

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**ÇAĞDAŞ SANAT MÜZELERİNDE
“YENİ” MEKAN DENEYİMİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimar Deniz BALIK

Anabilim Dalı: MİMARLIK

Programı: MİMARİ TASARIM

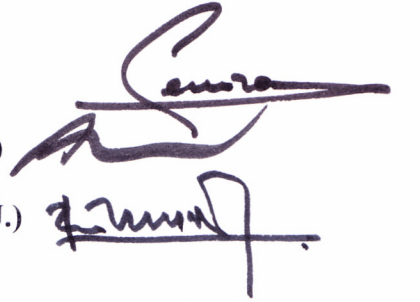
OCAK 2009

**ÇAĞDAŞ SANAT MÜZELERİNDE
“YENİ” MEKAN DENEYİMİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Mimar Deniz BALIK
502051037**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 26 Aralık 2008
Tezin Savunulduğu Tarih : 21 Ocak 2009**

**Tez Danışmanı : Prof.Dr. Semra AYDINLI
Diğer Jüri Üyeleri Doç.Dr. Arzu ERDEM (İ.T.Ü.)
Doç.Dr. Bülent TANJU (Y.T.Ü.)**



OCAK 2009

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans eğitimim boyunca bana hep destek olarak tez sürecini keyifli sohbetlerle unutulmaz kılan değerli tez danışmanım Prof. Dr. Semra Aydın'ya çok teşekkür ederim. Akademik çalışmalarımın temellerini atarken, hem tartışmalarla ufkumu açmış hem de bana yol göstermiştir. Ayrıca, katkılarından dolayı jüri üyelerim sayın Doç. Dr. Arzu Erdem'e ve Doç. Dr. Bülent Tanju'ya çok teşekkür ederim.

Yaşamımda bana her zaman destek olduğunu ve inandığını bildiğim, bana kompozisyon yazmayı ve resim yapmayı öğreten sevgili annem Asuman Yıldız Balık'a çok teşekkür ederim. Kardeşim Gökhan Balık'a, değişik düşünce tarzıyla eleştirel bakış açımı korumamı sağladığı ve her zaman yanımda olduğu için çok teşekkür ederim.

Sevgili Tülin ve Şeref Akkaş'a, benim için çok önemli olan maddi ve manevi desteklerini esirgemedikleri için teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca, sevgili anneannem Fikret F. Arun, teyzem N. Ferda Arun ve bir bilim insanı olarak kendime örnek aldığım dedem M. Nuri Arun'a, her zaman anlayışlı, güler yüzlü tavırları ve destekleri için çok teşekkür ederim.

Şubat 2009

Deniz BALIK

Mimar

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÇİZELGE LİSTESİ	vi
ŞEKİL LİSTESİ	vii
ÖZET	ix
SUMMARY	xi
1. GİRİŞ	1
1.1 Tezin Problematiği	1
1.2 Tez Konusuna Bakış Açısı	8
2. MEKAN DENEYİMİ	11
2.1 Mekan Kavramı	12
2.2 "Deneyim" Kavramı	16
2.3 Estetik Deneyim	24
3. "YENİ" MÜZECİLİK ANLAYIŞI	25
3.1 "Yeni" Sanat Yapıtı	29
3.1.1 Yeniliklerin artık-bilgiye dönüşümü	30
3.1.2 "Yeni" sanat yapıtında ilişkilerin dönüşümü	31
3.1.3 Sanatın açık yapıt olma durumu	34
3.1.4 Sanat yapıtında zıtlıkların dengeli birlikteliği	36
3.2 "Yeni" Müze Yaklaşımı	39
3.2.1 Müzede sergilemenin dönüşümü	44
3.2.2 Müzede izleyici faktörü	46
3.2.3 Müze deneyimi	49
4. SONUÇLAR	55
KAYNAKLAR	65
ÖZGEÇMİŞ	69

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 1.1 : İncelenen müzelerin genel bilgileri.....	3
--	---

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1	: Guggenheim Bilbao Müzesi'nin sergileme yerleşim planları.....	4
Şekil 1.2	: Guggenheim Bilbao Müzesi'nin, kesit üzerinden kavramsal diyagramı.....	5
Şekil 1.3	: 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi'nin sergileme yerleşim planı.....	5
Şekil 1.4	: 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi'nin, kesit üzerinden kavramsal diyagramı.....	6
Şekil 1.5	: La Congiunta'nın sergileme yerleşim planı.....	6
Şekil 1.6	: La Congiunta'nın, kesit üzerinden kavramsal diyagramı.....	6
Şekil 2.1	: Lefebvre'in mekan kategorileri.....	13
Şekil 2.2	: Berlin Yahudi Müzesi'nde enstalasyona dönüşen nesneler.....	13
Şekil 2.3	: 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi'nde Dağdelen'in enstalasyonu.....	14
Şekil 2.4	: Nesnenin sanat eserine dönüşüm süreci.....	14
Şekil 2.5	: Berlin Yahudi Müzesi'nin pencerelerinden dışarıya bakış.....	20
Şekil 2.6	: La Congiunta'da doğal aydınlatmanın etkisi.....	21
Şekil 2.7	: Berlin Yahudi Müzesi'nde doğal aydınlatmanın mekandaki etkisi..	21
Şekil 2.8	: Berlin Yahudi Müzesi'nde yapay aydınlatmanın kesişerek ve ayrışarak yön tariflemesi ve yön duygusunun yitmesini sağlaması...	21
Şekil 2.9	: Zıtlıklar üzerinden tanımlanan estetik deneyimin diyagramı.....	24
Şekil 3.1	: La Congiunta'da bir sergi mekanı.....	28
Şekil 3.2	: Doğal koşullarla evrilen La Congiunta.....	28
Şekil 3.3	: Solomon R. Guggenheim New York Müzesi'nin açılışı.....	31
Şekil 3.4	: İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde Bonvicini'nin enstalasyonu.....	32
Şekil 3.5	: Guggenheim Bilbao Müzesi'nde Serra'nın enstalasyonunun zemin kattan görünüşü.....	33
Şekil 3.6	: Guggenheim Bilbao Müzesi'nde Serra'nın enstalasyonunun üst kattan görünüşü.....	33
Şekil 3.7	: Berlin Yahudi Müzesi'nde Kadishman'ın enstalasyonunun zemin ve üst kattan görünüşü.....	35
Şekil 3.8	: 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi'nin bir avlusu.....	37
Şekil 3.9	: La Congiunta'da bir sergi mekanı.....	38
Şekil 3.10	: La Congiunta'da heykel – mekan ilişkisi.....	38
Şekil 3.11	: Kiesler tasarımı sergi mekanları.....	43
Şekil 3.12	: Guggenheim Bilbao Müzesi'nin giriş bölümü.....	45
Şekil 3.13	: 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi'nin farklı karakterdeki galerileri..	46
Şekil 3.14	: La Congiunta'da sergi mekanlarının eşikleri.....	46
Şekil 3.15	: Berlin Yahudi Müzesi'nde bir sergi mekanı.....	48
Şekil 3.16	: Müze ziyaretçilerinin ihtiyaçlara göre gruplanması (Morris, Hargreaves ve McIntyre).....	48
Şekil 3.17	: 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi'nin web sitesinde yer alan sergiler.....	49

Şekil 3.18	: La Congiunta'ya yaklaşım.....	51
Şekil 3.19	: Guggenheim Bilbao Müzesi'nin kule ile kente bağlanması.....	52
Şekil 3.20	: Guggenheim Bilbao Müzesi'nin teraslarıyla kente bağlanması.....	52
Şekil 3.21	: Guggenheim Bilbao Müzesi'nde dış cephe kaplamasının içeriye akması.....	52
Şekil 3.22	: 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi'nde iç mekandan dış mekana bakış.....	54
Şekil 3.23	: Guggenheim Bilbao Müzesi'nin iç mekanındaki köprüler.....	54
Şekil 4.1	: Tezin alt bölümlerinin birbiriyle ilişkisi.....	58
Şekil 4.2	: Guggenheim Bilbao Müzesi'nde Holzer'ın enstalasyonu.....	60
Şekil 4.3	: Guggenheim Bilbao Müzesi'nde Kiefer sergisi.....	62
Şekil 4.4	: Josephsohn'un eserlerinin atölyedeki ve La Congiunta'daki düzeninin karşılaştırılması.....	63
Şekil 4.5	: Frankfurt Modern Sanat Müzesi'nde Josephsohn sergisi.....	63

ÇAĞDAŞ SANAT MÜZELERİNDE “YENİ” MEKAN DENEYİMİ

ÖZET

Çağdaş sanat müzeleri ve sergi mekanları, sanat yapıtı – sanat müzesi – izleyici arasında kurulan ilişki örüntüsü ile ‘deneyim’ kavramının ekseninde yorumlanmaktadır. Bu bakış açısına göre, düşüncelerin ve ‘deneyim’lerin ortaya çıkması amaç olmuş, sanat eserleri ise bunu sağlayan araçlar durumuna gelmiştir. Dolayısıyla ‘yeni’ sanat müzesi, fiziksel mekanı katmanlaştırarak deneyimlenen soyut / somut mekana dönüştürmüştür.

Sanat müzesi mimarlığında mekansal organizasyonun ‘deneyim’ odaklı olması, müze tasarımında, düşünsel boyutun öncelik kazandığı bir yaklaşım doğrultusunda dönüşüme uğratılmaktadır. Bu dönüşüm, üç ‘yeni’ sanat müzesinden yararlanılarak tezde anlatılmaktadır. Bunlar, Guggenheim Bilbao Müzesi (Frank O. Gehry, 1997, İspanya), 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi (Sana, 2004, Japonya) ve La Congiunta (Märkli, 1992, İsviçre)’dir.

Tezde çalışma yöntemi, literatür araştırması, katılımcı gözlem, analitik eleştiri ve yorum olarak saptanmıştır. Bu anlamda, tez, hermenötik bir çalışma olmaktadır. Başka bir deyişle, farkında olma ve kavrama etkinlikleri gerilimli olarak birbirine dönüşerek, müze örnekleri zıtlıklarla ve kavramların birbiriyle olan ilişkisiyle eleştirel olarak anlaşılmaya ve yorumlanmaya çalışılmaktadır.

Tezin kapsamı olarak, ikinci bölümde algı ve estetik deneyim üzerinde durulmaktadır. Bu kavramlar iç içe yorumlanarak müzedeki algılama süreci değerlendirilmektedir. Çünkü algılayan kişi, sanat eserini ve mekanı etkileşimli olarak ön plana almakta ve muğlak bir varlık/yokluk durumu oluşturmaktadır. Sanat eseri algılanırken yalnızca fiziksel olarak kavranmamakta, bakılan şey görülerek, kişiyi estetik özelliklerinin içine çekmektedir. Böylece geçmiş ve gelecekle bağlantı kurarak ‘deneyim’lenebilmektedir. Bu bağlamda, kavranan somut mekan, ‘deneyim’lenen soyut/somut mekana dönüşmektedir. Sergi mekanı – sanat eseri etkileşiminde, eser, sergilendiği mekanı, mekan da sergilenen eseri görünür kılmaktadır. Bu süreçte, müze ziyaretçisi için ‘deneyim’ olgusu, içinde zıtlıkları dengeli şekilde barındıran bu diyalektik ilişkide yatmaktadır.

Tezin üçüncü bölümünde ‘yeni’ müzecilik anlayışı üzerinde durulmaktadır. Sanat eseri ve sunuş mekanı, birbirini etkilediği için, ‘sorgulayan sanat’ın, içinde bulunduğu müzeyi değiştirmemesi de mümkün değildir. Bu yüzden ‘yeni’ müzecilikten önce onu etkileyen önemli faktörlerden biri olan ‘yeni’ sanat anlayışı incelenmektedir. Ancak, kronolojik gelişimi göstermek yerine, ‘yeni’ sanat kavramı, Umberto Eco’nun ‘artık-bilgi’ ve ‘açık yapıt’ kavramları ile algılayıcı (izleyici) –

yaratıcı (sanatçı) ikileminin dönüşümü gibi zıtlıklar üzerinden yorumlanmaktadır. Böylece sanat eserinin aslında dinamik bir süreç olduğu ortaya çıkmaktadır.

İzleyicinin aktif katılımı ve sanat eserinin yer aldığı çevreyle etkileşimi, güçlü estetik deneyim oluşturmaktadır. Müzeler, oluşturdukları ‘deneyim’lerle, sergiledikleri nesneler kadar ayırt edici olmaktadır. Bunun sonucunda ‘deneyim’, bellekte de yerini uzun süre koruduğu için sergilenen nesnelerden daha etkili olmaktadır. Bu anlamda, çağdaş sanat müzesi, sergi mekanlarını ve sanat eserlerini, müze ziyaretçilerinin varlığıyla birlikte kavrayarak onları eleştirel katılımcılar olarak yeniden değerlendirmektedir. Böylece bir ‘deneyim ekonomisi’ çağı içinde bulunduğu söylenebilmektedir.

Sonuç bölümünde, tezde detaylı incelenmek için ayrıştırılan bu konuların bir bütün olduğu ve ayrıştırılamadığı anlaşılmaktadır. Tezin gelişme bölümündeki başlıklar, hiyerarşik bir düzende yer alsa da, içerdiği kavramlar, birbiriyle ilişkili olduğu için aslında bir ağ örüntüsü oluşturmaktadır. Bir kavramın öneminin ya da anlamının değişimi, diğerlerini de etkilemektedir. Bu nedenle, sorunlar, kavramların ilişkileri ya da oluşturdukları zıtlıklar üzerinden, holistik bakış açısıyla tartışılmıştır.

Benzer bir şekilde, çağdaş sanat müzesi, izleyici ve sanat eserinin de birbirlerini diyalektik bir gerilimle algılanır kılan bileşenler olduğu anlaşılmaktadır. Bunlar, holistik bakış açısına göre, birbirinden ayırlanamamaktadır. Böyle bir sistem, içerdiği ilişkilerin çeşitli düzeylerde olması bakımından müze mekanını katmanlaştırmakta ve bir açık yapıt gibi, her deneyimlenişinde izleyicileri yeni anlam ve ilişki katmanlarıyla karşılaştırmaktadır. Bundan yola çıkarak ‘yeni’ sanat müzesi, kavramsal ilişkiler ve zıtlıkların örüntüsü üzerinden tanımlanabilmektedir. Dolayısıyla müze mekanı, sürekli etkileşen ve evrimleşen bir dinamik sistem durumuna gelmektedir.

THE “NEW” SPATIAL EXPERIENCE IN THE CONTEMPORARY ART MUSEUM

SUMMARY

The conception of the development of contemporary art museums and the exhibition design is conceived by constructing a relational pattern with the concept of experience, among the work of art, the art museum and the visitor. According to this point of view, the proceeding of thoughts and experiences has become the aim, and the works of art have become the means to maintain it. Therefore, the ‘new’ art museum has stratified the physical space and transformed it into the experienced space.

The experience-focused spatial organization in the architecture of art museum has shifted into an approach where the thoughts have primacy. In this thesis, this shift has been explained by three ‘new’ art museums. These are Guggenheim Bilbao Museum (Frank O. Gehry, 1997, Spain), Museum of 21st Century of Art (Sana, 2004, Japan) and La Congiunta (Märkli, 1992, Switzerland).

The method of this thesis is established as literature review, active observation, analytical critics and interpretation. In this sense, the thesis has become a hermeneutic study. In other words, by shifting the activities of awareness and comprehension into each other with tension, it has been tried to comprehend and interpret the museums critically, with contrasts and in relation to each other.

As the scope of this thesis, on the second chapter, perception and esthetic experience have been emphasized. The process of the perception in the museum has been considered by interpreting these concepts one within the other. Because the perceiver has put in front the work of art and the museum space interactively and has achieved an existence/nonexistence situation. As the work of art has been perceived, it has not only been conceived physically, but there has also been an absorption into its esthetic characteristics. Therefore, it can be experienced by connecting the future and the past. In this sense, the tangible space which has been conceived, has transformed into the tangible/intangible space. In the interaction of the museum space and the work of art, these constituents make each other visible. In this process, the experience phenomenon of the visitor has been a constituent of a dialectical relationship which balances contrasts in it.

In the third chapter of the thesis, the understanding of the ‘new’ museum has been emphasized. It is impossible that the critical art has not transformed the museum in which it has been in, because the work of art and the exhibition space have effects on each other. Therefore, before the ‘new’ museology, the ‘new’ art which is an important factor, should be analyzed first. However, rather than showing the

chronological development, the concept of the 'new' art has been conceived by the concepts of 'excess-knowledge' and 'open work', and the contrasts, like the shifting of perceiver (visitor) – creator (artist) duality. Therefore, it has come into the open that the work of art is, in fact, a dynamic process.

The active participation of the visitor and the interaction of the work of art and its environment, have composed a powerful esthetic experience. The museums have been distinguishable with the experiences that they constitute, as much as the works of art on display. In the end, as the experience has held its own in the memory for a long time, it has become more effective than the displayed objects. In this sense, the contemporary art museum has conceived the exhibition spaces and the works of art with the existence of the museum visitors and reevaluated them as critical participants. Therefore, it can be said that it has been an age of 'economy of experience'.

As the results, it has been understood that all these subjects which have been separated to be analyzed deeply, are a whole and cannot be separated. Even though the titles of the third part of this thesis have been in a hierarchical order, the concepts which they include, in fact, form a web pattern, because they are in a relationship with each other. The changing of a concept's importance or meaning, have affected others. For this reason, the problems have been discussed with a holistic point of view, on the relationships of the concepts or the contrasts they constitute.

Similarly, it has been understood that the contemporary art museum, the visitor and the work of art have been constituents which make each other perceivable in a dialectic tension. According to the holistic point of view, they cannot be separated from each other. A system as this, on account of its myriad levels of relationships, has made the museum space stratified, and like an open work, every time it has been perceived, it makes the visitors come across new levels of meanings and relations. Departing from this view, the 'new' art museum can be defined by the conceptual relationships and the web of contrasts. Therefore, the museum space has become a dynamic system which is interactive and evolving continuously.

1. GİRİŞ

1.1 Tezin Problematiği

Max Horkheimer, eleştirel kuramın, rasyonellik ve gerçeklik arasındaki gerilimden doğduğunu söylemiştir. Bürger'in de değindiği gibi, bilime eleştirel yaklaşım, geleneksel bilimden kendi etkinliğinin toplumsal anlamı üzerine düşünmesiyle ayrılmakta ve kendini her zaman sorgulamaya devam etmektedir (Bürger, 1974; Heynen, 2007).

Mimarlık kuramının eleştirel bir yöntem izleyip izlememesi, yakın zamanlara kadar tartışılan bir konu olmuştur. Ancak, mimarlık tarihi incelenecek olursa, eleştirel yöntemin, postyapısalcılık, modernizm ve dekonstrüktivizm gibi oluşumlarda ele alındığı görülmektedir. Dekonstrüktivizm, 'mimarlığın doğasını' göz önüne alarak tüm geleneksel kavramlara eleştirel yaklaşmaktadır. Modern mimarlar da mevcut sosyal durumun ve onun yapıları çevreye nasıl yerleştiğinin ciddi bir eleştirisinden yola çıkmaktadır. Bu bağlamda Modern Hareket'e, eleştirel mimarlığın pratiğe uygulanışı da denilmektedir. Modern mimarlar, özellikle konut alanındaki önerilerini, mevcut duruma alternatif sunulan yeni bir yaşam tarzı olarak görmektedir. Dolayısıyla modern mimarlık, mevcuda yönelik eleştirel bir tavır baz alan sosyal bir proje durumuna gelmektedir (Heynen, 2007).

Eleştirel araştırmanın yaygınlaşmasıyla birlikte çağdaş eleştiri yepyeni bir bakış açısı geliştirmiştir. Bu görüşe göre, bir tartışmanın sonucunda karar vermek şart değildir, konu yine de tartışılabilir. Böylece 'problematik' kavramı ortaya çıkmaktadır.

Pozitivist düşünce sistemiyle beraber gelen 'problem' kavramı, akademik çalışmalarda bir sonuca ya da düşünceye ulaşmak için doğruluğu sorgulanan sorunun ortaya konması anlamına gelmektedir. Bu sorun, birleştirme ve uzlaştırma gerektiren düşünce ayrılıklarını ve zıtlıkları barındırmaktadır. Çalışmanın içinde açıkça belirtilen tüm bileşenler, sorunu çözmek için sırayla analiz edilmektedir. 'Problematik' ise doğru olma olasılığı bulunmakla birlikte, kuşku uyandıran,

ayrışmamış, muğlak, sonucunda kesinlik olmayan bir kavramdır (Eren ve diğ., 1988). Problematikte, bir durumla ilgili genel bilgi sorgulanmadan kabul edilmeyerek sorun olarak görülmektedir. Böylece yeni bakış açılarının ortaya çıkması sağlanmaktadır. Söz konusu tartışmadan yana ya da onun karşısında olmak yerine, hedefi, bağlamı ve detaylarıyla, problematik, diğer eleştiri türlerinden de farklılaşmaktadır. Ayrıca bu eleştiri türü, orijinal bağlamın ya da tartışmanın içinde yer almamakta, tam tersine ondan geri çekilmekte, onu yeniden değerlendirmekte ve durumu değiştiren davranışlara, hareketlere yol açmaktadır (Crotty, 1998). Bu anlamda problematik kavramı, soruna dışardan bakan olasılığa dayalı yapısı ile, farklı bir bakış açısı yaratmaya çalışan bu tezle örtüşmektedir.

Tezin amacı, kavramların dönüşüme uğradığı ve yeni ilişki biçimlerinin kurulduğu günümüz estetiğinde, çağdaş sanat müzeciliğini kronolojik olarak değil, sanat psikolojisi ve felsefe gibi mimarlığı besleyen arka plan disiplinlerinin etkileşimiyle kavramsal olarak ele almaktır. Sanat müzelerinin ve sergi mekanlarının gelişiminin, sanat yapıtı – sanat müzesi – izleyici arasında kurulan ilişki örüntüsü ile ‘deneyim’ kavramının ekseninde yorumlanması, problematik durumunu ortaya koymaktadır.

