

**T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**

**SANAT MÜZELERİNDE BEYAZ KÜP
BAĞLAMININ SANAT MEKÂNINA
VE İZLEYİCİ DENEYİMİNE ETKİLERİ:
İSTANBUL MODERN ÖRNEĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

AYÇA ESEN

İSTANBUL, 2018

**T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**

**FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
İÇ MEKÂN TASARIMI**

**SANAT MÜZELERİNDE BEYAZ KÜP
BAĞLAMININ SANAT MEKÂNINA
VE İZLEYİCİ DENEYİMİNE ETKİLERİ:
İSTANBUL MODERN ÖRNEĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

AYÇA ESEN

**Tez Danışmanı: DR. ÖĞR. ÜYESİ
Melahat KÜÇÜKARSLAN EMİROĞLU**

İSTANBUL, 2018

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
İÇ MEKÂN TASARIMI

Tezin Adı: Sanat Müzelerinde Beyaz Küp Bağlamının Sanat Mekânına ve İzleyici Deneyimine Etkileri: İstanbul Modern Örneği

Öğrencinin Adı Soyadı: Ayça Esen

Tez Savunma Tarihi: 28 Mayıs 2018

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu Fen Bilimleri Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

Dr. Öğr. Üyesi Yücel Batu SALMAN
Enstitü Müdürü
İmza

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Sezin TANRIÖVER
Program Koordinatörü
İmza

Bu Tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmzalar

Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Melahat KÜÇÜKARSLAN EMİROĞLU

Üye
Dr. Öğr. Üyesi Ela KAÇEL

Üye
Prof. Meltem ETİ PROTO

TEŞEKKÜR

Bir tezin geliştirilmesi ve böyle büyüklükteki bir görevin tamamlanmasının kolay olmadığı tez süreci, elbette ki paha biçilemez bir yardım ve destek gerektirmektedir. Tezimi yazma süreci boyunca, bana rehberlik eden, destek sağlayan, değerli bilgilerini benimle paylaşan ve sıcak dostluğunu benden esirgemeyerek çalışmamı özel ve anlamlı kılan değerli danışmanım Sayın Dr. Öğr. Üyesi Melahat KÜÇÜKARSLAN EMİROĞLU'na sonsuz sevgi ve teşekkürlerimi sunarım. Lisans eğitimimden itibaren tanıdığım ve fikirlerine önem verdiğim İç Mekân Tasarımı Yüksek Lisans Program Koordinatörü, hocam Sayın Doç. Dr. Sezin TANRIÖVER'e yüksek lisans eğitimimde de bana verdiği destek ve tezime olan katkılarından dolayı sevgi ve teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, araştırma yöntemleri hakkında verdiği bilgiler ve desteği için hocam Sayın Dr. Öğr. Üyesi Kenan Eren ŞANSAL'a teşekkürlerimi sunarım. Savunma sunumumda bana yaptıkları yapıcı yorumlarıyla konuya olan bakış açımı genişleten değerli jüri üyelerim Sayın Dr. Öğr. Üyesi Ela KAÇCEL'e ve Prof. Meltem ETİ PROTO'ya sevgi ve teşekkürlerimi sunarım.

Değerli vaktini ayırıp bilgilerini benimle paylaşan Sayın Doç. Ahu ANTMEN'e sevgilerimi ve teşekkürlerimi sunarım. İstanbul Modern'de gerçekleştirdiğim alan çalışması esnasında tüm samimiyeti ile bana yardımcı olan Sayın Gözen MÜFTÜOĞLU'na ve İM ekibine çok teşekkür ederim. Ayrıca İM'nin mimarı Sayın Murat TABANLIOĞLU'na teşekkürlerimi sunarım.

Yüksek lisans eğitim sürecim boyunca manevi desteğini hep yanımda hissettiğim, tezimin ilk gününden itibaren benimle birlikte çalışmamın her sürecine dâhil olan ve tez sürecinde hayatlarımızı birleştirmek üzere yola çıktığımız sevgili nişanlım Mimar Erdost GELBAL'a sonsuz sevgi ve teşekkürlerimi sunarım.

Hayatım boyunca her zor günümde bana destek olan, aldığım tüm kararların arkasında duran ve kariyerim konusunda beni her zaman teşvik eden canım babam Bülent ESEN'e, nerede olursam olayım sıcak kalbini ve şefkatini hep yanımda hissettiğim biricik annem İlknur ESEN'e, ikiz kardeşlerim Berhan ve Bertan ESEN'e tez sürecim boyunca gösterdikleri sabır ve destek için sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, sevgili nişanlımın ailesine ve sevgili Esra'ya bu süreçte ihtiyacım olan kitapları bana sağladığı ve güzel dostluğu için çok teşekkür ederim. Son olarak karşılık beklemeden bana sevgi ve sadakatini gösteren, gece gündüz çalışırken her an yanımda olan kedim – *kızım* – LEMOŞ'a minnetimi sunmayı bir borç bilirim.

ÖZET

SANAT MÜZELERİNDE BEYAZ KÜP BAĞLAMININ SANAT MEKÂNINA VE İZLEYİCİ DENEYİMİNE ETKİLERİ: İSTANBUL MODERN ÖRNEĞİ

Ayça Esen

İç Mekân Tasarımı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Melahat Küçükarslan Emiroğlu

Mayıs 2018, 134 sayfa

Sanat müzesinin sanat mekânına iç mekân tasarımı üzerinden bir bakış açısı geliştirildiğinde, “beyaz yüzey” değişerek tekrar eden bir örüntü olarak göze çarpmaktadır. Bu çalışmada, beyaz yüzeyi renk ya da duvar olma durumunun ötesinde, kavramsal olarak modern mekânın bir arketipi ya da insan algısı üzerinden sanatın bağlamı olarak ele alan O’Doherty’nin “beyaz küp” tanımlaması, sanat mekânında geçirdiği olgusal serüven doğrultusunda irdelenmektedir. Söz konusu serüvenin mekânsal örüntüsü olarak ele alınan beyaz küpün sanatsal ifade biçimi ve mekânsal olarak geçirdiği dönüşümün yansımaları şüphesiz ki insanların sanat mekânını algılamasında da izlenebilir. Bu kapsamda bu çalışma, sanat yapıtı ile sanat mekânında karşılaşma sırasında, sanatın deneyimlenmesine dâhil olan mekânsal çevrenin nasıl ve nelerden kurulduğunu, kurucu elemanlarını yapı bozuma uğratarak tek tek irdelemekte, yapının pratikte bozulduğu farklı durumlara odaklanmakta ve dönüşümüne yol açan sebepler ile ilgilenmektedir. Bu yaklaşımla, bugünün sanat mekânında deneyimlenen beyaz küp örüntüsünün “iz” i takip edilerek, bugünkü halinin tanımlanması, beyaz küpün bütün olarak varlık gösterdiği ve bozulduğu durumlara ilişkin literatürden elde edilen gerekçe, niyet ve kültürel dönüşümler filtre olarak kullanılarak, İstanbul’daki bir güncel örnek üzerinde yürütülen özgün alan çalışması ile sınanması hedeflenmiştir. Alan çalışması; iç mekân tasarımının öznesi ve varlık nedeni olarak insanın deneyimine odaklanarak, temelde sanat yapıtı ve okuyucusu arasındaki iletişime mercek tutmaktadır. Özelde ise çalışmanın yöntemini kuran beyaz küp ve dönüşmüş beyaz küp bağlamlarının oluşturduğu içe dönüklük ve dışa dönüklük durumlarının etkisiyle mekânın bu iletişime nasıl aracılık ettiği sorgulanırken, müze ziyaretçisi deneyiminin, kullanıcı algısının ve bağlamı tanımlayan bileşenlerin temsil edildiği parametreler ışığında analiz edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Beyaz Küp, Sanat Müzesi, İç Mekân Elemanları, Bağlam, Deneyim

ABSTRACT

THE EFFECTS OF THE WHITE CUBE CONTEXT ON THE ART SPACE AND SPECTATOR EXPERIENCE: ISTANBUL MODERN SAMPLE

Ayça Esen

Interior Design

Thesis Supervisor: Assist. Prof. Melahat Küçükarslan Emiroğlu

May 2018, 134 pages

When a point of view is developed on the art space of the art museum through interior architectural point of view, varying patterns of ‘white surfaces’ draw attention. In this study, ‘white surfaces’ beyond being a color or a wall, are comprehended and examined towards the phenomenological adventure of “white cube” that is defined by O’Doherty conceptually as an archetype of modern space or as the context of art within human perception. The artistic explanandum of white cube, which is taken as the spatial pattern of this phenomenological adventure and the reflections of its spatial transformation can be traced evidently on human’s perception of art space. Within this scope, this study investigates the ways in which the spatial environment, included in the experience of spectator in course of confronting with works of art in art space, is assembled, by deconstructing it into its constituent elements, and focusing on the underlying reasons of various situations of transformations in practice. This approach aims to identify the condition in today’s art museums, by tracking patterns of white cube experienced in art space; investigate situations of white cube as a whole or as dissolved, by using the causes and effects, intentions and cultural transformations acknowledged from literature review as filters; and consequently examine these on a case study conducted in a contemporary explanatory sample in Istanbul. The authentic case study, by concentrating on human experience as being the subject and reason of the existence of interior architectural design, probes fundamentally to enlighten the communication occurs between spectator and art work in art space. Particularly, the mediation of space to communication between art and its confronter under the effects of the conditions such as introversion and extroversion that are constituted by the two contexts generated to construct the method of this study; ‘white cube’ and ‘transformed white cube’ is questioned. Consequently, this mediation is analyzed with parameters that represents the experience of museum visitor, user perception, and the components that define the context.

Keywords: White Cube, Art museum, Interior Design Elements, Context, Experience

İÇİNDEKİLER

TABLOLAR	ix
ŞEKİLLER	x
KISALTMALAR	xiii
1. GİRİŞ	1
1.1 ÇALIŞMANIN AMACI.....	6
1.2 KONUYA İLİŞKİN LİTERATÜR ÖZETİ	7
1.3 ÇALIŞMANIN KAPSAMI	9
1.4 ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ	9
1.5 ÇALIŞMANIN ÇATKISI	10
2. İLETİŞİME ARACI BAĞLAM OLARAK SANAT MEKÂNI	12
2.1 BAĞLAMIN TANIMI	12
2.2 SANAT YAPITI-İNSAN İLETİŞİMİNDE BAĞLAM	13
2.3 SANAT MÜZESİNDE DENEYİM OLGUSU	14
2.4 BAĞLAMI OLUŞTURAN İÇ ÇEVRE	19
2.4.1 İçe Dönüklük.....	20
2.4.2 Dışa Dönüklük	22
2.5 BÖLÜM SONUCU	24
3. İÇE DÖNÜK BAĞLAM: BEYAZ KÜP	26
3.1 KAVRAMSAL OLARAK BEYAZ KÜP	27
3.1.1 Soyut Yapıt ve Soyut Mekân	28
3.1.2 Beyazlık Kavramı	29
3.2 MEKÂNSAL OLARAK BEYAZ KÜP	30
3.2.1 İç Duvar	31
3.2.2 Tavan	33
3.2.3 Zemin	34
3.2.4 İç Cephe.....	35
3.3 GÖZ OLARAK İZLEYİCİ.....	35
3.4 BÖLÜM SONUCU	38

4. DIŞA DÖNÜK BAĞLAM: DÖNÜŞMÜŞ BEYAZ KÜP	39
4.1 SANATSAL OLARAK DÖNÜŞMÜŞ BEYAZ KÜP	39
4.1.1 Sanatçının Varlığı.....	41
4.1.2 Sanatın Dönüşümü: Yapıtın Gerçekliği	43
4.2 MEKÂNSAL OLARAK DÖNÜŞMÜŞ BEYAZ KÜP	47
4.2.1 İ Duvarın Dönüşümü.....	56
4.2.2 Tavanın Dönüşümü	61
4.2.3 Zeminin Dönüşümü.....	65
4.2.4 İ Cephenin Dönüşümü	65
4.3 İZLEYİCİNİN DÖNÜŞÜMÜ: <i>BEDEN OLARAK DENEYİMLEYEN</i>	67
4.4 BÖLÜM SONUCU	71
5. ÖZGÜN ALAN ÇALIŞMASI: İSTANBUL MODERN SANAT MÜZESİ'NİN İKİ BAĞLAM ÜZERİNDEN İNCELENMESİ VE İZLEYİCİ DENEYİMİNİN ANALİZ EDİLMESİ	73
5.1 ALAN ÇALIŞMASININ TANIMI VE YÖNTEMİ	73
5.2 ÇALIŞMANIN EVRENİ: İSTANBUL MODERN	74
5.2.1 İstanbul Modern'in Aktörleri	75
5.2.2 Sergileme ve Mekânsal Organizasyon.....	76
5.2.2.1 Mekânsal / Mimari Organizasyon.....	76
5.2.2.2 Sergileme / Küratöryel Organizasyon.....	80
5.3 MEKÂNSAL ANALİZ	81
5.3.1 İçe Dönük Bağlam: Beyaz Küp Üzerinden İnceleme	82
5.3.2 Dışa Dönük Bağlam: Dönüşmüş Beyaz Küp Üzerinden İnceleme	83
5.3.2.1 İç Duvar	84
5.3.2.2 Tavan	91
5.3.2.3 Zemin	94
5.3.2.4 İç Cephe	94
5.4 YAPILANDIRILMAMIŞ GÖZLEM	96
5.4.1 Sanat Yapıtının Mekân İçerisinde Konumlandırılması	96
5.4.2 Manzaranın Sanat Mekâm İçerisindeki Önemi	100
5.5 İZLEYİCİ DENEYİMİNİN ANALİZİ	103
5.5.1 İM İzleyicisinin Tanımlanması	103

5.5.1.1 İM’de Göz Olarak İzleyici.....	104
5.5.1.2 İM’de <i>Beden Olarak Deneyimleyen</i>	105
5.5.2 Anket Çalışmasının Veri Analizleri ve Değerlendirilmesi	106
5.5.2.1 Bölüm 1: Demografik Soruların Değerlendirilmesi	107
5.5.2.2 Bölüm 2: Sosyal Deneyime Göre Değerlendirme	111
5.5.2.3 Bölüm 3: Fiziksel Deneyime Göre Değerlendirme	116
5.5.2.4 Bölüm 4: Bilişsel Deneyime Göre Değerlendirme	119
5.6 BÖLÜM SONUCU	123
6. SONUÇ VE TARTIŞMA.....	127
KAYNAKÇA	135
EKLER	
EK A.1: İstanbul Modern Sanat Müzesi Anket Soruları (Türkçe).....	148
EK A.2: İstanbul Modern Sanat Müzesi Anket Soruları (İngilizce).....	150
EK A.3: Ahu Antmen ile Yapılan Röportaj	152
EK A.4: Murat Tabanlıoğlu ile Yapılan Röportaj	156
EK A.5: İstanbul Modern’de “Sanatçı ve Zamanı Sergisi”ndeki Yapıtların Yerleşim Planı / Küratöryel Organizasyon Şeması	161
EK A.6: Yayınevlerinden alınan görsel kullanma izinleri	162
EK A.7: Müzelerden alınan görsel kullanma izinleri.....	163
EK A.8: Müzelerden alınan görsel kullanma izinleri.....	164

TABLULAR

Tablo 1.1: Türkiye’de bu çalışmanın konusuyla benzerlik taşıyan yayınlanmış yüksek lisans tezlerinin meta-analiz tablosu	8
Tablo 2.1: Sanat mekânındaki deneyim olgusuna ilişkin elde edilen parametreler	15
Tablo 5.1: İM izleyicilerinin sosyal medyada paylaştığı fotoğraf adedinin.....	102
Tablo 5.2: İM iç mekân elemanlarının renklerine göre kullanım amaçları.....	123
Tablo 5.3: Yapılandırılmamış gözlem sonucunda edinilen bulgular	124

ŞEKİLLER

Şekil 1.1: Beyaz küp bağlamında yapıt ile göz olarak izleyici	4
Şekil 1.2: Dönüşmüş beyaz küp bağlamında yapıt ile <i>beden</i> olarak.....	5
Şekil 1.3: İzleyicinin deneyimleyene dönüşüm şeması.....	6
Şekil 2.1: Sanatçı – Sanat yapıtı – İnsan arasındaki iletişim şeması.....	13
Şekil 2.2: İçe Dönüklük durumunu gösteren mekân eskizleri	21
Şekil 2.3: Dışa dönüklük durumunu gösteren iç duvarların mekân içerisindeki konumlandırılması	23
Şekil 3.1: Geleneksel sergileme yaklaşımı ile beyaz küpteki sergileme yaklaşımı	30
Şekil 3.2: MOMA'nın sergileme yüzeyi olarak iç duvarları	32
Şekil 3.3: MOMA'da tavanın aydınlatma yüzeyi olarak kullanılması	34
Şekil 3.4: MOMA'da zeminin uygulanma biçimi.....	34
Şekil 3.5: İnsanın sanat mekânı fotoğraflarındaki varlığı/yokluğu.....	37
Şekil 4.1: <i>One Mile String</i> (Bir Mil İplik), Marcel Duchamp, 1942.....	42
Şekil 4.2: <i>Equivalent VIII</i> (Eşdeğer VIII), Carl Andre, 1966	44
Şekil 4.3: Allan Kaprow'un <i>Yard</i> , 1958 ve <i>Words</i> , 1962 çalışmaları.....	46
Şekil 4.4: Video sanatına yönelik yapılan çalışmalar	47
Şekil 4.5: Kurt Schwitters'in <i>Merzbau</i> isimli çalışması, 1923-1937	48
Şekil 4.6: <i>The Street</i> , Claes Oldenburg, 1960	50
Şekil 4.7: <i>Dylaby</i> , Daniel Spoerri, 1962	51
Şekil 4.8: <i>Around the Corner</i> , Daniel Buren, Solomon Guggenheim	52
Şekil 4.9: Daniel Buren'in <i>In Situ</i> ve <i>Intersecting Axes</i> çalışmaları	53
Şekil 4.10: Centre Pompidou iç mekânları	54
Şekil 4.11: Frankfurt Modern Sanat Müzesi iç mekânları	55
Şekil 4.12: <i>Art of This Century Gallery</i> , New York, 1942	56
Şekil 4.13: Centre Pompidou sergi mekânlarında iç duvarların uygulanışı.....	58
Şekil 4.14: Frankfurt Modern Sanat Müzesi'nin sergi mekânlarında iç duvarların uygulanışı	58
Şekil 4.15: Stedelijk Müzesi'nin sergi mekânlarında iç duvarların uygulanışı	59
Şekil 4.16: Leopold Müzesi'nin sergi mekânlarında iç duvarların uygulanışı.....	60
Şekil 4.17: <i>1200 Coal Bag</i> (1200 Kömür Çuvalı), Marcel Duchamp, 1938.....	61

Şekil 4.18: Centre Pompidou sergi mekânlarında tavanın uygulanişı	63
Şekil 4.19: Frankfurt Modern Sanat Müzesi'nin sergi mekânlarında tavanın uygulanişı	63
Şekil 4.20: Stedelijk Müzesi (a) ve Leopold Müzesi'nin (b) sergi mekânlarında tavanın uygulanişı	64
Şekil 4.21: M-Museum Leuven (a) ve Leopold Müzesi (b) iç mekânından kente bakmayı sağlayan cephe açıklıkları	66
Şekil 4.22: <i>Field of Vision</i> diyagramı, Bayer, 1930	68
Şekil 4.23: <i>Bodyspacemotionthings</i> , Robert Morris, 1971, Tate Gallery	69
Şekil 4.24: <i>Bodyspacemotionthings</i> , Robert Morris, 2009, Tate Modern	70
Şekil 5.1: İM'nin harita üzerindeki konumu	74
Şekil 5.2: İM mekânsal organizasyon şeması, 2004	78
Şekil 5.3: İM mekânsal organizasyon şeması, sanatçı ve zamanı sergisi, 2015-	78
Şekil 5.4: İM sergiden bağımsız restoran girişı	80
Şekil 5.5: İM sergi organizasyonu, 2004	81
Şekil 5.6: İM'de <i>black box</i> olarak tasarlanan mekân	84
Şekil 5.7: "İstanbul Modern'e Doğru" sergisi ve "Kimsin Sen? Ahmet Polat"	86
Şekil 5.8: "Düşleri Düşlemek" Sergisi ve "Köprü6" Sergisi	87
Şekil 5.9: "Suyun Bir Arada Tuttuğu" Sergisi ve "Modern Deneyimler" Sergisi	88
Şekil 5.10: "Sarkis: Site Sergisi" ve "Hayal ve Hakikat" Sergisi	89
Şekil 5.11: "Artists' Film International 2014-2015" Sergisi ve "Sanatçı ve	90
Şekil 5.12: İM'de tavanın sergi yüzeyi olarak kullanılmasına örnekler	92
Şekil 5.13: İM'de tavanın sergi yüzeyi olarak kullanılmasına örnekler	93
Şekil 5.14: İM'de tavandaki spot aydınlatmanın duvarda bıraktığı gölgeler	93
Şekil 5.15: İM'de zeminin dönüştüğü durumlar	94
Şekil 5.16: İM iç cephe duvarının sergi yüzeyi olarak kullanılması	95
Şekil 5.17: İM'de sanat yapıtı için özel planlanan mekânlar	97
Şekil 5.18: İM'de sanat yapıtı için özel planlanan mekânlar	98
Şekil 5.19: İM'de <i>black box</i> içerisindeki video sanatı gösterimleri	99
Şekil 5.20: İM'de oturma elemanının kullanımı	100
Şekil 5.21: Müzelerde izleyici ile yapıt arasındaki mesafe	105
Şekil 5.22: Demografik soruların değerlendirilmesi	108

Şekil 5.23: Demografik soruların değerlendirilmesi	109
Şekil 5.24: Demografik soruların değerlendirilmesi	109
Şekil 5.25: Demografik soruların değerlendirilmesi	110
Şekil 5.26: Sosyal deneyime göre değerlendirme	111
Şekil 5.27: Sosyal deneyime göre değerlendirme	112
Şekil 5.28: Sosyal deneyime göre değerlendirme	112
Şekil 5.29: Sosyal deneyime göre değerlendirme	113
Şekil 5.30: Sosyal deneyime göre değerlendirme	114
Şekil 5.31: Sosyal deneyime göre değerlendirme	115
Şekil 5.32: Fiziksel deneyime göre değerlendirme	116
Şekil 5.33: Fiziksel deneyime göre değerlendirme	117
Şekil 5.34: Fiziksel deneyime göre değerlendirme	118
Şekil 5.35: Fiziksel deneyime göre değerlendirme	119
Şekil 5.36: Bilişsel deneyime göre değerlendirme	120
Şekil 5.37: Bilişsel deneyime göre değerlendirme	121
Şekil 5.38: Bilişsel deneyime göre değerlendirme	122
Şekil 5.39: Bilişsel deneyime göre değerlendirme	122
Şekil 6.1: Sanat mekânının beyaz küpten beyaz yüzeye dönüştüğünü anlatan şema ...	128
Şekil 6.2: Depo İstanbul Sanat Mekânı, küratörün mekân ve sergi düzenlemesi	131
Şekil 6.3: Mars İstanbul Sanat Mekânı, sanatçının mekânı mecraya dönüştürmesi	131
Şekil 6.4: Galeri ve müze dışında, sanatın sunulduğu mekânlar	133

KISALTMALAR

MOMA	:	Museum of Modern Art
İM	:	İstanbul Modern Sanat Müzesi

1. GİRİŞ

Sanat (yapıtı) – mekân – insan arasındaki ilişkiler sanat eleştirmenleri tarafından üzerinde durulan ve çok tartışılan bir konu olmuştur. Bir işin “sanat yapıtı” olarak nitelendirilmesi, herhangi bir zamanda, herhangi bir toplumsal tabakanın mensubu olan insanlar tarafından “sanat yapıtı” olarak ifade edilmesi sonucunda gerçekleşmiş ve kültürel açıdan önemli unsurlar haline gelmişlerdir. Bir işin “sanat yapıtı” ifadesini almasının önemli olduğu kadar, sergilendiği mekânın da sanatın algılanmasında, deneyimlenmesinde ve anlamlandırılmasında önemi büyüktür. “Sergilendiği mekân” ifadesi – sanat mekânı – sanat müzesinin sanat mekânını kapsamaktadır.

Bu çalışma, sanat müzelerinde küratöryel tasarım alanı ile mimarlık arasındaki ara alanda sanat mekânını tartışmaya çalışmaktadır. Sanat mekânı, çalışmanın yürütüldüğü yüksek lisans programı olan İç Mekân Tasarımı kimliğiyle irdelenirken karşı karşıya gelinen kaçınılmaz bir iç mekân elemanı olan beyaz düşey yüzeylerin izlerini takip etmeye odaklanılmaktadır.

İç mekân tasarımı genel olarak mekânlarda geçecek aktivitelerin sağlayıcılarını tasarlamak ve bununla ilişkili olarak kullanıcının konforlu olarak bu aktiviteleri yerine getirebilmesine odaklanırken, aynı zamanda da o mekânın deneyimlenmesi sırasında vermek istediği mesajları iletecek atmosferi oluşturmayı hedefler. Sergileme, sunma gibi işlevlerin hâkim olduğu ticari mekânlarda (mağaza, galeri, vs.) mekânı kullanan kişiler arasındaki parasal ilişki nedeni ile müşteri olarak adlandırılır ve ister istemez sergilenen ürünlerin sergilenme biçimleri ticari kaygıları da içerir. Sanat galerileri veya başka sanat mekânları için de bu ilişki belirli bir dereceye kadar geçerli olduğu halde hiç bir zaman birincil sırada değildir. Sanat müzesi ise sergilenen sanat yapıtının iç mekân tasarımının öznesi olarak sunulduğu tek durumdur. Burada iç mekân tasarımı sınırları içine giren en önemli problem tanımı sergilenen yapıt ve insan arasındaki iletişim olmalıdır. Yapıtlar oradadır çünkü yapıtı üreten sanatçılar o yapıt ve yapıtla karşılaşmaların etkileşimi yoluyla anlam üretmektedir. Bu, tüm yaratılan ya da tasarlanan ürünler için geçerli olsa da burada faydaya yönelik bir ilişki söz konusu değildir. Bu nedenle sanat müzesindeki iç mekânda

kullanıcının durumu biriciktir. Mekânı kullanma biçimi yapıtların varlığıyla anlam bulur. Dolayısıyla yapıtların var olma biçimlerinden etkilenir. Bu mekân içerisinde kullanıcı zaman zaman edilgen ya da etken olabilir. Bu duruma kullanıcının – aslında sanat mekânını ziyaret edenin – sanat mekânını deneyimlediği süreçte sadece bir izleyici mi yoksa bizzat sanatı deneyimleyen mi olduğu sebep oluşturur niteliktedir. Bu kapsamda sanat mekânının iç yüzeyleri sanat yapıtlarının anlamlandırılması yoluyla gerçekleşen sanatçı – sanat yapıtı ve insan (sanat mekânının kullanıcısı) arasındaki iletişime bağlam oluşturur.

Bir başka deyişle sanat mekânı, içinde sunulan sanat ile “sanatla karşı karşıya gelen insan” arasındaki iletişime aracılık eden yerdir. Bu iletişim, karşılaşma sırasında yapıttan alınan mesajlar ve karşılaşmanın varlığıyla yapıta eklediği anlam katmanlarını içermektedir. Yapıtın hangi sanat müzesi kapsamında ve hangi sergi teması içinde yer aldığı yanı sıra sanat müzesinin içinde yerleştirildiği yer, sanat ve karşılaşan kişi arasındaki iletişime üç boyutlu bir arka fon oluşturarak dâhil olur. Bu çalışmada bu “aracı mekân”ın kurduğu bağlam ve bu bağlamın nasıl ele alındığı ve nasıl dönüştüğü bir iç mekân problemi olarak ele alınarak irdelenmektedir. Özeldir, mekânın kullanıcısı olan insanın bu bağlamı nasıl deneyimlediği, sanat yaklaşımlarının dönüşümü ve bağlama olan etkileriyle etkileşim içinde sorgulanmaktadır.

Çalışma, sanat mekânını oluşturan iç mekânı yapı-bozuma uğratarak ve bu iç mekânın elemanları olan; iç duvar, tavan, zemin ve iç cepheyi sanatın sergilenme ve anlamlandırma sürecinde etkin unsurlar olarak bağlamı oluşturan iç mekân bileşenleri olarak el alır. Söz konusu unsurlar sanat mekânı içerisinde birer yüzey olarak tek tek ele alınmakta ve her birinin mekâna ve yapıtların deneyimlenmesine nasıl katkıda bulunduğu üzerinde durulmaktadır. Bu yüzeylerin renk, malzeme ve işlevlerinin, doluluk-boşluk ve açıklık-kapalılık gibi fiziksel özelliklerinin bağlamı nasıl etkilediği tartışılmaktadır.

Sanatın deneyimlenmesi yapıtların sergilenme koşullarına bağlı olarak uzun bir tarihsel süreç geçirmiştir. Deneyim olgusunun 20. yüzyıldan itibaren anlam kazanması, bu dönem öncesinde ise insanın deneyiminden çok yapıtların sergilenmesine önem verildiği bilgisini ortaya çıkarmaktadır. Sanatın sergilendiği ve önem kazandığı mekân olarak

sanat müzesi, örneğin 19. yüzyılda öne çıkan Louvre Müzesi'nin – ilk kamusal ve arketipik sanat müzesi olarak – sanatın ve tarihin insanlara aktarıldığı bir sahne olarak ifade edilmektedir (Artun 2014 ve Young Lee 1997). Bu sahnenin tasarımı ve yapıtların nasıl sergilendiğinden çok müze yapıtları toplama, koruma ve depolama görevi görmüştür. Dolayısıyla, yapıtların düşey düzlemler olan bölücü duvarlar üzerinde gelişi güzel sunulması, bu görevlerin sanat mekânını biçimlendirdiği bir anlayışın göstergesidir. Tavandan duvara kadar neredeyse boşluk bırakılmadan yerleştirilen yapıtlar – resim sanatından oluşan tablolar – nadire kabinelerinin sergilenme biçimini çağrıştırmaktadır. 14. ve 15. yüzyıllarda ortaya çıkmış olan nadire kabineleri¹, bir koleksiyonerin tüm birikiminin kendi içinde sınıflandırılarak, yalnızca kendisinin görebileceği bir mekân içerisindeki tüm yüzeyler üzerinde sergilenmesini temsil etmektedir. Sergi mekânında karmaşık bir görüntüye neden olan bu sergileme biçiminde resim sanatının ağırlıklı olarak sunulduğu 19. yüzyıl döneminde, sanatla karşı karşıya gelen insanlar da duvardaki yapıtlar gibi kalabalık bir deneyim yaşadığı öngörülmektedir. Çünkü – Louvre Müzesinin kamuya açıldığı ilk zamanlarda – haftanın belirli günleri halkın ziyaretine, diğer günler ise çoğunluklu olarak aristokratlara, sanatçılara ve yüksek gelirli toplumun ziyaretine açık olmuştur. Bu duruma verilen tepkilerin etkisiyle, halkın sanat müzesi deneyimini her gün yaşamasına müze olanak tanımıştır (Artun 2014 ve Noehlin 2012). Sanat, toplumun gündelik hayatına dâhil edilse de, yapıt ile insan arasındaki iletişim – mekânın saygınlığı ve kutsiyeti bakımından – yapıtlara karşıdan bakmayı gerektiren mesafeli bir yaklaşımı içermektedir. Söz konusu mesafe, saygınlığı ve kutsiyeti sağlayan iç mekân yüzeylerinin tasarımları ile paralellikler taşır. Bu yüzeylerin işlevlerinin ve fiziksel özelliklerinin sanatın deneyimlenmesine bağlam oluşturmaları açısından 20. yüzyıl ve sonrasının sanat mekânlarına içe dönüklük ve dışa dönüklük durumları üzerinden bakılmaktadır.

Bu kapsamda, içe dönüklük durumu ile ilişkilendirilen “beyaz küp” kavramı, ilk ve arketipik özelliği olan bağlamı tanımlamaktadır. Beyaz küp bağlamının oluşturduğu iç mekânın kavramsal ve mekânsal özelliklerinin oluşturduğu durumlar, sanat yapıtı ve

¹ Patrick Mauriès'in *Cabinets of Curiosities* (2011) (Nadire Kabineleri) isimli kitabında bahsettiği üzere, Kral V. Charles ve kardeşi Duc de Berry'ye ait *estudes* (çalışma odası) sonradan *cabinet de curiosite* adını alacak koleksiyonların örneklerini oluşturmaktadır.

onunla karşılaşan insan arasındaki iletişimi ve dolayısıyla ilişkisi açısından irdelenmektedir. Dış dünyaya kapalı ve tanımlı sınırları olan, içe dönük olma, steril olma, sonsuzluk ve mekânsızlık, vs. ifadeler beyaz küpün temsili kavramsal özellikleri olarak öne çıkmakta ve iç mekân elemanlarının renk, malzeme ve işlevlerinde temsil edildiğinin etkileri okunmaktadır. Bu bağlamsal mekân kurgusunun özelliği, gündelik hayatın dışarıda bırakılması ve kişinin yapıtlarla karşı karşıya gelmesinin sağlanmasıdır. Duvarlarda asılı olan tablolar, geleneksel müzeciliğin karmaşık sergileme yaklaşımından farklı olarak izleyicinin göz hizasında ve geniş aralıklarla yerleştirilerek yapıt ile kişi arasında doğrudan birebir iletişim sağlanması hedeflenmiştir. Bedensel varlığının önemsiz olduğu, insanın silikleştiği (O’Doherty 2013) bu yerde, yapıtları yalnızca izleyen olarak gözünden başka bir organının işlev görmediği bir biçimde deneyimleyen okuyucu (sanatla karşılaşan kişi), “izleyici” olarak adlandırılmaktadır (Şekil 1.1).

Şekil 1.1: Beyaz küp bağlamında yapıt ile göz olarak izleyici arasındaki iletişim şeması

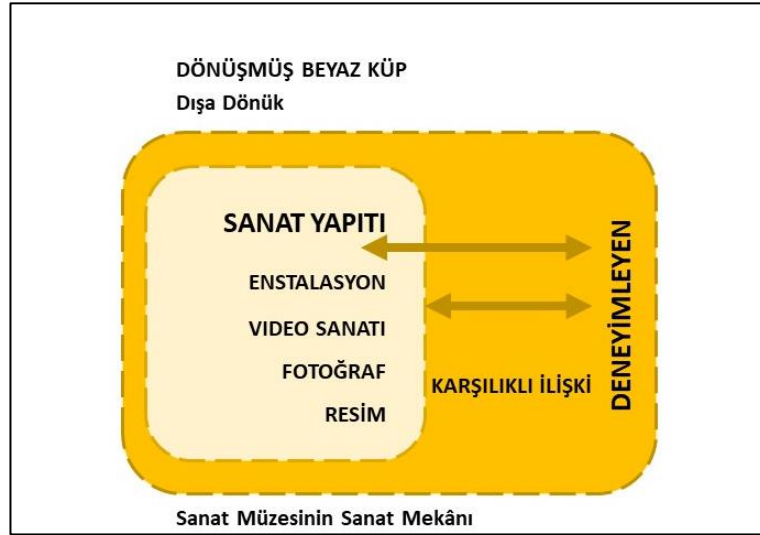


Kaynak: Ayça Esen, (2018).

Bu çalışmanın dışı dönüklük durumu ile ilişkilendirdiği ve “dönüşmüş beyaz küp” olarak adlandırdığı ikinci bağlam önerisi 1960’lardan itibaren beyaz küpün bahsedilen mekânsal özelliklerine tepki gösteren sanatçıların enstalasyon (yerleştirme) olarak adlandırılan sanat eserlerinin yerleştirme biçimleri analiz edilerek oluşturulmuştur. Bu ikinci bağlam önerisi bu sanat çalışmaları ve manifestoları takip edilerek kavramsal dönüşümlerin beyaz

küpün bütünlüğünü oluşturan elemanlarda mekânsal olarak hangi dönüşümlere yol açığının tespit edilmesi ile oluşmuştur. Bu dönüşüm bir bütün olan beyaz küpün mekânsal olarak bütünleyici elemanlarının bir çeşit yapı bozumuna uğrayarak dışa dönük durumu oluşturması olarak görülebilir. İç duvarlar galeri mekânlarında, sanatçıların odak yüzeyi olmuş, tavan ve cephe ise müze mimarilerinde dönüşümlerini göstermişlerdir. Sanat mekânlarının dönüşümü onu kapsayan müzeleri, yapıtları koruma ve depolama işlevlerinden uzaklaştırmış, kültürel bir iletişim aracı haline getirmiştir. Böylelikle, müzelerin beyaz küp bağlamından farklı olarak, dış dünya ile iletişim kurmayı hedeflemesi bu dönüşümün bir parçası olarak görülebilir. Dönüşmüş beyaz küp bağlamının içindeki “izleyici” sanat yapıtlarını yalnızca karşıdan izleyen kişi olarak değil, yapıtlara dokunabilen, çeşitli sanatsal etkinliklerde aktif bir katılımcı olarak *bedenin* varlığını hissedebilme olanağına sahip olarak “*deneyimleyen*” tanımlamasını alır (Şekil 1.2 ve Şekil 1.3).

Şekil 1.2: Dönüşmüş beyaz küp bağlamında yapıt ile *beden* olarak *deneyimleyen* arasındaki iletişim şeması

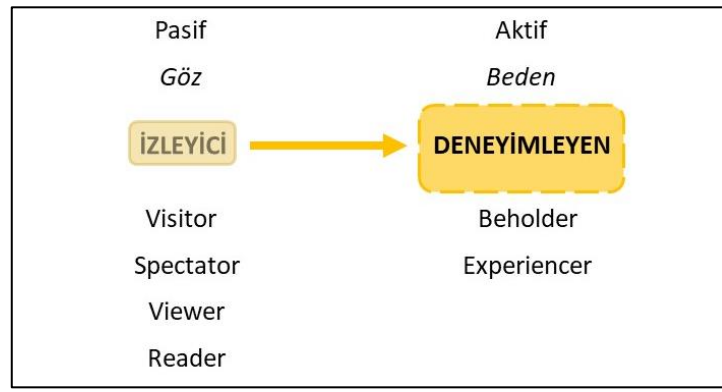


Kaynak: Ayça Esen, (2018).

“Sanatla karşı karşıya gelen insan”ın izleyici ve *deneyimleyen* tanımlamalarıyla *göz* ve *beden* ile ilişkilendirilmesi, O’Doherty’nin (2013) “göz ve izleyici” diyalektiğine dayanmaktadır. O’Doherty’ye göre; göz; insan bedenin varlığından ziyade görme işlevinin önemli olmasına ve “beyaz küp” bağlamına, izleyici ise bedenin varlığını fark

eden “dönüşmüş/bozulmuş beyaz küp” bağlamına denk gelmektedir. Ancak, bu noktada, O’Doherty’nin “göz ve izleyici” için yaptığı tanımlamalar, çalışma içerisinde farklı anlamlar içermektedir: Yalnızca bakmanın, görmenin ve izlemenin önemli olduğu beyaz küp bölümünde kişi “göz” ünün işlev gördüğü “izleyici” olarak ifade edilmekte, “göz ve izleyici”nin farklı kişiler olmadığı belirtilmektedir. Dönüşmüş beyaz küp bölümünde ise *bedenin* varlığının ve deneyimin ön plana çıkmasından dolayı kişi “*deneyimleyen*” olarak ifade edilmektedir.

Şekil 1.3: İzleyicinin deneyimleyene dönüşüm şeması



Kaynak: Ayça Esen, (2018).

Kısacası, bu çalışma kapsamında beyaz küp bağlamı içerisinde izleyici pasif bir konumda iken, mekânsal değişimlerle etkileşerek dönüşen insanın dönüşmüş beyaz küp bağlamında *deneyimleyen* olarak aktif bir konuma geldiği ifade edilmektedir. Ayrıca, bu dönüşümle birlikte, insanın yapıyla kurduğu iletişime aracılık eden sanat mekânı içerisindeki deneyimi nasıl etkilediği üzerine odaklanarak müze deneyimi olgusunun parametreleri ile irdelenmesi ve özgün alan çalışması ile somut veriler elde edilmesi hedeflenmektedir.

1.1 ÇALIŞMANIN AMACI

Çalışmanın amacı, sanat yapıtı ile sanatla karşılaşan insan arasında kurulan iletişimi bir iç mekân tasarım problemi olarak ele almaktır. Bu problem tanımı, kavramsal ve mekânsal özelliklerini ayrıştırdığı sanat mekânını, sanat yapıtı ile okuyucusu arasındaki iletişime aracılık eden bir bağlam olarak ifade etmektir. Bu bağlamda insan, sanat yapıtı

ile arasında kurduğu iletişimde kaçınılmaz olarak beyaz küp ve dönüşmüş durumlarının oluşturduğu bağlamın etki alanı içindedir. Sonuç olarak, söz konusu aracı sanat mekânının oluşturduğu bağlamın sanat mekânının deneyimlenmesine yansıyabilecek olası etkileri bu çalışma kapsamında tartışılan alt sorunsalların rasyonelini oluşturmaktır. Bu sorunsallar:

- i. Sanat yapıtına bağlam oluşturan çevrenin sanat mekânının iç mekân elemanlarındaki (iç duvar, tavan, zemin ve iç cephe) yansıması nasıldır?
- ii. Sanat yapıtı sanat mekânını nasıl şekillendirmektedir?
- iii. Sanat mekânının ve yapıtların organizasyonu izleyici deneyimini nasıl etkilemektedir?

Çalışmanın kabulleri:

- i. Beyaz küp, sanat mekânındaki iletişimin bağlamı olarak tez kapsamında ele alınmaktadır.
- ii. Beyaz küp, mekânsal ve kavramsal özellikleriyle bir bütündür.

1.2 KONUYA İLİŞKİN LİTERATÜR ÖZETİ

Çalışmaya referans olan birincil kaynak olarak Brian O’Doherty’nin 1986 yılında yayımlanan “*Inside The White Cube*” kitabı çalışmanın çatkısını kuran kavram ve tanımlamalara kaynak oluşturmuştur. Kitap, Ahu Antmen tarafından “Beyaz Küpün İçinde” (2013) ismiyle Türkçe’ye çevrilmiştir. Ayrıca, Antmen’in “Önsöz” bölümündeki yazısına (2013) önem ve referans verilmekte ve kendisi ile yapılan yüz yüze görüşmede alınan bilgilere metin içerisinde yer verilmektedir (Ek A.3). Antmen’e (2013, s.9) göre; “20. yüzyıl sanatının kendine has kabuğu olan ‘beyaz küp’ ü [...] anlatan bu kitap söz konusu kabuğu yapışöküme uğratan ilk ve hala başlıca, metindir.” “Beyaz Küpün İçinde” kitabının dışında yapılan literatür taramaları ve konunun irdelenmesinde kullanılan

Sanat kitaplarının yanı sıra, Türkiye’de Mimarlık ve İç Mimarlık Bölümlerinin yayımlandığı yüksek lisans tezlerinin içerikleri ve bulguları incelenmiştir ve yukarıdaki tabloda özetlenmiştir (Tablo 1.1). Tablo 1.1’de ifade edilen tezlerin, bu çalışmanın içeriğine yakın oldukları ancak benzer sonuçlara varılmadıkları görülmüştür.

“Sanat müzeleri”, “modern sanat”, “çağdaş sanat”, “sanat mekânı”, “sergi mekânı”, “deneyim” anahtar kelimeleri ile incelenen tezler göstermiştir ki, bu konuya paralel olarak İç Mimarlık Bölümü’nden yayımlanan tez sayısı, Mimarlık Bölümüne göre daha azdır. Özetlenmiş olan yüksek lisans tezlerinin; mekân-yapıt-izleyici ilişkisine odaklandığı gözlemlenmiştir. Bu ilişki konu içeriklerine bağlı olarak çeşitli kavramlara dayanarak incelenmiş ve tartışılmıştır. Sonuç olarak, mekân-yapıt-izleyici ilişkilerini iletişim olarak ele alan ve sanat mekânını bu iletişime aracılık eden iç mekân bağlamı olarak gören başka bir çalışma olmadığı görülmüştür.

