

SANATIN ÖZERKLİK İKİLEMİNDE MÜZE

THE MUSEUM IN THE DILEMMA OF AUTONOMY OF ART

Ayşe H. Köksal*

Öz

Makale, sanatın kurumsallaşması ile özerkleşmesi arasındaki karşılıklı-çelişik ilişkiyi müze ekseninde incelemeyi amaçlamaktadır. Modernlik ile birlikte, müze ve sanat birbirini tanımlar hale gelmiş, bu durum kaçınılmaz bir bağımlılık yaratmıştır. Müze-sanatı, müze üzerinden tanımlanan sanat yapısı ya da tersi, her alanın özerkliğine dair sorgulamaları artırmıştır. Bu bağlamda, makalede, sanatın bir mücadele alanı olarak müzede özerkliğini kazanma çabası üzerinde durulacaktır. Bundan hareketle, avangardların formalist anlayış ile sanatın biricikliğine direnerek oluşturduğu karşı-kültürün oluşumunda müzenin etkisi incelenecektir. 1970 sonrasında, Neo-Avangardların bu karşı-kültürü müze üzerinden kurumsallaştırması süreci değerlendirilecek, buna göre sanatın özerkliğinin kuruma direnme gücü tartışılacaktır. Neticede, sanatın kurum ve özerklik ikileminden özgürleşmesinin, özerklik anlayışını özümsemiş bir kurumsal yapı ile gerçekleşeceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müze, Sanat kurumu, Özerklik, Avangard, Neo-Avangard.

Abstract

The article aims to analyze the mutually contradictive relationship between the institutionalization of art and its autonomy in tandem with museum. After the modernity, the museum and the art has experienced a process of reflexive identification, thus ended up an inevitable dependency. The museum-art, namely art work defined by the museum or vice versa, increases the questions about the autonomy of each sphere. In this context, the article will focus on the art's challenge to regain its autonomy in the museum, as a contestation zone. Thus, the article will analyze the effect of the museum in the formation of counter-culture emerged from avangards' resistance towards formalist perspective and the aura of art. After 1970s, the process of the institutionalization of counter-culture by Neo - Avangards via museum will be evaluated, accordingly the perseverance of the autonomy of art vis-à-vis the institution. Consequently, it is acknowledged the necessity of a network of institutions, which grasps the autonomy, to free the art from its everlasting dilemma of autonomy and institution.

Keywords: Museum, Institution of Art, Autonomy, Avangard, Neo-Avangard.

1. Giriş

Sanatın özerkleşmesi ile kurumsallaşması birbirine koşut ama aynı zamanda karşıt iki olgudur. Çelişkili görünen bu durum, aslında sanat ile kurum arasındaki gerilimli ama üretken

Başvuru tarihi: 15.03.2018 – Kabul tarihi: 08.05.2018

* Doç. Dr., Özyeğin Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Endüstri Ürünleri Bölümü,
ayse.koksal@ozyegin.edu.tr.

ilişkiyi besler. Sanat bir taraftan kurumlarca koruma altına alınırken, diğer taraftan da kendini bu kurumlar dışında var etmeye çabalar.

Makale, sanatın kurumsallaşması ile özerkleşmesi arasındaki çelişik ilişkiyi müze ekseninde incelemeyi amaçlamaktadır. Bu hedefle, 20. yüzyılda sanatçının müzede kazandığı kurumsal özerkliğini, müzeye direnerek yeniden kazanma sürecini ele alacaktır. Müze özü itibarıyla bünyesine kabul ettiği her şeyi otoritesi altına alma, disipline etme ve kendi sistemi içinde anlamlandırmaya meyillidir. Sanatı ve sanatçıyı içine alan, “sanat eseri” haline getirip muhafaza eden müze, bu nedenlerden ötürü sanatçının en büyük mücadele alanıdır. Müze, bir yapıtı “sanatsallaştıran” en güçlü bilgi sistemi haline gelir. Sanatın müzede özerkliği, sanatçıyı müzeye hiç olmadığı kadar bağımlı kılmıştır. Müzenin bilgiyi disipline etme durumu, estetik anlamda özerkliğini kaybetmekten kaçınan sanatçı ile arasındaki gerilimli ilişkinin temelini oluşturur. Bu ilişki, salt bir reddiye üzerine kurulu değildir. Tam tersine, karşılıklı olarak beslenen ve birbirini dönüştüren bir sürece tekabül etmektedir.