Geleneksel sanat müzeciliğinin toplumdaki ana rolü, sanat eseri koleksiyonunu korumak ve sergilemek olduğu için, geleneksel sanat müzesi daha çok, işlevlerin ön plana çıktığı fiziksel bir bağlamda kavranmıştır. ‘Yeni’ sanat müzeciliği anlayışı ise estetik deneyim üzerinden değerlendirilmektedir. “Müzedeki sergide ne anlatılmak isteniyor?” sorusunun yerini, “Müzedeki sergide ne hissediliyor, neler sorgulanıyor?” soruları almıştır. ‘Yeni’ sanat müzesinin, etkileşimler ve ağ ilişkileri üzerinden yeniden tanımlandığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, düşüncelerin ve deneyimlerin ortaya çıkması amaç olmuş, sanat eserleri ise bunu sağlayan araçlar durumuna gelmiştir. Dolayısıyla ‘yeni’ müzecilik, fiziksel mekanı katmanlaştırarak onu deneysel mekana dönüştürmektedir.

‘Deneyim’, birbirine dönüşen zıtlıkları barındıran doğası ile dinamik bir ilişki ağı oluşturmaktadır. İnsan ve içinde bulunduğu mekan arasında ortaya konmakta ve mekanın barındırdığı potansiyelleri açığa çıkarmaktadır. Zihinsel-algisal bir süreç olan sanat müzesi deneyimi, insanın müzeye gitmeyi düşündüğü anda başlamakta ve gezi sonrasında deneyimin anılarda kalmasına dek sürmektedir.

Sanat müzesi mimarlığında, mekansal organizasyonun ‘deneyim’ odaklı olması, müze tasarımında düşünsel boyutun öncelik kazandığı bir yaklaşım doğrultusunda dönüşüme uğramaktadır. Bu dönüşüm, tezde, farklı bir sergileme anlayışı çerçevesinde, üç ‘yeni’ sanat müzesinden yararlanılarak anlatılmaktadır (Çizelge 1.1).

Çizelge 1.1: İncelenen müzelerin genel bilgileri

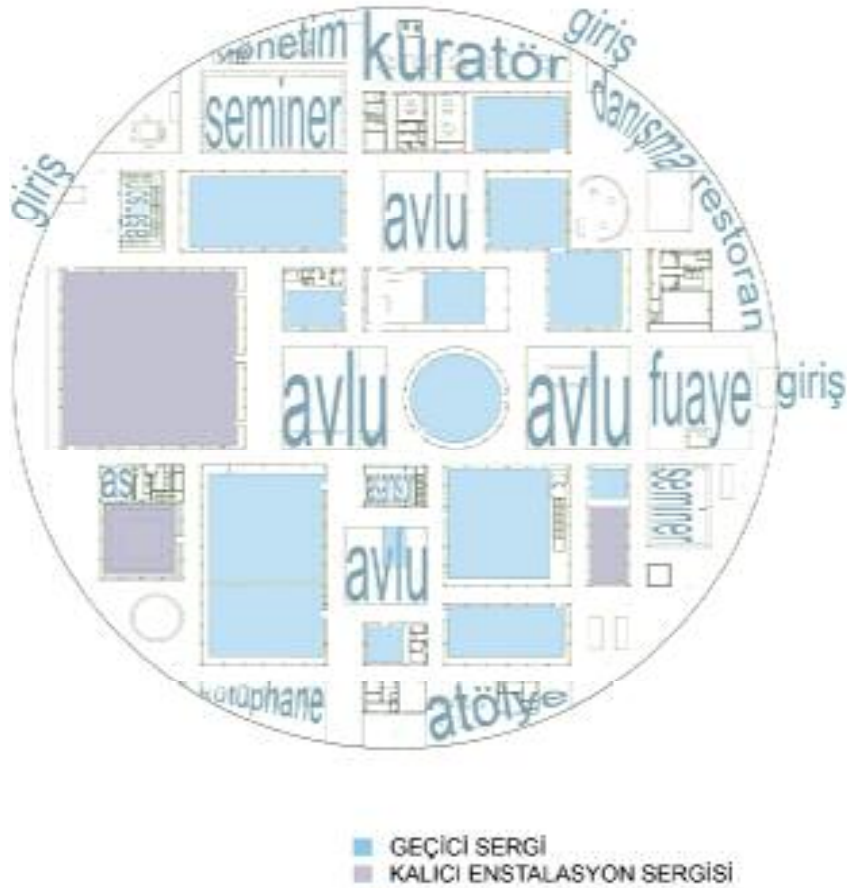
Müze adı		Guggenheim Bilbao Müzesi	21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi	La Congiunta Müzesi
Mimarı		Frank O. Gehry	Sanaa	Peter Märkli
Açılış yılı		1997	2004	1992
Yapım yeri		Bilbao, İspanya	Kanazawa, Japonya	Giornico, İsviçre
Bulunduğu kentin karakteri		Endüstriyel + Turistik	Tarihi + Turistik	Doğal
Koleksiyonu	Geçici	Resim ve heykeller	Resim ve heykeller (20. ve 21. yüzyıl)	-
	Kalıcı	Jenny Holzer'ın (1997) ve Richard Serra'nın (1994-2005) enstalasyonları	Çok sayıda sanatçının resim, film, el sanatı ve moda tasarımları (21. yüzyıl)	Hans Josephsohn'un heykelleri (1950-1991)
Sergi mekanı sayısı		On sekiz	On yedi	Yedi

Guggenheim Bilbao Müzesi, 1997 yılında İspanya'nın kuzeyindeki Bask Bölgesi'nde açılmıştır. Solomon R. Guggenheim Vakfı'na ait müzelerden bir tanesi olan bu yapının mimarı, Frank O. Gehry'dir. Bilbao kentinin içinden Atlantik kıyısına kadar akan Nervion Irmağı'nın kıyısındaki bu müze, kulesi ile La Salve Köprüsü'yle birleşiktir. Santiago Calatrava'nın tasarladığı Zubizuri Köprüsü'ne de oldukça yakın bir konumdadır. Müze, Bask Bölgesi'nde bir endüstri kenti olan Bilbao'nun canlandırılması için yapılmıştır. Kente daha çok sanayi yapılarının egemen olmasına karşın bölgenin turistik bir kimlik kazanmasına neden olmuştur (Şekil 1.1, Şekil 1.2).



Şekil 1.2: Guggenheim Bilbao Müzesi'nin, kesit üzerinden kavramsal diyagramı

21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi, SANAA (Kazuyo Sejima ve Ryue Nishizawa) tarafından yapılarak 2004 yılında Japonya'nın orta bölümünde konumlanan Kanazawa kentinde halka açılmıştır. Kanazawa, 2. Dünya Savaşı bombalarından zarar görmediği için kentin geleneksel mimarisi korunmuş, kaleler, samuray evleri ve ninja tapınakları turistik hizmete açılmıştır. Müze, Kenroku-en Bahçesi'nin yanında, kent merkezindedir ve kentin uğrak yeri olmayı amaçlayarak, aynı zamanda, turistleri de bölgeye çekmeye çalışmaktadır (Şekil 1.3, Şekil 1.4).

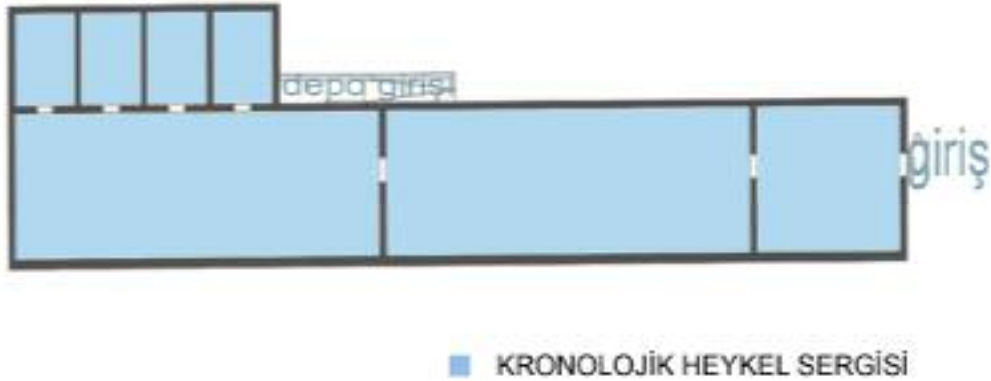


Şekil 1.3: 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi'nin sergileme yerleşim planı



Şekil 1.4: 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi'nin, kesit üzerinden kavramsal diyagramı

La Congiunta Müzesi, Peter Märkli and Stefan Bellwalder tarafından yapılarak, 1992 yılında açılmıştır. Müze, İsviçre'nin güney bölgesi Ticino'nun Giornico kentinde yer almaktadır. Doğal güzellikleriyle ön plana çıkan bu bölgede, ormanlar ve göller, alanın büyük bir bölümünü kaplamaktadır. Üzüm bağları arasındaki bu küçük müze, Märkli'nin hayran olduğu heykeltıraş Hans Josephsohn'un eserleri için özel tasarlanmıştır (Şekil 1.5, Şekil 1.6).



Şekil 1.5: La Congiunta'nın sergileme yerleşim planı



Şekil 1.6: La Congiunta'nın, kesit üzerinden kavramsal diyagramı

Seçilen müzelerin ortak özelliklerinden biri, binaların, sergilenen eserlerden daha çok ilgi görmesidir. Bu bağlamda, ağdağ müze yapılarının, sergilenen eserlerin önüne geçip geçmemesi konusu problematik olarak tartışılmaktadır.

Yıllardır varlığını koruyan bu problematik, son olarak 2008 yılında Danimarka'nın Humlebæk kentindeki Louisiana Modern Sanat Müzesi'nde "21. Yüzyılda Müzeler: Konseptler, Projeler, Binalar" adındaki bir sergide gündeme gelmiştir. Sergilenen eserlerin müze mekanında kaybolduğu Guggenheim Bilbao Müzesi sonrası büyük mimarlık ürünleri tartışılmış, 21. Yüzyıl aėdaė Sanat Müzesi'nin internet sitesinde (<http://www.kanazawa21.jp>) mimari konsept üzerine pek çok açıklama bulunması, ancak müzedeki sergiler üzerine pek fazla yazı bulunmaması, başka bir deyişle müze mimarisinin, sergilenen eserlerin önüne geçmesi eleştirilmiştir (Url-1).

Tezin kapsamı olarak, ilk bölümde algı kavramı, algı psikolojisi ve estetik deneyim üzerinde durulmuştur. İnsanın sanat eseriyle etkileşiminde ilk olarak algı ilişkisi kurulmakta, sonra da geçmişteki anılar, birikimler ile gelecekteki beklentiler, şimdiki zamanla i i geçerek katmanlaşmakta ve müze mekanındaki estetik deneyimi oluşturmaktadır. Dolayısıyla sanat eseri – ağdağ sanat müzesi ilişkisi incelenirken bu kavramların üzerinde durmanın önemli olduğu dşnlmştir.

Tezin ikinci bölümünde 'yeni' müzecilik anlayışı üzerinde durulmuştur. Sanat yapıtı ve sanat müzesi tasarımı, yeni paradigmalarla ve ağdağ eleştiriyle gelen sorgulamalarla birlikte, müze kavramını problematik durumuna getirmekte ve 'yeni' sanat mzeciliğini oluşturmaktadır. Bu noktada anahtar sorular sorularak ağdağ sanat müzesi anlayışı sorgulanmıştır: Mimarlık ve sanattaki yenilikler, genellikle neden tartışmaya yol açmaktadır? Müzede mekan kavramının yeniden sorgulanması, sanatı nasıl etkilemektedir? Ya da diğer taraftan, sanat anlayışının dönüşümü, müzedeki sergileme mekanlarını nasıl etkilemektedir? Estetik deneyim, müze mekanlarının tasarımı, sanat anlayışında ve izleyicilere bakış açısında yenilikler önermekte midir? Bu bağlamda, müze örnekleri, şekil 1.2, şekil 1.4 ve şekil 1.6'da şematik olarak anlatıldığı gibi, barındırdığı kavramlarla yeni ilişkiler kurarak yorumlanmıştır.

Örnekler, tezde belli bir bölüm altında toplanmayıp tezin içinde parça-bütün ilişkisi ile yer almıştır. Başka bir deyişle, tezin çeşitli bölümlerinde parça parça irdelenen müze örnekleri, tezin tamamına bakıldığında bütünlük kazanmaktadır. Dolayısıyla,

örnek olay incelemesi yapmak ya da çağdaş müze yapılarının fiziksel özelliklerini aktarmak yerine, kavramları tartışmak için müzeler birer araç olarak kullanılmıştır. Bu nedenle bazı kavramlar söz konusu olduğunda birbirini olumsuzlayan müze örnekleri seçilmiştir. Çünkü birbirine benzeyen çok sayıdaki müzeyi incelemek yerine, farklı amaçlarda (Guggenheim Bilbao Müzesi’nin ‘kentsel işaret’, 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi’nin ‘sosyal alan’ ve La Congiunta’nın da ‘sanatın barınağı’ anlamını taşıması) ve karakterlerdeki müzelerin ortak yönleri bulunursa, çağdaş sanat müzelerinin mekansal problematlere bağlı kavramsal çerçevesinin oluşturulabileceği ve ‘yeni’ müzenin tanımının yapılabileceği düşünülmüştür.

1.2 Tez Konusuna Bakış Açısı

Tezde çalışma yöntemi, literatür araştırması, katılımcı gözlem, analitik eleştiri ve yorum olarak saptanmıştır. Tezde örneklenen müze yapılarının yalnızca belirleyici özelliklerinden söz edilmemiş, bu özelliklerin altında yatan anlamlar aranmıştır. Holistik bakış açısı ile, örnekler, zıtlıklarla ve kavramların birbiriyle olan ilişkisiyle eleştirel olarak yorumlanmıştır. Bu anlamda, tez, hermenötik bir çalışma olmakta, başka bir deyişle, farkında olma ve kavrama etkinliklerini, gerilimli olarak birbirine dönüştürerek, anlamayı ve yorumlamayı ortaya koymaktadır.

Literatür taraması yapılarak yüksek lisans ve doktora tezleri, konferans ve sempozyum bildirileri, periyodik yayınlardaki ve kültürel magazinlerdeki makaleler, müzelerin ve sanat haberlerinin internet siteleri taranmış ve incelenmiştir.

Kullanılan kaynaklar, genel olarak; tarihsel süreç içinde müze tasarımlarının ve sergi mekanlarının gelişimi (Suau, 1999), sergi mekanlarının tasarımına etki eden elemanlar (Tzortzi, 2007) gibi konuları içeren tezler; müzelerin gelişimini kronolojik olarak inceleyerek (Artun, 2006; Preziosi ve Farago, 2004) ya da çağdaş müzeleri temalarına göre gruplandırarak (Marstine, 2006; Newhouse, 1998) anlatan kitaplardan oluşmaktadır. Kitapların içeriğini oluşturan çalışmaların yayın tarihleri geniş bir zaman dilimine yayılırken, konferans bildirileri ve periyodik yayın makaleleri, 21. yüzyılda yapılmış çalışmalardan oluşmaktadır. Bildiriler, giderek artan müze rekabetine karşılık, müzelerin son dönemdeki yeni yönetim stratejilerini (Fowle, 2004; Mino, 2006; Walzl, 2006) incelemektedir. Makaleler ise farklı

yöntemler kullanarak (örnek olay, anket, gözlem, istatistik oluşturma), çoğunlukla, son dönemdeki sergileme ile ziyaretçi (Fernandez ve Benlloch, 2000; Garoian, 2001; Yaneva, 2003) ve müze deneyimi ile ziyaretçi (Henry, 2000; MacIntyre Latta, 2001) ilişkilerini araştırmaktadır.

Tezde ele alınan kavramlar, disiplinlerarası bakış açısıyla yorumlanmıştır; çünkü günümüzün sorunlarına holistik bakılmaktadır. Bu görüşe göre, bağlamsal bir sistemi oluşturan her bileşen, kendi özelliğini koruyarak, hiyerarşik olmayan bir ağ örüntüsüne dahil olmaktadır. Bu örüntüde, parçalar ve bütün, birbirini var etmekte ve biri netleşirken diğeri bulanıklaşmaktadır. Bu şekilde diyalektik bir gerilim üzerine kurulan holistik bakış açısında, bütün, parçaların toplamından daha fazla anlam taşımaktadır.

Benzer olarak, disiplinlerarası çalışmada da her disiplin, kendi kimliğini ve yöntemini korumaktadır. Bu disiplinlerin arasında hareket edilerek çalışma yöntemleri sorgulanmakta ve sonuçta değişikliğe açık, eleştirel bir tavır kazanılmaktadır. Bu noktada, mimarlığın eleştirel bir pratik olabilmesi için sanata bakması ve kendi alanının geleneksel sınırlamalarından disiplinlerin arasına doğru hareket etmesi gerektiği söylenebilmektedir (Rendell, 2006).

2. MEKAN DENEYİMİ

Algıyla ilgili birçok kaynak, onun, enerjinin saklanması ve tutulması durumu olduğunu anlatmaktadır. Ancak, günümüzde algının pasif değil, enerjinin dışarı çıktığı dinamik bir süreç olduğu bilinmektedir. Sanatsal algılama, bakılan şeyi görmek ve onun estetik özelliklerinin içine çekilmektir. Böylece insan, onu, kendi anıları ve kültürel geçmişiyle bağlantı kurarak ‘deneyim’leyebilmektedir. Dolayısıyla algılama, öznenin kendi deneyimini, var olan çevre bileşenleri üzerinden yaratması durumu olarak tanımlanmaktadır. Yeniden yaratma, algıyı uzatma ve derinlemesine bir yorumlama olmadan, nesne, bir sanat eseri olarak algılanamamaktadır. Müzedeki algılama sürecinde algılayan kişi, sanat eserini ön plana almakta ve Maurice Merleau-Ponty’nin ‘karşılıklı eşleme (intertwining)’ kavramında olduğu gibi bir varlık/yokluk durumu oluşturmaktadır (Garoian, 2001). Sanat eseri ile müze mekanının algısı, Gestalt dönüşümlerinde olduğu gibi birbirini tamamlayan zıtlıklar sergileyerek yok olup var olma ilgisi içindedir.

Algıyı anlayabilmek için ortaya konan çalışmalar arasında Gestalt psikolojisi, beyindeki süreçlerle insanın ‘deneyim’lerini birleştirdiği için, tezde Gestalt psikolojisine de değinme gereği duyulmuştur. Gestalt psikolojisi, döneminin egemen görüşü olan Strüktüralizme karşı gelişmiş ve Gestalt psikolojisinin pek çok prensibi, günümüzde modern algı kuramına dahil edilmiştir (Rock ve Palmer, 1990).

Algının nasıl oluştuğu üzerine çalışan Gestaltçılara göre insan, görülen fiziksel çevrenin her detayını genellikle net olarak algılamamaktadır. Beyindeki ayıklama, tanımlama ya da sınıflandırma işlemleri sırasında yalnızca işine yarayacak kadar detayı algılama eğiliminde olup gerisini önemsememektedir (Vernon, 1966). Başka bir deyişle, bilme yetisi, retina düzeyinde bile bir hedef seçme gereksinimine ve olanağına sahiptir. Net görüşün dar bir alanla sınırlı olması nedeniyle, hedefin, verili alanın tamamından seçilip ayrılması gerekmektedir. Bu sınırlama, bir engel oluşturmak yerine, zihnin her defada baş edebileceğinden daha fazla enformasyona

boğulup zor durumda kalmasını ve algı eşiğini aşmasını önlemektedir. Ayrıca, bir ilgi alanına yönelip dikkatin, odak noktası dışında kalan her şeyin görmezden gelinmesini kolaylaştırmaktadır. Mekandaki derinlik boyutunda da bu seçicilik geçerli olup bir kerede yalnızca dar bir alana odaklanılmaktadır. Yakın planın görüşü netse arka plan bulanıklaşmaktadır (Arnheim, 2007). Bu bağlamda, müzelerde, izleyicinin bir sergideki ‘deneyim’i, eserleri arka arkaya izlemenin sonucunda akılda oluşan bir çeşit mozaik gibidir. Çünkü bütün müzeyi, hatta bir bakışta mekanın içindeki serginin tümünü bile kavramak olanaksızdır (Tzortzi, 2007). Kişi müze ziyaretini anımsadığında, bu ilişkiler doğrultusunda ya eserler, ya mekan ve mekanın atmosferi ya da başka unsurlar ön plana çıkmakta, diğerleri geri planda kalmakta ve bazı şeyler de iyice bulanıklaşıp unutulmaktadır. Eğer izleyici sergiyi belirli bir eser için gezmekteyse, gezi sonrası aklında kalan, o eserle karşı karşıya geldiği an yaşadıkları ve gördüklerinin üst üste çakışması olabilmektedir. Dolayısıyla, duruma göre değişmeksizin, izleyicinin kafasında muğlak parça-bütün ilişkilerinden doğan kolajlar oluşmaktadır.

2.1 Mekan Kavramı

Mimarlık ve sanat tarihçisi Nikolaus Pevsner’e göre mimarlığı resim ve heykelden ayıran şey, mimarlığın mekansal nitelikleri olmaktadır (Johnson, 1994). Mekan, en ilkel haliyle, bir alan çevrelendiğinde ya da yaşanan yer strüktürel olarak geliştirildiğinde ortaya çıkmıştır. Sözcüğün ilk anlamları, tamamen geometrik ve mutlak bir kavrayıştan yola çıkmaktadır. Boş bir alanı çağrıştıran mekan, bilimsel olarak ‘Öklid’, ‘izotropik’ ya da ‘sonsuz’ gibi sıfatlarla beraber kullanılarak genelde matematiksel ve fiziksel olarak kavranmıştır (Lefebvre, 1991). On sekizinci yüzyılın sonuna kadar hiçbir mimari araştırmada mekan sözcüğü kullanılmamıştır. Mimari kompozisyonda birincil nitelik olarak mekan düşüncesi de son birkaç yıla kadar tamamen gelişme göstermemiştir (Collins, 1965).