1.3 ÇALIŞMANIN KAPSAMI

Çalışmanın kapsamına, müze türleri arasından devlete bağlı olmayan özel kurumlar olarak “sanat müzeleri” ve onların sanat mekânları dâhildir. Bu sanat mekânlarının iç duvar, tavan, zemin ve iç cephe elemanları; 1930’lu yıllardan 1960’lı yıllara kadar olan süreçte içe dönüklük durumu ile ilişkilendirilen “beyaz küp” bağlamı ve 60’lardan günümüze kadar olan süreçte dışa dönüklük durumu ile ilişkilendirilen “dönüşmüş beyaz küp” üzerinden irdelenmekte ve izleyici deneyimine odaklanılmaktadır. Ancak, diğer iç mekân unsurları; aydınlatma ve iklimlendirme, müzenin diğer mekânları; ıslak hacimler, teknik mahaller, ofis bölümleri, güvenlik ve dış mekân kapsam dışında bırakılmaktadır.

1.4 ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

Çalışma; beyaz küp ve dönüşmüş beyaz küp olarak belirlenen iki bağlamı esas alarak sanat müzesinin iç mekânında insanın bu mekânda yaşadığı deneyime odaklanılmaktadır. Çalışmanın genel yapısını oluşturan bu iki bağlamın detaylıca kavramsal ve mekânsal özellikleri bakımından incelenmesi, iç mekân elemanları olan; iç duvar, tavan, zemin ve

iç cephe yüzeylerinin tek tek sanat mekânları içerisindeki işlevlerinin analiz edilmesi ve bu özelliklerin yapıyla insan arasındaki iletişime nasıl etkileri olduğunu analiz etmek çalışmanın yöntemi olarak belirlenmiştir.

Gerçekleştirilen alan çalışmasının analiz aşamalarında yapılan bu incelemelerin ışığında, beyaz küp ve dönüşmüş beyaz küp bağlamlarını esas alarak izleyici deneyimi değerlendirilmektedir. Bu değerlendirmeleri yapabilmek için nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Anket, gözlem ve röportaj gibi yöntemleri içeren nitel araştırma; insanla ilgili konulara ve sosyal koşullara dayanan bir kapsam oluşturmakta ve bu konuların anlamlandırmak için bir araç olarak değerlendirilmektedir (Creswell 2013). Nitel araştırmanın kollarından birisi olan fenomenoloji, insanın yaşadığı deneyimi araştırma ve bu deneyimin anlamlarını ortaya çıkarma mantığını içerdiği için, bu çalışmanın araştırma yöntemi olarak benimsenmiştir (Rutber ve Boukidis 2018). Yapılan alan çalışmasında, katılımcıların doğal hallerini yansıttığı ve araştırmanın geçtiği ortamda yapılan yapılandırılmamış gözlem, anket çalışması ve röportajlar yapılarak fenomenolojik nitel araştırma verileri ile analiz edilmiştir.

1.5 ÇALIŞMANIN ÇATKISI

Çalışmanın birinci bölümünde, çalışmanın problem tanımını tarihsel geri planı ile özetleyerek çalışmanın bugünkü zaman-mekân diliminde kurduğu rasyoneli ortaya koyan Giriş Bölümü'nde ayrıca çalışmanın amacı, kapsamı, yöntemi ve literatür özeti açıklanmaktadır.

Bu kapsamda ikinci bölümde; çalışmanın rasyonelini kuran iletişim modeli ortaya koyularak, iletişim aktörleri tanımlanır ve ilk olarak sanat müzesinin sanat (iç) mekânı iletişime aracılık eden bağlam olarak belirginleştirilir. İletişime aracılık eden sanat mekânı içe dönüklük ve dışa dönüklük karakterleri üzerinden tanımlanır. Bağlamı oluşturan çevre ve bu çevrenin iç mekân elemanları; iç duvar, tavan, zemin ve iç cephe yüzeyleri sonraki bölümlerde incelenmek üzere tanımlanmaktadır. İkincil olarak ise sanat müzesinin kullanıcısı, bir başka deyişle sanat eseri ile iletişime giren alıcı olarak belirginleştirilir ve sanat mekanının aracılık ettiği iletişim içindeki olası durumları bir

başka deyişle sanat müzesi ziyaretçisinin sanat mekanının deneyimleme durumları yapılan çalışmalar üzerinden literatür taraması ile sunulur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, çatkının temelini kuran ve çalışmanın öznesi olan ilk bağlam olarak beyaz küpün özellikleri kavramsal ve mekânsal olarak iki kısımda anlatılmakta; ayrıca, mekânsal özellikler duvar, tavan ve cephe olmak üzere üç başlık altında değerlendirilmektedir. Sanat yapıtı ile karşılaşan insan arasındaki iletişim, “göz olarak *izleyici*” tanımlaması içerisinde ele alınmaktadır.

Dördüncü bölümde, ikinci bağlam tanımlamasını oluşturan dönüşmüş beyaz küp; sanatsal ve mekânsal olarak ele alınmaktadır. Sanatçının ve sanat yapıtının sanat mekânı içinde varlığının önem kazanması; yapıtın soyut resimden gerçek nesnelere dönüşmesi, iç duvar, tavan, zemin ve iç cephenin parçalanarak birer yüzeye dönüşmesi dışa dönüklük durumu ile ilişkilendirilerek ifade edilmektedir. Bunun yanında izleyicinin de sanattaki gerçeklik ile bedensel olarak etkileşim içine girerek sanat mekânındaki varlığının *deneyimleyene* dönüşmesi “*beden olarak deneyimleyen*” tanımlaması içerisinde anlatılmaktadır.

Beşinci bölümde, bu çalışmanın sorunsallarının Türkiye’deki bir örneklem üzerinden sınanmasını içermektedir. Özgün alan çalışmasının evreni olarak, Türkiye’nin ilk ve tek modern sanat müzesi olan İstanbul Modern seçilmiştir. Yürütülen alan çalışması üç bölümlü bir analizden oluşmaktadır. Birinci analizde, beyaz küp ve dönüşmüş beyaz küp bağlamlarının literatüre dayanarak kavramsal, sanatsal ve mekânsal özelliklerinin İM’deki karşılığı aranmıştır. İkinci analizde, İM’nin sürekli sergi mekânında gerçekleştirilen yapılandırılmamış gözlem esnasında, sanat yapıtlarının nasıl konumlandırıldığı ve izleyicilerin ne kadar ilgi gösterdikleri dikkate alınmıştır. Özgün alan çalışmasının en geniş bölümünü oluşturan üçüncü analiz, İM izleyicisinin deneyimine yönelik yürütülen yüz yüze anket çalışması beyaz küp ve dönüşmüş beyaz küp olgularının oluşturduğu kavramsal ve mekânsal durumların izleyici deneyimindeki karşılığı sorgulanmıştır.

Sonuç olarak, detaylı literatür araştırmasının ışığında edinilen bilgiler ve yapılan özgün alan çalışmasının analiz bulguları ile çalışma sonuç ve tartışma bölümünde beyaz küpe bugün nasıl bakıldığı, onun nasıl yorumlandığı güncel örnekler ile değerlendirilmektedir.

2. İLETİŞİME ARACI BAĞLAM OLARAK SANAT MEKANI

Çağımızın belirgin eğilimlerinden birisi, olguları bağlamlarına göre incelemek, bağlamı şekillendirici bir unsur olarak irdelemek, sonuç olarak bağlamın kendisine odaklanmaktır.

Thomas MCEVILLE³

Sanat yapıtı ile insan arasındaki iletişimin gerçekleştiği aracı sanat mekânı tez kapsamında sanat müzesi üzerinden ifade edilmektedir. Sanat müzesi içerisindeki sanat mekânının iç mekân elemanları, bağlama dayanılarak ele alınmaktadır. Bu bölümde, bağlamın anlamı tanımlanarak, insan ile yapıt arasındaki iletişime, insanın deneyimine ve onu oluşturan iç çevreye (iç duvar, tavan, zemin ve iç cephe elemanları) nasıl etkileri olduğu irdelenmektedir (Tulum 2015).

2.1 BAĞLAMIN TANIMI

Bağlam; göstergebilim, dilbilim, sosyoloji ve antropolojide; bu disiplinlerde tipik bir tür iletişimsel olay olan, bir odak alanını çevreleyen nesnelere ya da varlıkları ifade eder. Mekânla ilgili olsun ya da olmasın, tasarımın tüm alanlarında okuyucu, kullanıcı ya da izleyicinin veya alıcı olarak ya da üretilen yapıtla karşı karşıya gelebilecek kişiyi tanımlayan bir faydalanıcı ile paylaşılan – hayal edilmiş – bir yerde yerleşik bir diyalog içinde buldukları var sayılır. (Sanat) mekânındaki diyalogda, tasarımcı ve faydalanıcının birbirlerine ilettikleri mesajların geri bildirimlerinin doğrudan ya da dolaylı olabileceği ya da çok kısa bir zamanda alınabileceği bir süreç vardır ve bu süreç mekânsal deneyimi ifade eder (Tulum 2015).

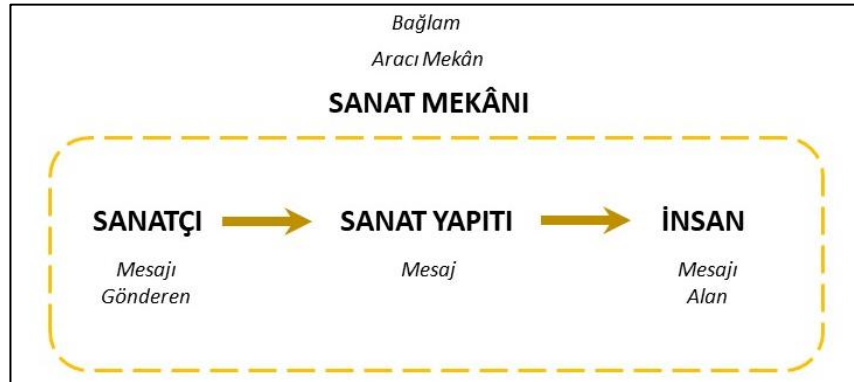
³ McEville, T., 2013. Önsöz. *Beyaz küpün içinde: Galeri mekânının ideolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık, s.23

Söylemlerinin büyük çoğunluğunun dil ve iletişim üzerine kurulu olduğu göstergebilim çalışmaları, antropoloji, kültürel çalışmalar, morfoloji ve felsefe argümanlarıyla inşa edilmeye çalışılan karşılıklı ilişkilerin, mimarlık alanı için bir anlamlandırma süreci olduğu ifade edilir. Mimari mekân, bu durumda, mesajı gönderen ve alan arasındaki yapılandırılmış ve yeniden yapılandırılmış anlamların etkileşimli diyalogu için aracı bir kanaldır. Bu kanal fiziksel elemanlarının özellikleri ile sanat yapıtının deneyimlendiği etki alanının içine dâhil olur ya da ona arka fon oluşturur. Dolayısıyla sanat yapıtını çevreleyen fiziksel bağlam sanatla karşılaşmanın mekânsal ve sanatsal deneyimi boyunca iletişimin tarafı ya da tarafsız sağlayıcısıdır (Tulum 2015).

2.2 SANAT YAPITI-İNSAN İLETİŞİMİNDE BAĞLAM

Sanat mekânı, yapıt ve insan arasındaki iletişime aracılık eden bir kanaldır. Sanat mekânının iç yüzeyleri sanat yapıtının anlamlandırılması yoluyla gerçekleşen sanatçı – sanat yapıtı – okuyucu (sanat mekânının kullanıcısı) arasındaki iletişime bağlam oluşturur (Şekil 2.1).

Şekil 2.1: Sanatçı – Sanat yapıtı – İnsan arasındaki iletişim şeması



Kaynak: Ayça Esen, (2018).

Yukarıdaki şemanın ifade ettiği iletişimin gerçekleştiği bağlam, sanat yapıtının sergilendiği sanat mekânının iç çevresini oluşturmaktadır. Bu iç çevrenin – iç mekânın –

yüzeyleri olan; iç duvar, tavan, zemin ve iç cephenin kavramsal ve mekânsal özellikleri bağlamın tanımlanmasına zemin oluşturur.

Yapıt ile insan arasındaki iletişimin bağlama bağlı olarak, kurallara ve sınırlara dayalı olduğu ya da esnek olduğu söylenebilir. Sanatçı yapıtı ürettiği sırada ona yüklediği anlamı izleyiciye doğrudan aktaramayabilir. Bu nedenle, sanat yapıtının anlamı, onu keşfeden ve izleyiciye ve izleyicinin yapıtı nasıl anlamlandırdığına bağlıdır. Bu da kişinin kendi kişisel bilgi birikimleri, deneyimleri ve bilinçaltıyla ilgilidir.

Umberto Eco'ya (2001, s. 38) göre, “her sanat yapıtı, sayısız biçimde ‘okunmaya’ açık bir nesnedir.” İnsan, okunmaya açık olan bir sanat yapıtını kendi kişisel tecrübeleri ve hayata bakış açısı süzgecinden geçirerek algılamakta ve bu algı kişiden kişiye göre değişiklik göstermektedir. Yapıt içinde barındırdığı duygu ve düşünceler tek bir anlama sahip olmamakla birlikte, kişi tarafından her yorumlanışında yeni anlamlar kazanmaktadır. Bu anlamlar deneyim olgusunu ifade etmektedir.

2.3 SANAT MÜZESİNDE DENEYİM OLGUSU

Müze deneyiminin bugünkü sürecini anlayabilmek için, 19. yüzyıldan itibaren olan gelişimini incelemek gerekmektedir. Müzelerin, özellikle sanat müzelerinin, nesne odaklı yaklaşımdan sonra insan odaklı yaklaşımı benimsemeleri, bu deneyimi büyük ölçüde etkilemiştir. Başka bir deyişle, sanat mekânı ile birlikte müzeye gelen insanlar da dönüşmüştür. Müzenin sanat mekânlarının, insanların aktif ve katılımcı deneyimlere sahip olmasına olanak sağlaması, yapıtların deneyimlenme biçimlerini oluşturmaktadır (Parry ve Sawyer 2005). Müzelerin eğlence mekânlarına dönüşmesinin de etkisiyle, her ne kadar çeşitlenen deneyimler ve buna bağlı sosyal aktiviteler sağlansa da, izleyicinin yaşadığı her deneyim kişiseldir. Tablo 2.1’de özetlenmiş olan akademik çalışmalar sonucunda elde edilen deneyim olgusuna ilişkin parametreler aşağıda detaylıca ifade edilmektedir:

Tablo 2.1: Sanat mekânındaki deneyim olgusuna ilişkin elde edilen parametreler

Kaynak Türü / Adı	Çalışmanın Adı	Çalışmanın Yazar(lar)	Yıl	Bulgular	Açıklama
i.	Doktora Tezi University of Chicago	Sheldon Amnis	1974	<i>Dream Space</i> (Hayal Mekân) <i>Pragmatic Space</i> (Faydacı Mekân) <i>Cognitive Space</i> (Bilişsel Mekân)	Etkileyici nesnelere ve izleyicinin bilinçaltı arasındaki etkileşim alan Nesneler yerine fiziksel varlığın anlamı olan faaliyet alanı Aktıcı düşünceye ve müzenin organizasyonuna karşılık gelen alan
ii.	Süreli Yayın / Makale Roundtable Reports	Nelson Graburn	1977	<i>Reverential Experience</i> (Saygın Deneyim) <i>Associational Experience</i> (İlişkisel Deneyim) <i>Educational Experience</i> (Eğitimsel Deneyim)	Gündelik hayatın farklı, kutsal mekân olarak müze deneyimi Turistik, eğlence ve ortak kullanıma hitap eden – insanların birbirleri ile ilişki kurabileceği sosyal mekân olarak müze deneyimi Birçok insanın dünya hakkında bir şeyler öğrenmeyi beklediği kültürel bir üretim olarak müze deneyimi
iii.	Süreli Yayın / Makale The Journal of Museum Education	Randi Korn	1992	Öğrenme deneyimi Ziyaretçiler mesajları almak, bilgi edinmek ve öğrenmek için varlar Kişinin kendini kontrol etmesi	Sergi organizatörünün planlamasından daha önemli olarak görülmektedir Ziyaretçinin aktif olması önemlidir.
iv.	Süreli Yayın / Makale The Journal of Museum Education	Stephen Kaplan, Lisa V. Bardwell ve Deborah B. Slakter	1992	Öğrenme deneyimi <i>Being away</i> (uzakta olmak) <i>Extent</i> (kapsam) <i>Fascination</i> (çekicilik) <i>Compatibility</i> (uygunluk)	Öğrenmenin iyileştirici etkisi olduğu Huzur veren, sakin bir ortamın iyileştirici olabileceği
v.	Kitap	John H. Falk ve Lynn D. Dierking	1999	<i>Contextual Model of Learning</i>	Kendini motive eden, duygusal olarak tatmin eden ve kişisel olarak ödüllendirici olan bireyselleştirilmiş müze öğrenme deneyimleri
vi.	Kitap	John H. Falk ve Lynn D. Dierking	2000	<i>Personal Context</i> (Kişisel Bağlam)	Öğrenme bireysel ve aynı zamanda grup deneyimdir. Başka bir deyişle, insanlar sınırlanmış topluluklardaki aynı deneyimleri ve anlamları paylaşmaktadır.
vii.	Süreli Yayın / Makale Curator: The Museum Journal	Andrew J. Pekarik, Zahava D. Doering ve David A. Karns	1999	<i>Object Experiences</i> (Nesne deneyimleri) <i>Cognitive Experiences</i> (Bilişsel deneyimler)	Ziyaretçinin kültürel bir nesneyi veya gerçek nesneyi görme; Nesnelere halâ önemli olsa da, ziyaretçiler birincil memnuniyeti yorumlama veya entelektüel yönlerinden bulurlar
viii.	Kitap	John Dewey	2005	<i>Introspective Experiences</i> (İç gözlemsel deneyimler) <i>Social Experiences</i> (Sosyal deneyimler)	Genellikle bir nesne veya müzede bir ortam tarafından tetiklenen, kişinin kendi içinde özel olan duygu ve deneyimlere dönüşmesidir Hem ale hem de arkadaşlarla "zaman geçirme", ya da çocukların öğrenmesini izlemekten memnuniyet anlamına gelmektedir. Deneyim kendi başlangıcı ve sonucuna sahiptir. Huzur veren, sakin bir ortamın iyileştirici olabileceği Farklı kişilerin yaşadıkları çeşitli deneyimlerde ortak örüntüler bulunabilir. Sanat mekânı, yaşanmış insan faaliyetlerinin alanıdır.

Kaynak: Ayça Esen, (2018).

- i. Sheldon Annis, *The Museum As a Symbolic Experience* (1974) isimli doktora tezinde müze deneyimini üç aşama ile ifade etmiştir: hayal mekânı (*dream space*), etkileyici nesnelere ve izleyicinin bilinçaltı arasındaki etkileşim alanı; faydacı mekân (*pragmatic space*), nesnelere yerine fiziksel varlığın anlamı olan faaliyet alanı; bilişsel mekân (*cognitive space*), akılcı düşünceye ve müzenin organizasyonuna karşılık gelen alan (Tablo 2.1).
- ii. Nelson Graburn, *The Museum and The Visitor Experience* (1977) isimli makalesinde Annis'in ifade ettiği üç aşama ile paralel deneyim aşamalarını aynı sıralama ile ifade etmiştir: saygın deneyim (*reverential experience*) gündelik hayattan farklı, kutsal mekân olarak müze; ilişkisel deneyim (*associational experience*) turistik, eğlence ve ortak kullanıma hitap eden – insanların birbirleri ile ilişki kurabileceği sosyal mekân olarak müze; eğitsel deneyim (*educational experience*) birçok insanın dünya hakkında bir şeyler öğrenmeyi beklediği kültürel bir üretim olarak müze. Müzenin bu eğitsel işlevi, her şeyden önce, ziyaretçinin dünyayı anlamlandırması ile ilişkilendirilmektedir (Tablo 2.1).
- iii. Randi Korn, *Redefining the Visitor Experience* (1992) isimli makalesinde, ziyaretçi perspektifinden bakıldığında görülen ziyaretçi deneyimi ile sergi organizatörünün perspektifinden görülen ziyaretçi deneyimi arasında bir uçurum olduğunu vurgulamaktadır. Öğrenmenin, organizatörün bakış açısından önemli bir konu olduğuna dikkat çekmektedir. Sergi organizatörlerinin, tüm ziyaretçilerin aynı zihin çerçevesinde olduğu varsayılmaktadır: Ziyaretçiler mesajları almak, bilgi edinmek ve öğrenmek için vardır. Bu doğrultuda Korn ziyaretçinin müzede öğrenmesinin önemini ve müzede – kişinin kendi kendini kontrol ederek – aktif olmasını ifade etmektedir (Tablo 2.1).
- iv. Stephen Kaplan, Lisa V. Bardwell ve Deborah B. Slatker *The Restorative Experience as a Museum Benefit* (1993) isimli makalede, müzenin pek çok amaca hizmet ettiğini ancak en iyileştirici olanın öğrenme olduğunu vurgulamıştır. Uykuda olmanın iyileştirici özelliğinin yanı sıra, uyanırken de huzur veren, sakin

bir ortamın iyileştirici olabileceği ifade edilmektedir: uzakta olmak (*being away*), kapsam (*extent*), çekicilik (*fascination*), uygunluk (*compatibility*) (Tablo 2.1).

v. John H. Falk ve Lynn D. Dierking (1992, 2000, 2013) çalışmalarında, ziyaretçilerin müzeleri deneyimlediği üç kesişen ve çakışan deneyim türlerini ifade etmektedir: Kişisel, sosyokültürel ve fiziksel içeriğinin kanıtlarını içeren etkileşimli deneyimler. Bu bulgular *Contextual Model of Learning* olarak adlandırılan, deneyimin oluşmasını etkileyen öğrenme sürecini ifade etmektedir. Bir sanat mekânı ziyareti başlı başına bir deneyimdir; sadece fiziksel değil, aynı zamanda kişisel ve sosyokültürel koşullarında dikkate alınması gerekmektedir. Kişisel bağlam (*personal context*), kendini motive eden, duygusal olarak tatmin eden ve kişisel olarak ödüllendirici olan bireyselleştirilmiş müze öğrenme deneyimlerine odaklanmaktadır. Sosyokültürel bağlam (*sociocultural context*), insanlar hem bireyler hem de daha büyük bir grup veya topluluğun üyeleridir. Bu nedenle, öğrenme bireysel ve aynı zamanda grup deneyimidir. Başka bir deyişle, insanlar sınırlandırılmış topluluklardaki aynı deneyimleri ve anlamları paylaşmaktadırlar. Fiziksel bağlam (*physical context*), ziyaretçilerin müzede ne gördüklerini, neler yaptığını ve müzelerde nasıl hissettiklerine odaklanmaktadır. İnsanlar fiziksel bağlamdan güçlü bir şekilde etkilenmektedir ve fiziksel çevreleri de müze deneyiminin anlamlandırılma sürecine dâhil olmaktadır. Bu sürecin dinamizmi sayesinde, müze ziyaretçileri kendi sosyokültürel ve fiziksel çevrelerinde ilerlerken kendi kişisel deneyimlerini inşa etmektedirler. Başka bir deyişle, ziyaretçinin odaklandığı konu ne olursa olsun, sosyokültürel bağlamın aracılık ettiği ve fiziksel bağlamda gömülü olan izlerin kişisel bağlamdan filtrelenerek geçmesi sonucu oluşan deneyimin önemi vurgulanmaktadır (Tablo 2.1).

vi. Falk ve Dierking'in (1992, 2000, 2013) üzerinde durduğu bir başka konu ise, sanat müzesi deneyiminin, *deneyimleyen*in müzede bulunduğu sırada ve sonrasında tutum ve eylemlerinin toplamı olarak tanımlanması olduğudur. Bir başka deyişle, deneyim sanat mekânına gelmeden önce başlar, sanat yapıtları ile karşı karşıyayken katılımı içerir ve çıktıktan sonra da devam eder (Tablo 2.1).

vii. Andrew J. Pekarik, Zahava D. Doeing ve David A. Karns *Exploring Satisfying Experiences in Museums* (1999) isimli makalede, dört deneyim faktörü elde edilmiştir: Nesne deneyimleri (*object experiences*), ziyaretçinin kültürel bir nesneyi veya gerçek nesneyi görmesi; bilişsel deneyimler (*cognitive experiences*), nesnelere hâlâ önemli olsa da, ziyaretçiler birincil memnuniyeti yorumlama veya entelektüel yönlerinden bulurlar; iç gözlemsel deneyimler (*introspective experiences*), genellikle bir nesne veya müzedeki bir ortam tarafından tetiklenen, kişinin kendi içinde özel olan duygu ve deneyimlere dönüşmesidir; *social experiences* (sosyal deneyimler), hem aile hem de arkadaşlarla “zaman geçirme” ya da çocuklarının öğrenmesini izlemekten memnuniyet anlamına gelmektedir. Nitel bulgular göstermiştir ki; müze deneyimleri bir müze ziyaretinin fiziksel, entelektüel, sosyal ve duygusal durumlarını kapsayan ancak kişinin hayatının farklı boyutlarını içeren bireysel bir deneyimdir (Tablo 2.1).

viii. John Dewey, *Art as Experience* (2005) kitabında sanat deneyiminin başından sonuna kadar yaşanan bir bütün olduğunu ve bu bütünü kişinin bireysel olarak deneyimlediğini ifade etmektedir. Deneyim kendi başlangıcı ve sonucuna sahiptir. Bu da estetik deneyimi ifade etmektedir. Estetik deneyimde oluşan duygular, hareket eden ve değişen karmaşık bir deneyimin nitelikleridir. Farklı kişilerin yaşadıkları çeşitli deneyimlerde ortak örüntüler bulunabilir. Bu örüntüler, yukarıda ifade edilen makalelerdeki bulgulara denk gelmektedir. Dewey’e göre sanat mekânı; bireysellikten ve yalnızca gözün işlev gördüğü bir mekândan ziyade, yaşanmış insan faaliyetlerinin alanıdır. Dolayısıyla sosyal deneyimin önemi göz ardı edilememektedir (Tablo 2.1).

Sırası ile ifade edilen deneyim bulguları kişinin müze ziyareti sürecinde yaşadıklarını özetlemektedir. Sanat müzesindeki deneyimler özelinde bakıldığında, kişinin sanat yapıtı ile arasındaki ilişkiye önem verilmesi, Tablo 2.1’de açıklanan deneyim olgularını tetiklemiştir. İzleyicinin gerçek nesne ile karşılaşması, dokunması ve bu nesneyi içinde bulunduğu fiziksel çevre ile birlikte algılaması deneyim odaklı bir yaklaşımı işaret etmektedir.

Fiziksel bağlamda, Falk ve Dierking'in (2013) ifade ettiği gibi, müze içerisinde her izleyici kendi çevresiyle aktif olarak ilgilenmektedir, genellikle hareket halindedir ve yaklaşımlarında seçici davranır. Bulunduğu fiziksel bağlamla ilgili olarak sergilenen yapıtları yakından incelemeyi tercih etmektedir. İzleyici eğer yalnız değilse, yanındaki kişi(ler) ile yapıt hakkında tartışmakta ve gördüğü şeyleri kişiselleştirmeye ve anlamlandırmaya çalışmaktadırlar. Bu anlamlandırma süreci, aracılık eden sanat mekânının – fiziksel çevre/bağlam – düzenleniş biçimiyle kişisel deneyime olanak sağlamaktadır.

2.4 BAĞLAMI OLUŞTURAN İÇ ÇEVRE

Bağlamı oluşturan iç çevre, tez kapsamında bir sanat mekânının iç mekânına karşılık gelmektedir. Bu durumda, mekânı bütünsel olarak ele almak ve çevreyi hangi fiziksel elemanların şekillendirdiğine bakmak gerekmektedir. Bu durumda, iç mekânın yüzeyleri olarak tanımlanan; iç duvar, tavan, zemin ve iç cephe elemanlarının fiziksel özellikleri aşağıdaki gibi ifade edilmektedir:

- i. İç duvarlar, düşey düzlemler olarak iç mekânın sınırlarını tanımlamaktadır. Bir iç mekân ne şekilde kullanılıyor olursa olsun; görsel özellikleri, duvarların birbirleriyle olan bağlantısı ve kapı veya iç pencere açıklıkları diğer mekânlarla olan ilişkiyi kurmayı sağlamaktadır. Aynı zamanda, iç duvarlar; rengi ve dokusunun yarattığı etki ile görsel etkin bir eleman olarak mekân içerisine belirginleşebilmekte veya görünürlüğü zayıflayabilmektedir (Ching 2004, s.24).
- ii. Tavan, iç mekânın üstünü örten yatay bir yüzeydir. Bu yüzey; bazen bir düzlem bazen de eğrisel formlarda veya kubbe şeklinde olabilmektedir. Kullanım açısından, süslemelerle donatılan, sanatsal ifade araçlarına uygun bir yer ya da dikkati çekmeyen bir yüzey olarak da değerlendirilmektedir (Ching 2004, s.25).
- iii. Zemin, iç mekânda bulunan her türlü nesne ve canlının ağırlığını yüklenen yatay bir düzlemdir. Binanın döşemesinin üzerinin kaplandığı yüzeye karşılık

gelmektedir. Bu yüzeyin rengi ve dokusu, hem mekânın akustiğini hem de üzerine basıldığında kişiye verdiği hissi etkilemektedir. Aynı zamanda da mekânın tanımlı sınırlara sahip olmasını sağlamakta ve diğer elemanların görünürlüğünü arttırabilmektedir. Diğer yatay yüzey olan tavanda olduğu gibi, biçimiyle oynama olanakları sınırlıdır (Ching 2004, s.21).

iv. İç cephe, binanın dış duvarlarının iç mekândan algılanabilen düşey yüzeyidir. Bir iç mekânın iç duvarları ile benzer görevleri üstlenmektedir. Bu yüzeyler üzerinde açılan pencere ve kapı açıklıkları dış çevre ile bağlantıyı sağlamaktadır. İç mekândan algılanan dış çevre (manzara) mekânsal deneyimin bir parçası haline gelmektedir (Ching 2004, s.22, 24).

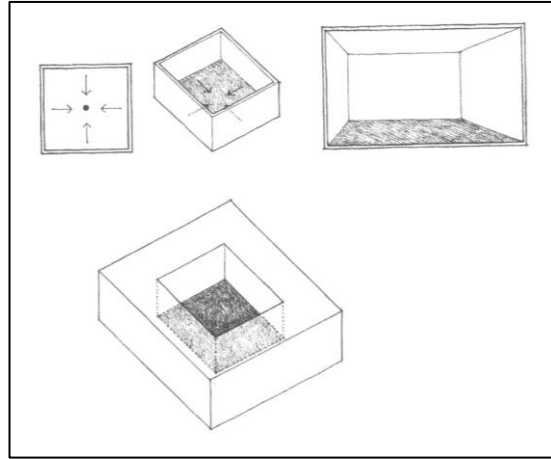
Yukarıda ifade edilen yatay ve düşey yüzeyler, bağlam kapsamında sanat mekânının iç mekânlarının nasıl geliştiğini açıklamaya yardımcı olmaktadır. Günümüze kadar gelen süreçte, sanat mekânı olarak müzeler sanatın sunulmasına çeşitli bağlamlar oluşturarak evrilmiştir. Bu bağlamlar, her dönemin toplumsal yaşantısı ve mimari özellikleriyle paralellik göstermektedir. İç mekânın yüzeylerinin üstlendikleri roller ile bağlamı şekillendirme biçimleri; beyaz küp ve dönüşmüş beyaz küp bağlamlarının içe dönüklük ve dışa dönüklük durumları ile ilişkilendirilerek incelenmektedir.

2.4.1 İçe Dönüklük

İçe dönüklük, insan psikolojisinde kendi hislerine ve düşüncelerine doğru yönelmiş bir kişinin psikolojik durumunu tanımlamaktadır. Kendi hislerine yönelmiş bir kişi, iç dünyasının dışında gelişen olaylara kendini kapatmış ve sosyalleşmekte zorluk çekmektedir. Bu tanımlamalar yalnızca kişi ile değil, dolaylı yoldan kavramsal bir mekânı tanımlar. Mekân; kavramsal olarak ele alındığında, kendi içine yönelmiş, dış dünyadan soyutlanmış ve tanımlanmış sınırları olan bir mekân algısal olarak içe dönüktür denilebilir. İnsanın bu tanımlanmış sınırlar içerisinde kendini kapalı bir kutu içerisinde hissetmesi, özgür olamama durumu, vs. de yaşanan deneyimi sınırlı tutmaktadır.

İçe dönük sanat mekânı tam da bu tanımlamaları içeren bir bağlam oluşturarak, yapıt ile izleyici arasındaki iletişime aracılık etmektedir. Mekân içerisinde izleyicinin dikkatini dağıtacak başka herhangi bir unsur bulunmadığı için kişi yapıta odaklanmaktadır. İç cephe duvarlarında bulunan pencerelerin içeriye gün ışığı, manzara, dış hayat ile bağlantı sağlamaması da bu mekânı içe dönük kılar. Dolayısıyla, yapıtların sergilendiği duvarlar içe dönüklük durumunun göstergesi olarak bağlamı oluşturan çevrenin en güçlü elemanıdır. Duvar bu mekânda hem sergileme yüzeyi olarak hem de o mekânın dış dünyaya kapalı olmasını sağlayan önemli bir araçtır (Şekil 2.2). Antmen'e (2013) göre de sanat yapıtının anlamı ve değerinin belirlenmesinde mekânın bağlamının da etkisi vardır. Tavan ve zemin yüzeyleri ise, sanat mekânının içe dönük olmasına duvarlar kadar katkı sağlamamaktadır.

Şekil 2.2: İçe Dönüklük durumunu gösteren mekân eskizleri



Kaynak: Ching, (2004).

İçe dönüklük durumunun sanatçıyla da doğrudan bağlantısı olmuştur. 18. ve 19. yüzyıllar da dâhil olmak üzere, insan sanatçının yapıtını nasıl ürettiğini görmemiştir. Sanatçı her zaman toplumdan uzakta, yapıtı ile baş başa kalarak onu üretmiştir. Sanatçıya yakın olan kişiler dışında kimsenin onun atölyesinin nerede olduğunu ve hangi şartlarda çalışmalar yaptığını bilebilmesi mümkün olmamıştır: Örneğin, Vincent Van Gogh, resimlerini ya kaldığı pansiyonun odasında ya da doğadayken tek başına yapmıştır. Bu da etrafındaki kişilerce onun içine kapanık, fazla konuşmayan ve melankolik bir insan olarak tanımlanmasına neden olmuştur. Dolayısıyla içe dönüklük durumu yalnızca sanat

mekânına has olmamıştır. Sanatçı da dış dünyadan kopuk bir şekilde, metaforik olarak içe dönük bir mekânı kendi atölyesinde hatta kendi iç dünyasında sağlamıştır.

2.4.2 Dışa Dönüklük

Dışa dönüklük, öncelikle insan psikolojisi üzerinden ele alındığında, insanlarla bir arada olmaktan, düşünmek yerine hareket etmekten, içinden geldiği gibi davranmaktan mutlu olma durumu anlamına gelmektedir. Bu durum kavramsal olarak bir sanat mekânını tek bir duyu organıyla değil, birden fazla duyu organıyla birden algılayan *deneyimleyeni* tanımlamaktadır. Duyu organlarına hitap edebilecek bir sanat mekânı, içe dönüklüğün dönüştüğü bir yerdir.

Sanat deneyimi yaşamak için, kapalı bir kutu içerisinde o sanatla baş başa kalmaya gerek olmadığı görüşünü savunan kavramsal sanatçılar, çalışmalarını sadece bir mekânın içerisinde icra etmekle kalmayıp, açık alanlarda da çalışmalar yapmışlardır. Amaçları, sanatın hayatın bir parçası olduğunu ifade etmektir. Sosyal hayatın sürdüğü her yerde, sanatçı enstalasyon çalışmalarını insanlar ile buluşturabilmektedir.

Dışa dönük sanat mekânı ilgi çekici, içe dönük mekândan farklı ve insana kendini özgür hissettiren bir mekândır. İç mekân içerisindeki tanımlanmış sınırların (hem mekânsal hem de yüksek ile alt sınıf arasındaki geleneksel sınırların) ortadan kalkması ile de daha demokratik ve keşfetmeye açık bir mekân ortaya çıkmıştır. Sanat müzeleri içerisinde yalnızca sanat mekânları değil, restoran, kafeterya, mağaza, sinema, müzik, eğitim, seminer alanları gibi ek mekânları da içerebilmektedir. Bu müzeleri kapsayarak; çeşitlilik, heterojenlik hatta eklektiklik ifadeleri postmodern mimarinin tanımlayıcı sözcükleri olarak bilinmektedir (Stern 2009). Spies (1982, s.130)⁴ bu konudaki fikrini şu şekilde ifade etmiştir;

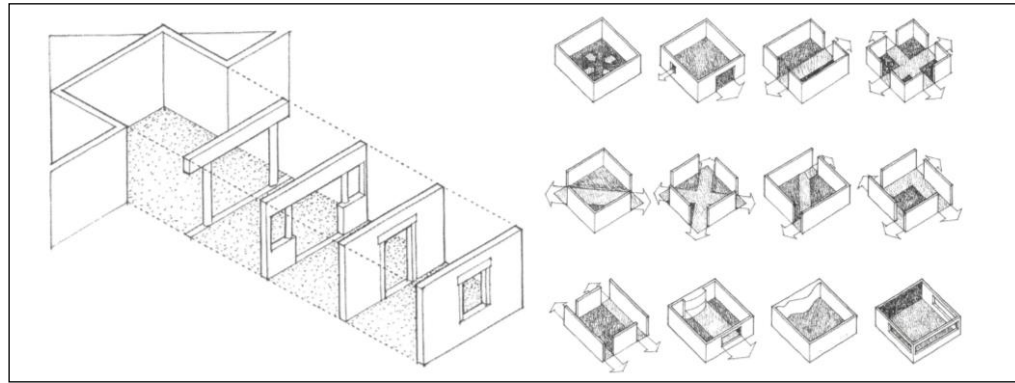
Müzeden en çok çekenler de dâhil olmak üzere, [...] insan o meşhur kültür korkusunun tam tersine dönüştüğünü hissediyor: Resimleri, heykelleri, iç dekorasyon malzemelerini, kafeteryaları ve çocukların resim yapmaya teşvik

⁴ Spies, W., 1982. Canonization of the cynic: Centre Beaubourg in business – the Marcel Duchamp Exhibition. *Focus on art*. New York: Rizzoli.

edildiği bir yeri biraraya getiren bu karışımdan ayırım gözetmeksizin keyif almak (Grunenberg 2012).

Bu ek mekânların yanı sıra, sergi mekânları kendi içinde bir mekân tanımlamaktadır. Mekânlar arasında geçiş boşlukları yaratılarak, insana sergiyi istediği yönde dolaşma ve deneyimleme imkânı sunulmuştur. Bazı müzelerin sanat mekânlarındaki iç duvarlar, tavana kadar uzanmamaktadır. Dışa dönüklük durumunu oluşturan çevre içerisinde iç duvarlar asli olarak sergileme yüzeyi görevi görmeye devam etmektedir. Bunun yanı sıra, iç duvarların müze içerisindeki bu konumlanması ile dışa dönük iç mekân anlayışını açıkça ortaya koymaktadır (Şekil 2.3).

Şekil 2.3: Dışa dönüklük durumunu gösteren iç duvarların mekân içerisindeki konumlandırılması



Kaynak: Ching, (2004).

Cephe duvarı, Ching'in (2004) tanımladığı gibi, bir yapıyı bulunduğu dış çevreden ayırma görevine sahiptir. Ancak dışa dönük postmodern müzelerin bazılarında açıklıkların yaratıldığı, bazılarında ise tamamen cama dönüşerek şeffaflaştığı görülmektedir. Böylelikle, cephe duvarı önce binayı bulunduğu dış çevreden ayırır, cephe açıklıkları ile onu etrafındaki dış çevre ile tekrar iletişime sokar. Müzenin sergi mekânındaki cephe açıklığından algılanan manzara içeriden bir tablo gibi deneyimlenmektedir. Tavan genellikle tek bir eleman olarak bütün mekâna örtü oluşturmaktadır. Çoğunlukla bir düzlem ile kapatılmamakta, taşıyıcı ve tesisat sistemleri açıkta bırakılmaktadır. Bu durum, cephe duvarının şeffaflaşması gibi, tavanı da şeffaflaştırmıştır. Zemin ise, diğer iç mekân elemanlarına ayak uydurarak yüzey görevini sürdürmektedir.

Bütün bu durumların bir araya geldiği müze mekânında insan kendini kapalı bir kutu içerisinde hissettirmemekte ve hem mekânsal hem de psikolojik olarak dışa dönük bir deneyim yaşatmaktadır. İnsan ile sanat yapıtı arasındaki iletişim bu sayede esnek bir hal almıştır.

2.5 BÖLÜM SONUCU

Sanat yapıtı ve insan arasındaki iletişime ve bu iletişime araç olan sanat mekânı bağlam üzerinden incelendiğinde, sanat yapıtının üreticisi sanatçı ve bu yapıtın okuyucusu olan insanın birbirlerine gönderdiği mesajların mekânsal deneyimi oluşturduğu tanımına varılabilir. Eco'nun (2001) da belirttiği üzere, “sayısız biçimde ‘okunmaya’ açık” olan sanat yapıtının ilettiği her mesajı, okuyucu kendi sosyo-kültürel tecrübelerine, o mekândaki fiziksel varlığına ve bilişsel algısına dayanarak okur ve her insan kendi deneyimindeki farklılıkları oluşturur. Dolayısıyla, sanat mekânını oluşturan bağlamın da etkisiyle yaşanan her deneyim kişiseldir. Sanat mekânı ise, bu okuma işlevine zemin hazırlayan mekânsal bir kanal oluşturarak deneyimin gerçekleşmesine aracılık eder. Grunenberg'in (2012, s.89) sanat müzesi izleyicisinin deneyimini şu şekilde ifade etmektedir:

Bir modern sanat müzesini ziyaret etme deneyimini tahlil etmek için, kolaylıkla gözden kaçırabilecek unsurları dikkate almamız gerekmektedir: [...] iç tasarımı ve bunun “beyaz küp” modeline ölçüde uyduğu; galerilerin planı ve koleksiyonun (tarih sırasına, sanatçıya, mecraya, türe vs. göre) düzenlenme şekli; eserlerin teşhir tarzı (tabloların asılı olduğu yükseklik, aydınlatma vs.); duvarlara konan metinler, künyeler, broşürler, rehberler ya da diğer araçlarla ziyaretçilere sunulan bilgiler – kısacası sunumun bağlamı.

Bu kapsamda, sanat yapıtının sunulduğu fiziksel bağlamın özellikleri sergi ziyaretçisinin deneyimi içine dâhil olur ve sanatın anlamlandırılması sürecini içeren bu biricik mekânsal deneyimi etkiler. Anlamlandırma sürecinin nasıl gerçekleştiği ya da bu süreçte etken olan parametrelerin izleri müze deneyiminin irdelenmesini konu edinen akademik çalışmalarda takip edilmiştir. Bu parametreler, özgün alan çalışmasının büyük bölümünü oluşturan yüz yüze anketin analiz aşamasına referans olmaktadır (Sosyal deneyim, fiziksel deneyim ve bilişsel deneyim). İnsanın yaşadığı deneyimi etkileyen bu

parametreler aynı zamanda, fiziksel mekâna ilişkin unsurların belirleyici etkisinin anlaşılabilmesi için, sanat mekânını oluşturan iç mekân elemanlarını (iç duvar, tavan, zemin ve iç cephe) da tanımlamaktadır. Bu tanımlamaların oluşturduğu içe dönüklük ve dışa dönüklük durumları, tezin ileriki bölümlerinde “beyaz küp” ve “dönüşmüş beyaz küp” olarak adlandırılarak iki farklı bağlamsal durumu belirginleştirmektedir.

