

BİR SANAT GALERİSİ NASIL HATIRLANIR? ÇOK KATMANLI BİR ÜRETİM VE ETKİLEŞİM ALANI OLARAK MAÇKA SANAT GALERİSİ¹

Arş. Gör. Dr. **Yasemin Kaplan ÇALIŞ**
Afyon Kocatepe Üniversitesi – Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Afyonkarahisar / Türkiye
yaseminnkaplan@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-2877-5644

Öz: Bağımsız sergi mekânları Türkiye’de çağdaş sanatın gelişiminde belirleyici bir konuma sahiptir. Eserlerin sergilenmesinin ötesinde düşünsel üretimi destekleyen, estetik deneyimi derinleştiren ve kültürel belleğin oluşumuna katkıda bulunan dinamik platformlar olarak işlev görürler. Maçka Sanat Galerisi, uzun yıllara yayılan varlığıyla kentsel hafıza ile sanat ortamı arasında güçlü bir bağ kurmuştur. Mimari özellikleri, sergileme pratikleri ve temsil politikaları mekânı salt bir sergi alanı olmaktan çıkararak çok katmanlı bir üretim ve etkileşim alanına dönüştürmüştür. Bu çalışma, galerinin sanatçılarla kurduğu yaratıcı ilişkiler, mekânsal düzenin üretime etkisi ve çağdaş sanatın düşünsel altyapısına sağladığı katkılar üzerinde durmaktadır. Ayrıca mekân belleğinin korunma biçimleri ve farklı bağlamlarda yeniden yorumlanma potansiyeli, geçmiş ile bugünü buluşturan süreklilik perspektifinden ele alınmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Maçka Sanat Galerisi, Hafıza, Temsil, Sergileme, Mekân.

HOW IS AN ART GALLERY REMEMBERED? MAÇKA ART GALLERY AS A MULTI-LAYERED SPACE OF PRODUCTION AND INTERACTION

Abstract: Independent exhibition spaces hold a decisive position in the development of contemporary art in Turkey. Beyond serving as venues for displaying artworks, they function as dynamic platforms that foster intellectual production, enrich aesthetic experience, and contribute to the formation of cultural memory. Maçka Art Gallery, with its long-standing presence, has established a strong connection between urban memory and the art scene. Its architectural features, display practices, and representational policies have transformed the space from a mere exhibition venue into a multi-layered site of production and interaction. This study focuses on the gallery’s creative relationships with artists, the influence of spatial arrangements on artistic production, and its contribution to the intellectual foundations of contemporary art. Moreover, the ways in which spatial memory is preserved and its potential for reinterpretation in different contexts are addressed from a perspective of continuity that connects the past and the present.

Keywords: Maçka Art Gallery, Memory, Representation, Exhibition, Space.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği’ne uyulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

In Turkey’s contemporary art scene, spaces that shape production, audience experience, and cultural memory have been more influential than places used only to display artworks. In this context, Maçka Art Gallery emerges as a distinctive model, integrating architectural features, exhibition strategies, and representational approaches within a holistic framework. From its inception, it moved beyond the act of staging exhibitions, fostering an approach that directly influenced artists’ creative processes and redefined audience engagement. With elements such as wall configurations, niches, tiered flooring, and the use of natural light, the gallery became more than a mere presentation space for artists, functioning instead as an active component that shaped the direction of production. These physical characteristics encouraged site-specific works, with each exhibition shaped by the opportunities and constraints offered by the space. In this way, Maçka embodied an approach that strengthened the relationship between exhibition space and artistic production, integrating the creative process with the practice of display. Positioning itself outside the market-driven gallery model, the gallery opened space for experimental and conceptual approaches. In addition to production-based relationships with local artists, its exhibition programs engaged with the international art scene, offering audiences diverse aesthetic and intellectual perspectives. In this regard, Maçka functioned not as a showcase for the consumption of artworks, but as an “art laboratory” where discussions, experiments, and new forms of expression could emerge.

This study evaluates Maçka Art Gallery through three main axes. The first examines the impact of the gallery’s architectural structure on exhibition practices and the ways in which artistic productions took shape within the framework of site-specificity. The second focuses on modes of artist–audience interaction and the contributions of these dynamics to the conceptual framework of exhibitions. The third addresses the preservation of the gallery’s memory and its potential for reinterpretation in different contexts. This approach reveals that Maçka surpassed the limitations of being a temporary exhibition space, establishing itself as a lasting cultural reference point. The closure process did not create a rupture in the space’s memory; rather, it preserved accumulated layers of meaning, providing a foundation for future reinterpretations. The reopening, years later in the same physical location, should be viewed less as a nostalgic return and more as a transformative practice that merged the legacy of the past with the aesthetic and conceptual dynamics of the present. Thus, Maçka’s memory has continued to live not only in archives or recollections but also in its architecture, exhibition rituals, and influence on the art scene. Factors such as digitalization, economic sustainability, access to international networks, and collaboration with new generations of artists represent key dynamics that will shape Maçka’s trajectory following its reopening. In this respect, the sustainability of the space depends not only on the preservation of its physical existence but also on its continued function as a site of cultural and social interaction.

In conclusion, Maçka Art Gallery, with its architectural features, exhibition approach, and representational policies, is regarded as a significant contributor to the intellectual infrastructure and cultural memory of contemporary art in Turkey. The findings of this study demonstrate that independent exhibition spaces have the potential to connect past and present, reconstruct memory, and adapt to the evolving needs of the era. Maçka stands out not only for its own historical trajectory but also for the model it offers regarding the function of independent art spaces.

1. Giriş

Bir sanat galerisi yalnızca sanat eserlerinin sergilendiği nötr bir zemin değildir. Bu yapılar düşünsel yaklaşımların, eleştirel tutumların ve dönemin estetik dinamiklerinin mekânda temsil edildiği alanlar olarak da değerlendirilmelidir. Sanat galerileri salt birer aracı kurum olmanın yanında sanat üretimi ve dolaşımı üzerinde etkin roller üstlenmiş özneler olarak okunmalıdır. Sergilenen eserin kendisi kadar o eserin nasıl, nerede ve hangi mekânsal bağlamda izleyiciyle bulunduğu da sanatın alımlanma biçimini belirleyen temel dinamiklerden biridir. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatçıların geleneksel mekân sınırlarını zorlayan tavırları galeri mekânını da yeniden düşünmeyi gerekli kılmıştır. Bu bağlamda mimari, salt estetik bir arka plan değil sanatın anlamını inşa eden kurucu bir öğeye dönüşmüştür.

1976 yılında açılan ve 2016'da 40. yılını geride bırakırken faaliyetlerini sonlandıran Maçka Sanat Galerisi,² Türkiye çağdaş sanat tarihinde bu türden kurucu etkisi olan mekânlardan biridir (Çapa, 2016, s. 27). Mimari özgünlüğü, galericilik pratiğine yüklediği anlam ve döneminin dışında düşünmeyi teşvik eden yapısıyla sergilerin gerçekleştirdiği fiziksel bir hacim olmaktan çok entelektüel ve estetik bir alan yaratılmasına imkan tanımıştır. Burada söz konusu olan mekânın bir "taşıyıcı" olması değil düşünceyi şekillendiren, üretimi etkileyen, izleyici deneyimini dönüştüren bir aktör olarak devreye girmesidir. Modern galericilik pratiği genellikle "beyaz küp" estetiğiyle özdeşleşmiştir. Steril, nötr, tarihsel bağlamdan arındırılmış bu galeri tipolojisi, sanat eserini diğer her türlü dikkat dağıtıcı unsurdan soyutlayarak onu kutsal bir nesne olarak sunmayı hedefler. Bu yaklaşımla izleyici ile eser arasında aracsız, "saf" bir ilişki kurulduğu düşünülür. Sanat eleştirmeni Brian O'Doherty'nin söylemiyle; "ideal galeri mekanı, sanat yapıtının sanat olarak algılanışına engel oluşturan her türlü öğeyi dışlayan mekandır" (2010, s. 30). Ancak bu estetik anlayış mekânı görünmez kılarken onun ideolojik etkisini daha da güçlendirir. Mekânın varlığı silikleşmez aksine daha baskın bir norm olarak eserlerin anlamını şekillendirir. Galeri mekânı bir yandan sanatın özerkliğini kutsarken diğer yandan bu özerkliği üreten iktidar ilişkilerini görünmezleştirir. Bu çelişkiyi kıran yapılar, mekanı yalnızca bir fon değil serginin anlamına doğrudan etki eden yaklaşımlardır.