Mekanın karmaşık bir sosyal yapısının olduğunu öne süren Henri Lefebvre, mekanı üçe ayırmaktadır. Şekil 2.1’de de diyagramatik olarak aktarıldığı gibi, bunlar, fiziksel mekan, temsil mekanı ve mekanın temsiliyeti kategorileridir. Bu kategoriler, hiyerarşik olarak sıralanmayarak, birbirine dönüşmekte ve birbirini görünür kılmaktadır. Çünkü Lefebvre’a göre, insan yaşantısının bir bölümü olan bu temsil

mekanlarının anlam kazanmasında, duygular ve düşlerin de payı vardır. İnsanlar, fiziksel bir dünyada yüzen atomlar gibi değildir; düşler, korkular ve duygular, onların ayrılmaz bir parçasıdır (Harvey, 2004).



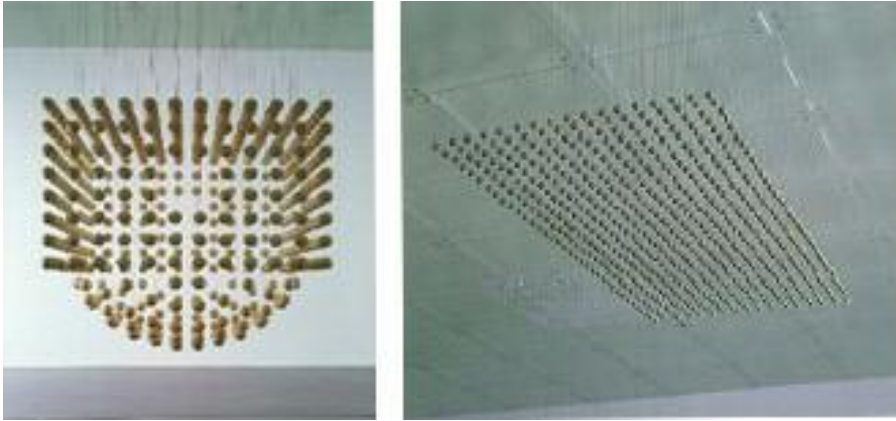
Şekil 2.1: Lefebvre'in mekan kategorileri

Berlin Yahudi Müzesi, fiziksel anlamda bakıldığında, tarihi değer taşıyan belgeleri, fotoğrafları ve nesneleri izleyiciye sunan bir yapıdır. Ancak, binanın formu, mekansal kurgusu ve aydınlatması gibi unsurlar, izleyiciye nesneleri göstermekten öte, onları bir enstalasyona dönüştürerek mekanla birlikte 'deneyim'letmektedir (Şekil 2.2). Dolayısıyla, izleyicinin sonsuz düş gücü ve nesnenin ona hissettirdikleri gibi pek çok durum, eserin içinde bulunduğu mekanı katmanlaştırarak, Lefebvre'in önerdiği üç mekan kategorisinin eş zamanlı varolmasına neden olmaktadır.



Şekil 2.2: Berlin Yahudi Müzesi'nde enstalasyona dönüşen nesneler

Bu düşünce yöntemiyle, bir nesnenin sanat eserine dönüşüm süreci de açıklanabilmektedir. Örneğin, sanatçı Canan Dağdelen'in 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi'nin dikdörtgen şeklindeki kalıcı sergi mekanında yer alan eserleri, belli aralarla yan yana ve arka arkaya yerleştirilen ve tavandan sarkan eşit büyüklükteki seramik kürelerden oluşmaktadır (Şekil 2.3). Ancak, bu objelerin birer sanat eseri olması nedeniyle, bu fiziksel bakış açısı tek başına yeterli olmamaktadır. Algıyla birlikte zihinsel sürecin başlamasıyla (örneğin, kürelerin parça parça değil, Gestalt prensipleriyle, göz tarafından bütünsel olarak algılanması, ve içlerinde ya da üstlerinde mekan oluşturduğunun fark edilmesi) ve esere yüklenen belirli kodların çözülmeye çalışılmasıyla (örneğin, sözü edilen parça-bütün ilişkisinin, inşa edilen/parçalanan mekan arasındaki ilişkiyi eş zamanlı olarak ortaya koyması ya da yerleşik düzen/göçebelik diyalektiğini sorgulaması) ortaya çıkan estetik deneyim gibi, başka katmanların varlığı da söz konusu olmaktadır (Şekil 2.4).



Şekil 2.3: 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi'nde Dağdelen'in enstalasyonu



Şekil 2.4: Nesnenin sanat eserine dönüşüm süreci

Mekan üzerine yapılan önemli tartışmalardan biri de, mekanın mutlak ya da görelidir. Mekanın mutlak olduğu kabul edilirse, maddeden bağımsız bir varoluşla, mekan ‘kendinde şey (Kant’a göre Ding an sich)’ durumuna gelmektedir. Mekanın görelidir olduğu görüşü de, yalnızca nesneler var olduğu ve birbirleriyle etkileştiği için varolan nesneler arasındaki ilişki olarak anlaşılmaktadır. Bu görüşlerin yanı sıra, David Harvey, Leibniz’den yola çıkarak üçüncü bir görüşü önermektedir. Buna göre mekan, bir nesnenin yalnızca diğer nesnelerle kendi içinde ilişkiler içerdiği ve temsil ettiği kadar var olması anlamında nesneleri kapsayan ilişkisel bir mekan olarak kavranmaktadır. Başka bir deyişle, mekan ne mutlak ne de görelidir; duruma bağlı olarak biri ya da eşzamanlı olarak hepsi olabilmektedir. Bu nedenle artık önemli olan, “Mekan nedir?” sorusu yerine, “Değişik insan davranışları, değişik mekan kavramlarını nasıl yaratmakta ve kullanmaktadır?” sorusudur (Harvey, 2004).

İnsan davranışının ilk adımı, algılama sürecidir. Bu karmaşık süreç, zamanı ve içinde bulunulan mekanı da içererek, onları bütünleştirmekte ve sıkışmaktadır. Çünkü bir sonraki bölümde detaylı anlatılacağı gibi, algı sürecini; geçmiş, anılarla, gelecek de beklentilerle etkilediği için, geçmiş ve gelecek, eşzamanlı olarak şimdiki zamanda var olmaktadır. Mekan, insanlarla ve nesnelerle etkileşimiyle birlikte kavranmaya başlanmıştır; çünkü onu oluşturan parçalar, birbirini ve dolayısıyla mekanın kendisini etkilemekte ve görünür kılmaktadır. Bu da onu, fiziksel mekanı aşarak katmanlaşan ve algılanıp anlamlandırılan mekan durumuna getirmektedir. Başka bir deyişle, kavranan somut mekan, ‘deneyim’lenen soyut/somut mekana dönüşmektedir.

Soyut/somut mekanda insan, nesneyle diyalektik bir ilişkiye girmektedir. Bu ilişkinin gerilimi ile oluşan dinamik alan da özneyi eski pasif konumundan kurtararak etkin yapmaktadır. Örneğin, ‘deneyim’ kavramı ön plana alınarak tasarlanan müze mekanlarında, izleyici, yalnızca algılayıcı değil, sanat eseriyle etkileşen ve kimi zaman ona karışan aktif katılımcı rolündedir. Sergi mekanı – sanat eseri etkileşiminde, eserin, sergilendiği mekanı görünür kılması ve mekanın da sergilenen eseri görünür kılması sürecinde, müze ziyaretçisi için ‘deneyim’ olgusu, bu diyalektik ilişkide yatmaktadır (Balık, 2007).

2. 2 ‘Deneyim’ Kavramı

İnsan çevresiyle ya da herhangi bir nesneyle etkileştiğinde öncelikle algı ilişkisi kurmaktadır. Bu bakımdan algı, kişinin dış dünya hakkında bilgi sahibi olmasını sağlayan çok önemli bir kavramdır. Genel olarak, algının amacının, uygun bir şekilde hareket etmeyi sağlayacak bilgiyi vermek olduğu söylenebilmektedir (Norberg-Schulz, 1968). İnsanın bir sanat eseri ya da mekanla olan ilişkisinde de yer alan algı kavramı, aynı zamanda, estetik duruşun temel değerlerinden biri olmaktadır.

Algı deneyimi, kimi zaman sanatçılar tarafından özellikle yaratılmaya çalışılmaktadır. Merleau-Ponty’ye göre modern resimde, özellikle de empresyonistlerin eserlerinde bu durum çok iyi aktarılmaktadır. Modern ressamların, perspektif kurallarına uymuyor gibi görünen nesneleri, üst üste ya da çevresinden kesin çizgilerle ayırmadan çizmesinin nedeni, algı deneyimini aktarmaya çalışmalarıdır (Merleau-Ponty, 2005).

Algı psikolojisi, duysal bilginin çevreden alınması ve işlenmesine dair bir çalışma alanını oluşturmaktadır. Çevreden kaynaklanan uyarıcı etkilerin, duyu organları ve zihinsel süreçle ilgili olgular yardımıyla kavranması ve anlaşılması, algı olarak tanımlanmaktadır. Bu olgu, çevresel psikologlar tarafından sinir sisteminin bir tepkisi olarak da açıklanmakta ve uyarım – tepki ilişkisi kapsamında ele alınmaktadır (Aydınlı, 1986).

Eski görüşlere göre algı süreci, bir ışık demetinin, gözün lens kısmından geçmesiyle başlamaktadır. Lensin görevi, retinayı oluşturan sinir hücrelerinde imgeyi odaklamaktır. Retina hücreleri de şekli duysal veriye çevirerek optik sinir sisteminden beyne göndermektedir. Algılamanın sonraki adımında, gözlere aktarılmış olan bu veriler yorumlanıp sınıflandırılmakta ve ilişki kurularak anlamlandırılmaktadır (Lam, 1977).

İnsan, yaşamı boyunca sürekli olarak bir çok şey algılamaktadır. Duyular tarafından kaydedilip beyne iletilen duysal uyarıcılar, sürekli değişim içinde olmaktadır. Beyin de sürekli olarak gelen duysal veriyi ayıklayıp sınıflayarak yorumlamakta ve o an gereksinme duyulanlarla duyulmayanlar arasında ayırım yapmaktadır. Gerekli olan bilgi hemen bilince alınırken, gereksiz bilgi ise daha sonra çağrılmak üzere algılayan kişinin bilincinin dikkatini çekmeden, belleğe alınmaktadır (Lam, 1977). Daha sonra

bu bilgi, başka bir algılama sürecinde yeni algıyı anlamlandırmak ve sınıflandırmak için belleğe tekrar çağrılmaktadır (Vernon, 1966). Dolayısıyla algı verilerini toplamak, gözün yaptığı ikincil bir iş olurken, kavram yaratma, bilgi biriktirme, bağlantı kurma, ayırma ve çıkarım yapma işi, beynin yaptığı birincil bir iş olarak görülmektedir (Arnheim, 2007).

Duyularla düşüncenin birbirinden ayrıldığı bu mekanik modele karşı olarak Rudolf Arnheim yeni bir model önermektedir. Bu yaklaşıma göre düşünme, ilk anda görme ile birlikte oluşmakta ve yapısal olarak görme duyusuna bağlı olmaktadır. İnsanın gerçek düşünmesi, başka bir deyişle sanatsal ve bilimsel alanda problem çözmesi, her zaman uzamın görsel algılanışı üzerinden yürümektedir. Görsel bir sanat eserini inceleme işi, biçim oluşturma görevinin görmeye etkin bir şekilde katıldığı bir kanıtı olmaktadır. Bir önceki bölümde detaylı anlatıldığı gibi, başta salt bir şekil topluluğu gibi görünen eser, verili bir imge aranarak çözülmeye çalışmakta ve ‘deneyim’lenmektedir (Arnheim, 2007).

Christian Norberg-Schulz, algıyı birkaç noktada problematik bir kavram olarak tanımlamaktadır. Öncelikle, algıların kişiyi yanıltması sonucu, içinde bulunulan durumun doğru değerlendirilemeyeceğini düşünmektedir (Norberg-Schulz, 1968). Aslında bu görüş, Antikçağ’dan beri süregelmektedir. Eleali filozof Parmenides’e göre duyusal deneyim, aldatıcı bir yanılsama olduğu için, algılama ve akıl yürütme arasında kesin bir ayırım yapılmalıdır. Çünkü duyuları düzeltme ve hakikati bulma, ancak akıl yürütme ile mümkün olmaktadır (Arnheim, 2007).

Norberg-Schulz’a göre değişik insanlar aynı anda aynı çevrede farklı ‘deneyim’lere sahip olmakta ve aynı nesnelere karşı farklı tavırlar sergilemektedir. Bunun yanı sıra, her şey çevresiyle bütünleştiği için bir nesne doğrudan kavranamamakta, nesnenin olası bir bileşen olduğu bir durum algılanmaktadır (Norberg-Schulz, 1968). Bu anlamda, Arnheim’a göre görmek, ilişki içinde görmek anlamına gelmektedir (Arnheim, 2007). Dolayısıyla algı, aracı konumunda olmaktadır.

Norberg-Schulz, son olarak da, insanların katılımının olduğu tüm durumların, önceki deneyimlere bağlı olarak algılandığını tartışmaktadır. Durumun organizasyonu, kişinin algısal şemasına göre yapılmaktadır. Algının tatmin etmeyen düzeyde olduğu zamanlarda ise kişi, beklentilerini gözden geçirerek buna göre yeni bir şema yapmakta ve böylece dünyasını genişletmektedir (Norberg-Schulz, 1968).

Algı kavramının yapısını anlayabilmek için çeşitli algı kuramları üretilmiştir. Bunların ilki, James Jerome Gibson tarafından Algısal Psikofizik Kuramı ile geliştirilmiştir. Beden ve zihinsel yapı arasındaki ilişkilere dayanan bu kuram, bireysel ve zihinsel organizasyondan çok, uyarıcıdan kaynaklanan karmaşık değişkenlerin bir işlevi olarak ele alınmaktadır. İkinci olarak, Wolfgang Köhler tarafından geliştirilen Gestalt Algı Kuramına göre ise hem bireysel yapı ve zihinsel düzen hem de çevrenin düzeni ve organizasyonu, deneyimin bir parçası olarak kabul edilmektedir (Aydınlı, 1986).

Almanca ‘biçim’ anlamına gelen Gestalt sözcüğü, algı psikolojisinde, aralarında dinamik bağlar bulunan parçaların oluşturduğu anlamlı bütün olarak yorumlanmaktadır. Gestaltçılara göre bir bütüne anlam veren, onu oluşturan parçalar değil, parçaların ne biçimde bir araya geldiği, diğer bir deyişle, parçalar arasındaki ilişkidir (Aydınlı, 1986). Örneğin, Gestalt psikolojisini geliştirenlerden biri olan Max Wertheimer’ın noktalar üzerine yazdığı makalesine göre, parçalar arasındaki bu ilişki, insanın doğuştan gelen düzenleme eğilimiyle ve birbirine benzeyen ya da yakın duran elemanları birbirine ait gibi görmeleriyle ilgilidir. Ancak, bu gruplama eğilimlerinin karşılıklı etkileşimleri basit değildir. Çünkü parçaların görünüşü, bütün tarafından belirlenmekte, benzerlik ve yakınlıkla ilgili kararlar her zaman göreceli olmakta, ve resim, poster gibi karmaşık kompozisyonlarda parçalar, gruplama eğilimlerinden biriyle bağlantı kurarken diğerleriyle kurmak zorunda olmamaktadır (Behrens, 1998).

Gestalt psikolojisindeki önerilerden bir diğeri de, görünenden yola çıkarak görünmeyene ulaşılması ya da görünmeyen hakkında önceden sahip olunan bilginin tekrar belleğe çağırılmasıdır. Arnheim, bunu, geçmişten gelen görsel kazanımların, insanın o anki algısal alanındaki uygun yerlere, buraları en yararlı şekilde tamamlayarak yerleştirilmesiyle açıklamaktadır. Nesnelerin gizli iç kısmına dair bilinenlere ulaştırın bu bilgi, tümüyle görseldir. Böyle bir bilginin görsel doğası dikkate alındığında, bilinenle görülen arasında bir kesinti olmamaktadır. İç (görünmeyen), dışa (görünene) tamamen uymaktadır. Bu süreklilik, algıyı retina üzerinde betimlenen nesnenin ötesine yaymaktadır. Algılayan insanın, nesnenin görünmeyeni hakkında önceden bir bilgisi olmasa da, nesneler, ya kaplar olarak ya da içleri ile dışları aynı süreklilikteymiş gibi görünmektedir. Yalnızca özel koşullarda, örneğin bir duvar, tanınması istenilmeyen şeyi tanınmaktan

alı koyduğunda ya da içerden dışarı çıkmak isteyen bir şeyi engellemiş gibi görüldüğünde, dışarı, içine işleme özgürlüğünü kontrol eden bir engel olarak deneyimlenmektedir (Arnheim, 2007).

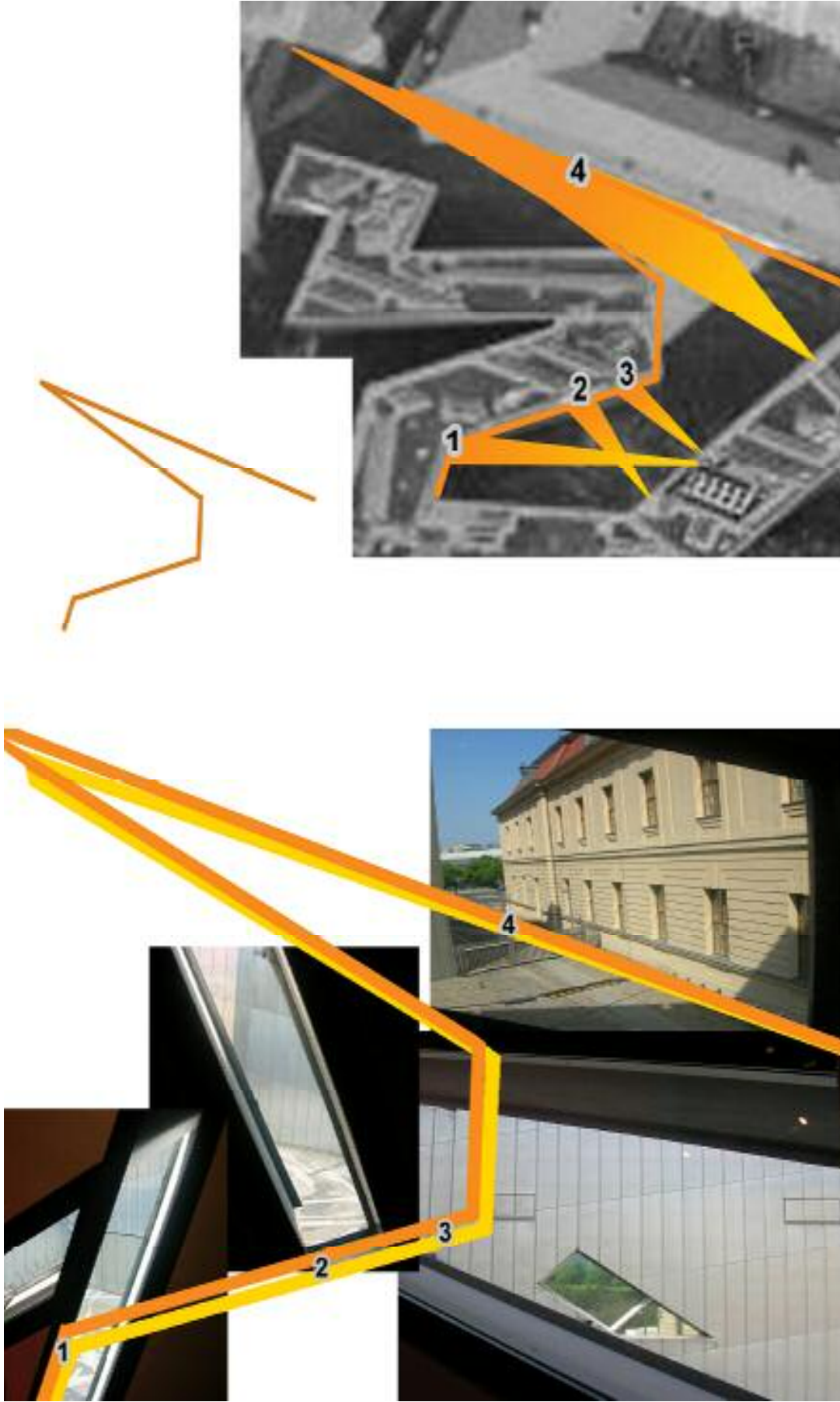
Daniel Libeskind tarafından yapılan Berlin Yahudi Müzesi'nin (2001), içinden algılandığı haliyle yarık şeklindeki pencereleri, dış mekanı tam olarak göstermeyerek ancak küçük ipuçları sunmaktadır. Her bir yarıktaki farklı parçalar halinde sunulan bu dış mekanı algısının birleştirilerek bir bütün oluşturması beklenmektedir (Şekil 2.5).

La Congiunta'ya da fiziksel olarak bakıldığında Märkli'nin bu betonarme yapısının yalnızca metal bir kapısı olduğu görülmektedir. Duvarlarında boşluk yoktur. Tüm ışık, çatı pencerelerinden alınmaktadır. Böylece pencerelerin renkleri, doğal ışıkla sürekli değişmektedir (Steinmann ve Wismer, 2001). Bunun yanı sıra, İsviçre'nin bu bölgesinin Alp Dağları'na yakın olması nedeniyle, müzenin üstünden geçen bulutlar, ortamın aydınlatmasını değiştirmekte, müze bazen karanlığa bile bürünebilmektedir. Heykel sanatının ışıkla etkileşiminin çok önemli olduğunun ve ışıklandırma şeklinin, heykellerin algılanışını etkilediğinin farkında olan mimar, çoğu müzede görüldüğü gibi mekanı yapay olarak aydınlatmamıştır (Şekil 2.6).