3. İÇE DÖNÜK BAĞLAM: BEYAZ KÜP

Modernizmin tarihi, galeri mekânının tarihiyle adeta iç içedir; hatta öyle ki modern sanatın tarihini o mekândaki değişimlerle, o değişimleri nasıl algıladığımızla ilişkilendirerek okumak mümkün görünmektedir.

Brian O'DOHERTY⁵

Bu bölümde tanımlanan “beyaz küp” kavramı, sanat eleştirmeni Brian O’Doherty’nin ilk olarak 1976 yılında *Artforum* dergisinde yazdığı üç bölümlük makalesinde ifade edilmiştir. O’Doherty’nin bu üç bölümlük makalesi, 1986 yılında “*Inside The White Cube*” ismiyle kitap haline getirilmiştir. Bu kitabın referansıya, “beyaz küp” sanat mekânının bağlamı olarak bu çalışmada ele alınmaktadır.

O’Doherty bu ifadeyi kullanana dek, aslında çoğu sanat mekânı beyaz küpün özelliklerine uyan mekânlar olmuşlardır. 1930’larda Bauhaus’un modernizme yönelik yaptığı çalışmalar sanat mekânları da dâhil olmak üzere, birçok mimari yapıya referans olmuştur. 19. yüzyıl’ın süslü ve bezemeli mimarisi, yerini sadeliğe bırakmıştır. İç mekân içerisindeki, duvar kâğıtları, ahşap kaplamalar, oymalı mobilyalar, kartonpiyer ve süpürgelikler tamamen ortadan kalkmıştır. Modern iç mekânlarda, duvarın tavan ve zemin ile birleştiği noktalarda ek bir malzeme bulunmamakta, duvarlar beyaz renge boyanarak bırakılmaktadır.

Bu bir iç mekân tasarım yaklaşımı olarak ele alındığında, sanat mekânlarında steril beyaz küp ifadesini betimleyen açıklamalarla karşılaşılmaktadır. Bu bölümün amacı, tanımlanan bu iç mimari özellikler doğrultusunda, sanat mekânında beyaz küpün hem kavramsal hem de mekânsal özelliklerini tanımlayarak, iletişim bağlamı olarak ele alındığında yapıt ve izleyici arasında geçen deneyim sürecine olan etkisi incelenmektedir.

⁵ O’Doherty, B., 2013. *Beyaz küpün içinde: Galeri mekânının ideolojisi*. A. Antmen (Çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık (orijinal basım tarihi 1986).

3.1 KAVRAMSAL OLARAK BEYAZ KÜP

İdealize edilmiş bir mekân olarak beyaz küpün beyaz rengin verdiği gücün etkisiyle izleyiciye kendisini dış dünyadan soyutlanmış kapalı bir kutu içinde hissettirdiği ifade edilmektedir. O'Doherty (2013, s.30);

İdeal galeri mekânı, sanat yapıtının “sanat” olarak algılanışına engel oluşturan her türlü öğeyi dışlayan mekândır. Yapıt, yapıt olarak değerlendirilmesi sürecinde kendi dışındaki herhangi bir şeye dikkat çekecek her türlü etkenden soyutlanmıştır. Galeri mekânı bu yönüyle, belli değerler üzerine inşa edilen, birtakım kapalı sistem mekanizmalara benzer. Biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmîyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle şık bir tasarım buluştuğunda, benzersiz bir estetik mekân ortaya çıkar.

Bu yaklaşıma göre; beyaz küp bağlamı otoriter olarak o kadar güçlü bir şekilde hissedilmektedir ki, bu mekânda sergilenen yapıtı da ancak o sonsuzluğun içinde var etmektedir. Çünkü bu yapıtlar sadece bu bağlamın içinde “sanat” olarak algılanmaktadır. Başka bir deyişle beyaz küp bağlamı içerisindeki her nesneye sanat statüsü kazandırmaktadır (O'Doherty 2013).

Sergilenen yapıtların modernizm dönemine ait olduğu bilinse de, sanat mekânında sonsuzluğun ve dış dünya ile temasın engellenmesinin etkisiyle zaman kavramının yok olduğu ifade edilmiştir. Mekândaki zamansızlık sergilenen soyut resimler ile aynı bağlamda algılanmakta ve hissedilmektedir. Bu resimlerdeki zamansızlık ve mekânsızlık tıpkı “gerçek” mekânda hissedilen sonsuzluğun bir temsili gibidir. Grunenberg'e (2012) göre, “[...] beyaz duvarları basit yapıları, araçların yalınlığını, ifade netliğini ve ideallerin saflığını vurgulayan bir sanatın teşhiri için uygun bir bağlam oluşturmuştur.” Bu noktada sanat mekânının bağlamı olarak beyaz küp, geleneksel sanat yapıtlarının “çerçeve” içine alınması gibi, modern sanat galerisini de “çerçeve” içine almaktadır (O'Doherty 2013). Beyaz küp, zamansızlık ve mekânsızlık hissi veren bir mekânın sonsuzluğunu çerçeve içine alarak sınırlandırmaktadır. Bu da beyaz küpün mekândaki otoritesinin varlığını güçlü bir şekilde hissettirmektedir. Marcel Duchamp bu tabiri “mekânı kutulamak” olarak ifade etmektedir (O'Doherty 2013). Antmen (2013) ise, modern sanat galerisini sanatın kabuğu, beyaz küpü ise sanatı sarmalayan olarak tanımlamaktadır. Beyaz küp bağlamı

için yapılan bu tanımlamalar, her ne kadar izleyicinin sınırsız bir mekânsal deneyimini kastetse de onu sarmalayan bir mekânın varlığını kabul etmektedir.

Beyaz küpün özelliklerini taşıyan bir sanat mekânını modern sanat galerisi olarak ele almak mümkündür ancak bunun tam tersi her zaman mümkün olmayabilir. Bir başka deyişle, her modern sanat galerisi beyaz küp olarak ifade edilmeyebilir. Burada önemli olan beyaz küpün mekânsal ve kavramsal özelliklerinin sanat mekânına ne derece yansıtıldığıdır.

3.1.1 Soyut Yapıt ve Soyut Mekân

Beyaz küp kavramını benimsemiş ilk müze olarak New York Modern Sanat Müzesi (MOMA) ön plana çıkmaktadır. 1929 yılında açıldığında, MOMA'nın sergileme yaklaşımı, kurucu müdür olan Alfred H. Barr, J.,'nin modern sanatı mekânsal “soyut” lama yaklaşımı ile özdeşleşmiştir (Grunenberg 2012). Dolayısıyla modern sanat müzesi de soyut bir mekân olmalı ve içerisinde sanat haricinde hiçbir şeye – kavrama, gerçekliğe, gündelik yaşama, vb. – yer verilmemelidir (O'Doherty 2013).

Yapıtın soyut sanat ile bağdaştırılması Barr'ın, Bauhaus'un modernizm prensiplerini esas alması ile doğrudan ilişkilidir (Artun 2014 ve Klonk 2009). 1930'lu yıllarda Almanya'dan Amerika'ya gelen Bauhaus'un önemli üyeleri (Walter Gropius, Marcel Breuer, Alexander Schawinski, Josef Albers gibi) Barr üzerinde modernizm ve soyut sanata dair etkiler bırakmışlardır. MOMA'nın bu olguların getirdiği dürtüyle kurulduğu göz önünde bulundurulduğunda modernizmin Amerika için daha doğrusu Amerikan sanat müzeleri için önemli olduğu çıkarımı yapılabilir. Romantizm (*romantism*) ve realizm (*realism*) akımlarını kapsayan geçmiş dönemdeki sanat; gerçeklikten uzakta, sanatçıların iç dünyasını yansıtan ve zamansızlık içeren modernizm akımına yerini bırakarak sanatta yeni ifade biçimleri oluşturmuştur. Bu ifade biçimleri kapsamında, soyut sanatın en belirgin akımlarından olan dışavurumculukda (*expressionism*) kullanılan baskın renkler (mavi-kırmızı-sarı ve bunların karışımları) beyaz duvarlar üzerinde ön plana çıkmaktadır (Klonk 2009). Bu akımı savunan sanatçılar, soyut sanata olan yönelimleri ile hayal gücüne dayalı bir sanat ortaya çıkarmışlardır. Soyut sanat, sanatçıların çağın sorunlarına

ve topluma gösterdiği tepki sonucu iç dünyalarına ve bilinçaltlarına yönelmeleri ile gelişmiştir (Turani 1997). Sanatın manzara, gerçeklik ve ışık-gölge konularından uzaklaşıp sanatçının bilinçaltından süzülen düşünceler ile gerçekleşmesi fikri ortaya atılmıştır (O’Doherty 2013). Gerçeklik kavramının olmadığı ve gölgesiz yüzeylerin bulunduğu beyaz küp bağlamını içeren sanat mekânının bu yönüyle soyut bir mekân olduğu söylenebilir.

3.1.2 Beyazlık Kavramı

Beyaz yüzeyler beyaz küp bağlamının oluşturduğu bir sanat mekânında çoğunlukla duvarları temsil eder. 19. yüzyıl geleneksel müzeciliğindeki yeşil veya kırmızı renkli duvarların amaçladığı kontrastlık yaratma isteğine yakın bir yaklaşımla, yapıtlara arka fon oluşturmakta ve hem geri planda kalıp yapıtı öne çıkartmakta hem de otoriter bir şekilde mekânda hâkimiyetini hissettirmektedir. Dışavurucumcu resimlerin algılanmasını kolaylaştıracak kontrast etki için de beyaz renk tercih edilmiştir.

Arka plan rengi ne kadar açık olursa, bu yapıtlar o kadar ön plana çıkmaktadır. Ön plan-arka plan ilişkisi, Kazimir Malevich’in *Suprematism* teorisine dayanmaktadır. Malevich’e göre, *Suprematism*’de resim sanatındaki nesnesizlik evresi beyaz evre olarak tanımlanmaktadır. Çalışmalarında beyazın sonsuzluğunun, gerçekliğin ötesinde mutlak bir manevi alanı sembolize ettiği vurgulanmaktadır (Klonk 2009). Bu yaklaşımda beyazlığın maneviyatı ve saflığı sembolize etmesi, sanat mekânlarında tercih edilen bir durum haline gelmiştir.

Beyaz renk yalnızca duvar yüzeylerinde değil tavanda da tercih edilmiştir. Ayrıca heykellerin sergilendiği kaideler de beyaz renktedir. Mekâna bakıldığında genel olarak beyaz renk algılandığından, hâkim bir beyazlık kavramından söz edilebilir. Bu rengin tercih edilme nedenlerinden birisi de tarafsızlığı simgelemesidir. Bu yönüyle, görünmezlik sağlasa da, mekânın bütününde algılanan beyazlık bir yandan da görünür olmakta ve günümüze kadar varlığını sürdürmektedir.

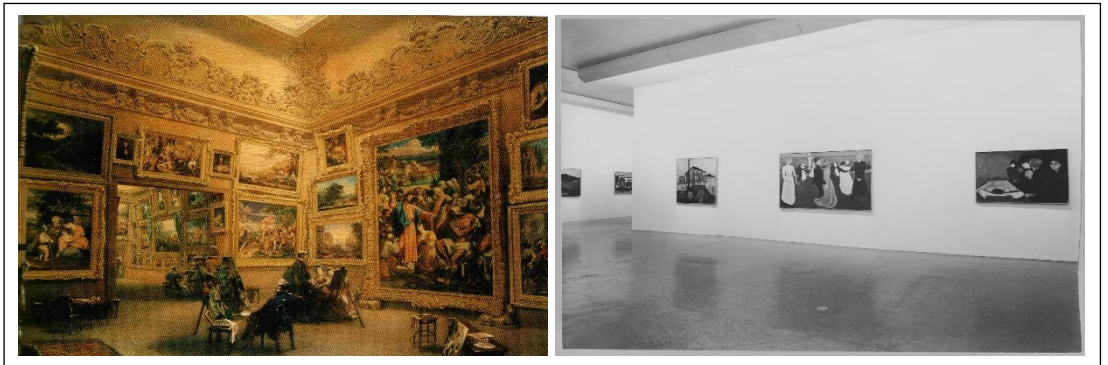
3.2 MEKÂNSAL OLARAK BEYAZ KÜP

Modern müzede beyaz duvar çelişkili bir konumdadır: Varlığını güçlü bir şekilde dayatmakla tam bir görünmezlik hali arasında gidip gelir.

Cristoph GRUNENBERG⁶

Bu bölümde, beyaz küpün mekânsal özellikleri; iç duvar, tavan, zemin ve iç cephe elemanları olarak incelenmektedir. Bu durumda beyaz küp olarak nitelendirilen bir sanat mekânının duvarları beyaz renktedir. Tavanı ise, süslemeden uzak, olabildiğince sade ve yalnızca aydınlatma amaçlı kullanılmaktadır. Cephesi, dışarıdan bakıldığında pencereleri olan bir mekân olsa da, pencereler – önüne duvar örülerek – iç mekânda yok edilmiştir. Öyle ki, içeride sanat yapıtlarını algılamayı engelleyecek ayak sesleri bile cilalanmış parke veya halı kullanarak yalıtılmaktadır (O’Doherty 2013). Sanat mekânında sergilenen sanat yapıtı, geleneksel sergileme sisteminden – Frederick Mackenzie’nin tablosunda olduğu gibi – oldukça farklı olarak, kişinin göz hizasına indirilmiş ve geniş aralıklarla duvara asılmıştır (Şekil 3.1). Resimlerin geniş aralıklarla duvara asılması birbirlerinden bağımsız olduklarının anlaşılmasını sağlamaktadır. Tuvalin etrafından çıkarılan çerçeve olmayınca, yakın asılan resimlerin birbirleri ile ilişkisi olduğu düşünülebilir (O’Doherty 2013).

Şekil 3.1: Geleneksel sergileme yaklaşımı ile beyaz küpteki sergileme yaklaşımı arasındaki farklılık



Kaynak: Klonk, C., 2009. ; MOMA, Exhibitions and events (MOMA izni ile alınmıştır).

⁶ Grunenberg, C., 2012. Modern sanat müzesi. *Tarih sahneleri sanat müzeleri 2: Müze ve eleştirel düşünce*. İkinci Baskı. Renan Akman (Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 87-114. (Orijinal basım tarihi 1999).

Hatta bazen de bir duvarda tek bir tablo görebilmek mümkündür (O'Doherty 2013). Heykeller ise, yine beyaz bir kaidenin üzerinde ve genellikle mekânın tam ortasında durmaktadır. Bu mekânlardaki amaç, yapıtların yalnızca depolanmasını sağlamak değil, aynı zamanda sanat yapıtı ile izleyiciyi nötr bir ortamda buluşturmadır.

Ancak öncelikle, beyaz küp tipolojik özellikleri bakımından galeri mekânlarının kamusal alandaki yansıması olarak MOMA'nın iç mekânlarını incelemek yardımcı olacaktır. Bir modern sanat müzesi olarak MOMA, içerisinde farklı katlarda bulunan ve her birinin kendi içerisinde bir dolaşım rotası olan galeriler bulunmaktadır. Bu galeriler sanat yapıtına dikkat çeken küçük ölçekli ve yapıtların ön plana çıkmasını sağlayacak şekilde planlanmıştır. Müze mimarisi ise yapıtların önüne geçmeyen ve anıtsal olmayan biçimde tasarlanmıştır. Galerilerde beyaz küpün bütünlüğünü oluşturan unsurları olan beyaz duvarları, kapalı ve yalnızca aydınlatma görevi gören tavanı, parke ile kaplı zemini görebilmek mümkündür. Ayrıca pencere açıklıklarının bulunmadığı ve dış dünya ile bağlantısının kesildiği de gözlemlenmektedir.

3.2.1 İç Duvar

Sanat mekânları, her zaman dört duvarla sınırlı olmayabilir. Duvarların açık dolaşıma uygun bir şekilde yerleştirildiği mekânlar da beyaz küp olarak tanımlanabilir. Ancak, yine de duvarlar için kabul görmüş olan tek olgu beyaz renktir. El Lissitzky'e göre, beyaz sadece bir renk değildir, Malevich'in düşüncesini de benimseyerek beyazı sonsuz ve manevi duyguları çağrıştıran bir olgu olarak görmektedir. Farklılıkları görünür kılan nötr bir arka plan olarak beyaz duvarlar 1920'lerde ortaya çıkan modern bir kavramdır (Şekil 3.2). Ayrıca, üzerinde kolayca değişiklik yapmaya elverişlidirler (Klonk 2009).

Şekil 3.2: MOMA'nın sergileme yüzeyi olarak iç duvarları



Kaynak: MOMA, Exhibitions and events (MOMA izni ile alınmıştır).

Duvar yüzeyinin resim sanatının sergilenmesindeki en önemli yüzey olduğu söylenebilir. Aslında yalnızca içe dönük, zamansızlık ve mekânsızlık hissi veren bir sanat mekânında değil, geleneksel müzecilik dönemindeki sanat mekânlarında da duvar önemli bir araç olmuştur. Duvarlar, geleneksel dönemden soyut döneme gelinene kadar renk ve malzeme açısından bir dönüşüm geçirmiştir. Örneğin, 19. yüzyılda kalın ve altın yaldızlı çerçevelerin, asıldığı duvarlar üzerinde ön plana çıkabilmesi için çerçevelerin rengi ile zıtlık yaratacak bir duvar rengi seçme yaklaşımına gidilmiştir. Yöneticiler tarafından bu rengin aynı zamanda resimlerde kullanılan renkler ile bütünlük sağlanması amaçlanmıştır. Dönemin evlerinin iç mekânlarında da kullanılan ve doğal renk olarak belirlenen yeşil ve gri sanat mekânlarının duvarlarında uygulanmıştır. Böylelikle, bağlamı oluşturan çevrenin önemli unsuru olan iç duvarlar, görsel bir eleman olarak mekân içerisinde belirginleşmektedir (Ching 2004).

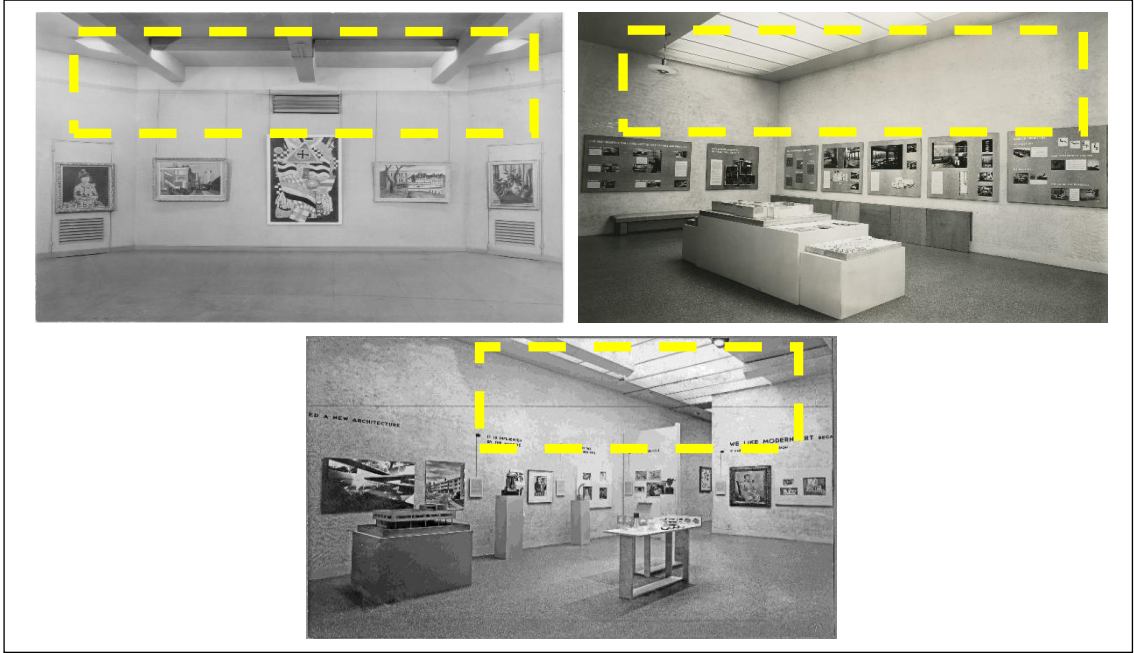
Beyaz duvarların ise geleneksel müzecilikten sonra modernizmi temsil ettiği ifade edilmektedir (Klonk 2009). Resmin etrafındaki çerçevenin kaldırılması – resmi duvar renginden ayıracak bir parçanın yok olması – içinde kullanılan renkleri ön plana çıkartmış ve dönemin sanatçıları yapıtlarının beyaz duvarlar üzerinde daha iyi algılandığını belirtmişlerdir (Grunenberg 2012 ve Klonk 2009). Bu durumda, duvarın estetik bir güç olduğunu ve üzerinde sergilenen her şeye bir anlam kazandırdığını ifade eden O'Doherty (2013, s.44) beyaz küp bağlamında iç duvarların aynı zamanda, “Sanat için edilgen bir destek yerine adeta sanatın bir parçası [...]” olduğunu belirtmiştir. Sanat mekânında beyaz küpün bağlam olarak varlığına izleyici ve sanatçı o kadar çok alışmıştır ki, bazı

sanatçılar için beyaz duvarlar olmazsa olmaz olmuştur. Örneğin, Amerikalı sanatçı Ellsworth Kelly tablolarının yalnızca beyaz duvarlar üzerinde algılanabileceğini vurgulamıştır (Grunenberg 2012). Yöneticiler ve küratörler sanat mekânında arzu edilen içe dönüklüğü uygulamak isteyen öncü kişiler olduklarından dolayı, sanatçılar da bu duruma ayak uydurmuşlardır. Başka bir deyişle, beyaz küp bağlamı; beyaz duvarlarının güçlü ve derin etkisiyle varlığını göstererek sanat yapıtını absorbe etmektedir ve aynı zamanda nötr bir ortam yaratma özelliğiyle de sanatın gerisinde durmaktadır (McEville 2013).

3.2.2 Tavan

Beyaz küpün tanımlanmış tek sergi yüzeyi duvarlardır. Tavan bu mekân içerisinde duvarlar kadar baskın olmayarak aydınlatma görevini üstlenmiştir. Düşey yüzey olarak, beyaz duvarın (hem iç mekân duvarları hem de iç cephe duvarı) kurduğu hâkimiyet diğer iç mekân elemanlarını geride bırakmıştır. Tavanın da beyaz renkte olması, duvarlar kadar mekâna hâkimiyet sağlamamıştır. Ancak bütüncül olarak sanat mekânı ele alındığında, beyazlık ve sonsuzluk hissini aktarmayı sağlayan eleman olarak tavan, duvarlara destek sağlamaktadır. Tavan düzlem olarak yalnızca aydınlatma görevi görüp, gölgesiz ve pürüzsüz aydınlık bir ortam sağlamaktadır. Beyaz küpün özelliklerinden olan gölgesiz ve pürüzsüz duvar yüzeyi, sanat mekânının steril ve sonsuz olarak algılanmasına neden olur. Bu aydınlığı sağlayan armatürlerle kaplı tavanın beyaz olmasının da etkisiyle mekân içerisinde bir ilgi çekiciliği bulunmamaktadır (Şekil 3.3).

Şekil 3.3: MOMA’da tavanın aydınlatma yüzeyi olarak kullanılması

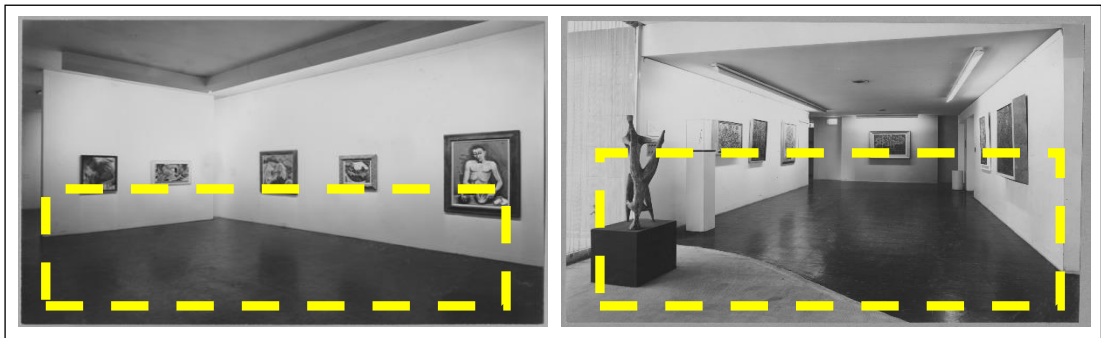


Kaynak: MOMA, Exhibitions and event (MOMA izni ile alınmıştır).

3.2.3 Zemin

Zeminin beyaz küp içerisinde yatay bir düzlem olarak mekândaki rollerinden birisi, o mekânı tanımlayan sınırları oluşturmasıdır. Diğerisi ise, izleyicinin yapıt ile olan iletişimine engel oluşturmaması için ses yalıtımı sağlayacak malzeme ile kaplanmasıdır. Bu malzeme genellikle ahşap parke veya halı olmasından dolayı, beyaz renkte değildir. Böylelikle, mekân algısı bakımından beyaz küp içerisindeki tek koyu renkte olan yüzey zemindir (Şekil 3.4).

Şekil 3.4: MOMA’da zeminin uygulanma biçimi



Kaynak: Kaynak: MOMA, Exhibitions and events (MOMA izni ile alınmıştır).

Yukarıdaki görsellere bakıldığında, açık planın uygulandığı bir beyaz küp sanat mekânı görülmektedir. Duvarlar dolaşımı sağlayacak şekilde yerleştirilmiştir ve tavandaki aydınlatma sistemi, bu duvarların tanımladığı mekâna uygun bir şekilde yerleştirilmiştir. Tavan gibi yatay bir düzlem olan zemin de, mekânın cephe duvarının düzlem oluşturduğu sınır boyunca – tek parça – olarak yer almaktadır. Mekânın belli bölgelerinde üzerine halı yerleştirildiği görülse de, kesintiye uğramadan devam eden yüzey etkisini korumaktadır.

3.2.4 İç Cephe

Cephe duvarı, sanat mekânını, ister galeri içerisinde ister müze içerisinde olsun, sokaktan ayıran bir duvardır. Bu duvarlarda pencere açıklıkları bulunmuş olsa da, beyaz küp sanat mekânı sarmaladığı iç mekânda bu açıklıklar görünmemektedir. Pencere önüne örülen bir başka duvar ile açıklıklar kapatılarak izleyicinin yapıttan başka herhangi bir şeyin dikkatini çekmesine müsaade edilmemektedir. Sonuç olarak, dış cephe duvarının iç yüzeyi aslında bir yüzey olarak kullanılmamakta, onun önüne örülen duvar mekânın diğer iç duvarları gibi sergi yüzeyi görevini üstlenmektedir. Dolayısıyla, beyaz küpün oluşturduğu mekânsal bağlam içerisinde, iç duvardan (düşey beyaz yüzey) diğer yüzeylere göre öncelik verilerek bahsedilebilir.

3.3 GÖZ OLARAK İZLEYİCİ

O’Doherty’nin (2013) de işaret ettiği gibi, “bir şeyin resmini yapmak, onu bir tür mekânsal yanılısamanın içine yerleştirmektir.” İzleyiciler de izledikleri her resimde aktarılan yanılısamalı soyut mekânlar (ya da mekânsızlık) içinde dolaşırlar. Bu zihinsel dolaşma, fiziksel olanın önüne geçmektedir. Çünkü izleyici, beyaz küpün içerisinde kendisini deyim yerindeyse fazlalık gibi hissetmektedir. Sonsuzluğu çağrıştıran bir mekânın içerisinde bedeninin varlığının fazla önemi bulunmamaktadır. O’Doherty (2013, s. 60) ifadelerinden kaynaklanan bu çıkarımlarla ilgili olarak, yazar modernizm ile de ilişkilendirerek özelde bu durumu şu şekilde açıklamaktadır;

Bir sanat yapıtı önündeki varlığımız aslında bir tür yokluktur; orada olsaydık neler göreceğimizi anlatan “göz” ve “izleyici” nin yanındadır [...] Gözün ilgisini bekleyen sanat genelde yalnızca resim düzlemini koruyan

sanattır – yani yerleşik modernizmdir. Göz, duvarlarında yassı düzlemlerin sıralandığı kesintisiz galeri mekânı fikrini korur.

Modernizm ile ilişkilendirilen göz ele alındığında, yapıt – insan ilişkisinde varlık – yokluk terimlerini çağrışmaktadır. McEvelley’e (2013) göre; beyaz küp “sterilize ameliyat odasına” benzemekte ve böyle bir mekânda yaşamın gerçekliği bulunmamaktadır. Bu nedenle insan bedeninin varlığı aslında bir tür yokluk olarak ifade edilebilir (O’Doherty 2013). Soyut ve sonsuz beyaz küp içerisinde insan bedeni sanat karşısında silikleşmektedir. Öyle ki, bu mekânlara ait fotoğraflara bakıldığında, içinde insan olmadığı görülmektedir. Modernizmin temel taşları olan yalınlık, basitlik, sadelik gibi kavramlar, fotoğraflara da yansımıştır. Sanki insan bedeni sergi mekânı fotoğraflarında kalabalık edecekmiş, fazlalıklı gibi değerlendirilerek, kadraja dâhil edilmemiştir.

Bu durum sadece sergi fotoğrafları için geçerli değildir. Modernizmin öncü mimarlarından Mies van der Rohe’un Farnsworth Evi (*Farnsworth House*) ve Le Corbusier’nin *Villa Savoye* projelerinin fotoğraflarına bakıldığında da aynı insansız görüntü söz konusudur. Bu fotoğrafların, sergi mekânı fotoğraflarından tek farkı, ev olmasıdır. Ev yaşayan bir yerdir ve evi “ev” yapan insandır. Ancak, bu evlerin fotoğraflarında insan olmaması, orayı “ev” olmaktan uzaklaştırır. Eşyalar öyle muntazam yerleştirilmiştir ki, orada bir insan olsa bütün kusursuzluk bozulacakmış gibi hissettirir. Sergi fotoğraflarında da aynı durum, duvardaki tablolar ve ortada duran heykeller için geçerlidir. Hâlbuki geleneksel müze resimlerine bakıldığında, mekân içerisindeki insanların da resmedildiği görülmektedir. Modernizmden önce, mimaride anıtsallığın, süslemenin ve karmaşanın kabul gördüğü 18. ve 19. yüzyıllarda, resimlere bu karmaşanın bir parçası olarak insan da dâhil edilmiştir (Şekil 3.5).

Şekil 3.5: İnsanın sanat mekânı fotoğraflarındaki varlığı/yokluğu



Kaynak: Seattle Art Museum

Muntazam ve pürüzsüz görünen beyaz küp bağlamının temsili olan bir sanat mekânında, izleyici de kendisini fazlalık gibi hissedebilmektedir (O’Doherty 2013). Beyaz küp bağlamını oluşturan iç mekân yüzeylerinin pürüzsüz ve nötr olarak algılanmasını sağlayan tavadaki ışık kaynağının verdiği homojen aydınlıktır. Sanat mekânının önemli işlevi olan “algılama”, uygun aydınlık seviyesinin yaratılması ile doğrudan ilişkilidir. Nasıl ki, iç mekân içerisinde sanatın algılanmasına engel oluşturan nesne ve öğeler ortadan kaldırılmışsa, duvar ve zemine düşen ışığın yarattığı gölgeler de ortadan kaldırılmıştır.

Geleneksel müzecilikte ziyaretçiler müze içerisinde gezinirken mekâna duydukları saygı ve aralarındaki mesafeden dolayı, sanat yapıtlarına yalnızca uzaktan bakma eğiliminde olmuşlardır. Sanat mekânı ve yapıtının izleyiciyle arasına giren bu mesafe 20. yüzyılda da varlığını sürdürmüştür. İki mekân karşılaştırıldığında, birbirine taban tabana zıtlık gösteren iç mekân tasarımları ve bağlamları dikkat çekmekte, ancak aynı saygı ve mesafe izleyicilerle birlikte mekânda dolaştığı görülmektedir. Her ne kadar beyaz küp içerisinde yapıtlar izleyicinin görebileceği seviyede ve sayıda sergilense de, göz olarak izleyiciye sanat mekânı içerisinde istediği şekilde gezme ve yapıtlara dokunma özgürlüğü verilmemektedir. Bu nedenle, 60’lı yıllara kadar sanat ve mekân izleyiciyle yakın ilişkiler kuramamıştır.

3.4 BÖLÜM SONUCU

Beyaz küp kavramsal ve mekânsal özellikleri ile birlikte sanat mekânını tanımlayan bağlam olarak ele alınmıştır. Beyazlığın etkisiyle hissedilen nötrlük ve sonsuzluk hissinin sanat mekânında yarattığı zamansızlık ve mekânsızlık algısına, mekânın dış dünya ile iletişiminin engellenmesinin neden olduğu söylenebilir. Dış dünya, gündelik hayat, trafik, stres gibi durumların sanat mekânının dışında bırakılması, o mekânı içe dönük kılar. İçe dönük bir mekân yaratan beyaz küp bağlamı, izleyiciyi de varlığını önemsizleştirerek, yapıta yalnızca bakan ve deneyimini kendi içinde yaşayan göz olarak yapıtlarla beraber sarmalar.

Gündelik hayattan kopuk mekânda sergilenen yapıtlar da, gerçeklikten uzak, modernizmin dışavurumcu soyut sanat akımını yansıtmaktadır. Sanat mekânının iç yüzeyleri olan; iç duvar, tavan, zemin ve iç cephe, beyaz küpün mekânsal unsurları olarak incelenmiştir. Beyaz duvarların tek sergileme yüzeyi olarak baskın bir rol oynaması, resim ve fotoğraf sanatının ihtiyaç duyduğu duvar yüzeyini sağlamakta ve modern sanata arka fon oluşturmaktadır. Varlığını güçlü bir şekilde hissettiren beyaz duvarlar ve mekâna hâkim olan “beyazlık”, O’Doherty’nin (2013) de ifade ettiği gibi beyaz küp modern sanatın dolayısıyla, bu sanatı sergileyen “modern sanat mekânının arketipi”dir.

4. DIŞA DÖNÜK BAĞLAM: DÖNÜŞMÜŞ BEYAZ KÜP

[Guggenheim Müzesi] bir sanat yapıtını gerçekten öldürür, çünkü öncelikle kendisi bir sanat yapıtıdır.

Daniel Buren

Belirli bir sergi yerinde çalışmak, yerinde yapılan işin – ve tek başınayken – yerin kendisinin olası bir dönüşümü için o alanı açar.

Daniel Buren

1960’larda ortaya çıkan kültürel dönüşüm içinde sanatsal çalışmalar önemli değişimler geçirmiştir. Yapısı, kuralları, sınırları olan sanat mekânındaki beyaz küp bağlamı da bu değişimlerden etkilenecek yeni bir kimlik kazanmıştır (Antmen 2013). Bu kimlik, beyaz küpün sınırlarının daha esnek, daha az tanımlı ve deneyimlemeye açık bir hal alması olarak ifade edilebilir. İzleyicinin *deneyimleyen* olarak ifade edildiği bu bölümde, sanat yapıtının değişim ve dönüşüm sürecinde, sanatçının 60’lardan öncesine göre daha etken olması, yapıtın deneyimlemeye elverişli olarak üretilmesi, sanat mekânının bu amaçla atölye olarak kullanılması ve tüm bunların sanat müzesi içerisindeki “dönüşmüş beyaz küp” bağlamının sanatsal ve mekânsal özellikleri keşfedilerek tartışılmaktadır. Sanatsal pratiklerde yaşanan önemli dönüşümlerin mekâna olan etkilerinden yola çıkılarak bu bölümde, üçüncü bölümden farklı olarak bu bölümde, kavramsal ifadesi yerine sanatsal ifadesi kullanılmıştır.

4.1 SANATSAL OLARAK DÖNÜŞMÜŞ BEYAZ KÜP

Beyaz küpün yarattığı zamansızlık ve mekânsızlık hissine rağmen kullanılan; “kabuk”, “kutulamak”, “çerçeve içine almak”, “sarmalamak” gibi kavramlara 1960’lardan itibaren sanatçılar tarafından birtakım tepkiler gösterilmiştir. Bu tepkilerin oluşturduğu yeni durum, bu çalışmada ifade edildiği şekliyle “dönüşmüş beyaz küp” ü tanımlamaktadır. Bu ifadenin gerekçesi beyaz küp bağlamının ideal ve sonsuz bir mekân yaklaşımını terk

edip, başkalaşmış durumlarının izlenmesi ile yeni bir bağlam ya da bağlamlar oluşturduğunun tespit edilmesidir. Bu yeni bağlamı oluşturan arka plan, literatürdeki “yeni müzeoloji” terimiyle neredeyse aynı anlama gelmektedir. Yeni müzeoloji, McCall ve Gray’e (2014) göre; klasik, koleksiyon merkezli müzelerin aksine, sosyal ve aktif bir çevrede yeni iletişim ve yeni ifade biçimlerine yönelik çalışmaların yapılmasını savunmaktadır. Ayrıca, müzelerin insanlarla ve topluluklarla olan ilişkisinin yeniden tanımlanmasını da ifade etmektedir. Antmen’e (2013) göre, mekânla ve *deneyimleyenle* daha yakın, daha içli dışlı, daha karşılıklı bir ilişki kurmuştur. Bu ilişki artık, müzelere atfedilen “değer, anlam, kontrol, yorum, otorite ve orijinallik” kavramlarının yerine; “demokratik, eşitlik, özgürlük, çeşitlilik, diyalog, yorumlama duygu” gibi kavramları getirmiştir. Bu değişimler, nesnelere fikirlere odaklanılan yeni bir anlayışın geliştiğinin göstergesidir (McCall & Gray 2014 ve Gray 2002).

Sanat yapıtının bizzat sanat mekânının içinde üretilmesi, dolayısıyla mekânın hacimsel olarak kullanılması yaklaşımı dönüşmüş beyaz küpü ideal mekân kavramından uzaklaştırmaktadır. *Deneyimleyen* bir sanat mekânına girdiğinde, orada karşılaştığı yapıtın “geçmişe” göre daha farklı olduğunu görmesi, belki de kendinden bir şeyler bulması, 60’ların başında ulaşılmak istenen durumu tanımlamaktadır. “Durum” “*situation*” ifadesi bu noktada anlam kazanmaktadır. Sanat yapıtının sadece bir yüzey üzerinde sergilenmek amacıyla üretilmediği ve sergileme mekânının fiziksel olarak tek başına bir mekânın öneminden çok, *deneyimleyen* ile birlikte orada gerçekleşen durumun önem kazanması olarak ifade edilebilir.

Bu durum, ayrı bir atölyede sanatçının içe dönük dünyasında değil, mekânın kendi içerisinde gerçekleşmesidir. Bu durumu, sanatçı “enstalasyon” sanatı aracılığı ile sağlamaktadır. Bir başka deyişle, sanatçılar, *deneyimleyenlerin* sosyal gruplar olarak bir araya gelmeleri için cesaretlendirildikleri bu durumları kurmuşlardır. Bir süreç olarak tanımlanabilecek bu durum, yapıtın nasıl bir görünüme sahip olacağı ancak tamamlandıktan sonra ortaya çıkmaktadır. Yöneticilerin ve küratörlerin yönetiminde olan galeri ve müzelerin, sergilenecek yapıtın ne olacağını en başından görememeleri kontrolü kaybetmelerine neden olmuştur (Antmen 2013). Ancak, toplumun bu sergileme biçimini benimsemesi ile, müzeler ve galeriler sanatçıları özellikle enstalasyon çalışmalarını

yapmaları için davet etmişler ve küratörler bu sanatçıların en büyük destekleyicileri olmuştur.

Bu dönemde, çoğu küratörün amacı, galeri mekânını güncel siyasal meselelerle ilgili farkındalığı artırmak için kullanmak ve bunu da Umberto Eco'nun "iletişimsel durumlar" (*communicative situations*)⁷ olarak adlandırdığı kavramı geliştirmek için çalışan sanatçılarla yapmak olmuştur (Klonk 2009). Dolayısıyla, Julie H. Reiss'in (2001) de ifade ettiği gibi, yapıt ile *deneyimleyen* arasında, beyaz küpte olduğundan farklı olarak, karşılıklı ve içli dışlı bir iletişim yapılandırma niyeti oluşmuştur. Bu gelişmeler sanat mekânının içe dönüklüğünden kurtulup, sosyal hayat ile etkileşim sağlayarak dışa dönük hale gelmesine ön ayak olmuştur.

4.1.1 Sanatçının Varlığı

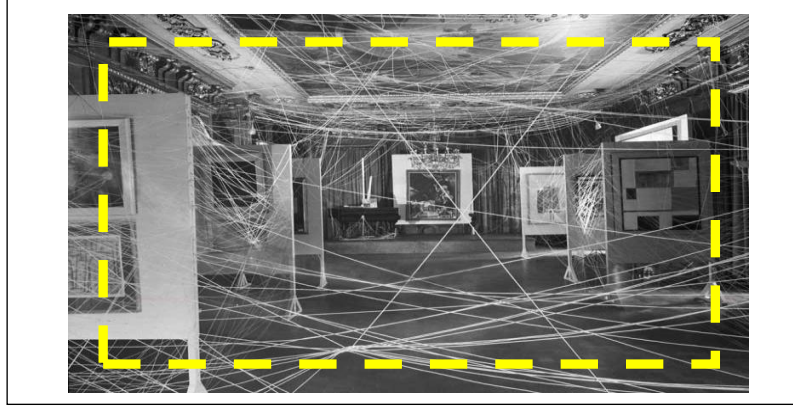
Sanat yapıtı ve *deneyimleyen* arasındaki mesafeyi reddeden bir grup sanatçının yaptığı sanatsal ve kültürel hareketler doğrultusunda, *deneyimleyenlerin* sosyal gruplar olarak bir araya gelmeleri için cesaretlendirildikleri sanat mekânındaki yeni iletişim biçimleri kurulmuştur. Bu hareketler ile sanat mekânının amacı ve sergileme biçimleri de sanatçılar tarafından sorgulanmıştır.

Resimde çerçevelemek, düzenlemek, kesmek – yani sınırlarını belirlemek – temel kompozisyon edimleri şeklinde uygulanmıştır. 19. yüzyılda resmin içeriği ve tekniği o kadar önem kazanmıştır ki çerçevesini ve sınırlarını kimse sorgulamamıştır. İçeriğin yerine sınırların önem kazanması 20. yüzyılda önem kazanmıştır (O'Doherty 2013). Çerçevelerin ortadan kalkması, resim için bir rahatlama olarak görülmüştür. Çerçeve yok edilince, bu sefer de çerçeveleme işlevini galeri mekânının kendisi gördüğü düşünülmüştür. Buradan yola çıkarak beyaz küpe sanat mekânını "çerçeveleyen" bir bağlam olarak gören sanatçılardan biri olan Marcel Duchamp, sanat mekânı içinde, o mekânı doğrudan kullanarak hem kendi varlığını hem de sanat yapıtının sergilenmesi için bir yüzeye ihtiyaç duyulmayacağını 1942 yılında New York'taki Gerçeküstücülüğün İlk

⁷ Eco, *Open Work* (Açık Yapıt) kitabında (2001) "*communicative situations*" kavramı ile sanat yapıtı ve onu deneyimleyen arasında gelişen karşılıklı kültürel etkileşimi ifade etmektedir.

