

1980 SONRASI SERGİLEME

OLCAY BORATAV
Yrd. Doç., Gazi Üniversitesi
Sanat Tasarım Fakültesi
Seramik Tasarım Bölümü
olcayboratav@gazi.edu.tr

NUR GÜRDAL
Master Öğrencisi
Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Uygulamalı Sanatlar Anabilim Dalı
Seramik Eğitimi Bilim Dalı
nrgurdal@gmail.com

ÖZ

18. yüzyıl, Avrupa'da Kraliyet koleksiyonlarının müzelere dönüşmeye başladığı, 19. yüzyıl ise tüm Avrupa'daki İmparatorluk merkezlerinde müzelerin kurulduğu dönemdir. Daha sonra müzelerin kamuya açılması, aydınlanma ile karmaşadan düzene geçmiştir. Sanat eserleri kronolojik olarak tarz, akım, dönem vb. biçiminde tasnif edilmiştir. Ulusal kimliği tanımlayacak olan miras, müzelerde sergilenmektedir. Sanat varlık nedenini ve gücünü toplumsal yapıdan alır. Müzeler, kırsal kesimden metropollere kaymıştır. Empresyonizm ile sergileme kavramında yaşanan büyük değişim, izleyiciyi kutsal havadan ve kurallardan arındırmış, o güne kadar hiç tanık olmadığı tacize maruz bırakmıştır. Sanat alanına giren hazır nesne, fotoğraf ve sanatçıların kapalı alanları terk etmeleri, izleyicinin tam olarak içinde var olduğu sergilemelere neden olmuştur.

1980'li yıllarla birlikte olgunlaşan küreselleşme, müzeleri de etkilemiştir. Büyük şirketlerin sanata yatırım yapmaları, sergilere sponsorluk etmeleri, şirket koleksiyonları oluşturmaları zamanla müze kültüründe 'işletme' kavramını ortaya çıkarmıştır. 1980 sonrasındaki dönemde hızla gelişen teknoloji, birçok sanatçının dikkatini çekmiş ve etkisi altına almış, ifade ve üretim biçimlerini de değiştirmiştir. Bu uzun değişim sürecinde müze, seçkin azınlığa hitap eden havasından uzaklaşmış, her yönden gelişen teknolojiye ayak uydurmaya başlamış, sanal müzelerin gündeme gelmesiyle dünya çapında erişim ve iletişim sağlanmıştır. Çağdaş sanat müzelerinin ve galerilerin çoğalması da sanatın her kesime ulaşmasında etkili olmuştur. Sanat, artık belli bir kesime hitap eden, belli bir bilgi birikimiyle algılanabilecek halinden oldukça uzaktadır. Her an her yerde ve her kesime ulaşabilir durumdadır. Ve bu haliyle bir mekan, belli bir izleyici kesimi ve sergileme yöntemlerine pek ihtiyacı yok gibidir.

Bu çalışmada, 1980 sonrası büyük bir dönüşüm yaşayan müze ve sergileme kavramlarını değişime götüren süreç ve sonrası ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: müze, sergileme, galeri.

EXHIBITION AFTER 1980

ABSTRACT

In the 18th century, the royal art collections began turning into the first museums, while in the 19th century the museums were established in the capitals of the empires in all over the Europe. After the private museums were opened to the public access thanks to the influence of the Renaissance, standardization in classification of the artworks was introduced for the first time. The artworks were labeled according to their chronological, stylistic, periodical and etc. order. The heritage that defines the national identity is displayed in the museums. The art owes its *raison d'être* and its power to the social construction. The museums have been moved into the metropolises from the countryside. A huge change happened in the concept of exhibition as a result of Impressionism. It saved the audience from the rules and the sanctified atmosphere and let them to be exposed to an abuse that they had never experienced before. The ready-made objects and photography as artwork and the abandonment of the interiors let the viewers participate in the exhibition process.

In 1980s, the expanding notion of globalization has also affected the museums. Since the big companies started to invest on art, to be sponsor for the exhibitions and to gather their own collections, a concept of “enterprising” has emerged. After 1980, the rapid developments in technology caught the attention of many artists and it became an inspiration for them that eventually changed their means of expression and creation.

After these continuous changes in art, the museum stopped catering for an elite minority and started keeping up with the developing technologies. A global access and communication became possible thanks to the virtual museums. As a result of the newly established contemporary art museums and galleries, art has become available for all of the society. Art is neither esoteric to a specific class nor hard to comprehend without any knowledge anymore. It is everywhere and available for everybody. Thus it seems that art does not need any specific space, audience or exhibition method.

In this paper, it is explained how the concept of museum and exhibition had radically changed after 1980 and the process of this development is surveyed.

Keywords: museum, exhibition, gallery.

GİRİŞ

İlk sergileme alanı olan müze fikri “müz” kavramından ortaya çıkmıştır. Her sanat dalına adanan Müzler, yaratıcı için esin kaynaklarını temsil etmektedir. (Figür 1)

Antik dönemde resim ve heykelin müzleri yoktur. Sanat, zihinden çok, el becerisi gerektiren bir uğraş olarak değerlendirildiğinden itibar görmez. Şiirle, müzikle, felsefeyle kıyaslanmaz. Sanatın müzlerin mekanını fethetmesi, icat edildiği 18. yüzyılı bekleyecektir (Artun, 2012a: 12).