Maçka tam da bu kırılmayı temsil eder. Galerinin iç yapısı sanat eserlerini çevreleyen yüzeylerin seramik karolarla kaplı olmasıyla bilinir. Kullanılan kaplama, izleyicinin dikkatini duvarda asılı esere ve eserin bulunduğu çevresel düzleme de yönlendirir. Böylelikle mekân ile eser arasında karşılıklı bir etkileşim alanı kurulur. İzleyici sanat eserini ve içinde bulunduğu ortamla kurduğu etkileşimi birlikte deneyimler. Mekânın bedensel olarak hissedilmesi, izleyiciyi salt görsel bir alımlayıcı olmaktan çıkarır. Onu mekânın etkin bir bileşeni hâline getirir. Bu doğrultuda Maçka'nın mimari yapısı bir "galeri" olmanın yanında bir düşünce alanı yaratmıştır.

Bu mimari anlayış estetik bir tercihin yanında belirli bir duruşun ifadesi olarak da okunabilir. Özellikle 1980'li yıllarda sanat piyasasında yaşanan hızlı dönüşümler galerilerin işlevini yeniden tanımlamaya başlamıştır. Sanatın ticarileşmesi, koleksiyonculuğun yaygınlaşması ve eserlerin yatırım aracı olarak görülmesi galerilerin bu pazarın kurallarına uyum sağlamasını zorunlu kılmıştır. Maçka sürece bilinçli bir yönelim geliştirmiştir. Figüratif ve pazarda yerleşik sanatçılar yerine kavramsal ve deneysel sanat üretimlerine yönelmiştir. Bu karar estetik bir değişimden öte galerinin etiğine dair radikal bir tutumun ifadesidir. Ali Artun'un (2007) işaret ettiği gibi, modernist galeri "ticari sanat"la, "piyasa resmiyle" uğraşmaz. O, pazara karşı olanı pazarlar; satmamayı satar.

Galerinin benimsediği bu etik duruş sergilenen sanatçılarda olduğu kadar temsil edilmeyenlerin kimliğinde de kendini gösterir. Sanat danışmanı Károly Aliotti'nin ifadesi bu durumu anlamlandırmak için dikkate değerdir:

İdeal galeri denince kimilerinin aklına kurumsallık gelebilir; çünkü profesyonel bir sistem beklenir, neticede her şey tıkr tıkr işlemelidir. Bu, yanlış bir beklentidir. Tam

² Makale boyunca "Maçka Sanat Galerisi" yerine kısaltma olarak "Maçka" ifadesi kullanılacaktır.

aksine, bir galeri kurumsallaştığı anda kimliğini kaybeder. Kurumsallaşmamasına ve kimliğini yavaş, sağlam adımlarla inşa etmiş olmasına rağmen bir mekânın kırk yılın ardından neden devam edemediğini, neden bayrağı devralabilecek birilerinin olmadığını sorabiliriz elbet. Ancak bunun bir bayrak yarışı olmadığını, bir döneme ait bir hikâye olduğunu anlamak gerek. Önemli olan galerinin ömrünü işaret eden rakamlar değil; galerinin var olduğu dönemde yarattığı ve kendisinden yıllar sonra bile yankı bulabilecek bir değerdir (2016, s. 39).

Bu değer estetik bir tercih olmanın ötesinde politik ve kültürel bir duruşu yansıtır. Maçka'nın galericilik anlayışı zamana direnmenin, sabitlenmiş temsillere karşı yeni biçimler üretmenin yollarını araştırmıştır. Maçka'nın izleyicisi için deneyim salt eserlerin kendisiyle sınırlı değildir. Mekânın kendisi, sergiyle birlikte kurulan bir anlatıdır. Mekânın bedensel, görsel ve duysal olarak hissedilmesi sanatla kurulan ilişkinin çok katmanlı hâle gelmesini sağlar. Zemin döşemelerinden, aydınlatma tercihlerine, duvarlardaki karolardan mobilyalara kadar her unsur bu katmanlı yapının bir parçasıdır.

2. Maçka'nın Mimari Dili

Bir galerinin mimari dili mekânsal bir form sunmanın ötesinde işlevler üstlenir. Sanatla kurulan ilişkiyi biçimlendirir, izleyiciye aktarılan atmosferi belirler ve bu ilişkiye yön veren düşünsel yaklaşımı görünür kılar. Mimarlık bu tür kültürel yapılarda içerikten ayrıştırılmaz bir anlatım aracı haline gelir. Juhani Pallasmaa'nın da belirttiği gibi, "mimarlık özünde; doğanın, insan yapımı aleme doğru algılamanın zeminini ve dünyayı deneyimleme ve anlamının ufkunu sağlayan uzantısıdır" (2016, s. 52). Bu yaklaşım, mimarinin sadece estetik bir kabuk değil algının ve anlamın kurucu bir bileşeni olarak değerlendirilmesini sağlar. Maçka'nın mimarisi de tam olarak bu anlayışı yansıtır. Galeriyi, kurulduğu dönemin tipik sergileme mekânlarından farklı olarak hem fiziksel tasarımı hem de mekânsal kurgusuyla özgün bir duruş sergilemiştir.

Mimar Mehmet Konuralp'in tasarımı, mekânı sıradan bir sergi alanının ötesine taşıyarak izleyicide bütüncül bir mekânsal farkındalık yaratmayı amaçlar. Galeriye gelen izleyici ilk anda yapının içe dönük, yerin altına yerleşmiş ve kendi içine kapalı karakteriyle karşılaşır. Bu dışı kapalı mimari kurgu, sergi deneyimini daha başlamadan şekillendirir. Konumlandığı apartman bloğu ve çevresindeki sokak dokusu içinde ilk bakışta gündelik hayatın bir parçası gibi görünse de mimari tercihleriyle bu süreklilikten bilinçli biçimde ayrılır (Görsel 1). Girişindeki kıvrımlı duvarlar ziyaretçiyi doğrudan içeri almak yerine ona bir geçiş alanı sunar, izleyiciyi yavaşlatır ve dış dünyanın hızından koparır. Sanat tarihçi Nergis Abiyeva, Maçka'nın mimari varlığının bir sergi alanı oluşturmanın ötesinde düşünsel bir zemin ve hafıza mekânı yarattığını vurgular (2016, s. 127). Mekân kurgusu, galeriyi kentsel akıştan çekip çıkararak onu adeta fiziksel dünyadan soyutlanmış kendi iç ritmine sahip bağımsız bir birim hâline getirmiştir. Bu içe dönüklük galeriyeye gelen izleyicinin sadece bir sergiyle değil mekânın belleğiyle de karşılaşmasını sağlar. Duvarların sürekliliği, zeminle kurulan ritmik ilişki, ışığın dağılımı ve malzemenin dokusu zaman içinde mekânın kendi anlatısını kurmasına olanak tanımıştır. Bu anlatı sergilerle sınırlı kalmaz sergilerin nasıl deneyimlendiği ve izleyicide bıraktığı izlerle de şekillenir.



Görsel 1. Maçka Sanat Galerisi Dış Mekân Genel Görünümü. *Arkiv. URL1*

Giriş bölümü sokağın düz ilerleyişine karşı bir sapma önerir. Bu yön değiştirme bir yönlendirme olmanın ötesinde izleyiciyi mekânsal olarak yavaşlatan, duraksamaya ve dönüşen bir algı eşliğine hazırlayan bir müdahaledir. Kıvrımlı yüzeyin sunduğu yönlendirme, dışarının kamusal akışından koparak iç mekânda karşılaşılabilecek daha düşünsel bir atmosfere geçişi kolaylaştırır. Yapının zemin altı konumu da bu içe dönüklük tavrını destekler.

Kıvrımlı duvar boyunca devam eden seramik karo kaplama, yapının diğer cephelerinde olduğu gibi burada da yüzeyin karakterini tanımlar. Bu malzeme, biçimsel sürekliliği sağlamanın yanı sıra mekânsal bütünlüğü destekler. Diğer yandan geçişin bir sınırdan çok bir eşik deneyimi olarak kurulmasına olanak verir. Ahmet Gökçen'e göre eşik, mimaride yalnızca içerisi ile dışarısını ayıran bir sınır değil kullanıcıya aynı anda hem içerde hem de dışarıda olma hissini veren "bulanık mekân"dır. Bu yönüyle etkileşimi başlatan ve mekânla kurulan iletişimi güçlendiren bir ara alandır (2019, s. 131). Dolayısıyla galeri girişine eşlik eden bu mekânsal eşik, izleyiciyi gündelik akıştan kopararak sanatsal belleğin yoğunlaştığı bir ara alana davet eder. Bu noktada doğal unsurların (ağaçlar, çalılar, gölgeler) yapay yüzeylerle kurduğu denge, eşik deneyimini yalnızca fiziksel bir geçiş değil aynı zamanda dönüşümsel ve duyuşsal bir karşılaşma olarak görünür kılar.