Belgeleri (*First Papers of Surrealism*) sergisinde yaptığı Bir Mil İplik (*One Mile String*) isimli çalışması ile göstermiştir (Şekil 4.1). Reiss'e göre (2001), Duchamp'ın bu çalışması nesnelerin ve mekânın iç içe geçmişliğine dair bir emsal oluşturmaktadır. Burada *deneyimleyenler* diğer sanatçıların yapıtlarından çok Duchamp'ın ipliklerine odaklanmış ve sergiden akıllarında kalan tek örnek olarak değerlendirmişlerdir. Ayrıca, *deneyimleyen* mekânda başka sanatçıların yapıtları da olduğu halde onları neredeyse görmemektedir ve Duchamp böylelikle mekânın tamamını kullanarak diğer yapıtları kendi sergisinin arka planı gibi sunmaktadır (Reiss 2001).

Şekil 4.1: *One Mile String* (Bir Mil İplik), Marcel Duchamp, 1942



Kaynak: Reiss, J. H., 2001.

Çünkü Duchamp'ın buradaki amacı – her ne kadar kendini sürrealizme yakın hissetse de – artık bu tür sanat çalışmalarının devrinin kapandığını ve gününün geçtiğini vurgulamaktır. Mekân içerisinde dolaşan iplik, Buchloh'a (2005) göre; metaforik olarak bu yapıtların gününün geçmesinden dolayı üzerinde oluşmuş bir örümcek ağını temsil etmektedir.

60'lı yıllarda başlayan ve o dönemde bir devrim niteliği taşıyan sanatçı hareketleri sırasında birçok sanatçı kendi sergilerinin küratörlüklerini yapmışlardır. Sanatçının bir sanat mekânında, hem kendi çalışmasını sergilemesi, hem bu çalışmanın mekânsal düzenlemesini yapması, aynı zamanda yönetimini de üstlenmesi ticarileştirilmiş sanat yaklaşımına karşı çıkışlarının bir göstergesidir. Ancak günümüz de dâhil olmak üzere, müzelerde sanat mekânları küratörler tarafından organize edilmektedir.

Sanat alışmaları aracılığıyla galeri veya müze mekânına yapılan müdahaleler, sanatçıların sanatı kavramsal boyutuyla (kavramsal sanat) ele almaları doğrultusunda ortaya çıkmıştır. Kavramsal sanat; bir çalışmanın ardındaki fikrin (veya kavramın) bitmiş sanat yapıtından daha önemli olduğunu vurgulayan bir akımdır. Bu akım, 60'lı yıllarda bir sanat hareketi olarak ortaya çıkmış ve genellikle 70'lerin ortalarına kadar yapılmış olan sanat çalışmalarını ifade etmektedir (Tate 2018). Böylelikle sanatçıların fikirleri, bakış açıları ve sanat-mekân-*deneyimleyen* ilişkine olan yaklaşımları daha büyük önem taşımaktadır. Bu yaklaşımlar ile geleneksel resmin yanılısamalı mekânını aşarak, mekânı somutlaştırma eğilimleri de beraberinde gelmiştir.

4.1.2 Sanatın Dönüşümü: Yapıtın Gerçekliği

Sanatçılar çalışmalarını, sergileyecekleri mekân ile birlikte düşünmeye başladıkları zaman yapıtın gerçekliği de ortaya çıkmıştır. Resmin yanılısamalı mekânından çıkararak, gerçek mekânda olma durumu, fiziksel mekânı görmek ve dokunmak vasıtasıyla o mekânsal bağlamda sergilenen yapıtı da etkilemiştir.

Kavramsal sanatı benimseyip bu doğrultuda çalışmalar yapmış olan Duchamp'ın 1917 yılında yaptığı eşe (Fountain) isimli çalışması ilk kavramsal sanat yapıtı ve hazır nesne çalışması olarak anılmaktadır. Kavramsal sanat her şeye benzeyebilmektedir. Bunun nedeni bir ressam veya heykeltıraştan farklı olarak, kavramsal sanatçıların fikirlerini boya veya heykel malzemeleri ile anlatmak zorunda olmamalarıdır. alışmalarında fikirlerini yansıtabilecekleri en uygun malzemeyi seçmiş olmaları yeterlidir (Tate 2018). Bu doğrultuda Duchamp, yaptığı çalışmalarda boya veya heykel malzemelerine ihtiyaç duymadığı gibi, onları sergilemek için de fiziksel anlamda bir "müze"ye ihtiyaç duymadığını "*Bte-en-valise*"⁸ ile göstermiştir.

Minimalist sanatçı Carl Andre'nin Eşdeğer VIII (*Equivalent VIII*) isimli çalışması, bir sanat çalışmasının yalnızca sanat mekânında bulunduğu zaman "sanat" olma özelliği

⁸ *Bte-en-valise* Duchamp tarafından altmış dokuz sanatçının minyatür rprodksiyonunun bir çantada toplandığı seyyar bir müzedir.

kazanmasıyla ilişkilidir. Andre'nin 1966 yılında yaptığı Eşdeğer VIII, 120 adet tuğlanın farklı şekillerde bir araya getirilmesi ile oluşmaktadır (Şekil 4.2).

Şekil 4.2: *Equivalent VIII* (Eşdeğer VIII), Carl Andre, 1966



Kaynak: Antmen, (2013).

Andre, tuğlaları mekânın⁹ tam ortasına yerleştirerek, beyaz küp bağlamında olduğu gibi, sanat mekânı içerisindeki herhangi bir nesnenin bile sanat yapıtı olabileceğini vurgulamıştır. Bu da Andre'nin mekâna özgü çalışmalar yapmasının temel nedeni olmuştur.

Bir sanat akımı olan minimalizm, Andre'nin tuğlalarında bir yöntem olarak kullanılmıştır. Minimalizm, Michael Fried (1994) tarafından, bir nesnenin tekrar edilerek kullanılması ve ortaya çıkan görüntü ile o nesnenin kendisinden uzaklaşıp, bütün olarak sanat yapıtı olarak algılanması şeklinde ifade edilmiştir. Modüler sistem ile planlanmış yapıtın modüllerinin birbirine bağlı olmaması sayesinde, Andre'nin bu ve diğer yapıtlarında *deneyimleyen* modüllerin yerini değiştirebilmektedir. *Interview* (2013) dergisine verdiği bir röportajda bahsettiği üzere, bu modüllerin bir araya getiriliş biçimlerinde sınır bulunmamakta ve *deneyimleyenler* Andre'nin modüllerinden varyasyonlar yaratarak, sergiye katılım sağlamaktadırlar. 1960'ların başında minimalizm kapsamında ortaya çıkan sergiye katılım yaklaşımı özellikle *deneyimleyen* ile sanat yapıtı arasında gelişen

⁹ Çalışma, öncelikli olarak bir galeride sergilenmiş daha sonra 1972 yılında Tate Modern tarafından satın alınmıştır.

önemli bir durumdur (Reiss 2001). Gerçek nesne ile yapılan bu çalışmaları enstalasyon (yerleştirme) sanatı ile bağdaştırmak mümkündür.

Enstalasyon sanatı – 1960’lardan önce *installation* (enstalasyon) terimi yerine *environment* (çevre düzenlemesi)¹⁰ terimi kullanılmaktaydı – *deneyimleyen* ile yapıt, yapıt ile mekân ve mekân ile *deneyimleyen* arasında daima karşılıklı bir ilişki olduğunu savunmaktadır (Reiss 2001). Bu tanımlamanın ilk örnekleri Allan Kaprow tarafından bir oda ölçeğindeki mekânlarda gerçekleştirilen çalışmalar ile *environment* sanatı olarak adlandırılmıştır. Ayrıca, Kaprow, beyaz küp bağlamına karşı oluşan tepkisini de çalışmalarını müze ve galerilerin dışında herhangi bir mekânda gerçekleştirerek ifade etmiştir. Bu noktada Antmen’in (2013, s.10) *environment* terimi ile ilgili açıklamasına değinmek gerekmektedir: *Environment* teriminin karşılığı olarak ‘çevre düzenlemesi’ yerine ‘mekân düzenlemesi’ terimini özellikle kullanmaktayım; çünkü söz edilen ‘*environment*’lar, mekân içinde gerçekleşen düzenlemelerdir.” Saaze’ye (1998) göre, bu terim, “bir olayın yaratılması, yaratıldığı alandaki özgüllük, teatral olaylara odaklanma, süreç, izleyicilik ve geçicilik” gibi durumları barındıran 1960 sonrası yapıtları tanımlamak için kullanılmaktadır. Yaptığı çalışmalar, “yeniden düzenlendiğinde üzerinde değişiklik yapmak” anlamına gelmiş ve daha en başından kendisi ve başkaları tarafından yeniden keşfedilebilecek şekilde tasarlanmıştır (Tomic 2017). Kaprow’un çalışmaları *deneyimleyen*in katılımını sağlayarak, sanatın *deneyimleyen* ile arasındaki mesafeye karşı tavrını ortaya koymuştur.

Kaprow’un 1958 yılında yaptığı *Yard* isimli çalışmasında, sergi mekânının zemini lastiklerle doldurulmuş ve *deneyimleyen*in bu lastikler üzerinde yürüyerek mekânı dolaşması amaçlanmıştır (Şekil 9). Daha sonra 1962 yılında yaptığı *Words* isimli çalışmasında da *deneyimleyen*lerden kâğıtlara kelimeler yazmasını ve onları duvarlardaki diğer kelimelerin yanına eklemeleri beklenerek, mekânda katılımcı olmaları sağlanmıştır (Şekil 4.3). Kaprow bu tür çalışmaları ile sanatçı *deneyimleyen* arasındaki tanımlayıcı

¹⁰ *Environment*’ın Türkçe karşılığı hakkında Antmen’in (2013, s.10) ifadesi şu şekildedir; “‘çevre düzenlemesi’ yerine ‘mekân düzenlemesi’ terimini özellikle kullanmaktayım; çünkü sözü edilen ‘*environment*’lar, mekân içerisinde gerçekleştirilen düzenlemelerdir. ‘Çevre düzenlemesi’ terimi ise, açık alanlarda gerçekleştirilen arazi sanatı projeleri için daha uygun görünmektedir.” Mekân düzenlemesi ifadesi, tez çalışmasının iç mekân üzerinden ilerlediği göz önünde bulundurulduğunda, önemli olduğu kabul edilmektedir.

sınırları daha az belirgin hale getirmek için uğraşmıştır. Ayrıca, Kaprow'un, *deneyimleyeni* pasif bir konumdan aktif bir konuma taşıma fikri – *deneyimleyen*in katılımcı olması – 1960'lı yıllarda minimalizm ile başlayıp enstalasyon sanatı ile devam ederek daha geniş bir kültürel değişimi yansıtmıştır (Reiss 2001).

Şekil 4.3: Allan Kaprow'un *Yard*, 1958 ve *Words*, 1962 çalışmaları



Kaynak: Reiss, (2001).

70'lı yıllardan günümüze kadar gelen süreçte enstalasyon sanatının yanı sıra ilerleyen teknolojinin de etkisiyle video sanatı (*video art*) ortaya çıkmıştır. Hareketli bir görüntü olarak sanat, popüler bir ortam haline gelmiştir. Dijital görüntüleme ve internet, çağdaş video sanatı türünün bir parçasıdır. Elektronik ve dijital görüntülemenin yaygınlaşması ile video sanatı açık bir yaratıcılık ve yenilik deneyimi olarak *deneyimleyene* sunulmuş ve teknolojinin gelişiminden etkilenmiştir. Ayrıca video sanatı, medya araçlarından yararlanan, ayrıntılı bir yaratıcı üretim eylemi olarak ya da en düşük bütçeyle üretilen bir proje olarak değerlendirilebilir (Salem Press Encyclopedia 2016).

Şekil 4.4: Video sanatına yönelik yapılan çalışmalar



Kaynak: World-architects

Çağdaş video sanatını sergilemeye yönelik bir video-projeksiyon alanı olarak *black box* terimi; yaratılan dijital medya ve video sanatı için uygun zemini hazırlayan mekânsal tanımlamadır. Beyaz küp bağlamından çağdaş sanatın varlığını kabul eden dönüşmüş beyaz küp bağlamına geçişte karşılaşılan vurucu bir yaklaşımdır. Beyaz yüzey üzerinde sergilenen video çalışmaları, hem kendisinin çok ışıklı olması hem de beyaz yüzeyin bu ışığı yansıtmasından dolayı izleyici tarafından verimli bir deneyim oluşturmamıştır. Siyah zemin üzerinde video çalışmalarının sergilenmesi, aslında izleyicinin algısını artırabilmek için karanlık bir alana ihtiyaç duyulmasından dolayı ortaya çıkmıştır (Uraskie 2014).

4.2 MEKÂNSAL OLARAK DÖNÜŞMÜŞ BEYAZ KÜP

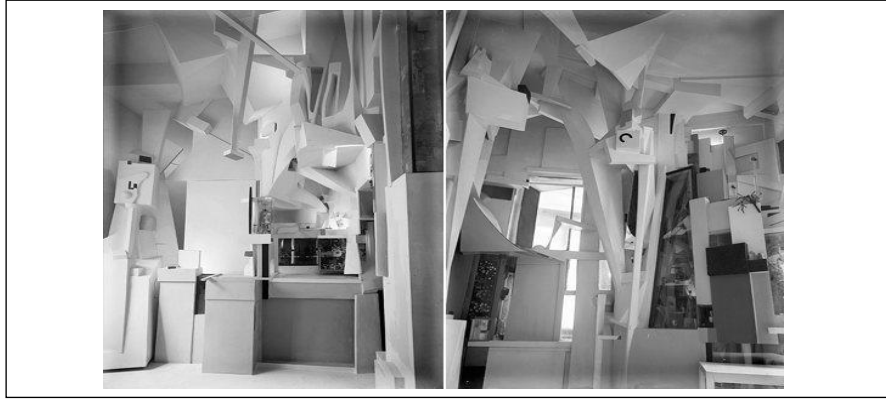
Bu bölümde, seçilmiş sanat müzelerinin¹¹ sanat mekânları; iç duvar, tavan, zemin ve iç cephe elemanları kapsamında, beyaz küpün bütünlüğünü oluşturan elemanlarının nasıl bozulduğuna dair izler taşıdığı ifade edilmekte ve incelenmektedir. Seçilen müzelerin sanat mekânları sanatsal çalışmalar ile dönüşen iç mekânlar karşılaştırılarak irdelenmektedir. Bu doğrultuda, sanatçıların yaptığı çalışmalar ve bu çalışmaların sanat-mekân-*deneyimleyen* ilişkisini nasıl etkilediği; mimarların yaptığı çalışmalar ile de müze binalarının aynı ilişkiye ne derece etkileri bulunduğu açıklanmaktadır. Bu çalışmada, dış

¹¹ İncelenmek üzere seçilen sanat müzeleri: Centre Pompidou, Frankfurt Modern Sanat Müzesi, Stedelijk Müzesi ve Leopold Müzesi Bu müzelerin incelenmesinin sebebi, her birinin kent içinde yer alması ve müze olmak üzere tasarlanıp inşa edilmiş binalar olmalarıdır.

dünya ile bağlantısının sağlanması için cephelerde pencere açıklıklarının yaratılması, duvarların sadece beyaz olması ve sergileme yüzeyi olarak kullanılması değil, mekânın kendisinin sergi alanı olması ve tavanın da aynı zamanda sergi yüzeyi olarak kullanılması, beyaz küpün dönüşümüne işaret ettiği düşünülmektedir.

Sanat mekânının içerisinde ve doğrudan o mekâna göre yapılan çalışmalar aslında henüz sanat mekânında beyaz küp tanımlaması yapılmamışken ve bu tanımlamaya tepki amaçlı olmadan yapılan bir çalışma önemlidir: Kurt Schwitters'ın *Merzbau*'su, 1923 (Şekil 4.5).

Şekil 4.5: Kurt Schwitters'ın *Merzbau* isimli çalışması, 1923-1937



Kaynak: TATE, Research Publications izni ile alınmıştır.

İç mekânda nesne ve heykel formlarının bir araya getirilmesiyle oluşturulan *Merzbau*, Schwitters'ın en önemli kolajlarından birisidir. Picasso'nun tuval üzerine yaptığı *Hasır Sandalyeli Natürmort* tablosu resim sanatında ilk kolaj örneği olsa da, mekânı tümüyle parçalayıp birleştirmeye yönelik mekânsal ilk kolaj örneği de *Merzbau* olmuştur. Bu çalışma, duvar, tavan ve cephe elemanları üzerinden değerlendirildiğinde; duvar ve tavan yüzeylerinin pürüzsüzlüğünün bozulduğu ve parçalandığı görülmektedir. Şekil 4.1'de de görüldüğü gibi, cephe elemanı olarak pencerelerin kapatılmaması ve gün ışığının da kolajın parçalarının arasından içeri girmesi, aydınlatma yüzeyi olarak tavanın değil pencerenin kullanıldığını göstermektedir.

Merzbau'yu, 1937 yılında yıkılmış olmasından¹² dolayı günümüzde deneyimlemek mümkün değildir. Yine de, yıkıldığı döneme kadar geçen süre boyunca sürekli kendini yenilemiş – bazı eklemeler ve çıkarmalarla – gelişen ve değişen döneme ayak uydurarak *deneyimleyenlere* farklı deneyimler yaşatmıştır (O'Doherty 2013 ve Mansoor 2002). Mekânın hacimsel olarak kullanılmasına örnek gösterilecek olan bu çalışma, O'Doherty'ye (2013) göre; tasarlandığı yıllarda enstalasyon sanatına dair henüz bir girişim bulunmamakta iken, Schwitters mekânı üç boyutlu olarak deneyimleme fikrini ortaya atmıştır. Mekânı üç boyutlu kullanmasıyla *Merzbau*, asemblaj¹³ ve enstalasyon sanatına örnek teşkil edilebilecek bir çalışma olarak değerlendirilmektedir.

Reiss (2001) sanat mekânlarının 60'lı yıllardan itibaren yapıtın saklandığı ve/veya sergilendiği değil, üretildiği mekânlara dönüştüğünü vurgulamıştır. Sanat mekânı böylelikle hem sanatçının atölyesi hem de *deneyimleyen*in sanatla arasındaki mesafeleri ortadan kaldıran demokratik bir mekân haline gelmiştir (Antmen 2013). Bu durumu Daniel Buren (1971) Atölyenin İşlevi (*The Function of the Studio*) adlı makalesinde atölyeyi “işin doğduğu yer” olarak tanımlayarak vurgulamıştır. Böylece yapıt, mekânda sergilenen özerk bir nesne olarak değil, bütüncül olarak algılanması gereken bir duruma dönüşerek o mekân içinde doğmaktadır (Antmen 2013 ve Reiss 2001). Söz konusu sanatçılar ve beyaz küpe yaptıkları müdahaleler ile beyaz küp bağlamı mekân olarak sanat hâline gelmiş ve bir mecraya dönüşmüştür (O'Doherty 2013).

Sanat mekânını mecraya dönüştüren sanatçılardan birisi de Claes Oldenburg'tür. Ancak Oldenburg sanat mekânlarının içerisinde yaptığı çalışmalarla bilinmektedir. Oldenburg'un 1960 yılında yaptığı Sokak (*The Street*) isimli çalışmasında, bir galerinin bodrum katını kent ortamını çağrıştıran bir mekâna dönüştürmüştür (Şekil 4.6). Bu çalışmada Oldenburg mekânı, duvarları kaplayan, tavandan sarkan, zemine saçılmış, siyaha boyalı, büyük ve biçimsiz karton şekillerle doldurmuştur. Bu çalışmaların ve atölye ortamının sergilediği görüntüler hem beyaz küpün hem de modern sanat müzesinin tam tersi bir deneyimi ortaya koymaktadır: “...kirli kaotik, fragmanlara ayrılmış; soyut

¹² Kurt Schwitters'in bu çalışması 1923 yılında Hanover'de yapılmıştır. Ancak, 1937 yılında Schwitters Nazi Almanya'sından kaçmak suretiyle yaptığı çalışmayı yıkmak zorunda kalmıştır.

¹³ Asemblaj: Çeşitli öğelerin biraraya getirilmesiyle oluşturulan üç boyutlu sanat yapıtı.

güzellik kavramlarından ya da ideallerden ziyade günlük hayatın derinliği ve heyecanını...” barındırmaktadır (Grunenberg 2012). Bu çalışmalar ile beyaz küp koşullarına uygun bir sanat mekânı sanatçı tarafından bir atölye ortamına dönüştürülmüştür (Antmen 2013).

Şekil 4.6: *The Street*, Claes Oldenburg, 1960



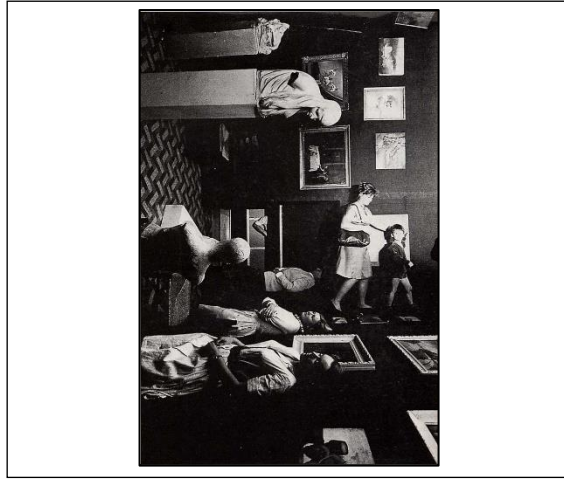
Kaynak: Grunenberg, C., 2012.

Sanat mekânının atölye gibi kullanılması ile ilgili olarak, Daniel Buren'in sanatçılar için önemli olan atölyelerinin sadece onlara ait olması gerektiği ifadesi bu noktada değişkenlik göstermektedir. Çünkü enstalasyon sanatında, sanatçının ayrı bir atölyede çalışmasını tamamlayıp, mekâna getirmesi gerekmemektedir. “*Happening*”te olduğu gibi enstalasyonda da; o anda, o mekânda ve bazen de o mekân için özel olarak tasarlanan yapıt, bulunduğu mekânı hem üretme, hem sergileme hem de deneyimleme amacıyla kullanılmaktadır. Söz konusu enstalasyon çalışmaları; beyaz küpün kavramsal özelliklerinin yanı sıra, mekânsal özelliklerine de karşı oluşan tepkiler neticesinde ortaya çıkmış ve beyaz küpün nötrlüğünü tehdit ederek dönüşmesine sebep olmuştur. Bu dönüşüm sanat-mekân-*deneyimleyen* arasında ikinci bir bağlam¹⁴ oluşturmaktadır. McCall & Gray (2014) ve Gray (2002)'nin de işaret ettiği gibi, yeni müzeoloji veya ikinci bağlam, sanatın sergilenme ve deneyimleme koşullarının değişmesine, sanatın belli bir azınlık için üretilmesinden daha geniş sosyal bağlama taşındığı bir süreci simgelemektedir (Antmen 2013).

¹⁴ Tez yazarı tarafından oluşturulan “ikinci bağlam” söylemi, beyaz küpün bozulması/dönüşmesi/çözülmesi ile değişen sanat-mekân-insan ilişkisinin yeniden tanımlanmasını ifade etmektedir.

Müzenin sanat mekânının mekânsal dönüşümüne örnek olabilecek bir diğer çalışma, Daniel Spoerri'nin 1962 yılında Stedelijk Müzesi'nde yaptığı Dinamik Labirent (*Dylaby Dynamique Labyrinth*) çalışmasıdır (Şekil 4.7). Aslında *Dylaby* altı sanatçının – Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Niki de Saint Phalle ve Per Olof Ultvedt – ayrı ayrı odalarda yaptığı çalışmalarının bütününe verilen isimdir. Spoerri, sanat ile yapıtlara bakan ya da dokunan *deneyimleyenler* arasında kurulacak olan yeni bir ilişki oluşmasını sağlamıştır (Grunenberg 2012). Böylelikle, beyaz küp kavramının otoriter ve mesafeli anlayışına karşı oluşan yeni bir ilişki oluşturulduğu düşünülmektedir.

Şekil 4.7: *Dylaby*, Daniel Spoerri, 1962



Kaynak: Grunenberg, (2012).

Spoerri, tavan, duvar ve zeminin yerlerini değiştirerek, mekânı görsel algıda 90 derece döndürmüştür. Buradaki amaç, *deneyimleyenlerin* müze içerisindeki yönelmelerini sağlayan duyularını şaşırtmak ve sergilenen nesnelere dokunmalarını sağlamaktır (Bätschmann 1997). Bunlara ek olarak, *Dylaby* için çalışan altı sanatçı da kendi mekânlarını Stedelijk Müzesi içerisinde oluşturmuşlardır. Bu da beyaz küpün atölye ortamına dönüştürülme yaklaşımı ile örtüşmektedir. Stedelijk Müzesi'nin iç mekânları beyaz küp standartlarına uygun olarak tasarlanmıştır ve müze içerisinde – galeriyi andıran – küçük metrekarelere sahip odalar oluşturulmuştur. Robert Rauschenberg de müze içerisinde ona ayrılan odadaki – beyaz duvarları kaplayacak olan – *Dylaby* çalışmasının oluşum sürecini yerinde tamamlamıştır.

Müzenin sanat mekânı içerisindeki mekânsal dönüşüme, Daniel Buren'in Solomon Guggenheim Müzesi'nde yaptığı çalışmalar da örnek gösterilebilir. Örneğin Şekil 4.8'de *Around the Corner* çalışması, Solomon Guggenheim'in orta alanına yerleştirilen ayna ile kaplanmış bir piramit kule enstalasyonu görülmektedir.

Şekil 4.8: *Around the Corner*, Daniel Buren, Solomon Guggenheim



Kaynak: Guggenheim

Buren'in bu enstalasyonu değerlendirildiğinde, Guggenheim'in mimarisinin hem önüne geçtiği hem de geri planda kaldığı görülmektedir. Kurumsallığa olan tepkisinin verdiği dürtüyle, doğrudan binanın mimarisine ve mekânsal olarak tam orta noktasına yapılmış olan bu müdahalelerin, binanın algılanma ve kullanma biçimini geçici olarak değiştirdiği söylenebilir. Buradaki öncelikli kaygı, *deneyimleyenle* mekân arasındaki etkileşimdir. Çünkü çalışma yalnızca *deneyimleyen*in fiziksel varlığıyla etkinleşmektedir (Guggenheim 2018). Eğer *deneyimleyen* bu enstalasyonu görmezse Buren'in yaratmak istediği yanılsamayı aktaracak kimse olmayacaktır. Aynalardan algılanan Guggenheim'in güçlü mimarisinin bir kopyasıdır. Bu da müzenin mimari gücünün görsel algısını değiştirerek *deneyimleyene* müze içerisinde her zaman olduğundan farklı bir deneyim yaşatmıştır.

Burenin aynı müze içerisinde ve yine aynı alanda yaptığı bir diğer enstalasyon çalışması *In Situ*, onun duvar yüzeylerini çizgi desenleri ile kaplama yönteminin bir versiyonudur (Şekil 4.9).

Şekil 4.9: Daniel Buren'in *In Situ* ve *Intersecting Axes* çalışmaları



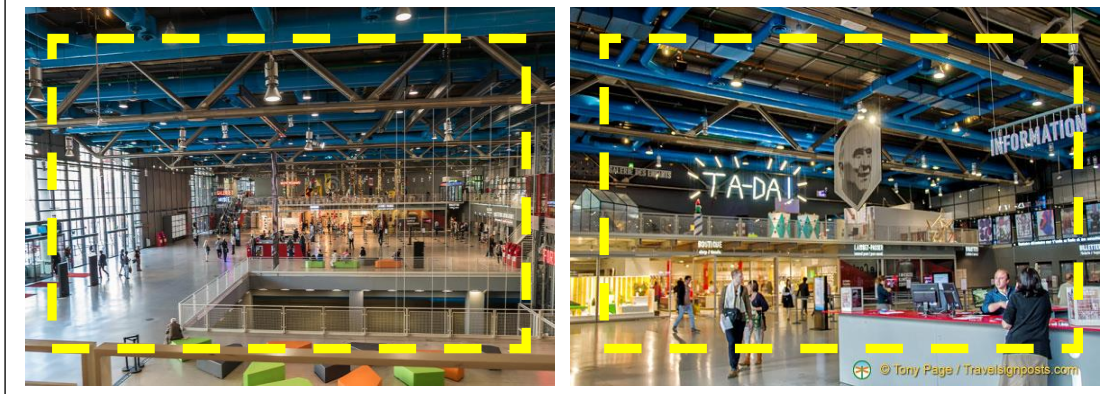
Kaynak: Guggenheim, *In Situ*

In Situ çalışmasının adı, kelimenin anlamının “yerinde” olmasından gelmektedir. Çalışmanın isminin *In Situ* olmasının sebebi, çalışmanın bulunduğu “yer”e özel olarak tasarlanmasıdır. Buren’in “Atölyenin İşlevi” (1971) isimli makalesinde de ifade ettiği gibi, bir yapıt yalnızca üretildiği yerde var olabilir. Bu nedenle, *In Situ*, bulunduğu yerin özelliklerini ele alarak, o yeri kendi baskınlığıyla değiştirmeye eğilim göstermektedir. Örneğin, Guggenheim’in rampalarında dolaşan *deneyimleyenler* ister istemez *In Situ*’yu görmekte ve hatta onu heykelsi bir nesne olarak algılamaktadır. Oysaki çalışma 2011 x 975 cm ölçülerinde tuval üzerine mavi beyaz dikey şerit boyamadan oluşmaktadır. Bu durumda, *In Situ deneyimleyen*in gözünde hem resim hem de heykel olarak işlev görmektedir (Guggenheim 2018). Buren, bu dikey çizgili tuval çalışmasını farklı mekânlarda farklı asemblaj yöntemleri ile de uygulamıştır. *Intersecting Axes* bunlardan birisidir (Şekil 4.9). Bu çalışma da, diğerlerinde olduğu gibi, “yerinde” yani o mekâna özel olarak tasarlanmıştır.

Bu çalışmalar, sanatçıların tepki amaçlı yaptığı çalışmalara örneklerdir. Mevcut galeri ve müzelerin, işleyiş ve sergileme biçimlerine verdikleri tepkiler sonucunda alışlagelmiş olan steril beyaz küp bağlamını bu çalışmalar ile dönüştürmüşlerdir. Sanatçıların yaptığı çalışmalardan farklı olarak, büyük metrekarelere sahip müzelerde ise bu durum biraz daha farklıdır. Bu alanda müze ve kamusal mekân olarak sıfırdan planlanıp inşa edilen müzeler örneklendirilmektedir.

Postmodern dönemde planlanmış olan ve bu dönemin değişmeye başlayan hayat şeklini de işlevine dâhil etmiş olan müze örneği olarak Centre Pompidou ele alındığında, MOMA'daki sistemden apayrı bir uygulama dikkat çekmektedir. Mekânsal olarak incelendiğinde sadece giriş katında duvar yüzeyi gözükmemektedir (Şekil 4.10).

Şekil 4.10: Centre Pompidou iç mekânları



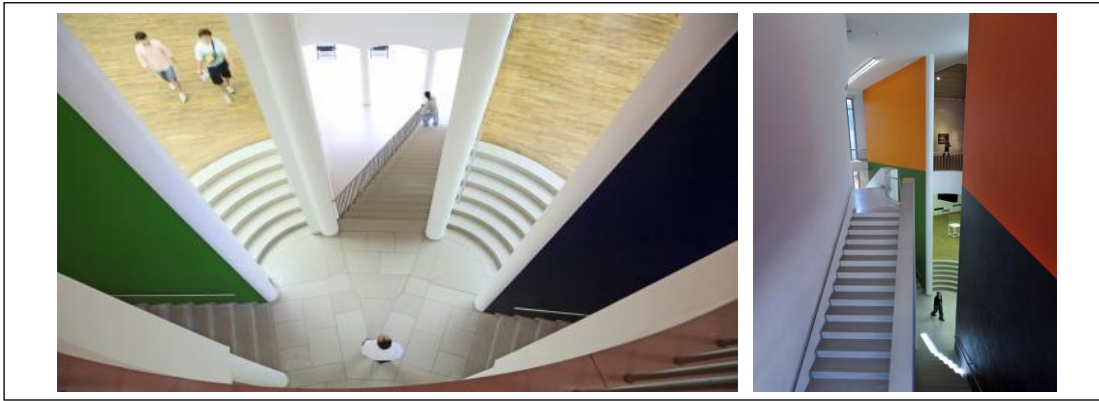
Kaynak: Dreamstime ; Travelsignposts

Sanatçıların müze iç mekânlarına yaptıkları müdahalelerin yoğun olarak uygulandığı ve yaygın olduğu dönemde – 1977 yılında – açılmış olan Centre Pompidou iç mekân düzenlemesi bakımından diğer sanat müzelerinden farklılık göstermektedir. Sanat mekânları haricindeki diğer ek mekânları; restoran, sinema, kütüphane, mağaza, eğitim bölümleri, vs. müzenin kültür merkezi olarak işlev görmesini sağlamaktadır (Şekil 4.10). Bu mekânların tek bir yapı içerisinde toplanarak halka açılması ile yüksek ile alt sınıf arasındaki geleneksel sınırların yıkılması ve kültürün demokratikleşmesi amaçlanmıştır (Grunenberg 2012). Bir yapı içerisinde birden fazla çeşitli mekânın toplanması da, iç mekân elemanlarının kullanımı gibi postmodern dönemi yansıtan bir düzenlemedir: Çeşitlilik, heterojenlik hatta eklektiklik postmodern mimarinin tanımlayıcı sözcükleri olarak bilinmektedir (Stern 2009).

Ayrıca, Centre Pompidou, iç mekân özelliği bakımından ilgi çekici, farklı ve postmodern bir bina olma özelliğini taşımaktadır. Postmodern olma özelliği, iç mekânında payanda sistemlerinin ve parlak renkli tesisat borularının açıkta bırakılması binanın fütüristik bir tasarıma sahip olduğunu göstermektedir.

Centre Pompidou gibi sıfırdan planlanıp inşa edilmiş müze olan Frankfurt Modern Sanat Müzesi (*Museum für Moderne Kunst Frankfurt Am Main*) şehrin tarihi binalarının bulunduğu bölgesinde yer almaktadır. Müzenin mimarisini postmodern yapan etmenlerden birisi cephesinde bulunan açıklıklardır. Kapalı bir kutu içinde “sanat eserlerini izleme anlayışının değiştiğinin ve müze içerisindeyken dış dünyadan kopuk değil, onunla iç içe bir deneyim yaşandığının göstergesi olmuştur.

Şekil 4.11: Frankfurt Modern Sanat Müzesi iç mekânları



Kaynak: View Fotocommunity ; Travelguide

Cephelelerdeki açıklıklar çok geniş olmasa da, ziyaretçinin bulunduğu kenti de müze içerisinden izlemesine olanak sağlamaktadır (Şekil 4.11). Ayrıca, müze içinde farklı metre karelere sahip ve aralarında kot farkları yaratılmış 40 adet sergi mekânı yer almaktadır (MMK 2018). Her bir sergi mekânı bir oda ölçeğinde olup, bazı iç duvar yüzeylerinde bulunan açıklıklar sayesinde diğer sergi mekânlarıyla ilişki kurabilmektedir. İç mekândaki hareketlilik sayesinde *deneyimleyene* zorunlu bir güzergâh sunulmadan her bir mekân içerisinde sergilenen sanat eserlerini istedikleri biçimde deneyimleme imkânları bulunmaktadır. Hans Hollein’in tasarım mantığının temel prensibi olan düzenli ve düzensiz alanların oluşturduğu estetik mekânlarda yaşanan bu deneyimi Rosalind Krauss *Postmodernism’s Museum Without Walls* (1996, s.347) isimli yazısında şu şekilde ifade etmektedir;

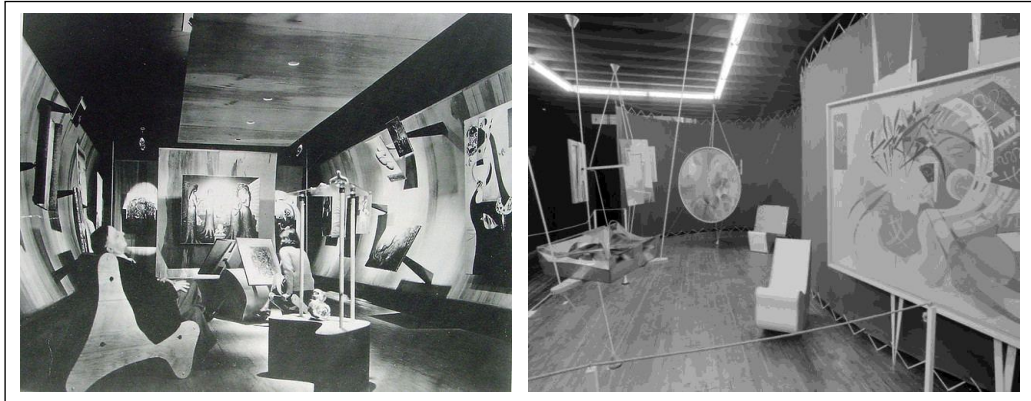
Bir galerinin duvarındaki beklenmedik bir açıklık, uzaktaki bir nesnenin göze ilişmesine imkân vererek, bu nesne koleksiyonunun içine başka bir nesne düzenine ait bir gönderme ekler. Delinmiş bölme, açık balkon, iç pencere – insan bu tür müzelerde yalnızca fiziksel olarak değil, görsel olarak da hareket

halindedir ve bu görsel hareket, izleyenin dikkatini başka bir şeye, başka bir sergiye, başka bir ilişkiye, başka bir biçimsel düzene çekerek onu herhangi bir merkezden uzak tutar; izleyicinin dikkati, tek bir harekette aynı anda hem çekilir hem de dağıtılır: Müzede bitpazarında dolaşırcasına, rastgele keşfe çıkılır (Grunenberg 2012).

4.2.1 İç Duvarın Dönüşümü

İç duvarlardaki dönüşüme sanatsal ve mekânsal pencerelerden bakıldığında, sanatsal anlamda iç duvarların dönüşümü aslında sanatçıların mekâna yaptıkları müdahalelerle aynı paraleldedir. Örneğin; 1942 yılında, Peggy Guggenheim'in koleksiyonunu sergilemek amacıyla açılan *Art of This Century* galerisinin planlaması dönemin galeri ve müzecilik yaklaşımından oldukça farklı tasarlanmıştır. Amerikalı Mimar Frederick Kiesler'in galeri duvarlarını, alışlagelmiş duvarlardan farklı olarak, içbükey ve çıkıntılı bir forma sahip olarak planlamıştır (Şekil 4.12). Modernist mimar ve sanatçı olan Kiesler'in, Bauhaus'un geometrik tasarım yaklaşımını ve Bauhaus ile ilişkilendirilen malzemelerini kullanarak tasarladığı galeride, sanat yapıtlarını sergilemek için yeni yöntemler¹⁵ geliştirmiştir.

Şekil 4.12: *Art of This Century Gallery, New York, 1942*



Kaynak: Alchetron

Resimler duvara askı aparatı ile bağlı veya tavandan zemine inen metal dikmelerin üzerinde asılı durmaktadır. Guggenheim ve Kiesler'in ortak fikri olan bu tasarım ile her resmin tam anlamıyla kendi başına durduğu ve bir duvara bağlı olmadığı bir mekân ortaya

¹⁵ Kiesler'in öne sürdüğü *Correalism* kuramı; “insanla doğal ve teknolojik çevresi arasında sürekli etkileşimi öngören” bir yaklaşımı içermektedir (Altınyıldız Artun 2013).

çıkıştır (Wolf 2016). Bu galeri Duchamp'ın "Bir Mil İplik" çalışmasını yapmasının ardından açılmıştır. Duchamp'ın iplik ile sardığı mekânda da resimler duvar üzerinde değil, mekânın ortasına yerleştirilmiş olan paneller üzerinde yer almaktadır. Ancak bu tasarımlar kısa zamanda yerini yeniden (60'lara kadar) beyaz duvarlara bırakmıştır.

Duvarlara yapılan sanatsal ve kavramsal müdahaleler 1960'larda yaşanan kültürel dönüşüm ile bağlantılıdır. Bu dönüşüm postmodernizm oluşmaya başlaması ve yıllar ilerledikçe toplumun postmodern dönemi benimsemesi ile kendini göstermiştir. Sanatçıların yaptığı çalışmalar büyük yankı uyandırmıştır ancak, postmodern dönemde inşa edilen müzelerde beyaz duvarların kendini yeniden gösterdiği görülmektedir. Üstelik sanatçılar bir yandan galerilerde bu çalışmalarını yapmaya devam ederken, açılan müzelerde beyaz duvarların yanı sıra, duvarlar üzerine asılmış tabloları da görebilmek mümkündür. Mimarların planladıkları bazı müze binaları, dönemin yaşayış biçimine, beklentilerine cevap vermekle birlikte, mimari anlamda da geleneksel ve modern müzecilik kavramlarını yıkmaya eğilimindedir. Bu anlamda, mimari örnek teşkil eden dört müze iç duvarların uygulanması bakımından incelenmektedir: Centre Pompidou, Frankfurt Modern Sanat Müzesi, Stedelijk Müzesi ve Leopold Müzesi üzerinden incelenmektedir.

Centre Pompidou'nun sergi mekânları incelendiğinde, "Galeri 1", "Galeri 2" şeklindeki yönlendirmeler ile merkeze gelen *deneyimleyenler* sergi bölümlerine yönlendirildikleri görülmektedir. Bu bölümlerde, oluşturulan galerilerin beyaz duvarlarının bir sergiyi tanımlayacak şekilde, tavana kadar çıkmadan mekân tanımlaması yaptığı görülmektedir. Burada beyaz küp gibi odacıklar şeklinde değil, beyaz küpün sadece duvarlarını koruduğu görülmektedir. Beyaz küp mekânını beyaz küp yapan özellikler kısmen kaybolduğunda, ortaya çıkan hacimsel olarak bozulmuş beyaz küp mekânları *deneyimleyenlere* farklı deneyimler sunma önerisini de bağlamlaştırmaktadır. *Deneyimleyen*, bir yandan alıştığı beyaz duvarları bilinçaltından kabullenip görmekte, ancak bulunduğu mekânın özelliklerini de diğer yandan algılamaktadır. Duvar yüzeylerinde sergilenen yapıtlar, genellikle tablo ve fotoğraf çalışmalarından oluşmaktadır (Şekil 4.13).

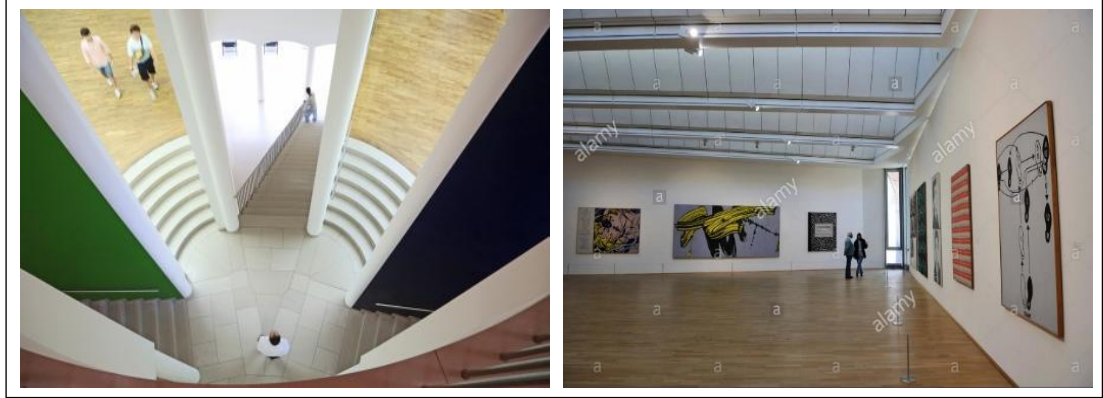
Şekil 4.13: Centre Pompidou sergi mekânlarında iç duvarların uygulanişı



Kaynak: Parisciudad, Centre Pompidou izni ile alınmiştir.