Müze tarihine bakıldığında ilk büyük yapı ve en az yedi yüzyıl varlığını sürdüren İskenderiye Müzesidir. Bünyesinde barındırdığı el yazması kitaplar, Akdeniz’in bütün merkezleri taranarak ve dönemin hükümdarlarıyla yazışılarak sahip oldukları eserler kopyalanmak amacıyla ödünç alınarak toplanmıştır. M.Ö. 47’ de yangın sonucu İskenderiye Müzesi de tarihe karışır.

Bu dönemde koleksiyon kurmak, nadire kabineleriyle birlikte anlam kazanmıştır. Nadire koleksiyonlarında bir sınırlama yoktur. Nadir olan her parça canlı, cansız, doğal ya da yapay bu koleksiyonlarda yer bulur, teşhir edilir. Bu dönemde sanatçı ve yapıttan bahsetmek mümkün değildir. Sergilenen nesnelere doğadan toplanmaktadır ve sergileyenler de kendi zevkleri doğrultusunda koleksiyon oluşturan, dönemin zengin insanlarıdır. İzleyici bu dönemde, sadece “izleyen” olmak ve koleksiyonlarda bulunan nesnelere azlığı ya da çokluğu ile değerlendirme yapmak konumundadır. Ama bu dönemden günümüze kadar amaç; teşhir edilen her ne olursa olsun izleyiciye ulaşmasıdır.

15. yüzyılda ise hiçbir müzenin aynı etkiyi yaratamayacağı söylenen Palazzo Medici kurulur. Medici ailesi, döneminin en önemli sanatçı ve eserlerini bünyesinde barındıran bir dünya yaratmıştır.

Palazzo Medici, modern Avrupa müzelerinin kökeni kabul edilir. Bu unvanı hak etmesinin nedeni, müzeleri modernleştiren kimi deneyimlerin burada başlamasıdır. Sanatsal sekülerleşme ve özerkleşme, teşhir kültürü ve tarih inşası, ayrıca estetik bir kanonun kurulması bu deneyimler arasında sayılabilir (Artun, 2012a: 56).

18. yüzyılda Avrupa’ da kraliyet koleksiyonlarının müzelere dönüşmeye başladığı, kamuya açıldığı bir dönem başlar. Avrupa müzelerinde ayrıcalıklı bir yere sahip olan Louvre Müzesi modern müzelerin en iyi örneğini teşkil etmektedir. Louvre’dan beklenti öylesine büyüktür ki halkı eğiten, yabancılar üzerinde çarpıcı bir etki bırakacak ulusal bir anıt olarak varlığını sürdürmelidir. Ve bunu da fazlasıyla başararak kurulduğu günden itibaren bu özelliğini koruyacaktır.

Bir diğer önemli örnek Londra’da bulunan National Gallery’dir.

Londra’daki National Gallery’nin (Britanya Ulusal Müzesi) kuruluşu, burjuvazinin sanatı bir siyasal muhalefet alanı olarak örgütleyebilme mücadelesinin ürünüdür. 18. yüzyılda Britanya büyük toprak sahiplerinin oluşturduğu bir oligarşi tarafından yönetilmektedir ve sanat, koleksiyonlar, bu sınıfın ayrıcalıklarının ve üstünlüğünün simgesidir. Sanat, aristokrasiyi milletten- ulustan- ayırır (Artun, 2012a: 115)

Himaye altında ve sipariş üzerine çalışan sanatçılara bakıldığında, bugün sanat tarihinin en önemli sanatçıları ve eserlerini görmekteyiz. Ancak, müzelere atfedilen görevlerin başında, sanat ve sanatçıdan çok, ulusların namını yürütmesi, alt ve üst sınıfı keskin çizgilerle birbirinden ayırması gelmektedir.

19. yüzyıldaki kültürel çatışma ve uluslar arasındaki rekabet sanat alanına da etki etmektedir. Avrupa'nın ezici üstünlüğüne meydan okuyan ise "yeni dünya" Amerika olacaktır. Evrensel olma arzusu, ulusal üstünlük sağlama düşüncesiyle büyük bir atak gerçekleştirilir. Amerikalı koleksiyonerler Avrupa'ya akın ederler. 1870 yılında New York Metropolitan ve Boston Güzel Sanatlar Müzesi, 1879 da Chicago Sanat Enstitüsü açılır. Tüm bu çabalar sanat ile gelecek üstünlüğe sahip olmaktır.

Avrupa'dan Amerika'ya taşınan sanat tarihinin 20. yüzyılda en gözde merkezi ise New York Modern Sanat Müzesi (MOMA) olacaktır. Eğer 20. yüzyıl hem modernizmin hem de Amerika'nın yüzyılı olarak anılıyorsa, bu bileşimin atölyesi MOMA'dır (Artun, 2012a: 125).

Müzelere yaratılan kutsal ve büyümlü atmosfer, mimari olarak da tartışılmaz bir etkiye sahiptir. Yaratılan bu ortamın belli kuralları da beraberinde getirmesi kaçınılmazdır. Tematik veya kronolojik olarak belli bir düzen içinde sergilenen eserler kutsal havanın yaratıcısıdır. Dini konular, ulusların zaferleri ama en önemlisi, en büyük sanatçıların eserleri, olabilecek en etkileyici şekilde sunulmaktadır. Müzelerin ve dolayısıyla bünyesinde barındırdığı toplumsal mirasın kamuya açılmasıyla eğitici yönü daha fazla ön plana çıkar. Pasif durumdaki izleyiciden bilinçli olması, belli bir mesafeden, eserlere dokunmadan, sırasıyla ve saygıyla gezmesi beklenmektedir. Çünkü müzeler izleyiciye neyi, nasıl düşüneceğini söyleyen, sanat tarihini oluşturan ve gösteren mekânlardır.