Görsel 2. Maçka Sanat Galerisi Giriş Kapısı. Arkiv. URL2

Galerinin giriş cephesini gösteren görsel (Görsel 2), yapının mimari diliyle çevresi arasında kurduğu ilişkiye dair önemli veriler sunar. Girişin bulunduğu cephede kullanılan küçük kare seramik karolar, yüzeye hem ritmik hem de sade bir ifade kazandırır. Bu estetik yaklaşım sanatçı Daniel Buren’in Maçka hakkında paylaştığı gözlemlerle de örtüşür:

Her şeyden önce, galerinin kurulumu hakkında konuşmak istiyorum. Galerinin “tuhafliği” beni şaşırtmıştı. En az elli yıl önce, dünyadaki bütün galerilerin denediği ve de başardığı husus bir tür stereotipik beyaz küp olmaktı. Maçka Sanat Galerisi ise tamamen renkliydi (bir tür açık karamel), duvarların renkli olması dışında tavandan zemine ve galerinin dışına kadar yüzlerce karoyla kaplıydı. Boydan boya renkli seramik karolarla kaplı mekâna eğimli bir yoldan aşağı doğru birkaç adım atarak ulaşıyordunuz. Böyle biçimsel bir kararın, genel trendin bilgisizliği nedeniyle mi alındığını ya da tam aksi bir şekilde bunun genel kabule karşı koymanın ve direnmenin güçlü kararı mı olduğunu bilmiyordum. Her ne olursa olsun böylesi bir sergi kabuğu tertibatı kesinlikle benim için düzenlenmemiştir. Bundan sonrası o kadar kolay değildi; duvarlara dokunmak, duvarları değiştirmek, duvarları boyamak, hatta duvara çivi çakmak bile kolay değildi (2016).

Görselde dikkat çeken ızgara formlu unsur galerinin kapalı olduğu zamanlarda güvenlik amacıyla kullanılan metal bir kepenktir. Kepenk, zemin ve tavan boyunca yerleştirilen ray sistemi sayesinde galeri açıkken duvar içine tamamen gizlenir. Böylece dış cephede herhangi bir müdahale izine rastlanmaz ve yüzeyin bütünlüğü korunur. Galerinin açık olduğu durumlarda dışarıdan yalnızca sade, çift kanatlı bir cam kapı algılanır. Bahsedilen mimari kurgu, doğrudan bir giriş yerine mekâna dolaylı bir yaklaşım önerir. Kepengin görünmezliği ve cam kapının geçirgen yapısı izleyicinin mekâna yaklaşımını yavaşlatır ve bir tür geçiş deneyimi yaratır. Bu yönüyle giriş mekânı, izleyicinin sanatsal deneyimle ilk temas kurduğu ve mekânın düşünsel karakteriyle tanıştığı bir eşik alanına dönüşür. Bu durum Maçka’nın mimari yaklaşımının yalnızca işlevsellik temelinde olmadığını kavramsal bir anlatım biçimi olarak da kurgulandığını gösterir. Mehmet Konuralp’in de belirttiği üzere, galeri mimarisinde tercih edilen her unsur yapının sadece sergi alanı değil düşünsel bir karşılaşma mekânı olmasını mümkün kılar

(Aktaran: Eroyan, 2016). Zemin, duvar ve hatta mimari geçiş yüzeyleri arasında herhangi bir malzeme farkı olmaması galeri mekânının bir “kutudan” ziyade ritmik bir yüzey bütünü olarak kurgulandığını gösterir. Karoların yarattığı ızgara düzeni birimsel olarak tekil gözükse de yüzeyde oluşturdukları tekrar hissi mekânda optik bir süreklilik ve ölçü duygusu yaratır. Bu tekrar izleyicinin mekânla kurduğu ilişkiyi sadeleştirir ve dikkatini yüzeyin fiziksel varlığına çeker. Nitekim Ahu Antmen de galeri mekânını şu şekilde tanımlar:

Galerinin en ayırt edici özelliği ise belki de “derisi” dir. Tüm mekân 10x10 cm’lik seramik karolarla kaplıdır. Galerinin ilk açıldığında bu özellik eleştirilerin odağı olmuş sanat mekânı bir hamama benzetilmiştir. Aykut Köksal’a göre Maçka Galerisi “nötr olmaktan uzak, sergilenen sanat yapıtından bağımsız, özerk bir varlık olarak kendini ortaya koyan bir mimariye sahiptir.” Dolayısıyla Maçka Galerisi, hiçbir şekilde modernist anlamda bir “beyaz küp” değildir, aksine tam tersidir (2009).

Galerideki yüzey anlayışı izleyiciyi sadece esere değil, eserin içinde bulunduğu mekâna da odaklanmaya zorlar. Sergileme anlayışı hem içerik hem de fiziksel düzlemde klasik galericilik anlayışına karşı bir duruş sergilediğini gösterir. Galerinin kendisini nötrleştirmeye çalışmaz. Mekânın karakteri görünürdür ve sergilenen her eseri kendi diliyle çerçevelemeden bütünler. Bu durum sanatçının yerleştirme biçiminden izleyicinin dolaşımına kadar tüm süreci etkiler. Görselde bulunan (Görsel 3) mekânsal boşluk, eser yerleştirmek için hazırlanmış bir fon olmanın ötesinde bedeninin mekânla temasını mümkün kılan bir düşünsel alan olarak çalışır.



Görsel 3. Maçka Sanat Galerisi İç Mekân Görünümü. *Maçka Sanat Galerisi*. URL3

Bu mekânsal yaklaşım, sergi mekânının pasif bir fon olmaktan çıkıp düşünsel bir deneyim alanına dönüşmesi bakımından, mimar Frank Lloyd Wright’ın tasarladığı Solomon R. Guggenheim Müzesi ile kavramsal bir paralellik taşır. Wright’ın spiral formda kurguladığı müze, izleyiciyi yukarıdan aşağıya doğru sürekli bir devinim halinde yönlendirerek sergiyi bir mimari deneyimle bütünleştirir. Bu akış, mekânın sanat yapıtını çevreleyen değil onunla birlikte var olan bir organizma gibi işlemlerini sağlar. Guggenheim’in iç mekânı, eserlerin birbirinden yalıtılmadığı aksine sürekli bir etkileşim içinde algılandığı bir süreklilik duygusu yaratır. Bu durum, mekânı sanatın kavramsal sürecine dâhil eden bir tasarım anlayışına işaret eder. Benzer bir yaklaşım, 1960’ların sonunda Düsseldorf’ta

Konrad Fischer tarafından kurulan galeride de gözlemlenir. Fischer'in galerisi, dar ve kemerli yapısıyla sanatçıları mekânın fiziksel sınırlılıklarını kavramsal bir avantaja dönüştürmeye teşvik etmiştir. Fischer'in ifadesiyle, "galeri küçük, kemerli bir geçitti; amacım sanatçıyı mekân hakkında farklı düşünmeye zorlamaktı." Bu fiziksel kısıtlılık, sanatçının üretim sürecinde mimariyi aktif bir bileşen hâline getirmiştir (Konrad ve Jappe, 1971).

Benzer biçimde Maçka'da da mimari, sanat yapıtlarının birbirinden kopuk biçimde sergilendiği bir yüzeyden ziyade üretimin ve düşünsel etkileşimin kesintisiz olarak sürdüğü bir zemin sunar. Duvardaki dönüşler, nişler ve açı farklılıkları izleyicinin yönünü ve bakışını sürekli olarak yeniden düzenler. Bu sayede izleyici mekân içinde edilgen bir konumda kalmaz, bedensel olarak aktif bir izleme pratiği geliştirir. Söz konusu yaklaşım, galeri mekânının bir gösteri alanı niteliğinden uzaklaştırarak deneyim odaklı bir alana dönüştürür. Işıklandırma açısından da mekânın nötr bir aydınlatmadan uzak olduğu görülür (Görsel 3). Doğrudan değil mekâna yayılarak gelen ışık, karoların yüzeyinde yumuşak yansımalar oluşturur. Bu durum, eserlere dramatik bir vurgu yapmak yerine mekânla birlikte düşünmeyi teşvik eden bir görsellik yaratır. Mimar Peter Zumthor'un belirttiği gibi, "atmosferler, nesnelerin yüzeylerine çarpan ışığın, malzemenin dokusuyla birleşerek mekânın ruhunu belirlemesiyle ortaya çıkar" (2006, s. 29). Böylece sergilenen her iş mekâna yerleştirildiği anda o bağlamla bütünleşir. Benzer bir yaklaşım Tate Modern'in yer altındaki The Tanks bölümünde de görülür. Penceresiz yapısı nedeniyle tamamen yapay ışıklandırmaya dayanan bu alan, tıpkı Maçka'da olduğu gibi ışığı yalnızca görselliği sağlayan bir araç olarak değil mekânın deneyimsel boyutunu inşa eden bir bileşen olarak kullanır. Ancak Maçka'da ışığın seramik yüzeyler üzerindeki ritmik dağılımı izleyiciyi mekânın belleğine yönlendirirken The Tanks'ta ışığın masif beton yüzeylerdeki yoğun gölge-ışık kontrastı endüstriyel hafızayı görünür kılar (Clinto, 2012). Dolayısıyla her iki galeri, farklı malzeme ve tarihsel bağlamlar üzerinden de olsa ışığı kavramsal bir atmosfer kurmanın temel unsuru olarak kullanır. Görselliği mümkün kılan unsurlardan biri de mimar Mehmet Konuralp'in tavan yüksekliğiyle ilgili geliştirdiği özgün çözümdür. Konuralp bu müdahaleyi kendi sözleriyle şöyle açıklar:

Tavan yüksekliğinin problemini galerinin aydınlatması ile entegre olarak tasarlanan yarı saydam bir perde kumaş çözdü (evde perde olarak kullandığımız bu kumaşın gün ışığını harikulade süzmesinden esinlenerek). Tavanı bir yaşmak arkasına gizledik. Aks aralıklarını tabii kumaşın eni tayin etti. Tavanın yüksekliği ile görsel ilişki kesilince tarifsiz bir derinlik doğmuş oldu (2008).