Avangard sanatçının direnişi, müzenin sanat tarihi disiplinine dayalı olarak tarafsız, bilimsel ve akılcı bir tasnif sunduğu fikrini ciddi olarak sarsmıştır. Sanat müzesi, 90'lı yıllardan itibaren ciddi eleştirilere maruz kalmıştır. Bu eleştiriler, müzenin koleksiyon ve sergileme teknolojilerinin politik söylemleri (Karp ve Levine, 1991; Greenberg vd., 1996; O'Doherty, 2000); müzenin sanat tarihi disiplini aracılığıyla sanatı disipline etmesi (Crimp, 1993; Barker, 1999; Rogof ve Sherman, 1994; Preziosi ve Farago, 2004); müzenin ritüelistik pratiklerinin tarihi ve toplumu disipline etmesi (Duncan, 1995; Bennett, 1995; Karp vd., 1992; Carrier, 2006) gibi başlıklar altında toplanmıştır. O halde, sanatçının özerklik direnişinin müze ile birlikte devingen bir sürece dayalı olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda, makalede, öncelikle sanatta özerklik düşüncesinin oluşumuna değinilecek, kurumsal özerklik ile estetik özerklik arasındaki ikilemde müzenin yeri tartışılacaktır. Modernliğin temel kurumlarından biri olan müzenin modernizm ile karşı karşıya gelmesindeki nedenlere değinilecektir. Sonraki bölüm, sanatın özerkleşmesinden doğan formalist anlayış ile sanat nesnesinin biricikliğine karşı sanatçının direnişine ayrılmıştır. Bu ikilemin kaynağı, müzenin dâhil olduğu sanat kurumu sisteminin sanatçıyı belli bir üretim anlayışı ile sınırlamasında, mahkûm kılmasında, yani özerkliğinin elinden almasında, aranacaktır. Buna göre, Duchamp'ın hazır nesnesinden sonra ivme kazanan karşı-

direnışte müzenin etkisini inceleyecektir. Yapıtın maddi varlığının reddi, hem müzenin forma dayalı kıyas sistemini, hem de biriciklik üzerinden sahnelediği estetik deneyimi yıkmıştır. Son bölüm ise, önceki dönemlerde müzeye karşı gösterilen direnişin, 1970'lerden sonra disipline edilmesi, "kurumsallaşması" tartışmasına ayrılmıştır. Neo-avangard olarak nitelenen işler, kurum eleştirisini sanata çevirmeyi bilmiş, pek çoğu müzede yerini almıştır. Müze doğası gereği bünyesine kabul ettiği her bilgiyi tasnifleme ve disipline etme eğilimindedir (Preziosi, 2009). Dolayısıyla, bu hal, müzenin her duruma göre bilgi rejimi ve sistemini massedebilme kudretini göstermektedir.

Bu noktada, makalede kronolojik, ilerlemeci bir anlatıdan ve akımlara dayalı bir incelemeden kaçınıldığını belirtmek gerekmektedir. Öncelikle, sanat yapıtının estetik devinimi üzerine sanat tarihsel bir inceleme yapmak bu yazının kapsamında değildir. Üstelik, 1960'lardan itibaren hızla artan sanat deneyimlerinin sınıflandırılması, belli bir terminolojiye tabi tutulması ya da kategorize edilmesi onu disipline etmeyi de beraberinde getirir. Makalenin özü, müzeye yönelik dolaylı ya da dolaysız muhalefet aracılığıyla özerklik mücadelesi sürecini incelemek olduğundan, bu tür bir sınıflandırma amaca ters düşmektedir. Makalenin kapsamına uygun olarak, sanat yapıtlarına dair detaylı bilgi verilmemiş, yalnızca tartışmayı derinleştirecek biçimde yer verilmiştir.

2. Sanatın Özerklik İkilemi

Sanatın özerkleşme süreci iki bağlamda incelenmelidir. Birincisi; sanata içkin kurumların ortaya çıkması ile sanatın kurumsal özerkleşmesi, diğeri ise; estetik olarak özerkleşmesidir. Peter Bürger (2009:46-48), kurumsallaşma ile özerkleşmenin birbirinden ayrı süreçler olduğuna dikkati çekmiştir. Kurumu, herhangi bir müessesenin ötesinde bir sistem olarak tanımlar. O nedenle de, "sanat kurumu"nun eserlerin üretilme ve algılama koşullarını oluşturduğunu, ancak diğerk taraftan da yapıtın işlevi ile toplum arasındaki ilişkiyi de tanımladığını belirtmektedir. Bu durumda, sanatın kurumsallaşması her zaman estetiğinin özerk olmasına denk düşmez. Bu iki bağlam, bazen paralel süreçler halinde ilerlemiş, bazen de birbirine karşıt olarak belirmiştir. Bürger'in tanımıyla "sanat kurumu"nu temsil eden müze ile sanat arasındaki mücadelec müzakere bu ikilemden ortaya çıkmaktadır.

Kurumsal özerkleşme, sanatın önce zanaat, sonra sanayi ve son kertede toplumdan ayrışmasına aracılık eden kurumların ortaya çıkışına işaret eder. Sanat tarihi disiplininin kurulması (Vasari, 1550; Winckelmann, 1764) ve onun meslek alanı olarak akademi (Floransa, 1563; Paris, 1648) ile müzenin (Uffizi Galerisi, 1581; Louvre Müzesi, 1793) ortaya çıkması, kurumsal örgütlenmenin ilk temelini oluşturur. Sanat, bu kurumsal örgütlenme ya da yapı aracılığıyla kendine özgü üretim, değerlendirme ve yaygınlaşma sistemlerini oluşturmuştur (Mansfield, 2002:11). Akademi üretim ve yaygınlaştırma konusunda belirli kaideler ve toplumsal anlayışlar yerleştirmiştir. Sanat tarihi ise, kendine özgü bir terminoloji, kuram, değerlendirme kriteri ve sınıflandırma üzerine bir disiplin kurgulamıştır. Son kertede, sanat müzesinin özgün sergileme teknolojileri ve tasnif yöntemi ile sanat kendine özgü bilgi alanının sınırlarını çizmiştir. Dolayısıyla, sanatın kurumsal örgütlenmesi, ona özerklik kazandıran ilk evredir.