Işığın değişimi, mekana doğrudan katkı sağlamaktadır. Mekanın ve sanat eserlerinin bazı bölümlerinin öne çıkmasına, sonra da ışığın değişimiyle o bölümlerin geri planda kalmasına neden olmaktadır (Mostafavi, 2002). Böylece ışık, parça-bütün ilişkisinin algılanmasına etki eden ve mekanla birlikte eserleri de sürekli değiştiren fenomenolojik bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır.

Berlin Yahudi Müzesi'nde de doğal ve yapay aydınlatma ile deneyim ortaya konmaktadır. Aydınlatma, bu müzede, yapının çizgisel plan şemasını iç mekana yansıtmaktadır. Birbiriyle kesişerek ya da birbirinden ayrılarak izleyicinin yolu hem bulmasını hem de kaybetmesini sağlamaktadır (Şekil 2.7, Şekil 2.8).

Algının temel özelliklerinden biri, öznenin durumuyla nesnenin olası tüm biçimlenimleri arasında sürekli değiş tokuşu gerektiren bir akış sürecinin sonucu olmasıdır (Eco, 2001). Bunun yanı sıra, yalnızca tek bir anla ilgili değil, geçmiş, şimdi ve gelecek zamanın iç içe geçtiği, katmanlaşmış, karmaşık bir süreç olduğu görülmektedir. Bu süreçte de yorumlama ve anlamlandırma adımı ile, algı ve 'deneyim' kavramları iç içe girmeye başlamaktadır.



Şekil 2.5: Berlin Yahudi Müzesi'nin pencerelerinden dışarıya bakış



Şekil 2.6: La Congiunta’da doğal aydınlatmanın etkisi



Şekil 2.7: Berlin Yahudi Müzesi’nde doğal aydınlatmanın mekandaki etkisi



Şekil 2.8: Berlin Yahudi Müzesi’nde yapay aydınlatmanın kesişerek ve ayrışarak yön tariflemesi ve yön duygusunun yitmesini sağlaması

Dewey'nin doğalcılığından gelişmiş Amerikan etkileşimci psikolojiye göre, algılama, klasik çağrışım tanımındaki gibi fiziksel uyaranların alınması olarak tanımlanmasa da, anıların, bilinçdışı inançların ve özümsemiş olan kültürün dış uyaranlarla kaynaştığı ve onlara eğilimlerine uygun bir form ve değer kazandırdığı bir ilişkiyi temsil etmektedir (Eco, 2001). Algılama, duyusal algılama, anımsama, düşünme ve öğrenme gibi zihinsel işlemleri de içermektedir. Dolayısıyla akıl ve duyular bir bütündür (Aydınlı, 1992).

Her 'deneyim', ayrıntılarında farklı olsa da aslında hepsinin ortak bir örüntüsü vardır; o da, bir canlı ile yaşadığı dünya arasındaki ilişkisel varoluştur. Bu ilişki, Gestalt kuramında olduğu gibi bütünü oluşturan parçaların birbirini görünür kılarak gerilimli bir şekilde varolmalarından kaynaklanmaktadır. 'Deneyim', ancak böyle bir dinamizmin içinde gerçekleşmektedir. Dewey'nin de dediği gibi, yalnızca değişimin ve akışın egemen olduğu ya da her şeyin bitmiş, sonlanmış, hiçbir kuşku, olasılık ve krizin olmadığı bir dünyada estetik deneyim ortaya çıkamamaktadır. İçinde yaşanan dünya ise hareket ve sonlanmaların, kopma ve bir araya gelmelerin gerilimli birleşimidir. Bu yüzden, estetik deneyimden söz edilebilmektedir (Dewey, 1997).

İnsan ancak kendine canlı varlık olarak bir anlam ifade edebilen 'bir arada oluş'ları kavrayabilmektedir. Haklarında hiçbir şey bilinmeyen başka sonsuz sayıda 'bir arada oluş' bulunmaktadır. Önceki bölümde belirtildiği gibi, herhangi bir koşulda bir arada olabilecek tüm öğeleri ve onların tüm olası ilişkilerini deneylerle dağarcığa katmak mümkün değildir. Bu nedenle algılamayı biçimlendiren bir etken olarak sürekli 'deneyim'e başvurulmaktadır. Gözdeki retina tabakasının belirli yapısına bağlı sonsuz sayıda olanak arasından seçim yapmaya zorlanan organizma, geçmişteki 'deneyim'lerini işin içine sokmakta ve geçmişte olabilme olasılığı en fazla olanın o anda yaşamakta olduğu fırsatta da en fazla olası olduğunu varsaymaktadır. Başka bir deyişle, görülen şey, geçmiş 'deneyim'lerin ağırlıklı ortalamasının bir işlevidir. Dolayısıyla böyle bir sürece dayanarak algılanan şeyler, onun mutlak bir kesinlikle ortaya konması değil, edinilmiş 'deneyim'lere dayanan ön deyi ve olasılıklar olmaktadır (Eco, 2001).

Gerçek sanat eseri, 'deneyim'le birebir ilişkili olduğu için onu insan faktöründen uzak olarak tanımlamak doğru değildir. 'Deneyim', sürekli oluşmaktadır; çünkü canlı varlık ile çevresel koşulların etkileşimi, 'deneyim' sürecinde varolmaktadır.

‘Deneyim’de bir şeyden başka bir şeye akış olmaktadır. Ancak, bu sürekli akış sayesinde delikler, mekanik birleşimler ve ölü noktalar oluşmamaktadır. Duraklamalar ve dinlenme yerleri ise hareketlerin niteliğini belirten ayraçlar gibidir. Bir sanat eserinde çeşitli bölümler, kısımlar ve olaylar, birbiri içinde eriyerek kaynaşmaktadır; ancak hiçbirisi kendi özelliğini kaybetmemektedir. Bu değişik özelliklerin toplamı, ‘deneyim’ değildir; onlar, belirgin özellikleriyle birlikte deneyimin içinde yok olmaktadır. Bir eserin deneyimlenmesi, herkes için her seferinde farklı anlamlar içermektedir. Çünkü bütün insanların aynı dünyada yaşamasına karşın her bireyin görme ve duyumsama yolu farklı olmaktadır. Dolayısıyla insan, eski ‘deneyim’lerle ilişkiye girerek o ana kadar varolmayan yeni bir ‘deneyim’i ortaya çıkarmaktadır (Dewey, 1994). İnsanı ‘deneyim’lenen nesnelerden ayrı olarak saf bir zeka gibi, nesneleri de her türlü insanca özellikten yoksun saf nesneler gibi görmek yerine bir içli dışlı olma durumu söz konusudur. İnsanla nesneler arasındaki ilişki, egemen bir zihin ile nesne arasındaki gibi mesafeli ve baskı kuran bir ilişki olmamaktadır (Merleau-Ponty, 2005). İlişkiler muğlaklaşmakta ve hiyerarşi, yerini ağ örüntüsüne bırakmaktadır.

Bu bağlamda, Merleau-Ponty’ye göre, bir şeyin sahip olduğu nitelikler, yalnızca yan yana durmamaktadır. Nesnenin birliği, niteliklerinin arkasında yatmamakta, her bir nitelik o nesnenin birliğini doğrulamakta ve niteliklerin her biri, nesnenin tamamı olmaktadır. Jean Paul Sartre da, her niteliğin o nesnenin varlığını açığa vurduğunu söylemektedir: “Limonun sarılığı, limonun niteliklerinin hepsine bulaşır, limonun her niteliği öbürlerine bulaşır. Her biri, içinden diğerini gösterir.” Dolayısıyla nesneler, karşısında düşünülüp taşınılan yalın ve tarafsız nesneler değildir. Nesnenin her bir özelliği, insan için bir tutumu simgelemekte, anımsatmakta ve olumlu ya da olumsuz tepkiler uyandırmaktadır. Bunun yanı sıra, nesneler, Norberg-Schulz’un dediği gibi, çevresiyle beraber kavranmaktadır. Merleau-Ponty’ye göre de nesnelerle öznelerin ilişkisi mesafeli değildir; her nesne vücuda ve yaşama seslenerek insan özelliklerine bürünmektedir ya da tam tersine, bu nesneler, sevilen ya da nefret edilen davranışların simgeleri gibi öznenin içinde yaşayabilmektedir. “Ressam, nesnelerin ‘aurasını’ yansıtmalıdır”, derken Cézanne da bunu kastetmektedir (Merleau-Ponty, 2005).

2.3 Estetik Deneyim

‘Estetik’ sözcüğü, ‘algı, duyum’ anlamındaki Yunanca sözcük *aisthesis*’den gelmektedir. Bu anlamda Estetik, duyulur algının ve duyusallığın sağladığı bilgi ile ilgili bir felsefe dalı olmaktadır. ‘Estetik’ sözcüğünü 1750’li yıllarda ilk kez kullanan Alexander Gottlich Baumgarten, onun sınırlarını da belirlemiştir. Baumgarten’in yaptığı ilk tanımlamaya göre, Estetik, açık seçik olmayan bir duysal bilginin bilimidir. Dolayısıyla estetik bilginin özelliği, açık ve net olmak değil, bu bağlamda bulanık olmaktır (Tunalı, 1984). Estetik olarak değerlendirilen bir şey, zamana ve kültüre göre değişmektedir. Değerlendiren kişinin bilgisi, inançları ya da ilgisinden etkilendiği için psikolojik, sosyolojik, kültürel ya da politik belirli görüşleri yansıtabilme potansiyeline sahiptir.

Dewey’ye göre estetik; beğenme, algılama ve keyif alma olarak ‘deneyimleme’yi işaret etmekte ve üreticiden çok tüketicinin bakış açısını belirtmektedir (Dewey, 1994). Bu anlamda, estetik deneyim, kendi hareketinden ortaya çıkan bir süreç olmaktadır. Diğer insan etkinliklerinden farklı olarak sanatı oluşturan ‘deneyim’, araştırma bitince başlamamaktadır. Başka bir deyişle, sürecin sonundaki bir şey değil, sürecin kendisi olmaktadır (MacIntyre Latta, 2001). Böylece, dinamik bir süreç olarak estetik deneyim, aynı zamanda zıtlıklar üzerinden tanımlanarak muğlak bir örüntü oluşturmaktadır (Şekil 2.9).



Şekil 2.9: Zıtlıklar üzerinden tanımlanan estetik deneyimin diyagramı

3. ‘YENİ’ MÜZECİLİK ANLAYIŞI

“Eğer müzelerin duvarları ve üzerinde sanat eserlerini tanımlayan yazıların yazdığı etiketler yok olsaydı, duvarlarda yer alan ve etiketlerle tanımlanan sanat eserlerine ne olurdu? Bu estetik deneyim nesneleri, kaybettikleri özgürlüğü kazanmış mı olurlardı, yoksa gereksiz ve anlamsız nesnelere mi dönüşürlerdi?” Jonah Siegel (Preziosi & Farago, 2004, s.4).

Müze düşüncesinde dönüşüm, kaçınılmazdır. Aslında müzelerin tarihi incelendiğinde ortaya çıkışından itibaren müzenin düşünsel bir gelişim süreci olduğu anlaşılmaktadır. Gerek izleyicilerin beklentisinin değişmesi, gerekse sanat eserlerinin içeriğinin ya da sunumunun değişerek bunun müze mekanına yansması, bu gelişimin nedenleri arasında sayılabilmektedir. Sonuçta, çağdaş eleştiriyle birlikte gelen sorgulamalar, müze kavramını problematik haline getirerek ‘yeni’ müzeciliği oluşturmaktadır. Dolayısıyla buradaki ‘yeni’ ifadesi, günümüz müzesinin yalnızca ambalajının değiştirilmiş olması anlamına gelmemektedir.

Bürger, ‘yeni’nin, meta toplumuna hakim olan şeyin de zorunlu bir sureti olduğundan söz etmektedir. Meta toplumu, ancak üretilen mallar satılınca var olabileceği için, alıcıları her zaman ürünlerin yeniliğiyle çekmek gerekmektedir. Ancak meta toplumunda ‘yeni’ kategorisinin, içeriği belirten (substantielle) bir kategori olmadığını, yalnızca görüntüyü belirttiğini akılda tutmak gerekmektedir. Bu kategoride söz konusu olan, metanın doğası değil, yapay bir şekilde metaya yüklenen görüntüdür. Başka bir deyişle metaların yeniliği, sunulma şekillerindedir (Bürger, 1974). Çağdaş anlamdaki müzelerde ise sunulma şeklinin ve görüntünün değişiminin ötesinde, müze düşüncesini oluşturan paradigmlar değişmiştir.

‘Yeni’, aynı zamanda Adorno’nun modern sanat kuramının merkezinde de yer alan bir kategoridir. Adorno’nun ‘yeni’ kavramı, modernizm öncesinde sanatın gelişimine damgasını vuran yeniliklerden ve temaların, motiflerin, sanatsal tekniklerin

yenilenmesinden farklıdır. Çünkü burada sözü edilen, gelişim değil, bir gelenekten kopuştur. Modernizmdeki ‘yeni’ kategorisi ile bu kategorinin eski kullanımları arasındaki fark, o döneme kadar egemen olan şeyden radikal bir şekilde kopmuş olmasıdır. Burada yalnızca, eskiden geçerli sayılmış olan sanatsal teknikler ya da stil ilkeleri değil, bütün bir sanat geleneği olumsuzlanmaktadır (Bürger, 1974). Çağdaş müzecilikte de geleneksel müzenin sahip olduğu kategoriler bırakılarak müze problemine başka açıdan bakılmaktadır. Buna da en başından, yani müzenin, tarih boyunca değişmeyen temel işlevlerini (toplama, koruma, çalışma, sergileme ve eğitme) yeniden düşünmekle başlanmıştır. Burada ciddi olarak bir gelenekten kopuş ve varolanı sorgulama durumu söz konusudur. Bu anlamda Adorno’nun ‘yeni’ kategorisi, Avangard kuramla benzerlik göstermektedir.

Müze, yeniliğe mahkumdur. ‘Yeni’; modern, şaşırtıcı ve bireyseldir. Üstelik kural tanımamakta, çözümlemeye ve tanımlamaya gelmemektedir. ‘Yeni’nin en çarpıcı ifadesi, modadır. Yenilikte ‘yeni’, sürekli ve kesintisizdir. ‘Yeni’yi eskite eskite yenilenen bir sanat, ölümsüzlük ümidini ancak bu süreklilikte yakalamaktadır. Ancak, yakaladığında zaten tükenmiş demektir. Çünkü ‘yeni’ eskidir, moda ölümdür (Artun, 2006). ‘Yeni’ olan, bir sonraki stilin yeniliğinden dolayı aşılma, değerini yitirmekte, salt moda olan ise geçmişe karışmaktadır. Modadaki değişimlerin diyalektiği, zorunlu olarak mantıksal karşıtını da içinde barındırmaktadır. Modanın genişlemesi ya da yayılması, onu ister istemez kendi çöküşüne götürmektedir. Modanın her şeyi kendi içinde eritmesi ise artık onu moda olmaktan çıkaran bir düzeye erişirmektedir (Frisby, 1994).

Georg Simmel’e göre moda, geçmiş ile geleceğin eşiğinde durarak doruk noktasında olduğu süre içinde diğer fenomenlerin veremeyeceği kadar güçlü bir ‘şimdi’ duygusu vermektedir (Simmel, 2003). Bunun yanı sıra, zıtlıkların bir araya gelmesiyle ortaya konan toplumsal bir form olmaktadır. Farklılaşma ile değişimin çekiciliğini, benzerlik ile uyumun çekiciliğiyle birleştirmektedir. Örneğin, güzelliğin kendisi, yalnızca ebedi, değişmez bir unsur değil, koşullara göre değişen, görelî bir unsur da barındırmaktadır. Bu unsur, yaşanan çağ ve o çağın modaları, duygularıdır. Bu mutlak yenilik estetiği, yalnızca geçicilik/kalıcılık arasındaki zıtlığın yeni bir çeşitlemesi değildir. Geçici, anlık ve koşullara bağlı olanın, sanatın bir yarısını oluşturmak için değişmez, zamandan bağımsız ve evrensel olan diğer yarısıyla tamamlanması gerekmektedir. Zamandan bağımsız güzellik, geçmiş deneyim

konumundaki güzellik fikrinden başka bir şey değildir. Hem insanlar tarafından yaratılıp hem de onlar tarafından sürekli vazgeçilen bir düşüncedir (Frisby, 1994).

Moda ikili bir çekiciliğe sahip olduğundan Baudelaire'in estetiğinin de hareket noktasıdır. Tarihsel olanın içinde şiirsel olanı, geçici olanın içinde kalıcı olanı barındırmaktadır. İnsanlar tarafından yaratılan ve güzelliğin sonsuzluk kısmını örten modanın merkezi yeri, zamandan bağımsız güzellik kavramını zorlayarak güzelliği tarihsel kılmaktadır. Artık sonsuz olan, geçici ve zamansal olanın içindedir.       insanan b    n         , duyuların zamanla değişmesinden kaynaklanmaktadır. Modalar, kendi dönemlerinin ahlak ve estetik anlayışını barındırmaktadır. Sanatçının görevi ise modanın tarih içerisinde barındırabileceği her türlü  iirselliği derlemek ve geçici olandan kalıcı olanı damıtmaktır (Frisby, 1994).

Modanın kökeni, kısmen, insanların çevresindeki nesnelere bakarken karşı karşıya kaldığı stil çokluğuna dayanmaktadır.       modern insanın değişim d        , metropol insanının ilişkilerinin hızla değişmesi ve kamu beğenisinin sürekli değişip durması nedeniyle, ağır ağır oluşan stillerin ve ekollerin yerini moda almaktadır. Moda, bireyselliği bir yandan yok ederken diğer yandan   ne çıkarmakta ve değerini yitirmeyen eserler yaratma fikrini,  a ırtma arzusıyla değiştirmektedir (Artun, 2006; Frisby, 1994).

La Congiunta'daki yeni mekansal kurgu da ziyaretçileri  a ırtmayı amaçlamaktadır. Ancak bunu, kavramların i ini bo altarak değil, sanatı ve sanatın sergilendiği mekanı tekrar sorgulayarak yapmakta ve eleştirel bir yaklaşımda bulunmaktadır. Örneğin, genel olarak müzeler, k   phane, kafeterya ve danışma birimi-karşılama holü gibi ek mekanlarıyla servis sağlayarak hoş ve samimi bir ortam sunmaya çalışmaktadır. M rklı ise, bu aktivitelerin o bölgedeki yapılarda sağlanabileceğini, insanların La Congiunta'ya yalnızca sanat eserini görmek için gelmesi gerektiğini söylemiştir (Leoni, 1999). Bu nedenle müzede, sergi mekanlarıyla ilgili olmayan, ıslak mekan dahil hiçbir servis birimi bulunmamaktadır. Sergi mekanlarında ise izleyicileri eserlere odaklamak amacıyla yalnızca yer d  emesi, duvarlar ve tavan bulunmaktadır ( ekil 3.1). Dolayısıyla, M rklı'nin deyimiyle, mekan bir barınak halini almaktadır (Steinmann ve Wismer, 2001).



Şekil 3.1: La Congiunta’da bir sergi mekanı

La Congiunta’daki bu köklü değişikliklerle birlikte, çoğu çağdaş sanat müzesi, sanat eserlerini istenmeyen ı ışık ve hava koşullarından korumak için iç mekanlarda ısıyı ve nemi sabit tutmaya çalışırken, La Congiunta’da hiçbir ısıtma/soğutma sistemi kullanılmamaktadır (Garoian, 2001; Steinmann ve Wismer, 2001). Bunun nedenlerinden biri, Märkli’nin ‘sürekli evrilme’ ilkesiyle bir mimarlık kurmaya çalışmış olmasıdır. Bu nedenle Märkli, doğal koşulların yapıyı değiştirmesine izin vermektedir (Şekil 3.2). Märkli, aldığı bütün kararları, “Bazı yapılar insanlar için yapılmıştır. Ancak bu yapı heykeller içindir. Bu yüzden de ne elektriği ne de herhangi bir yalıtımı yoktur. Yalnızca beton ve mekan vardır,” diyerek açıklamaktadır (Url-2). Dolayısıyla Märkli’nin isteği doğrultusunda, dışarıdan kaba, zor ve girilmez olarak algılanan bu müzeye, yalnızca mekanla bütünleşen sanat eserlerini deneyimlemek isteyenler ve sanatın kendisiyle yüzleşmeye hazır olanlar gitmektedir.



Şekil 3.2: Doğal koşullarla evrilen La Congiunta

Mimarlık ve sanat arasında sürekli bir çekim vardır. Sanatçılar, mimarlığa sosyal işlevi açısından, mimarlar da sanata, yaratıcılığın kısıtlayıcılıktan kurtulmuş formu olması yönünden değer vermektedir (Rendell, 2006). Görüldüğü gibi sanat eseri ve onun sunulduğu mekan, birbirini etkilemektedir. Dolayısıyla ‘sorgulayan sanat’ın, içinde bulunduğu müzeyi değiştirmemesi de mümkün değildir. Eserlerin sunumu değiştikçe bu sunumun yapıldığı mekan da değişmektedir. Bu yüzden yeni müzecilikten önce onu etkileyen faktörlerden biri olan yeni sanat anlayışını incelemek gerekmektedir.

3.1 ‘Yeni’ Sanat Yapıtı

Sanat eseri, önceleri ritüellerin aracı olmuştur. En başta onu biricik kılan, bu tapınma eylemidir. Sanat, kendine özgü atmosferini, ‘aura’sını ritüelin temsil dünyası içinde kazanmaktadır. Ritüel yoluyla geleneğe sinmekte ve bu gelenekle birlikte dönüşmektedir. Örneğin, Venüs, onu ilk tasarlayan Antik Yunanlılar için tapındıkları bir tanrı, Ortaçağ Hristiyan geleneğinde lanetli bir put, modern müze ortamında ise antik bir sanat eseri, bir heykel olarak yorumlanmaktadır. Müzede sanat eserinin ‘sanat eseri’ olmaktan başka işlevi kalmamaktadır. Kült değerinin yerini, giderek sergileme değeri almaya başlamakta ve sonuçta sanat, ancak sergilenerek işlevselleşmektedir (Artun, 2006).