Görsel 4. Maçka Sanat Galerisi İç Mekân Görünümü. *Mimarizm*. URL4

Maçka'nın görünürde "arka plan" gibi duran (Görsel 4) fakat işlevsel ve düşünsel olarak sergileme alanları kadar bütünleyici bir mekan olan; ofis/yönetim bölümüne aittir. İlk bakışta mekânın açık renkli ve homojen yüzeylerle donatıldığı, mobilya ve mimari elemanların birbirine entegre şekilde tasarlandığı görülür. Ancak bu ofis sadece idari bir alan değildir. Galericiliğin kurumsal yapısından çok kişisel inisiyatif ve kavramsal bir yaklaşımla nasıl sürdürüldüğünü gösteren özgün bir bölümdür. En dikkat çekici unsur, sergileme alanında kullanılan seramik karoların burada da kesintisiz biçimde devam etmesidir. Zemin, duvar ve tavan birleşimlerinde aynı malzemenin sürdürülmesi Maçka'daki mimari dilin tüm yapıya nüfuz ettiğini gösterir. Masa yerleşimi, ışık düzeni ve malzeme kullanımıyla çalışma, düşünme ve karar alma süreçlerini iç içe geçiren bir atmosfer oluşturmuştur.

3. Dönemine Karşı Bir Model: Özerklik ve Sergileme Politikaları

Türkiye'deki sanat ortamı 1980'li yıllarla birlikte belirgin bir dönüşüm sürecine girmiş, ekonomik ve kültürel üretim biçimleri giderek piyasa dinamikleri doğrultusunda şekillenmeye başlamıştır (Pelvanoğlu, 2009). Galeriliklik pratikleri bu dönüşümün en çok görünür olduğu alanlardan biridir. Sanatçılar ve kurumlar yeni koşullara yanıt ararken bazı galeriler ticari yönelime mesafeli durarak alternatif üretim modelleri geliştirmeye yönelmiştir. Söz konusu kırılmanın doğru biçimde analiz edilebilmesi yalnızca 1980 sonrası gelişmelerin incelenmesiyle mümkün değildir. Sürecin düşünsel, estetik ve politik temellerinin atıldığı bir önceki on yıla da bakmak gerekir.

Dönemin kültürel ve sanatsal yapısını daha iyi anlayabilmek için, 1970'li yılların sanat ortamında ortaya çıkan sosyopolitik dinamikleri göz önünde bulundurulmalıdır. Güler Bek'in bahsettiği üzere, 1970-1980 yılları arasındaki sanat ortamı estetik ya da biçimsel tartışmaların yanında ideolojik kamplaşmalar ve devlet politikalarıyla da belirlenen bir zemin üzerinde gelişmiştir. Dönemin hızla değişen toplumsal koşulları, kentleşme süreci ve siyasal çatışmalar karşısında sanatçılar yeni anlatım yolları aramaya yönelmiştir. Güzel sanatlar eğitimi veren kurumlardaki dönüşümle birlikte genç kuşak sanatçıların etkisi artmış ve yerleşik estetik anlayışlara alternatif arayışlar öne çıkmıştır. Sanatçıların konu seçimlerini kent yaşamı, dönüşen çevre koşulları ve politik atmosfer doğrudan etkilemiş; "ulusal kültür" ve "sosyalist sanat" gibi kavramlar ekseninde sanat dili giderek

daha çok siyasallaşmıştır. Aynı dönemde özel galerilerin sayısında artış gözlenmiş ve sergileme olanakları çeşitlenmiş olsa da bu gelişmeler sanat ortamında çelişkili bir yapılanmanın ortaya çıkmasına da yol açmıştır (2007).

Söz konusu dönüşüm, galericilikte temsil biçimleri ile sergileme yöntemlerinde dikkate değer değişimlere neden olmuştur. Sanatçılar ve kurumlar artan koleksiyoner ilgisi, uluslararası ağlara eklemleme arzusu doğrultusunda konum alırken bazı galeriler ise oluşan yönelime mesafeli durarak özgün bir üretim zemini tercih etmiştir. Maçka tam da bu kırılma anında piyasa merkezli yaklaşımlara karşı geliştirdiği etik ve düşünsel duruşla öne çıkmıştır. Duruşun biçimlenmesinde, galerinin kuruluş aşamasında benimsenen ilkeler ve deneyimler belirleyici rol oynamıştır. Maçka başından itibaren eski ustaların sergilerinden ziyade güncel sanat üretimlerini odağına alma yönünde bir tercih ortaya koymaktadır. Galerinin kurucusu Rabia Çapa bu yaklaşımı şu sözlerle aktarır:

Galerinin açıldığı zamanlar karşıda Aydın Cumalı'nın, bu yakada ise Yahşi Baraz ve Melda Kaptana'nın galerileri vardı. Eski ustaların sergilerini yapmayacağımıza günün sanatını tanıtmaya aracı olacağımıza daha en başından karar vermiştik ama bu iş nasıl yapılır, galericilik nasıl olmalıdır, onu bilmiyorduk. Bu yüzden kalktık Paris'e gittik Varlık'la. Niyetimiz Paris'in önde gelen galericileriyle görüşmek onların düşüncelerini ve tavsiyelerini almaktı. Galerie La France'ın yaşlı iki ortağı vardı, onların "az sanatçıyla çalışın, sanatçılarınızdan üç dört tanesini geleceğe bırakabilerseniz iyi galericilik yapmış olursunuz" sözleri bize yol gösterdi diyebilirim (Aktaran: Akbulut, 2016).

Çapa'nın bu anlatısı, Maçka'nın kurumsal kimliğini belirleyen temel tercihlerin estetik, etik ve düşünsel bir çerçeveye dayandığını açıkça göstermektedir. Galerinin "günün sanatını tanıtmaya" yönündeki kararlılığı onu dönemin hâkim galericilik pratiklerinden ayırmıştır. Yapılan tercihle birlikte galeri, sanat alanındaki temsilîyet ilişkilerini dönüştürmeyi hedefleyen bir konum üstlenmektedir. Paris deneyimi ise uluslararası galericilik pratiklerinden esinlenme değil yerel bağlamda sürdürülebilir ve bütünlüklü bir temsil anlayışının nasıl inşa edileceğine dair bir yön tayin etmiştir. "Az sanatçıyla çalışmak" yönündeki öneri, pratik bir işletme stratejisinin ötesinde galeri ile sanatçı arasındaki ilişkinin uzun soluklu, karşılıklı güvene ve ortak üretime dayanan bir zemine oturtulmasının önemine işaret etmektedir. Bu yönüyle Maçka, dönemsel eğilimlere göre pozisyon alan geçici temsilci yapılardan farklılaşarak bir sanatçılar topluluğuna uzun vadeli katkı sağlayan bir yapı hâline gelmiştir. Galerinin seçici ama dışlayıcı olmayan tutumu, sanatçı temsilinde nicelikten ziyade nitelik ve süreklilik esasına dayalı bir modelin uygulandığını ortaya koyar. Ali Artun'un konuya ilişkin değerlendirmesi, galerinin üstlendiği rolü yeniden düşünmeyi gerektirir:

Sanatın değerine, sanatın ekonomi politikasına ilişkin konular son derecede karmaşıktır. Ama sorusu açıktır ki, sanatın özerkliğini kazanmasındaki en hayati etmenlerden biri piyasadır. Ve özerklik olmadan modernizm düşünülemez. Piyasa, sanatı, zanaat olduğu dönemlerdeki sipariş düzeninden, kilisenin, sarayın ve aristokrasinin himayesinden, Salon sergilerindeki gibi devlet güdümünden kurtarır. Sanatın sanat için var olacağı koşulları hazırlar. Başka deyişle sanatın paradan uzak durmasını sağlayan gene paradır. Sanatın piyasadan özerk olduğunu kutsayan gene piyasadır. Bu paradoksu galeri perdeler. Sanatla hem para arasına hem yabancılaştığı toplum ve horladığı burjuvazi arasına hem de yıkmak istediği, müze, eleştirir, sanat tarihi gibi kurumlar arasına giren galeridir (2007).