İncelenen bir diğer örnek olan Frankfurt Modern Sanat Müzesi, farkı kotlardaki sergi mekânlarında beyaz duvarları sergi yüzeyi olarak kullanan bir müzedir. Yapıtların sergilendiği duvarlar beyaz, dolaşımlarındaki duvarların ise renkli olduğu görölmektedir (Şekil 4.14).

Şekil 4.14: Frankfurt Modern Sanat Müzesi'nin sergi mekânlarında iç duvarların uygulanişı



Kaynak: View Fotocommunity ; Green Path

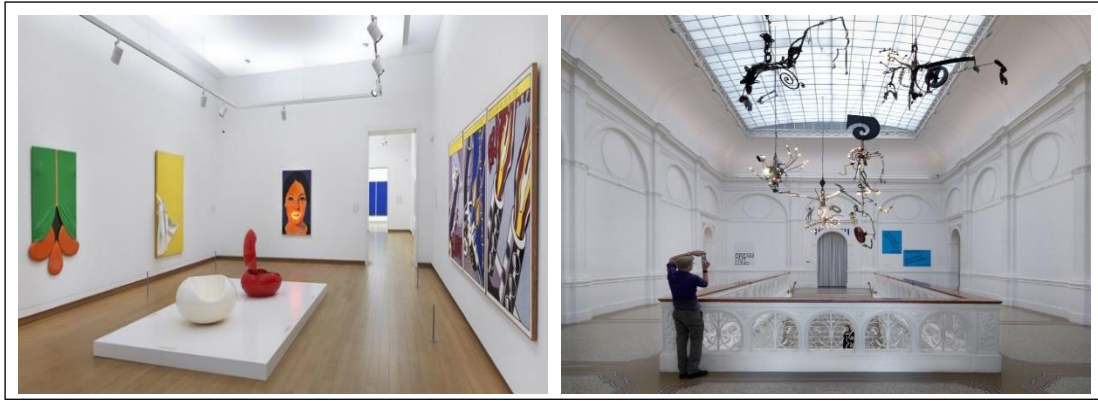
Frankfurt Modern Sanat Müzesi'nin sergi mekânlarındaki beyaz duvarlar ile ilgili Grunenberg'in (2012) ifadesi öne çıkmaktadır;

Ne var ki, son derece özgün ve çarpıcı olan bu müze binasında bile, beyaz küp ilkesini izleyen yalın mekânlara rastlarız. Beyaz duvarlı geniş alanlar, kalıcılığa ve erekselliğe meydan okutan karmaşık bir mimarî yapının içinde, sanat eserlerine sağlam bir zemin sunmaktadır.

Bu ifade ile müze mekânının bütüncül olarak beyaz küpün içe dönük yaklaşımını değiştirdiği görülse de bazı temel prensiplerinin hala uygulanmakta olduğu belirgin hale gelmektedir.

İncelenen örneklerden üçüncüsü olan Stedelijk Müzesi'nin (*Stedelijk Museum*) eski binasına bitişik olarak inşa edilen yeni müze binası bulunmaktadır. İki binadaki sergi mekânları incelendiğinde beyaz duvarların hâkimiyeti ve hatta bazı mekânlarında yarattığı nötrlük etkisi görülmektedir (Şekil 4.15).

Şekil 4.15: Stedelijk Müzesi'nin sergi mekânlarında iç duvarların uygulaması

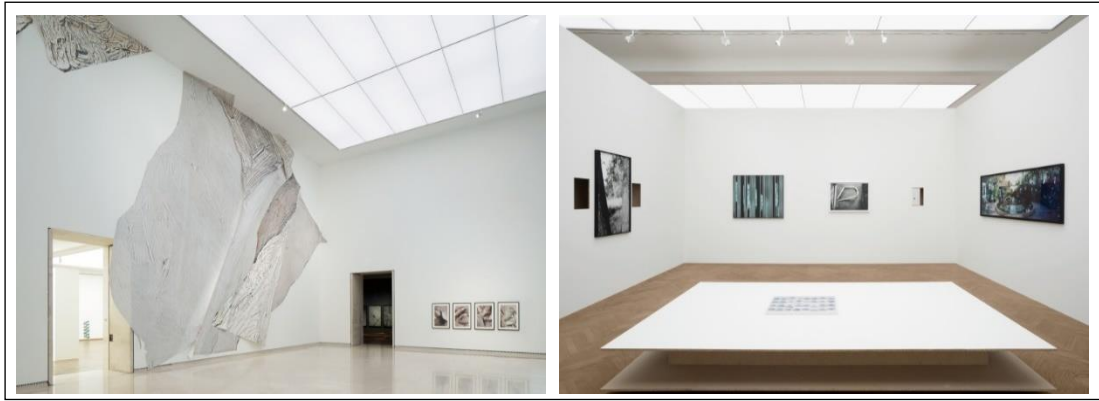


Kaynak: Amsterdam.info

Beyaz duvarlarda tabloların geniş aralıklarla asılması beyaz rengin algılanabilirliğini arttırmakta ve mekânda nötr ve pürüzsüz yüzeyler elde edildiği görülmektedir. Sergilenen soyut yapıtların mekânda bıraktığı soyut etkinin beyaz küp bağlamının izlerini sürdürdüğü görülmektedir. Ayrıca, Şekil 4.15'in sağdaki görseli, müzenin eski binasına aittir. Bu mekandaki duvarlar, yeni binanın sergi mekânlarında olduğu gibi pürüzsüz yüzeylere sahip olmasa da, beyaza boyanarak sunulmaktadır. Görselde, bu mekânda gerçek nesneden yapılmış olan enstalasyon çalışmasının sergilendiği görülmektedir. Müzenin iki binası birbiri ile kıyaslandığında, eski yapının iç mimarisi beyaz renk de olsa tarihi özelliğini yansıtmaktadır ve bu mekânda sergilenen yapıtların tarihsellikte ters düşen çağdaş sanat yapıtları olduğu; yeni binanın sanat mekânlarında ise beyaz küpün soyut ve zamansızlık hissini yansıtan beyaz duvarlarında soyut sanatın sergilendiği görülmektedir.

İncelenen son örnek Leopold Müzesi'nin sergi mekânlarıdır. Müzenin sergileme yüzeyi olan iç duvarlarda beyaz rengin tercih edildiği görülmektedir. Stedelijk Müzesi'nde olduğu gibi, tablolar geniş aralıklarla asıldığı için beyaz renk baskın olarak görülmekte ve hissedilmektedir. Ayrıca, duvar yüzeylerine doğrudan uygulanmış çalışmalar ya da asılan resimlerin türleri de beyazlığın hissedildiği baskın algıyı değiştirebilmektedir (Şekil 4.16).

Şekil 4.16: Leopold Müzesi'nin sergi mekânlarında iç duvarların uygulaması



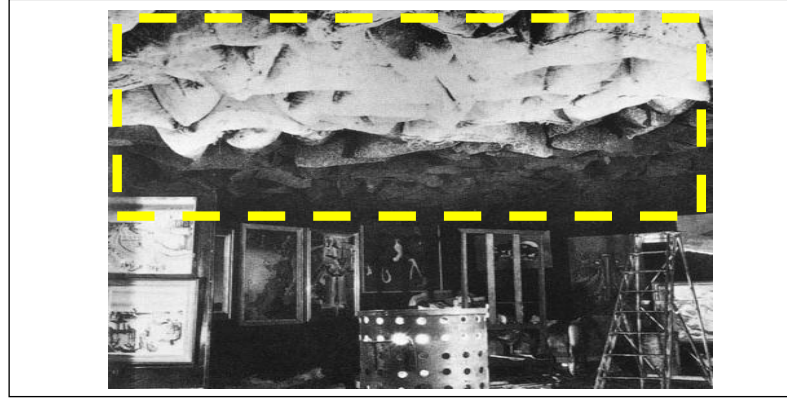
Leopold Museum Exhibitions

Yukarıda incelenen örneklerde, duvar yüzeylerinde ağırlıklı olarak beyaz renk tercih edildiği görülmektedir. Bu yüzeylerdeki boş alanlar ne kadar fazla, sergilenen yapıtlar ne kadar az olursa, mekân o kadar kutsallaşmaktadır (Duncan 1995). Duvarlara resimler geniş aralıklarda asıldığında, O'Doherty'nin (2013) ifade ettiği nörtlük ve pürüzsüz duvar yüzeyinin güncel müze örneklerinde de kendini gösterdiği görülmektedir. Bu noktada, mekânın kutsallaşması anlayışı duvar ve tavanın birleşerek tanımladığı içe dönük mekânlar için geçerli sayılabilir. Örneğin, Centre Pompidou'da duvarların tavana kadar uzanmaması ve tavanın açık bırakılması mekânı kutsallık algısından uzaklaştırır denilebilir. Stedelijk Museum ve Leopold Museum'un iç mekânlarında bu nörtlük ve kutsallık yaklaşımı kendini göstermektedir. Ancak, bu durum sergi içeriklerine göre değişkenlik gösterebilmektedir.

4.2.2 Tavanın Dönüşümü

Tavandaki dönüşüm, sanatsal ve mekânsal durumlar üzerinden değerlendirildiğinde, tavanın sanat mekânı içerisindeki rolünü değiştiren Marcel Duchamp'ın, 1938 yılında tavanı sergi yüzeyi olarak kullandığı öncül örnekte kendini göstermektedir. Sanatın bir fırça darbesinden ziyade bir fikir olduğunu düşündüren Duchamp, sanatı “zihnin kurgusu” olarak ortaya çıkarmıştır (Parkinson 2008). Bu doğrultuda, Duchamp Paris *Galerie Beaux-Arts*'da sergilenen Uluslararası Gerçeküstüçülük Sergisi (*Exposition Internationale du Surréalisme*'de) tavana astığı 1200 kömür çuvalı ile tavanı sergi yüzeyi olarak kullanan ilk sanatçı olmuştur (Şekil 4.17).

Şekil 4.17: 1200 Coal Bag (1200 Kömür Çuvalı), 1938



Kaynak: O'Doherty, (2013).

Beyaz küp tanımlamasına uyan sergi mekânlarında tavanın sadece aydınlatma amacı ile kullanılmasından çok farklı bir durum olarak Duchamp'ın tavana kömür çuvallarını asması ile tavandaki aydınlatmalara ne olduğu sorusu O'Doherty tarafından ortaya atılmıştır. Sergi mekânının tam ortasında bulunan bir soba bir tür avize haline getirilmiştir (O'Doherty 2013). Böylelikle, Duchamp tavan ve zeminin işlevlerini değiştirmiş ve *deneyimleyeni* mecazi anlamda “tepetaklak” ederek şaşkınlığa uğratmıştır (O'Doherty 2013).

O'Doherty'ye göre (2013) bu eylem, *deneyimleyen* ile sanat arasında yeni bir tür sanat hâline gelmiştir. Duchamp'ın bu müdahaleleri ile sergideki diğer eseler neredeyse görünmez bir hale gelmiştir (Reiss 2001). Hem 1200 Kömür Çuvalı hem de Bir Mil İplik

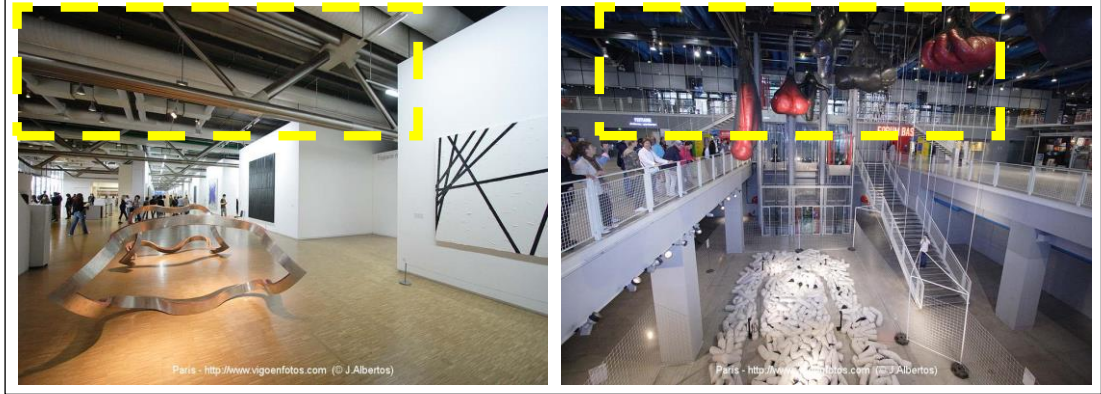
çalışmalarında, Duchamp'ın *deneyimleyen* ile kurduğu iletişim de gözler önüne serilmektedir.

Duchamp sanat çalışmasını mekâna adapte ederek sergilemiştir ve tavanın bir yüzey olarak kullanılma fikrini ortaya atmıştır. Tavanın sergi yüzeyi olarak kullanılması mekânsal olarak ele alındığında, bazı sanat mekânlarında sergilenen enstalasyon çalışmalarının doğrudan tavanda sergilenerek veya tavadan sarkıtılarak sergilendiği sanatsal örneklerde göze çarpmaktadır. Enstalasyonun tavadan sarkıtılabilmesi için tavanda askı amaçlı bir sistem kurulması gerekmektedir. Bu doğrultuda, tavanın kapalı yüzeyinin açılması söz konusudur. Yalnızca aydınlatma görevi gören tavanın işlevi dönüşmüş ve çeşitli amaçlara yönelik kullanım alanı hâline gelmiştir.

Sanat müzeleri özelinde bakıldığında, tavanın açılması ve sergileme yüzeyi olarak kullanılmasına imkân tanınması sanatçılar tarafından değil, mimarlar tarafından çözülmektedir. Tavanın açılması, duvarların tavana kadar uzanmamasını da beraberinde getirmiştir. Açık tavan, taşıyıcı ve tesisat sisteminin görünür olması sayesinde mekân içerisinde tek başına bir eleman olarak var olmaktadır. Bu anlamda, mimari örnek teşkil eden dört müze iç duvarların uygulanması bakımından incelenmektedir: Centre Pompidou, Frankfurt Modern Sanat Müzesi, Stedelijk Müzesi ve Leopold Müzesi üzerinden incelenmektedir.

Endüstriyel mimari yapısı doğrultusunda açık tavana sahip olan Centre Pompidou'da tavan aydınlatma görevine ek olarak, iklimlendirme ve sergileme yüzeyi görevi de görmektedir. Taşıyıcı ve tesisat sisteminin görünür olması, sergi mekânlarındaki beyaz duvarlara rağmen nötr ve pürüzsüz mekân algısını dönüştürdüğü görülmektedir. Ayrıca, tavadan sarkıtılan enstalasyon çalışmalarının ağırlıklı olarak ortak kullanım alanlarında uygulandığı da gözlemlenmiştir. Centre Pompidou bu yönüyle dönüşmüş beyaz küp bağlamı ve dışa dönüklük durumu ile ilişkilendirilebilir (Şekil 4.18).

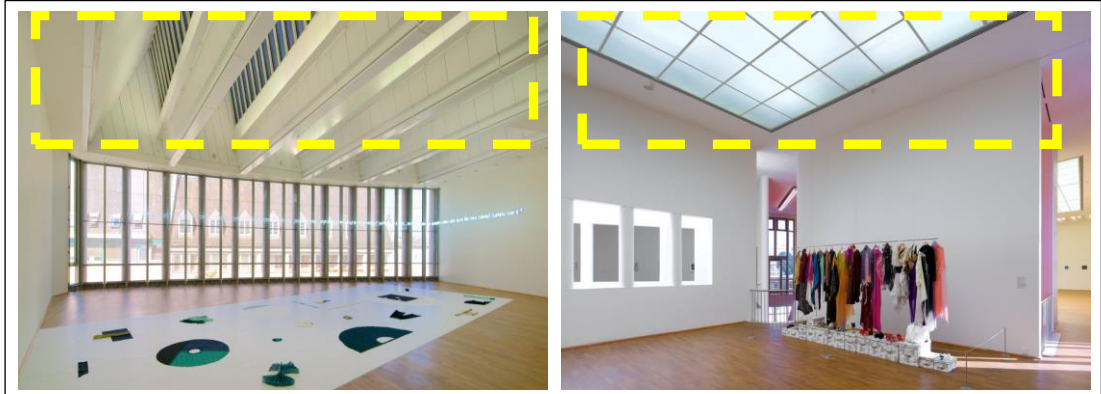
Şekil 4.18: Centre Pompidou sergi mekânlarında tavanın uygulanişı



Kaynak: Photos of Paris

İncelenen örneklerden ikincisi olan Frankfurt Modern Sanat Müzesi'nde bulunan farklı kotlardaki her bir sergi mekânının kendi tavan tasarımı bulunmaktadır. Çoğunlukla her birinde tavan yalnızca aydınlatma görevi görmektedir. Müzenin en üst sergileme katının tavan şekli mimari yapısının görünürlüğünden dolayı alt kattaki tavanlardan farklıdır. Bu alanda bulunan cephe açıklığının da etkisiyle kırılan nötr algının da etkisiyle gerçek nesneden oluşturulan enstalasyon çalışmalarının sergilendiği görülmektedir (Şekil 4.19).

Şekil 4.19: Frankfurt Modern Sanat Müzesi'nin sergi mekânlarında tavanın uygulanişı

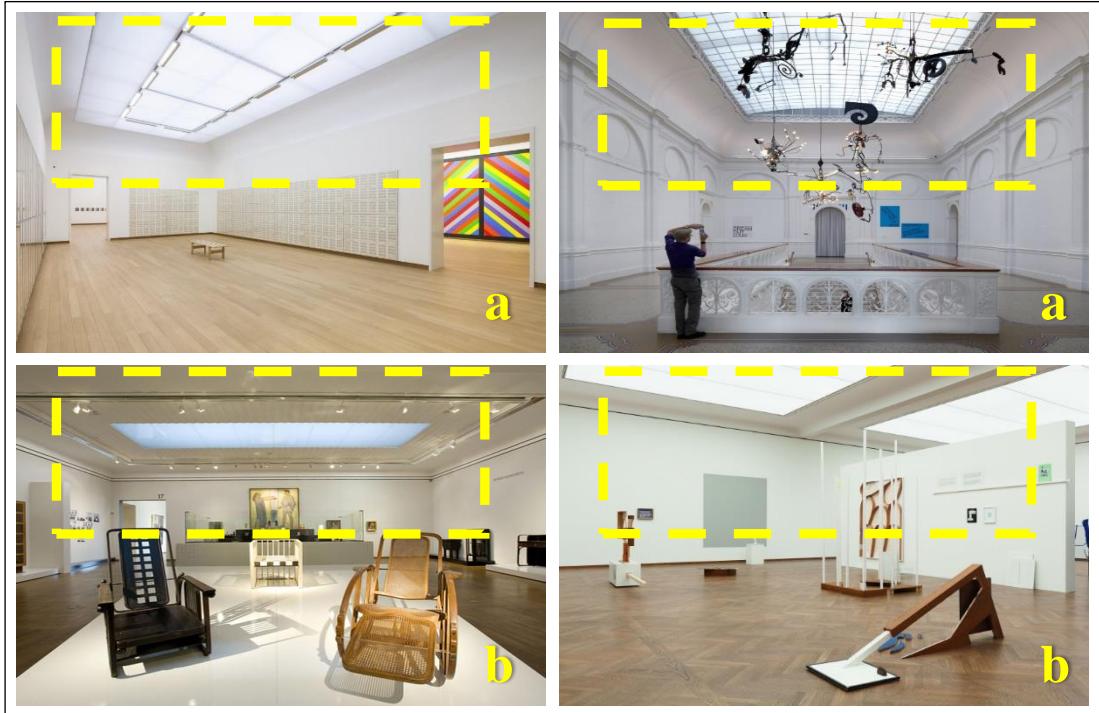


Kaynak: Expedia

İncelenen üçüncü ve dördüncü örnekler olan Stedelijk Müzesi ve Leopold Müzesi'nin sergi mekânlarında tavanın aydınlatma fonksiyonu dışında sergileme alanı olarak kullanılmadığı görülmektedir (Şekil 4.20). İki müzenin de sergi mekânlarında duvarlar

tavana kadar uzanmakta ve her bir sergi mekânı tanımlanmış sınırlara sahip olmaktadır. Bu nedenle bu mekânların tavan tasarımlarının o mekânın aydınlık seviyesi gözetilerek yapıldığı görülmektedir. Yalnızca, Stedelijk Müzesi'nde eski binasındaki sergi mekânında tavanın hem aydınlatma hem de sergileme yüzeyi olarak işlev gördüğü görülmektedir.

Şekil 4.20: Stedelijk Müzesi (a) ve Leopold Müzesi'nin (b) sergi mekânlarında tavanın uygulandığı



Kaynak: Archined ; Leopold Museum

İncelenen örnekler göstermiştir ki, çağdaş sanatı sergileyen çağdaş müze mekânları beyaz küp bağlamının oluşturduğu çevreye referans vermektedir. Bu bağlam kapsamında ifade edilen tavanın aydınlatma elemanı görevi görmesi, incelenen örnekler arasında Centre Pompidou hariç diğer müzeler için söylenebilmektedir. Centre Pompidou'da tavanın açık bırakılmasının, yapıtların tavadan sarkıtılarak sergilenmesine olanak tanıdığı görülmektedir.

Centre Pompidou'da sergilenen heykellerin bazıları yine beyaz bir kaide üzerinde sergilenmekte ancak bu sefer kaide ölçüleri değişkenlik göstermektedir. Ayrıca, sergi

içinde dolaşırken tavadan sarkan veya mekânın ortasında yer alan enstalasyon çalışmaları da dikkat çekmektedir.

4.2.3 Zeminin Dönüşümü

Beyaz küp bağlamı içerisinde zemin döşeme malzemesi olarak üstlendiği yalıtkanlık görevinden bu aşamada uzaklaşmış durumdadır. Aslında, zeminin tek başına özellikle bir amaca hizmet ettiğini de söylemek mümkün değildir. Çünkü zemin, sanat mekânındaki dönüşümde tavan ve duvarın yönlendiriciliğine maruz kalmaktadır. Başka bir deyişle, sanat yapıtının mekân içerisindeki uygulanma biçimi doğrultusunda – eğer sanatçı zemini de yapıtına dâhil ederek bir çalışma yapıyorsa – hareket kazanmaktadır. Sanatçıların 60’lı yıllarda yaptıkları bazı çalışmalarda mekânı hacimsel olarak kullanıp dönüştürdükleri görülmektedir. Ancak, sanat müzelerinin sanat mekânlarına bakıldığında, zeminin yalnızca döşeme kaplaması olarak işlev gördüğü görülmektedir. Bu müzeler arasında MOMA günümüzde de zeminin döşeme kaplaması olarak hala ahşap parke kullanmakta ve modernist beyaz küp yaklaşımını sürdürmektedir. Duvardaki dönüşüm bölümünde örneklendirilen müzelerin görsellerinde zeminin yine parke olarak döşendiği görülmektedir. Sanat müzelerinde sergi içeriğinin değişkenlik gösterdiği durumlarda, yapıtların uygulanış biçimine bağlı olarak, nadiren de olsa zeminin kullanıldığı görülmüştür.

4.2.4 İç Cephenin Dönüşümü

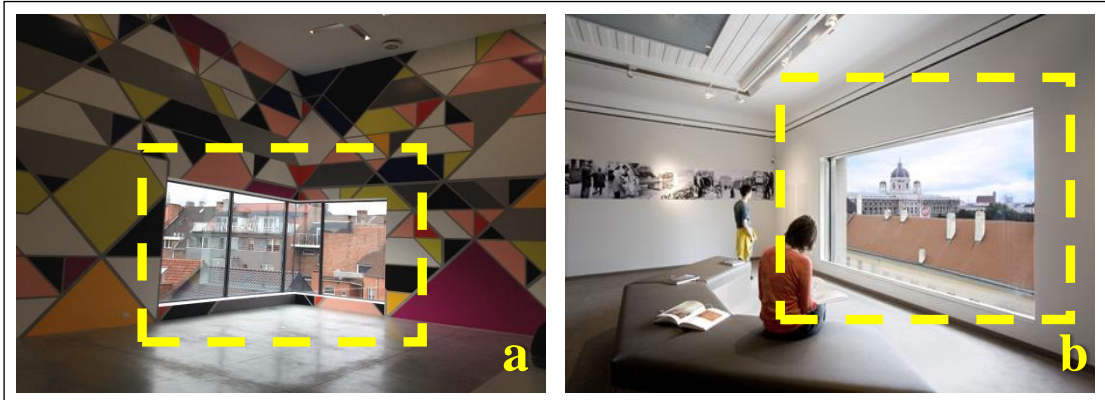
Cephe duvarının sanat mekânını sokaktan ayıran bir eleman olduğu önceki bölümlerde ifade edilmişti. İç mekân sokaktan ayrılrsa da, cephe duvarı üzerindeki açıklıklar iç mekân ile dış mekân arasındaki ilişkiyi sağlamaktadır. Beyaz küp bağlamında bu açıklıkların kapatılması ile söz konusu ilişki kesilmiştir. Ancak dönüş beyaz küp bağlamında özellikle cephe açıklıkları sanat mekânlarında uygulanmaktadır. Bu bağlamın gündelik hayat ile olan bağlantısı ve gündelik hayatın parçası olan gerçek nesnelere sanat yapıtı olarak *deneyimleyen*in karşısına çıkması, cephe açıklıklarının duvar yüzeylerinde yerlerini almalarının bir nedeni olarak görülebilir. “Gerçekliğin” hissedildiği mekânlarda,

pencerelerden algılanan yakın çevre ile bu his desteklenebilen bir yüzey olmaktadır. Dışa dönüklük durumunun belki de en açık ifadesi olduğu söylenebilir.

Sanat müzeleri çoğunluklu olarak kent merkezlerinde yer almaktadırlar. Hayatın içinde, kolay ulaşılabilir bir konuma sahip olan müzelerin iç mekânlarının kentle iletişim kurması önemsenen bir durumdur. Le Corbusier'in “gerçekten herkese açık bir müzenin, şehrin kalbinde inşa edilmesi gereken bir müze” söylemi kentle kurulan ilişkiyi destekler niteliktedir (Castany 2011). Müzenin şehir merkezinde olduğunu yalnızca ona dışarıdan bakarak değil, içeriden bakarak da hissetmek cephe açıklıkları ile mümkündür. Cephe duvarındaki açıklıklar müzeyi kente bağlayan mimari elemanlar olarak nitelendirilebilir.

Bu müzeler kentin içinde, kentin tarihi dokusuna aykırı bir şekilde yer almaktadır. Başka bir ifadeyle, kentten kopuk tek başına ayrı bir bağlam oluşturmaktadır. Dışarıdan böyle algılanan müzeler, iç mekânlarında kentle yeniden bağlantı kurmaktadır. Cephe açıklıklarının önünde bulunan oturma elemanları ile kent görüntüsü bir tabloyu seyrederek gibi izlemek için *deneyimleyene* sunulmaktadır (Şekil 4.21).

Şekil 4.21: M-Museum Leuven (a) ve Leopold Müzesi (b) iç mekânından kente bakmayı sağlayan cephe açıklıkları



Kaynak: Tripadvisor ; Museum Brandhorst; Museum Highlights in Vienna, Leopold Museum.

Yapıtların rahatsız edilmeden izlenmesine imkân sağlamak için tasarlanmış olan (Grunenberg 2012) beyaz küp sanat mekânlarındaki gibi, kent görüntüsünün rahatsız edilmeden izlenmesine olanak sağlayan sanat mekânları da görülmektedir. Buradaki fark, iç mekânlardaki yüzeylerin uygulanış biçimleridir. İç cephe yüzeyleri, bazı sergi

mekânlarında beyaz renkte bazılarında farklı renklerde olmaktadır. Sonuç olarak, iç cephe yüzeylerinin renginden çok cephe açıklıklarından algılanan manzaranın sanat mekânı bağlamına eklendiği ve sanatsal deneyime dâhil olduğu söylenebilir.

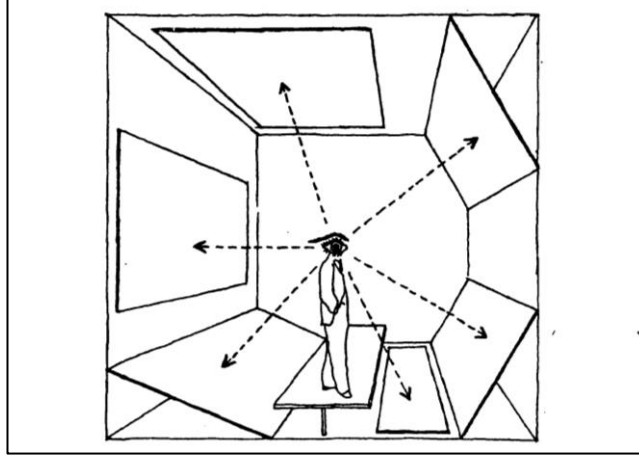
4.3 İZLEYİCİNİN DÖNÜŞÜMÜ: *BEDEN OLARAK DENEYİMLEYEN*

Beyaz küpün otoritesinin – yalnızca duvarlarda asılı olan resimlerin ve sanat mekânının tam ortasında bir kaide üzerinde duran heykellerin sanat yapıtı olarak kabul edilmesi anlayışı – yıkılması çabaları ile *deneyimleyen*in sanat mekânlarında aktif olması ve deneyim yaşamaları amaçlanmıştır. *Deneyimleyen*ler bu mekânlarda özellikle yapıtlara dokunmak için teşvik edilmişlerdir, böylelikle sanat mekânlarındaki geleneksel kuralların askıya alınmasının sağlanması hem de *deneyimleyen*lerin bu deneyimden keyif almaları hedeflenmiştir (Grunenberg 2012).

Sergi içeriğinin çeşitlenmesi, bir başka deyişle sanatın resimden farklı ifade yolları kazanması, *deneyimleyen*in bedeninin de sanat deneyimine dâhil olması anlamına gelmektedir. Sanat alanındaki yeni eğilimlerin, sanatı “yorumlama” ve “deneyimleme” arasında ikilem yaratacak bir durumu ortaya koyduğu söylenebilir. *Göz* tek bir yapıta odaklanarak yorumlama yapmakta, *beden* ise deneyimleyerek sanatı yaşamaktadır. Bu durum sergi düzenlemesinin *deneyimleyene* koyduğu otoriteyi kimi zaman ortadan kaldırmakta, kimi zaman ise en aza indirgemektedir. Böylelikle, *deneyimleyen*in otorite ve kontrol edilme baskısı olmaksızın, özgür bir deneyim yaşadığı ön görülmektedir. Kişi yapıtlara dokunabilmekte, istediği yönde serbestçe hareket edebilmekte ve dışa dönük bir durumun içinde hissedebilmektedir.

Sanat mekânlarındaki sergileme yaklaşımları duvarlar ile sınırlandırılmadığında *deneyimleyen*in mekânsal algısı da değişmeye başlamıştır. Bu durumu Herbert Bayer 1930 yılında oluşturduğu “*Field of Vision*” diagramında, kişinin tek bir yüzeye bakmak yerine bir mekân içerisinde farklı yüzeylere de bakarak sanat deneyimi yaşayabileceğini vurgulayarak ifade etmiştir (Şekil 4.22).

Şekil 4.22: *Field of Vision* diyagramı, Bayer, 1930



Kaynak: Tzortzi, (2007).

Bayer, zemin ve tavan da dâhil olmak üzere, yapıtı “tüm bakış açılarını kapsayıcı bir resim” olarak tanımlamak için, *deneyimleyeni* resimde gördüklerini hayal etmek yerine herhangi bir yöne bakmaya teşvik etmeyi amaçlamıştır (Tzortzi 2007). Bu durum “*mobile eye*” (mobil göz) olarak ifade edilmiştir (Miller 2017). Dolayısıyla, sanat mekânı bu diyagram doğrultusunda, kişinin bedeninden önce gözünün hareket etmesi yaklaşımına uygun hale getirilmiştir. Yapıtlar üzerinde gezinen göz, uzun süre bir yapıt üzerinde sabit kalmamakta, içinde bulunduğu bağlamı da yapıtlarla beraber algılamaktadır. Böylelikle *deneyimleyen*, yapıt ile mekân arasında bir bağlantı kurabilmektedir. Gözün hareket halinde olması, sergi içeriğinin çeşitliliğine işaret etmektedir. Bu doğrultuda, algılayan *deneyimleyen* gözünün hareketliliği sayesinde, yapıtın verdiği mesajı yapıtın mekânda konumlandırılmasıyla yapıtları mekân ile birlikte görebilmektedir. Bir başka deyişle, yapıtı çevreleyen mekân yerine, yapıtla birlikte bağlamlaşan mekândan bahsedilebilir. Sanat mekânı katı kuralları olmayan esnek bir mekân ise, yapıtlara dokunulmaya müsaade ediliyor olabilir.

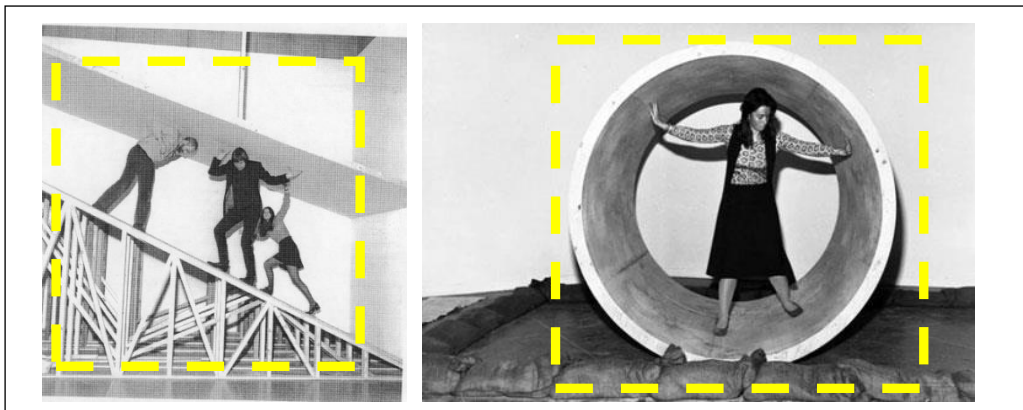
*Deneyimleyen*in yapıtlara dokunmasına olanak tanıyan dönüşmüş beyaz küp bağlamının bir aracı mekân olarak sunduğu sergileme yaklaşımlarından biri olan *black box*’lar algısal olarak değerlendirildiğinde, beyaz küp bağlamının mesafe yaklaşımını kapsadığı görülmektedir. Video çalışmalarının gösterilmesi için yaratılan karanlık odalarda *deneyimleyen*, beyaz küp bağlamında bulunan izleyici gibi video çalışmalarına karşı mesafeli bir tutum sergilemektedir. Böylelikle, sanat çalışması ile birlikte bağlamlaşan bu

karanlık mekâna girme kararı bile *deneyimleyen*in sanat mekânı içerisindeki bedensel özgürlüğünün kısıtlanması olarak yorumlanabilir.

Gözün baktığı “çerçeve” hem daha kontrollü bir izleme işlevini hem de daha kişiselleştirilmiş bir deneyimi ifade ederken, “çerçevesizlik” daha izin verici, birlikte yorumlamaya açık ve daha fazla sosyal olma durumunu sağlamaktadır. Psarra’ya (2005) göre, sanatın ifade biçimi; “bilmek”ten “gösterme”ye ve en son “anlatma”ya doğru evrilmiş ve bu doğrultuda tek başına olan izleyici aktif bir katılımcıya dönüşmüştür.

Yapıtın bedensel deneyimi üzerine çalışmış olan sanatçı Robert Morris’in 1971 yılında *Tate Gallery*’de yaptığı *Bodyspacemotionthings* enstalasyon çalışması birkaç teknik sisteme sahip çalışmaların bir araya getirilmesinden oluşmaktadır. Morris’in yapıtlarında esas aldığı anlayış; insanların çevrelerini, objeleri ve hatta etraflarında olan her şeyi sadece gözleriyle değil bedenleriyle deneyimlemeleridir. *Bodyspacemotionthings* de *deneyimleyen*lerin kendi bedenlerini test etmeleri ve bir yapıtı hisleri doğrultusunda anlamlandırmak ile ilgili kavramları deneyimlemelerine olanak sağlamıştır (Tate 2018). Deneyimlenen çalışmalar, serginin süresi bittiğinde sökülüp, tekrar kullanılmak üzere kaldırılmıştır (Şekil 4.23).

Şekil 4.23: *Bodyspacemotionthings*, Robert Morris, 1971, Tate Gallery

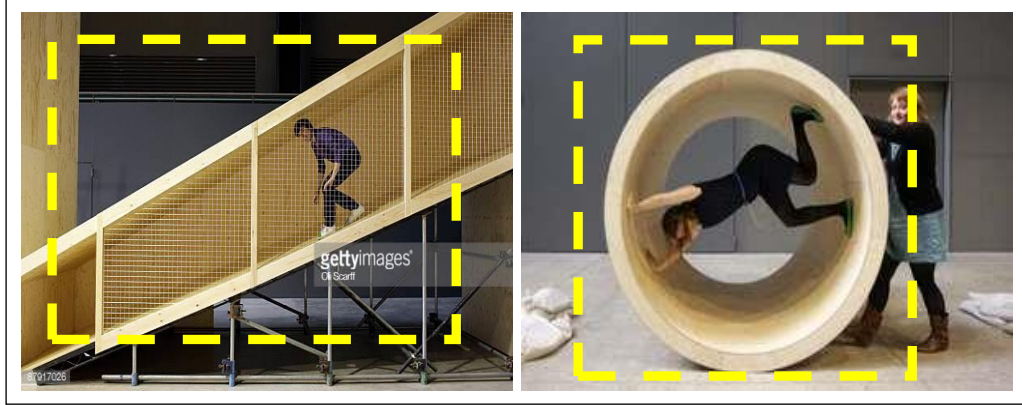


Kaynak: TATE, Research Publications

Ancak, Morris’in bu çalışması, aradan geçen otuz sekiz yılın ardından, 2009 yılında Tate Modern’in *Turbine Hall* bölümünde yeniden sergilenmiştir (Şekil 4.24). Serginin

küratörü Catherine Wood, Morris'in 1971 yılındaki çalışmalarının orijinallerini sergi alanına getirmektense, yeniden tasarlayıp güncel endüstri ile yeniden ürettiğini ifade etmiştir (Tate 2018). Morris'in çalışmalarının sergilendiği iki ayrı dönem farklılığı, 2009 yılındaki serginin küratörler tarafından organize edilmiş olmasıdır.

Şekil 4.24: *Bodyspacemotionthings*, Robert Morris, 2009, Tate Modern



Kaynak: Getty Images

Katılımcıların, 1971 yılında olduğu gibi bu yapıtları deneyimleme biçimleri aynıdır. Böyle bir çalışmanın Tate Modern'in *Turbine Hall* gibi enstalasyona açık bir mekânda sergilenmesi de Morris'in çalışmasının ilgi görmesinde önemli bir etken olmuştur. Morris gibi, müzelerde mekâna özel işler yapmak üzere davet edilen sanatçılar böylelikle kurumların sergileme yöntemlerine de müdahalede bulunup onları dönüştürme fırsatına sahip olmuşlardır (Putnam 2005).

4.4 BÖLÜM SONUCU

Sanatsal pratiklerin geçirdiği dönüşüm sürecinin, yalnızca sanatı değil mekânı ve *deneyimleyeni* de dönüştürdüğü görülmüştür. Bu süreçte sanatçıların çalışmaları ile sanatla mekân iç içe geçmiş hatta birbirlerinden bağımsız düşünülemez hale gelmişlerdir. Sanatın, sunulacağı mekân içerisinde o mekânla birlikte düşünülüp üretilmesi, nötr ve steril beyaz küpü bir atölye ortamına çevirerek, yapıta ve mekâna gerçeklik kazandırmıştır. Sanat mekânının, nesneye sanat statüsü kazandırması, beyaz küp bağlamından beri değişmeyen bir durumdur. Gerçek nesnelerin sanatçılar tarafından enstalasyon çalışmaları ile düzenlenmesi, o nesneyi herhangi bir nesne olmaktan uzaklaştırarak sanatsallaştırır. Nesnelerin bir araya getirilme biçimleri ile ortaya çıkan sanat yapıtlarının, sanat mekânındaki sonsuzluk ve mekânsızlık algısının getirdiği tabuları yıkarak, mekânda zamanın ve insan bedeninin varlığını ortaya çıkarmaktadır.

Bu bölümde bedeninin varlığının sanat mekânında aktifleştiği için izleyici, *deneyimleyen* olarak adlandırılmıştır. Enstalasyon çalışmaları sayesinde sanat mekânında aktif bir katılımcıya dönüşen *deneyimleyenin*, dışa dönük bir deneyim yaşadığı söylenebilir. Sanat mekânı ile de ilişkilendirilen dışa dönüklük durumu; mekânı da kapalılıktan kurtararak, gündelik hayat ve dış dünya ile buluşturur. Cephe duvarlarında bulunan açıklıklardan içeriye giren kent manzarası, *deneyimleyene* bir tablo gibi sunulmakta ve sanatsal iletişime bağlam oluşturan unsurlara eklenmektedir.

Bunun yanı sıra, iç mekânın yatay düzlemleri olan tavan ve zemin de mekânda sunulan sanatın içeriğine bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Tavan zaman zaman sergi yüzeyi olarak işlev görmekte ve yalnızca aydınlık veren yüzey işlevinden uzaklaşmaktadır. Zemin ise, bu dönüşümlerden en az etkilenen yüzeydir. Çünkü zemin temel görevi olan döşeme malzemesi ile kaplanmasının dışında mekâna bir etki sağlamamaktadır. Yine sergi içeriğine bağlı olarak, döşeme malzemesi değişkenlik gösterir.

Sanat mekânında en çok hedef alınan yüzey olan iç duvarlar, sanatsal pratiklerden beri sürekli bir dönüşüm süreci içindedir. Sanatçıların doğrudan duvara yaptıkları sanatsal

müdahaleler, duvarın tanımlayıcılığını ortadan kaldırma çabaları, duvarın sanat mekânı içerisinde estetik bir zar halini almasını sağlamıştır (O'Doherty 2013). Ancak bu durumun sanat müzeleri özelinde incelendiğinde, hala sergi yüzeyi olarak tercih edilen ana unsur olarak sürdürüldüğü görülmektedir. Bu doğrultuda, Grunenberg'e (2012, s.102) göre; "Sanatçıların müdahaleleri ne kadar yıkıcı, kurumların sınırlarından ve sanat piyasasının baskılarından kaçma girişimleri ne kadar radikal olursa olsun, sonunda çoğu beyaz küpe geri döndü." Grunenberg'in burada altını çizdiği konu, sanat yapma pratiklerindeki her türlü yaklaşım farklarına rağmen sergi mekânlarında beyaz küpten vazgeçilemediğidir. Bu mekânlarda görülmeye alışkın olunan beyaz duvarlar adeta toplumun hafızasına kodlanmıştır. İzleyici bu mekânlarda – günümüzde bile – beyaz duvarlara asılmış olan yapıtlar karşısındaki aşinalıkları sayesinde yabancılik çekmemektedir.

5. ÖZGÜN ALAN ÇALIŞMASI: İSTANBUL MODERN'İN İKİ BAĞLAM ÜZERİNDEN İNCELENMESİ VE İZLEYİCİ DENEYİMİNİN ANALİZ EDİLMESİ

5.1 ALAN ÇALIŞMASININ TANIMI VE YÖNTEMİ

Özgün alan çalışması kapsamında sanat mekânı olarak İstanbul Modern Sanat Müzesi (İM) incelenmektedir. Bu çalışma için İM'nin seçilmesinin nedeni Türkiye'nin ilk ve tek modern sanatlar müzesi olması ve alan çalışmasının sorularına cevap verebilecek bir potansiyel içermesidir. Alan çalışmasının sorduğu genel sorular aşağıda listelenmiştir:

- i. Beyaz küp ve dönüşmüş beyaz küp bağlamları İM'de nasıl ele alınmıştır?
- ii. Sanat yapıtı mekân içerisinde nasıl konumlandırılmakta ve mekânı nasıl şekillendirmektedir?
- iii. İzleyici İM'yi nasıl deneyimlemektedir?