Foucault’cu düşünceye göre sanatın hakikati, yalıtılmış olduğu müzede şekillenmektedir. Sanatın toplumsal hayattan sökülüp alınması ve sanat için özerk bir ortam yaratılması, müzenin misyonu olmuştur. Başta toplumsal bir işlevi olan sanatın estetik deneyim nesnesi halini alması ve topluca gerçekleştirilen bir eylem ve pratik olmaktan çıkarak ‘sanat’ adı verilen birtakım fenomenlere dönüşmesi, müze bağlamında ortaya konmaktadır (Artun, 2006).

Tezin bu bölümünde, dönüşen nesne, yeni sanat yapıtındaki ilişkiler bağlamında sorgulanmaktadır. Sanatın zıtlıklar üzerine kurulması sonucu dinamik bir sisteme dönüşen eserin ‘açık yapıt’ haline gelmesi incelenmektedir. Ancak, mimarlık ve sanat tarihinde örnekleri görüldüğü gibi, yeni ilişkiler hemen benimsenmemektedir. Bu nedenle öncelikle bu yadsımanın nedeni incelenmektedir.

3.1.1 Yeniliklerin artık-bilgiye dönüşümü

Her yeniliğin çıkışında alışılmadık bir şeyler vardır. Bu yüzden günümüzün ‘yeni’ sanat eserleri, eski dönemdeki ‘yeni’ sanat akımlarının başına geldiği gibi bazen tepkiyle karşılanmakta ve kolay kabul görmemektedir. Kişiler, yapı olarak yenilikle ilk anda sanatın kendi dili içinde buluşmamakta ve birilerinin sanatı o biçimde kullanabileceğini düşünmemektedir.

Umberto Eco, bunun nedenini, çağdaş sanatın her türlü artık-bilgiden arındırılmış olmasına bağlamaktadır. Ona göre varolan sanat eserlerinde belli bir oranda artık-bilgi vardır ve sanatçı, izleyicinin ilgisini arttırmak için bunu ortadan kaldırmak istemektedir. Ancak zaman içinde bu eser de son derece normal gelmeye başlayarak bilinen olasılıklara dönüşmekte ve tam bir artık-bilgi haline gelmektedir (Eco, 2001). Çünkü izleyiciler, kendilerini başka türlü hazırlamış ve yetiştirmiştir. Bazı sanatçılar da kendileri geleneksel eğitimci olmasına karşın sanat yapıtının birimlerinin mutlaka değişebileceğini, yeni permutasyonlara doğru gidilebileceğini düşünmektedir.

Mimarlık ve sanat tarihi, eskiden yadsınan bir çok şeyin zamanla normal kabul edildiği durumlarla doludur. Örneğin, Frank Lloyd Wright tarafından yapılan Solomon R. Guggenheim New York Müzesi (1959) açıldığında rampalı galerisi ile hem beğenilmiş hem de farklı olmasından dolayı tepki toplamıştır. Wright, sergi mekanlarını tasarlarken, yapının, eserlerin mekan gereksinimlerine uymasını değil, eserlerin yapıya uygun yerleştirilmesini istemiştir. Müzenin tasarlanma aşamasında Wright ve yöneticiler çok fazla görüş ayrılığı yaşamış, müze de sanat eserlerini bastırdığı ve sergi mekanlarının esnek olmadığı gibi eleştiriler almıştır (Suau, 1999). Buna karşın yapı çok başarılı bulunmuş ve açılışında girişte uzun bir sıra oluşmuştur (Şekil 3.3).

Aynı vakfa ait Guggenheim Bilbao Müzesi de benzer şekilde, açıldığından beri tartışılmaktadır. Ancak, sanat formu olarak bir müze yapılıncı yapının başarısı ortaya çıkmıştır. Çünkü görünüşte oldukça karmaşık olan bu yapıyla birlikte, izleyicilerin yeni bir müze deneyimi istemeleri sağlanmıştır (Suau, 1999).



Şekil 3.3: Solomon R. Guggenheim New York Müzesi'nin açılışı

3.1.2 'Yeni' sanat yapıtında ilişkilerin dönüşümü

Günümüzde sanat – mekan ilişkisinin en iyi örneği olan enstalasyon (yerleştirme) sanatı, henüz tam olarak artık-bilgiye dönüşmemiş bir sanattır. Geçmişin sanat anlayışından oldukça farklılaşan bu sanat, sanat objesinin, sergilendiği mekanla ilişki kurmasına, bu nedenle de mekanın özel olarak ona uygun düzenlenmesine ve mekanla algı boyutunda ilişki kurmasına dayanmaktadır. Böylece müze mekanlarının programlarının değişmesine ve mekansal dönüşümlere olanak sağlanmaktadır.

Geleneksel heykel, 'nesnelerin mekandaki dağılımı' olarak düşünülürken, enstalasyon ise 'mekanın nesnelerin üstüne yürümesi' olarak yorumlanmaktadır. Nesnenin kendisi kadar, onu gösteren bağlamı da olabildiği kadar önemseyerek, enstalasyon sanatı, belirli bir yere belirli bir zamanda bakmayı ifade etmektedir. Aynı zamanda, uzun süredir değişmeyen ve sanat eserinin değerli bir obje olarak görülmesini sağlayan, 'kendini içeren varlık' olarak sanat eseri kavrayışına da karşı çıkmaktadır. Çünkü mekan mutlak olarak kavranmayıp onun potansiyelinden yararlanılırsa, sanatın aktivite alanı genişleyerek fenomenolojik, dramatik, politik ve kişisel değerlerin birleşebildiği mekanları içerebilmektedir (Bell, 1993).

Kimi eserler deneyimlenirken, bir yandan da çağdaş sanatta dönüşen ilişkiler bağlamında yorumlanabilmektedir. Örneğin, Tabanlıoğlu Mimarlık'ın antrepo binasından dönüştürdüğü İstanbul Modern Sanat Müzesi'nin (2004) ortasında, Monica Bonvicini'nin 'Cehenneme Giden Merdiven' adındaki enstalasyonu (2003) yer almaktadır. Çelik zincirlerden ve kırılmış lamine camdan oluşan bu eser, fiziksel anlamda iki katı birbirine bağlayan ana düşey sirkülasyon olarak da

işlevselleştirilmektedir (Şekil 3.4). Bu eserde, sanatçı – izleyici arasında alma – verme ve yapma – yorumlama gibi tek yönlü ilişkiler yoktur. Başka bir deyişle, ‘yeni’ sanatta, kendiyle görünür arasındaki roller kaçınılmaz olarak yer değiştirmektedir. Bu yüzden, Merleau-Ponty’nin deyişiyle, bir çok ressam, nesnelerin kendilerine baktığını söylemiştir. Etkinlik ve edilgenliğin birbirinden çok az ayırt edilmesi nedeniyle kimin gördüğü, kimin görüldüğü, kimin resmettiği, kimin resmedildiği artık bilinmemektedir (Merleau-Ponty, 2006).



Şekil 3.4: İstanbul Modern Sanat Müzesi’nde Bonvicini’nin enstalasyonu

Guggenheim Bilbao Müzesi’nde, Richard Serra’nın ‘The Matter of Time’ adlı enstalasyon sergisinde (1997-2005), eserlerin arasından ve içinden geçenler, izleyicinin edilgenliği – eserin etkenliği ilişkisinin değil, bunların birbirine dönüştüğü yeni bir algı ve mekan deneyimini gerçekleştirmektedir (Şekil 3.5). Üst kattan galeriyi izleyen kişi ise eserlerin içinde gezenlerin hareketlerini izlemekte ve onları da enstalasyonun bir parçası olarak algılamaktadır (Şekil 3.6). Böylece algılayıcı rolündeki kişi, algılanana dönüşmektedir. Gören ve görülen bu şekilde birbirine dönüştükçe, eser, dinamik bir süreç olarak algılanmakta ve yoruma açık olmaktadır.



Şekil 3.5: Guggenheim Bilbao Müzesi'nde Serra'nın enstalasyonunun zemin kattan görünüşü



Şekil 3.6: Guggenheim Bilbao Müzesi'nde Serra'nın enstalasyonunun üst kattan görünüşü

Yirmi birinci yüzyılın öncü heykeltıraşlarından biri olan Serra, izleyici, mekan ve sanat eseri arasında ilişki kurmasıyla ve heykel sanatına zamansal – mekansal yaklaşımlarıyla bilinmektedir. ‘The Matter of Time’da bütün sergi mekanı, heykel alanının bir parçasıdır. Sanatçının çok parçalı diğer enstalasyonlarında olduğu gibi, izleyiciyi onların içlerinde ve çevresindeki alanlarda gezdirmek için heykeller, sanatçı tarafından belli bir kompozisyonda yerleştirilmiştir. Burada çift elipsin görece basitliğinden sarmalın karmaşıklığına kadar, sanatçının heykel formlarının evrimi, izleyici tarafından algılanabilmektedir. Eserlerin mekandaki yerleşimi, oranları sürekli değişen (geniş/dar, uzun, basık, yüksek/alçak) farklı koridorları

ortaya çıkarmaktadır (Url-3). İzleyicinin karşısına çıkan beklenmeyen zıtlıklar, hareketlerde ve algıda değişik etkiler yaratmaktadır.

3.1.3 Sanatın açık yapıt olma durumu

Sanat eseri, her izleyicinin sanatçı tarafından başta imgelendiği şekilde anlayabileceği bir iletişimsel etkinlik örgüsüdür. Bu anlamda sanatçının isteği, kendi içinde kapalı bir biçim üreterek, eserin olduğu gibi algılanıp ondan haz duyulmasıdır. Dolayısıyla eser, sanatçının ona yerleştirdiği izlenimler ve duygularla birlikte kapalı bir bütün haline gelmektedir. Bu eseri algılayan her izleyici aynı duyguları hissetmekte ve hiçbir esere kendinden bir şey katamamaktadır. Çünkü bu, eserin özüne yabancı bir elemanın sokulması anlamına gelmektedir. Bu anlamdaki bir sanat eseri, yoruma kapalı olmaktadır. Sanat eserini böyle kapalı bir sistem olarak kavramak, onun canlılığını ve dinamizmini ortadan kaldırmak olduğu gibi, onu algılayan izleyiciyi de yalnızca tekrarlayıcı, yaratıcılıktan yoksun, edilgen bir varlık olarak görmek anlamına gelmektedir (Tunalı, 1984).

Ancak, estetik bir nesnenin karşısındaki izleyici, edilgin bir varlık olmadığı gibi, sanat eserinin sağladığı uyarıların örgüsüne, kendi eğitimi, beğenileri, eğilimleri ve ön yargıları doğrultusunda bir tepki geliştirmektedir. Böylece izleyici, eserin ortaya çıktığı zamanki biçimini, sanatçının onu yarattığı gibi değil, kendi perspektifinden anlamaktadır. Her izleyici, nitelik olarak birbirinden farklı olduğu için farklı perspektiflere sahiptir. Dolayısıyla hepsinin aynı sanat eseriyle farklı deneyimleri olmaktadır. Başka bir deyişle, aynı sanat eseri, farklı izleyiciler için farklı biçimler almaktadır (Tunalı, 1984). Bu bağlamda da Eco, ‘açık yapıt’ kavramını ortaya atmıştır.

Eco’ya göre, sanat eseri farklı açılardan izlendiği ve algılandığı oranda estetik değer kazanmaktadır. Biricikliği çerçevesinde dengeli bir organik bütün olarak tamam ve kapalı; aynı zamanda da özgünlüğünü zedelemekten pek çok farklı biçimde algılanıp yorumlanmaya elverişli olmasıyla açık yapıdadır. Böylece bir eserin her algılanışı, onun hem bir yorumu hem de bir performansıdır. Çünkü eser her algılanışında yepyeni bir perspektife kavuşmaktadır. Bu noktada, eserin yorumlanması, onun özelliklerinin ortaya çıkmasını sağlayan unsurlardan biridir. Her bir yorum, eseri açıklamakta ama onu tüketmemektedir. Aynı zamanda onu gerçekleştirmekte, ama

eserin mümkün olan tüm diğer yorumlarının yalnızca bir tamamlayıcısı olmaktadır. Sonuçta her bir yorum izleyiciye eserin tamam ve tatmin edici bir uyarlamasını sunmakta, ama izleyici açısından bakınca da eseri tamamlanmamış kılmaktadır. Çünkü eserin ortaya koyabileceği tüm sanatsal çözümleri eşzamanlı olarak verememektedir. Ancak, sanat, beklentileri gerçekleştirilerek zaten insan doğasında varolan, eksikliği tamamlama eğilimini uyandırmak amacıyla kişiyi bilinçli olarak hayal kırıklığına uğratmaktadır. Bunun yanı sıra eser, tam olarak açıklanmış ve sınıflandırılmış olmak yerine açılıp genişlemekte, yayılmakta ve pek çok boyutta yeni sorunlar ortaya koymaktadır. Bu, açık bir durumdur; hareketlidir ve gelişmekte olan bir eserdir (Eco, 2001). Algılayıcının aktif katılımıyla kendini gösteren dinamik bir süreçtir.

Örneğin, Berlin Yahudi Müzesi'nin içindeki boşluklardan birine (Memory Void) yerleştirilen, Menashe Kadishman'ın 'Shalechet (Dökülen Yapraklar)' adlı enstalasyonu, kabaca yapılmış on bin demir yüzden oluşmaktadır (Şekil 3.7). Sanatçı, enstalasyonun yalnızca karşıdan bakılıp algılanmasını ve yorumlanmasını değil, insanların eserin üzerinde yürüyerek ses çıkarmasını ve enstalasyonun bir parçası olarak eseri deneyimlemelerini istemektedir. Dewey'ci estetik anlayışında olduğu gibi sanat eseri, algılayıcıların her defasında değişen öznel deneyimi olmaktadır.



Şekil 3.7: Berlin Yahudi Müzesi'nde Kadishman'ın enstalasyonunun zemin ve üst kattan görünüşü

3.1.4 Sanat yapıtında zıtlıkların dengeli birlikteliği

Sanat, karmaşıklık ve bitmez tükenmezlik üzerine kurulmuştur. En önemli özelliği, zıtlık üzerine zıtlık, karmaşık düzeyin üzerine karmaşıklığı üretebilme kapasitesinin olmasıdır. Çünkü tek bir ilişki ile sanatsal değeri tanımlanamamaktadır. Estetik ve sanatsal değeri, kuvvetli, yoğun zıtlıklardır ve bu durum, zıtlıkların güçlü olduğu zaman elde edilmektedir. Sanatsal değeri, duyguların yoğunluğu olarak adlandırılan bir derecelendirmeyi içermektedir ve zıtlıkların yoğunluğu arttıkça sanatsal değeri de artmaktadır. Buna karşın yoğun olarak hissedilen çoğu sanat eseri, duygusal ve sıradandır. Çoğu büyük sanat eseri ise soğuk olup hissettirdiği duygular bakımından sınırlıdır. Öyleyse sanatsal değeri asıl sorusu, bir eserin ne kadar değeri olduğu ve zıtlıkların yoğunluğu ne kadar taşıdığı değil, özelliklerinin neler olduğu ve eserin, zıtlıkların yoğunluğu nasıl sağladığıdır (Ross, 1982).

Zıtlıkların bir özelliği de hiyerarşik olmaması, sistemin ağ ilişkileri üzerinden kurulmasıdır. 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi, izleyicilerle sanat eserleri arasında hiyerarşi ya da yargılama olmadan ilişki kurulmasını sağlamaktadır. Müze, dışardan soğuk ve soyut görünse de, içinde, eserlerin birbirine bitişik olmasından yararlanan ve değişik ‘deneyim’leri ortaya çıkaran ilişkileri öngörmektedir. Camlarla çevrili dört avlusu, kendi karakterlerini yansıtarak kamusal bölge/müze bölgesi sınırlarını bulanıklaştırmaktadır (Url-4). Böylece yapıya girmeden başlayan iç – dış ilişkisi, aynı muğlak durumu avlularda da ortaya koyarak tekrar etmektedir (Şekil 3.8). Birbiriyle ilişkili mekanlardan oluşan aşırı okunaklı planı da buna zıt olarak sirkülasyon alanları konusunda muğlaktır. Müzenin mimarlarına göre insanın sergi mekanları ve sirkülasyon alanlarındaki hareketi, yapının bütünlüğu içinde emilmektedir (Mino, 2006).

Zıtlıklar, benzerlik ve farklılıklara olduğu kadar, ilişkilere ve bağımsızlığa da bağılıdır. Bunların yanı sıra geçmiş zaman ve gelenekler de karmaşık zıtlıkların ana bileşenleri arasında yer almaktadır. Zıtlıkların karmaşıklığı; tekliği ve eşsizliği getirmektedir. Çünkü bir eserdeki zıtlıklar, başka bir eserdekiyle bölüşülememektedir (Ross, 1982).



Şekil 3.8: 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi'nin bir avlusu

Sanat, zıtlıkların yoğunluğu ile oluşturulan bir bitmez tükenmezlik örüntüsüdür. Bu anlamda La Congiunta'nın sıra dışı kurgusunun oluşturulmasının nedenlerinden biri, Josephson'un heykellerinin içine işleyen mekansal gerilimdir (Mostafavi, 2002). Märkli, kendi mimarlığı ve Josephsohn'un heykelleri arasındaki diyalogu, aydınlatma, mekansal oranlar ve malzemelerin dokusu ile kurmaktadır. Yakından bakıldığında, inşaatta kullanılan malaların izleri, müzenin duvarlarında ve zemininde görülebilmektedir (Şekil 3.9). Heykeller de benzer anlayıştadır. Josephsohn'un 2008 yılında Londra'daki Hauser & Wirth Çağdaş Sanat Galerisi'ndeki heykel sergisinde de açıklandığı gibi, heykellerin birer konsept ve eskiz olma durumu vardır. Sanki hiç tamamlanmayacakmış gibi algılanmakta ve zaten herhangi bir tamamlanmışlık arayışı olmamaktadır (Url-5). Bu yüzden heykellerde, Josephsohn'un bıraktığı parmak izleri, kullandığı aletlerin oluşturduğu girinti-çıkıntılar ve üst üste eklediği katmanlar, olduğu gibi durmaktadır (Şekil 3.10). Heykeller, form/formsuzluk, bitmişlik/yarım kalmışlık, anlık/süreklilik gibi zıtlıkların gerilimiyle ortaya konmakta ve bu kavramların muğlaklığıyla varolmaktadır.

Josephsohn'un hiçbir zaman yapıyla yarışan eser yapmaması gibi Märkli de hiçbir zaman yapılarını süslemek amacıyla Josephsohn'un eserlerini kullanmamıştır. Heykeller daha çok, Märkli'nin ortamında, ustalıklı bir kesinliğe sahip olduğu kadar sade ve soyut beton mimari yerleşimdeki figüratif otorite olarak yorumlanmaktadır (Steinmann ve Wismer, 2001).



Şekil 3.9: La Congiunta’da bir sergi mekanı



Şekil 3.10: La Congiunta’da heykel – mekan ilişkisi

Yirminci yüzyılda yalnızca bir heykeltıraşın eserlerini sergileyen çok az bina yapılmıştır. Burada ortaya çıkan, bütünsel bir sanat eseri değil, mimarlık ve heykelin birbirine baskın gelmek yerine birbirini tanımladığı yolları yansıtan bir eserdir. Bu müzenin anlamı da, kavramların sorgulandığı bir mimari düşüncedir. İki bağımsız ve etkili eserin birbiriyle karşılaşarak ve ilişkili bir duruşa dayanarak uygunluk yakaladığı bir iddiadır. Mimarlık ve heykel arasındaki ilişki, mimarlığın, eserlerin plastisitesini kendi dilinde yanıtladığı asimetrik bir diyalog olarak görülebilmektedir. Bu diyalog, basitçe üç elemandan oluşmaktadır: oranlar (yükseklik ve derinlik), betonarme (eserlere ‘duvar sağlama’ olarak mimarın etkili şekilde tanımladığı

malzeme) ve ışık. Bu elemanların hepsi birlikte izleyicinin izlediği yolu ve yapıdaki hareketinin ritmini kapsayan bir düzeni oluşturmaktadır (Mostafavi, 2002).

3.2 ‘Yeni’ Müze Kavramı

Müzenin en eski anlamı, öğrencilerin araştırma yaptıkları ve kitaplara başvurdıkları ağaçlık bir koru olan Musaların Pisagor tapınağından gelmektedir (Hein, 2004). Eski ve geleneksel müzeler, dış dünyadan soyutlanan bir kutsal mekan, tapınak olarak görülmüştür. Bu bakış açısına göre müze koleksiyonları fetişleştirilerek ruhsal aydınlanmayı sağlayan bir ‘aura’ya sahip duruma getirilmiştir (Marstine, 2006).

En erken müze mekanları, sıralı ince uzun galerilerden oluşmaktadır. Bunlar, düzen kavramıyla ve sanat tarihini kronolojik olarak görmekle yakından ilişkilidir. Bu yüzden de eserleri sırayla izlemek için ideal mekanlar olarak görülmüş ve 19. yüzyıla kadar geçerliliğini korumuştur. Ancak, Michael Brawne, Floransa’daki Uffizi Galerisi (1765) gibi tek sıralı mekanlar ile La Congiunta gibi lineer süreklilikteki mekanlar arasında fark olduğuna, ilk grubun ikincisini ima etmediğine dikkat çekmektedir (Tzortzi, 2007).

Çizgisel ve sarmal plan şemaları ise bu bağlamda aynıdır. Danimarka’daki Louisiana Modern Sanat Müzesi’ndeki (1958) gibi, birbirine koridorvari bağlanan mekanların sıralanışı ile, Guggenheim New York Müzesi’ndeki gibi, mekanların sarmal düzenlenişi, ikincil özellikler bakımından farklıdır. Ancak, sergi mekanları sürekli bir sıra oluşturacak şekilde düzenlendiği için mekansal ilişkiler bakımından ikisi de aynıdır. İki müzenin plan şemalarının farklı olması, süreklilik ve lineerlik kavramları bakımından mekansal ilişkileri değiştirmemektedir. Yalnızca, topografya ilişkilerini, sirkülasyon yönlerini, dolayısıyla da müzenin işlevselliğini etkilemektedir (Tzortzi, 2007).