Sanatın özerkliği meselesi bu bağlamda kritik bir tartışma alanı olarak öne çıkar. Artun'un "Sanatın paradan uzak durmasını sağlayan gene paradır" ifadesiyle altını çizdiği bu çelişkili yapı, galerilerin hem sanatı piyasadan koruyan bir alan açma çabasına hem de onu dolaşıma sokan ekonomik mekanizmaların bir parçası olmasına işaret eder. Bu çerçeveden bakıldığında Maçka'nın piyasa karşısındaki duruşunun da benzer bir ikili yapı üzerine

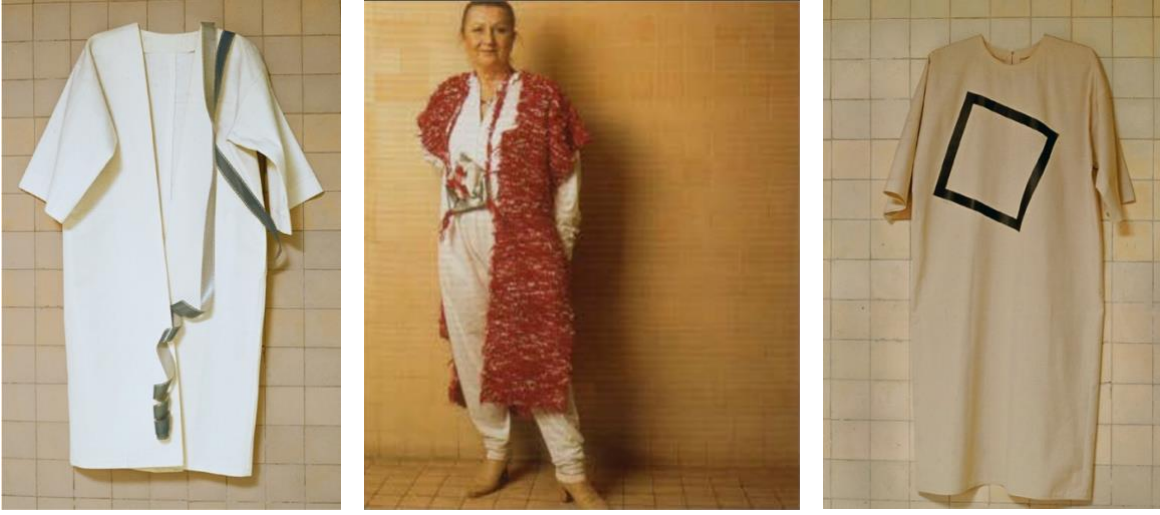
inşa edildiği görülmektedir. Galeri, temsil ettiği sanatçılar ve yürüttüğü sergileme politikalarıyla ticari başarı arayışından çok düşünsel ve estetik nitelikleri öne çıkarmayı amaçlamıştır. Bu yaklaşım, galerinin özerklik arayışının ardındaki belirleyici dinamiklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Piyasa koşullarının belirleyici rol üstlendiği bir ortamda, sanat üretiminin özerkliğini koruyabilmek giderek zorlaşır. Fakat Maçka'nın sergileme politikaları bu özerkliğin yalnızca sölemsel düzeyde kalmadığını; mekânsal, etik ve ilişkisel düzlemlerde gerçek anlamda kurulduğunu gösterir. Rabia Çapa'nın bu roldeki tutumu, galeriyi bir temsiliyet platformu olmanın ötesine taşır. Sanatçılarla kurulan uzun soluklu ilişkiler, galeri mekânını bir tür ortak üretim alanına dönüştürür. İlgili durum değerlendirildiğinde, galerici figürünün sergi düzenleyicisi olmanın ötesine geçerek sanatçının düşünsel ortağı ve üretim sürecinin destekleyicisi hâline gelmesi, galericilik tarihindeki kimi örneklerle örtüşmektedir. Ali Artun'un aktardığı üzere; 19. yüzyıl sonlarında Durand Ruel, Vollard ve Kahnweiler gibi galericiler, eser satmaktan öteye geçerek sanatçılarla birlikte düşünen, onların üretimlerine ideolojik zemin hazırlayan ve kimi zaman bu üretimi yönlendiren aktörlere dönüşmüştür. Bu galericiler, "şimdi"yi değil gelecekte zamanlarını temsil edecek sanatı keşfetmeyi hedeflemiş, galeriyi de bu keşiflerin alanı olarak örgütlemişlerdir (2015). Benzer biçimde, Rabia Çapa'nın Maçka'daki rolü de yalnızca mekânsal sunumlarla sınırlı kalmaz; uzun soluklu ilişkiler kurarak sanatçının düşünsel yolculuğuna eşlik eden, yönlendiren bir figür olarak öne çıkar. Bu yönüyle Maçka, galericilik pratiğini dönemsel piyasa taleplerinin ötesine taşıyarak sanat üretiminin düşünsel bir parçası hâline gelir.

4. Bir Galeri Nasıl Hatırlanır?

Bir galeri mekânı sergilerin düzenlendiği fiziksel bir alan olmaktan öte toplumsal belleğin, estetik tercihlerinin ve kültürel pratiklerin biriktiği özel bir hafıza alanıdır. Maçka'nın kırk yıla yayılan varlığı Türkiye'de galericilik tarihine yalnızca süre açısından değil sanatsal hafızaya kazıdığı izler bağlamında da katkı sunmuştur. Galerinin mimarisıyla bütünleşen sergi ritüelleri ve temsil biçimleri onun zaman içinde nasıl bir kültürel alan haline geldiğini anlamak açısından önem taşır. Bu bölümde; galerinin sanatçı, izleyici ve mekân üçgeninde inşa ettiği hafızaya odaklanılmıştır. Maçka, açıldığı ilk yıllarda figüratif tarzdaki güçlü sanatçı kadrosuyla dikkat çekmiş; Ömer Uluç, Komet, Kuzgun Acar, Mehmet Gülerüz gibi isimlerin kişisel sergilerine ev sahipliği yapmıştır. Ancak 1980'li yılların ortalarına gelindiğinde, Türkiye sanat ortamında galerilerin sayısının artması ve piyasa odaklı satış pratiklerinin hız kazanması Maçka'nın sergileme politikasını yeniden gözden geçirmesine neden olmuştur. Sanatçılar, çoklu galeri temsili ve karma sergilere artan katılım yoluyla geniş bir dolaşıma girerken bu durum hem eserlerin değerinde bir fiyat belirsizliğine hem de sanatçının prestijinde aşınmalara yol açmıştır. Galerinin kurucuları Rabia Çapa ve Varlık Yalman, bu koşullar altında radikal bir kararla mevcut kadroyu yenileyerek galerinin yönünü kavramsal ve deneysel sanat üretimlerine çevirmiştir. Bu dönüşüm, galeri tarihindeki bir kırılmanın ötesinde çağdaş sanatın Türkiye'deki gelişimi açısından da önemli bir eşiği temsil eder. Serhat Kiraz'ın 1984'teki sergisi ve 1986'da Sarkis'in "Çaylak Sokak" başlıklı yerleştirmesiyle başlayan bu yeni yönelim; zamanla Canan Tolon, Azade Köker, Osman Dinç gibi bugün hem ulusal hem uluslararası ölçekte tanınan birçok sanatçının ilk sergilerine ev sahipliği yapan özgün bir platformun inşasını mümkün kılmıştır (Akbulut, 2016).

Bir mekânın hatırlanmasında ve hafızalaşmasında, fiziksel varlığı kadar ritüel pratikleri de önemli rol oynar. Maçka'nın mekânında yıllarca süregelen açılış ritüelleri, bu hafızanın şekillenmesinde etkili olmuş ve galeriyi özgü karakteristik bir yapı kazandırmıştır. Bunlardan en dikkat çekenlerden biri galeri yöneticisi Rabia Çapa'nın her sergi açılışında sanatçı tarafından tasarlanan bir kıyafetle görünmesidir. Sıradan bir açılış organizasyonu olmanın ötesine geçen bu jest mekânda gerçekleşen sanat etkinliklerinin birer özel deneyime dönüşmesini sağlamıştır. Bu yönüyle açılışlar yalnızca sergi izlemeye değil sanatçıyla kurulan doğrudan bir bağa ve estetik bir deneyime ev sahipliği yapmıştır.