Müze disiplinler bir kurum olarak ele alındığında, izleyicilerin müzenin programlarına göre disipline sokulmasında etkin olan yöntemlerin çeşitliliği görülebilmektedir. Müzeler, mimarisi, gezi güzergahları ve sergileme teknikleri ile zaman ve mekanın disiplin altına alınarak, izleyici üzerinde de bir denetimin olanaklı kılındığı mekanlar olarak görülebilir. Müzenin temsil ettiği bilgi- iktidar, gezinin sonunda izleyiciye, dönemler, ekoller, stiller, kronolojiler, konu ve temalar, biyografiler olarak sunulmaktadır. Müze kurumunun ortaya koyduğu modern görme biçimleri bakma- bilme- denetleme etkinliklerini şekillendirmektedir (Yücel, 2012: 12). İzlenen bu disiplinler tutum müzelerin "arşiv" ya da "depo" olarak anılmasını sağlayan etkenlerden olacaktır.

Bir başka önemli nokta ise müzeler kadar etkin rol oynamaya başlayan galerilerin ortaya çıkması ve hem sanat hem de sanatçı için bir kaçış ve özgürlük alanı sağlamasıdır.

Galerilerin ortaya çıkması sayesinde sanat; sarayın kilisenin, devletin, akademinin himayesinde kurtulmuş; loncaların katı disiplinine bağlı bir zanaat olmaktan çıkarak felsefe, şiir ve müzikten bile ileri bir itibar edinmiş; siparişe dayalı çalışma düzeninden kurtulup özgürleşmiştir. Modernist estetiğin, klazizme, onun kalesi olan akademizme, giderek sanatın bütün tarihine ve geleneklerine karşı bayrak açtığı mekanlar, galerilerdir (Artun, 2012b: 151).

Sanatın izleyiciye ulaşmasında, sanatçı ve izleyici arasında bir bağ kurulmasına ve sanatın burjuva sınıfından kamuya inmesinde galeriler etkin rol oynamışlardır.

DOMİNO ETKİSİ

Büyük değişim olarak adlandırabileceğimiz dönemin ilk adımı Empresyonistlerle atılır. 1874' te açılan ilk Empresyonist sergi büyük bir tepkiye neden olmuştur. İzleyici alışık olduğu hiçbir kuralı bu sergide göremez. Resimler çerçeveden taşacakmış havası yaratmakla kalmaz fırça vuruşları, renkler, kompozisyon kuralları da alt üst edilmiştir. Bu durumun oluşmasındaki en büyük etken, himaye altında çalışan sanatçıların atölyelerinden doğaya çıkmaları ve resimlerinde iç dünyalarını yansıtmaya başlamış olmalarıdır. Sanatçı artık ondan bekleneni değil kendi istediğini yapmaya başlamıştır.

Bu durumun tepki uyandırması normaldir. İzleyici alışık olmadığı bu durum karşısında başta resimlere nereden, hangi mesafeden bakacağını tam olarak kestiremez. Müzelerdeki sergileme kurallarından eser yoktur. Ne yapması, nasıl yorumlaması gerektiği tamamen izleyiciye bırakılmıştır. Daha öncede bahsetmiş olduğumuz pasif durumdan, aktif hale gelmek durumunda bırakılan izleyici söz konusudur.

İzleyicinin aktif hale geçişiyle ilgili Hal Foster'ın 19 Mart 2015 tarihinde London Review of Book'ta yayınlanan "After the White Cube" (Çev. Ayşe Boren) makalesinde yaptığı iki alıntı ve sonrasında kendi düşüncesine yer vermek yerinde olacaktır.

Foster' a göre; Sanat müzeleri hakkındaki modern söylem de merkezi bir yer tutan ideoloji "hümanist bir bilim dalı" olarak sanat tarihinin de temelinde yatar: Erwin Panofsky' nin 75 sene önce belirttiği gibi, sanat tarihi "aksi takdirde ölü kalacak şeylere can vermeyi kendine misyon edinmiştir. Buna günümüzde en iyi karşılığı sanat tarihçisi Amy Knight Powell verir: "Ne bir kurum ne de bir kişi, herhangi bir nesneye zaten sahip olmadığı bir yaşamı iade edemez. Sanat eserinin başka mekan ve zamanlarla karışma eğilimi- geri dönmesi, tekrarlanması, ilk ortaya çıktığı andan sonra da varlığını devam ettirmesi- hiçbir zaman yaşamadığının en açık göstergesidir (Foster, 2015).

Burada önemli olan nokta, döneminin en iyi ressamları ve eserleri müzelerde en gösterişli haliyle izleyiciye sunulurken atlanan, belki de üzerinde durulmayan şey sanatçıların büyük olasılıkla çoğunun hayatta olmaması ve izleyicinin eserlere bir dönemin tanığı olduğu için ve kompozisyon kuralları, renkler, konular birbirinin benzeri olsa dahi aynısının başka yerde olmaması nedeniyle saygıyla yaklaştığıdır. Burada ölü olan belki de sadece sanatçıdır ama eseri döneminin tanığı olarak var olmaya devam etmektedir. Kırılma noktası diyebileceğimiz durum da sanatçıların hayattayken eserlerini sunabilmeleri ve izleyicinin tepkisini anında alabiliyor olmalarıdır.