Modern müzelerde, sanat eserlerini seyredip üzerlerine düşünmek için nötr bir ortam sağlamak amaçlanmıştır. Eserin hemen yanındaki başka eserlerle, dekorasyonla, hatta herhangi bir dışsal etkiyle dikkatlerin dağılmaması hedeflenmekteydi. Bir evin mahremiyetine sahip olduğu söylenen bu sakin mekanlar, dışarıdaki metropol keşmekeşinden, maddi üretim – tüketim dünyasından kurtulup ferahlama olanağı sunmaktaydı. Her şeyden önce galeri mekanının müzenin dışındaki dünyadan

yalıtılması, sanatın parayla ya da politikayla hiçbir ilgisi olmadığı, ‘evrensel ve ebedi tin alemi’ne ait olduğu anlayışlarını pekiştirmiştir. Modern müzelerde sergilenen nesneler ne kadar az, duvarlar ne kadar boşsa, müze mekanı o kadar kutsiyet kazanmaktadır. Bu bağlamda, beyaz küp olarak da adlandırılan modern sanat müzesi, insanların müdahalesiyle bozulmamış, durgun ve sessiz bir ortamda sanatı sunmak üzere tasarlanan bozulmamış ve saf mekanlardır. İnsansız yerleştirme fotoğrafları, beyaz kübün içindeki izleyiciyi bedensiz bir göz olarak ele alan anlayışı güçlendirmektedir. Müzelerdeki yasaklarda da aynı anlayış söz konusudur. İnsanların eserlere dokunması, yüksek sesle konuşması ve sergi mekanlarında yemek yemesi yasaktır (Grunenberg, 2006).

Modern ve postmodern müzeler; iç – dış mekan ilişkisi, mekansal homojenlik/heterojenlik ve sergi mekanlarının görsel organizasyonu bakımından birbirinden farklılaşmaktadır. Modern müzenin amaçları, hem içte hem dışta nötr bir ortamın sağlanması ve sergi mekanlarının birbirleriyle ve dışarıyla görsel ilişki kurmamasıdır. Bunların tersi ise postmodern müzenin karakterini oluşturmaktadır. Postmodern müzede iç mekan ve dış mekan ayrımı vardır. Genellikle, iç mekan klasik ve zarifken dış mekan kuralsız, düzensiz ve endüstriyeldir. Mekanlar, büyüklük ve form olarak çeşitlenirken, sergi mekanları arasında da görsel ilişki kurulmaktadır. ‘Duvarları olmayan müze’ olarak postmodern müze, Hans Hollein’in, Mönchengladbach’taki Abteiberg Belediye Müzesi (1982) ve Frankfurt’taki Modern Sanat Müzesi’nde (1991) en iyi yansımalarını bulmaktadır (Tzortzi, 2007). Çeşitli pencereler ve açıklıklar, izleyicilerin üst galerilerden bitişik mekanlara ya da çevredeki binalara ve sokaklara göz atmasına olanak sağlamaktadır (Grunenberg, 2006). Dolayısıyla postmodern müzede manzara kavramının çok önemli olduğu anlaşılmaktadır. Sergi mekanının duvarındaki beklenmedik bir açıklık, uzaktaki bir eserin göze ilişmesine olanak sağlamakta ve o eserin bulunduğu düzene referans vererek dikkati çekmektedir. Postmodern müzelerdeki sirkülasyon, fiziksel olduğu kadar görsel olarak da sürmektedir. Bu görsel hareket, başka bir şeye, başka bir sergiye, ilişkiye, biçimsel düzene dikkati çekerek izleyiciyi sürekli olarak merkezden uzak tutmaktadır. Bunların içine eklenen tek bir hareket, aynı anda hem dikkati çekerek hem de dağıtmakta ve müzenin rastlantısal keşfine çıkarmaktadır (Tzortzi, 2007).

Postmodern müze kavramı ve çağdaş toplumda müzenin rolünün dönüşen kavramları çevresinde yeni söylemler oluşmuştur. Müzeler, estetik eğitimin ve kişisel – deneysel düzeyde estetik karşılaşmaların yeridir. Duyarlılığın, görsel ve mekansal farkındalığın geliştirilebileceği ve dünyanın her yanındaki yaratıcı çalışmaların ulaşılabilir olduğu bir mekandır. Bu bağlamda ‘yeni müze’, izleyicilerin estetik deneyimlerinin, sanat eserlerinin ve sanatın içindeki hikayelerin arasında yeni anlatılar oluşturmaktadır (Marsh, 2004).

Endüstrileşmiş dünyada müzeler her zamankinden daha popüler ve daha fazla sayıda olmaktadır. Bunun yanı sıra, müzede toplanan ve sergilenen kültür birikiminin sosyal çeşitliliği de artmakta, müzeler yalnızca yüksek sınıfın görüşlerini değil, popüler kültürü ve orta sınıfın tarihini de yansıtmaya başlamaktadır. Bu nedenle de artık entelektüel bir gruba ait olmak yerine daha demokratik bir atmosfere bürünmektedirler (Ross, 2004).

Bir başka dönüşüm de ‘ansiklopedik’ müzeden ‘eşzamanlı’ müzeye geçiştir. Bu dönüşüm, müzenin, sıraları müze türüne göre değişebilen belirli işlevlerine bağlı olmaktadır. Sanat tarihinin belirli bir çeşidini izleyiciye anlatmak için kronolojik ya da üslupsal düzenleme yaklaşımını benimseyen ‘ansiklopedik’ müzenin temel görevleri, toplama, koruma, çalışma, sergileme ve eğitimidir. Bunun tersine ‘eşzamanlı’ müze ise, deneyimin yoğunluğuna odaklanmaktadır. Bu bağlamda, izleyicinin, sanat eserini kendi anlamlandırma sistemine göre bir kuruma ve belli kurallara bağlı olmadan daha farklı deneyimlemesini ve sanatın içinde kendi yolunu bulmasını sağlamaktadır (Hein, 2004; Marsh, 2004; Tzortzi, 2007).

Müze kurumu, dünyanın her yerinde sosyal, kültürel, bilimsel ve politik gelişmelerin kesişiminde durmaktadır. Dünyada, çeşitli form, büyüklük ve görevde yüz binden fazla müze bulunmaktadır. Günümüzün iddiasına göre, bir önceki bölümde tartışıldığı gibi, her şeye bir müze fonksiyonu yüklenebilmekte ve her şey müzede sergilenebilmektedir (Preziosi ve Farago, 2004).

Bu bağlamda, Avangard’ın, günlük nesneleri sanat eseri konumuna getirmesi problematiğine bakmak gerekmektedir. Avangard, aslında modernitenin gerisindeki varsayımları sorgulamaktadır. Marcel Duchamp’ın, hazır nesneler aracılığıyla tartıştığı özgünlük, yenilik, biriciklik, otantiklik, yararsızlık, çıkarsızlık, öznellik, sergi, galeri, müze, tarih, eleştiri, değer, norm, kanon gibi kavram ve kurumlar,

moderniteye aittir. Bu da aslında nesnelerin, birdenbire sanat eseri niteliği kazanmadığını, sanat haline gelme sürecinden geçtiğini kanıtlamaktadır. Çünkü sanılanın tersine, sanatsal etkinlik mekanizması, sanatsal olarak göze çarpan tek bir büyük dönüşümden oluşmamakta, çok sayıda küçük değişikliğin tekrarı, kararlılığı, yoğunluğu ve birbirine eklemlenmesi ile ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda hazır nesneler, küçük değişimlerin birleşerek büyümesi ve kavramların yeniden sorgulanması ile sanatsal obje olmaktadır (Bürger, 1974; Yaneva, 2003). Müzeler, bu tezde ortaya konan problematikleri de tartışarak şu anki konumuna gelmiştir.

Çağdaş müzeler, temelde üç eğilime sahiptir. Bunlar, kurum olarak müze kavramının değişimi, sosyal mekan olarak müzenin sağlamlaştırılması ve müze sergilerinin kısa ömürlü olmasıdır. Birinci eğilim, Guggenheim Bilbao Müzesi örneğindeki gibi tanınan, bilinen bir tipin varyasyonu olmak yerine, özgün, tekrar edilemez ve farklılaşmış kentsel ve bölgesel işaret olmaktır. İkinci eğilim, 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi'nde şeffaf yüzeylerle yoğun iç – dış ilişkisinin kurulması gibi, kamusal mekanların müze binasıyla bütünleşmesi ve müzenin kentsel alana açılmasıdır. Üçüncü eğilim ise müzelerin, sergilerini sıklıkla yeniden düzenlemesidir (Tzortzi, 2007). Bunun sonucunda da 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi'ndeki çok sayıda farklı karakterdeki sergi mekanlarının gerektiğinde birleştirilebilmesi gibi esnek mekanlar tasarlanmaktadır.

'Yeni' müze, sanatı didaktik bir araç ya da saygı gösterilen uzak bir nesne yapmak yerine, yaşamın yeniden canlı bir parçası olma ve güçlü estetik deneyim oluşturma girişimindedir. Bunu deneyen yirminci yüzyıl mimarlarından Frederick Kiesler, kariyerinin başından beri Duchamp'la işbirliği yapmıştır. İkisi de insan algısı ve bunun sanatla ilişkisi üzerine çalışmış, sonuçta, resimleri yapanın aslında izleyici olduğuna karar vermiştir. Sanatı deneyimlemede izleyicinin aktif katılımı ve sanat eserinin yer aldığı çevreyle etkileşimi, bu yüzyılda mimarların ele aldığı iki ilişkili konu olmuştur (Newhouse, 1998).

Kiesler, mekanın sanatı sergilemek için bir fon olarak görülmemesine ve eserlerin arasındaki bağın, eserlerin kendisi kadar önemli olduğunun farkına varılmasına dikkat çekmiştir. Kiesler'a göre sanat eseri artık ayrı bir varlık olarak görülmemeli ve bu genişletilmiş çevrenin bağlamında düşünülmelidir. Çevre, eserle eşit derecede önemlidir. Aynı görüşte olan sanatçı ve mimarlar, tasarladıkları sergi ve

enstalasyonlarda ‘organik bütünlüğü’, bütünsel anlamı yakalamak için mekanı ve nesneleri bütünleştirmeye çalışmıştır. Böylece yeni bir mekan kavramı önerilmiş, mekan deneyimine önem verilmiş, ve hareket – nesnelerin yerleşimi – izleyici ilişkisine özellikle vurgu yapılmıştır (Tzortzi, 2007).

Bu bağlamda yapılan çalışmalardan biri olarak Kiesler, 1942 yılında Peggy Guggenheim’in ‘Bu Yüzyılın Sanatı’ sergisi için, çerçevesiz resimlerin sergilendiği galeriler tasarlamıştır. ‘Duvarın aktif rolü’ düşüncesine dayanan bu mekanlarda resimler, galerinin var olan duvarlarına eklenen eğrisel ahşap duvarlara asılmış ya da özel tasarlanmış ayaklarla desteklenmiştir. Eserler, elle ya da mekanik olarak, izleyicinin arzu ettiği açıya göre ayarlanabilmiştir (Şekil 3.11). Sanat eserlerini görmek ve algılamak, yaratıcı sürece sanatçının olduğu kadar izleyicinin de katılması durumuna dönüşmüştür. Kiesler’a göre resimlerin çerçevesini çıkarmak, onları dinamik bir çerçeveye yerleştirmek anlamını taşımaktadır. Böylece eser, bütünün bir parçası olmuş, yapay olarak izole edilmemiştir (Tzortzi, 2007). Ancak, Peggy Guggenheim’in de belirttiği gibi, Kiesler’ın tasarımı, eserlerden daha çok dikkat çekmiştir (Guggenheim, 1960). Bu bağlamda da New York’taki ‘Bu Yüzyılın Sanatı’ sergisinin problematiği, çağdaş müzeninkine benzemektedir.

Mimarlık tarihinin gösterdiği gibi, sanat eserinin ve müze mekanının dönüşümü, karşılıklı olarak birbirini etkilemektedir. Çağdaş müzelerde ziyaretçinin ‘görünür kılınması’, onu ikinci plana iten geleneksel müze anlayışının sorgulanmasına neden olmaktadır. Tezde, bu anlamda ortaya çıkan müze deneyiminden önce, müze mekanı – sanat eseri – izleyici arasındaki karşılıklı etkileşimi incelemek gerekmektedir.



Şekil 3.11: Kiesler tasarımı sergi mekanları

3.2.1 Müzede sergilemenin dönüşümü

Müzenin müze olması için, hiçbir şey, sergilenen nesnelerin tanımlanıp sınıflandırıldığı koleksiyon işlevinden daha temel ve önemli olmamıştır. Nesneleri göstermek, onların tarihsel görevi olmuştur (Hein, 2004). Ancak, bir önceki bölümde de kısaca değinildiği gibi, modern müze, bir yapı olarak düşünülürken çağdaş müze ise bir süreç ve ‘deneyim’ olarak tanımlanmaya başlamıştır. Pek çok biçimde tasarlanmasına karşın çağdaş müzeler, kendi duvarlarıyla sınırlı olmayıp bir süreç kümesi olarak hareket etmektedir. Modernizmin nesnellik, rasyonellik, düzen ve uzaklık kavramlarının yerine, yanıt verme, ilişkileri karşılıklı besleme ve çeşitlilik oluşturma gibi kavramlar desteklenmektedir (Hooper-Greenhill). Buna paralel olarak da sergiler halka daha çok yönelik, daha abartılı ve daha etkilidir. Estetik deneyime odaklanarak müzenin gösterme ile öğretme kapasitesinin altı çizilmektedir. Çağdaş müzecilik, geleneksel müzeciliğin belirsiz bıraktığı kimlik ve nesnellik soruları ile yorumlama kavramının anlamını araştırmaktadır. Böyle bir ortamda görselliğe sunulan nesne, bir sonuç değil, müze deneyimini yaşatmak için bir araçtır. Bir şeyi müze nesnesi olarak kavramak, müze tarafından yaratılan kurgusal mekana girmek demektir. Günümüz müzeleri genel olarak düşüncelerin ve deneyimlerin ortaya çıkarılmasını amaçlayan yeni bir girişim içindedir. Bu görüş, toplayıcılık anlayışını dışlamayıp onu bir son yerine süreç olarak ele almaktadır. Sonuçta da sahte olmayan, gerçek ve belirli bir deneyim ortaya çıkmaktadır (Hein, 2004).

Aslında, müzelerdeki bu dönüşümün nedeni, insanların sanat deneyiminin değişimi olmaktadır. Eskiden nesneleri basitçe, kronolojik ya da stile uygun olarak düzenleyip sergileyen müzeler, artık daha etkileşimsel ve çevresel olarak duyarlı sergilemeler hazırlamaktadır. Sergilenen nesnelerle izleyicilerin de daha içli dışlı olması istenmektedir. Dolayısıyla bu değişiklikler, insanların müze deneyimlerini değiştirmektedir. Çünkü sanat eserleriyle olan etkileşimlerin değeri, yalnızca eserde değil, insanın geniş kapsamlı deneyiminde de bulunmaktadır. Müzeler, oluşturdukları deneyimlerle, sergiledikleri nesneler kadar ayırt edici olmaktadır. Bunun sonucunda da deneyim, duvarda asılı duran nesnelerden daha etkili olmaktadır (Railey ve Worth, 2004).

Guggenheim Bilbao Müzesi, deneyimin bir parçası olarak, insanlara belirli bir gezme düzeni sunmayarak, girişten itibaren çeşitli yönere yayılma olanağı vermekte ve

ziyaretçileri serbest bırakmaktadır (Şekil 3.12). Çünkü çağdaş müze mekanlarında amaç, insanları bir noktadan başka bir noktaya yönlendirmemek ve müzelerin doğrusal anlatısına alternatif sunmaktır (Pearson, 1994).



Şekil 3.12: Guggenheim Bilbao Müzesi'nin giriş bölümü

Krens'e göre günümüzün müzeleri, ansiklopedik koleksiyonları bırakarak birkaç sanatçının eserlerini derinlemesine sergilemelidir. Dolayısıyla Guggenheim Bilbao Müzesi'nde de sergi mekanlarının her biri en fazla iki sanatçının eserlerine ayrılmaktadır. Her bir sergi mekanı, yüksekliği, doğal ve yapay aydınlatması, duvarlarının düz ya da eğrisel olması, asma katının olup olmaması ile birbirinden ayrılmaktadır (Newhouse, 1998). Bu anlayış doğrultusunda, birbiriyle ilişkisiz değil, etkileşim halinde ve bağlantısını koparmayan sergi galerileri oluşturulmuş, bir galerinin içindeyken, aynı ya da farklı katta yer alan galerideki sergiyi de algılamak mümkün kılınmıştır.

21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi'nde de benzer bir anlayışta, serpiştirilmiş hacimler gibi görünen çok sayıda sergi mekanı bulunmaktadır. Her bir mekan, yüksekliği, doğal ve yapay aydınlatması, daire, kare ya da dikdörtgen formu ve duvarlarının şeffaf ya da masif oluşuyla, birbirinden farklı karakterdedir (Şekil 3.13). Bunlar, her türlü sergilemeye uygun esnek mekanlar olarak tasarlanmıştır. Bu mekanların aralarında, izleyiciler, herhangi bir mekan sıralaması olmadan istedikleri yöne gitmekte özgürdür. Sergi mekanlarında sanatçılar kendi hikayelerini ortaya koymakta ve izleyiciler de mekanların arasında dolaşırken kendi yaratıcılıklarını sunmaktadır.

Böylece yalnızca sanat eserleriyle karşılaşmakla kalmayıp aynı zamanda mekanla ilgili farkındalıklarını da arttırmaktadırlar (Url-4).



Şekil 3.13: 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi'nin farklı karakterdeki galerileri

La Congiunta'da ise tam tersidir. Eserler, sergi mekanlarında kronolojik olarak yer almaktadır. Çünkü bu müzede sanatçının evreleri, mekan deneyimi üzerinden anlatılmaktadır. Josephsohn'un sanatındaki başlangıç, ilerleme ve ustalık evrelerinin sırayla yer aldığı üç mekanın her biri, birbirine eşiklerle bağlıdır. Böylece bir mekandan diğerine geçmek, aynı zamanda fiziksel bir duygu olmaktadır (Şekil 3.14).



Şekil 3.14: La Congiunta'da sergi mekanlarının eşikleri

3.2.2 Müzede izleyici faktörü

Heidegger'in 'Dasein' kavramına göre, insanlar dünyadan ayrı olarak varolmamaktadır. İnsan ve dünyanın birlikte varoluşu, holistik bakış açısıyla 'dünya içinde varlık (being-in-the-world)' olarak yorumlanmaktadır (Url-6). Bu anlamda, çağdaş müze, önceki dönemlerden farklı olarak müze ziyaretçilerini, sergi mekanları ve sanat eserlerinin varlığıyla birlikte kavrayarak eleştirel katılımcılar olarak yeniden

değerlendirmektedir. ‘Yeni’ müzecilikte izleyiciler, kendi kimlikleriyle müze kurumunun hakim ideolojilerini çakıştırmaktadır. Müzenin kamusal anlatıları ile izleyicilerin özel anlatıları arasında bir diyalog kurulmaktadır. Böylece çağdaş kültürel yaşamları içinde, müzeler ve içinde sergilenenler için yeni olanaklar yaratılabilmektedir (Garoian, 2001).

Yeni müzecilik, hizmet ettiği kurumlarla aktif olarak güç paylaşmak istemektedir. Müze ziyaretçilerinin pasif tüketiciler olmadığını anlamakta ve bu parçasını tanımaya çalışmaktadır. Kalabalık bir izleyici kitlesine bilgi aktarmak yerine onları dinleyip yanıt vererek çeşitli grupların müze söyleminde aktif katılımcı olmasını sağlamaktadır. Zor konulardan kaçmadan çatışma ve çelişkileri açığa vurmaktadır. Müze kurumunun bu muğlak yapısı, çok çeşitli ve sürekli dönüşen kimlikleri kabul etmektedir (Marstine, 2006). Bunun için eğitimciler ve küratörler ile sergi tasarımcıları dahil diğer müze görevlileri birlikte çalışarak çeşitli tipteki izleyicilerin ihtiyaçlarını karşılamak üzere sergi tasarlamakta ve kurmaktadır (Marstine, 2006).

Müzecilikte izleyici katılımının artması, izleyicilerle interaktif sergilerin ilişkisine yakından bakan eğitimsel/sosyolojik/psikolojik araştırmaların yeni bir dalının gelişimiyle paralel gitmektedir. Bu konuda yapılan derinlemesine araştırmalar, müze sergilerinin öğretici etkisini arttırmaya yardım edebilen verileri sağlamaya yönelik bir bakış açısıyla yönetilmektedir (Fernandez ve Benlloch, 2000). Örneğin, Berlin Yahudi Müzesi’nde, aynı işlevdeki geleneksel müzelerin tersine, eğitici ya da bilgilendirici nesnelerin tümü, izleyiciye eşit olarak algılatılmamaktadır. Bazı nesneler açık seçik olarak sergilenmektedir. Ancak, görünenden fazlasını öğrenmek için, bu kurgusal sergi mekanlarındaki görünmeyenleri ortaya çıkarmak (çekmeceleri açarak içindeki belgeleri görmek ya da bilgisayar oyunu oynayarak Yahudi tarihiyle ilgili farklı bilgilere ulaşmak gibi) gerekmektedir (Şekil 3.15). İzleyici ne kadar bilgi edinmek isterse sergi de ona o kadar bilgi vermektedir. Dolayısıyla ‘yeni’ müzenin eğitim rolünde de izleyici faktörü daha çok önem kazanmıştır.



