir dünyada yaşamak istediğimize özgürce karar verdik.³

Tesich de büyük anlatıların karşısına yerleştirilen çok sesli, heterojen uzlaşının, kapitalist kuşatma altındaki nihilist özneye dönüşmeye meyilli olduğunu aynı karamsar iç görüyle yazıyordu. Bir başka deyişle 21. yüzyılın hakikat sonrası (post-truth) hiper gerçekliği ya da gerçeğin bir çeşit atom altı parçacık gibi ele geçirilemez olarak algılanmasına giden yol, postmodern öznenin kuşkuculuğundan türemişti. Bu hayli tartışmalı mesele demokratik potansiyele dair çizilen ümitvar yörüngenin sapmasıyla zaman içinde varılacak bambaşka bir (politik) öznellik kavrayışını tahayyül ediyordu. Krauss'un makalesi de söz konusu tarihte bu sapmanın sanat tarihsel bağlamda artık görünür olduğu bir başka yörüngenin varacağı yeri işaret ediyor olması bakımından dikkat çekiciydi. Nihayet modern müzenin mantığını içine yerleştirdiği minimalizm de felsefi kökeni itibarıyla bir başka ütöpik toplumsallıktan hareket ediyor olmasına rağmen gittikçe politik bağlamından sıyrılmış bir anlamda yüklerini atarak yükselmişti. Geriye kalan minimalist formun kabuğunun içine, sanatın yeni meşruiyet sözleşmesi olan kişisel deneyimin tartışılmazlığı yerleştirilmişti.

Bu bağlamda boşluk ve kabul yeni sanatın işlerliği adına hayli önemli bir analogi olarak ortaya çıkıyordu. Zira postmodern sanat, deneyimini kabuğun kolektif hafızadaki aşinalığı üzerinden bu boşlukta üretiyordu. Yani meseleye formun ideolojik yükünden kurtularak içinin boşalması ya da pejoratif bir tanımla değersizleşmesi kertesinden bakmak, yeni estetik deneyimin süreklilikten gelen (şizofrenik) doğasını gözden kaçırmak anlamına geliyordu. Nitekim postmodernite incelemelerinde sıklıkla referans verilen şizoid-şizofren analizinin ya da Baudrillard'ın kavramsallaştırmasıyla hipergerçeklik etkisinin sanatsal deneyim özelinde kendini açığa çıkardığı zemin, söz konusu süreklilikti. Örneğin 1953 gibi erken bir tarihte postmodernizmin dönüm noktalarından

3 Tesich, 1992

birisi kabul edilen, Robert Rauschenberg'in Willem De Kooning'in bir desenini silmesi, boşluğu provakatif ya da kışkırtıcı bir zihinsel yükü doldurmasına neden olmuştu. Çerçevesiz sergilenen boş bir kâğıt parçası gibi görünüyordu. Kâğıt yüzeyine dikkatli bir bakış De Kooning'in kaleminin kâğıtta bıraktığı izlerin hayaletvari varlığının fark edilmesine yol açıyordu. Bu kâğıt parçası ile Rauschenberg soyut dışavurumculuğun idollerinden birisinin varlığını sahiplenerek derinleştiriyordu. Dolayısıyla erken dönemde modernitenin burjuva ideolojisi ile ipleri kopartabileceğine dair bir umut, sanat yapıtlarının kabukları içindeki hayaletvari bir görünümle canlı tutulabiliyordu. Nihayet Amerikan modernizminin çıkış noktalarından birisi buydu.

Resim 1.

Robert Rauschenberg, "Erased De Kooning" (Silinmiş De Kooning), 1953, 64 x 55 cm. SFMOMA (<https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/> erişim: 21.04. 2022)



Krauss'un söylemini üzerine bina ettiği kuramsal çerçeve, Frederic Jameson'un 1984 tarihli "Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı" adlı makalesinin üzerine kurulmuştu. Sanat yazımında sıklıkla çağdaş sanata dair çözümleyici bir analiz seti (alet çantası) olarak kullanılan pastiş-parodi-ironi repertuarının (en geçerli) kullanım kılavuzlarından biri olan bu makalede Jameson, postmodernitenin belirleyici ilk niteliğinin "derinlik yoksunluğu-yavanlık-yüzeysellik" olduğunu iddia ediyordu. Van Gogh ile Andy Warhol'un ayakkabı temalı resimlerini kıyaslayan Jameson için Van Gogh'un çamura bulanmış ve hayli yıpranmış ayakkabıları (Heidegger'e atıfla) köylü dünyasının korkunçluğunu yeniden kurabiliyor ve o dünyayı çeşitli bağlamlar içinde düşünmenin olanaklarını zorlayabiliyordu. Warhol'un ayakkabıları ise bu çeşit bir yeniden kurmaya (tarihsel bir bağlama) alan açan derinlikte değildi. Yüzeysellik herhangi bir imajın ya da görüntünün kendinden ibaret olmasıydı ve sanat tarihinin omurgası ya da büyük anlatısı olan ikonografik katmanların açılmasını, hermeneutik (yorumbilgisel) ağların kurulmasını engelliyordu. Jameson'un

yorumunda dikkat çeken, yapıtın derinliğini sağlayan ve anlamı, bir dereceye kadar da duyguyu üreten zamansallığın askıya alınması sonucunda estetik deneyimin salt karşılaşma anına ya da bir çeşit çarpışmaya dönüşmesiydi. Bu çarpışma postmodernitenin en bariz biçimsel niteliklerinden birisi olarak sabitleniyordu.⁴ Jameson'a göre modernitenin en baskın yapısal unsuru zaman iken postmodernitede zamanın yerini mekân almıştı. 19.yy. modernlerinin zaman takıntısının altında, toplumsal yapıda bir arada bulunan unsurlar arasındaki bariz eşitsizliğin yarattığı zihinsel kriz işliyordu. Bu dönem, insanların bir zamansallıktan diğerine, yani kırsal zamanın yavaşlığından hızlı kent hayatına geçtikleri bir dönem olması nedeniyle zaman mefhumuna karşı hassasiyetlerin geliştiği bir dönemdi. Bilimsel ve teknolojik ilerleme ile birlikte insanın doğa karşısındaki hakimiyeti, zamana dair hassasiyeti de aşındırmıştı. Bu geçişi tarım kültürü ile örneklediren Jameson'a göre örneğin genetik mühendisliği ile birlikte doğa varlığını yitirmiş ve yerine insan yapımı olan gelmişti. Doğal döngünün ortadan kalkması zamansal değişimlerin zihinsel etkilerinin de yitirilmesine neden olmuş; dünya mekansallaştırılmış ve mekân üzerinden yürüyen yeni bir politika üretilmeye başlanmıştı. Mekân rejiminde zamanın yeri nedir? diye soran Jameson'a göre zaman sadece şimdiye indirgenmişti; şimdi ise beden demektir. Aranan şey şimdinin yoğunluğu ya da yoğunlaşmasıydı.⁵ Krausse'un Jameson ile kurduğu bağın kritik düğümü tam bu noktadan yani zamanın mekân tarafından işgali ya da iptali nosyonundan atılıyordu. Krauss'a göre modern müzenin kültürel mantığı, minimalizmin aynı mekânsal ilkesinden hareket eden deneyelliği ile kurulmuştu.

II. Hikâyeden Deneyime

Müze kendisini deneyim mekânı olarak yeniden kurgulamadan önce tarihin seçilmiş hikâyelerini, o hikâyelerin kristalize alegorisi olarak eşleştirdikleri sanat yapıtları ya da nadireler üzerinden aktaran bir hikâye anlatıcısıydı. II. Dünya Savaşı'ndan sonra New York merkezli yeni sanat anlayışının yapısal parçalarından birisi olan izleyicinin öznel deneyiminin yeniden tanımlanması süreci, müzenin de kendini dönüştürmesine yol açmıştı. Bu dönemin baskın düşüncesine göre, sanat bir temsil aracı, herhangi bir ideolojiye ve bu bağlamda tek bakışlı bir tarih yazımına ya da ardıl anlamlara göndermede bulunan kapalı bir sabit değildi. Kendi anlamını izleyici ile kurduğu sürekli, karşılıklı ve değişken etkileşim ile yeniden üreten bir çeşit aygıttı. Dolayısıyla bu dönüşümün en önemli unsurlarından birisi sanatçı ile izleyici arasındaki (eşitsiz) ilişkinin yeniden formüle edilmesiydi. Bu formülde izleyici, yapıtın anlamını kolektif olarak üreten etkin bir katılımcıydı. 1946'da soyut dışavurumculuğun ne olduğuna dair bir kullanım klavuzu olarak hazırladığı "Nasıl Bakılır" adlı karikatür serisinde Ad Reinhardt, "bu neyi temsil ediyor" diye soran izleyiciye esas "sen neyi temsil ediyorsun" diye cevap veren soyut dışavurumcu bir resmi karikatürize ediyordu. (Resim 2) Reinhardt'ın radikal biçimde temsilin kodlarıyla oynayan bir sanat üslubunu dünyanın en eski temsil biçimlerinden birisi olan karikatür ile anlatmaya çalışması paradoksal bir tavidir. Fakat daha o tarihte bile bu tavır, en iyimser tabirle yeni deneyimin, aşinalık üzerinden kurulacak bir rehberlik