Seyirciler etkinleştirilmelerini gerektirecek kadar edilgin, sanat eserleri de diriltilmelerini gerektirecek kadar ölü değildir. Ve akıllıca tasarlanıp programlandıkları takdirde müzeler hem eğlenceye hem de tefekküre imkan tanıyabilir; hatta bu sırada bir nebze kavrayışa da kapı aralayabilirler. Bir başka deyişle, sanat eserlerinin başka üretim ve alımlama anlarıyla "hemhal" olmuşluklarını açığa çıkarabilecekleri mekânlar olabilir müzeler. Müzenin temel işlevlerinden biri, kendimizinkilerle kıyaslayabilmemiz ve belki

de bu süreçte bir nebze olsun değişebilmemiz için bizi başka dönem ve kültürlere- farklı algılama, düşünme, tasvir etme ve oluş biçimlerine- taşıyan bir mekân- zaman makinesi olarak çalışmasıdır (Foster, 2015).

Foster'in belirttiği gibi bir mekân, zaman makinesi olarak çalışmaktadır. İzleyicide saygı uyandıran, sorgu mekanizmasını ortadan kaldıran belki de bu durumdur. Ancak hem sanatçı hem de eseri günlük hayata karışıp izleyiciyle buluştuğunda durum değişecektir. Empresyonizm bunun ilk adımıdır ve geleceğin habercisi niteliğindedir.

Empresyonizme kadar birçok şeyin değişime çok açık olmadığını görmekteyiz. 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarına gelindiğinde ise, kompozisyon, fırça vuruşları, konular ve sanatçının artık dış dünyaya açılmaya başlamasına, izleyicinin değişimi fark etmesine ve modernizmle sorgulanmaya başlayan mekân kavramına tanık olmaktadır. Bu noktadan sonraki asıl hareket ise, Picasso'nun biçimleri alt üst etmesiyle başlamaktadır.

20. yüzyılın akımlarla dolu serüveninin kırılma noktası, Picasso'yla kapılarını aralamış oldu. Sanat eserindeki güzelin ne olduğu sorgusu yeniden tartışılır olmuş, gerçeklikten uzak yeni bir gerçeklik bu yeni yüzyıla birlikte varlığını ilan etmişti (Türkdoğan, 2014, s. 21).

Sanat alanında başlayan hareket ivme kazanarak devam etmiştir. Müze ve galerilerin sorgulanması da sanatçı ve dolayısıyla sanatının değişimi karşısında kaçınılmazdır. 20. yüzyılda Picasso'yla başlayan hareket Dadaizmle adeta zirveye ulaşmıştır.

Müze/ galeri mekânlarının biçim ve içerikleri de 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren çeşitli sanat hareketleri tarafından sorgulanmaya başlanmış, özellikle Birinci Dünya Savaşı sırasında sanatçılar, sanatın elit estetik anlayışını yok etmek istemişlerdir. Bu sanatçıların içinde yer aldığı oluşum, sanatın temel kavramları ve kurumlarına açık bir başkaldırıyı içeren Dada hareketidir (Yücel, 2012: 8).

Dadaizm ile sanat alanına "hazır nesne"nin girişi hem büyük tepkilere ve tartışmalara yol açmış hem de sergileme alanında farklı yorumlamaların gündeme gelmesini sağlamıştır. Neyin sanat olup olmadığı tartışmaları, alışılmışın dışında sergilemeler değişim sürecini önü alnamaz şekilde hızlandırmıştır. Sanatçı müzeden sonra galerilerle izleyiciye bir adım daha yaklaşmış ve dış dünyaya, gelişip değişen zamana ayak uydurmakta zorluk çekmemiştir. Bu noktada ilk olarak müzelere olan tepki ortaya konmuş, daha sonrasında ise önce galeri mekânı alt üst edilmiş sonra galerinin reddi gerçekleşmiştir.

Galerinin tamamıyla kapatılması, galerinin reddedilmesi gibi birçok eylem aynı zamanda maddi yapıtın sanat düşüncesini artık her durumda temsil edemeyecek olduğunun vurgusuna dönüşmesidir. Galeri bilinen anlamda tamamlanmış yapıtın ortaya konduğu en kritik mekan olarak yapıtın varoluşuna hizmet eden bir hale getirilmiştir, bu nedenle galerinin reddi yapıtın da reddini içermektedir (Türkdoğan, 2014: 152)

Galeri mekânının alt üst edilşinin en iyi örnekleri arasında, 1923 yılında Kurt Schwitters' in "Merzbau"su gösterilebilir (Figür 2). "Merzbau" sanat ve mekânın adeta iç içe geçtiği ve birlikte var olduğu bir iştir. Bir başka örnekte Marcel Duchamp'ın 1938' de Uluslararası Gerçeküstüçülük Sergisi'nde sergilenen "1200 Kömür Çuvalı" adlı işidir (Figür 3). Duchamp bu işiyle galeri mekânını ters yüz etmiştir.

Sanatçı galeri mekânının şartlarını zorlamakla kalmaz izleyicinin de işlerinin tam içinde onlarla var olmasını bekler.

Bir başka red ise müze kurumunadır. Sanatçılar, her yerden topladıkları birçok nesneyi bir araya getirerek kendi minyatür müzelerini oluştururlar (Figür, 4-5). Görülmektedir ki sanatçı müze/ galeri mekânlarına olan başkaldırısını sanat yoluyla ve tepkisini esirgmeden göstermektedir.

Sanatın artık herhangi bir gerçeği, değeri, doğayı veya tanrıyı temsil etmez bir noktaya gelmesi 20. yüzyılla belirginleşmiştir. Sanatın sadece kendini temsil etmesi ve hayattan koparak kendine özgü bir iktidara dönüşmesi bazı sanatçıları oldukça rahatsız etmeye başlamıştır. Bu çerçevede, müzeler de sanatın tarihinin yeniden düzenlendiği mekânlar olarak sanatçıların hedefi olmuştur (Yücel, 2012: 15).