Sanatın estetik özerkleşmesi, kuşkusuz, ilk evrede bu sürece koşut olarak ilerlemiştir. Kendine ait alanda, kendi kurallarına göre üretebilme serbestliği estetik anlayışlara da yansımıştır. Öte taraftan, özellikle Kant'ın modern bilgiyi sistemleştirirken, estetiği diğer etikten ve lojikten ayırt etmesiyle bu serbestlik başka bir anlam kazanmıştır. Kant'la birlikte, sanat bir ihtiyacı giderme, kullanım ve yararlılık üzerinden değer kazanma bağlamından kopmuştur. Kant'a göre sanat, ereği kendinde, akılcılıktan uzak, doğadan ayırık bir yargıdır. O yüzden de, kendine özgü bir hayal oyunudur. Sanat, her türlü temsil ve mimesis kavramından muaftır.¹ Kantçı estetik, estetik modernizmin yani özerkleşmesinin temelini oluşturmuştur. Sanat, kendi dışındaki bir nesneyi, doğayı, gerçekliği anlamlandırmayı reddetmektedir. Estetik özerklik, böylece, onu belirli kurallar ve kaidelere mecbur kılan, disipline eden kurumsal örgütlenmenin karşısında yer alır. Bir dönem sanata özerklik kazandıran modernlik ve onun kurumları ile sanat arasında bir müzakere ve mücadele başlamıştır.

Estetik özerkleşme, ya da modernizm, bir "sanat için sanat" estetizmine indirgenemez. Çünkü, iddiası kendi içine, tekniğine, malzemesine hapsolmuş bir üretim değildir. Modernizm sanatın kendi mecrasına, formlarına, tekniklerine, malzemelerine hapsolması değildir. Bu, ancak,

¹ Kant başta olmak üzere, Alman estetik felsefesi Batı sanat tarihinin kurucularından Vasari'nin sanat ile mimesis ilişkisi, yani sanatın doğanın taklidi olduğu anlayışı ile Winckelmann'ın sanat eserinin ulusların temsili olduğu fikrini sarsmıştır.

estetik özerkleşmenin bir yorumu olan formalist anlayış ve tarih yazımının öngörüsüdür. Formalistler, sanatı salt kendi içinde kapalı bir kara kutu² haline getirmiştir. O nedenle de, sanatı birbirlerini aşan stillerin, akımların ilerlemesi olarak ele almış, tasnif etmiştir. Formalist bir bakış açısı, müzenin sanatı yalıtıp form üzerinden karşılaştırmasına dayalı tasnifine, disipline edici teknolojisine uygundur (Bennett, 1998).

Öte yandan, 20. yüzyıl sanatı bu derece disiplinli biçimde tezahür etmemiştir. Kuşkusuz, sanat kendini bazı ilişkilerden yalıtmıştır. Ama bu hal, sanatın mevcut sistemden tamamen kopmasına ya da ona direnmesine neden olmaz. Hatta özerkliğini radikalleştirerek bir karşı-kültür inşa etmiştir. Ancak böyle bir özerklik ile sanat kendi meta-politik duruşunu örgütleyebilmiştir (Kreft, 2009). Belirli bir toplumun saptadığı normlara direnerek aslında toplumsallaşmıştır. Adorno ve Horkheimer'in (2002:127) belirttiği gibi, toplumsal yararın reddi, ancak kendi piyasasının kurulması ile mümkün olduğuna göre, sanatın bir metaya dönüşmesiyle ilintilidir. Bu diyalektiğin sonucunda, sanat kendini bir meta, bir tüketim aracı olarak kabul ettiği anda özgürleşmiştir. O nedenle de, son kertede karşısında direndiği toplumun bir ürünüdür.

Müze ise, tam da onu toplumdaki koparıp salt bir estetik objeye indirgemesi nedeniyle karşı çıkmıştır. Yani bir anlamda sanat, müzede kazanmış olduğu özerklik ile müzeye direnmiştir. Daha sonra tartışılacak bu başlıklar, Bürger (2009:97) 'in deyimiyle "tarihsel avangard"ın, hem sanatın genel kabullerine hem de kurumlarına başkaldırısını belirlemiştir. Estetik modernizmin "yaratıcı yıkıcı"lığının temelinde yatan bu ikilemdir (Harvey, 1997:29).