4 Jameson, 1984

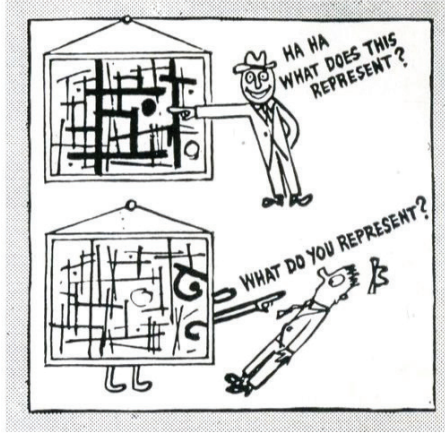
5 Jameson, 2012

ile mümkün olabileceğine dair bir inancı barındırıyordu. Aşinalığı üreten karikatür formu değil bir rehberin ya da aracının kolaylaştırıcılığıydı. İzleyici, soyut dışavurumcu jestin içeri boşalttığı temsili formun anlamını, (rehberin yönlendirmesiyle) etkileşimli (ya da çağdaş tabirle interaktif) biçimde yeniden kuruyordu. Reinhardt karikatürünün altına şöyle yazıyordu:

Soyut bir resim, sen ona tepki verirken sana tepki verir. Ne getirirsen (resimden) onu alırsın. Seninle yarı yolda buluşur daha fazla değil. Sen canlıysan canlıdır (sen varsan yaşıyor). Bir şeyi temsil ediyor senin gibi. SEN BAYIM, SEN DE MEKANSIN.⁶

Resim 2.

Ad Reinhardt, "How to Look at Space", (Mekana nasıl bakılır?) Art & Architecture, Jan 1947, p. 21



An abstract painting will react to you if you react to it. You get from it what you bring to it. It will meet you half way but no further. It is alive if you are. It represents something and so do you. YOU, SIR, ARE A SPACE, TOO.



Reinhardt'ın diyaloji vurgusu sanat eserinin ne olduğu konusunda farklı tarihsel koşullar içinde oluşturulmuş tespit setine, izleyici öznelliğinin ne olduğu ve nasıl yapılandırıldığı sorusunu ekliyordu. Bir sanat eseri yapanın niyetinden bağımsız bir düşünce mekânı haline geliyor ve seyreden öznenin kendi bağlamını üretebileceği böylece özneliğini yeniden düşünebileceği ya da sınavabileceği yarı otonom bir nitelik kazanıyordu. Sanatın kavramsal tertibatını genişleten bu nitelik 1970'lere doğru nesneyi tamamen yutacak ve kavramsal ya da gayri maddi sanata doğru evrilecekti. Yaratıcı deha kültürünün çözülmesiyle sonuçlanacak bu süreçte müze de paralel biçimde dünyevileşerek; yüce estetiğinin tapınağı yerine kolektif bir forum estetiğinin mekânı olan müze anlayışına doğru genişleyecekti.

⁶ Reinhardt, 1947

Krauss, 1990'da Paris Modern Sanat Müzesi'ne yaptığı bir ziyaret esnasında yaşadığı deneyimi, bu kipte kavranılan modern müzenin mantığına dair bir çeşit aydınlanma anı olarak tarif ediyordu. Amerikan modernist sanatının önemli yapıtlarını barındıran Panza Koleksiyonu'nun sergilendiği müzede, Dan Flavin'in bir seri ışık yerleştirmesiyle karşılaştığı anı tarif eden Krauss'a göre, yeni boyanmış ve kendi tabiriyle nötrleştirilmiş galerilerden birinde gördüğü şey aslında bir Flavin değildi. Birbirine bitişik iki odada bulunan iki Flavin eserinden üretilen "bedensiz parlıtı" henüz içinde olunmayan bir mekânı duyuruyordu. Bu noktadan görülen bu "tuhaf endüstriyel ışık haleleri" galerinin uluslararası stilde inşa edilmiş sütunlarını çerçeveliyordu. Krauss'a göre deneyimlenen; sanat denilen şeyin önünde değil müzenin kendisinin bir bina olarak bir şekilde nesnesi olduğu, tuhaf biçimde boşaltılmış görkemli bir mekândı.

Bu deneyim içinde, güçlü bir mevcudiyet olarak ortaya çıkan ve yine de tam anlamıyla boş olan müze, koleksiyonun geri çekildiği bir mekân olarak müzedir (...) Gerçekten de bu deneyimin etkisi, hala kalıcı koleksiyonun sergilendiği birkaç galeride asılı olan tablolara bakmayı imkânsız kılmaktadır. Minimalist eserlerin ölçeğiyle karşılaştırıldığında tablolar ve heykeller inanılmaz derecede küçük ve önemsiz görünürler. Müzenin galerileri, pek çok antika dükkânı gibi telaşlı, kalabalık, kültürel olarak alakasız bir görünüm kazanıyor.⁷

Krauss'un tavrı aslında minimalist estetik deneyimin doğuşuna dair bir başka aydınlanma anının mimiğiydi. Bir anlamda Krauss tam da geliştirdiği retoriğin içsel mekanizmasını kullanarak bir pastiş yapıyordu. Nitekim yazısında da referans gösterdiği üzere minimalizmin, fenomenolojik kavramsal ağını kurmak için anlatılan ilk hikâye, minimalist heykelin öncüsü sayılan Tony Smith'in 1951'in karanlık bir gecesinde henüz kullanıma açılmamış New Jersey otopanında yaptığı kaçak bir yolculuk sırasındaki deneyimiydi. Smith bu yolculuğu şöyle anlatıyordu:

Cooper Union'da ellilerin ilk bir iki yılında öğretmenlik yaparken, birisi yanıma gelip daha tamamlanmamış olan New Jersey Paralı Otoyolu'na nasıl gidebileceğini sordu. Üç öğrenciyi yanıma aldım ve Meadows'tan bir yerden New Brunswick'e sürdüm arabayı. Karanlık bir geceydi, ışık yoktu, işaret, çizgi, korkuluk (bariyer) yoktu, uzaktaki tepelerle kesilen, ahırlar, kuleler, dumanlar ve renkli ışıklarla benek olmuş dümdüz bir manzarada ilerleyen karanlık bir yoldan başka bir şey yoktu. Bu araba yolculuğu aydınlatıcı bir deneyimdi. Yol ve manzaranın büyük bir kısmı yapaydı, yine de buna sanat eseri denemezdi. Diğer yandan, benim için sanatın hiç yapmadığı bir şeyi yaptı. Önce bunun ne olduğunu anlamadım, ama etkisi, beni sanat hakkında sahip olduğum görüşlerden kurtarmak oldu. Sanki orada sanatta ifadesini bulmamış bir gerçeklik vardı. Yoldaki deneyim planlanmış ama toplumsal açıdan kabul edilmemiş bir şeydi. Kendi kendime düşündüm, işte bu açıkça sanatın sonu. Birçok resim bundan sonra fazlasıyla resimsel görünüyor. Bunu çerçevelemenin bir

7 Krauss, 1990

yolu yok, bunu sadece deneyimlemek lazım.⁸

Smith'in otoban deneyimi, her ne kadar kendi ifadesiyle eski sanatın sonuna dair bir vahiy gibi anlaşılrsa da bu müjdeli haber Smith'ten önce de 20. yüzyıl sanatçılarının bir kısmına verilmişti. Nitekim sanatta manifestolar dönemi olarak adlandırılan 20. yüzyılın ikinci yarısından sonraki süreçte Maleviç, Duchamp gibi put kırıcıların etrafında toplanan sanatçılar mezheplere ayrılıp kendi küçük cemaatlerini ve sanatsal gramerlerini oluşturmuşlardı. Enformasyon çağına doğru ilerlerken gittikçe hızlanan hayatın, sürekli yeni alanlar, yeni sorulara doğru genişlemesi, bir başka ifadeyle sürekli yeni otobanlar yapması sanatçıları daimi bir öncülüğe ve kaçak yolculuklara zorlamış; her bir manifesto oldukça kısa süre içinde eskiyerek sanat tarihinin arşivinde bir soykütük kaydına dönüşmüştü. Sanatın doğum-ölüm-doğum çevrimi bir bakıma Campbell'in "aydınlanma monomiti" dediği mitik anlatının çekirdek birimlerinin ebedi dönüşünden bağımsız değildi. Bu monomitin çekirdeğinde ayrılma, erginleşme ve dönüş şeması vardı.

Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhafıklar bölgesine doğru ilerler: burada masalsi güçlerle karşılaşır ve kesin bir zafer kazanır; kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güç ile geri döner.⁹

Smith'in anayoldan çıkarak tuhafıklar bölgesine girdiği otoban deneyimi parçalarına ayrılırsa bu şematik döngüye oturuyordu. İfadesini bulamadığı gerçeklik, deneyiminin farkına vardığı yeni bilgiydi ve dolaysız deneyimi üzerine düşünerek bunu (üst) bilincine çıkarıyordu. Deneyim artık sanatın doğuşundan beri süregeldiği üzere sanatçının görünür kıldığı ya da açığa çıkardığı bir hakikat değildi. Eserin izleyici ile kurduğu zorunluluk ilişkisi ve kurgulanmış deneyimin didaktik doğası çözülmüştü. Bu sebepten dolayı resimler Smith'e fazla resimsel (illüstratif) yani temsili görünüyordu. Krauss'un Paris'te Flavin'le kıyaslandığında diğer resimlerin inanılmaz derecede küçük görüldüğünü söylemesi de deneyimin izleyiciler tarafından üretilen sonsuz sayıdaki olanağı karşısında, resmin önerdiğinin tek bir seçenek olmasıyla ilintiliydi. Deneyimi temsil etmenin bir yolu olmadığı için bunu çerçevelemenin de imkânı yoktu. Bu noktada çerçeve önemli bir analogiydi zira sanat ve müzeolojinin mantığını değiştiren kilit taşlardan birisiydi.