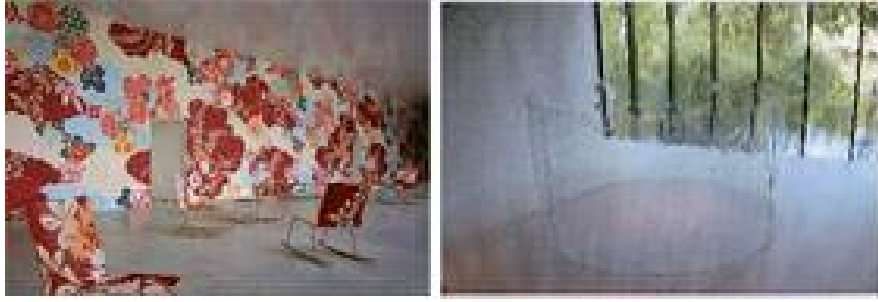
Şekil 3.15: Berlin Yahudi Müzesi'nde bir sergi mekanı

Günümüzde müzeler hizmet ettiği halka karşı daha sorumlu olmaktadır. Halk da daha eğitilmiş ve varlıklı olmakta, dolayısıyla daha yüksek taleplere ve beklentilere sahip olmaktadır. Toplum artık kültürel olarak daha çeşitlidir ve müzeler, modern hayatın bu yönünü yansıtmaya yönelik olarak müzenin işini bu göreve bağlamaktadır. İngiltere'de bir şirket olan Morris, Hargreaves ve McIntyre, müzeler üzerine bir piyasa araştırması yapmıştır. İngiltere'de yaptıkları bu kapsamlı araştırma sonucunda müze ziyaretçilerini, sosyal, entelektüel, duygusal ve ruhsal nedenlere bağlı ziyaretçi olarak bölümlere ayıran bir grafik elde etmişlerdir (Şekil 3.16). Grafiğin üst noktalarına çıktıkça izleyici için müze ziyareti daha tatmin edici olmakta, aşağıya inildikçe izleyicilerin memnun olma düzeyleri de azalmaktadır (Waltl, 2006).



Şekil 3.16: Müze ziyaretçilerinin ihtiyaçlara göre gruplanması (Morris, Hargreaves, McIntyre)

Bütün bunlara karşın, izleyici memnuniyetini ve mekan deneyimini bu kadar önemseyen çağdaş müzeler, tanıtım fotoğraflarının çok azında ziyaretçileri göstermektedir. Modern dönemde izleyicinin katılımı ön planda olmadığı için bu müzelerin resimlerinin izleyicisiz olması, anlaşılabilir bir durumdur. Ancak çağdaş müzecilikte müzenin sosyal değeri çok önemlidir. Müze, ‘bir şey için’ değil, ‘birisi için’ varolmaktadır. Örneğin 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi’nde, izleyicilerin dokunup üzerine oturabileceği deneysel çağdaş sanat eserleri sergilenmektedir. Bunların bazıları, Kanazawa çevresindeki çiçeklerin desenleriyle kaplı bir duvar yüzeyi ya da tavanında, izleyicilerin gökyüzü değişimlerini izleyebileceği bir açıklık bulunan mekan gibi, yapıyla bütünleşmiştir. Buna karşın müzenin web sitesindeki fotoğraflarında bu mekanlar, ideal durumunun bu olmamasına karşın bomboştur (Şekil 3.17).



Şekil 3.17: 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi’nin web sitesinde yer alan sergiler

3.2.3 Müze deneyimi

İçinde bulunulan ‘deneyim ekonomisi’ çağında müzeler için gelir oluşturmak, sürekli artan küresel markete ve turistlerin taleplerine göre yeni multimedya deneyimleri yaratmaya bağlı olmaktadır (Suau, 1999). Bu bağlamda, ‘deneyim tasarımı’ kavramı ve tasarım süreci, sergi ve çevre tasarımı alanlarında uzun süredir kullanılmaktadır. Deneyim tasarımı, her şeyi müşteri alışkanlıklarının çevresinde, gelişmekte olan ürünler ve servisler süreci bağlamında açıklamakta ve benzeri olmayan eğitim modelleri geliştirmektedir. Ancak, deneyim tasarımının, gerçekten benzersiz mi, yoksa yüzyıllardır varolan geleneksel ‘hikaye anlatma’nın evrimleşmesiyle oluşan ileri düzeyde bir tasarım süreci mi olduğu tartışma konusu olmaktadır. Aslında ‘hikaye anlatma’ süreci, tematik tasarımın bir parçasıdır. Zamanla evrimleşerek, tasarımcılar tarafından benzer modellerle tematik tasarımlarda kullanılmaktadır. Bu bakımdan tematik tasarımla deneyim tasarımının farklı anlayışlar olduğu

söylenebilmektedir. Çünkü deneyim tasarımında, tematik tasarımın ‘hikaye anlatma’ süreci daha derinlemesine ele alınarak çevrelerin birbiriyle bir çok yoldan nasıl iletişim kurduğu sorgulanmaktadır (Lorenc, Skolnick ve Berger, 2007).

Sergi tasarımının önemli bir parçası olan ‘hikaye anlatma’ süreci, dört ana elemandan oluşmaktadır. Bunlar; anlatı, anlatıcı, yol ve bağlamdır. Müzenin vermek istediği mesaj, başlangıç, gelişim ve sonu olan ‘anlatı şeridi’yle hikaye haline gelmektedir. Yazı, grafik, teknoloji desteği gibi pek çok araç, bu hikayeyi izleyicilere aktaran ‘anlatıcılar’dır. Sergilerin mekanda anlam oluşturacak belli bir düzende kurulması, anlatıyı üç boyutlu mekana taşıyan her izleyici için onu canlandıran ‘yol’dur. ‘Bağlam’ ise izleyicinin sergiye hazırlanması için, serginin, içinde bulunduğu yapıyla ve çevreyle bütünleşmesidir (Lorenc, Skolnick ve Berger, 2007).

Müze deneyimi, ikinci bölümde değinildiği gibi, müzenin içinde başlayıp biten bir olgu değildir. İnsanın müzeye gitmeyi düşündüğü ilk anda başlamakta ve gezi sonrası müze deneyiminin anılarda kalmasına dek sürmektedir. La Congiunta’da müze deneyimi, içeri girmeden önce, ziyaretçilerin o bölgeye gelmesiyle başlamaktadır. Müzeye girmek isteyenler önce yakın bir restorandan müzenin anahtarını almaktadır. Çünkü burada müze deneyimi mümkün olduğu kadar kişiselleştirilmeye çalışılmıştır. Üzüm bağları arasında kısa bir yürüyüşten sonra müzeye varılmaktadır (Şekil 3.18).

Fiziksel bağlam bakımından La Congiunta, geleneksel anlamda bir müze değil, daha çok bir heykel evi olmasının yanı sıra, barış ve huzur ortamının egemen olduğu atmosferiyle, ‘sanata mimari bir yaklaşım’dır (Steinmann ve Wismer, 2001). Sanat eserleri olmadan yapının tek başına ön plana çıktığı dış mekanında da heykelsi bir etki ve karmaşık bir parça – bütün ilişkisi algılanmaktadır (Mostafavi, 2002). Ziyaretçi, müzenin giriş kapısını bulmaya çalışırken bütün bunları algılayarak yapının çevresini dolanmak zorundadır. Dolayısıyla müze deneyimi, yalnızca müzenin içinde var olan bir süreç olmamakta ve müzenin içine girmeden önce sergiye dışarıda hazırlanmaya başlanmaktadır.



Şekil 3.18: La Congiunta'ya yaklaşım

Guggenheim Bilbao Müzesi'nde de müzeye girmeden önce yapının arkasından girişine doğru dolaşarak yapı baştan başa algılanmak zorundadır. Ancak, La Congiunta'nın bulunduğu bölgenin bağlamına uygun olması, hatta müzenin bir kaya gibi algılanmasının tersine, Guggenheim Bilbao Müzesi'nin okunmasına yardımcı olan unsurlardan biri, çevresiyle oluşturduğu zıtlıktır. Kentin diğer parçalarıyla girdiği diyalektik ilişki ile varolan müze, düzenli ve kurallı Bilbao kentinin içinde bambaşka bir kurguya sahiptir. Ancak, kendini kentten yalıtmayarak, tam tersine,

şeffaflıkları, terasları ve kulesiyle ona bağlanmaktadır (Şekil 3.19, Şekil 3.20). Dış cephesindeki titanyum kaplama da kimi yerlerde yapının iç mekanına doğru girmektedir (Şekil 3.21). Dolayısıyla müzenin bazı mekanları, içerde/dışarıda olma, müzeye/kente ait olma gerilimlerini taşımaktadır.



Şekil 3.19: Guggenheim Bilbao Müzesi'nin kule ile kente bağlanması



Şekil 3.20: Guggenheim Bilbao Müzesi'nin teraslarıyla kente bağlanması



Şekil 3.21: Guggenheim Bilbao Müzesi'nde dış cephe kaplamasının içeriye akması

Müze deneyimi, kişiden kişiye değil, aynı zamanda bazı faktörlerin etkileşimine göre de değişmektedir. Bunlar;

- Kişisel bağlam: Müze ziyaretçisinin yaşam deneyimleri, ilgi alanları ve beklentileri,
- Sosyal bağlam: Müze ziyaretçisinin müzeye tek başına, ailesiyle, arkadaşlarıyla ya da kalabalık bir tur grubuyla gitmesi,
- Fiziksel bağlam: Müzenin mimari özellikleri, atmosferi ve müzede sergilenen eserlerdir (Henry, 2000).

Sosyal bağlam bakımından La Congiunta, bireysel mekan deneyimi üzerine kurulmaktadır. Ziyaretçi, yakındaki restorandan aldığı kapı anahtarıyla müzeye girmekte ve eserlere dokunarak müzeyi tek başına ya da yalnızca birlikte gittiği kişilerle deneyimlemektedir.

21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi'nin dairesel formdaki cam yüzeyleri, muğlak mekansal tanımlamalar olarak ya da ziyaretçilerin birbirini görüp algılayabildiği, çift yönlü çalışan bir çeşit ince zar anlamında yorumlanabilmektedir (Feré ve diğ., 2004). Geniş cam yüzeyler, iç ve dış arasındaki kesin sınırları kaldırarak muğlak ilişkiler kurmaktadır (Şekil 3.22) 'Bir arada varolma' kavramını vurgulayarak tüm müze mekanını göstermektedir (Url-4). Böylece müze ziyaretçileri kendi içlerinde bağımsız olurken eş zamanlı olarak da birbirlerini algılamaktadır. Müzenin dairesel konsepti, bir çok yönden girişi tanımlayarak iç – dış akışını sağlamaktadır (Feré ve diğ., 2004). Çünkü müze, insanların bir araya gelip toplandığı bir park ya da sosyal alan olarak tasarlanmıştır (Mino, 2006). Başka bir deyişle, La Congiunta'daki gibi, amacı sanat eserlerini deneyimlemek olmayan ziyaretçileri 'ayıklamamakta', herkesi müzeye dahil etmeye çalışmaktadır.

La Congiunta'ya giden insanların eserlere dokunabilmesinin benzeri, 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi'nde de ele alınmaktadır. Müzede, geleneksel anlamda 'ziyaretçilere sanat eserlerini gösterme' yerine, yeni anlayışta 'ziyaretçilere sanatla ulaşma' yaklaşımı benimsenmiştir. Müzeyi diğer müzelerden ayıran özelliklerden biri de insanların dokunarak deneyimleyebileceği çok fazla sanatsal çalışmanın olmasıdır. Bu çalışmalar, interaktif, keyifli ve kolayca anlaşılabilir sergiler olup sergi

mekanları da mimarlığın, sanat çalışmalarının, sergilerin, ziyaretçilerin, müze çalışanlarının ve çevrenin birbiriyle etkileştiği akışkan mekanlardır (Mino, 2006).



Şekil 3.22: 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi’nde iç mekandan dış mekana bakış

Diğer müzelerin tek katlı olmasından dolayı müze ziyaretçilerinin bir arada varoluşu, ‘yatayda’ ortaya konmaktadır. Guggenheim Bilbao Müzesi’nde ise hem müzenin üç kattan oluşması hem de katlar arasında birbirlerini görmeye olanak tanıyan köprü ve balkonların olması ile, ziyaretçiler ‘düşeyde’ de bir arada varolmaktadır (Şekil 3.23). Böylece hem birbirlerini hem de diğer sergi mekanlarını çeşitli düzlemlerden algılayabilmektedir.



Şekil 3.23: Guggenheim Bilbao Müzesi’nin iç mekanındaki köprüler

4. SONUÇLAR

Günümüzdeki düşünce sistemi, ilişkilerin hiyerarşik olarak tanımlanmaması ve ağ ilişkisi biçiminde kurulmasıdır. Ağ üzerinde bulunan bütün noktalar, birbirini var etmektedir. Bunun yanı sıra, birinin değişimi, diğerlerini de etkilemektedir. Ağ örüntülerinden oluşan üst üste çakışmış katmanlar, sistemde zıtlıklar ve karşıtlıklar yaratmaktadır. Ancak, Fenomenolojik yöntemin de üzerinde durduğu gibi, zıt bileşenlerden yalnızca biri değil, hepsi bir arada varolmaktadır. Böylece birbirlerini diyalektik gerilimle görünür kılmakta ve muğlak durumlar ortaya koymaktadırlar. Günümüzde bazı kavramların sınırlarının bulanıklaşması ve kavramların birbirinin içine girmesi, bu nedenle olmaktadır.

Bu bağlamda, belki eleştirel düşüncenin gelişiminin de etkisiyle, müzenin otoriter kesinliği, yer yer olasılıklara dönüşmektedir. Çünkü müzelerde estetik deneyimin ön plana çıkması, beraberinde öznelliği, kişiye göre çeşitlenmeyi ve sorgulamayı da getirmektedir.

Tezde bu bakış açısıyla, çağdaş sanat müzesi, sergi mekanı – sanat eseri – izleyici etkileşimindeki gerilimden ortaya çıkan mekan deneyimi üzerinden tartışılmıştır. Tezin gelişme bölümünde ortaya konan ve tartışılan konular, belirli başlıklar altında maddelenebilmektedir:

- Müzenin toplumdaki ‘yeni’ rolü
 - Müzenin geleneksel rolü, eleştirel bakış açısıyla tekrar gözden geçirilmektedir.
 - Bu anlamda, ‘yeni’ müzeler ve yenilenen eski müzeler, estetik deneyime daha çok önem vermektedir.
 - İzleyicilerin eserlerle karşılıklı etkileşimi kullanılarak müzenin eğitim görevi interaktif olarak dönüştürülmektedir.

- Müze düşüncesindeki dönüşümün ‘yeni’ kategorisi
 - Meta toplumunda içeriği değil, yalnızca görüntüyü belirten ‘yeni’ kavramı, çağdaş sanat müzesi söz konusu olduğunda, sunulma şekli ve görüntü değişiminin ötesinde, müze düşüncesini oluşturan paradigmaların dönüşümü anlamındadır.
 - ‘Yeni’nin en çarpıcı ifadesi olan moda, kamu beğenisinin sürekli değişip durması nedeniyle, ağır ağır oluşan stillerin yerini almakta ve değerini yitirmeyen eserler yaratma fikrini, şaşırtma arzusuyla değiştirmektedir.
- ‘Deneyim ekonomisi’ çağında ‘müze etkisi’
 - Çağdaş müze ve müzenin ‘yeni’ aurası, hiyerarşik işlevler (sergileme, koruma, toplama, çalışma, eğitime) tarafından değil, müze deneyimi ile yaratılmaktadır.
 - Sergileme mekanlarının ansiklopedik anlayışla tasarlanmaması, izleyicilere özgürlük sağlamaktadır. Etkileşimsel olması nedeniyle, izleyicilerin farkındalıklarını artırmaktadır.
 - Müze kurumu, yeni muğlak yapısıyla çok çeşitli ve sürekli dönüşen izleyici kimliklerini kabul ederek bünyesine katmaya çalışmaktadır.
 - Müze deneyimi, insanın müzeye gitmeyi düşündüğü ilk anda başlayan ve gezi sonrası müze deneyiminin anılarda kalmasına dek süren dinamik bir zihinsel – algısal süreçtir.
 - Müze deneyimini, kişisel, sosyal ve fiziksel bağlamların etkileşimi değiştirebilmektedir.
 - Kendi içinde bir söylem taşıyarak tasarlanan ‘yeni’ müzeler, turistik gezi sırasında uğranan yerlerden biri değil, turistik gezinin amacı olmaya başlamakta ve kentsel dönüşümün kaynağı olmaktadır.

- ‘Yeni’ sanat anlayışının ve müzenin birbirini karşılıklı etkilemesi
 - Geçmişin sanat anlayışından farklılaşan çağdaş sanat objesi, sergilendiği mekanla ilişki kurarak onun tekrar düzenlenmesini sağlamakta ve eseri mekanla birlikte deneyimletmektedir.
 - Müze mekanının dönüşümü, mimarlık tarihinde, eserin nasıl algılandığından neyin sanat eseri olarak sergilenebileceğine kadar eserle ilgili her şeyi etkilemektedir.
 - Bazı sanat objeleri, müzede gösterilmek için özel olarak yapılmaktadır. Böylece mekanın fenomenolojik, sosyolojik vb. potansiyelini açığa çıkarmaktadır.
- Sanat eserinin dönüşümü
 - Çağdaş sanatın her türlü artık-bilgiden arındırılmış olması, onun ilk başta yadsınıp tartışmalara yol açmasına neden olmaktadır.
 - Çağdaş sanattaki sanatçı – izleyici ilişkilerinde, alma – verme ve yapma – yorumlama gibi tek yönlü sistemler, karşılıklı etkileşime dönüşmekte ve yerini muğlak ilişkilere bırakmaktadır.
 - Her izleyicinin eseri kendi perspektifinden algılamasının yanı sıra, aynı eseri her algılayışında da, bir açık yapıt olarak, farklı deneyimlemektedir.
 - Sanat, hiyerarşik olmayan ağ ilişkileri ile, yoğun ve karmaşık düzeyde zıtlıklar ve bitmez tükenmezlikler üzerine kurulmaktadır. Bu sistem, sanat eserine tekliği ve biricikliği getirmektedir.

Sonuçta, tezde detaylı incelenmek için ayrıştırılan bu konuların bir bütün olduğu ve aslında ayrıştırılamadığı anlaşılmaktadır. Tezin gelişme bölümünde yer alan başlıklar, hiyerarşik bir düzende yer alsa da, içerdiği kavramlar, birbiriyle ilişkilidir ve aslında, ‘yeni’ sanat müzesinin tanımını yapmaktadır (Şekil 4.1). Bu nedenle, sorunlar ortaya konarken kavramsal ilişkiler ya da oluşan zıtlıklar üzerinden tartışılmıştır. Bir kavramın öneminin ya da anlamının değişimi, diğerlerini de etkilemektedir. Böylece, ‘yeni’ sanat müzesinin sorunları, kavramsal ilişkiler ve zıtlıkların örüntüsü üzerinden

ortaya konup tartışılmaktadır. Böylece ‘yeni’ mekan deneyimi de dinamik bir süreç durumuna gelmektedir.



Şekil 4.1: Tezin alt bölümlerinin birbiriyle ilişkisi

Müze – izleyici ilişkisi açısından bakılırsa, çağdaş sanat müzeleri aslında izleyicilerin düşünme tarzını etkileme ya da değiştirme olanağına sahiptir. Ancak izleyicilerin hepsi, herhangi bir yardımcı unsur olmadan sergilerle ilgili bağlamsal zincirler kuramamaktadır (Waltl, 2006). Bu durumun eskiden problematik olmaması ve günümüzde gündeme gelmesi, birkaç nedene dayanmaktadır.

İlk olarak, eski müzeler, araştırma, toplama ve sergileme görevlerini yerine getirerek sosyal sınıfların eğitimine önem vermekteyken, çağdaş müzeler, ağırlıklı olarak izleyicilere müze deneyimi yaşatma amacını gütmektedir (Waltl, 2006).

Bunun yanı sıra, eski eserlerdeki oran, orantı ve perspektife dayanan ilişkileri kavramak daha kolayken çağdaş sanattaki ilişkiler karmaşılaşmaktadır. Bu nedenle çağdaş sanatı anlamak, bazı izleyiciler için zordur; çünkü içinde henüz artık-bilgiye dönüşmeyen unsurları barındırmaktadır.

Anlayamadığı bir sanat eseriyle karşı karşıya gelen izleyici, çoğu zaman şaşkınlığını ve kafasının karmaşıklığını itiraf edememektedir. Çünkü eserin müze bağlamında yer alması ve bazen de bu eserin çok ünlü olması nedeniyle, izleyici kendini, onun değerini anlamak zorunda hissetmektedir. Angela Marsh, bu deneysel kutuplaşmayı

‘İmparatorun Yeni Giysileri Sendromu’ olarak adlandırmaktadır (Marsh, 2004). Buna çözüm olarak, işitsel rehber (audio guide), bilgisayar etkileşimi ve açıklayıcı yazılar gibi, teknolojik ve metodolojik olarak karmaşık araçlar, izleyicinin sergiyi kavrama sürecinde önemli bir rol oynamakta ve müze deneyiminin mümkün olduğu kadar çok anlamlı olmasını sağlamaktadır. Sergilenen eserlerle izleyicinin müze deneyimini bağlamakta ve izleyiciyle eserlerin iletişimini başlatmaktadır (Waltl, 2006).

Tezde anlatılan üç müzenin ortak noktası, sanat eserlerini deneyimletmek için müzenin dışından itibaren hazırlığa başlanması ve eserlerin yorumlanabileceği mekanların hazırlanması için mimarların küratör ve sanatçılarla birlikte çalışmasıdır. Mimar, küratör ve sanatçı etkileşimi, günümüzün bakış açısında önemlidir. Bunun yanı sıra, küratör, eğitim uzmanı, vakfın kurucuları ve yöneticileri, tasarımın çeşitli aşamalarında sergileme süreçlerini gözden geçirmektedir (Lorenc, Skolnick ve Berger, 2007).