Görsel 5. (Solda) Sergi Giysileri, Sarkis Tasarımı. *Maçka Sanat Galerisi*. URL5. (Ortada) Sergi Giysileri, Handan Börüteçene Tasarımı. *Maçka Sanat Galerisi*. URL6. (Sağda) Sergi Giysileri, François Morellet Tasarımı. *Maçka Sanat Galerisi*. URL7

Her biri farklı bir sanatçının imzasını taşıyan bu üç kıyafet (Görsel 5) sadece estetik birer nesne değil bununla birlikte bir galeri mekânında beden üzerinden sergilenen anlatı parçalarıdır. Sarkis'in film negatiflerinden oluşturduğu yüzey, Handan Börüteçene'nin yerleştirmelerinde kullandığı kumaş kenarları, teller ve mendillerle inşa edilen giysi ve François Morellet'nin sade formlara uyguladığı bant müdahalesi, sanatçının kendi ifade biçimini doğrudan Rabia Çapa'nın bedeni aracılığıyla mekâna yerleştirdiğini gösterir. Her kıyafet hem sanatçının dünyasını bedenselleştirir hem de Maçka'nın mekânına ait zamansal bir imge üretir. Bu giysiler, beden taşıyıcılığında geçici ama etkili bir sergi unsuruna dönüşerek galeri belleğinde görsel ve dokunsal bir iz bırakır. Sarkis'in yorumu bu pratiğin anlam dünyasını örneklemektedir:

"Rabia'nın elbiseleri Rabia'dır; ortak nokta odur." Bu kıyafetler, yalnızca sergi açılışlarına özgü birer hatıra değil galerici ile sanatçı arasında kurulan bağı somutlaştıran, bir armağan ya da ritüel nesnesi niteliği taşıyan özgün sanat parçalarıdır. Bu kıyafetler, sanatçının galericiye verdiği bir tür hediyeye, bir teşekkür ve birlikte yaratmanın kutsal bir izine dönüşür. Rabia Çapa içinse bu kıyafetler, sanat eserinin bir parçasını yanında ve üzerinde taşımanın, onu kişiselleştirerek yaşatmanın bir yoludur (Aktaran: Guennec, 2004).

Maçka'nın yönelimi, fiziksel ya da temsili düzeyde olmanın ötesinde kültürel bir bellek inşası bağlamında da değerlidir. Bu bellek, sanatçılarla kurulan ilişkiler, sergilerin ardında kalan izler, açılış ritüelleri ve mekânın kendine özgü diliyle birlikte şekillenir. Bu bağlamda Maçka'nın sanat alanındaki yerini belirginleştiren bir diğer unsur da gündelik galeri alışkanlıklarına karşı geliştirdiği kimi jestlerdir. Örneğin 1976'dan itibaren Maçka'nın davetiyelerine "Çiçek gönderilmemesi rica olunur" ibaresini eklemesi, bir tercihin değil dönemin tipik galeri formatlarından ve alışlagelmiş değer sistemlerinden bilinçli bir uzaklaşma arzusunun göstergesi olarak okunabilir (Ersoy, 2016, s. 111). Bu tür detaylar, galerinin sergileme dışında kurmaya çalıştığı düşünsel zemine dair ipuçları sunar. Galeri kapandıktan sonra hala bu belleğin izleri sanat tarihinde ve hafızasında varlığını sürdürür. Bu durum Maçka'yı yalnızca bir galeri değil belirli bir dönemin düşünsel izlerini barındıran mekânı hâline getirir.

Károly Aliotti'nin mekânın karakter kazanması ve bu karakterin zamanla bellek yaratması üzerine söyledikleri, Maçka örneğinde somutlaşır: "Her şeyden önce mekâna ve dolayısıyla galeriye bir bağlılık sağlıyor. Bu karakterin getirdiği bağlılık ve oluşan aura ister istemez yıllar içinde kendi belleğini oluşturuyor" (2016, s. 35). Galeri

zamanla sanatçılar, edebiyatçılar, izleyiciler ve eleştirmenler arasında mekâna yönelik bir aidiyet duygusu inşa etmiş ve sıradan bir sergi mekânı algısının dışına çıkmıştır.



Görsel 6. Candeğer Furtun, 22 Mart-16 Nisan 1994. *Maçka Sanat Galerisi*. URL8

Maçka'nın galericilik tarihinde fark yaratan en özgün yanlarından biri sanatçıyı mekânla müzakereye zorlayan bir yapıya sahip oluşudur. Galerinin seramik karolarla kaplı duvar yüzeyleri, beyaz duvarın sunduğu tarafsızlığı reddeder. Renk tutmayan, delinmeye karşı dirençli ve parçalı bu yüzey, estetik bir farkın yanı sıra teknik bir engel sunar. Sanatçının yüzeyi dilediği gibi kullanabilmesi, onu yeniden biçimlendirmesi mümkün değildir. Aksine sanatçı mekâna göre şekillenmek, bu yüzeye göre üretim yapmak durumundadır (Görsel 8). Böylece galeri mekânı sadece bir arka plan değil sergi üretiminin aktif bir bileşeni hâline gelir. Bu durum, Maçka'yı yalnızca bir sergi alanı olmaktan çıkarıp her sergiyle yeniden tanımlanan bir üretim laboratuvarına dönüştürür.

Bu tür bir ilişki modeli, aynı dönemde uluslararası sanat ortamında da galerinin üretim sürecine doğrudan dâhil olduğu alternatif yaklaşımlarla paralellik göstermektedir. 1960'ların sonlarında Avrupa'da ortaya çıkan sanat laboratuvarlarının deneysel yapıları, sanatın temsil biçimlerinden çok üretim süreçlerine odaklanarak, galeri mekânını bir sergileme yüzeyi olmaktan çıkarıp yaşayan bir deney alanına dönüştürmüştür. Bu dönemde özellikle Londra ve New York'ta kurulan 112 Greene Street ve The Kitchen gibi mekânlar, sanat üretiminin sınırlarını genişleten öncü örnekler olarak öne çıkar (Fiske, 2025). Bu alanlarda sanatçılar, fiziksel kısıtlamalarla doğrudan ilişki kurarak mekânı bir "araştırma laboratuvarı" gibi kullanmış, bitmiş bir eser yerine süreci görünür kılmayı tercih etmişlerdir.

Maçka Sanat Galerisi de bu uluslararası dönüşümle eşzamanlı biçimde, Türkiye'de benzer bir düşünsel zemin üzerinde konumlanmıştır. Galeri, sanatçının üretim sürecine aktif biçimde katıldığı mekânla düşünsel bir ortaklık kurduğu bir yapı geliştirmiştir. Sergi mekânının aktif rol üstlendiği örneklerden biride Daniel Buren'in sergisiyle açığa çıkar. Buren galeriye geldiğinde mekânla doğrudan bir hesaplaşma içine girmiştir. Arka odadan çıkmadan dört gün boyunca mekânı sayarak geçirmiş her ölçüm ve hesaplamayı defalarca tekrarlamıştır. Çapa, Buren'in

bu üretim sürecini şu sözlerle anlatır: “Bugün saymanı bitir, pazar günleri malzeme alacak yer bulamayız. Cumartesi günü yediden önce sayım bitti, malzemeleri söyledi ve inip alabildik (Aktaran: Ayyıldız, 2023). Bu titiz süreç, Buren’in mekâna herhangi bir formu dayatmak yerine mekânın kendisini çözümleyerek ve ona uygun düşen bir müdahale biçimi geliştirme arzusunun göstergesidir. Sanatçı duvar yüzeylerine hem bant hem boya ile müdahalelerde bulunmuş ancak müdahalenin kendisi, galeri duvarının dokusuyla doğrudan ilişkilendirilmiştir (Görsel 9). Yapılan çalışma mekânın serginin üretim sürecine nasıl dahil olduğunu, sanatçının bedeninden ve niyetinden bağımsız olmayan bir ortak üreticiye dönüştüğünü gösterir.



Görsel 7. Daniel Buren, 26 Ocak-27 Şubat 1993, Yerleştirilmiş Bir İş / In Situ. *Mimarizm*. URL9

Bu dönüşüm, 1980’lerde Avrupa’da geliştirilen alternatif sergileme modelleriyle de benzer bir yönelim taşır. Jan Hoet’in 1986 tarihli *Chambres d’Amis (Arkadaşların Odaları)* sergisi, sanatı müze kurumunun dışında, kentteki özel konutların içine taşıyarak “beyaz küp” anlayışına doğrudan bir eleştiri getirmiştir. Sergide her bir ev, sanatçının üretim sürecine dâhil olan özgül bir mekân olarak işlev görmüş; mimari, sanatın anlamını dönüştüren bir katman hâline gelmiştir. Pier Luigi Tazzi’nin de belirttiği üzere, bu sergi “müze çerçevesinin ötesine taşarak, sanatın gündelik yaşama provoke edici biçimde dâhil olduğu bir deneyim alanı” yaratmıştır (Jaschke, 2010). Benzer biçimde Maçka Sanat Galerisi de sanatçıyı, mimarinin sabit yüzeyleri ve mekânsal karakteriyle düşünmeye yönlendiren bir yapı sunmuştur. Her iki durumda da sanat, nötr bir yüzeye yerleştirilen temsil olmaktan çıkarak, mekânın belleğiyle etkileşim hâlinde yeniden üretilmiştir. *Chambres d’Amis*’te her konutun mimarisi sanatçının işini biçimlendirirken, Maçka’da da galeri mekânının seramik yüzeyleri, ışık düzeni ve malzeme bütünlüğü sanat üretimini yönlendiren düşünsel bir araca dönüşmüştür. Böylece Maçka, mekânın yalnızca sergileme işlevine değil, sanatın anlamını kuran dinamik bir bileşen olma potansiye line vurgu yaparak düşünsel bir hattın parçası hâline gelir.