8 Smith, 1966

9 Campbell, 2010: 42. Arketipe göre kahraman, bağlı bulunduğu toplumdaki ayrıldığına yokluğu ölümle özdeşleştirilir. Kahramanın savaştığı (sfenskler, devler vb.) masalsi yaratıklar, dış dünyanın bilgisidir. Kahramanın bu yaratıkları yenmesi var olan bilgi hacminin genişlemesi ve dünyaya açılmasıdır. Bununla birlikte sahip olduğu bu yeni bilgi, ait olduğu toplumdaki onu ayırır ve yabancılaştırır. Bu yabancılaşma yeni bilginin yarattığı genişlemenin farkı düzeyindedir. Dolayısıyla kahraman, kendi özgün varlığının bilincine sahip olduğu bilginin kolektif bütünden ayrıldığı bu fark içinde varır. Dış ya da öte dünyanın bilgisine sahip olan kahraman, kökensel/kolektif bilginin aşinalığını, farkı yaratan öte dünya bilgisinin aktarılması için köprü olarak kullanır. Bir anlamda bu, özdeşliği yabancı bir tohumla döleyerek, yeni bir hayatın yani bilginin doğumunu sağlar. Kültürlerin kozmogonik çevrimi böylece evrensel bir tutarlılığa sahip olur.

Sanatın geleneksel anlayışında çerçeve, izleyicinin bulunduğu mekândan sanatçının ya da yaratıcının dünyasına açılan bir pencere işlevi görüyordu. Fakat sanat eseriyle bu nevi etkileşim kaçınılmaz olarak gözün imtiyazında gerçekleşiyor ve deneyimin sınırı pencere ile orantılı hale geliyordu. Nihayet bir çerçeve, resmi üzerinde asılı olduğu duvardan yani mekânından ayıran bir sınır çiziyordu. Soyut dışavurumculuğun ikonik sanatçısı Jackson Pollock, çerçeve ve deneyim arasındaki ilişkiyi dert edinen ilk sanatçılardan birisiydi. Pollock'un resimlerinin çoğunluğu ya ince bir çizgi oluşturacak biçimde belli belirsiz çerçevelenmiş ya da çerçevesiz sergilenirdi. Action Painting olarak bilinen resimleri sanatçının tuval üzerinde gerçekleştirdiği şamanik ritüellerden geriye kalan izlerdi. Pollock sanatın kökenini bilinçaltında ya da aklın sınırlarını aşan evrensel bir ortaklıkta arıyordu. Dolayısıyla her bir resim doğası gereği tekrar edilemez, kopyalanamaz, çoğaltılamaz tek bir deneyim anının ruhsal kaydıydı. Benzer biçimde Rothko'nun çerçevesiz resimleri de neredeyse yer hizasında sergileniyordu. Rothko'ya göre bir resmi çerçevelemek, eserde farklı bir gerçekliğin var olduğunu ima ediyordu. Oysa tuval ile dışarıdaki dünya arasında, başka bir deyişle resmin içinde bulunduğu mekân arasında ayırım yapılmamalıydı. Rothko'nun hedefi "ressam ile fikir ve fikir ile gözlemci arasındaki tüm engelleri ortadan kaldırmaktı."¹⁰ Rothko tabiri caizse resimlerinin pencere değil kapı gibi algılanmalarını istiyordu. Böylece resimlerini izleyenler pencereden sanatçının evrenine bakış atmak yerine neredeyse bir eşik olarak yerleştirilmiş tuvalerin içinden geçerek buldukları fiziki mekândan onun dünyasına girebiliyordu. Nitekim sanatçı, resimlerinin aşkın (transandantal) doğasının deneyimlenebilmesi için boyutlarına oranla hayli yakın olan ideal bir bakış mesafesi (18 inç.- 45 cm.) bile belirlemiştir.¹¹ Bu mesafe, Rothko'nun uzaktan monokrom görünen resimlerinin ince ton farklarıyla sürülmüş saydam katmanlarının fark edilebilmesini sağlıyordu. "Resimlerimin önünde ağlayanlar, benim onları boyadığımda yaşadığım dini deneyimin aynısını yaşıyorlar" diyen sanatçı için, resimlerin bu etkiyi yaratabilmelerini sağlayan bir mekân zorunluluğu vardı.¹² Bu mekân izleyiciyi hiçbir şekilde bir hatırlama ilişkisine sokmayacak, hiçbir görsel referans, atıf, anı barındırmayacak bir başka deyişle akli askıya alıp sadece (affect) saf duygulanımı üretebilecek biçimde yalınlaştırılmış olmalıydı.

Çerçevenin kültürel uzamdaki karşılığı ise akademi, müze, galeri vb. kurumsal yapılarıdır. Müzeler, koleksiyonlarını ansiklopedik biçimde tasnif ediyor ve genellikle artzamanlı bir ilerleyiş çizgisine yerleştiriyordu. Müzeolojik paradigma koleksiyonun hangi bağlamlar içinde yer alacağı ya da ansiklopedinin hangi maddesinin göstereni olacağına karar veriyordu. Bir sanat eseri küratöryel tercihe göre kimi zaman biçimsel ya da plastik nitelikleri kimi zaman sosyal, kültürel, felsefi izleri ile tasnif edilerek hikâyeye dönüştürülüyordu. Velhasıl müzenin paradigması deneyime zihinsel bir çerçeve çizen hikâyeydi ve tam da bundan dolayı ideolojinin dışında kalamazdı. Dolayısıyla herhangi bir hikâyeyi anlatan ya da kendinden başka herhangi bir anlatıya referans veren bir

10 Rothko, 2005:65

11 Ross, 1991

12 Breslin, 1993:309

eserin ürettiği ya da üreteceği deneyim sınırlıydı. İşte minimalizmin “ne görüyorsan onu görüyorsun” mottosu etrafında şekillenen form arayışının kavramsal yatağı burasıydı. Sanatı hikayesizleştirip tam da bulunduğu an, bulunduğu mekân ile diyaloga sokarak devinimli bir deneyime kapı açmasını sağlamak. Nitekim yapıtların çoğunun isimsiz ya da numaralandırılmış olması, çokgen kasnakların üzerine yapılan resimlerin çerçeve algısıyla oynayarak bizatihi resimleri heykellere dönüştürmesi ya da heykellerin her açıdan başka bir görüntü sunan prizmatik (elmâsi) formlardan yapılmasının ardında yatan düşünce buydu. Ad Reinhardt 1962’de yayımlanan “Sanat olarak Sanat” adlı yazısında, bir sanat nesnesi sanat müzesine taşındığında bütün anlamlarından arındığını (arınması gerektiğini) yazıyordu. Reinhardt’a göre akli başında kimse bir sanat müzesine sanattan başka bir şeye tapınmak ya da başka herhangi bir şey öğrenmek için gitmezdi. Koleksiyoncu öven, sanat piyasası yaratan, kurum ya da küratörün şahsi sanat tarihinin üretim merkezi haline gelen müze utanç vericiydi. Dolayısıyla tekil bir eserde çerçeve, sanat ile hayat arasındaki sınırı ne oranda ayırıyorsa bir üst halkada da hikâye ya da tarih üreten müze, aynı ayrımı üretiyordu. “Sanattan bir dilim hayattan, hayattan bir dilim sanattan” farklı değildi.¹³ Bu açıdan bakılırsa sanat hayat, hayatta sanat olamazdı; zira bunların arasındaki kategorik ayrım birbirleriyle en sorunsuz çalıştıkları ya da en fazla benzedikleri yerde bile mikro bir temsili yeniden üretmekten başka bir şey yapmıyordu.

III. Rus Avangardının Kabuğu

Reinhardt’ın sinik dilinden dolayı anlaşılması çetrefilleşen bu düşüncenin altında, aslında sosyal gerçekliğin kolektif yeniden üretilmesinde sanat ve tasarımın ütopyacı rolünü “hayatı şiirleştirmek” için kullanan Rus avangardı vardı.¹⁴ Fakat II. Dünya Savaşı’nın ardından oluşan politik iklim, aynı ütopyayı yeşertecek tarihsel zeminden yoksundu. Dolayısıyla Maleviç ile Reinhardt’ın siyah karesi iki ayrı politik angajman ile yüklenerek sanatın ne olduğuna dair iki ayrı yörüngenin çizilmesine neden olacaktı. Bu siyaha boyalı tuvaler, bir çeşit boş levha (tabula rasa) zemininde buluşuyordu. Bununla birlikte Maleviç’in sıfırladığı, tarihin ütopyik yeniden kurulumu için zemini düzleştirme, bir başka deyişle kolektif inşanın ilk hamlesine dair bir başlangıç iken Reinhardt’ın hamlesi kaderini estetik deneyimin şimdiki zamanı içindeki olasılıklardan birine, muhtemelen en iyimser olana bağlıyordu. Gerçekten de başlangıcı itibariyle sanatın deneyim üzerinden özerkleşerek nesnesinden bağımsız hale gelmesi, kapitalist meta fetişizminin dışında kalmanın tek imkânı olarak belirlenmişti. Sanatın deneyim üreten bir aygıt haline gelmesi tam da avangardın hayal ettiği gibi burjuva modernizmiyle kuşanmış kurumsal anlayışların çökmesi, güdümlü tarihe kendini yeniden üretecek bir hikâye, kapitalist pazara dolaşım değeri olan biricik nesne üretememesi anlamına geliyordu. Hatta 1940’ların ikinci yarısına kadar niyetin bu olduğuna dair bir uzlaşım olduğu bile söylenebilirdi. Nitekim aynı tarihlerde Amerikan entelektüel dünyasını biçimlendirenlerin önemli bir kısmı, Nazilerden kaçan Frankfurt Okulu’nun Freudo-Marksist düşünürleriydi ve çoğu Columbia Üniversitesi’nde ders veriyordu.