Sanat artık yalnız üst kültüre ait değildir ve var olan izleyici kitesinden daha fazlasına ulaşmak gerekmektedir. Hazır nesnenin sanat alanına girişi bu nokta da bir başlangıçtır, enstalasyon, performans, kavramsal sanat, arazi sanatı, süreç sanatı gibi yönlerle dağılarak devam edecektir.

Bu dönemde sanatın biricikliğinin kayboluşuna şahit olunmaktadır. 1960 sonrası dönem sanatçıların geleneksel olandan uzaklaşması ve yeni bir arayış içine girmesi yönünde gelişir. Ve böylelikle sanatın biricikliği yerini "şimdi ve burada" kavramına bırakır.

1980 öncesi dönem bir dönüm noktasıdır. Sanat ve sanatçıya yüklenen ağır sorumluluk ortadan kalkmış, bir üstünlük göstergesi olarak algılanan sanat, izleyicisini de içine alarak değişim göstermiş ve beraber yol almaya başlamıştır. Müze/ galeri mekânlarına karşı gerçekleştirilen başkaldırı sanat yoluyla ifade edilmiş ve her şeyin artık bir sanat nesnesi olabileceği, sergilenmesi için bir mekân gereksinimi olmadığı ortaya konmuştur. Her an her yer sanatı sergilemek için uygundur. Böylelikle sınırlar ve kurallar ortadan kalkar. 1980'lere gelindiğinde "üstün", "muazzam", "kutsal" olarak adlandırılan eser/ yapıt kavramının yerle bir edilmesini ve "iş", "fikir" "eylem" kavramlarının sanat alanına girişini görmekteyiz.

1980 SONRASI

1980 sonrasında “şimdi ve burada” olma kavramının baskın bir rol aldığını görmekte, teknolojik gelişmenin hızla artması ve herkese her yerde ulaşan bir sanat ve sergileme alanının gelişmesine şahit olmaktadır.

1960’lı yıllarda fotoğraf ve video’nun sanatı izleyiciye aktarabilmek için bir araç olarak kullanılabilmesi sanatçı için bir mekâna bağlı kalma durumunu ortadan kaldırdı. 1960’lı yıllarda arazi sanatı da galeri kavramına karşı en yaratıcı ve en başarılı çıkıştır. Ancak bu durum tamamen mekândan bağımsız olmayı vaat etmiyordu çünkü izleyiciye ulaşmak için yapılan işin ya da performansın video ya da fotoğraf yoluyla sergilenmesi gerekiyordu (Figür 6). Bu da 1960’larla başlayan galerinin reddini de tam olarak gerçekleştirebilmenin mümkün olmadığını kanıtlar.

Hızla gelişen ve değişen zaman her alanda olduğu gibi müzeler, galeriler ve genel olarak sanat alanında da büyük değişimlerin önünü açacaktır. Sanatın biricikliğini ortadan kalkması, eser kavramının “iş”e dönüşmesi gelişen teknolojiyle hız kazanmıştır.

Sanat eserinin “şey” den çıkıp “her şey” olması, tarih boyunca kendine özgü çizdiği sınırları ortadan kaldırmış, neyin sanat eseri olup olmadığını tartışmasından her şeyin kabul edilebilir olduğu bir sürece girmiştir sanat. Şüphesiz hem izleyici için hem de sanatçı için bu bir bakıma iyi de olmuştur. Yabancılaşmayı ortadan kaldırmış, izleyiciyi sanat eserine davet eden nedenler çoğalmış, sanatçıyı da daha özgür bir noktaya taşımıştır tüm bu olanlar (Türkdoğan, 2014: 26).

Diğer yandan da süreç içerisinde, büyük paraların söz konusu olduğu bir sanat piyasası oluştuğu görülmektedir. Tarihi M.Ö 5. yüzyıla dayanan müzayedelerin 18. ve 19. yüzyılda sanatçıların himaye altından kurtulmaya başlamaları ile birlikte sanat piyasası içindeki yerlerini sağlamlaştırdıkları görülmektedir.

1960’larda, ama özellikle neo- liberalizme yol açacak 1970’ lerdeki kriz sırasında, sanat, şahlanan enflasyona karşı bir güvence gibi teşvik edilmiş ve giderek koleksiyonerlerden çok spekülörlerin ilgisini çekmeye başlamıştı. 1980’lerde Japon spekülörlerin inanılmaz nakit kaynaklarla müzayede piyasasına girerek empresyonistlere yatırım yapmaları ilk büyük müzayede rekorlarını kırmış, 1980 ile 1990 arasındaki on yılda empresyonist tabloların müzayede fiyatları % 940 artış göstermişti (Artun, 2012b: 147).

Tüm bu farklı dinamikler arasında değişip gelişen sanat - sanatçı- eser ve her geçen gün çoğalan izleyici kitlesi için sergileme alanları da farklılık göstermektedir.

Türkdoğan (2014) çalışmasında şu soruyu sormaktadır; İzleyici kitlesi, televizyon seyretmek, sinemaya gitmek, maç seyretmek ve alışverişe gitmek varken bir müzeye ya da başka bir sanat mekânına gitmeye nasıl ikna edilecektir?

Bu noktada sergileme mekânlarına düşen görev, sanatı daha ilgi çekici, merak edilen ve mutlaka görülmesi gereken olarak sunabilmektir.