3. Müze-sanatı

Donald Preziosi (2009:38) müzeyi, "...objeleri, fikirleri ve inançları birleştirerek anlamların yaratılması, korunması ve yayılmasında en güçlü semiyotik aygıt" olarak tanımlamaktadır. Sanat müzesi, bu bağlamda, bir objeyi diğerlerine eklemleyerek "sanat yapıtı" haline getiren en güçlü teknolojilerden biridir. Şöyle ki; sanat müzede, topluma dair sorumluluklarından kurtulmuştur. Daha önce dine, ulusa, aristokrasiye hizmet amaçlı üretilen objeler, müzeye konduğu anda bağından kopmuştur. Birbirleri ile ilişkilendirildikleri yeni bir müze anlatısı içinde farklı bir

² "Black box" terimi, dış yüzeyi sıkı biçimde kapanmış olduğundan iç kısmının nasıl işlediğinin görülemediği, opak aletler için kullanılır. Bilgi sosyolojisinde ise, sorgulanmadan doğru olduğu kabul edilen ve üzerinde uzlaşıya varılmış anlamında kullanılmaktadır.

bağlamda anlamlandırılmaya başlamıştır. Bu durumda Kantçı estetiğe koşut olarak da, önceki “işlev” lerinden özerkleşmiş; salt sanat yapıtı olma görevini üstlenir olmuştur (Shiner, 2010:246). Bu durum, sanatı insan eliyle yapılan diğer bütün üretim alanlarından da ayırmıştır. Müzenin, her türlü objeyi “seçkin” ve “bağımsız”laştırıcı teknolojisi sanatçının vazgeçemeyeceği kadar güçlü bir bilgi sistemidir.

Öte yandan, kendi alanı dışında bir yerle bağının olmaması, sanatı onun müze ve sanat tarihi dışında bir yere ait olamamasını beraberinde getirir. O nedenle, Foucault'ya göre müze bir heterotopyadır. Foucault'nun heterotopyası, “...bütün zamanları, bütün dönemleri, bütün biçimleri, bütün zevkleri bir yere kapama istenci, zamanın dışında yer alacak ve zamanın zarar veremeyeceği bir yer oluşturma fikri, kımıldamayacak bir yerde zamanın bir tür kalıcı ve sonsuz birikimini örgütleme projesi”ne denk düşmektedir (Foucault, 1998:182). Müze de - tıpkı arşiv ve kütüphane gibi - kabul ettiği her “şey” i tecrit ederek sadece kendi içinde yaşadığı, anlam bulduğu, kimliklendiği bu heterotopyaya mahkûm eder. O nedenle, Foucault'ya göre müzenin icadından sonraki sanat, müze-sanattır. Örneğin Manet, ilk defa temsil yerine, sergilenmek üzere bir resim-obje yapar. Manet'nin müze - sanatı ne kendini anlatır, ne de başka bir şeyi temsil eder. Sadece, müzede tasniflenmiş diğer objelerle kurduğu ilişkinin bir yansımasıdır (Crimp, 1993). Nitekim Foucault (1980:92-93) da şöyle söyler: “Flaubert için kütüphane ne ise, Edouard Manet için de müze odur. İkisi de işlerini, bilinçli bir biçimde, önceki resim ya da metinlerle ilişkili olarak üretir. Onlar sanatlarını arşiv içinde inşa ederler.” O yüzden de Manet'nin resim-objesi, ancak ve ancak müzede var olacaktır. Zira artık anlam ve değer kazanabilmesi, ancak müzede diğer eserlerle kurduğu ilişki sayesinde olabilecektir. Sanat müzeye bağımlıdır. Müze-sanatı, salt müzede olma hali değildir. Sanata “var”lık kazandıran bilgi rejimindeki kurumlar ağının tezahürüdür.

Forma dayalı estetik, bu kara kutunun kapanmasında büyük rol oynamıştır. Aslında 19. yüzyılda sanat tarihçisi Wölfflin'in ortaya attığı formalizm, formların birbiriyle karşılaşmasına dayalı disiplin, nesnel kriterlere dayalı bir sınıflandırma sistemi önerisidir.³ Ancak müze-

³ Wölfflin'in esas derdi sanat eserini modern bilgi rejiminin rasyonel ve nesnelliğine uygun bir sanat tarihi değerlendirme kriterinin eksikliğini gidermektir. Form üzerinden kıyas, Giorgio Vasari'nin bireysel hayat hikâyelerine dayalı öznel sanat tarihinden ve Winckelmann'ın toplumu temsil eden, dolayısıyla ulusalcı bir yön taşıyan tarih anlayışına göre daha neseldir.

sanatından sonra form, kapalı bir anlamlandırma sistemine dönüşmüştür. Özellikle Clement Greenberg estetiği sanatı forma indirger. Greenberg'e göre, sanatın değişim çizgisini yalnızca forma dair çözümler ve bunların yenilenmesi belirler. Onun formalizminde sanat dış dünyaya gittikçe kapanan mutlak bir imgeye dönüşür. Onu anlamlandırabilecek yegâne şey, müzenin temsil ettiği kurumlar ağıdır. Bu ilişkiler içinde, formlardan ibaret "şey"ler birbiriyle karşılaşır, karşılaştırılır, sınıflandırılır ve müze-sanat olur. *New York Modern Sanat Müzesi (MoMA)* ve Alfred H. Barr beyaz küpü müze-sanatı için idealize etmiştir. Beyaz küp, formların birbirini anlamlandırma sistemine uygun biçimde her etkiden yalıtılmış bir heterotopya yaratmıştır. Bu heterotopya sanatın, müze - sanatı olmaktan başka bir olanağı yoktur. Dolayısıyla Hal Foster (2015:25) 'in "kendi yurtsuzluk halini yansıtacak bir mekân" olarak tanımladığı beyaz küp, sanatı hiç olmadığı kadar kendine bağımlı kılmıştır. Sanat özerktir, bu heterotopya içinde var olduğu sürece.