13 Reinhardt,1962

14 Detaylı bir okuma için bkz., Artun, 2015

Bu düşünürlerin, gerçekliğin kavramsal bir yapıya sahip olduğu ve saf kavramların duyu izlenimlerine öznel olarak uygulanamayacağını iddia eden Hegelci yorumu ile minimalizmin felsefi kökeninde gözden kaçırılmayacak bir akrabalık vardı. Benzer biçimde Bauhaus'un etkili isimleri de 1930'da MoMA'nın mimari departmanını yöneten ve kısa bir süre sonra aşırı sağa kayacak olan Philip Johnson aracılığıyla New York'a gelmişti. 1937'de László Moholy-Nagy Chicago'da Yeni Bauhaus adıyla bir okul kurmuş ve mimari bölümünün başına Ludwig Mies van der Rohe geçmişti. Nagy'e göre "Amerika, uygarlığın yeni taşıyıcısıydı."¹⁵ Daha sonra Illinois Teknoloji Enstitüsü (IIT) adını alacak olan bu okulun kurulması için mali destek, tarihin garip bir cilvesi olarak karton kutu üreten dönemin milyoneri Walter Paepcke'den geliyordu. 1936'da Alfred Barr'ın MoMA'da düzenlediği "Kübizm ve Soyut Sanat" sergisi ile birlikte ise modern sanatın soyağacı, modern müzenin tarihsel anlatısını da şekillendirecek biçimde yeniden tasnif ediliyordu. Sergide soyut sanatın zirve noktasında spiritüalizm, Maleviç ve Rus avangardı vardı. Barr, serginin kataloğunda soyut sanatın Maleviç'in süprematist sıfır biçimi ile radikal sonuna ulaştığını iddia ediyordu.¹⁶ Nihayet siyah bir kare resmin konusu olan siyah kareyi daha nesnel biçimde gösteremeyeceği için bütün bir realizm (gerçekçilik) geleneğinin zirvesi bile sayılabildi. Soyut dışavurumculuğun, renk alanına ve oradan sert kenar resmine (hard-edge painting) doğru gidişinin yörüngesi, sanatta nesnel biçimlendirmenin sınırına ulaşıldığı ve daha üstün ya da yetkin formları aramanın bir anlamı olmadığına dair bu fikir ile çizilmişti. 1959'da Los Angeles Şehir Müzesi'nde (LACMA) açılan ve Amerikan resminde sert kenar üsluba geçişin dönüm noktalarından birisi kabul edilen dört sanatçılık serginin başlığı "Four Abstract Classicists" (Dört Soyut Klasisist) olarak duyurulmuştu. Sanat eleştirmeni Jules Langsner'in ifadesiyle soyut klasisistler, sonlu, düz, sert ve temiz bir kenarla çevrelenmiş, izleyicinin başka herhangi bir bağlantıyla karşılaşmış olabileceği belirli şekilleri hatırlatmayı amaçlamayan, kendi kendilerine yeterli, özerk şekiller çizmişlerdi.¹⁷ Dikkat çekici biçimde bu sanatçıların soyut klasisist olarak adlandırılmaları yine Maleviç'in "süprematist klasisizmine" göndermede bulunuyordu; fakat süprematist teolojinin silindiği, ifade ya da duyarlılıkla ilgilenmeyen ve görünüşte kurucu kolektif ruhu sanatın yüklerinden birisi kabul ederek dışlayan bir tavrın önünü açıyordu. Aynı yıl MoMA'da açılan "On Altı Amerikalı" sergisinde öne çıkan genç sanatçı Frank Stella'nın simetrik siyah şeritlerinden oluşan çerçevesiz resimleri de bizatihi üzerine boyandığı tuvalin arkasına çivilenmiş gergi çubuklarının izini takip ediyor ve şeritlerin kalınlığı bu çubukların kalınlıkları ile belirleniyordu. Yani Stella'nın, "ne görüyorsanız onu görüyorsunuz" resimleri tuvalin üç boyutlu formundan başka bir şey değildi. Kısa bir süre sonra, dikdörtgen tuvaler üzerine çalışmayı bırakmış ve poligonik ya da çokgen tuvaleri (shaped canvas) duvara asılabilen heykeller olarak üretmeye başlamıştı. Antmen'in ifadesiyle Stella'nın tavrı;

Minimalizmin ne resim ne heykel olan, ama her ikisinin de gündeme getirdiği geleneksel sorunlara yeni çözümlerin aranmasıyla şekillenen

15 Nagy, 2012

16 Barr, 1936:9

17 Langsner, 2002:7

'spesifik nesne'sine varılmasında önemli bir aşama oluşturmuştur (...) Minimalizmin spesifik nesnesi'ne (...) yeni bir sanatsal kategori önerisi getirirken, tarihsel süreçte öncesiz değildir (...) Sanat nesnesinin salt kendiliği içinde algılanmasına yönelik tavrıyla Maleviç'e göndermede bulunurken (...) biçimi belirleyen işlevdir söylemini "beğenilerimizi şekillendiren gereksinimlerimizdir" gibi bir söyleme dönüştürmekle Rus konstrüktivistlerinin yolundan ilerlediklerini ortaya koymuşlardır.¹⁸

Resim 3.

Hollis Frampton, *The Secret World of Frank Stella*, (Frank Stella'nın Gizli Dünyası) 1991, gelatin silver print, Addison Gallery of Art, Andover, Massachusetts. (<https://www.nga.gov/features/the-serial-impulse/frank-stella.html>, erişim: 21.04. 2022)



Bu tavır Rus avangardının ütopyacı iyimserliğine göz kırpan, ümitvar bir jest olarak başlamıştı; fakat Hiroşima sonrası değişen dünyanın felsefi kutbu, modernite pusulasına ayarlı kavramların verdikleri zihinsel koordinatların şaşmasına neden olmuştu. Bunda kuşkusuz yarattığı hayal kırıklığı ile birlikte dönemin toplumsal atmosferinde güçlü biçimde yayılan komünizmin şeytanlaştırılmasının payı büyüktü. Sanat tarihçi Serge Guilbaut'un deyişiyle "Totaliter rejimlerde bireyin yok edilmesiyle kapitalist rejimlerde bireyin tüketici kitle tarafından söğürülmesiyle karşı karşıya kalan Amerikan solu, bireysel ressamın ya da sanatçının soldan da sağdan da bağımsız oluşunu ortaya koyabileceği bir zemin belirlemeyi denerdi."¹⁹ Son kertede modern sanatın New York'a taşınması ardından bu yeni politik mahallede eski hayatını sürdürdüğü söylenemezdi. Avangardın kolektif ütopyacılığı, minimalizmin gelişim hattında apolitikleşmiş ve geriye sadece anıştıran bir kabuk bir dış görünüm kalmıştı. Deneyim hala yürürlükteydi fakat kolektif ruhu örgütlemesi artık düşünülemediği için bireysel deneyim sanat eserinin geç kapitalist mantığını temize çeken bir suç ortaklığına dönüşmek üzereydi.