Bu sorular üç aşamalı analizle yanıtlanmaktadır. Birinci aşamada, İM'nin beyaz küp ve dönüşüm bağlamlarının nasıl ve ne derece ele alındığı, iç mekân elemanlarından duvar, tavan ve cephe üzerinden üçüncü ve dördüncü bölümlerde aktarılan anahtar tanımlamalar aracılığıyla incelenmektedir. İkinci aşamada, İM'nin koleksiyon sergisinin (sürekli sergi) bulunduğu giriş katındaki sergi mekânında yapılandırılmamış gözlem sonucunda edinilen bulgular ışığında, sanat yapıtının mekân içerisinde nasıl konumlandırıldığı ve manzaranın sanat mekânı içerisindeki önemi irdelenmektedir. Ayrıca destekleyici bir çalışma olarak kullanılan medya antropolojisi yöntemi ile sosyal medya üzerinden yapılan gözlem ile de manzaranın sanat mekânındaki öneminin izleyiciler tarafından nasıl aktarıldığı analiz edilmektedir. Üçüncü aşamada ise, İM'deki sanat mekânında oluşturulan bağlamsal mekân örüntülerinin İM izleyicisi ile sanat yapıtları arasındaki iletişime nasıl aracılık ettiği, izleyicilerin bu aracı mekânı nasıl deneyimlediklerini sorgulayan, İM izleyicisi ile gerçekleştirilen anket çalışmasının bulgularına göre değerlendirilmektedir.

Alan çalışmasının temel niyeti, tezin sorunsalını oluşturan beyaz küp ve dönüşüm bağlamlarının İM'nin sürekli sergi salonundaki izleyici deneyiminde izlerinin takip

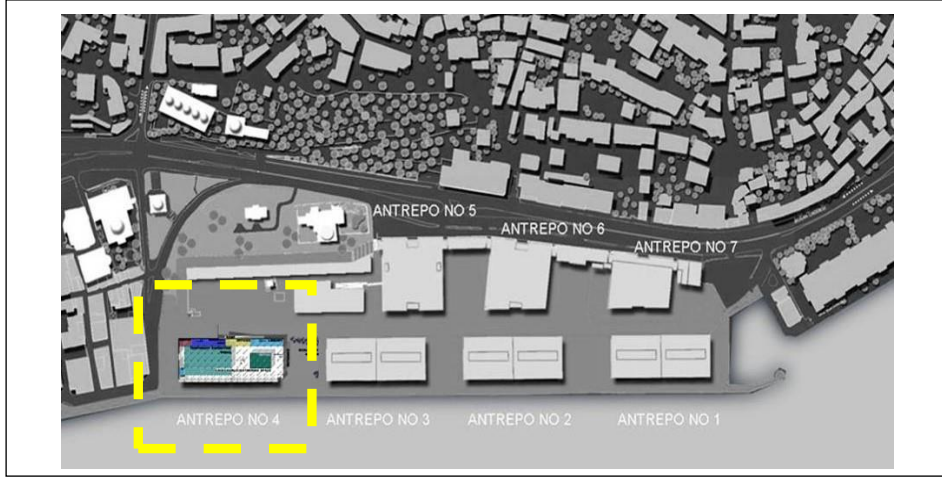
edilmesidir. Bu doğrultuda, özgün alan çalışmasının sonucunda yukarıda listelenmiş soruların cevapları ile literatürden edinilen bilgiler karşılaştırılarak tartışılmıştır.

5.2 ÇALIŞMANIN EVRENİ: İSTANBUL MODERN SANAT MÜZESİ

Özgün alan çalışmasının evrenini, İM'nin iç mekânları (sürekli sergi mekânı, restoran ve mağaza) ve kentsel ölçekte bulunduğu konum oluşturmaktadır.

Bu bölümdeki bilgiler İM'nin resmi internet sayfasında yayınlanan bilgilere dayanmakta ve alıntılanmaktadır. İM 11 Aralık 2004 tarihinden 18 Mart 2018 tarihine kadar, İstanbul Boğazı'na kıyısı olan Karaköy semtinde bulunan 8 bin metrekarelik alana sahip dört numaralı gümrük antreposunda¹⁶ yer almaktadır (Şekil 5.1).

Şekil 5.1: İM'nin harita üzerindeki konumu



Kaynak: Tabanlıoğlu Mimarlık izni ile arşivinden alınmıştır.

¹⁶ Galataport projesi kapsamında yenilenecek olan Karaköy ve Eminönü sahil bandının yapılandırılmasından dolayı İM 2004 yılından itibaren bulunmakta olduğu İstanbul Karaköy'deki antrepo binasından geçici yerine taşınmıştır. Geçici olarak yer almakta olduğu bina Beyoğlu'nda bulunan eski *Union Française* binasıdır.

5.2.1 İstanbul Modern'in Aktörleri

Eczacıbaşı grubunun 1987 yılında düzenlenen 1. İstanbul Bienali'nden sonra İstanbul'da bir modern sanat müzesi kurma isteği oluşmuştur. Daha sonra, 2003 yılında düzenlenen 8. İstanbul Bienali 4 Numaralı Antrepoda yapılmıştır. Böylelikle Eczacıbaşı grubu kurmayı düşündükleri modern sanat müzesinin bu antrepoda olmasını istemiştir. Binanın kiralanma ve projelendirme sürecinin ardından İM, Eczacıbaşı grubunun maddi desteği ile 11 Aralık 2004 tarihinde halka açılmıştır.

Bir müzenin sağlayıcıları; onu hayal edip uygulamaya geçiren ana kurum, çeşitli sponsorlar, mimarlar, küratörler ve sanatçılardan oluşmaktadır. Bu noktada İM'nin sağlayıcılarını; onu hayal edip uygulamaya geçiren kurum olan Eczacıbaşı, Tabanlıoğlu Mimarlık ve Şef Küratör Levent Çalikoğlu başta olmak üzere çeşitli küratörler oluşturmaktadır.

Aktörler arasında yer alan sponsorlar ise, oluşturulan her serginin düzenlenmesi için gereken maddi imkânları sağlayan kurumlardır. İM'nin resmi internet sayfası incelendiğinde, her serginin tanıtım sayfasında sponsorun adı ve görevinin yer aldığı bilgilendirme yazısı görülmektedir.

İM'nin şef küratörü Levent Çalikoğlu, internette yayınlanan röportajlarında, sürekli sergileri yılda 1 kez değiştirmeye çalıştıklarından bahsetmektedir. İM'nin koleksiyonuna katılan yapıtların, Türkiye'de modern ve çağdaş sanatın ne olduğunu, günümüze kadar nasıl dönüştüğünü düzenli ve kronolojik olarak küratörler tarafından izleyiciye sunulmaktadır. Türkiye'deki çağdaş sanatın dünya ile iletişimini sağlamak ve aynı zamanda dünya çağdaş sanatının Türkiye ile olan iletişimini sağlamak için yapılan çalışmalar da küratörlerin görevleri arasında yer almaktadır. Bu iletişimi sağlamak için İM bir araçtır ve küratörler bu aracın amacının izleyiciye en anlaşılabilir ve kavranabilir yollarla ulaşmasını sağlamakla da yükümlüdür. Bu da efektif sergileme organizasyonu anlamına gelmektedir. İM'nin müze mekânları arasında yer alan eğitim bölümünde verilen eğitimlerle (çocuklara, gençlere ve çeşitli gruplara) ve seminerlerle bu iletişimi aktif olarak sağlamaktadırlar.

Mevcut bir yapıdan dönüştürülen İM, Tabanlıoğlu Mimarlık tarafından (Mimar Murat Tabanlıoğlu ve Mimar Melkan Gürsel) tasarlanıp planlanmıştır. Murat Tabanlıoğlu ile yapılan yüz yüze röportajda edinilen bilgiye göre; İM'nin tasarım sürecinde etkin olan sağlayıcılar bir araya gelmiş ve fikirlerini belirtmiştir (Ek A.4).

5.2.2 Sergileme ve Mekânsal Organizasyon

Mekânsal organizasyon, mekânlar arasındaki dolaşım yollarını tasarlamak ve izleyici ile sanat arasındaki bağlantıyı etkin hale getirmek için kritik öneme sahiptir. İM içerisinde sanat mekânı haricinde izleyicinin kullanımına açık farklı etkinlik alanları yer almaktadır: Restoran, mağaza, eğitim mekânı, sinema, kütüphane. Bu mekânlar, sanat deneyimini geliştirmesi beklenen alanlar olarak sanat mekânları ile birlikte bütüncül bir müze deneyimini oluşturmaktadırlar.

Literatüre göre, bu mekânların eklenmesi ile sanat müzeleri yaklaşık 30 yıldır, en yenilikçi ve sosyal müzeler haline gelmiştir. Bu doğrultuda İM resmi internet sayfasında (2018), “Müze gezme alışkanlığı olmayan bir ülkede, zaten sayıları az olan ve kamu tarafından yönetilmenin kaçınılmaz etkilerini taşıyan diğer müzelerden farklı olarak İstanbul Modern, bir ilki gerçekleştirerek müzeyi sosyal bir platforma dönüştürdü.” Şeklindeki ifade ile literatürdeki bilgiyi desteklemektedir.

5.2.2.1 Mekânsal / Mimari Organizasyon

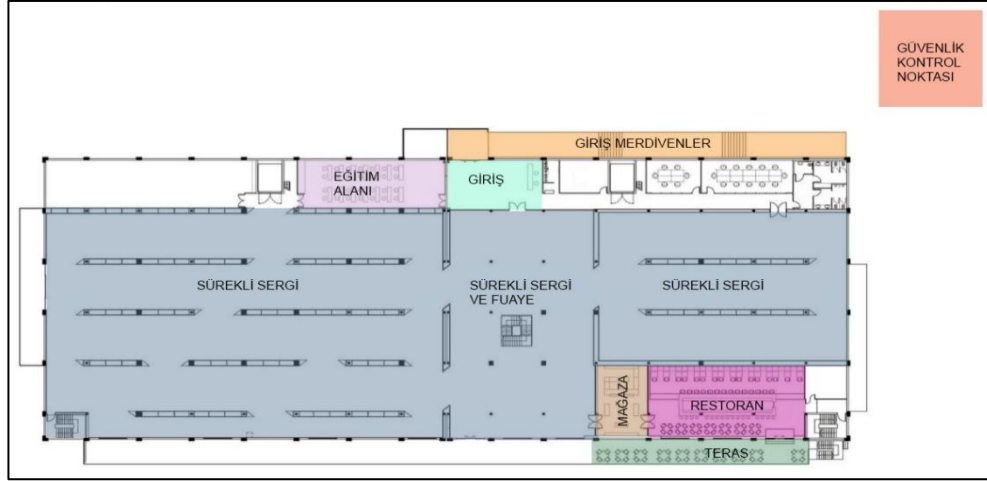
Sanat müzeleri, izleyicinin görsel ve kültürel deneyim yaşamasının yanı sıra, mekânsal deneyim yaşamasını da amaçlamaktadır. Mimari / mekânsal organizasyonu incelerken, mimarların özellikle bir müze tasarlarken göz önünde bulundurdıkları kriterleri ve karşılaştıkları sorunları analiz etmek gerekmektedir. Çünkü planlama aşamasındaki düşünceler, mekânsal organizasyonun ihtiyaçlarını ve önemini doğrudan etkilemektedir. Bu noktada esas olan, mevcut bir yapıyı dönüştürürken nelere dikkat edilmesi gerektiğidir. İM'nin mimarı Murat Tabanlıoğlu ile yapılan röportajda, İM'nin tasarım ve planlama sürecini şu şekilde ifade etmiştir;

[...] 2000'li yıllarda Sahıpaazarı bölgesinde bulunan bütün antrepolar için bir 'masterplan' yapmıştık. O 'masterplan' içinde bu antrepoyu biz bir müze olarak tasarlamıştık. [...] İstanbul Modern'in bulunduğu antrepo, 60'lı yıllarda Sedad Hakkı Eldem'in tasarladığı bir antrepodur. [...] Biz antrepoyu kendi halinde bırakarak dış cephesinde tek bir renk kullandık. Depo halini, depreme karşı ve her türlü yıpranmalara karşı restore ettikten sonra müze tasarlamak istedik. Müzenin konumu önemli, çünkü İstanbul'un en eski limanında. Haliç'le Boğaz'ın ve Marmara Denizi'nin buluştuğu bir noktada, Topkapı Sarayı'nın da karşısında. İstanbul Modern dışarıdan bir müze gibi gözükmeyen hâlâ antrepo görünümünü koruyan bir müzedir. Sadece bir totemi vardır. Nötr antrepo gibi duran ama içinde farklı bir dünya bulunduran bir müzedir.

İM'ye restoran, mağaza, vb. mekânların eklenmesinin, (2004 yılında) Türkiye'deki müzecilik anlayışında bir yenilik olması ve örnek alınacak bu şekilde başka bir müze bulunmamasından dolayı, planlama aşamasında yurt dışındaki müzelerin programları örnek alınmıştır. Söz konusu planlama yaklaşımı ile geleneksel müzeciliğe bakış açısına da yenilik getirilmiştir. Böylelikle, sanat ve toplum arasındaki iletişim bu mekânların varlığı ile yeniden kurulmuştur denilebilir. Müze içindeki tüm mekânların birbirleriyle olan etkileşimi sergileme deneyimini de paralel olarak etkilemektedir. Bu nedenle, mimarlar, bütüncül olarak müze dolaşımı, sanat mekânlarına erişim ve ek mekânların konumlandırmasını doğru ve en etkin şekilde planlamak zorundadırlar. Bu planlama müze deneyimini oluşturmaktadır.

İM'nin ilk açıldığı zamandaki plan şeması ile kapanmadan önceki plan şeması birtakım farklılıklar içermektedir. Toplum değiştiğçe ve yeni toplumsal ihtiyaçlar ortaya çıktıkça, sosyal ihtiyacı karşılamak için yeni yapı biçimleri üretilmiştir. İM'nin kullanım şekli, ihtiyaçları ve öncelikleri değiştiğçe zaman içinde planlaması da değişiklik göstermiştir. Örneğin, ilk planlamalarda mağazaya serginin içerisinden geçilip girilmekteydi. Mağaza ile restoran yan yana konumlandırılmıştır ve mağaza ile restoran arasında da geçiş yaratılmıştır (Şekil 5.2).

Şekil 5.2: İM mekânsal organizasyon şeması, 2004



Kaynak: Tabanlıoğlu Mimarlık arşivinden alınan planın şeması Ayça Esen tarafından oluşturulmuştur.

İM'nin bu binadaki son sergi planlamasında, mağazanın girişe – danışma bankosunun tam karşısına – alındığı görülmektedir (Şekil 5.3). Tabanlıoğlu'nun ifade ettiği üzere, mağazanın satışlarını arttırmak için bu şekilde bir plan değişikliğine gidilmiştir. Ayrıca, dünya çapındaki diğer müzelerde de mağazalar müze girişinde yer almaktadır. Böylelikle, müzeye giren izleyici, öncelikle mağazaya uğrayabilir, sanat mekânını deneyimledikten sonra çıkışta alışveriş yapabilir.

Şekil 5.3: İM mekânsal organizasyon şeması, sanatçı ve zamanı sergisi, 2015-2018



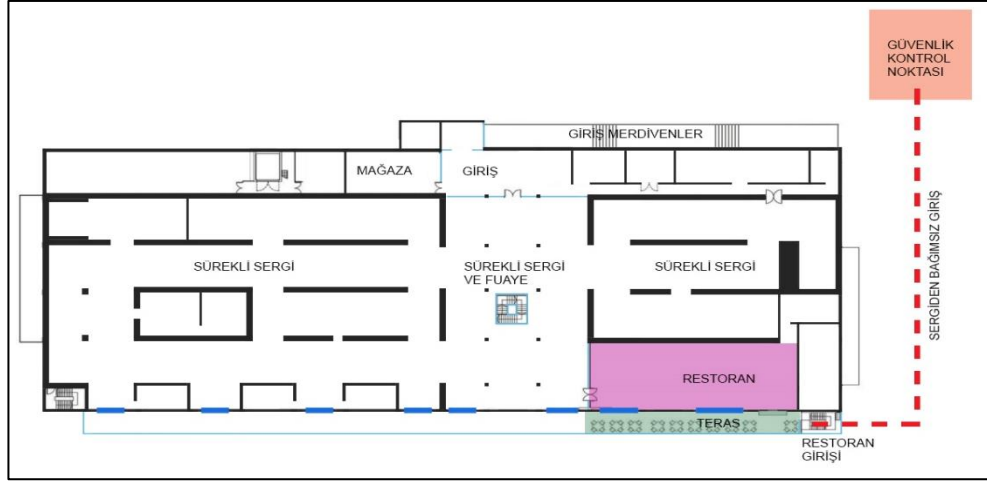
Kaynak: Ayça Esen, (2018).

İM'nin alt katında kütüphane, sinema, eğitim alanı ve süreli sergi mekânı bulunmaktadır. İzleyiciler bu alanları deneyimleyebilmek için müzeye ücretli giriş yapmak durumundadırlar. Ancak, İM'nin izleyicilerin müze alışkanlığı kazanması için haftanın belirli günleri ücretsiz giriş imkânı sağlamaktadır.

Mimarlar bir müzeyi planlarken, sanat ve mimarlık arasında – mimarının sanatın önüne geçmeyeceği şekilde – en etkin ilişkiyi kurmalıdırlar. Binanın formu ve işlevi bu noktada önem kazanmaktadır. İncelenen örnekler, başarılı mimari planlamanın en önemli yaklaşımının, müze tasarımının bir müze işlevi görmesi olduğunu göstermektedir (Fournier 2013). Form ve işlev mimarlığın en önemli özellikleri iken, içinde bulunduğu çevre de müze tasarımında önemli bir faktör haline gelmiştir. Form üzerinde vurgu yapma yaklaşımında olan müze iç mekânı, sanat yapıtlarını gölgede bırakacak ve sergi deneyimini güçleştirecektir. Bu doğrultuda, İM dışarıdan bakıldığında hala bir antrepo görüntüsü taşımakta ancak iç mekânlarında tercih edilen beyaz ve gri renk ile sanatın gerisinde kalarak sanatı ön plana çıkartmaktadır. Dolayısıyla, endüstriyel mekânın sadeliğinin göze çarpmadan algılanması mümkün kılınmıştır. Tabanlıoğlu röportajında, İM'nin amacının sanatın önüne geçmek olmadığını özellikle belirtmiştir (Ek A.4).

Müzenin sanat mekânında cephe açıklıkları bulunuyorsa, bu açıklıklardan algılanan manzaranın iç bağlama dâhil olması izleyicinin yaşadığı deneyimi kapalı bir kutu içinde olma hissinden farklılaştırabilir. İM, bulunduğu konum itibarıyla oldukça dikkat çekmiş bir müzedir. Mimar Tabanlıoğlu İM'nin konumunun müze için büyük önem taşıdığına dikkat çekmektedir. Özellikle, Haliç ve Topkapı Sarayı manzarasının hem sergi mekânına hem de restorana katkıda bulunduğunu düşünmektedir. Çünkü restoran bölümüne girmek için – diğer mekânlara olduğu gibi – müzeye ücret ödeyip girmek gerekmemektedir. İM'nin ana girişinin sol tarafında – manzaraya bakan cephede – restorana ayrıca bir giriş bulunmaktadır. İM'ye gelen kişilerin bir kısmı sergiyi hiç dolaşmadan yalnızca restoran kısmını da kullanabilmektedirler (Şekil 5.4). Bu da, müzenin sergileme, sunma gibi işlevlerin hâkim olduğu ticari mekânlarının (mağaza, galeri, vs.), izleyici ile müze arasında parasal ve sosyal bir ilişkinin kurulmasını sağladığı söylenebilir.

Şekil 5.4: İM sergiden bağımsız restoran girişi

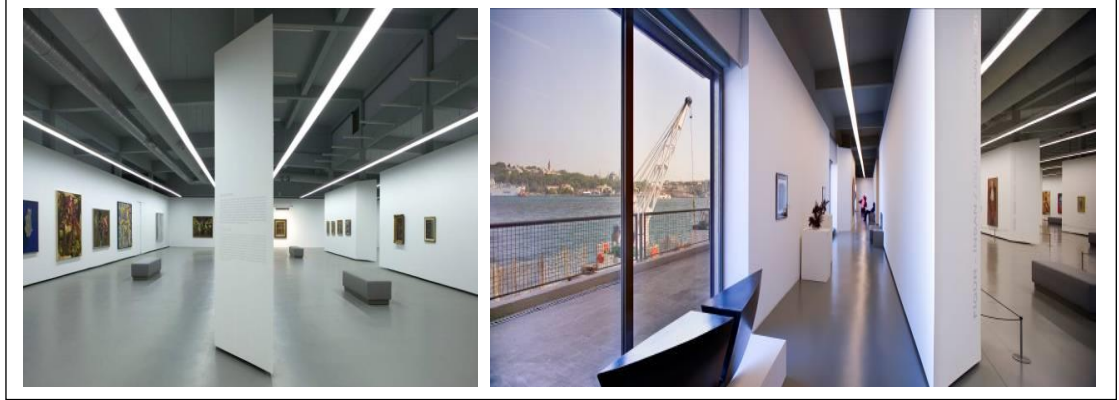


Kaynak: Ayça Esen, (2018).

5.2.2.2 Sergileme / Küratöryel Organizasyon

Sanat müzeleri aracılığı ile görsel sanatlar toplumun ortak ilgili alanı haline gelmiştir. Aynı zamanda, müze bir kurum olarak hem mimari, hem sanat hem de eğlence mekânı olarak toplumun deneyimine sunulmaktadır. Bütün ek mekânların yanı sıra, sanat mekânı müzenin kalbidir denilebilir. İM'nin sanat mekânı genellikle, 1930'larda uygulanan açık plan organizasyonuna sahiptir. Bu organizasyon içinde, duvarlar belirli bir düzene göre konumlanmakta ve aynı zamanda elverişli bir dolaşım öngörmektedir. Sergi planlaması küratörlerin tekelinde olan başlı başına bir organizasyon işidir. Müze mimari olarak planlanırken, mimarlar ve küratörlerin birlikte çalışıp en uygun sergi planlamasının yapılması gerekmektedir. İM'nin planlanma sürecinde de küratörler ve mimarlar birlikte çalışmıştır. İM ilk açıldığı zamanlardaki sergi planlamasında, üç boyutlu enstalasyon çalışmalarının pencere önüne konumlanmasına uygun olacak şekilde organize edilmiştir (Şekil 5.5).

Şekil 5.5: İM sergi organizasyonu, 2004



Kaynak: Tabanlıoğlu Mimarlık izni ile arşivinden alınmıştır.

Yapılan literatür araştırmalarında edinilen bilgiye göre, dar açılı ve dar koridorları olan sanat mekânlarında, küratörler yapıtları sergileme konusunda zorluklarla karşılaşmışlardır (Fournier 2013). Küratöryel özgürlük için esnek sergileme alanı gerekmektedir. Ayrıca, sanatsal anlamda belirli bir etkiyi gerçekleştirmek, istenen mesajı ifade etmek ve izleyiciye bunu iletebilmek için sanat mekânının organizasyonunun nesnelerin yerleşimi ile nasıl etkileştiği önem kazanmıştır (Tzortzi 2007). Bu doğrultuda, İM’de süreli ve sürekli sergilerin yılda birkaç defa değiştiği göz önünde bulundurulduğunda, bu alandaki planlamada küratör söz sahibi olmak durumundadır.

Süreli sergi mekânında 14 yılda yaklaşık olarak 74 sergi düzenlenmiştir. Yılda ortalama 4 ya da 5 sergi düzenlenmiş ve her sergide sergi planlaması, serginin içeriğine göre değişkenlik göstermiştir. Benzer şekilde, yılda en az 2 defa değişen sürekli sergi koleksiyonunda da sergi içeriği mekânsal planlamayı etkilemiştir.

5.3 MEKÂNSAL ANALİZ

İM, modern sanat müzesi olarak adlandırılrsa da, çağdaş sanat yapıtlarını da sergilemektedir. Modern sanatı temsil eden modernizm döneminin sergileme biçimi olarak beyaz küp, çağdaş sanatı temsil eden postmodernizm döneminin sergileme biçimi olarak da dönüşmüş beyaz küpten izler taşımaktadır. Bu nedenle, bu bölümde, İM, içe

dönük bağlam beyaz küp ve dışa dönük bağlam dönüşmüş beyaz küpün kavramsal ve mekânsal özellikleri bakımından incelenmektedir.

5.3.1 İçe Dönük Bağlam: Beyaz Küp Üzerinden İnceleme

İM, beyaz küpün kavramsal ve mekânsal özellikleri arasında yer alan, idealize edilmiş mekân, sonsuzluk, mekânsızlık, zamansızlık ve içe dönüklük ifadeleri üzerinden incelendiğinde;

- i. İM'nin ilk açıldığı yıllardaki hali için idealize edilmiş bir mekân denilebilir. Çağdaş sanata dair enstalasyon çalışmalarının azlığı ve mekânın ana dolaşım güzergahından ziyade, pencere önlerinde bulunmalarından dolayı, ağırlıklı olarak resim sanatı dikkati çekmektedir. “Çerçeve”li resimlerin geniş aralıklarla yerleştirilmiş olması, beyaz yüzeylerin daha fazla algılanmasını sağlamaktadır (Şekil 35). Ancak, tez çalışması süresince ziyaret edilen “Sanatçı ve Zamanı” sergisinin bulunduğu sürekli sergi katının (giriş katı) durumuna bakıldığında, genel organizasyonun sanatın algılanmasının önüne geçmediği söylenebilir.
- ii. Beyaz duvarlar, tavadaki taşıyıcı ve tesisat sistemlerinin açıkta bırakılmış ve gri renk olması, zeminin de aynı şekilde gri renk olmasına rağmen varlığını hissettirmektedir.
- iii. Sergilenen yapıtların her biri kendi içinde bir zamanı aktarmaktadır. Yan yana asılmış olan yapıtları izlerken her birinin aktardığı zaman içinde kendini bulan izleyici o anda fiziksel olarak bulunduğu mekândan ziyade tablolarındaki zamanı yaşayabilir. Ancak, bu yanılsama fazla uzun sürmeden yerini gerçekliğe bırakmaktadır. Sanat mekânını dolaşırken karşılaşılan video ve enstalasyon sanatının gerçekliği, izleyicinin bulunduğu fiziksel mekânı da yapıtla beraber algılamasına olanak verir niteliktedir.
- iv. İM bulunduğu konum ve içerisindeki sosyal mekânlar itibariyle, sosyal bir müzedir. Sanat mekânının açık plan olarak sunulmasından dolayı duvarlar kendi

içinde mekânlar tanımlamaktadır. Pencereleden uzakta kalan bu mekânlar, kendi içinde içe dönük mekânlar olarak ifade edilebilir. Çünkü bu mekânları oluşturan duvar yüzeylerinde açıklık bulunmamaktadır. Bu durumda, duvarlar sadece sergileme yüzeyi olarak katı elemanlar olarak nitelendirilebilir.

- v. Müze içerisinde tanımlı sınırlarla ayrılmış sanat mekânı, serbest dolaşıma uygun olarak planlanmıştır. Dolaşım yönünden özgür bırakılan izleyici, yapıtlara dokunmak konusunda aynı özgürlüğe sahip değildir. Yürürken yapıtlara dokunmamak veya çarpmamak için özenli ve dikkatli davranmak gerekmektedir. Bu nedenle, beyaz küpün modernist yaklaşımının izlerini taşıdığı söylenebilir.

5.3.2 Dışa Dönük Bağlam: Dönüşmüş Beyaz Küp Üzerinden İnceleme

İM, dönüşmüş beyaz küpün kavramsal ve mekânsal özellikleri arasında yer alan, dışa dönüklük, yapıtın gerçekliği ve sanatçının varlığı ifadeleri üzerinden incelendiğinde;

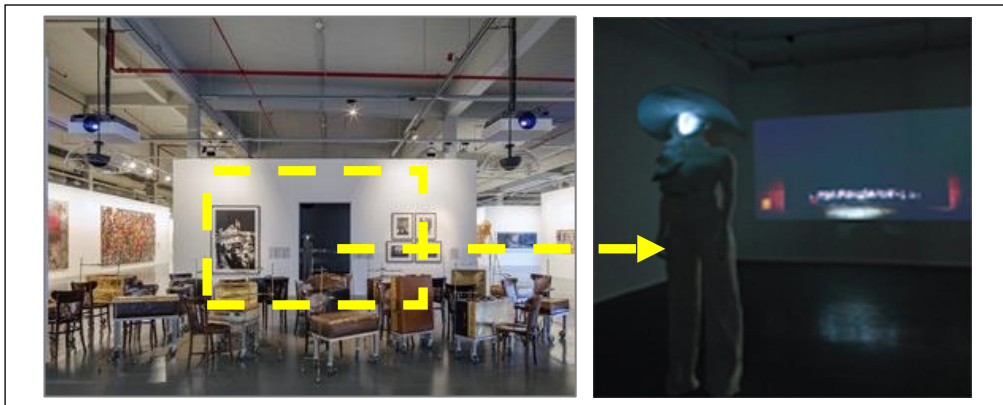
- i. İM'nin tüm iç mekânlarında, dışa dönüklük kavramını kapsayan; insanlarla bir arada olma, düşünmek yerine hareket etme, özgürlük gibi ifadelerin yer aldığı görülebilmektedir. Dışa dönüklük durumunu gösteren ilk unsur, İM'nin sosyal bir müze olmasıdır denilebilir. Ancak, sosyallik bazı kurallar ve sınırlar içerisinde gerçekleşmektedir. İzleyicilerin serbest dolaşımı ücret ödenip girilen sergi mekânı içerisinde ve bu mekândan yapılan dağılım ile söz konusu olmaktadır. Süreli sergi ve kütüphane katına inebilmek için de yine sürekli sergi katından giriş yapılması gerekmektedir. İzleyiciye imkân tanınan dolaşma alanı sürekli serginin içinden dağılarak sağlanmaktadır. Yalnızca restoran kısmından giriş yapılmış ise, sergi ücreti ödenmeden diğer mekânların kullanımını söz konusu değildir. Bu doğrultuda, sınırlı bir dışa dönüklük durumu vardır denilebilir.
- ii. İM temel prensip olarak, yapıtları koleksiyonuna katmaktadır. Bunun için de, müzenin geleneksel görevi olan toplama, koruma ve sergileme yaklaşımını sürdürmektedir. Dolayısıyla, sanatçılar yapıtlarını kendi atölyelerinde üretip İM'ye getirmektedirler. Müze binası ve iç mekânları sanatın önüne geçen bir

tasarıma sahip olmadığından, sanatçıların mekâna müdahalede bulunacak çalışmalar yapmadığı görülmektedir. İM bu yönüyle beyaz küp yaklaşımını – sanat yapıtının atölyede üretilmesi görüşünü – çağrıştırmaktadır. İM'nin sürekli sergi koleksiyonundaki yapıtların bitmiş sunulmaya hazır halde izleyicinin karşısına çıktığı gözlemlenmiştir. Modernizm ve beyaz küp dönemine ait soyut yapıtların üretim süreçlerini sanatçının kendisinden başka kimse görmemektedir. Her ne kadar İM'de çağdaş sanatın temsili yapıtlar da sergilense, yine hiçbir yapıtların üretim süreci hakkında fikir yürütülememektedir. Bu da, sanatçıların İM'yi atölye olarak kullanamamasından kaynaklanmaktadır. Bazı süreli sergilerde mekânı tasarım sürecine dâhil eden sanatçılar İM'nin alt katını atölye olarak kullanmıştır. Ancak yine de Antmen'in (2013) ifade ettiği, “ham bırakılmış bir alternatif mekân” olarak İM'yi değerlendirmek mümkün olmayabilir.

5.3.2.1 İç Duvar

İM'nin 2004'ten 2018'e kadar olan süreçte düzenlediği süreli ve sürekli sergiler – resmi internet sayfasından – incelenmiştir. İncelenen fotoğraflardan ve açıklamalarından anlaşıldığı üzere, her sergi yeni bir koleksiyonu, her yeni koleksiyon da yeni bir mekânsal ve küratöryel düzenlemeyi beraberinde getirmiştir. Çoğunluklu olarak beyaz renk duvar yüzeyi tercih edilmiş olsa da, aralıklarla sergi içeriğine bağlı olarak farklı renkler kullanılmıştır. Özellikle, video sanatı uygulamalarında siyah rengin tercih edildiği “*black box*” olarak tanımlanan mekânlar yaratılmıştır (Şekil 5.6).

Şekil 5.6: İM'de *black box* olarak tasarlanan mekân



Kaynak: Murat Germen izni ile alınmıştır. Ayça Esen, (2018).

İncelenen örnekler göstermektedir ki, mimarın sergi organizasyonundaki rolü, küratör kadar başarılı olamayabilir. Sanatsal düzen ve sanat mekânındaki durumu yöneten kişi olarak küratör, sanat mekânının bütüncül olarak düzenine hâkim olan kişidir. Bir müzenin günümüzdeki misyonunun, yalnızca toplamak, korumak ve sergilemekten çok daha fazlası olduğunu, sanat çalışmalarının bir araya getiriliş biçimindeki yaklaşımları ile göstermektedirler.

İM'nin sergilerinde, çağdaş sanatın kollarından olan soyut resim, enstalasyon, video sanatı ve fotoğraf sanatı genellikle bir arada izleyiciye sunulmaktadır. Bu nedenle, her serginin içerdiği sanat kollarının ihtiyaç duyduğu duvar yüzeyleri değişkenlik göstermektedir. Her sergide değişen sanat mekânı planlaması, İM'nin düzenli izleyicisi her defasında farklı deneyim yaşayarak, sanatsal anlamda yeniliklerle beslenmektedir.

Tez kapsamında ifade edilen içe dönük bağlam olarak beyaz küp ve dışa dönük bağlam olarak dönüşmüş beyaz küp, İM'nin sanat mekânında duvarlarda olduğu gibi değişkenlik gösterdiği söylenebilir. Sergi içeriğine göre, içe dönük veya dışa dönük mekânlar yaratıldığı incelenen örneklerde görülmüştür. O'Doherty'nin (2013) bağlam ve içerik diyalektiğinde, sanat ve çevresi ele alınmaktadır. Aslında, her yapıt bulunduğu çevre yani bağlam içerisinde anlaşılır olur ve “sanat” niteliği taşır (Daniel Buren'in *In Situ* çalışmalarında olduğu gibi). Bazı yapıtların izleyici tarafından anlaşılabilmesi için o bağlama ihtiyacı vardır. Bu nedenle İM'de her sergi kendi içeriğini ve bağlamını tasarlamaktadır.

Bu doğrultuda, İM'nin resmi internet sayfasında yayınlanan, son 14 yılda düzenlenmiş süreli ve sürekli sergilerin fotoğrafları incelenmiştir (İstanbul Modern 2018). İçlerinden seçilen 10 serginin, internet sayfasındaki açıklamaları ile fotoğraflarda görülen sergi mekânı planlaması karşılaştırılmıştır. İM'nin internet sayfasındaki “Geçmiş Sergiler” sekmesinde yer alan sergiler arasından; küratöryel planlamayı ve iç duvarların sergilenme biçimini yansıtan yazılı bilgi ve fotoğrafları olanlar seçilmiştir:

Şekil 5.7: “İstanbul Modern’e Doğru” sergisi ve “Kimsin Sen? Ahmet Polat” Sergisi



Kaynak: İstanbul Modern, Geçmiş Sergiler

- i. “İstanbul Modern’e Doğru” Sergisi (12 Aralık 2004 – 10 Ocak 2005 Süreli Sergi):
“Mekâna-özel olarak boyutlandırılan fotoğrafların yerleştirilmesinde, her serginin gereksinimine göre farklı mimari düzenlemelere kendini açma potansiyeli taşıyan çıplak müze boşluğunun vurgulanması hedeflendi.”
Bu sergi, beyaz duvarlardan oluşmaktadır. Sergilenen yapıtlar ağırlıklı olarak resim sanatını kapsamakta ve enstalasyona daha az yer vermektedir. İM’nin ilk planlandığı hali (mimarın sergi planlamasını) küratörler tarafından kısmen korunarak, yapıtlar mekâna özgü olarak çalışılmıştır (Şekil 5.7).
- ii. “Kimsin sen? Ahmet Polat” Sergisi (30 Mayıs 2007 – 26 Ağustos 2007);
“[...] son sözü kendisinin değil, fotoğraflarına bakanların söylemesini istiyor.”
Sergideki temel amacın, fotoğrafçının kadrajına dâhil olan konunun fotoğrafçı tarafından nasıl anlatıldığı değil, izleyicinin onu nasıl yorumladığı olduğu söylenebilir. Bu sergide mekânsal bağlam, içeriğe göre yeniden düzenlenmiş ve beyaz haricinde de renkler kullanılmıştır (Şekil 5.7).

Şekil 5.8: “Düşleri Düşlemek” Sergisi ve “Köprü6” Sergisi



Kaynak: İstanbul Modern, Geçmiş Sergiler

- iii. “Düşleri Düşlemek” Sergisi (30 Mayıs 2007 – 26 Ağustos 2007 Süreli Sergi);
“Sergide yer alan yapıtlar, fantezilerin, gündelik yaşamın içinde saklı olan birtakım gerçeklikleri nasıl günışığına çıkardığını göstermektedir. Yeni görsel, toplumsal ve duygusal alanlar oluşturma yolundaki güzel arzuları dile getiren bu yapıtlar, çağdaş teknolojileri iletişim kurmak amacıyla kullanarak, gerçekliği değiştirmenin ne denli zor olduğuna ilişkin bir farkındalığı ortaya koymakta; görmenin, düşlemenin ve anlamının olanaklarını araştırmaktadırlar.”

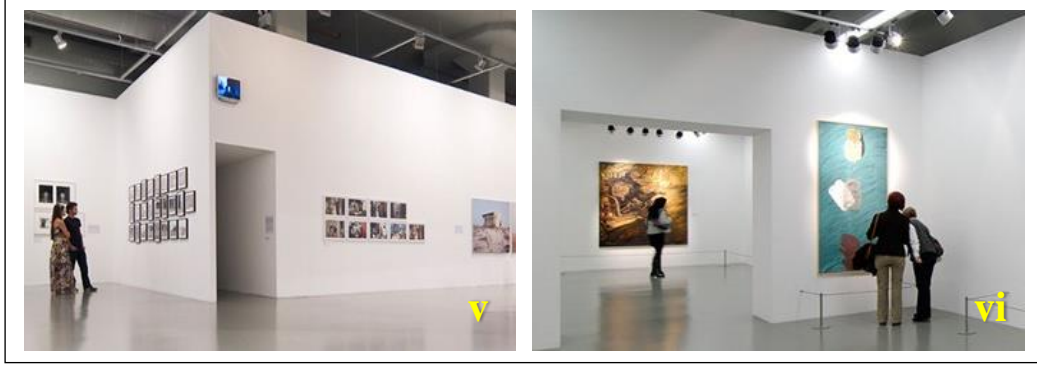
Bu sergide kullanılan yöntem, sanat kollarından videoyu ve fotoğrafı kapsamaktadır. Gündelik hayatı ve gerçeklik kavramlarının ilişkiselliğinin vurgulanmak istediği çalışmalar içeren serginin iç duvar yüzeylerinden bir kısmı beyaz, bir kısmı ise siyah renktedir (*white cube* ve *black box* kavramlarının sentezi). Yapılan çalışmaların mekânsal karşılığına bakıldığında, fotoğraftaki oturma alanı dikkat çekmektedir. Anlatılmak istenenin izleyici tarafından yorumlanmasının beklendiği durumlarda, ya da bir video çalışmasının uzun sürmesinin etkisiyle o çalışmanın önüne oturma birimleri yerleştirilmektedir. Bunu yaparken, nasıl ki duvarlarda beyazlık korunmuş ise, oturma alanına o beyazlığı kıracak renkler ile vurgu yapılmıştır (Şekil 5.8).

- iv. “Köprü6” Sergisi (Sergisi 6 Eylül 2007 – 3 Şubat 2008 Sürekli Sergi);

Bu sergide Galata bölgesi, Galata Köprüsü ve çevresini anlatan tarihsel fotoğraflar yer almaktadır. Klasik dönemi anlatan fotoğraflar içeren bir sergi olmasından dolayı diğer sergilerden farklı olarak altın yaldızlı çerçevelere sarınmış yapıtlar

ön plana çıkmaktadır. 19. yüzyıl sergileme yaklaşımına bir göndermede bulunularak, duvarlarda tercih edilen yeşil renk, bu sergide de uygulanmıştır. Böylelikle, yeşil rengin doğal renk olarak kabul edildiği gerçeğinin günümüze kadar ulaştığı İM üzerinden öngörülebilir. Fotoğraftan da anlaşıldığı üzere, 19. Yüzyıl müze yöneticilerinin ortaya attığı kontrastlık kavramı – yeşil duvar üzerinde altın yaldızlı çerçevelerin izleyici tarafından iyi algılanması – Köprü6 sergisinde kendini göstermektedir. Ayrıca, klasik dönemin oldukça sıklıkla kullandığı duvar kâğıdı da tematik olarak duvar yüzeylerinde yerini almaktadır (Şekil 5.8).

Şekil 5.9: “Suyun Bir Arada Tuttuğu” Sergisi ve “Modern Deneyimler” Sergisi



Kaynak: İstanbul Modern, Geçmiş Sergiler

- v. “Suyun Bir Arada Tuttuğu” Sergisi (10 Eylül 2008 – 11 Ocak 2009 Sürekli Sergi);
“Sergi bu iki temayla, birçok kadın ve erkek sanatçının resimden uzaklaşıp, tamamiyle yeni ifade biçimlerine yönelmelerini ve fotoğraf, video ve mekân enstalasyonlarındaki dönüşümü anlatıyor.”
“Düşleri Düşlemek” sergisinde olduğu gibi video ve fotoğraf sanatının gündelik hayat ile olan ilişkisi izleyiciye sunulmaktadır. Bu sergide farklı olarak, simgesel kapı geçişleri yaratılmıştır. Bir başka deyişle, iç duvar yüzeyleri üzerinde yaratılan açıklıklar sayesinde birbirine bağlanan mekânlar arasındaki geçişler, Krauss’un (1996) da ifade ettiği gibi, izleyicide merak uyandırmakta ve keşfe çıkarmışçasına bir hevesle sergiyi dolaşmaya imkân tanımaktadır (Şekil 5.9).

vi. “Modern Deneyimler” Sergisi (13 Aralık 2008 – 26 Mayıs 2009 Sürekli Sergi);
“*Bu sergide de tema-kavramlara ayrılmış durumda. "Soyut-Lirik, Soyut-Geometrik" ve "Figür-İnsan" başlıkları altında düzenlenen iki salonda, modern sanatın temalar üzerinden nasıl geliştiği anlatılıyor.*”

Bir önceki maddede bahsedilen simgesel kapı açıklıkları bu sergide de kullanılmıştır. Duvar yüzeylerinin beyaz tercih edildiği görülmektedir (Şekil 5.9).