4. Büyünün Bozumu

Bu hale karşıtlık, sanatın özerkliğinin diğer yorumunda, yani yaratıcı yıkıcılıkla direnişte belirmiştir. Picasso'nun gündelik nesnelere kullanarak yaptığı kolajlar, Ernst'in reklam ve kataloglardan seçtiği görüntülerden oluşan kolajları, Man Ray ve Meret Oppenheim'in birbiri ile ilişkisi bulunmayan objeleri bir araya getirdikleri gerçeküstü sanat - objeleri, Claes Oldenburg'un dev boyutlarda büyütülmüş yiyecek maddeleri müze-sanatının estetik sınırları genişletme konusundaki çabalarıdır. Bu süreç, giderek ürün olarak sanatı reddetmek, kalıcı yerine geçiciliği deneyimlemek derdine dönüşmüştür. John Cage "4'33'" (1952)'ü bestelediğinde her türlü müzik aleti tarafından seslendirilebilecek bir senfoni yazdığını söyler. Cage bestesini çalmamak üzere yazmıştır. Kimi zaman gülüşler, kimi zaman iç çekmeler, tıksırmalar, öksürmelerdir sanat. Her seferinde değişir, şansa bırakılır. Bu durumda, onun yaratıcısı John Cage, yaratılan ise "4'33" " müdür? Eğer "4'33" " ise, sonuç ürün nerededir? Cage, Kant'ın dediği gibi, hayal gücü ile idrak arasındaki ahenkli oyunun deneyiminin peşindedir. Hugo Ball'un tuhaf şiir dinletileri, Alan Kaprow'un "olayların assemblajı" olarak nitelediği oyunları, Joseph Beuys'un şaman ritüelleri, Yoko Ono'nun teatral tecavüzleri "an"lıktır. Bu deneyler, kimi zaman haz / güzel deneyimi, kimi zaman ise tekinsiz bir tuhafılıktır. Lucy Lippard (1973) 'in sanatın gayri-maddeleştirilmesi olarak tartıştığı bu deneyler elle tutulmazlar, kalıcı değildirlerdir, karşılaştırma yapılabilecek bir nesne

bırakmazlar. Çıkacak olan ürünün kaderini, anlamını müzeye değil şansa, izleyiciye, geçiciliğe bırakmışlardır.

Direnişin yöntemleri değişebilir, gayri-maddileştirme yerine, gayri-estetik ya da anti-sanat denenmiştir. Andy Warhol'un anti-filmleri, Piero Manzoni'nin dışkı paketleri, Dubuffet'nin "çiğ sanat" tabloları, Robert Smithson'un hafriyattan devşirme ölüdoğaları belki nihai üründür, saklanabilir, sergilenebilir. Ama müze-sanatının "özerkleşmiş" estetiğinin karşısında, kendi otonomisini yaratacak bir anti-estetik peşindedir.

Bu deneyler, aynı zamanda sanatın seçkinliği üzerine kurgulanan bilgi rejimine karşı çıkıştır. Sanatın "aura"sının varlığı tekillik ve özgünlük kadar, müzenin özünde gizlidir. Deha estetiğini kutsayan ve sanatı tinsellikle özdeşleştiren müzenin dünyevilikten yalıtılmış, estetik, büyüdü ritüelleridir (Duncan, 1995). Müzenin ruhani atmosferi, sanat eserini kutsamaktan, belli bir mesafe içerisinde saygı göstermekten başka bir seçenek bırakmaz (Preziosi ve Farago, 2009:473-482). Sergilenen biriciktir, ya da estetik deneyim dışında bir varlık nedeni olmadığından müzede biricikleşmiştir. Bu kutsama ve kutsanma ritüeli, müze-sanatını arzu nesnesine dönüştürmüştür.⁴

Kuşkusuz, Marcel Duchamp'ın "hazır nesne" ve röprodüksiyonları bu tekinsiz büyüü bozmak üzere ortaya atılmıştır. Duchamp, "L.H.O.O.Q" (1919) da, Leonardo Da Vinci'nin "Mona Lisa" sının röprodüksiyonuna bir de bıyık ve sakal ekleyerek, eseri fetiş nesnesi haline getiren mitleri sorgulamıştır. Taşınabilir müzesi "Boîte-en-Valise" (1938-1941) ise, hazır-nesnenin bile müze-sanatına dönüşmesine direniş göstermiştir. Çantasında, daha önce yaptığı hazır nesnelere modelleri ile resimlerinin röprodüksiyonları vardır. Seçtiği valiz, o dönemde sıradan bir seyyar satıcının kullandığı tiptedir. Bir peynir satıcısına ait sahte pasaportuyla gezer ve valizdeki müzesini meraklılara gösterir. Öyle ki, bu eserler müzede fetiş nesnesine dönüşecekse, yeri bir seyyar satıcı valizinden daha iyi olmayacaktır.