1950'lerde siyah resimleriyle "genç sanatçı" dalgasını başlatan Frank Stella'nın kariyeri, her defasında bir öncekinden daha yüksek bir doz isteyen deneyim bağımlılığının

18 Antmen, 2013: 183-184

19 Guilbaut, 2016:276

nasıl modern sanatın paradigması haline geldiğini özetliyordu. Stella'nın gittikçe renklenmiş ve boyutları büyüyen resimlerine koyduğu isimler, ne görüyorsa onu gören izleyicinin zihninde, görsel ile dilsel olan arasında kurulan tekinsiz çağrışımlara neden oluyordu. Bir Nazi marşı, antik bir şehir, bir Hint kuşu ya da Harran gibi bir Ortadoğu yerleşiminin ismini başlık olarak kullanan Stella'nın provoke edici tavrı, sanatın ürettiği seyir deneyiminin sınırlarını kavramsal olanı da içine alacak şekilde genişletiyordu. Bu yöntem, soyut sanatın kendi formlarını sadece öncü bir dayatma ile kabul ettirme inadından vazgeçip, eski bir anlatının aşinalığı ya da mistik çekiciliğine sığınması bakımından hayli çarpıcıydı. 80'lerde ürettiği 135 parçalık Moby Dick serisi ile Stella artık "minimalist değil maksimalist" bir evreye giriyordu.²⁰ Seri, Amerikan edebiyatının en bilinen romanlarından birisini soyut formlara dönüştürerek anlatırken tam da kendi formunun keskin yabancılaşımını kolektif bellekte yer etmiş bu hikâyenin yarattığı ortaklık hissiyle hafifletiyordu. Krauss 1979 tarihli daha erken bir makalesinde savaş sonrası Amerikan sanatında sıkça görülen bu uygulamaların tarihselciliği manipüle eden bir stratejiye sahip olduğunu şöyle yazıyordu:

Heykel ve resim gibi kategoriler, olağanüstü bir esneklik gösterisiyle eğilip büküldü, çekiştirilip genişletildi; bir kültür teriminin neredeyse her şeyi kapsayacak şekilde nasıl genişletilebileceği örneklendi. Ve heykel gibi bir terimin bu şekilde çekiştirilmesi, yüzeyde öncü estetik -yenilik ideolojisi- adına yapılsa da alttan alta bir tarihselcilik mesajı verilmektedir. Yeni, geçmişin biçimlerinden aşama aşama evrimleşmiş gibi görüldüğü için, aşinalaştırılarak rahatlatıcı hale getirilir. Tarihselcilik yeni ve farklı olan üzerinde, yeniliği azaltıp farklılığı hafifletmek amacıyla çalışır. Evrim modeline başvurarak deneyimimizde değişime yer açar (...) ve bu aynılık algısı, zaman ya da mekândaki yabancı her şeyi, zaten bildiğimiz ve olduğumuz şeye indirgemeye yönelik bu strateji bizi rahatlatır. 1960'ların estetik deneyiminin ufkunda minimal heykel belirir belirmez, eleştiri bu yapıtlar için bir soy inşa etmeye, bu nesnelere garipliğini meşrulaştırabilecek ve böylece sahiçileştirebilecek bir dizi Konstrüktivist baba bulmaya başladı. Plastik mi? Ağır geometriler mi? Fabrika üretimi mi? Bunların hiçbiri aslında garip değildir, bunu göstermek için Gabo, Tatlin ve Lizitski'nin hayaletlerini tanık kürsüsüne çağırabiliriz. Birinin içeriğinin öbürününkiyle hiçbir ilişkisi yokmuş, hatta onun taban tabana zıddıymış, boş ver. Gabo'nun selüloidi berraklık ve düşünselliğin göstergesiymiş, Judd'un daylo boyalarıyla renklendirdiği plastikleri Kaliforniya'nın zamane argosunu konuşuyormuş, boş ver. Konstrüktivist biçimler evrensel geometrilerin değişmez mantık ve tutarlılığının görsel kanıtları olma iddiasındayken, onların minimalizmdeki sözde eşdeğerlerinin bariz biçimde olumsal olmaları -akılla değil çelik halatlarla, zamkla ya da yerçekimi rastlantılarıyla bir arada tutulan bir evreni işaret etmeleri önemli değildi. Tarihselleştirme hırsı bütün bu farkları bir kenara süpürüyor.²¹

20 Bellcove, 2014

21 Krauss, 1979

IV. Müzeolojik Paradigmanın Değişimi

1970'lerin sonuna doğru Amerikan sanatçılarının elinde avangardın sadece biçimleri ya da -postmodern sanatta yankılanacağı üzere sadece- kabuğu kalmıştı. Üstelik bu kabuk, estetik orijinalliği bir kenara ayırıp, endüstriyel seri malzemeleri kullanabilen, yapıttan sanatçının el izini silen ve parlak metalik yüzeylerin baskın olduğu bir üretim pratiğine izin veriyordu. Eğer sanatın ürettiği şey temelde deneyim ise minimalizm bu deneyimi orijinal yapıta ihtiyaç duymadan sadece form, ölçek ve mekân ilişkisiyle üretilebiliyordu. Dolayısıyla bir yapıtın içinde bulunacağı mekân, nasıl yerleştirileceği ya da enstalasyon izleyici davranışını yönlendirdiği için sanat eserinin nesnel formu kadar önemliydi. Böylece sanat müzelerinin ve galerilerin fiziki yapısı esere entegre edilerek, sanatta anlamı üreten bir görünürlük kazanması sağlanmıştı. Bu noktada yeni müzecilik anlayışını belirleyen iki temel hareket noktası vardı. Birincisi; minimalizmin ölçek ve mekân ile çalışan yapısının halihazırdaki mevcut müzelerin fiziki koşullarını zorlaması yani deneyime dayalı yeni sergileme anlayışının yeni bir mekân düzenini zorunlu kılmasıydı. Mekân sanatsal deneyimin yapısal bir parçası olduğu için sanatın içinde değerlendirildiği kavramsal ağ yapıya eklenmeliydi. Sanat eseri ve müzenin bu nevi üst üste gelişi, yeni sanatın doğumunu müjdeleyen (epifanik) aydınlanma anının bir benzerinin müze için de vuku bulmasına, en azından bu söylemin müze için de kullanılmasına neden olacaktı. Bu kez müjde modern müzeciliğin "dahi" isimlerinden birisi olarak anılan Thomas Krens'e verilmişti. Krauss ile yaptığı röportajda Krens, -tıpkı Smith gibi- 1985 yılında Köln (Cologne) etrafından dolaşan bir otobanda seyahat ederken gördüğü manzaranın yeni müze anlayışına dair bir vizyonu müjdelediğini söylüyordu. Krens'in Köln otobanı etrafında gördüğü, terkedilmiş ve kimisi başka işlevler ile dönüştürülmüş eski fabrika binalarıydı. Krens bu yapılardan o yıllarda direktörlüğünü yaptığı Williams College Museum of Art'ın bulunduğu North Adams (Massachusetts) kasabesindeki terkedilmiş fabrika binasında açacağı MASS MoCA'nın (Massachusetts Museum of Contemporary Art) ilhamını aldığı söylüyordu. Krauss'un yazdığına göre Krens'e müjdelenen, söylem ya da anlatının değiştirilebilmesi için gerekli gayrimenkulün ya da mekânın mevcudiyeti idi. Yani sanatın anlaşıldığı koşulların derin ve kapsamlı bir değişiminin imkânı. Dolayısıyla Krens için bu deneyim, Smith'in sanatın sonunu ilan etmesine benzer biçimde müzenin ansiklopedik doğasının sonunu müjdeliyordu. "Şimdi bir müzenin yapması gereken geniş bir modernist estetik üretim dizisinden çok az sayıda sanatçıyı seçmek ve bu birkaç kişiyi belirli bir türün (minimalizm) kümülatif etkisini deneyimlemek için gerekebilecek tüm mekânı derinlemesine kullanarak bir araya getirip sunmaktır." Krens'in niyetlendiği "artzamansallıktan, eşzamansallığa geçmek ve bir tür deneyim yoğunluğu adına tarihten vazgeçmektir."²² Bununla birlikte bu binaların yeni sanatın mekanları olarak sıklıkla kullanılmasının bir başka ardıl nedeni daha vardı. Bu devasa içi boş yapılar, sanayi kapitalizminin bir başka ifadeyle modernitenin de sonuna dair ürkütücü birer sembol gibi görünüyordular. Dolayısıyla moderniteden miras kalan kabuk formların içi nasıl yeni öznelik tasavvuru ile dolduruluyorsa yeni müze de benzer bir kabuğun içine yerleşerek mükemmel bir simetri ile postmodern söylemin kurulmasını sağlıyordu. Bu konudaki yol

22 Krauss, 1990

gösterici örneklerden birisi minimalist Donald Judd'un 1980'lerin başında Texas'a bağlı küçük bir kasaba olan Marfa da gerçekleştirdiği çalışmalarıdır. Judd, 1970'lerde küçük apartman dairelerindeki New York galerilerinden, sanatçı bildirileri ya da yönlendirici küratör açıklamalarından sıkılıp sanatını tamamen yeni ve temiz bir alana taşımaya karar vererek, Meksika sınırına yakın ve coğrafi olarak göz alabildiğince dümdüz olan bu küçük kasabaya yerleşmişti. 1980 yılında Marfa sakinlerinin bir çeşit menfez ya da kanal inşaatı zannettikleri 2,5 metre boyunda ve 5 metre enindeki beton blokları, satın aldığı arazinin üzerine sıralı olmayan biçimde yerleştiriyordu. Birbirinin aynı olan bu dikdörtgen prizma şeklindeki bloklar Judd'un seri tekrar eden kutularından farklı olarak iç yapıları geometrik bölünmüş kutular değil tamamen boş kalıplar gibi görünüyordu. Marfalıların ve ziyarete gelenlerin etrafında dolaşması, içine girmesi, üzerine çıkmasına izin verdiği bu blokların gelişigüzel görünen yerleşimi ya da enstalasyonu aslında Judd'un parlak Marfa güneşi ile sürekli değişen gölgelerden ürettiği keskin formları oluşturuyordu. Judd 1982'de bu fikri II. Dünya Savaşı'ndan kalma bir askeri barınak binasında alüminyum kutularla tekrar edecekti. Söz konusu bina aslında dört duvar ve yarım daire çatıdan oluşan bir depodan ibaretti ve savaş sırasında esir düşen askerler için kullanılmıştı. -Yapının duvarlarını cam ile değiştiren Judd, mekânın içine boyutları tamamen birbirinin aynı 100 adet alüminyum kutu yerleştirdi. Bu kutular Judd'un alamet-i farikası olduğu üzere isimsizdi. Birbirinin aynısı gibi görünen bu kutuların iç yapıları, Judd'un daha erken işlerinde olduğu gibi farklı geometrik parçalara bölünmüştü. Dolayısıyla cam duvardan gelen güneş ışığı, birbirinin aynı kutuların iç yapılarından doğru yansyarak mekânı sürekli değiştiren dinamik bir gölge oyununa ya da kompozisyonuna neden oluyordu. (Resim 4-5)