Belirtilen noktada şu soru anlam kazanır: Seramiklerin değişmeyen tutumu, değişimden korkmayan bir galeri yönetimiyle nasıl işlevlik kazandı? Bu soru, Maçka’nın mimari yapısı ile yönetsel yaklaşımı arasındaki gerilimi değil, yaratıcı bir uyumu görünür kılar. Galerideki seramik karolar, delinmeye ve yeniden boyanmaya olanak tanımayan sert yüzeyleriyle müdahaleye kapalı bir mekânsal direnç sunar. Fakat bu fiziksel direnç, galeri yönetiminin sergileme anlayışındaki açıklık ve yenilikçi yaklaşımıyla birlikte düşünüldüğünde paradoksal biçimde

işlevsel bir niteliğe bürünmüştür. Yönetim, sahip olunan sabit yüzeyi dönüştürmek yerine sanatçıyı onunla yüzleşmeye ve mekânın sunduğu sınırlar içinde düşünmeye teşvik etmiştir. Sergi mekânı sanatçının mekânsal farkındalığını artıran, eserin parçası hâline gelen bir bileşene dönüşmüştür. Galeri içi üretimlerde seramiğin değişmeyen yüzeyiyle kurulan gerilim sanatçıları alışılmışın dışında sergileme yöntemlerine yöneltmiştir. Maçka'da değişim mekânın dönüşümünden çok, özgün bir sergileme biçiminin olanaklarını araştıran zihinsel bir dinamizm olarak tezahür etmiştir.

5. Sonuç

Maçka'da yapılan her sergi galerinin sunduğu imkânlar ve sınırlılıklar üzerinden biçimlenmiştir. Söz konusu durum mekânın sanat üretiminde yalnızca bir arka plan olmadığını kavramsal sürecin bir parçası hâline geldiğini gösterir. Galerinin piyasa dinamikleri karşısındaki yaklaşımı uzun vadeli bir modeli öne çıkarmıştır. Az sayıda sanatçıyla sürdürülen ilişkiler galericilik pratiğini kısa vadeli görünürlük veya satış odaklı bir çerçeveden çıkararak sürekliliği önleyen bir yapıya taşımıştır. Bu tercih, uluslararası galericilik deneyimlerinden beslenmekle birlikte yerel bağlam doğrultusunda şekillenmiştir. Böylece galeri, piyasa ile özerklik arasındaki gerilimi mutlak bir kopuş yerine seçici bir mesafe ve düşünsel yönelimle yönetmiştir.

Ancak her kurum gibi Maçka da zamanla değişen koşullardan ve dönüşen sanat ortamından etkilenerek 2016 yılında kapanmıştır (Şahinler, 2021). 2000'li yıllardan itibaren galericilik; estetik tercihler kadar yönetsel süreklilik, dijitalleşme, ekonomik kaynak yaratma ve uluslararası ağlara katılım gibi pek çok dinamiğin belirlediği bir sürece girmiştir. Oluşan dönüşüm, bireysel çaba ve kişisel ilişkiler üzerine kurulu yapıları daha kırılğan hâle getirmiştir. Özveriyle yürütülen ancak kurumsallaşmamış pek çok galeri gibi Maçka da dönüşüm karşısında sürdürülebilirliğini korumakta zorlanmıştır. Bu noktada Maçka'nın kapanışı yalnızca fiziksel veya ekonomik bir gerekçeye bağlanmamalıdır. Kişisel enerjinin tükenmesi, kurumsal devrin aktarılamaması ve sanat piyasası ile kurulan mesafenin sürdürülememesiyle ilişkilendirilebilir. Kurucuların ardında kalıcı bir temsilci yapı ya da yeni bir jenerasyon oluşmaması doğal biçimde bir dönemin sona ermesini beraberinde getirmiştir.

Maçka'nın kapanış süreci yalnızca bir kurumun faaliyetlerine son vermesi değildir. Bir hafıza mekânının ritüelleştirilmiş biçimde sessizleşmesi olarak değerlendirilmelidir. Galerinin kırkinci yılı vesilesiyle ardışık "Veda Sergileri" düzenlenmiştir. Füsun Onur'un *Siz de Bilirsiniz*, İz Öztat'ın *Sorulara Cevap Vermeyi Tercih Ediyorum* ve Serhat Kiraz'ın *Görüntü Düzlemi* başlıklı işleri, son bir sergi dizisi değil belleği dönüştürme ve mekânı yeniden tanımlama çabasının bir parçası olarak kurgulanmıştır. Bu sergiler galeriye içkin estetik, düşünsel ve mekânsal kodların bir kez daha görünür kılındığı hatırlamanın estetik bir formda gerçekleştiği özel bir süreci işaret eder. Özellikle Mehmet Konuralp'in *Tektonik İzlenimler* başlıklı sergisi, Maçka'nın mimari belleğini ön plana çıkaran ve mekânın kuruluş duyarlılığını yeniden görünür kılan bir kapanış jesti olarak önem taşır. Konuralp'in, Rabia Çapa'nın "Sen yaptın, sen bitireceksin" sözüyle üstlendiği bu sergi, galeri kapanışını sıradan bir sona eriş olmaktan çıkarıp düşünülmüş ve estetik olarak çerçevelenmiş bir anma pratiğine dönüştürmüştür (Ayyıldız, 2023). Bu bağlamda Rabia Çapa'nın galeriyi kapatma kararı, kendi iradesiyle belirlediği bilinçli bir sonlandırma süreci olarak okunmalıdır.

Maçka'nın kapanışı mekânın hafızasında bir boşluk yaratmak yerine geçmişteki anlam katmanlarının korunmasına ve ileride yeniden yorumlanabilmesine zemin hazırlamıştır. Zaman içinde bu hafıza sergilerin hatıralarında, mekânın mimarisinde, ritüellerinde ve sanat ortamında bıraktığı izlerde yaşamaya devam etmiştir. Bu nedenle, kapanıştan sonraki yıllarda aynı mekânda atılacak her adım kaçınılmaz olarak bu birikimle ilişkiye girecek ve onu yeni bağlamlarda yeniden anlamlandıracaktır. Maçka örneğinde bu potansiyel, yıllar sonra (2021) aynı mekânda Rabia Çapa'nın kızı Didem Çapa'nın girişimiyle tekrar görünür hâle gelmiştir. Galerinin fiziksel olarak aynı yerde yeniden hayata geçirilmesi, mekânın geçmiş belleğini silmemiştir. Tam tersine bu belleği yeni

bir zamanın düşünsel kodlarıyla yeniden kurmaya olanak tanımıştır. Didem Çapa'nın röportajında da belirttiği gibi yeniden açılış kararı nostaljik bir arzu değil güncel sanat dünyasında yer edinme ve geçmişle eleştirel bir diyalog kurarak yeni bir temsil biçimi oluşturma amacıyla alınmıştır (Aktaran: Memiş, 2022). Bu tutum, mekânın tarihine bağlı kalarak onu yeniden anlamlandırmayı amaçlar.

Galerinin ikinci dönemindeki hedef, Maçka'yı yalnızca bir sergi alanı olarak değil düşüncenin, karşılaşmaların ve üretimin yeniden şekillendiği dinamik bir alan olarak konumlandırmaktır. Bu çaba, geçmişle bugünü aynı anda kavrayabilen bir temsil anlayışını gündeme getirir. Galerinin mekânsal sürekliliği ile kavramsal süreksizlik arasında kurulan belleğin durağan bir yapı olmadığını, geçmişle bugünün birlikte yeniden yazılabileceğini gösterir. Geçmiş dönemin sergileme anlayışı, mekân kullanımı ve etik tavrı bugün hâlâ sanat ortamı için anlam taşımaktadır. Belirtilen örnekler yalnızca geçmişe dair referanslar sunmakla kalmaz, yeni tartışmaların önünü açan üretken bir zemin oluşturur. Aynı mekânda, farklı bir zaman diliminde galeri olmanın ne anlama geldiğine, sanat mekânlarının yalnızca geçmişi taşımakla mı görevli olduğuna, yoksa onu dönüştürüp çağın ihtiyaçlarına göre yeniden yazabilecek güçte olup olmadığına dair yeni sorular üretir. Bu sorular, Maçka örneğinde yalnızca teorik bir tartışma olarak kalmaz, mekânsal müdahalelerden program tercihlerine kadar birçok düzeyde karşılık bulur. Maçka, miras aldığı geçmiş ile bugünün hızla değişen sanat ekosistemi arasında konumlanmak gibi karmaşık bir görevle karşı karşıyadır. Geçmişin hafızasını ve mekânsal kimliğini korumak galeriye değer katarken, bu mirasın ağırlığı güncel sanat pratikleriyle uyum sağlama sürecinde bir sınırlayıcıya da dönüşebilir. Dijital platformların ve sosyal medya temelli görünürlük mekanizmalarının baskınlaştığı bir dönemde, mekân odaklı ve deneysel sergileme anlayışını sürdürmek, geniş kitlelere erişim açısından zorluk yaratabilir. Ayrıca, günümüz sanat piyasasının hızla ticarileşen yapısında, Maçka'nın tarihsel olarak temsil ettiği piyasa karşıtı ve deneysel yaklaşımın ne ölçüde korunabileceği tartışmalıdır. Ekonomik sürdürülebilirlik, genç kuşak sanatçılarla anlamlı iş birlikleri kurma ve geçmişin prestijine yaslanmadan yeni bir anlatı inşa etme zorunluluğu galeri için hem risk hem de fırsat barındıran temel sınavlardır. Maçka'nın geleceği, bu sınavların nasıl yönetileceğine ve geçmişten devraldığı özgün kimliği, bugünün sanat ortamının ihtiyaçlarıyla ne ölçüde uyumlu hâle getirebileceğine bağlıdır.