Şekil 5.10: “Sarkis: Site Sergisi” ve “Hayal ve Hakikat” Sergisi



Kaynak: İstanbul Modern, Geçmiş Sergiler

vii. “Sarkis: Site Sergisi” (11 Eylül 2009 – 17 Ocak 2010 Süreli Sergi);

“*İstanbul Modern’in sergi salonlarını kendi geçmişinin izleri ile dolu, ucu bucağı olmayan bir kent olarak inşa eden sanatçı, sergi için çağırdığı çalışmalarında bir kentin olası mekân, figür ve olgularını bir araya getiriyor.*”

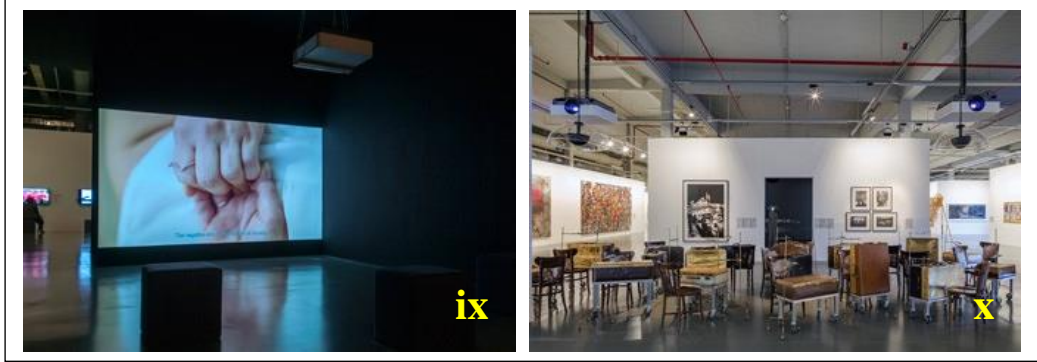
Bu noktada, sanatçının baskın karakteri ön plana çıkmaktadır. Neredeyse tüm mekânı kendi çalışması doğrultusunda dönüştürerek, tam da 60’lı yıllarda yapılan sanat hareketlerini çağrıştıran bir tavırla, sanatı bağlamın ta kendisi yapmıştır. Sokak temalı çalışmada, kente ve gündelik hayata dair kesitler bulmak mümkündür. Bu da sanatı yalnızca izlemenin gündelik hayatın dışında kalan bir yaklaşım olduğunu gözler önüne seren bir çalışma olduğunun açık ifadesidir denilebilir (Şekil 5.10).

viii. “Hayal ve Hakikat” Sergisi (16 Eylül 2011 – 22 Ocak 2012 Süreli Sergi);

Beyaz duvarların yoğunlukta kullanıldığı bir sergi planlamasına sahip olmasının yanı sıra, izleyiciye sergiyi aktif olarak takip edebilme imkânı sunmuştur. Serginin müzede bulunduğu süre boyunca, çeşitli etkinlikler düzenlenerek

(sempozyum ve atölye çalışmaları gibi) izleyicinin bir sergiyi izlemekten daha fazlasını yapması sağlanmıştır (Şekil 5.10).

Şekil 5.11: “Artists’ Film International 2014-2015” Sergisi ve “Sanatçı ve Zamanı” Sergisi



Kaynak: İstanbul Modern, Geçmiş Sergiler

ix. “Artists’ Film International 2014 – 2015” Sergisi (20 Ocak – 12 Mart 2015 Süreli Sergi;

“[...] güncel video sanatına odaklanan ve görsel sanatçıların hareketli görüntü, animasyon ve filmlerini dünyanın farklı köşelerine taşıyan [...]”.

Video sanatının uygulandığı sergide, bu sanatın gerekliliklerinden olan *black box* kavramına yer verilmiştir. Ekranda gösterilen video sanatının bulunduğu duvarlar beyaz, projeksiyondan yansıtılarak gösterilen video sanatının bulunduğu duvarlar ise siyah yüzeye sahiptir. Ekran da “çerçeve” içine alınmış bir sergileme aracı olduğundan beyaz duvar üzerinde sergilenmesi algılanmasını engellemektedir. Ancak duvar yüzeyine yansıtılan videonun algılanabilirliğinin artması için koyu renk ve karanlık bir ortama ihtiyaç duyulmaktadır (Şekil 5.11).

x. “Sanatçı ve Zamanı” Sergisi (2015 – 2018 Sürekli Sergi – Koleksiyon Sergisi);

“soyut sanatın farklı zamanlardaki karşılıklarını, sanat üretiminde malzeme ve atölyenin rolünü, peyzaj ve natüromort geleneğinden bugünün doğa algısına olan dönüşümü, kimlik arayışlarını [...]”.

Soyut sanatı sergileyen bu sergide duvar yüzeyine fazlaca ihtiyaç duyulmuştur. Çünkü soyut resim sanatı beyaz duvar üzerinde sergilenme geleneğine alışık ve kendini beyaz fon üzerinde gösterebilmektedir. Soyut sanata gönderme yapan

enstalasyon çalışmalarının sayısı resim sanatına göre daha az sayıda olduğundan dolayı, her enstalasyon için ayrı bir duvar düzenlemesi yapılmamıştır. Yalnızca birkaç tanesinin kendi bağımsız alanını tanımladığı sergide, tabloların adetleri ve boyutlarının büyük olmasının etkisiyle beyazlık, sterillik kavramları incelenen diğer örneklerdeki kadar baskın hissedilmemektedir (Şekil 5.11).

İM'nin internet sayfasında yayınlanan son 14 yılda düzenlenmiş sergiler arasından 10 tanesi incelenmiştir. Bu sergilerin her birinin içeriğine göre sergi mekânı içerisinde küratöryel düzenleme yapıldığı görülmektedir. Bazı sergilerin – özellikle süreli sergilerin – sergi sürecinde düzenlenen çeşitli etkinliklerle izleyicilerin müzede aktif olmaları hedeflenmiştir.

İç duvarların kullanımına bakıldığında; ağırlıklı olarak beyaz duvarların sergi yüzeyi olarak kullanıldığı görülse de, renkli duvarların da sergi içeriğine bağlı olarak uygulandığı gözlemlenmiştir. Sürekli sergiler aynı zamanda İM'nin koleksiyon sergisini de oluşturduğundan en az 1 yıl izleyiciye sunulmaktadır. Bu sergilerin arka fonu olarak çoğunlukla beyaz rengin tercih edildiği görülmüştür. Süreli sergiler, sanatçıların enstalasyon ve video çalışmalarını – sürekli sergi planlamasına göre – daha özgürce uyguladıkları ve zaman zaman mekânı da çalışmalarına dahil ettikleri görülmüştür. Bu sergilerde iç duvarlar renkli olarak uygulanabilmektedir. Örneğin, projeksiyondan yansıtılan video çalışmalarında siyah duvarın uygulandığı birçok sergi görülmüştür.

5.3.2.2 Tavan

İM'nin tasarım prensibi olarak antrepo görüntüsünün korunmak istenmesi, iç mekânlarındaki görünümü de yakından etkilemiştir. Tavan antrepo halindeyken de kapalı olmadığı için bu şekilde bırakılarak endüstriyel yapı görüntüsü bozulmamıştır. Beyaz küp bağlamının mekânsal özellikleri arasında tavanın yalnızca aydınlatma amacıyla işlev gördüğü, dönüş beyaz küp ile birlikte de bu işlevin yerini sergileme yüzeyi olarak kullanılması almıştır. Aydınlatma yüzeyi olarak kullanılan tavanın sergi içindeki durumu beyaz küp bağlamında incelendiğinde, duvarların tavana kadar uzanmasından dolayı, oluşan her mekânın kendi aydınlatma sistemi bulunduğu görülmüştür. Bu aydınlatmalar

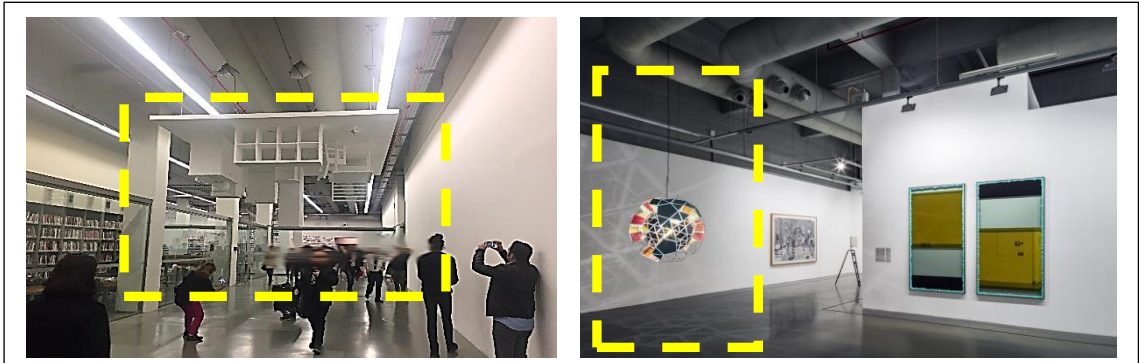
önceleri yalnızca mekânı aydınlatan ve duvarlara gölgenin düşmesine izin vermeyen bir sistemden oluşmaktadır. Süreç, tablolara odaklanan aydınlatmaların gelişmesi ve neticede artık tavanın yalnızca aydınlatmayı sağlayan yüzey olarak kullanılmaması olarak devam etmiştir.

İncelenen örnekler göstermektedir ki, tavanın sergileme yüzeyi olarak kullanılması, İM’de olduğu gibi açık tavanı da beraberinde getirmektedir. Açıkta bırakılan elektrik ve mekanik tesisat borularından ya da onların alt kısmına uygulanan bir karkastan sarkıtılarak sergilenen yapıtlar tavanı bir sergileme yüzeyi olarak açıkça ortaya koymaktadır. Bu tür bir iç mekân endüstriyel yapıyla bağdaşmaktadır. İM’nin de bir endüstriyel yapıda bulunması dolayısıyla tavanın sergileme yüzeyi olarak kullanılmasına elverişli olduğunu göstermektedir. Mimar Tabanlıoğlu röportajında, İM’nin tavanının gri renkte olmasını sağlayarak – gri rengin sokakta aşına olunan bir renk olması dolayısıyla müze iç mekânlarını sokağın devamı olarak algılanmasını istediklerini vurgulamıştır;

[...] Yani burası sokağın da devamı, bir ev gibi değil, bir otel gibi de değil. O yüzden trafiğe yoğunluğu olan, az yıpranan aynı zamanda da kire az gösteren bir renk seçildi. Tavanda da aynı durumdan dolayı gri renk seçildi. [...]

İM’deki sergilerde de bazı yapıtların tavadan sarkıtılarak sergilendiği görülmektedir. Özellikle süreli sergilerde daha özgün çalışmalara yer verilmesi, sanatçıların mekânı kullanma biçimlerine de yansımaktadır (Şekil 5.12).

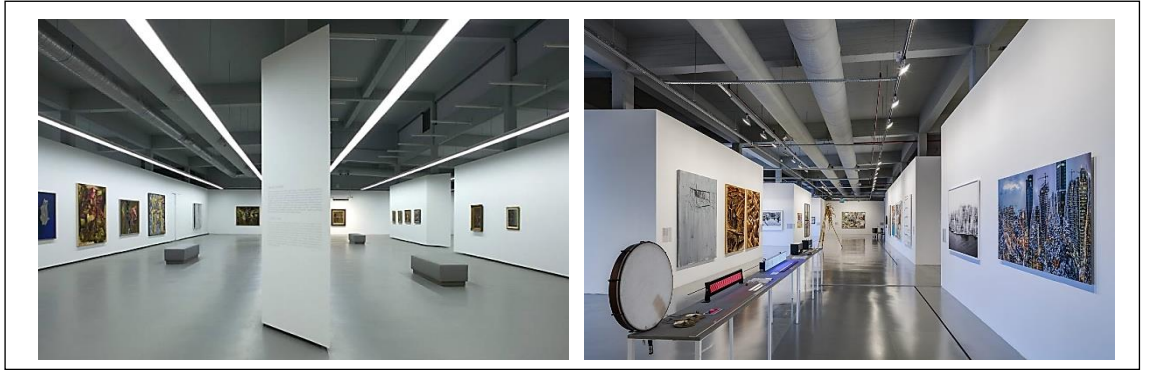
Şekil 5.12: İM’de tavanın sergi yüzeyi olarak kullanılmasına örnekler



Kaynak: Ayça Esen, (2018). Murat Germen izni ile alınmıştır.

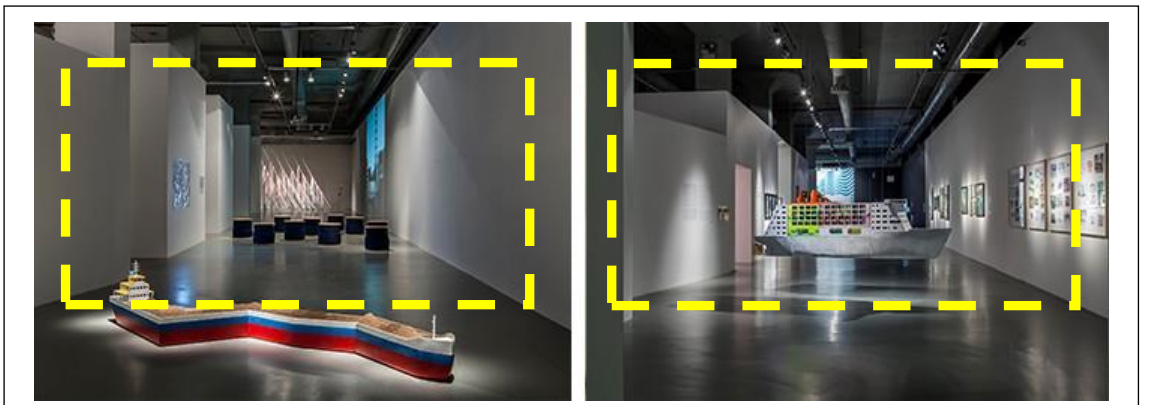
İlk olarak, duvarların oluşturduğu doğrusal dolaşım hattını vurgulayan lineer aydınlatma sistemi uygulandığı görülmektedir. Bu aydınlatma, genel mekân aydınlatmasını sağlamakta ve beyaz küpün galeri mekânlarını çağrıştıran gölgesiz yüzeyler oluşmasına olanak vermektedir. Sergiler ve içerikleri kapsamında şekillenen mekânsal planlamalara göre tavadaki aydınlatma sistemi de revize edilmiştir. Genel aydınlatma yerine, yapıtlara odaklanan aydınlatmalar tercih edilmiştir. Böylelikle, duvar yüzeylerindeki temiz ve pürüzsüz görüntünün yerini, spot lambalarının oluşturduğu gölgeler almıştır (Şekil 5.13 ve 5.14).

Şekil 5.13: İM'de tavanın sergi yüzeyi olarak kullanılmasına örnekler



Kaynak: Tabanlıoğlu Mimarlık arşivinden alınmıştır; Murat Germen izni ile alınmıştır.

Şekil 5.14: İM'de tavadaki spot aydınlatmanın duvarda bıraktığı gölgeler

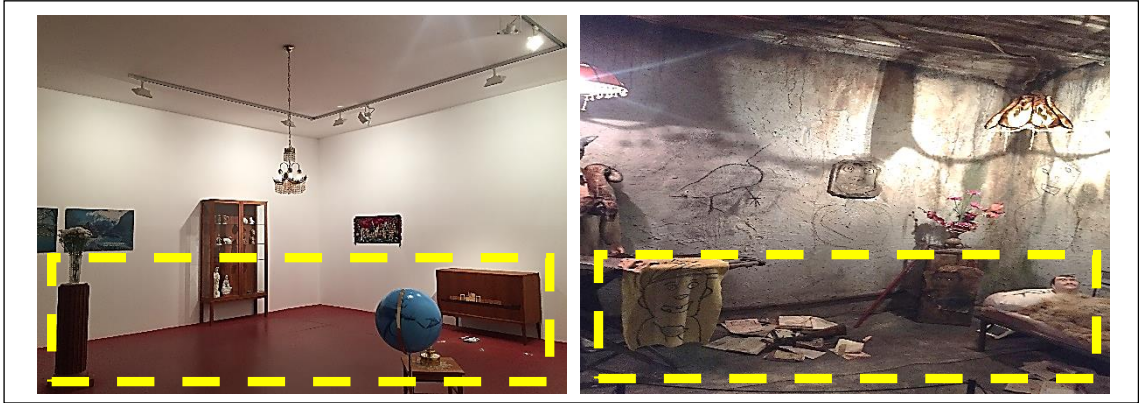


Kaynak: İstanbul Modern, Geçmiş Sergiler

5.3.2.3 Zemin

Zemin, diğer sergi mekânlarında olduğu gibi İM’de de tavan ve duvar yüzeylerinin olduğu kadar baskın bir role sahip değildir. Değişen sergilere göre, tavan ve duvarın kullanımı da değişmekte ancak zemin sabit kalmaktadır. Tabanlıoğlu’nun ifadesine göre, zeminde gri rengin kullanılma sebeplerinden birisi kiri göstermeyen ve sokaktan aşına olunan bir renk olmasıdır. Diğeri ise, tavan ve zeminin gri renk olması ile geri planda bırakılarak, duvarları ön plana çıkartmaktır. Tek bir zemin malzemesi bütün müzenin döşemesini örttüğünden dolayı, sergi alanı içerisinde tanımlayıcı sınırlar oluşturmamaktadır. Ancak, süreli sergilerde bazı sanatçıların mekânla beraber yaptığı özgün çalışmalarda zemin de dönüşerek sergiye dâhil edilmiştir (Şekil 5.15).

Şekil 5.15: İM'de zeminin dönüştüğü durumlar



Kaynak: Ayça Esen, (2018).

5.3.2.4 İç Cephe

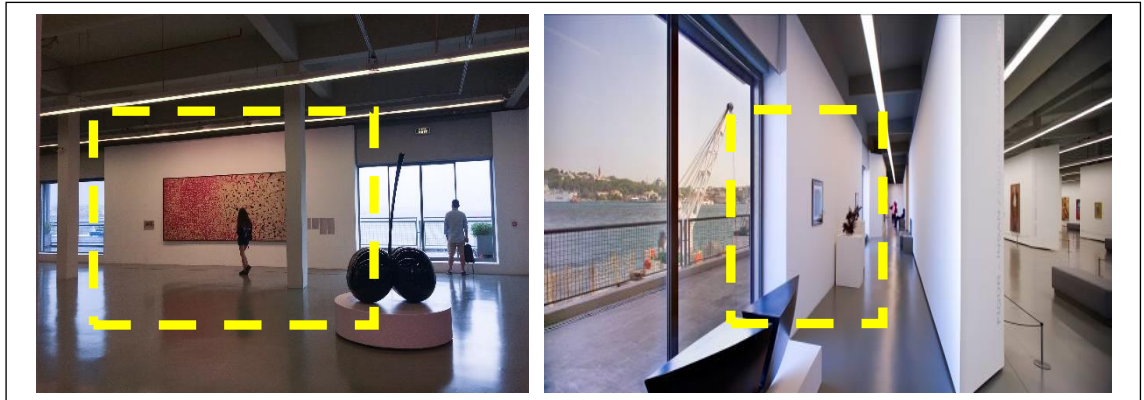
İM bulunduğu konumdan dolayı – Karaköy’de bulunduğu süre boyunca – oldukça dikkat çekmiştir. Boğazın kıyısında konumlanmış olan antrepo binasının cephelerinde bulunan pencereler, İM planlanırken de korunmuştur. Bu yönüyle dönüşmüş beyaz küpün kavramsal ve mekânsal özelliği olarak belirlenen dışa dönüklük ve cephe açıklığını uygulamıştır denilebilir. Oysa beyaz küp bağlamı içerisinde cephe açıklığına yer yoktur. Cephe açıklıkları ile İM dışa dönüklük durumu ile ilişkilendirilse de, iç duvarların küratöryel organizasyonu içe dönük mekânlar da yaratmaktadır. İM’nin sergi planlamaları incelendiğinde, cephe açıklıklarının önünün kapatılmadığı görülmüştür.

Tabanlıoğlu'nun da ifade ettiği gibi, iç mekândan algılanan boğaz manzarası, İM'nin cazibe merkezi haline gelmesindeki etkenlerden birisidir.

Cephe açıklıkları ile sanat müzeleri etrafında bulunan manzara bir yapıt gibi izleyiciye sunulmaktadır. Beyaz küpün dayattığı nesnellik ya da bir başka deyişle nesne odaklılık, dönüşmüş sanat müzelerinde gerçeklik kavramı ile yer değiştirmiştir. Yapıtın gerçekliği sanat mekânına da yansiyarak cephe açıklıklarından algılanan gerçek manzara – metaforik olarak “gerçek” yapıt – ortaya çıkmıştır. İM'nin sanat mekânında dolaşırken odaklanılan yapıtlar karşısında göz hareket ederken, İstanbul Boğazı manzarası aniden dikkati yapıtlardan alarak kendi üzerinde toplayabilir. Krauss'un (1996) ifade ettiği izleyicinin dikkatinin “başka bir ilişkiye” çekilmesi, bu durumu tanımlamaktadır. Bu ilişkiyel durum izleyici – yapıt – manzara arasında kurulan bir etkileşimi oluşturmaktadır. İM bu etkileşimi İstanbul Boğazı'ndan aldığı ilhamla oluşturmakta ve çoğunlukla sergilerinin temalarını su veya kent üzerine kurmaktadır (İstanbul Modern 2018).

Cephe duvarı, manzaradan bakıldığında cephe rengi gri, manzaraya bakıldığında iç cephesi zaman zaman farklılık gösterse de çoğunlukla beyaz renktedir. İç cephe yüzeyi de sergi yüzeyi olarak mekâna dâhil olmaktadır (Şekil 5.16).

Şekil 5.16: İM iç cephe duvarının sergi yüzeyi olarak kullanılması



Kaynak: Tabanlıoğlu Mimarlık izni ile arşivinden alınmıştır.

5.4 YAPILANDIRILMAMIŞ GÖZLEM

Bu bölümde, rastgele seçilmiş tarihler olarak 5 Temmuz 2017, 11 Ekim 2017 ve 17 Mart 2018 tarihlerinde İM'nin sürekli sergi mekânında gerçekleştirilen yapılandırılmamış gözlemler ve destekleyici çalışma olarak sosyal medya üzerinden gerçekleştirilen çalışmada İM izleyicisinin görsel paylaşımları üzerinden mekân deneyimindeki öncelik algısı gözlem analiz edilmektedir. Yapılandırılmamış gözlem; herhangi bir katılımcı olmaksızın, gözlemcinin aynı mekânda bulunduğu kişileri ve durumları inceleme yöntemidir. Medya antropolojisi ise, teorik olarak bir yöntem olarak önerilen, antropolojinin aseptik disiplindir. Büyük veri çalışması için medya antropolojisinin potansiyeli, ilkelerinin, veri arasındaki ilişkiler ağını bütünsel bir şekilde incelemeye ihtiyaç duyması gerçeğinde yatmaktadır (Sánchez ve diğerleri 2017). Bu iki yöntemde de araştırmacı, gördüklerini kaydetmektedir. Ayrıca, gözlemlenen kişilerin; yaş, cinsiyet, eğitim durumu, vb. bilgileri göz ardı edilerek, yalnızca kişilerin sanat mekânı ve yapıtlar ile olan ilişkisi ön planda tutulmuştur. Gözlem sonucunda elde edilen nitel bilgiler ışığında, bağlamsal yaklaşımların temel alınarak gözlemlendiği mekân içerisindeki olay ve durumlar alan çalışması kapsamında önem kazanmıştır.

5.4.1 Sanat Yapıtının Mekân İçerisinde Konumlandırılması

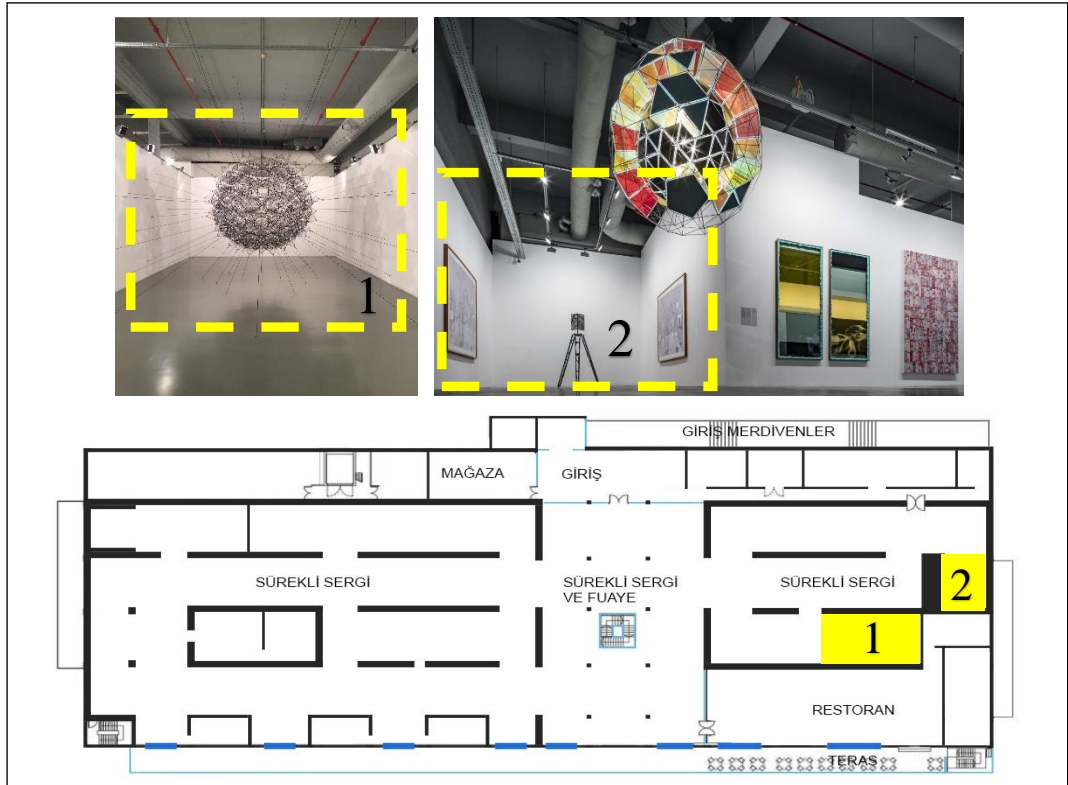
İM'nin düzenlediği her sergiye göre sanat mekânının bağlamının da şekillendiği önceki bölümlerde ifade edilmişti. Bu doğrultuda, yapılandırılmamış gözlemin yapıldığı tarihlerde izleyiciye sunulmuş olan “Sanatçı ve Zamanı” isimli sürekli sergi incelenmektedir. Bu serginin bir özelliği de İM'nin koleksiyon sergisi olması ve 3 yıl boyunca izleyiciye sunulmasıdır. “Sanatçı ve Zamanı” sergisinden önceki diğer sürekli sergiler yılda en az 2 kere değişmiş olmasına rağmen bu sergi İM'de gerçekleşen ilk uzun soluklu sergi olmuştur.

Sergi içeriği, İM'nin resmi internet sayfasında şu şekilde açıklanmaktadır (İstanbul Modern 2018);

“Sanatçı ve Zamanı”, Türkiye’nin mihenk taşı düşünür ve edebiyatçılarından Ahmet Hamdi Tanpınar’ın (1901-1962) “ne içindeyim zamanın ne de büsbütün dışında” sözlerini de bir çıkış noktası olarak belirliyor.

Tanpınar’ın zamanı; doğa, su, aşk, kent ve çeşitli meseleler üzerinden vurgulaması serginin temasını oluşturmuştur. İM’nin Artistik Program Yöneticisi Birnur Temel, sergiyi oluştururken aynı dönemi paylaşan sanatçıların yapıtlarını bir araya getirme değil, aynı düşünceyi paylaşan sanatçıları bir araya getirme yoluna gidildiğini ifade etmektedir. Dolayısıyla, Boğaz ve su kültürü, bir kent olarak İstanbul, beden, natüromort ve peyzaj geleneğinden bugün doğanın nasıl algılandığı gibi bir takım gruplandırmalar yapılmıştır. Böylelikle, izleyicinin yapıtları izlerken bu bağlantısal ilişkiyi kurabilmesi beklenmiştir. Sergi soyut resim, enstalasyon ve video sanatından çalışmaları içermektedir. Her bir yapıt bulunduğu alanda kendi bağlamını oluşturmaktadır. Özellikle bazı enstalasyon çalışmaları için özel mekânlar planlanmıştır (Şekil 5.17).

Şekil 5.17: İM’de sanat yapıtı için özel planlanan mekânlar



Kaynak: Murat Germen izni ile arşivinden alınmıştır. Ayça Esen, (2018).

Şekil 5.17’de görülen yapıtların sergilenebilmesi için U şeklinde plan tipine ihtiyaç vardır. Oluşturulan bu tanımlı mekânın üç duvar yüzeyi kapalıdır ve sergilenen yapıtlar kendilerini merkeze alarak bu duvar yüzeyleri vasıtası ile kendini ifade edebilmektedir. Kendi içinde bir mekân oluşturan bu hacim içe dönüklük durumu ile ilişkilendirilebilir. Yapıt sayesinde tanımlanmış bir mekânsal bütünlük sağlanmakta ve izleyici bu yüzeyler ile birlikte yapıtı anlamlandırması ve etkileşime girmesi gerektiğini rahatlıkla algılayabilmektedir. Dolayısıyla, yapıt mekânı şekillendirmekte ve hatta etrafına konumlanan diğer yapıtların anlamlandırılma süreçlerini de etkilemektedir. Yapıtların buldukları noktalar mekânsal devamlılığın sona erdiği hissini verse de yapıtlar izleyicinin dikkatini çekerek onu “başka bir ilişkiye” yönlendirmektedir.

Şekil 5.18: İM’de sanat yapıtı için özel planlanan mekânlar



Kaynak: Murat Germen izni ile arşivinden alınmıştır. Ayça Esen, (2018).

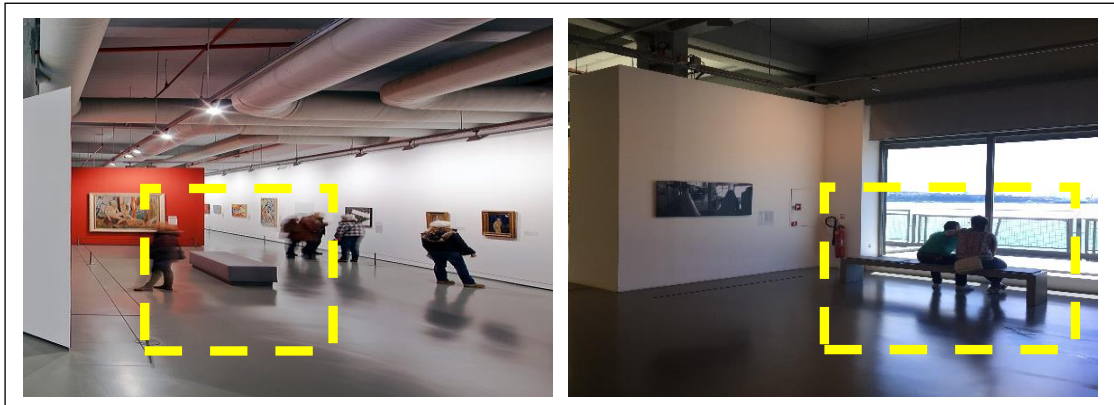
Şekil 5.18’de işaretlenen alandaki enstalasyon çalışmasının sergilenmesi için ihtiyaç duyduğu hacim, duvarların planlanmasına yansımıştır (Şekil 5.18). Sanat yapıtı burada kendi içinde bir mekân tanımlamasa da, serginin genel planlamasını etkilemiştir denilebilir. Karşı duvarında iki video sanatı çalışması projeksiyon yardımıyla duvara

Her bir video sanat mekânı içerisinde kendi bağımsız alanını oluşturacak özgürlüğe sahiptir. Tek başlarına sunulan ve izleyici ile baş başa kalan çalışmalar beyaz küpün kavramsal yaklaşımı olan içe dönüklük ile ilişkilendirilebilir. Bu mekânların beyaz küpten farkı duvarlarının siyah renk olması ve sanatın uygulanma biçimidir. Odadan içeri giren izleyici video çalışmasını uzun vakit boyunca izleyebilmesi için bir oturma elemanı ile karşılaşmaktadır. Öyle ki, bu içe dönük mekânlarda tıpkı beyaz küpte olduğu gibi dış dünya ile bağlantı koparılmıştır. Hatta yalnızca dış dünya ile değil, kavramsal olarak İM içerisindeki sergi ile de bağlantı koparılmış gibidir.

5.4.2 Manzaranın Sanat Mekânı İçerisindeki Önemi

Beyaz küpün içe dönük mekânlarında, duvarlara asılı tabloların önünde oturma elemanlarının konumlandırıldığı görülmektedir. İzleyicinin yapıtlar önünde oturarak izlemesi, yalnızca gözün işlevinin önemsendiğinin de bir göstergesidir. İM'nin ilk sergi fotoğraflarında da benzer oturma elemanları yapıtların önüne konumlandırılmıştır. Ancak zaman içinde değişen yaklaşımlar ile birlikte yapıtlar önündeki oturma elemanları kaldırılarak pencere önlerine konulmuştur. Manzaranın bir yapıt – tablo – olarak algılanması ve izlenmesi yaklaşımı beyaz küp bağlamının getirdiği benzer çağrışımı yapmaktadır (Şekil 5.20).

Şekil 5.20: İM'de oturma elemanının kullanımı



Kaynak: Murat Germen izni ile alınmıştır.

Manzarayı izleyiciye sunan pencereler geniş açıklıklara sahiptir. Önünde bulunan oturma elemanları izleyicilerin hem bir süre oturup dinlenmelerini hem de yapıtları ve mekânı arkalarında bırakarak buldukları ortamdan uzaklaşmalarını sağlamaktadır. Nasıl ki iç mekândan algılanan manzara izleyiciyi etkiliyorsa, dışarıdan müzeye bakıldığında da manzaranın kıyısında konumlanması da benzer şekilde etkilemektedir.

Müzenin kentle olan ilişkisi İM’de iki türdür: Müze kentin içindeyken ve kent müzenin içindeyken. Antrepo binası kent silüeti içinde dikkat çekici ve anıtsal bir mimariye sahip değildir. Ancak bir manzara olarak kent müzenin içindeyken oldukça dikkat çekicidir. Bu durum, İM’yi İstanbul’a bağlayan bir gerçekliği ifade etmektedir. İM’nin sergi alanının iç mekânı ile birlikte olduğu gibi, cephe açıklıkları olmadan başka bir şehre ve başka bir yapının içerisine konulması izleyicinin görsel ve bilişsel algısını çok fazla etkilemeyeceği söylenebilir. İM’yi İstanbul’a özgü yapan şüphesiz ki konumu ve manzarasıdır. Bu durumda İM izleyicinin zihninde manzara ile birlikte kodlanmaktadır denilebilir. Le Corbusier’in “herkese açık bir müzenin, şehrin kalbinde inşa edilmesi gerektiği” söylemi, İM ile bağdaştırılabilir (Tzortzi 2015). Ancak buradaki önemli nokta, izleyicinin şehrin kalbinde olduğunun farkındalığıdır. Dolayısıyla, cephe açıklıkları sayesinde izleyici etrafı ile bağlantı kurabilir. Bu durumda, Tabanlıoğlu’nun “sokağın devamı olan bir müze” ifadesi, izleyicinin manzara ile kurduğu ilişki sayesinde bulunduğu mekânı gündelik hayatının bir parçası gibi hissetmesi olarak anlam bulabilir.

Bunlara ek olarak, yerinde yapılmış olan gözlemlerde, izleyicinin dikkatini manzaraya çekmek amacıyla bir pencerenin önünden martı sesleri duyulmaktadır. Bu sesler, İM tarafından bir ses sistemi ile sürekli olarak yalnızca o pencerenin önünden geçerken duyulmaktadır. Böyle bir uygulama sayesinde izleyiciler dikkatlerini sanattan manzaraya kaydırmakta ve sanattan anlık olarak uzaklaşabilmektedir. Krauss’un (1996) da ifade ettiği gibi, müze içerisinde izleyicinin dikkati anlık durumlarda dağılıp, yeniden sanata odaklanabilmektedir.

İM’nin sürekli sergi katında yapılan yapılandırılmamış gözleme ek olarak; 01 Ocak – 18 Mart 2018 tarihleri arasında sosyal medya¹⁷ hesaplarında “#istanbulmodern” yazılı

¹⁷ Instagram

paylaşımlar yapan 404 kişinin paylaştığı fotoğraflar¹⁸ incelenmiştir. Alan yazında “medya antropolojisi” (*digital anthropology*) olarak adlandırılmış olan bu araştırma yöntemi, çevrimiçi topluluklardan alınan verilerin netnografi¹⁹ kullanılarak analiz edildiği birkaç örneği göstermektedir. Bu doğrultuda, “#istanbulmodern” bildiriyle belirtilen tarih aralığında sadece bir adet fotoğraf paylaşan tüm izleyiciler çalışma kapsamına dâhil edilmiştir. Bu incelemenin amacı, izleyicilerin İM’nin sanat mekânında en çok hangi alanda fotoğraf çektiklerini tespit etmektir. Dolayısıyla, sosyal medya hesaplarındaki sanat yapıtı ve cephe açıklığını içeren fotoğraflar incelenip nümerik veriler elde edilmiştir (Tablo 5.1).

Tablo 5.1: İM izleyicilerinin sosyal medyada paylaştığı fotoğraf adedinin analizi

Fotoğrafların Çekildiği Alan	Çekilen Fotoğraf Adedi
Resim ve Duvardaki üç boyutlu çalışmalar	198
Fotoğraf Sanatı	12
Enstalasyon Sanatı	100
Video Sanatı	47
Cephe Açıklığı / Manzara	47

Kaynak: Ayça Esen, (2018).

Yapılan bu çalışmadan elde edilen bulgulara göre; izleyicilerin duvara asılmış olan resim sanatına ilgisi, diğer sanat yapıtlarından ve manzaranın görülmesinden daha fazladır. Bu çalışma sonucunda izleyicilerin cephe açıklığından algılanan manzaraya yapıtlara olduğu kadar ilgi göstermediği görülmektedir.

¹⁸ Sosyal medya hesaplarında yapılan incelemeler sonucunda, hiçbir kişisel bilgi çalışmaya aktarılmamıştır.

¹⁹ Netnografi, Kanadalı Profesör Kozinets tarafından literatüre kazandırılmıştır ve onun tabiriyle İnternet veya teknolojik ağ etnografisidir (Robert Kozinets 2010).

5.5 İZLEYİCİ DENEYİMİNİN ANALİZİ

Müze deneyimi onu kapsayan bağlamın etkisiyle kişisel olarak oluşan bir eylemdir. Müzeye gelirken başlayıp, içindeyken şekillenir ve müzeden çıktığında da devam eden bir sürecin tamamı olarak değerlendirilmektedir. Sanat müzelerinin tasarım ve planlamasının diğer müzelerin önüne geçmesinin, müzenin bir cazibe merkezi hâline gelmesini sağlamıştır. Buna, mimari tasarımın ve müzenin içinde yer alan ek mekânların (restoran, mağaza, kütüphane, sinema, vb.) gündelik hayatta eğlence mekânları olmalarının etkisi olduğu düşünülmektedir.

Bu bölümde, izleyici ve deneyim kavramlarının tanımlanması ve sanat mekânının izleyici deneyimine etkileri tartışılmaktadır. Ek olarak, İM içerisindeki tüm mekânların kullanımı ve özellikle sürekli sergi mekânının nasıl deneyimlendiği, izleyiciler ile yapılan yüz yüze anket analizleri ile ifade edilmektedir. İç duvarların sergi içeriğine göre planlanmasının, cephe açıklıklarının ve yapıtların izleyici üzerinde bıraktığı etkiler çalışmanın önemli unsurlarındandır. Bu bölümde sorgulanmakta olan “sanat mekânının ve yapıtların organizasyonu izleyici deneyimini nasıl etkilemektedir?” sorusudur.

5.5.1 İM İzleyicisinin Tanımlanması

Resmi internet sayfasındaki *Hakkında* bölümünde İM izleyicisini; “Daha önce hayatlarında müze gezmemiş olan bir kitleden modern sanat uzmanına, anaokulu çocuğundan üniversite üyeleri [...]” olarak tanımlamaktadır. Buradaki önemli nokta, İM'nin daha önce müze deneyimi olmayan kişileri öncelikli olarak kazanmasıdır. Demokratik bir yaklaşım güdülerek, izleyicilerin dil, din, ırk, sosyal sınıf, vs. ayırt edilmeksizin herkese açık bir deneyim yaşatılması hedeflenmiştir. Müzenin İstanbul'da bulunmasından dolayı, öncelikle İstanbul'da yaşayan nüfus sonra da Türkiye ve tüm dünyadan izleyici İM'yi ziyaret etmektedir. İM ile ilgili yayınlanan röportajlardan edinilen bilgiye göre, günlük ziyaretçi sayısı minimum 1500 kişi civarındadır. Ücretsiz günlerde (Salı ve Perşembe) ise bu sayının 2000'in altına düşmediği ifade edilmektedir. İM'nin amacı yalnızca sanatı sunmak değil, çeşitli etkinliklerle birlikte mekânı izleyiciye yaşatmaktır. Bu nedenle düzenlenen eğitim programları ve seminerler özellikle genç

nüfus tarafından ilgi görmektedir. Ayrıca, ailece katılma olanağı sağlayan etkinlikler, örneğin çocuklar ve ailelerinin katıldığı resim yapma etkinlikleri, düzenlenerek sosyal bir ortam oluşturulmaktadır.

5.5.1.1 İM’de Göz Olarak İzleyici

Alan çalışmasının önceki bölümlerinde İM’nin hem beyaz küpün otoriter özelliklerini taşıyan hem de dönüşmüş beyaz küpün esnek özelliklerini barındıran heterojen bir yapıya sahip olduğu ifade edilmiştir. İM izleyicisinin düzenlenen etkinlikler ve ücretsiz günler ile aktif konumda olduğu görülse de, izleyici sanat mekânına girdiğinde göz olarak ifade edilen izleyici tanımlaması doğrultusunda pasif konumdadır. Ayrıca, daha sanat mekânına girmeden karşılaşılan bir takım güvenlik kontrolleri, örneğin; fazla eşya ile dolaşmama ve sırt çantalarının göğüs tarafına takılması gibi izleyicinin sanat mekânı içerisinde sınırlılıklarının olduğunun göstergesidir. Ancak, müzenin diğer mekânlarında böyle bir sınırlılık söz konusu değildir.

19. yüzyıldan kalan bir bilinçaltı ile genel anlamda ziyaretçiler – hangi müze olursa olsun – içerisinde gezinirken mekâna duydukları saygı ve aralarındaki mesafeden dolayı, yapıtlara yalnızca uzaktan bakma eğiliminde olduğu söylenebilir. Özellikle Türkiye’de İM’den önce onun gibi kompleks bir müze bulunmadığı için, diğer müzelerdeki sergi deneyimi katı mesafeleri zorunlu kılmaktaydı. Örneğin, Dolmabahçe Sarayı Müzesi’nde ziyaretçiler kamusal ve toplu bir deneyim yaşamaktadır. Bir grup toplulukla belirli süre içerisinde gezilebilen müzede kişisel deneyim göz ardı edilmektedir. Tarihe tanıklık eden mobilyalara ve özel eşyalara yaklaşılmaması için mesafeyi tanımlayan şeritler çekilmiştir. Sınırlılık kavramı ile ilişkilendirilen bu müzenin iç mekânlarında ziyaretçi bir izleyici olamayacak kadar kısa ve hızlı zaman geçirmektedir. Bir başka deyişle göz işlevini yerine getiremeden bedenin ayrılma süresi gelmektedir. Türkiye’de İM haricindeki diğer müzelerde durum yaklaşık olarak ifade edildiği gibidir. Bu nedenle, müzelerdeki fiziksel mesafeyi bilinçaltı kodlamasına yerleştiren müze ziyaretçisi, sanat müzesinde ve belki de diğer sanat mekânlarında karşılaştığı yapıtlara, bu mesafeyi korumaktadır. İM’de de durum benzer şekilde süregelmiştir. Her ne kadar izleyici yapıtlara mesafeli durması

gerektiğini bilse de, sanat mekânı da bunu – Dolmabahçe Sarayı’nda olduğu kadar baskın olmasa da – izleyiciye hissettirmektedir (Şekil 5.21).