Küratörün anlamı, günümüzde çok güçlüdür ve rolü ile yetki gücü, problematik haline gelmektedir. Çünkü küratör, sergiyi organize ederek adına ve temasına karar vermekle birlikte, sergide hangi sanatçının yer alacağını da belirlemektedir. Eserleri yalnızca sergilemeyip mekanla bütünleştirerek atmosferi tasarlamaktadır. Bir sanat uzmanı olarak, eserin değerini ve neyin koleksiyona ekleneceğini saptamaktadır. Bunun yanı sıra, eskiden olduğu gibi bireysel çalışmak yerine iş birliğinde çalışmaya başlayarak, ‘tek bakış açısı’ yaklaşımından ‘çok bakış açısı’ yaklaşımına geçmektedir. Çağdaş sanat küratörü Judith Tannenbaum’a göre küratör, her adımda kendini sürekli sorgulamalıdır: “Sanatçının zekice konuşmaları ve albenisi, beni eserden çok mu etkiledi?”, ya da tam tersine, “Eserin diğerlerinden farklı bir bakış açısı olmasına karşın, tatsız bir nokta yüzünden dikkatimi mi dağıtmaktadır?”, “Odaklanmam ne kadar geniş ya da dar olmalıdır?”, “Tanıttığım sanatçılar, sanat üretirken teorik bir yaklaşımda bulunmak zorunda mıdır?”, “Düşüncelerim ve inançlarım, çalıştığım sanatçıyla aynı doğrultuda olmak zorunda mıdır?” (Tannenbaum, 1994).

Bunun yanı sıra, artık küratörler için de müze ziyaretçisi faktörü, çok daha önem kazanmaktadır. Kaliforniya Sanat Enstitüsü tarafından ‘Curating Now’ adıyla organize edilen panel dizisinde, 2003 yılında, özellikle müze ziyaretçilerinin

sergilemedeki rolünün artan önemi ve bunun sanatı nasıl etkilediği tartışılmıştır (Fowle, 2004). 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi, sanat uzmanı olan bir kişinin sergiyle ya da koleksiyonla ilgili tüm gücü elinde bulundurması düşüncesinden uzaklaşmakta ve izleyicinin, küratör gibi sergide nelerin gösterileceğine ve eserlerin değerlerine karar vermesini amaçlamaktadır. Bu anlamda müze mekanı ve koleksiyon ilkeleri yeniden düşünülerek, müzeyi kullanan ve burada temsil edilen pek çok kişinin uzantısı olarak yorumlanmaktadır.

Gehry, Guggenheim Bilbao Müzesi'nin tasarımının, Solomon R. Guggenheim Vakfı'nın yöneticisi Thomas Krens ve sanatçılarla olan görüşmelerinin bir sonucu olduğunu, bu yüzden de 'beyaz küp' tasarlamadığını söylemektedir. Jenny Holzer'ın, elektronik yazıların aktığı kolonlardan oluşan enstalasyonu, iki kat yüksekliğindeki bir sergi nişinde yer almaktadır (Şekil 4.2). Mekanın eğrisel duvarları, eserin bitişlerini ve gölgelerini etkilemekte ve sanatçı da bu durumdan çok memnun kalmaktadır. Guggenheim Bilbao Müzesi'nin sergi ve koleksiyon yönetimi ve tasarım direktörü Karen Meyerhoff da, "Sanat, dikdörtgen duvarları olmayan mekanların içinde yer alabilir. Yapı o kadar güçlü ki sanat eserlerini serbest bırakıyor", demektedir. Buna paralel olarak, müze – sanat eseri ilişkisi bağlamında çağdaş müzelerin bir katalizör görevi gördüğü söylenebilmektedir. Dolayısıyla, sanatçıların yenilikçi mimarlıkla doğrudan ilişkili eserler yaratmaları umulmaktadır (Newhouse, 1998).



Şekil 4.2: Guggenheim Bilbao Müzesi'nde Holzer'ın enstalasyonu

Müzelerde üç yüzyıldır ‘eskilerle modernler’ tartışması yapılmış, geçmişin ölü ağırlığına karşı yaşam ve kültürel yenilenme savunulmuştur. Sonraki dönemde ‘modernlerle postmodernler’ tartışmasında, elitist bir koruma merkezi, geleneğin ve yüksek kültürün sembolü olan modern müzenin kitle iletişim aracına, seyirlik bir düzenlemeye ve abartılı bir gösteriye dönüşümü problematik haline gelmiştir (Huysen, 2006). Günümüzde de ‘yeni’ müze yapılarının, sergilediği sanat eserlerinin önüne geçip geçmemesi problematik olmaktadır.

Bu tartışmaların mimarlar, eleştirmenler, küratörler, sanatçılar ve sanatseverler arasında yıllardır sürüyor olması, müze – sanat eseri etkileşiminden doğan ‘yeni’ sanat müzesi kavramının henüz artık-bilgiye dönüşmemesinden kaynaklanmaktadır. Çünkü müzeler, ilk ortaya çıkışından bu yana koleksiyonlarıyla tanımlanmaktayken paradigma dönüşümüyle, ‘yeni’ müzecilikte koleksiyondan çok müze mimarisi ön plana çıkmaktadır.

‘Yeni’ müzeler, genel olarak, toplayıcı ve sergileyici kurum olmaktan çok, sergiler için ‘sanat evi’ olma görevindedir (Newhouse, 1998). Dolayısıyla, müzelerin, sanat eserlerini gösteren ve onlarla yarışmayan nötr mekanlardan mı oluşması, yoksa mimarların yaratıcılıklarını en iyi şekilde göstermelerine uygun bu yapı tipinin tasarımında özgür mü olmaları gerektiği, problematik olmaktadır. Bu dönüşüm, aynı zamanda mimar için de büyük bir meydan okumadır. Çünkü ‘yeni’ müzeler ilk açıldığında, sanat eserleri sergilenmeden önce, yalnızca yapıyı görmek isteyen ziyaretçilerle dolabilir. Ancak bu durum, daha sonra insanların sürekli müzeye gelmesinin nedeni olmamaktadır. İddialı ve farklı bir söylemi olan müzenin sergilediği eserler de önemli bir faktördür. Eğer bir sanat eseri bu güçlü binalarda sergilenmek isteniyorsa kendisi de iddialı ve güçlü olmalıdır, yoksa müze mimarisinin içinde kaybolup gitmekte ve yapı da zamanla gözden düşebilmektedir. Gehry’ye göre, gerçek sanat eseri pek çok ortamda kendini gösterebilmektedir: “Bir Mondrian, ambarda sergilense bile ondan yine haz duyulmaktadır.” Önemli olan, müze duvarının esere ev sahipliği yaparak onu kavrayabilmesidir (Url-7).

Alman ressam ve heykeltıraş Anselm Kiefer’in eserlerinin nötr bir ortamda sergilenmesi, serginin atmosferini etkileyebilmekte ve sanatçının ezoterik ve mitolojik eserlerinin mistik yaklaşımını zayıflatabilmektedir. Yeni müze mekanları ise sanat eserlerini algılama ve deneyimlemede izleyiciye yardımcı olabilmekte ve

kimi zaman izleyiciyi sanatçının atölyesinde gibi hissettirebilmektedir. Guggenheim Bilbao Müzesi'nde 2007 yılında, Kiefer'in sanatının daha iyi anlaşılması için, serginin yanı sıra, didaktik bir mekan da hazırlanmış, atölyesindeki malzeme yığınları ve bitmemiş eserlerinin olduğu bir deney ortamı canlandırılmaya çalışılmıştır (Şekil 4.3).



Şekil 4.3: Guggenheim Bilbao Müzesi'nde Kiefer sergisi

Sanatçı atölyesi – sergi mekanı bütünlüğü, farklı anlamda, Josephsohn'un heykel atölyesi ile La Congiunta Müzesi'nde de hissedilebilmektedir. Josephsohn, doğal ışıkla aydınlatığı atölyesinde çalışırken, heykellerini, zemine ve düşey yüzeylerdeki doğal ahşap panellerin üzerine, yan yana ve üst üste gelecek şekilde yerleştirmektedir. La Congiunta'da da heykeller, doğal olarak bırakılmış beton yüzeylere yerleştirilmekte ve yalnızca doğal ışıkla aydınlatılmaktadır (Şekil 4.4).

Josephsohn'un heykellerinin 2008 yılında sergilendiği müzelerden biri olan Frankfurt'taki Modern Sanat Müzesi'ne bakılırsa, serginin kuruluşunda böyle bir bütünlük arayışının olmadığı anlaşılmaktadır (Şekil 4.5). Ancak, bu mekanda müzenin postmodern söylemi dolayısıyla mekanlar arasında gezinirken farklı algılar ortaya çıkmakta ve heykeller, La Congiunta'dakinden tamamen farklı deneyimlenmektedir. Dolayısıyla eserlerin sergilendiği müzenin karakteri, serginin deneyimini değiştirebilmektedir.



Şekil 4.4: Josephsohn'un eserlerinin, atölyedeki ve La Congiunta'daki düzeninin karşılaştırılması



Şekil 4.5: Frankfurt Modern Sanat Müzesi'nde Josephsohn sergisi

Sonuç olarak, ‘yeni müzecilik’te, sergi mekanları, sanat eserleri ve izleyiciler, birbirlerini diyalektik bir gerilimle algılanır kılan bileşenlerdir. Bunlar, holistik bakış açısına göre, birbirinden ayrılamamaktadır. Çünkü tezde önceden değinildiğı gibi, çağımızın hakim paradigması olan ağ ilişkisi, Gestalt prensipleri doğrultusunda parçaların bütünle olan ilişkisi ile kavranmaktadır. Bu kavrayışta, sergi izleyicisi, algısını bileşenlerin birine yönlendirince diğerk bileşenler muğlak olmakta, onu algılanır kılmakta, ama aynı zamanda da yerini almaya çalışmaktadır.

Böyle bir sistem, içerdiki ilişkilerin çeşitli düzeylerde olması bakımından müze mekanını katmanlaştırmakta ve bir açık yapıt gibi, her deneyimlenişinde izleyicileri yeni anlam ve ilişki katmanlarıyla karşılaştırmaktadır. Dolayısıyla müze mekanı, sürekli etkileşen ve evrimleşen bir sistem olmaktadır.

Victoria Newhouse, Robert Venturi’nin 1960’lara damgasını vuran ‘karmaşa’ ve ‘elişki’ kavramlarının, ‘kaos’ ve ‘şaşkınlık’ ile yer değıştirdiğini söylemektedir (Newhouse, 1998). Aslında, kaos ve şaşkınlık yaratan sistemler onaylanmaz ve istenmezken, ‘yeni’ müzecilikte durum farklı olmaktadır. Sürekli olarak yeni algı, duyum, kavrayış ve estetik deneyimlere yol açtığı için, mimarlıkta ve sanatta bilinçli olarak uygulanmaktadır (Balık, 2008). Deleuze’un de dediğı gibi, bir düşüncüyü oluşturmak için biraz düzen, sanat eserlerini yaratırken de biraz kaos gerekmektedir (Deleuze ve Guattari, 1991).

KAYNAKLAR

- Arnheim, R.**, 2007. Görsel Düşünme. Metis Yayınları, İstanbul.
- Artun, A.**, 2006. Müze ve Modernlik: Tarih Sahneleri – Sanat Müzeleri I. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aydınlı, S.**, 1986. Mekansal Değerlendirmede Algısal Yargılara Dayalı Bir Model, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Aydınlı, S.**, 1992. Mimarlıkta Görsel Analiz. İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul
- Balık, D.**, 2007. Mimarlıkta Mekan Kavramının Felsefî ve Bilimsel Açılımları, *Mantık, Matematik ve Felsefe, V. Ulusal Sempozyumu 'Bilim ve Sanat'*, İzmir, Türkiye, Eylül 11-14.
- Balık, D.**, 2008. The 'Chaosmotic' and Entropic Situations of Contemporary Art Museums, *Second International Interdisciplinary Chaos Symposium on 'Chaos and Complex Systems'*, İstanbul, Türkiye, Mayıs 07-10.
- Behrens, R.R.**, 1998. Art, Design and Gestalt Theory, *Leonardo*, **31**, 299-303.
- Bell, C.**, 1993. The Institution as Frame: Installation at the Guggenheim, in *Art of This Century: The Guggenheim Museum and Its Collection*, s. 295-316, Ed. Weisberger, E., Guggenheim Museum Publications, New York.
- Bürger, P.**, 1974. Avangard Kuramı. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Collins, P.**, 1965. Changing Ideas in Modern Architecture. McGill-Queen's University Press., London.
- Crotty, M.J.**, 1998. Foundations of Social Research: Meaning and Perspective in the Research Process. SAGE Publications Ltd., Australia.
- Deleuze, G. ve Guattari, F.**, 1991. What is Philosophy?. Columbia University Press., United States of America.
- Dewey, J.**, 1997. The Aesthetic in Experience, in *Aesthetics*, s. 45-55, Eds. Feagin, S. L. ve Maynard, P., Oxford Univrsity Press., Great Britain.
- Dewey, J.**, 1994. Art as Experience, in *Art and Its Significance*, s. 204-223, Ed. Ross, S. D., Sunny, New York.
- Eco, U.**, 2001. Açık Yapıt. Can Yayınları, İstanbul.
- Eren, H., Tekin, T., Gözaydın, N., Zülfikar, H.**, 1988. Türkçe Sözlük, 2. cilt, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

- Ferré, A., Gausa M., Sakamoto, T., Salazar, J., Tetas, A., Prat, R.,** 2004. Verb Connection: The Changing Status of the City, of Architecture, of Urbanism – the Generation of Activity, Physically Linking Programs, People, and Uses. Actar, Barcelona.
- Fernandez, G. ve Benlloch, M.,** 2000. Interactive Exhibits: How Visitors Respond, *Museum International*, **52**, 53-59.
- Fowle, K.,** 2004. Introduction, in *Curating Now: What are the Most Interesting Pressing Questions for Contemporary Curators Today?*, s. 2, Ed. Fowle, K., Solstice Press., California.
- Frisby, D.,** 1994. Georg Simmel: Modernitenin İlk Sosyoloğu, *Modern Kültürde Çatışma*, s. 7-53, Ed. Artun, A., İletişim Yayınları, İstanbul.
- Garoian, C.R.,** 2001. Performing the Museum, *Studies in Art Education*, **42**, 234-248.
- Grunenberg, C.,** 2006. Modern Sanat Müzesi, *Müze ve Eleştirel Düşünce: Tarih Sahneleri – Sanat Müzeleri II*, s. 87-114, Ed. Artun, A., İletişim Yayınları, İstanbul.
- Guggenheim, P.,** 1960. Confessions of an Art Addict. Andre Deutsch, London.
- Harvey, D.,** 2004. Space as a Key Word, *Marx and Philosophy Conference*, Londra, İngiltere, Mayıs 29.
- Hein, H.,** 2004. Museums: From Objects to Experience, in *Aesthetics: The Big Question*, s. 103-115, Ed. Korsmeyer, C., Blackwell Publishing, Great Britain.
- Henry, C.,** 2000. How Visitors Relate to Museum Experiences: An Analysis of Positive and Negative Reactions, *Journal of Aesthetic Education*, **34**, 99-106.
- Heynen, H.,** 2007. A Critical Position for Architecture?, in *Critical Architecture*, s. 48-56, Eds. Rendell, J. ve diğ., Routledge, London.
- Hooper-Greenhill, E.,** 2000. Museums and the Interpretation of Visual Culture. Routledge, London.
- Huyssen, A.,** 2006. Bellek Yitiminden Kaçış: Kitle iletişim Aracı Olarak Müze, *Müze ve Eleştirel Düşünce: Tarih Sahneleri – Sanat Müzeleri II*, s. 259-296, Ed. Artun, A., İletişim Yayınları, İstanbul.
- Johnson, P.A.,** 1994. The Theory of Architecture. John Wiley & Sons Inc., New York.
- Lam, W.M.C.,** 1977. Perception and Lighting As Formgivers for Architecture. McGraw-Hill Inc., Amerika Birleşik Devletleri.
- Lefebvre, H.,** 1991. The Production of Space. Blackwell Publishers Inc., Great Britain.
- Leoni, G.,** 1999. Peter Märkli – La Congiunta: Una Casa Sempre Aperta per le Sculture di Hans Josephsohn, *AREA*, **44**, 50-59.
- Lorenc, J., Skolnick, L. ve Berger, C.,** 2007. What is Exhibition Design?. RotoVision Book, Switzerland.

- MacIntyre Latta, M.A.**, 2001. Letting Aesthetic Experience Tell Its Own Tale: A Reminder, *Journal of Aesthetic Education*, **35**, 45-51.
- Marsh, A.**, 2004. Pragmatist Aesthetics and New Visions of the Contemporary Art, Museum: The Tate Modern and the Baltic Centre for Contemporary Art, *Journal of Aesthetic Education*, **38**, s. 91-106
- Marstine, J.**, 2006. Introduction, in *New Museum Theory and Practice: An Introduction.*, s. 1-36, Eds. Marstine J., Blackwell Publishing, United States of America.
- Merleau-Ponty, M.**, 2005. Algılanan Dünya. Metis Yayınları, İstanbul.
- Merleau-Ponty, M.**, 2006. Göz ve Tin. Metis Yayınları, İstanbul.
- Mino, Y.**, 2006. Museum Changes a City, *International Committee on Management Conference on 'New Roles and Missions for Museums'*, Taipei, Tayvan, Kasım 2-4.
- Mostafavi, M.**, 2002. Approximations: The Architecture of Peter Märkli. AA Publications, London.
- Newhouse, V.**, 1998. Towards a New Museum. The Monacelli Press Inc., United States of America.
- Norberg-Schulz, C.**, 1968. Intentions in Architecture. The M.I.T. Press., United States of America.
- Pearson, C.A.**, 1994. Breaking Out of the Display Case, Exhibits Reach Out and Touch, *Architectural Record*, **182**, 28-33.
- Preziosi, D. ve Farago, C.**, 2004. General Introduction: What are Museums For?, in *Grasping the World: The Idea of the Museum*, s. 1-9, Eds. Preziosi, D. ve Farago, C., Ashgate Publishing Limited, England.
- Railey, J.M. ve Worth, S.**, 2004. Preface, in *Aesthetics: The Big Question*, s. 75-77, Ed. Korsmeyer, C., Blackwell Publishing, Great Britain.
- Rendell, J.**, 2006. Art and Architecture: A Place Between. I.B. Tauris & Co. Ltd., Great Britain.
- Rock, I. ve Palmer, S.**, 1990. The Legacy of Gestalt Psychology, *Scientific American*, 84-90.
- Ross, M.**, 2004. Interpreting the New Museology, *Museum and Society*, **2**, 284-103.
- Ross, S.D.**, 1982. A Theory of Art: Inexhaustibility by Contrast. State University of New York Press., United States of America.
- Simmel, G.**, 2003. Moda Felsefesi, *Modern Kültürde Çatışma*, s. 103-134, Ed. Artun, A., İletişim Yayınları, İstanbul.
- Steinmann, M. ve Wismer, B.**, 2001. La Congiunta: A Museum for Hans Josephsohn in Giornico - A World without Windows, *Passages A Swiss Cultural Magazine*, **30**, 51-53.
- Suau, J.T.**, 1999. The Guggenheim Museum: Cultural Tourism, Urban Renewal, and Political Risk, *Yüksek Lisans Tezi*, American University Faculty of the College of Arts and Sciences, Washington D.C.

- Tannenbaum, J.**, 1994. C is for Contemporary Art Curator: Curiosity, Contradiction, Collaboration, Challenge, *Art Journal*, **53**, 47-59.
- Tunalı, İ.**, 1984. Estetik. Cem Yayınevi, İstanbul.
- Tzortzi, K.**, 2007. The Interaction Between Building Layout and Display Layout in Museums, *Doktora Tezi*, University College London Bartlett Faculty of the Built Environment, London.
- Url-1** <<http://www.louisiana.dk>>, alındığı tarih 23.06.2008.
- Url-2** <<http://www.iconeye.com>>, alındığı tarih 01.06.2008.
- Url-3** <<http://www.guggenheim-bilbao.es>>, alındığı tarih 29.11.2007.
- Url-4** <<http://www.kanazawa21.jp>>, alındığı tarih 29.11.2007.
- Url-5** <<http://www.hauserwirth.com>>, alındığı tarih 15.07.2008.
- Url-6** <<http://www.arch.ksu.edu/seamon>>, alındığı tarih 27.08.2008.
- Url-7** <<http://www.artnews.com/issues>>, alındığı tarih 12.09.2008.
- Vernon, M.D.**, 1966. The Psychology of Perception. Penguin Books Ltd., England.
- Waltl, C.**, 2006. Museums for Visitors: Audience Development - A Crucial Role for Successful Museum Management Strategies, *International Committee on Management Conference on 'New Roles and Missions for Museums'*, Taipei, Tayvan, Kasım 2-4.
- Yaneva, A.**, 2003. Chalk Steps on the Museum Floor: The 'Pulses' of Objects in an Art Installation, *Journal of Material Culture*, **8**, 169-188.

ÖZGEÇMİŞ



Ad Soyad: Deniz Balık

Doğum Yeri ve Tarihi: İzmir, 1982

Adres: 213 Sok. No : 29/5 Bornova/İzmir

Lisans Üniversitesi: Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü

Yayın Listesi:

- **Balık, D.,** 2009: The ‘Chaosmotic’ and Entropic Situations of Contemporary Art Museums. *Journal of Applied Functional Analysis*, Vol. 4, No. 3, Temmuz 2009.
- **Balık, D.,** 2007: Mimarlıkta Mekan Kavramının Felsefi ve Bilimsel Açılımları. *Mantık, Matematik ve Felsefe V. Ulusal Sempozyumu*, 11-14 Eylül 2007 İzmir, Türkiye.
- **Balık, D.,** 2007: From Causality to Probability: The Relationship Between the Exhibit Design and Scientific Paradigms. *XVII. International Congress of Aesthetics*, 9-13 Temmuz 2007 Ankara, Turkey.