Bu anlamda da Judd'un kendinden kılavuzlu (self-guided) bu mekâna yapılan her bir ziyaret, bir öncekinden farklı bir görsel deneyimin yaşanmasına neden oluyordu. 20. yy.'ın sonunda sanat izleyicisinin sanata bakışını değiştiren, sanatı var olduğu mekanla etkileşimi ile birlikte deneyimleme ihtiyacını şekillendiren buydu. Gittikçe daha da yoğunlaşması gereken deneyimin, daha büyük ölçeklere, daha büyük mekanlara ihtiyaç yaratan bağımlılığı.²³ Donald Judd'un küçük bir Texas kasabasını modern sanat merkezlerinden (hub) birisi haline getiren müzesi ile birlikte Krens'in MASS MoCA'sı bu bağımlılığın ilk kez üretildiği kurumsal mekanlar olarak öne çıkıyordu. Bu kurumdan iki yıl sonra Panza'nın mirasını devralan Dia Art Foundation, fabrika fikrini New York'a taşıyacaktı. Dia Art, bir zamanlar İrlandalı liman işçilerinin çalıştığı Hudson Nehri kenarında bulunan Chelsea'de ikonik hale gelecek olan kırmızı tuğladan yapılmış eski bir fabrika binasında açılmıştı. Yaşayan (genç) çağdaş sanatçıları maddi olarak desteklemek adına bir fon da oluşturan Dia Art, böylece sanatsal deneyimi taşradan şehre taşıyarak ulaşılabilirliğini sağlıyordu. Bununla birlikte Dia Chelsea'nin yarattığı daha büyük etki ise ekonomikti zira bölgenin soylulaşması adına hayli önemli bir işlev görerek, sanat alanının mekânsal rant yaratma potansiyelini de açığa çıkartmıştı.²⁴

23 Krauss, 1990

24 Donald Judd'un ardından benzer bir soylulaşma sürecinden geçen 1800 nüfuslu Marfa kasabası da günümüzde hala açık olan yirmiden fazla galeri ve iki büyük kar amacı gütmeyen sosyal kuruma ait etkinlik mekanını barındırmaktadır. En yakın havaalanına 4 (El Paso), en yakın şehire (Aus-



Resim 4. Donald Judd, “100 untitled works in mill aluminum”(Alüminyumdan 100 isimsiz eser) 1982-1986. Permanent collection, The Chinati Foundation, Marfa, Texas, Judd Foundation, New York.



Resim 5. Donald Judd, “15 untitled works in concrete”(Betondan 15 isimsiz eser), 1980-1984. Permanent collection, the Chinati Foundation, Marfa, Texas, Judd Foundation, New York. (<https://chinati.org/self-guided-viewing-of-donald-judd-works/>, erişim: 21.04. 2022)

Yeni müzecilik anlayışını belirleyen ikinci hareket noktası ise minimalizmin parantez içi tartışmalarından birisi olan yapıtın orijinalliği ya da özgünlüğü meselesiydi. Nitekim sanatçılar eseri bizatihi üretmek zorunda dahi değillerdi. Sanatın maddesizleşmesine ya da kavramsallaşmasına kadar gelecek bu üretim modeli sanatçı ile tasarımcıyı eşitliyordu. Kosuth'un ifadesiyle “Sanat düşünce, düşünce de sanattı. Düşüncenin beraberinde gelen fiziksel malzemeler veya nesnelere, sanat çalışmalarını stüdyodan galeriye taşıyan kamyon ne kadar sanatsa, o kadar sanattı.”²⁵ Planları ve hesapları yapılmış kılavuzlar, teknisyenler ve mühendislerle gönderiliyor ve yapıt bir proje ekibinin çalışmasıyla tamamlanıyordu.²⁶ Bu üretim modeli, deneyimi önceleyen müze ve galerilerin en

tin) 7 saat uzaklıkta bulunan bu kasabaya ulaşım zorluğuna rağmen sanat faaliyetleri kesintisiz devam eder. Sanat meraklılarının deneyim arzusuna uzun ve zahmetli bir yolculuğu da eklediğinden çağdaş sanatın Mekke'si olarak adlandırılır. Residency programları, sanat ve edebiyat atölyelerine ev sahipliği yapan Marfa bunun yanında “No Country For Old Man, There Will Be Blood gibi ödüllü Hollywood yapımlarına da mekan olmuştur. Nihayet Güney Pasifik trenlerinin su deposunu doldurmak için uğradığı küçük bir istasyondan kısa süre içinde oteller restoranlarla dolu bir merkeze dönüşen Marfa, sanat ekonomisinin dönüştürücü potansiyeline dair kristalize bir örnektir.

25 Akt. Alberro, 2009

26 1960'larda minimalizmin malzeme dokusunu bile istemediği parlak metal kutuları yapan aerodinamik mühendisliği şirketleri, uçak gövdeleri yapmayı bırakıp bakır ya da alüminyumdan sipariş kutular yaptıkları bir sektör bile oluşturmuşlardı. Günümüzde de hala varlığını sürdüren bu sektörün en önemli temsilcilerinden birisi rüzgar tribünü kanatları ile birlikte Anish Kapoor

başta finansal yapıları için altın bir fırsattı. Zira ölçek hesapları ve nasıl yapılacağına dair kurulum kılavuzları ile herhangi bir eser herhangi bir yerde sorunsuz biçimde yeniden kurulabiliyordu. Müzelerin satın aldıkları ya da sahip oldukları şey sanatçılar tarafından verilmiş özgünlük sertifikalarıydı. Böylece müzeler eserlerin korunması, restorasyonu, taşınması, sigortalanması gibi hayli külfetli bir yükten kurtuluyorlardı. 1990'da Amerikan avangardının en önemli koleksiyoncularından birisi olan Giuseppe Panza, çoğunluğu kâğıt üzerindeki kurulum kılavuzları ve malzeme detaylarını içeren sertifikalardan oluşan koleksiyonu Guggenheim Müzesi'ne sattığında, sanat yapıtının aura üreten biricikliği meselesi hayli yakıcı bir tartışma olarak yeniden sanat gündemine düşmüştü. Giuseppe Panza (Count Panza) henüz minimalist sanat piyasası emekleme aşamasındayken kurnaz bir yatırımcı önzisi ile topladığı Flavin, Morris, Judd, Andre gibi sanatçıların yapıtlarından oluşan koleksiyonu Tom Krens'in yönetimindeki müzeye yaklaşık 30 milyon dolara satmıştı.²⁷ Bununla beraber Krens, Panza koleksiyonunu almak için Kandinsky, Chagall, Modigliani gibi eski ustaların başyapıtlarını satarak elde ettiği fonu kullanmıştı. Krens'in hamlesi sadece bağlı bulunduğu müzenin temellerini oluşturan ve hatta değerini veren Solomon ve Peggy Guggenheim koleksiyonunu değil sanat tarihinin başyapıtlar kültürünü de çözüyor ve II. Dünya Savaşı sonrası Amerikan sanatını hiyerarşik olarak üste çıkaran yeni bir tarih kuruyordu. Panza koleksiyonunun Guggenheim'e satılmasına, patronaj, telif, yeniden üretimin malzeme konusundaki hassasiyetleri gibi konularda tepkiler gelmişti. Fakat bu tepkiler sanat dünyasının dışında pek yankı bulmamış ve koleksiyonun yeni sahibi sanat tarihinin yeni başyapıtlarını neden başyapıt olduklarına dair bir anlatı ile dünyanın farklı yerlerinde düzenlediği gişe rekortmeni (blockbuster) etkinliklerle sunmaya devam etmişti. Üstelik bu koleksiyonun dudak uçuklatıcı fiyatının yol açtığı tartışmalar, izleyicinin magazin el iştahını kabarttığı için, sansasyonel bir reklam stratejisi ile koleksiyonun kendisine bir de fetişistik emtia değeri il iştiriyordu. Bu tutumun bir iş modeli olarak müzeciliğe sunduğu bir başka imkân daha vardı. Sanat eserleri endüstriyel seri üretimle anlamlarından ve ürettikleri deneyimlerinden bir şey yitirmiyorlarsa, bizatihi müzenin de aynı mantıkla çoğaltılması ve dünyanın farklı yerlerinde şubeler açması mümkündü. Nitekim müze artık sadece sanat yapıtının muhafaza edildiği bir yer değil, bizatihi sanatın yapısal bir parçasıydı. Müzeler de tıpkı birbirini tekrar eden küpler, tuğlalar, manganez bloklar gibi çoğalmaya ve taşıdıkları marka değerlerini pazarlamaya müsait hale gelmişlerdi. Nitekim bir Guggenheim müzesine ev sahipliği yapmak bir kentin prestijinin göstergesi olabiliyordu. Artun'un yazdığına göre 1989'da New York Okulu'nun (Amerikan modernist sanatı) öncülünü üstlenen Guggenheim'in yöneticiliğine gelen Krens'in hayali, küresel bir müze zinciri oluşturmaktı. Önce New York ardından Las Vegas'ın ünlü kumarhanelerinden birinde iki müze açmıştı. Bu müzelerden birinde Ermitaj Müzesi'nin de iş birliği vardı. Bunları Venedik, Bilbao ve Berlin Deutsche Guggenheim izledi. Bu örnekleri takiben aralarında İstanbul'un da olduğu çeşitli kentlerde yıldız mimarların müze projeleri (Rio'da Jean Mouvel, Tayvan'da Zaha Hadid, Salzburg'ta Hans Hollein) tasarlanmaya başlanmıştı. Artun'a göre:

heykelleri ile ünlü Aerotrope şirkettir.