Kaynakça

- Abıyeva, N. (2016). "Maçka Sanat Galerisi'nin Bir "Hafıza Mekanı" olarak Portresi: Sanatçıların Gözünden MSG". R. Çapa, N. Sönmez (Ed.). *Görünmeyene Bakmak* içinde, (ss. 127-238), Ofset Yapımevi Yayınları.
- Aliotti, K. (2016). "La Galerie Ideale" Kavramı ve Maçka Sanat Galerisi. R. Çapa, N. Sönmez (Ed.). *Görünmeyene Bakmak* içinde, (ss. 34-41), Ofset Yapımevi Yayınları.
- Akbulut, K. K. (2016, 26 Kasım). *Maçka Sanat'a Veda*. Gazete Duvar. <https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2016/11/26/macka-sanata-veda>
- Antmen, A. (2009). Geleneksel mimari ögeden çağdaş sanat enstalasyonu'na: bir nişin kullanım biçimleri. *Akdeniz Sanat*, 2 (3).
- Artun, A. (2007). *Galeri Tarihi ve Sami Tarıca*. Ali Artun. <https://aliartun.com/yazilar/galeri-tarihi-ve-sami-tarica>
- Artun, A. (2015, 02 Eylül). *Sanat Piyasası ve Galerilerin Örgütlenmesi*. E-Skop. <https://www.e-skop.com/skopdergi/sanat-piyasasi-ve-galerilerin-orgutlenmesi/2602>

- Ayyıldız, B. (2023, 02 Aralık). *Art Niyetli Sohbetler: Rabia Çapa*. PlumeMag. <https://www.plumemag.com/art-niyetli-sohbetler-rabia-capa/>
- Bek, G. (2007). *1970 – 1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam*. [Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Buren, D. (2016, 08 Mayıs). *Daniel Buren-1992-1993*. Maçka Sanat Galerisi. <https://www.mackasanatgalerisi.com/2021oncesiturkce/Exhibitions/Daniel-Buren-1992--1993-0>
- Cliento, K. (2012, 19 Temmuz). *The Tanks Open/Tate Modern/Herzog + de Meuron*. ArchDaily. <https://www.archdaily.com/255777/the-tanks-open-tate-modern-herzog-de-meuron>
- Çapa, R. (2016). Rabia Çapa. R. Çapa, N. Sönmez (Ed.). *Görünmeyene Bakmak* içinde, (ss.27), Ofset Yapımevi Yayınları.
- Ersoy, Ö. (2016). Fikirleri, Tavırları, Sergileri Biriktirmek. R. Çapa, N. Sönmez (Ed.). *Görünmeyene Bakmak* içinde, (ss. 111-115), Ofset Yapımevi Yayınları.
- Eroyan, A. (2016, 22 Aralık). *Konuralp'in Bilinçaltındaki Maçka Sanat Galerisi*. Mimarizm. https://www.mimarizm.com/haberler/soylesi/konuralp-in-bilincaltindaki-macka-sanat-galerisi_127744
- Fiske, C. (2025, 20 Ekim). *Alternative Art Spaces in New York City*. Smarthistory. <https://smarthistory.org/alternative-art-spaces-new-york-city/>
- Gökçen, A. (2019). Eşik: olgular ve imgeler bağlamında bir mekân analizi. *İctimaiyat Sosyal Bilimler Dergisi*, 3 (2), 130-137. <https://doi.org/10.33709/ictimaiyat.644874>.
- Guenec, Le A. (2004, 12 Mayıs). *Sanatçılar ve Elbiseleri*. Maçka Sanat Galerisi. https://www.mackasanatgalerisi.com/upload/dokumanlar/sergi_giyisileri.pdf
- Konuralp, M. (2008, 25 Temmuz). *Maçka Art Gallery*. World Architecture. <https://worldarchitecture.org/architecture-projects/hhph/macka-art-gallery-project-pages.html>
- Konrad, F., Jappe, G. (1971). Konrad Fischer Interviewed by Georg Jappe. *Studio International, Journal of Contemporary Art*, February 1971, 68-71. <https://archive.studiointernational.com/SI1971/february/vol181-no930.html#p=68>
- Jaschke, K. (2010, 4 October, 29 November). *The History of Exhibitions: Beyond the Ideology of the White Cube (part two), “Chambres d’amis “Chambres d’amis Chambres d’amis” (1986) Jan Hoet*. MACBA. <https://www.macba.cat/en/activities/the-history-of-exhibitions-beyond-the-ideology-of-the-white-cube-part-two/>
- Memiş, B. (2022, 03 Şubat). *Dev Bir Kaleydoskopun İçinde Yaşamak Gibi Renkli*. CNN Türk. <https://www.cnntrk.com/kultur-sanat/dev-bir-kaleydoskopun-icinde-yasamak-gibi-renkli-1755666>
- O’Doherty, B. (2010). *Beyaz küpün içinde galeri mekanının ideolojisi*. (Çev. A. Antmen). (1. Baskı). Sel Yayıncılık.
- Pallasmaa, J. (2016). *Tenin gözleri, mimarlık ve duyular*. (Çev. A.U. Kılıç). Yem Yayın.
- Pelvanoğlu, B. (2009). *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler*. [Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Şahinler, S. (2021, 28 Kasım). *Maçka Sanat adeta bir Simurg misali*. Milliyet.
<https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/macka-sanat-adeta-bir-simurg-misali-6649958>

Zumthor, P. (2006). *Atmospheres: architectural environments, surrounding objects*. Birkhäuser.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Maçka Sanat Galerisi. *Arkiv*. 20.03.2025 tarihinde <http://www.arkiv.com.tr/proje/macka-sanat-galerisi/6799> adresinden alınmıştır.

Görsel 2. Maçka Sanat Galerisi. *Arkiv*. 20.03.2025 tarihinde <http://www.arkiv.com.tr/proje/macka-sanat-galerisi/6799> adresinden alınmıştır.

Görsel 3. Maçka Sanat Galerisi. *Maçka Sanat Galerisi*. 20.03.2025 tarihinde <https://www.mackasanatgalerisi.com/2021oncesiturkce/Exhibitions/Aydan-Murtezaoglu--Esra-Ersen-1996--1997-0> adresinden alınmıştır.

Görsel 4. Maçka Sanat Galerisi. *Mimarizm*. 20.05.2025 tarihinde https://www.mimarizm.com/themes/uploads/images/IMG_3524.JPG adresinden alınmıştır.

Görsel 5. (Solda) Sergi Giysileri, Sarkis Tasarımı. *Maçka Sanat Galerisi*. (Ortada) Sergi Giysileri, Handan Börüteçene Tasarımı. *Maçka Sanat Galerisi*. (Sağda) Sergi Giysileri, François Morellet Tasarımı. *Maçka Sanat Galerisi*. 13.05.2025 tarihinde https://www.mackasanatgalerisi.com/upload/dokumanlar/sergi_giysileri.pdf adresinden alınmıştır.

Görsel 6. Candeğer Furtun, 22 Mart-16 Nisan 1994. *Maçka Sanat Galerisi*. 16.05.2025 tarihinde <https://www.mackasanatgalerisi.com/2021oncesiturkce/Exhibitions/Candeger-Furtun-1993--1994-0> adresinden alınmıştır.

Görsel 7. Daniel Buren, 26 Ocak-27 Şubat 1993, Yerleştirilmiş Bir İş / In Situ. *Mimarizm*. 16.05.2025 tarihinde <https://www.mimarizm.com/themes/uploads/images/msg3-2.jpg> adresinden alınmıştır.