Müzeler bu süreçte genel yapılarını koruyarak çağa ayak uydurmayı başarmışlardır. Müzelerin 1980'li yıllarla hızlanan değişim sürecinde işletme kültürünün etkisine girdiği, müzenin içine aldığı sanatın da özerkliğini yitirerek popülerleştiği ileri sürülse de, diğer yandan hem sanat hem müzecilik alanında eleştirel bir birikim oluşmaktadır. Müzecilik alanında “yeni müzeoloji” olarak adlandırılabilir bu birikim, yapısından kaynaklanan güçlükleri tanıyan, analiz eden, inceleyen, teşhir eden ve dönüştürmeye çalışan canlı bir müzecilik anlayışıdır. Eleştirel yaklaşımın günümüzde müzelerin ayrılmaz bir parçası haline gelmesini Schubert (2004: 57) en iyi biçimde özetlemiştir. Yazar, müzelerin geçmişteki otoritelerinden ve yanılmaz görüntülerinden birazını kaybettiğini fakat aynı zamanda daha saydam, daha güvenilir ve daha demokratik bir kurum haline geldiklerini belirtmektedir. Yeni müzecilik anlayışı, farklı ziyaretçi kitleleri, eğitim çeşitliliği ve yeni sergi modelleri geliştirerek “müze”yi kültür endüstrisi söyleminin merkezine yerleşmiştir (Yücel, 2012: 24).

Görüldüğü gibi müzeler gelenekselden ödün vermeden yenilenmeye devam etmekte ve sanat tarihinin görülebileceği en seçkin yerler olma özelliklerini varlıklarının ilk gününden itibaren tüm eleştirilere rağmen korumayı başarmışlardır. Hali hazırda bir müzeye kabul edilmek sanatçılar için önemini ve tanınmışlığını arttıracak bir durum olma özelliğini korumaktadır.

Bu konudaki bir diğer önemli gelişmede 9-11 Eylül arasında ilk defa İstanbul'da Kültür ve Turizm Bakanlığı desteği ile düzenlenen Communicating the Museum (Müze İletişimi) Konferansı gösterilebilir.

Projenin yaratıcısı Corinne Estrada yeni müzeciliğin nasıl olması gerektiğini şu şekilde anlatmaktadır; Artık müze iletişimde asıl önemli olan şey koleksiyonları nasıl ve hangi yöntemlerle gösterdikleri. Müzeler artık daha yenilikçi ve farklı yollara başvurmalılar çünkü günün sonunda koleksiyonunuzu nasıl sergilediğiniz, ne kadar çok yeni ziyaretçi ve müşteri çektiğinize de bağlı oluyor. Daha çağdaş sergileme teknikleri bulmak gerekiyor. Eski bir koleksiyonu daha farklı bir şekilde nasıl göstermek gerekir? Dekoratif sanat eserlerini nasıl sergilemek gerekir? Bunların hepsi birer soru. Sanatı ve müzeleri genç ziyaretçilere uygun hale getirmek için yeni çalışmalar yapılıyor. Çünkü artık sanatın birçok alanı genç ziyaretçilere hitap etmiyor. Sergileme yöntemlerini ve koleksiyonu daha ‘seksi’ ve ‘çekici’ hale nasıl getiririz? Bunun cevabını bulmamız gerekiyor. Örneğin; koleksiyonları farklı etkinliklerle desteklemek gerek ve bu şekilde daha lokal ziyaretçiyi müzelere çekmek gerekiyor (Özden, 2015: 9).

Müzelerde sağlanmak istenen bu değişimin sebebi, geçmişle bugünün sanatsal bağını güçlendirmektir. Bunu sağlayabilecek ve izleyicinin ilgisini çekebilecek en etkili yöntemin ise sergileme yöntemlerinde yapılacak değişikliklerin olduğu görülmektedir.

Sanatın özerkliğini kaybetmesi, aslında, sanatın özerkliğini örgütlediği aynı ortamların geçirdiği yapısal değişim aracılığıyla gerçekleşti. Bu ortamlar arasında sanat piyasası ile müzayede antik dönemden beri sürüp geliyordu; müze, galeri, sergi ile sanat tarihi ve eleştiri daha modern sayılıyordu. Bu kurumların zamanımızda geçirdiği değişim, en genelde, modernlik dönemine özgü “disiplin toplumları”nın (Foucault) modernlik

sonrasına özgür, çağdaş “denetim toplumlari”na (Deleuze) evrilmesi süreciyle açıklanabilir. Foucault’ya göre “disiplin toplumlari”, bireyleri kuşatan, aile, okul, kışla, hastane, hapishane gibi kapalı mekânlarda örgütlenir. Müze ve galeri de bu mekânlardandır. Deleuze, “disiplin toplumlari”na özgü bu “kapatıp-kuşatma” mekânlarının zamanımızda buhran içinde olduğunu öne sürer. “Yeni güçler, ... disiplin toplumlarının yerini almakta olan denetim toplumlardır.” Denetim toplumlari, öncekinin aksine açıktır; akışkandır, esnektir, korporatiftir (küresel şirketlerin ve ağların örgütlenmesini andırır), metastas karakterindedir (sürekli yer ve form değiştirir). Bireyler bölünür hale gelirken, kitleler örneklemlere, verilere, piyasalara ya da ‘banka’ lara dönüşmüşlerdir. .. sanat bile artık kapatıp-kuşatma mekanlarını bırakarak bankanın açık uçlu devrelerine dahil olmaktadır. Sanatın müze, müzayede, galeri, akademi, korporasyonlara, finans piyasalarına açılmakta; onlarla aynı “açık uçlu” karmaşık ağlara, mekânlara eklenmektedir (Artun, 2012b: 146- 147).