⁴ Bir objenin arzu nesnesine dönüşmesi fikrini Walter Benjamin tartışmıştır. Müze ve alışveriş merkezi arasında bağ kuran Benjamin, müzede birarada sergilenen sanat eserinin metalaştığını belirtmiştir. Bkz. Walter Benjamin, 2002/1927, 415. *The Arcade Project*, Harvard University Press: Cambridge.

Robert Smithson (1972), Documenta 5'in katalogunda o yüzden şöyle der: "Bir sanat objesi bir kez tarafsızlaştırıldığında, etkisiz hale getirildiğinde, soyutlandığında, güvenli olduğunda ve siyaseten lobotomi edildiğinde, toplum tarafından tüketilir hale gelmiştir." Smithson'ın hazır nesnesi, hafriyat atıklarından deniz üzerine yaptığı, devasa dalgakırandır. Belki biriciktir ama onu "sanat yapıtı" yapmak üzere müze içine sokmak mümkün değildir. Bu deneylerde, kuşkusuz Sitüasyonistler'in müze dâhil olmak üzere, sanatı siyasetten koparan düzeni reddetmelerinin payı da vardır. Guy Debord (2010:335-344)'un tanımıyla, Sitüasyonistlerin *détournement* gibi "eleştirel sabotaj" pratikleri, dönemin tüm karşı - kültür akımlarına yayılmıştır. Kültürel mevcut durumun içinde gerçekleşmekle birlikte - ki gücü de buradan gelir - asıl hedefi sanatsal çerçeveyi yıkmaktır. Timm Ulrichs bir vitrinin arkasında kendini teşhir ederek, Piero Manzoni ise müzede gezen izleyicileri kaide üzerine çıkararak karşı gösterilerini düzenlerler. Jean Tinguely ise, "New York'a Saygı" (1960) da, nesneyi müzede sanatsallaştırmak yerine, bozmaya yeltenir. Bisiklet tekeri, motor, balonlar, piyano, go - cart, küvet gibi atık parçalardan oluşan makinesini *Museum of Modern Art*'ın heykel bahçesinde sergiler. Beyaza boyadığı bu makineyi 18 Mart 1960'da bir defalığına çalıştırır, makine bozulur, patlar ve en sonunda itfaiye yardımıyla söndürülür. Tinguely bunu "kendi-kendini yapan ve kendi-kendini yıkan sanat eseri" olarak tanımlar. Sanat eseri olmaktan başka bir işlevlerinin kalmadığı yerde, zaten biricikliklerini kaybetmişlerdir.

5. Kara Kutuyu Açın!

Hal Foster (1994), avangard sanatçıların kurumlardan özerkleşme çabasının 1960'lardan sonra kurumsal eleştiriye dönüştüğünü söylemektedir. Bürger (2010:707) de benzer biçimde, Neo-Avangard tanımını "sanat olarak avangard"ı kurumsallaştıran ve gerçek anlamda avangardlığın özünü reddedenler olarak tanımlamaktadır. Bu yüzden de, kurumsal eleştiri aslında sanat kurumunu yıkmaya değil, sanatsal üretimde eleştiriye araç olarak kullanmaya işaret etmektedir (Bucloch, 1990). Bu durumda, müzeye muhalefet de sanatçının sıkça başvurduğu bir "esin perisi" olmuştur.⁵

⁵ MoMA, 1999 küratörlüğünü Kynaston McShine'in üstlendiği "Museum as Muse", "Esin Perisi olarak Müze" temalı bir sergi düzenlemiştir. Sergide müzeyi farklı biçimlerde sanat üretimlerine aracı olarak kullanan sanatçıların yapıtlarına yer verilmiştir. Aynı isimle basılan katalog müze üzerine tartışmalarda önemli bir yer tutmuştur.