27 Glueck, 1990

Thomas Krens'in müzeleri, "mimarlık sattığını" söylediği birer gösteri (*spectacle*) merkezidir. Bu müzelerin, sanatı tamamıyla ezen mimarlıkları sayesinde, her biri küresel bir markaya dönüşen bir yıldız mimarlar (*starchitecture*) sistemi gelişir. Sanat müzesi, moda ve tasarım dünyasıyla, eğlence dünyasıyla eklemlenir. Müzeler ekonomiyle eklemlenen, birtakım kentleri ve şirketleri pazarlamaya yarayan, "katma değer" üreten işletmeler olarak görülür. Modern müzelerin beslediği sanat tarihi ve eleştiri birikiminden eser kalmaz. Çünkü modern müzelerin örgütlediği, tarih çalışmalarını ve eleştiri yazını besleyen kamusal bilinci çökmüştür.²⁸

Sonuç

Yaklaşık otuz yıl önce Krauss'un yayımladığı makale, yazıldığı tarihte çok uluslu kapitalizmin henüz uç vermeye başlamış müzeleşme hummasının üzerinde neden bu denli durduğunu tartışmaya açar. Makalenin yayımlandığı tarih, tartışmayı biçimlendiren kavramların görece daha net bir açıklıkla benimsenebileceği sosyopolitik bir pozisyonun henüz mevcut olduğu bir tarihtir. Geçen otuz yıl içerisinde söz konusu kavramsal kompozisyonun hayli detaylı incelemelerle çok boyutlu bir labirente dönüştüğü rahatlıkla söylenebilir. Öyle ki bu kavramsal labirentin sanatsal, felsefi ve politik koridorları birbirleriyle çalışır ya da çatışır hale geldi. Bir başka deyişle günümüzde bu tartışmadan çıkarılabilecek sonuç hangi zihinsel tertibatın rehberliği ile ilerlendiğine göre değişebilir.

1990'ların başında bir grup entelektüel, karamsar bir öngörüyle görünürde totaliterlik karşıtı bir söylem ile aşındırılan gerçeğin (hakikatin) ya da nesnel olguların, yerini, kanaatler ve duygulara bıraktığını söylüyordu. Gerçekten de aynı tarihlerde liberal demokrasi ve katılımcılık gibi kavramların ön plana çıktığı politik söylemin ana eksenini, bireysel çoğulculuk üzerine çizilmiştir. Postmodern Durum'un dolaşıma çıkması ile NED'in (The National Endowment for Democracy-Ulusal Demokrasi Vakfı) kurulması arasındaki tarihsel çakışma komplo teorisyenlerinin iştahını kabartacak denli dikkat çekicidir. Bununla beraber Demokrasi Projesi olarak dünyaya yayılan bu politik hareketin uzantılarının yoğun biçimde kültür sanat alanıyla olan ilişkileri sorgulanmaya değer bir amaç birliğinin varlığını göstermeye devam etmektedir. Ned ve Postmodern Durum ile aynı tarihlerde Amerikan modernizmi de sanatı tarihsel avangardın politik bağlamı dışına çıkarır ve salt kendi üzerine bir düşünce egzersizi haline getirerek silahsızlandırır. Nihayet minimalizmin deneyimi nesnenin yerine geçirmesine giden yol, otoriter temsil rejiminde sanatçının izleyiciyi yerleştirdiği tiranik düzene karşı bağımsızlaştırıcı, vandal bir başkaldırı olarak sunulmasıyla çizilmiştir. Bu düşüncenin beden ve mekân ile kurduğu erken dönem bağlar, devrimci Rus avangardının sadece görsel gramerini değil evrensel ütopyacı dağarcığını da takip eder gibi görünür. Buna göre sanatın kamusalılığı, kendi otantik derinliğini fark eden bireylerin inşa edeceği eşsiz (genuine) ya da halis demokrasi fikri ile üretilebilirdi. Hayatın içinde eriyecek sanat tüm yaşamı estetize ederek burjuvazinin kültürel ekonomik değerlerini yok edecek ve geriye toplumsal dönüşümü sağlayacak şiirsel bir lezzet kalacaktı. Fakat 70'lerin sonlarına doğru bu eğilim gittikçe kendi mese-

28 Artun, 2019

lerine doğru eğilen sanatı nihayet sadece kendini gösteren içbükey (concave) bir aynaya dönüştürdü. Bu noktada tarihsel avangardın kavram dağarcığı (vocabulary) geri çekildiği oranda salt biçimsel gramer yani soyutlama derinleşti. Bu durumda yapıt sürekli yenilenen bağlamlarla yeniden örülecek bir metinselliğe, spekülatif bir olanaklar ağına dönüştü. Tam da bu nokta sanatı bir çeşit halat oyunu gibi iki yana çekştirilen iki kuvvetin arasındaki gerilimle doldurdu. Sanat bir yandan -Bourdieu'nun kavramsallaştırdığı üzere- bireyin toplumsallaşma sürecinde içselleştirdiği düşünme, hissetme ve davranma şemalarını (habitus) müzeler başta olmak üzere kurumsal yapılar aracılığıyla üretirken (bağlam halatının öteki ucunda) diğer yandan bu şemaları bozan radikal karşı konumlara uç verdi. Nihayet çağdaş sanatın eleştirel repertuarında sıklıkla tekrar edile gelen kriz, bu halatın iki yana çekilmesinden kaynaklanan düğümün gittikçe sıkışmasıdır. Başka bir ifadeyle bir sanat yapıtı içine yerleştiği bağlama göre hem kapitalist yeniden üretimin menkul kıymeti hem de devrimci potansiyeli harekete geçirecek bir fırlatma rampası olabilir.

Bu noktada önemli olan retorik beceri ya da ikna kabiliyetidir. Nihayet Krauss'un içinde bulunduğu kampın yerleştiği alan, kapitalizmin söz konusu retorik mücadeleyi kitle iletişim araçları, reklam stratejileri, halkla ilişkiler gibi bilgi ekonomisinin nasıl yapılır (know-how) birikimi aracılığıyla çok daha kolay manipüle ettiğini savunur. Sanat yapıtının metinselleşmesi görme biçimlerinden ziyade "okuma" biçimlerinin baskın hale gelmesini sağlar. Böylece yapıt ile izleyici arasında küratör metinleri, arşiv kayıtları (sanat tarihsel), eleştirmen yazıları gibi çevirmenler ve kurumsal yapılar yerleşir. Virtüözlük ve yaratıcılık sanatçı ya da eserden çok yorumcunun alanındadır. İletişimsel beceri üretimdeki emeğin yerini almıştır. İkna edilebilen izleyici sayısı, en iyi sanatçı ya da küratörün belirlenmesinde önemli etkenlerden birisidir. Sanatçı ve küratör bütün bu ilişkiler ağı içinde norm belirleyici olarak rol alır. Bununla birlikte bu süreç tarihsel birikimin tamamen geride bırakıldığı bir kopuş fikri ile ele alınamaz. Nitekim avangard örneğinde olduğu gibi eski öznellik kodları çözülüp bir çeşit hayalete dönüşerek hem kültürel yeniden üretimin hem de baskın sanatsal pratiklerin ardında varlığını devam ettirmektedir. Başka bir tabirle katı olan her şey buharlaşarak form değiştirmiştir. Baudrillard'a atıfla artık temsil edilemeyecek biçimde yerinden edilmiş gerçekliğin simülasyona dönüşmesinin altında hala hakikat arzusu vardır. Bu durumda nesnelere, formlar, kavramlar vb. bir çeşit negatif ilişkilendirme modeli ile kavranır. Zihniyetin yerleşik şebekesinde atanmış anlamları olan bu (düşünce jeneratörü) yapıların tarihsel yüklerinden kurtulup içinin boşaltılması ile oluşan boşluğa (mekâna) deneyim yerleşir. Fakat kabuğun aynı kalmasından dolayı anlamlandırma sürecinde bir kısa devre oluşur. Çağdaş sanatın reklamcılık sektöründen ödünç aldığı stopper taktiklerinden bir tanesi olan şok, sansasyon, efekt üretimi bu kısa devreye bel bağlamaktadır. "Kendi başına algılayamayan özne, artık haritalanamayan ya da bilinemez bir derinlikten ortaya çıkan işaretleri çözmek için baş döndürücü bir çaba içindedir." Yargı gücünü ya da hakimiyetini yitiren izleyici, deneyim adına ayırt edemediği görüntülerin şatafatlı akışına kendini bırakır. Deneyim-yoğun müze ve galerinin hiper mekanları Jameson'un "histerik yüce" dediği çok eski bir formun tanıdıklığıyla desteklenen alanlardır. Yani sanatsal deneyim,

sürekli dozu arttırılacak bir bağımlılığın ekstazik bir efektte dönüştürdüğü (bastırılmış) eski öznelğin “telafi edici dekoratif neşesini” üretir.