20. yüzyılla beraber çağdaş sanat müzeleri, galeriler, bienaller, büyük şirketlerin sponsorluğunda gerçekleşen dünya çapında sergiler hızla artış göstermiştir. Sanat popülerliği çoğalarak gazete, dergi ve medya aracılığıyla daha çok insana ulaşan bir sektör haline almıştır. Müzayedeler, koleksiyonerler, sponsorlar ve sergileme mekânları her geçen gün değer kazanmakta ve sanat üzerinde söz sahibi olmaktadır. 18. yüzyılla himaye altından çıkmaya başlayan sanatçı 21. yüzyılda başka bir himaye altında varlığını sürdürmektedir. Tek ve en büyük fark istenileni değil istediğini yapması ve herhangi bir mekâna ihtiyaç duymadan eserlerini/ işlerini sergileyebilmesidir. Sanat kutsal havasından arınmış ve hayata karışmıştır.

Hızla gelişen teknoloji tüketimi de hızlandırmış ve ürün olarak var olan sanatta şekil değiştirmiştir. “Fikir” ve “eylem” kavramı da bu noktada öne çıkmaktadır.

Sanat simsarları besbelli ki fikir olarak sanatı ya da eylem olarak sanatı satmanın yolunu buldu. 1960’ların sonlarında maddiyatını kaybetmiş gibi gözükken sanatın, Lucy Lippard’ın deyişle “artakalanları” [epilogue] üzerinden; yani, fikrin ya da eylemin mevcudiyetini fiziksel olarak kanıtlayan tasarı, talimat, “nota”, kalıntı, hatıra veya doküman gibi kalıntısız malzemeler üzerinden yeniden kurulması günümüz sanat piyasası tarafından karşılanıyor. 1960 sonlarından bu yana bizzat piyasa ekonomisinin doğası dönüşümden geçti. Hizmet, enformasyon ve “deneyim” gibi gayri maddi, gözle görülmeyen hususlar günümüzde artık ekonomik verimliliği, büyümeyi ve karı hesaplamaya yarayan sayıya dökülebilir ölçü birimleri. Fikirler ve eylemler, elle tutulamadıkları için piyasa sistemini felce uğratmış ya da atlatmış olmuyorlar; bilakis tam da bu nitelikleri sayesinde sistemi ayakta tutuyorlar. Bu muazzam değişikliklere rağmen (ki bunlar ister istemez, 1960’ların ve 1970’lerin bazı politik emellerinin hikmetini şüpheli hale getirdi) gayri maddileşme = anti- meta varsayımı günümüzde hala sanat söylemini şekillendirmeye devam ediyor (Kwon, 2015).

1980 sonrası dönemde her alanda olduğu gibi sanat alanında da köklü değişimler olmuştur. Sanat- sanatçı- eser kavramları farklı bir boyuta taşınmış ve bir sanat piyasası oluşmuştur. Birçok eleştiriye açık olan bu durum gelişim ve değişimin de önünü açmıştır.

Sergileme mekânları her neresi olursa olsun, sergilenen fikir ya da eylem izleyiciyle birebir iletişim kurar hale gelmiştir.

SONUÇ

Sergilemenin başlangıcı nadire kabinelerinden günümüze sanat- sanatçı- yapıt ve izleyici kavramları birbirlerine bağlı olarak sürekli gelişme göstermişlerdir. Saray ve kiliselerin himayesi altında çalışan sanatçılar sipariş üzerine çalışmaktaydılar. İzleyiciler dini konuları merak eden ve öğrenmek isteyen halktan oluşuyordu. Dünya çapında üne sahip olacak müzelerin kuruluşu ve önemli sanatçıların eserlerini bünyelerinde barındırmaları sanatı halktan uzaklaştırmış ve üst sınıfa hitap eder hale getirmiştir. Müzelere atfedilen görev sanat ve sanatçıya verilen değerden de öte ulusların namını yürütmesidir. 19. yüzyılla birlikte hem dünya hem de sanat alanı değişim gösterir. Sanatçılar himaye altından kurtularak dış dünyaya açılmaya başlamış izleyiciyle aralarındaki mesafe ortadan kalkmaya başlar. Müzeler kadar galerilerde sergileme mekânı olarak söz sahibi olmaya başlamıştır.

Empresyonizm ile kuralların yıkılmaya başlamasını, 20. yüzyılda Picasso'nun figürleri alt üst etmesi ve sonrasında Dadaizm takip eder. Dadaizm ile sergileme mekânının alt üst edilmesine şahit olunur. Daha önce görülmemiş bu hareket hazır nesnenin sanat alanına girmesine ve "sanat nedir?" sorusunun sıkça sorulmasına ve tartışmalara neden olmuştur. Bu süreç mekânın reddini beraberinde getirmiştir. Sanatçılar müzelere olan tepkilerini kendi minyatür müzeleriyle galeriye olan tepkilerini de mekânı alt üst ederek ve galeri mekânının her köşesini sergileme alanı olarak kullanmalarıyla göstermişlerdir. Sanatın biricikliği yerini "şimdi ve burada" kavramına, "muazzam", "kutsal", "üstün" sanat kavramı ise "iş", "fikir", "eylem" kavramlarına dönüşmeye başlamıştır. Bu durum sanatı üst kültüre aitlikten, herkes için sanata dönüştürmüştür.

1980 sonrasında ise video ve fotoğraf teknolojilerinin gelişmesiyle sanatçılar farklı ifade yolları keşfetmişler ve daha aktif olarak kullanmaya başlamışlardır.