“MoMA’da Oylama” (1970) da Hans Haacke, izleyiciye “Vali Rockefeller’ın Nixon’ın Vietnam politikasına desteğini halen açıklamamış olması sizin onu yeniden vali seçmenize etki eder mi?” sorusunu yöneltmiştir. İzleyiciye vali Nelson Rockefeller’ın “Annemin Müzesi” dediği *MoMA*’nın yönetim kurulunda olduğunu hatırlatmak istemiştir. Her ne kadar, bu yerleştirmesi ‘korsan gösteri’ olsa da, *MoMA*’yı yıkmaya değil, eleştirmeye yöneliktir. Müzenin siyasetle bağına eleştirirken Haacke, beyaz küpün siyasetten arınmasını arzu etmektedir. Fred Wilson, *Maryland Tarih Derneği*’nin davetlisi olarak, “Metal Eserler 1793-1880” ndeki yerleştirmesinde parıl parıl cilalanmış gümüş çay takımı ile pas tutmuş bir prangayı yan yana sergilemiştir. Bu iş, kuşkusuz, tarihin, ideolojilere göre kurgulamasında müzenin sergileme teknolojilerinin çarpıcı etkisini gözler önüne sermiştir. Öte yandan, Fransız Devrimi sırasında Akademi’de görev yapan Quatremère de Quincy, Samuel Quiccheberg kadar radikal değildir, daha önce işlevleri olan nesnelere bağlamlarından koparıp duvarlar içine hapseden müzeleri mezarlık olarak tanımlamış, geç olmadan bu delilikten vazgeçilmesi için *Louvre Müzesi*’nin yıkılmasını önermiştir (Sherman, 2004). Andrea Fraser “Küçük Frank ve Dırdırı” (2001)’nda Frank Gehry’nin *Guggenheim Müzesi*’ni normal bir ziyaretçi gibi gezer. Kiraladığı görsel-işitsel tur eşliğinde, bina ile sevişmeye başlar ve güvenlik görevlileri tarafından zorla dışarı atılır. Kuşkusuz, Fraser müzeyi “sabote” etmiştir. Ama derdi, giderek arzu nesnesine dönüşen, sergilediği sanat eserlerini görünmez kılan ikonik müze mimarisinin gücüne dikkat çekmektir. Fraser (2005:278) da, diyalektik sonucunda, kendisini de dahil ettiği Neo - Avangard’ı eleştirmiş, bir kurum haline gelmiş sanatçının kurum eleştirisi yapmasındaki tezatı tartışmıştır.

Bu noktada, Michael Asher’in “Münster Yerleştirmesi” (1977) farklı bir boyut taşımaktadır. Asher, Münster’deki uluslararası bir sanat sergisi süresince kiralık bir karavanı kentin farklı yerlerinde sergiler. Karavanın bir sanat eseri olduğuna dair bir işaret bulunmaz. Sadece, her salı kentin müzesi açıldığında, kapısının önünde karavanın o hafta nerede sergileneceğinin müzeye sorulmasını söyleyen broşürler bulunur. Elbette, müzenin bundan haberi yoktur. Asher’in karavanı ne sanatçı imzası taşıyor, ne de müzede sergileniyordu. Öte yandan, onu sanat olarak kabul eden ve tüketen kurumsal mekanizma nedeniyle, sanat eseri olarak kabul görüyordu. Böylelikle, Asher müzenin görünmez kavramsal ve algısal boyutunun gücüne değinmekteydi.

Son kertede, Neo-Avanguardia müze muhalefetçisi Daniel Buren, daha önce müzeyi sabote amaçlı kullandığı şeritlerini, bu sefer *MoMA*'nın bahçesinde sergilemek üzere davet edildiğinde, Barbara Rose (1974:572) şöyle söylemiştir:

Bir dönem Minimal ve Kavramsal Sanat'ın radikalizminin egemen burjuva kültürünün biçim ve kurumlarını sarsacak biçimde, temelden politik olduğunu düşünmüştüm... Bu stratejinin nasıl sonuçlanacağı bilinmez, ama kesin olan bir şey var: Museum of Modern Art gibi prestijli bir kurum sabotaj edilmeyi davet ettiğinde, bu deneysel bir sanat değil, bir partidir; bu kendinden büyük bir sanata karşı inancını yitirmiş, morali bozulmuş sanatçıların pasif kabulüdür.

6. Sonuç

Eillein Hooper-Greenhill (1992), Foucault'nun bilgi rejimi ve iktidar ilişkisi kavramlarına dayandırdığı ilham verici kitabında müzenin hiçbir zaman sabit ve durağan bir kurum olmadığını gösterir. Müze, değişen bilgi rejimlerine göre yenilenir, uyum sağlar ve yaşama yeniden döner. Avangardların özerklik direnişi, müzenin sınırlarını genişletmiş, sanatın tanımı farklılaştırmış, müze-sanatı yapıbozuma uğratmıştır.

Diğer taraftan, müze ile temsil edilen kurumsal özerklik, özünde kendine başkaldırıyı, uyumsuzluğu ve anomaliyi disipline etme gücünü barındırır. Son kertede, sanata özerklik kazandıran kurumsal yapı tarihten beslenen bir anlamlandırma, karşılaştırma ve sınıflandırma sistemine dayalıdır. Makalede, bahsi geçen "avanguardia" başkaldırıların, zaman içinde kavramsal sanat, performans sanatı, beden sanatı, happening gibi biçimlerde sınıflandırılması bu nedenledir. Bu yapı, kendisine direnen sanatı disipline etmiştir. Foucault'nun tanımladığı müze-sanatı dönüştürmekle birlikte, başka tür bir "müze-sanatı" yaratmıştır.

Günümüzde, çağdaş sanat olarak nitelenen üretimler bir kez daha özerklik hayaliyle kendini var etmeye soyunmuştur. Çağdaş sanatın modernizm sembolizminden güç alan müze anlatısı ve pratiklerine direnişinin post-müze evresini başlattığı, yeni kurumsallaşma pratiklerinin ortaya çıktığı iddia edilmektedir. Bu durum, sanat tarihinin, hatta tarihin sonunun geldiği tartışmalarla beslenmektedir. Halbuki tarih, sanatçı ve müze arasındaki mücadelenin, farklı biçimlerde de olsa, süregeldiğini göstermektedir.