Sanayi sonrası fabrika ve hangarlarda kaybolmuş görünen sanat, birbirleriyle rekabet eden müzelerin gittikçe büyüyen dijital duvarlarında, resimleri Rothko’nun belirlediği mesafenin çok daha yakınına getirdi. Fakat Rothko’nun aşkın deneyimini ne derecede ürettiği muğlak. Benzer biçimde devasa bir mekânın tamamına yüksek çözünürlüklü projeksiyon makineleriyle yansıtılan ve yazılım mühendislerinin hareketlendirerek izleyiciyi içine soktuğu bir Van Gogh resminin, Jameson’ın ileri sürdüğü üzere köylü dünyasının sefaletine dair tarihselliği ne derece açığa çıkardığı artık hayli tartışmalıdır. Algoritmalarla üretilen renk dalgalarının insanı içine çeken hipnotik etkisi, müze ve galerilerin “volatilitesi yüksek” bir yatırım aracı olarak mali portföylerine giren NFT’leri tabiri caize kurumsalın aklayıcı suyuna yatırıp acısını almaları, deneyimin kapitalist yenden üretim için ne oranda araçsallaşabileceğinin radikal örnekleridir. 1967 gibi erken bir tarihte minimalizme gelen en sert eleştirilerden birini yazan (Art and Objecthood) Michael Fried’a göre, sanatın salt deneyim haline odaklanması yozlaşmış bir duyarlılıktı. Bu haliyle minimalist estetik bir tiyatrallık ya da olmakta olana, olmakta olduğu an tepki veren bir mevcudiyet deneyiminden başka bir şey değildi. Eğer izleyici bir deneyime, bir deneyim yaşayacağı özbilinci ile dahil olursa yaşadığı şey, özdeş değil ancak tiyatral bir deneyim olurdu. Dolayısıyla bu nevi bir tiyatrallık minimalizmin esas hedefi olan fenomenolojik derinliği muhakkak biçimde keserdi. Fried’ın yazısı minimalist estetiğin teorik bağlamını genişletirken diğer yandan 21 yy’la doğru deneyim pazarlamayı operasyonel faaliyetlerinin önemli bir kalemi yapan kurumların hareket stratejisini görmüş olması bakımından önemlidir. Gerçekten de 1990’lardan sonra sanatsal deneyimin eğlencelik hale gelmesi müzenin lunaparklaşarak tarihsel ve kamusal misyonunu terk etmesine neden olmuştur. Müzenin ambalajı ya da yıldız mimarın tasarladığı kurumun zarfı, içeriğinden çok daha önemli hale gelmiştir. Bu göz kamaştırıcı ikonik binalar, küresel ağda birbirlerine “çağdaşlığın görüntü düzeyinde sahnelendiği duygusu” ile bağlanır. Bununla birlikte aynı yapılar kelimenin tam anlamıyla sanata da ev sahipliği yapmaktadır; zira çağdaş sanatın kendisi de ürettiği deneyim gibi hiper-kurumsallaşmıştır. Claude Gintz’e atıfla sanat eserinin kamusal varlığından ya da düpedüz varlığından ancak kurumsal ve kültürel aygıt zorunlu olarak dahil olmasıyla söz edilebilir. Bu bağlamda da paradoksal biçimde kendi sınırlarının dışına ya da ötesine çıkmak için durmaksızın gerçekleştirdiği ataklar aynı zamanda kurumların sınırlarını zorlamakta ve sürekli yeni sorular yeni patikalar belirlemektedir. Dolayısıyla müzeyi sadece geç kapitalizmin suç mahali olarak görmek sosyopolitik perspektifte önemli kaymalara neden olmaktadır. Velhasıl son olarak denilebilir ki sanat kamusal potansiyelini -Reinhardt’ın 1946’da söylediği üzere- kendisini seyreden izleyicinin diyaloga alan açan eleştirel mesafesi içinde hala korumaktadır.

KAYNAKLAR

- Alberro, A. (2009). Düşünce Olarak Sanat, (E. Özgür, Çev.) *Sanat Dünyamız*, 110, Bahar, İstanbul: YKY, s. 76-94.
- Antmen A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayınları.
- Artun A. (2015). *Sanatın İktidarı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barr, A. (1936). Cubism and Abstract Art, *Museum of Modern Art*, New York, p. 9.
- Breslin, J. (1993). *Mark Rothko: A Biography*. Chicago: University of Chicago Press, p.p. 309.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Kabalcı
- Guilbaut, S. (2016). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*, (E. Gökteke, Çev.), İstanbul: Sel Yayınları, s. 276.
- Jameson, F. (1984). Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism. *New Left Review*, (146), July-August, p.p. 59- 92.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field, *October*, Spring, *Sanat Dünyamız*, (T. Birkan, Çev.) 82, Kış 2002, s.103-110.
- Krauss, R. (1990). The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum, *October*, (54), Autumn, The MIT Press, pp. 3-17.
- Langsner, J. (2002) Four Abstract Classicists , *Abstract Art in the Late Twentieth Century*. (F.Colpitt. Ed.) Cambridge: Cambridge University Press, p.p. 110.
- Nagy, L. M. (2012). *The New Vision: Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture*, Newburyport : Dover Publications.
- Plotnitsky, A. (2019). Structure, Sign, and Play and the Discourse of the Natural Sciences: After the Hyppolite-Derrida Exchange, *MLN*, V.134, N. 5, December, pp. 953-966,
- Polcari,S. (1992). Orozco and Pollock: Epic Transfigurations. *American Art* (6),3, p.p. 37–57. <http://www.jstor.org/stable/3109102>. e.t: 21.04. 2022
- Reinhard,A. (1962). Art as Art, *Art International*, (VI),10, December
- Robbins, C. N. (2018). The Sensibility of Michael Fried Criticism, 60 (4), 429–454. <https://doi.org/10.13110/criticism.60.4.0429>
- Rothko, M. (2005). Statement on his attitude in painting, 1949, *Writings on art*, M. López-Remiro (Ed.), New Haven and London: Yale University Press.

- Ross, C. (1991). *Abstract Expressionism: Creators and Critics: An Anthology*, Clifford Ross (ed.), New York: Harry N Abrams Inc., p.p. 179
- Smith T (1966). Samuel Wagstaff Jr'la yapılmış bir söyleşiden, *Artforum*, c.1, S.4, Aralık, New York, p.p. 18-19, *Sanat ve Kuram*, C. Harrison, P. Wood (ed.), (S. Gürses, Çev.), İstanbul: Küre Yayınları, 2011, s. 803.

İnternet Kaynakları

- Artun, A. (2019). Müzeciliği Piyasalaştırın Thomas Krens Yeniden Sahnede, *E-Skop*, Mart 8, <https://www.e-skop.com/skopbulten/muzeciligi-piyasalastiran-thomas-krens-yeniden-sahnede/4645>, e.t: 1.05. 2022
- Bellcove, J. (2014), Artist Frank Stella Continues to Provoke, *The Wall Street Journal*, Nov 4, <https://www.wsj.com/articles/artist-frank-stella-continues-to-provoke-1415116961> e.t: 29.04. 2022
- Glueck, G. (1990). Millions for Art, a Lot of It Unfinished, *The New York Times*, Jun 12, <https://www.nytimes.com/1990/06/12/arts/millions-for-art-a-lot-of-it-unfinished.html>, e.t: 21.04. 2022
- Jameson, F. (2012). The Aesthetics of Singularity: Time and Event in Postmodernity, Georg Forster Lecture, https://www.youtube.com/watch?v=qh79_zwNI_s e.t: 19.04. 2022
- Tesich, S. (1992). A Government of Lies, *The Nation Company L.P.* <https://www.thefreelibrary.com/A+government+of+lies.-a011665982> e.t: 22.04. 2022

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi | *Ege University, Faculty of Letters*
Sanat Tarihi Dergisi | ***Journal of Art History***
ISSN 1300-5707 | e-ISSN 2636-8064
Cilt: 31, Sayı: 2, Ekim 2022 | *Volume: 31, Issue: 2, October 2022*

Sahibi (Owner): Ege Üniv. Edebiyat Fak. adına Dekan (On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters, Dean): Prof. Dr. Yusuf AYÖNÜ ♦ Yazı İşleri Müdürü (Managing Director): Doç. Dr. Hasan UÇAR ♦ Editörler (Editors): Dr. Ender ÖZBAY, Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY ♦ Yayın Kurulu (Editorial Board): Prof. Dr. Semra DAŞÇI, Doç. Dr. Lale DOĞER, Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU ♦ İngilizce Editörü (English Language Editor): Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAMAN MEZ ♦ Sekreteryaya - Grafik Tasarım/Mizajpaj - Teknik İşler - Strateji - Süreç Yönetimi (Secretariat - Graphic Design/page layout - Technical works - Strategy - process management): Ender ÖZBAY

[İnternet Sayfası \(Açık Erisim\)](#) | [İnternet Page \(Open Access\)](#)

DergiPark
AKADEMİK
<https://dergipark.org.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.