Bu dönemde sanat piyasasının hızla büyüdüğü görülmektedir. Müzeler, galeriler çağın gerektirdiklerine ayak uydurmuş, müzayedeler, fuarlar, bienaller, büyük şirketler ve bankalar sponsorluğunda dev sergiler her geçen gün artış göstermektedir.

Sanatçı, piyasa himayesi altında dahi olsa istediğini istediği şekilde ifade edememektedir. Fikir ve eylem önem kazanmış izleyici her an her yerde sanat ile iç içe olmaya alışmıştır. Bu durum mesafelerin ortadan kalktığı ve sergileme için bir mekâna ihtiyaç olmadığının göstergesidir.

KAYNAKLAR

- Artun, A. 2012a. *Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri: Müze ve Modernlik*, İstanbul: İletişim.
- Artun, A. 2012b. *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İstanbul: İletişim.
- Foster, H. 2015. *Beyaz Küpün Ardından*, çev. Ayşe Boren, Erişim: Haziran 10, 2015 (<http://www.e-skop.com/skopbulten/beyaz-kupun-ardindan/2443>).
- Kwon, M. 2015. *Hediye Ekonomisi Bağlamında Sanat*, çev. Ayşe Boren, Erişim: Eylül 8, 2015 (<http://www.e-skop.com/skopdergi/hediye-ekonomisi-baglaminda-sanat/2604>)
- Türkdoğan, T. 2014. *Sanat Kültür Politika: Modernizm Sonrası Tartışmalar*, Ankara: Nobel. Sy. 21, 26, 152
- Özden, H. 2015. "Türkiye Müzelerinin Ezber Bozan Uygulamalara İhtiyacı Var", *İstanbul Art News*, 23:9
- Yücel, D. 2012. *Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi.

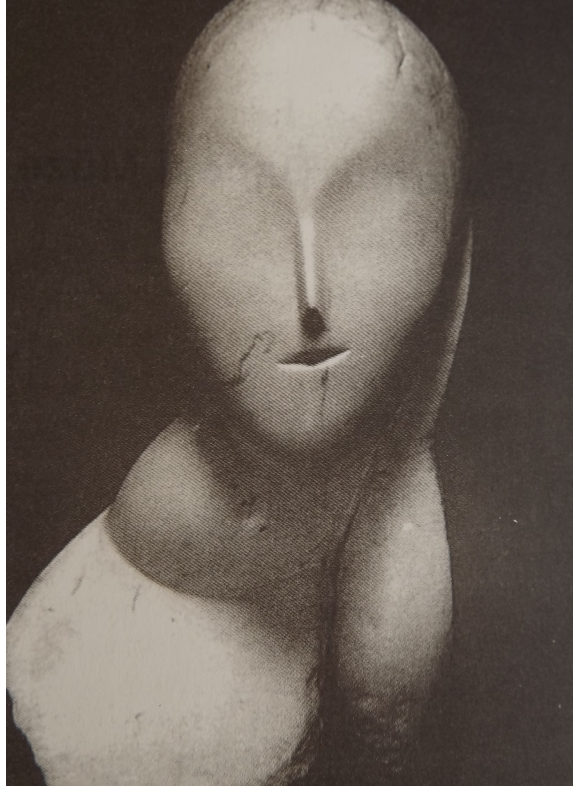


Fig. 1 Constantin Brancusi, Müz, 1912, Guggenheim Müzesi.



Fig. 2 Kurt Schwitters, Merzbau, yapımına 1923'te başlandı, 1943'te yok edildi, Hanover, Almanya.



Fig. 3 Marcel Duchamp, 1200 Kömür Çuvalı, "Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi"nden görüntü,1938, New York.

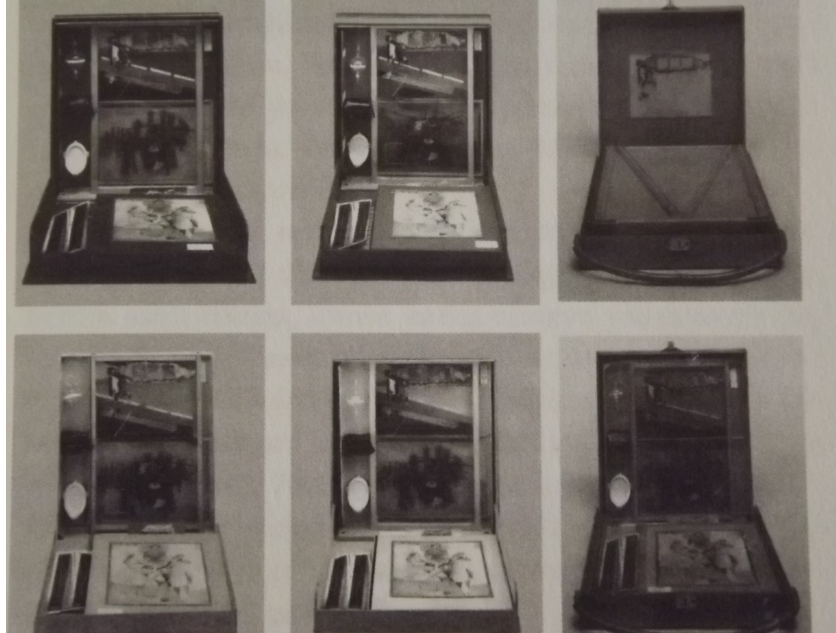


Fig. 4 Marcel Duchamp, Boite- en- Valise, 1941, New York.



Fig. 5 Joseph Cornell, Romantik Müze, 1941, New York.



Fig. 6 Robert Smithson, Çatlaklı ve Tozlu Çakıllı Ayna, 1968.