Müzenin özü değişmemiştir. Sanatçının da özerklik istenci, yaratıcı yıkıcılığı bakidir. Müze, güncel olan ile geçmiş, anlık ile kadim olanı, çağdaş ile tarihi birbiriyle konuşturan, yan

yana getiren yegâne yerdir. Zamansızlığı eserleri ölümsüz kılmasında değil, her eserin zamanını çağdaşla buluşturabilmesindedir. Sanatçının yaratma kaygısını da besleyen bu kesişim, bu buluşmadaki devinimdir. Dolayısıyla, müze ve sanat arasındaki gerilimli mücadele, her ikisini de besler, karşılıklı olarak dönüştürür, çağdaşlaştırır. Bu durumda, belki de, önemli olan “eleştiri” kurumunun disipline edilmesine direniştir. Andrea Fraser (2005:243) ’ın bilgece tespit ettiği gibi; “Artık asıl mesele kurumlara karşı olmak değildir. Zaten kurumlar “biz”iz. O yüzden önemli olan nasıl bir kurum olduğumuz ve hangi değerleri kurumsallaştırdığımızdır.”

Kaynakça

- Barker, E. (1999). *Contemporary Cultures of Display*, Cambridge: Yale University Press.
- Benjamin, W. (2002). *The Arcade Project*, ilk basım 1927, Cambridge: Harvard University Press.
- Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum*, London: Routledge.
- Bennett, T. (1998). “The Exhibitionary Complex”, *New Formations*, Vol. 4, p.73-102.
- Bucloch, B. (1990). “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, *October*, Vol. 55, p.105-143.
- Bürger, P. (2010). “Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde”, *New Literary History*, Vol. 41, p.695-715.
- Carrier, D. (2006). *Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries*, Durham: Duke University Press.
- Crimp, D. (1993). *On the Museum’ Ruins*, Cambridge: MIT Press.
- Debord, G. (2010). “Olumsuzlama ve Prelüd olarak Détournement”, *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş içinde*, ed. Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ferguson, B. vd. (1996). *Thinking About Exhibitions*, ed. Ferguson, B, London: Routledge.
- Foster, H. (1994). “What's Neo about the Neo-Avant-Garde?” *October*, Vol 70, p.5-32.
- Foucault, M. (1980). “Fantasia of the Library,” *Language, Counter-Memory, Practice içinde*, çev. Donald F. Bouchard ve Sherry Simon, Ithaca: Cornell University Press, p.87-111.
- Foucault, M. (1998). “Different Spaces”, çev. R. Hurley, *Essential Works of Foucault 1954-1984 içinde*, London: Penguin, p.175-85.
- Fraser, A. (2005). “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, *Artforum*, October, Vol 44, p.278-283.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Davran, İstanbul: Metis Yayınları.

- Horkheimer, M. ve Adorno, T. (2002). *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, çev. Edmund Jephcott, Stanford: Stanford University Press.
- Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*, London: Routledge.
- Karp, I. vd. (1992). *Museums and Communities: The Politics and Public Culture*, ed. Karp, I, Washington DC: Smithsonian Institution Press.
- Karp, I. ve Lavine, S. (1991). *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. Karp, I ve Lavine, S., Washington and London: The Smithsonian Institution Press.
- Kreft L. (2009). "Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı", çev. Elçin Gen, *Sanat ve Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* içinde ed. Artun, A., İstanbul: İletişim Yayınları, s.9-48.
- Lippard, L. (1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, California: University of California Press.
- Mansfield, E. (2002). "Art History and Modernism", *Art History and Its Institutions* içinde, ed. Mansfield, E. London: Routledge, p.11-28.
- McShine, K. (1999). *The Museum As Muse: Artists Reflec*, New York: Museum of Modern Art.
- O'Doherty, B. (2000). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, California: University of California Press.
- Preziosi, D. (2009). "Narrativity and the Museological Myths of Nationality Museum", *History Journal*, Vol 1, p.37-50.
- Preziosi, D. ve Farago, C. (2004). "Secularizing the Rituals" *Grasping the World: The Idea of the Museum* içinde, ed. Preziosi, D. ve Farago, C. London: Routledge, p.473-482.
- Rogoff, I ve Sherman D. (2004). *Histories, Discourses, Spectacles*, ed. Rogoff, I ve Sherman D. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Rose, B. (1974). "Twilight of the Superstars", *Partisan Review* 41, Vol 4, p.572.
- Sherman, D. (2004). "Quatremère/Benjamin/Marx: Art Museums, Aura, and Commodity Fetishism Museum Culture", *Histories, Discourses, Spectacles* içinde, ed. Rogoff, I ve Sherman D. Minnesota: University of Minnesota Press, p.123-143.
- Shiner, L. (2010). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*. çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İnternet Kaynakları

- Foster, H. (2015). , "After The White Cube", *London Review of Book*, Vol 7, p.25-26. <https://www.lrb.co.uk/v37/n06/hal-foster/after-the-white-cube>. Erişim tarihi: 20.01.2018.
- Smithson, R. (1972). "Cultural Confinement". <https://www.robertsmithson.com/essays/cultural.htm>. Erişim tarihi: 01.03.2018.