Şekil 5.21: Müzelerde izleyici ile yapıt arasındaki mesafe



Kaynak: Tripadvisor, Milli Saraylar Resim Müzesi ve Ayça Esen, (2018).

İM’de bu durum biraz daha az görünür durumdadır. Yapıtların asılı olduğu duvarların önünde zemine çekilmiş siyah bir şerit aracılığı ile izleyici ve yapıt arasındaki mesafe belirginleşmektedir. Ancak yerinde yapılan gözlemlere göre, enstalasyon çalışmalarının – bir tanesi dışında – önünde veya etrafında bu şeritlere rastlanmamıştır.

İzleyici, İM’nin sergi mekânından içeri girdiği andan itibaren gözünü yapıtlar üzerinde dolaştırarak, beyaz küp izleyicisinden farksız bir şekilde, yapıtlar ile iletişim kurmaktadır. Ancak, yapıtların çeşitliliği – enstalasyon, video ve fotoğraf – sayesinde izleyicinin kurduğu iletişim de çeşitlenmektedir. Dolayısıyla, İM’nin sanat mekânı içerisindeki bağlamı, her yapıtı izleyicisi ile bire bir deneyim yaşamaya itmektedir.

5.5.1.2 İM’de *Beden Olarak Deneyimleyen*

İM’de yapılan gözlemlerde görülmüştür ki, izleyiciler duvarda asılı duran sanat çalışmalarına sorgulamadan mesafeli durmakta ancak enstalasyon çalışmalarında ise bu mesafeyi korumakta zorlanmaktadır. Dokunmak istemekte ancak dokunmamaktadır. Beyaz küp bağlamının sunduğu soyut sanat yapıtları, ancak karşısında durup izlendiğinde ve üzerinde düşünüldüğünde anlamlandırılabilir. Yapıtın gerçekliği arttıkça,

yapıtı oluşturan gerçek nesne izleyicide merak uyandırmakta ve dokunma arzusu yaratmaktadır. “Bağlam 2: Dönüşmüş beyaz küp” bölümünde, 60’lardan sonraki sanat mekânı ziyaretçisi *deneyimleyen* olarak tanımlanmıştır. Yapıtları dokunarak deneyimleme ve bir sergide katılımcı olma durumları kişinin *deneyimleyen* olarak ifade edilmesine etken olmuştur. İM’yi ziyaret eden kişilerin yapıtlarla kurduğu mesafeli ilişkiler göz önünde bulundurulduğunda kişileri *deneyimleyen* olarak tanımlamak bu anlamda doğru bir ifade olmamaktadır. Antmen’in kendisi ile yapılan röportajda (Ek A.3) ifade ettiği gibi,

İstanbul Modern’e gelen ziyaretçileri ben izleyici olarak tanımlardım çünkü koleksiyonu ağırlıklı olarak resimlerden oluşuyor; heykel, video, asemblaj türü birtakım sergilenen yapıtlar da izleyici tanımını geçersiz kılmıyor.

Bu durumda İM’de izleyici beden olarak varlığını hissetmekte ancak deneyimini göz organını kullanarak gerçekleştirmektedir. Bedeninin hareketini ve varlığını en çok hissedebildiği alanlar, müzenin sosyal mekânlarıdır: restoran, mağaza, eğitim alanı, sinema, kütüphane gibi. Dolayısıyla, İM’nin sosyal alanları içerisinde farklı deneyimler yaşamak mümkündür.

5.5.2 Anket Çalışmasının Veri Analizleri ve Değerlendirilmesi

İM izleyicileri ile yapılan anket çalışmasında edinilen veriler, önceki bölümde detaylı olarak ifade edilen bulgular (Tablo 2.1) ışığında analiz edilmektedir. Bulgulardan edinilen ortak sonuçlara göre analizler üç gruba ayrılmıştır: *Sosyal deneyime göre, fiziksel deneyime göre ve bilişsel deneyime göre değerlendirme*. Sosyal deneyim ve sosyal bağlam hakkında ifade edilen bilgiler İM izleyicisinin sosyal deneyimi ile karşılaştırılmaktadır. Kişinin içinde bulunduğu fiziksel çevrenin sosyal ve bilişsel deneyime nasıl aracılık ettiği üzerinde durulmaktadır. Bu doğrultuda, İM izleyicisinin müzeye gelmeden önce başlayan, müze içerisindeyken gelişen ve sonrasında da devam eden müze deneyimini nasıl anlamlandırdığı sonucuna varılmaktadır.

Anket çalışması, 15 Mart Perşembe ve 17 Mart Cumartesi 2018 olmak üzere iki gün süre ile İM izleyicilerinin ziyareti sonrasında gerçekleştirilmiştir (Ek A.1 ve A.2). Çalışma için

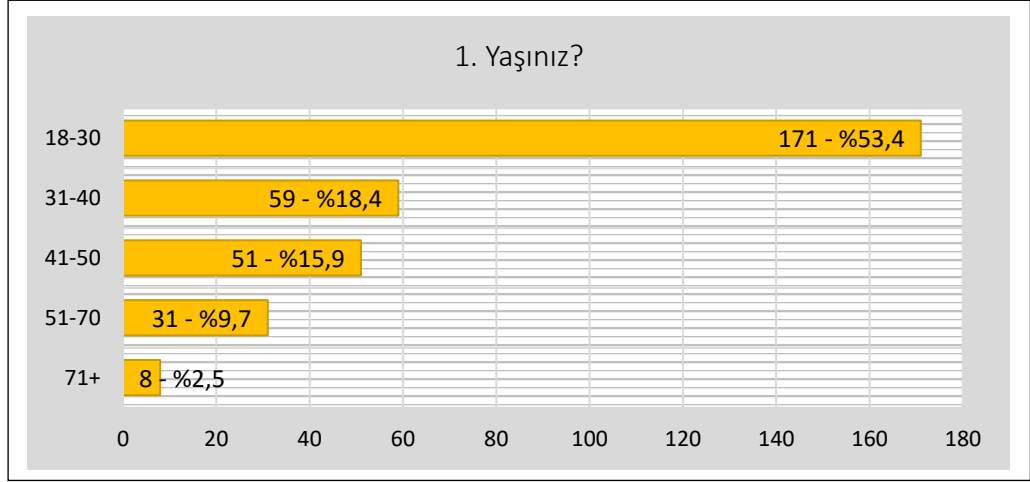
İM'ye izleyicilerin çoğunlukta geldiği günler seçilmiştir. İki günde yapılan yüz yüze anket çalışmasına rastgele seçilmiş 320 izleyici katılım göstermiştir. 320 katılımcının 148'i ile 15 Mart 2018 tarihinde, 172'si ile de 17 Mart 2018 tarihinde yüz yüze anket yapılmıştır. Anket çalışmasının 1-5 aralığındaki sorularda katılımcılara; yaş, cinsiyet, uyruk, yaşanılan ülke ve şehir ve eğitim durumlarından oluşan demografik sorular sorulmuştur. Anketin birinci bölümünü oluşturan 6-11 aralığındaki sorular sosyal deneyimi analiz etmek amacıyla katılımcılara sorulmuştur. Anketin ikinci bölümünü oluşturan 12-15 aralığındaki sorular, fiziksel deneyimi analiz etmek amacıyla sorulmuştur. Anketin üçüncü bölümünü oluşturan 16-19 aralığındaki sorular ise, bilişsel deneyimi analiz etmek amacıyla katılımcılara sorulmuştur.

Anket analizleri nitel araştırma yöntemi göz önünde bulundurularak yapılmıştır. İnsanla ilgili konuların ve sosyal koşullara dayanan bir kapsam oluşturan nitel araştırma yöntemi katılımcıların doğal hallerini yansıttığı ve araştırmanın geçtiği İM'de yapılan anket çalışmasının verileri içerisinde, yalnızca 5.5.2.1 bölümünde incelenen demografik soruların yanıtları nümerik verilere dayanmaktadır. Bunun sebebi, ankete katılan 320 kişinin kişisel bilgilerini nicel olarak ifade etmektir.

5.5.2.1 Bölüm 1: Demografik Soruların Değerlendirilmesi

Anketin bu bölümünde katılımcıların demografik bilgilerini oluşturan 1-5 aralığındaki sorular; yaş, cinsiyet, uyruk, yaşanılan ülke ve şehir ve eğitim durumları olarak sorulmuştur. Alınan cevaplara göre oluşturulan analiz sonuçları aşağıdaki gibidir.

Şekil 5.22: Demografik soruların değerlendirilmesi



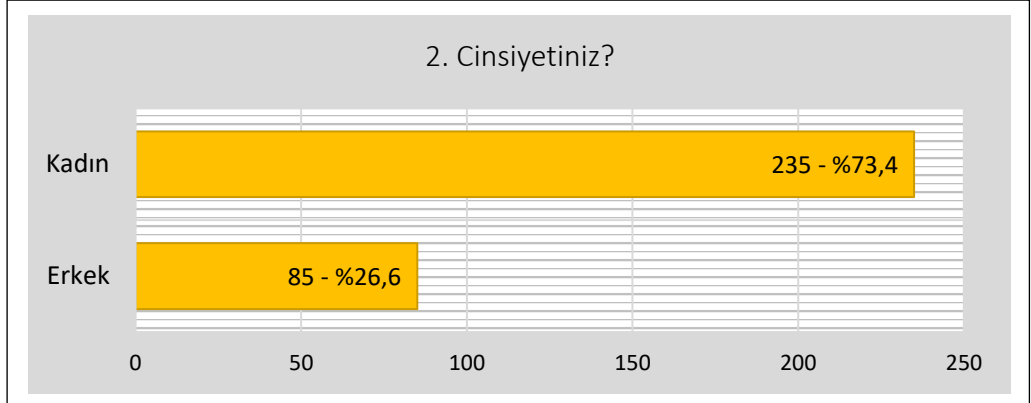
Kaynak: Ayça Esen, (2018).

Katılımcılardan edinilen bilgilere göre, %53,4'ünün 18-30 yaş aralığında olduğu görülmektedir (Şekil 5.22). Kişi sayısı olarak ise sonuçlar, 320 katılımcının 171'inin genç nüfus olduğunu göstermektedir. %18,4'ünün 31-40 yaş aralığında, %15,9'unun 41-50 yaş aralığında, %9,7'sinin 51-70 yaş aralığında ve %2,5'inin 71'den büyük olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. İM'nin resmi internet sayfasında (İstanbul Modern 2018), çıkan sonuçlara paralel ifadeler görülmektedir:

Müzemiz özellikle gençler için bir çekim merkezi haline geldi. İnteraktif etkinlikler müzede başlıca ilgi alanı oldu. [...] İstanbul Modern, sadece sanat yapıtlarını sergilemekle kalmadı, bir sanat eğitim kurumu haline de geldi. Çocukların ve gençlerin görsel sanatlar alanında eğitilmesi amacıyla müze içinde ve dışında programlar yürüttü. Bu programlardan müzenin açılışından bu yana yüz binlerce çocuk ve genç yararlandı.

Bu ifadeler, anket sonucunda 18-30 yaş aralığının diğer seçeneklerden oldukça fazla çıkması ile desteklenmekte ve İM'nin genç nüfusa hitap eden yaklaşımına denk düştüğü görülmektedir. Ayrıca Salı günleri "Genç Salı" sloganı ile 18-25 yaş grubundaki gençlere müzeyi ücretsiz deneyimleme imkânı sunulmaktadır.

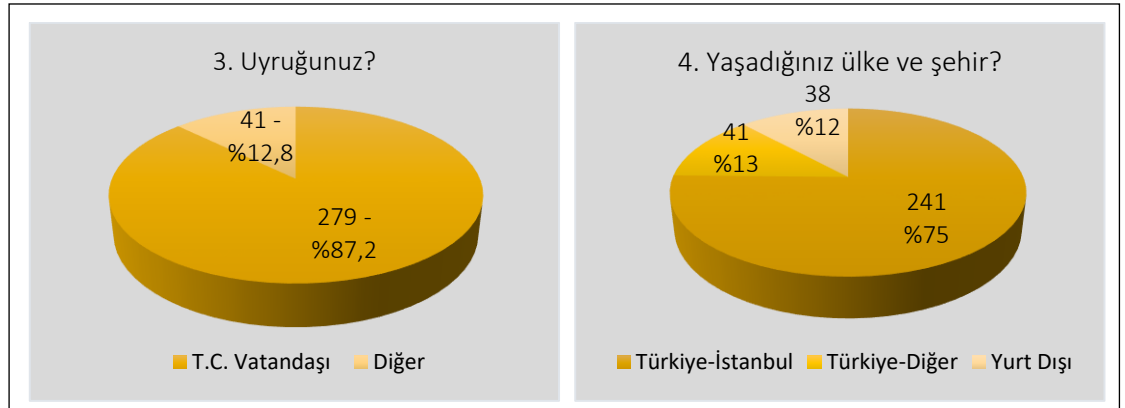
Şekil 5.23: Demografik soruların değerlendirilmesi



Kaynak: Ayça Esen, (2018).

Ankette sorulan 2. soruya verilen cevaplarda; 320 katılımcının 235'inin kadın, 85'inin erkek olduğu görülmektedir (Şekil 5.23). Yüzdeler olarak ifade edildiğinde; %73,4 oranında kadın ve %26,6 oranında erkek katılımcı bulunmaktadır. Kadınların erkeklerden daha fazla müze ziyaretinde bulunması yeni bir durum değildir. Kadınların ekonomik ve sosyal hayattaki etkinliklerinin artması, çoğunluklu müze ziyaretçisi olmalarını da etkilemiş olabilir (Klonk 2009). İM'nin bu doğrultuda kadınlara yönelik yaptığı sergiler bulunmaktadır: "Suyun Bir Arada Tuttuğu" (10 Eylül 2008 – 11 Ocak 2009) ve "Hayal ve Hakikat" (16 Eylül 2011 – 22 Ocak 2012). Bu sergilerle eş zamanlı olarak, kadın izleyicilerin ücretsiz katıldıkları etkinlikler düzenlenmiştir (İstanbul Modern 2018).

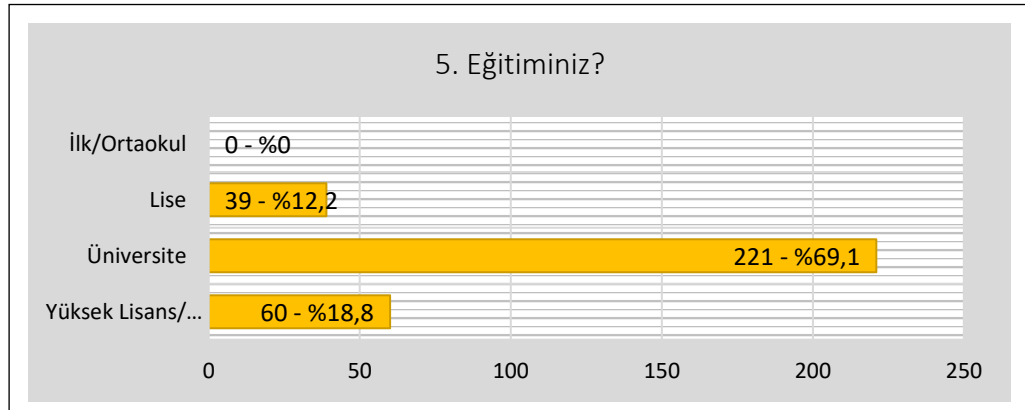
Şekil 5.24: Demografik soruların değerlendirilmesi



Kaynak: Ayça Esen, (2018).

Demografik sorular bölümünde 3. ve 4. sorulara verilen yanıtlar ayrı grafiklerde birlikte sonuçlandırılmaktadır (Şekil 5.24). 3. sorunun anket sonuçlarına göre; katılımcıların 279'u Türkiye Cumhuriyeti (T.C.) vatandaşı, 41'i ise diğer olarak ifade edilen yabancı uyruklu kişilerdir. Yüzde olarak ifade edildiğinde ise; T.C. vatandaşı olan katılımcılar %87,2, diğerleri ise %12,8'lik dilimi oluşturmaktadır. 4. Sorunun anket sonuçlarına göre; katılımcıların 241'i İstanbul'da, 41'i Türkiye'nin diğer illerinde, 38'i ise yurt dışında ikamet etmektedir. Yüzdelik pasta grafiğinde ise; İstanbul'da yaşayan katılımcılar %75 oranında çoğunlukta, Türkiye'nin diğer illerinde yaşayan katılımcılar %13 ve yurt dışında yaşayan katılımcılar da %12'lik dilimi oluşturmaktadır. Ortaya çıkan rakamlar doğrultusunda, İM'nin izleyici profilinin çoğunluğunu İstanbul'da ikamet eden T.C. vatandaşlarının oluşturduğu söylenebilir. Buna göre; iki grafik birlikte değerlendirildiğinde; T.C. vatandaşı olup İstanbul'da yaşayan katılımcı sayısı 231, T.C. vatandaşı olup yurt dışında yaşayan katılımcı sayısı 3, yabancı uyruklu olup İstanbul'da yaşayan katılımcı sayısı 9, yabancı turist olarak katılanların sayısı 35 ve yerli turist olarak katılanların sayısı da 41 olarak tespit edilmiştir.

Şekil 5.25: Demografik soruların değerlendirilmesi



Kaynak: Ayça Esen, (2018).

Anket sonuçları göstermektedir ki, İM izleyicisinin çoğunluğunu üniversiteye devam eden ve mezunlar oluşturmaktadır (Şekil 5.25). 1. Sorunun cevaplarında da ifade edildiği gibi, 18-30 ve 31-40 yaş aralığındaki nüfus üniversiteye devam etmekte veya mezun olmuş olarak anlamlı bir çoğunluk oluşturmuştur. Bu durumda; üniversiteye devam eden veya mezun olan kişi sayısı 221 (%69,1), lise mezunu olan kişi sayısı 39 (%12,2) ve yüksek lisans/doktora devam eden ya da mezun olmuş kişi sayısı ise 60 (%18,8)'tir.

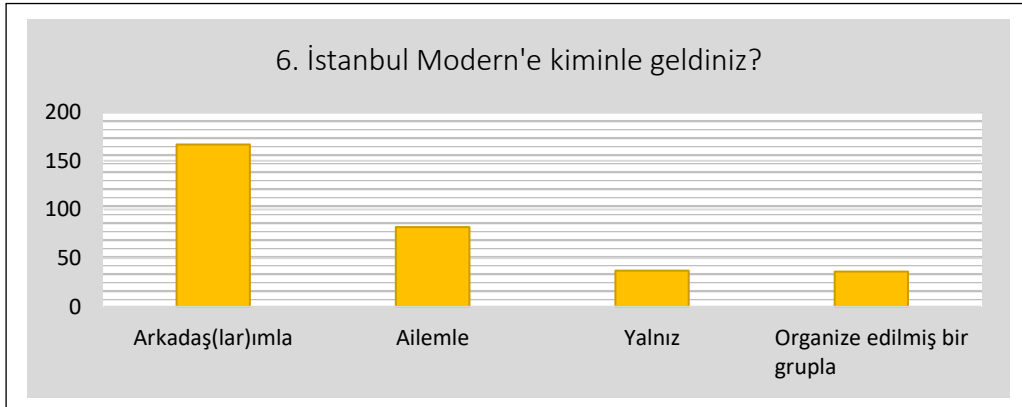
Ankete katılan 320 kişi arasında ilk/ortaokul mezunu bulunmamaktadır. Sonuçlara göre, İM izleyicisi eğitim seviyesi yüksek kişilerden oluşmakta olduğu izlenimini oluşturmaktadır.

Çalışmaya katılan 320 kişinin demografik sorulara verdikleri yanıtların genel sonucuna bakıldığında, İM izleyici profilinin çoğunluğunu oluşturan grubun, İstanbul'da ikamet eden 18-30 yaş aralığındaki üniversite öğrenimi görmüş veya hala görmekte olan kadın katılımcılardan oluşmakta olduğu söylenebilir.

5.5.2.2 Bölüm 2: Sosyal Deneyime Göre Değerlendirme

Bu bölümde, 2.3 numaralı bölümde ifade edilen parametrelerden elde edilen çıkarımlar esas alınarak değerlendirilme yapılmaktadır. Veri analizlerinde, demografik sorularda olduğu gibi nümerik değerler elde edilmemiştir. Bu bölümde elde edilen veriler nitel değerlendirmelere dayanmaktadır.

Şekil 5.26: Sosyal deneyime göre değerlendirme

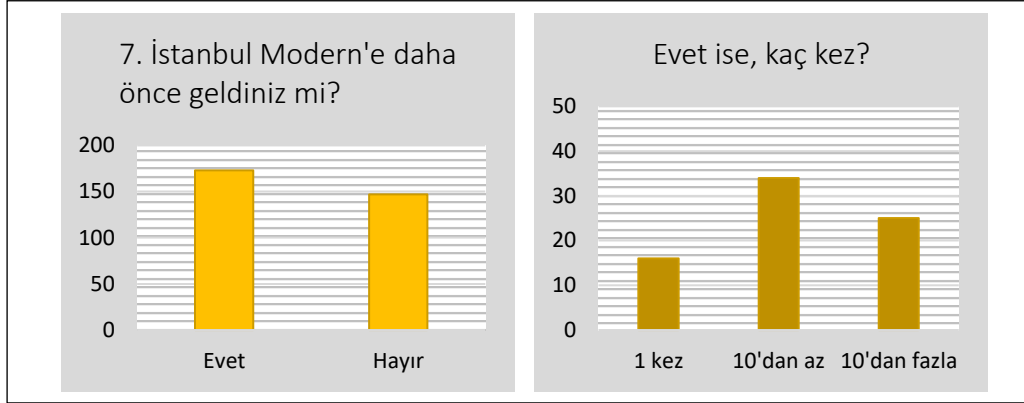


Kaynak: Ayça Esen, (2018).

6. soru izleyicilerin çoğunluğunun arkadaş(lar)ıyla geldiğini göstermektedir. İM'nin sosyal etkinlikler düzenleyen ve sergi mekânları dışında da sosyal etkinlik mekânları barındıran yaklaşımı kişilerin çevrelerindeki arkadaş(lar)ı veya ailesiyle müze deneyimi yaşaması beklenmedik bir sonuç çıkarmamaktadır (Şekil 5.26). Pekarık ve diğerlerinin

(1999) de ifade ettiği gibi, sosyal deneyimler başkalarıyla yapılan etkinlik ve katılımlarla geliştirilmektedir.

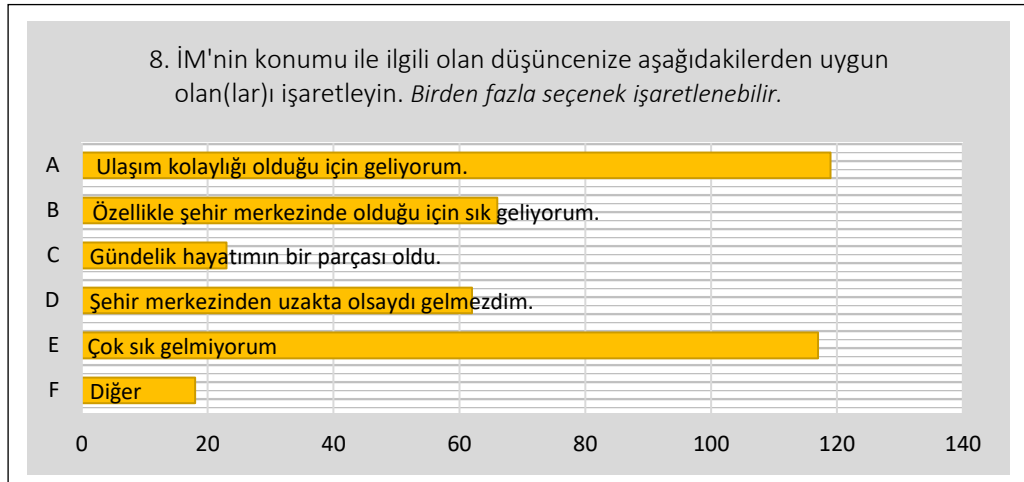
Şekil 5.27: Sosyal deneyime göre değerlendirme



Kaynak: Ayça Esen, (2018).

Anket çalışmasının 7. sorusuna alınan cevaplar ışığında, İM izleyicisinin ağırlıklı olarak müzeye en az iki kez geldiği görülmektedir. “Evet” cevabı, İM’nin izleyicisini memnun ettiğini ifade eden anlamlı bir çoğunluğa sahiptir (Şekil 5.27). Bu doğrultuda, İM’ye birden fazla gelen izleyicilerin, yılda birkaç defa sergilerin değiştii göz önünde bulundurulduğunda, her ziyaretlerinin farklı bir deneyimle sonlandığı söylenebilir ya da söylenemez.

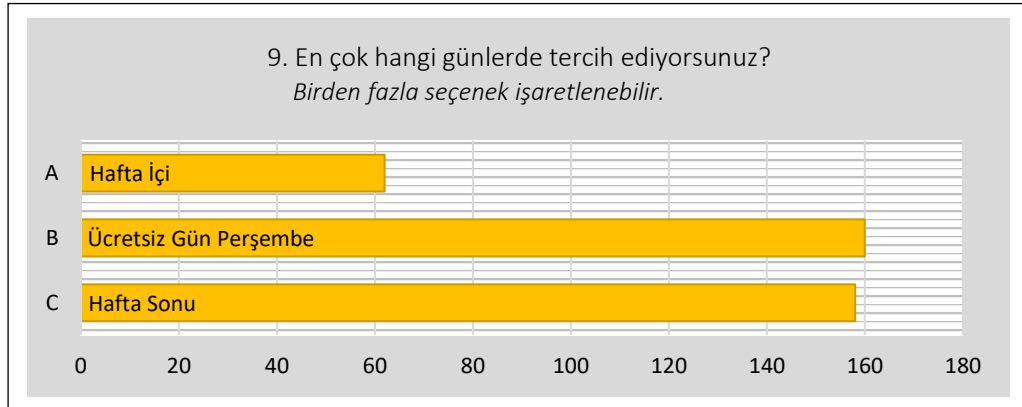
Şekil 5.28: Sosyal deneyime göre değerlendirme



Kaynak: Ayça Esen, (2018).

Katılımcıların birden fazla seçeneği işaretleyebileceği 8. soru, İM'nin konumunun izleyicinin sosyal deneyimine nasıl etkileri olduğunu analiz etme yönündedir (Şekil 5.28). Sonuçlara bakıldığında A ve E seçeneklerinin işaretlenme oranının birbirine çok yakın olduğu görülmektedir. Bu iki seçeneği birlikte işaretleyen katılımcılar, İM'ye ilk kez gelenlerdir. Dolayısıyla ilk kez gelen izleyicilerin, sergi hakkında bilgi sahibi olmadan önce konumu hakkında bilgi sahibi olduğu sonucuna varılabilir. Müzenin kent içinde ve ulaşılabilir olması, izleyicilerin İM'ye gelme sıklığını da etkilemektedir. B ve D seçeneklerinin işaretlenme oranının birbirine yakın çıkması da, İM'ye daha önceden gelmiş olan katılımcıların İM'nin şehir merkezinde olmasını kendilerine uygun bulduklarını göstermektedir. B ve D seçeneğini birlikte işaretleyen katılımcıların çoğunun aynı zamanda A seçeneğini de işaretledikleri görülmektedir. Her ne kadar katılımcılar İM'nin konumunu kolay ulaşılabilir ve merkezi bulsalar da, C (gündelik hayatımın bir parçası oldu) seçeneği diğer seçeneklere oranla daha az işaretlenmiştir. C seçeneğini işaretleyen katılımcıların hepsi İM'ye daha önceden en az iki kez gelmiş olup, müzenin gündelik hayatlarının bir parçası olduğunu ifade etmişlerdir. F seçeneğini (diğer) işaretlemiş olan katılımcılar azınlıktadır. Diğer seçeneğinin yanına yazılan yanıtlar ağırlıklı olarak “manzarasını beğendiğim için” ve “konumunu sevdiğim için” şeklindedir.

Şekil 5.29: Sosyal deneyime göre değerlendirme

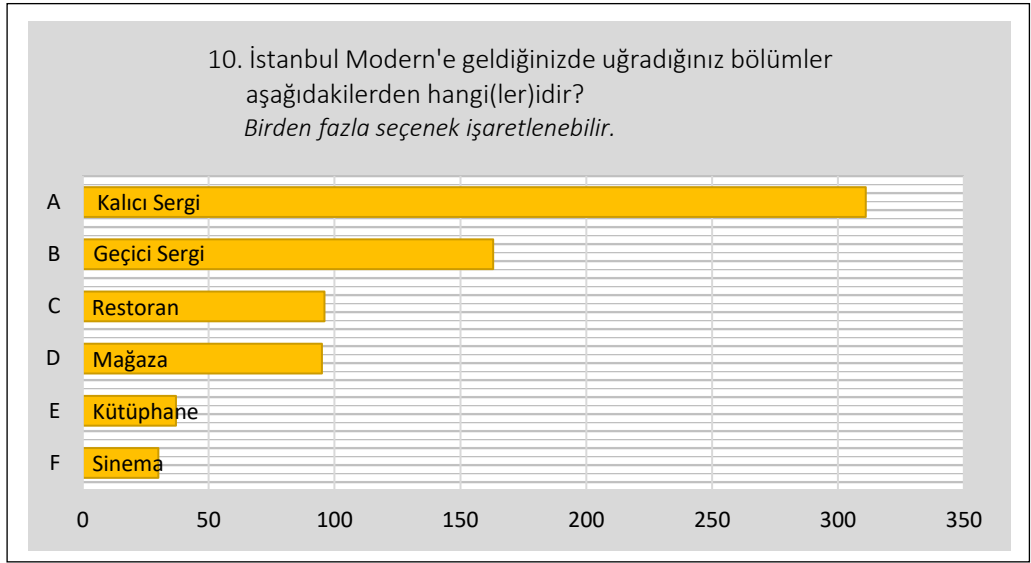


Kaynak: Ayça Esen, (2018).

Anket çalışmasında sosyal deneyimi analiz etmek amacıyla 320 katılımcıya en çok hangi günlerde gelmeyi tercih ettiği sorulmuştur. Edinilen bulgular ışığında, ücretsiz gün ve hafta sonu en çok tercih edilen günler olmuştur (Şekil 5.29). Pekarik ve diğerlerinin (1999) sosyal deneyim analizinde de müze ziyaretçilerinin hafta içi düzenlenen ücretsiz

günleri ve hafta sonlarını tercih ettikleri görülmektedir (Tablo 2.1). Perşembe ve Cumartesi günlerinin yoğunluğu göz önünde bulundurularak anket çalışması bu günlerde gerçekleştirilmiş ve bulgular ile de bu günlerin yoğunluğu desteklenmiştir. İM'nin şef küratörü Levent Çalikoğlu'nun internette yayınlanan bir röportajında; İM'ye gelen kişi sayısının hafta içi 1.500, ücretsiz günlerde ve hafta sonları ise 2.000'lerin üzerinde olduğunu vurgulamıştır (PWC 2011).

Şekil 5.30: Sosyal deneyime göre değerlendirme



Kaynak: Ayça Esen, (2018).

Pekarik ve diğerleri'nin (1999) yaptığı akademik çalışmanın sonucunda izleyicilerin “Arkadaşlarınızı veya ailenizi yanınıza almak, sanat yapıtını görmek, bir fincan kahve içmek, konuşmak, bir-iki popüler kartpostal almak.” şeklinde ortak ifadeler kullandığı tespit edilmiştir. Bu tespitten yola çıkarak bu ifadelerin sıralamasına göre; Şekil 5.30'daki sonuçların içerik olarak denkleşmesi aşağıdaki gibi kurulmuştur;

A ve B: Kalıcı Sergi ve Geçici Sergi ~ “Sanat yapıtını görmek”

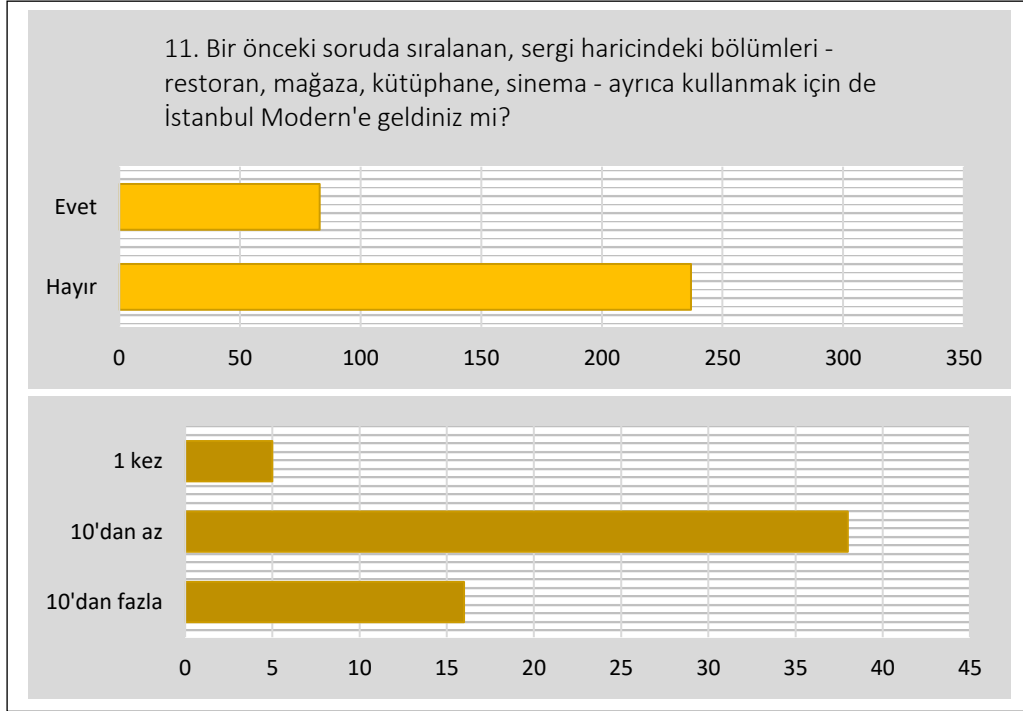
C: Restoran ~ “Bir fincan kahve içmek, konuşmak”

D: Mağaza ~ “Kartpostal almak”

İM izleyicilerinin 10. soruya verdiği yanıtlara bakıldığında, restoranın müzede ağırlıklı olarak sanat mekânından sonra tercih edildiği; sanat müzesinin sanat mekânının, müzenin

diğer mekânlarından daha öncelikli olarak izleyicilerin sosyal zamanlarını geçirdikleri mekân olarak görüldüğü söylenebilir.

Şekil 5.31: Sosyal deneyime göre değerlendirme



Kaynak: Ayça Esen, (2018).

İM'ye daha önce bir veya birden fazla gelmiş izleyicilerin çoğunluklu olarak sanat mekânlarını deneyimlemeye öncelik verdikleri anlaşılmaktadır (Şekil 5.31). Müze ana girişinden bağımsız bir girişi olan İM restoranına ilişkin yalnızca restoranı kullanmak için çoğunluklu olarak 10'dan daha az defa geldiklerini belirtmişlerdir. Ancak, ankete katılan 320 kişinin büyük bir kısmı İM'ye sanat mekânı haricindeki bölümler için gelmemiştir.

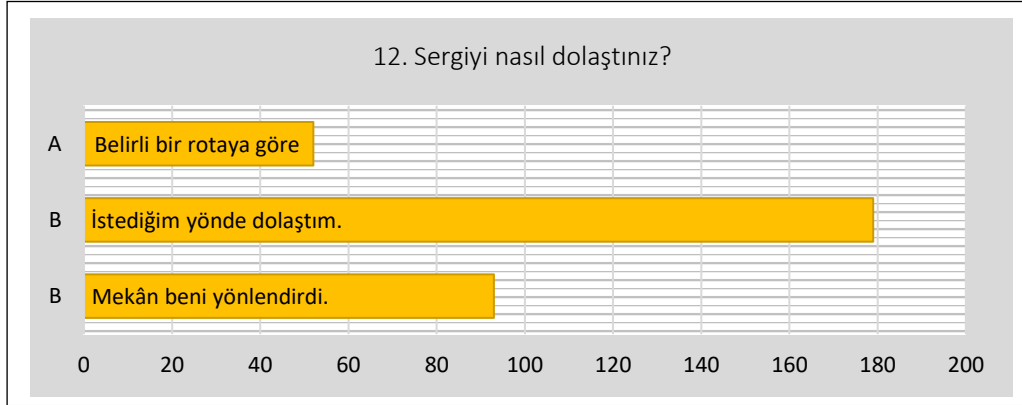
6-11 aralığındaki sorulara verilen yanıtlar, İM izleyicisinin müzeye olan bakış açısı ve müzenin sosyal bir mekân olarak algılanma potansiyeli değerlendirilmiştir. Bu aynı zamanda, izleyicilerin yaşadıkları sosyal deneyimi analiz etmeyi sağlamıştır. Demografik soruların sorulduğu bölümle birlikte değerlendirildiğinde, 320 katılımcıdan 18-30 yaş aralığındaki katılımcının ve İM'ye öncelikli olarak sanatı görmek için gelmeleri; “kalıcı sergi” seçeneğinin fazla sayıda işaretlenmesi, katılımcıların kalıcı sergiye geçici sergiye göre daha çok ilgi gösterdiğini öngörmektedir. İM izleyicilerinin çoğunluğunun genç

nüfustan oluşması – sosyal hayatta aktif ve dışa dönük bir nüfus – sanat mekânı haricindeki diğer mekânların da aktif olarak kullanılmasını anlaşılır kılmaktadır. Böylelikle, müzeyi gençler için bir çekim merkezi haline getirmeyi amaçlayan İM (İstanbul Modern 2018), yürütülen anket değerlendirmelerine paralel bir izleyici yoğunluğuna sahiptir.

5.5.2.3 Bölüm 3: Fiziksel Deneyime Göre Değerlendirme

Bu bölümde, 2.3. bölümde tespit edilen deneyim bulgularından *physical experience* (fiziksel deneyim) ve *physical context* (fiziksel bağlam) tanımlamalarına dayanılarak değerlendirme yapılmaktadır. Genellikle sergi mekânlarının, izleyicilerin müze deneyimleri üzerinde en büyük etkiye sahip olduğu varsayılmaktadır (Falk ve Dierking 2013). Bununla birlikte, müzenin fiziksel yapısı ve sergileme donanımıyla daha fazla ilgilenilmektedir (MacLeod 2005).

Şekil 5.32: Fiziksel deneyime göre değerlendirme

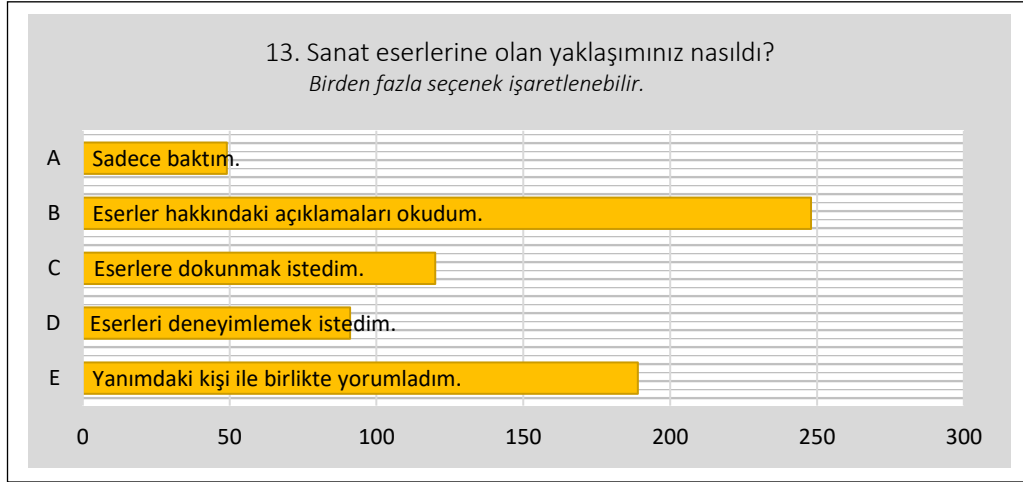


Kaynak: Ayça Esen, (2018).

Sergi organizasyonunun önemli bir parçası olan dolaşımı İM izleyicilerinin nasıl deneyimlediğini analiz etme amacıyla sorulan 12. soruda, izleyicilerin “istediğim yönde dolaştım” seçeneğinin büyük çoğunlukla tercih ettiği görülmektedir (Şekil 5.32). İzleyiciler kendi çevresiyle aktif olarak ilgilenmekte, müzenin içinde hareket etmekte, duruma göre bir etkinliğe katılmakta ve yapıtları daha yakından incelemektedir (Falk ve Dierking 2013). Bu hareket halinde olma durumunu sergi organizasyonunu yapan küratör belirlemektedir. Anket sonucunda edinilen bilgi doğrultusunda; İM’de söz konusu

dolaşım rotası dikte edilmiş olarak değil, serbest rotalar sunularak, kişinin deneyimine bırakılmıştır.

Şekil 5.33: Fiziksel deneyime göre değerlendirme



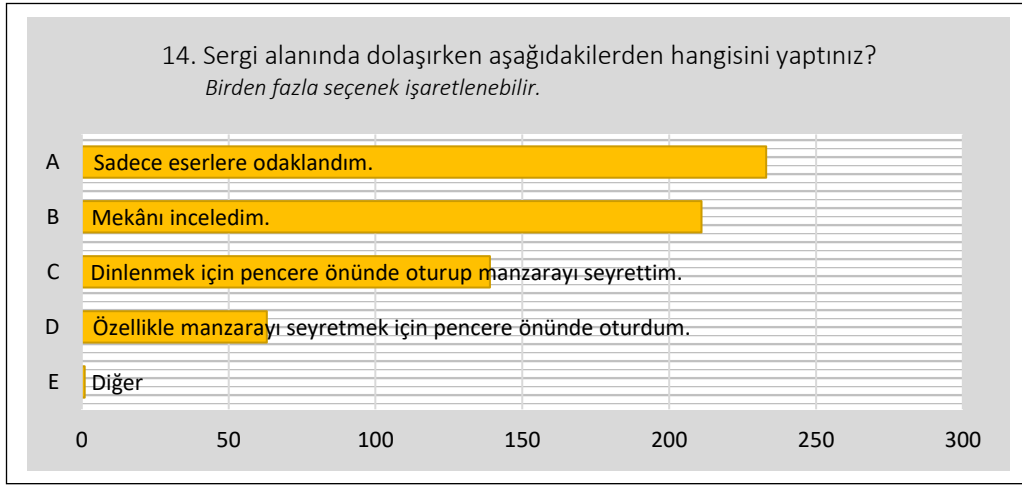
Kaynak: Ayça Esen, (2018).

İzleyicinin müzenin fiziksel çevresi içerisinde sanatı nasıl deneyimlediğini anlamak için sorulan 13. soruya verilen yanıtlarda, katılımcıların çoğunlukla “eserler hakkındaki açıklamaları okudum” seçeneğini tercih ettikleri görülmektedir (Şekil 5.33). “Eserler hakkındaki açıklamaları okudum” ve “yanımdaki kişi ile birlikte yorumladım” seçeneklerinin birlikte işaretlenmesi yine çoğunluktadır. İzleyicinin fiziksel çevresi içerisinde var olan her şey, onun algısına dâhil olmaktadır. Ancak, bu sorunun yanıtları arasında, yapıtları fiziksel olarak deneyimlemeyi işaret eden; “eserlere dokunmak istedim” ve “eserleri deneyimlemek istedim” seçenekleri daha az işaretlenmiştir.

Falk ve Dierking’e (2013) göre; sergiler, sunulan bilgileri anlamayı içeren bir öğrenme deneyimini yaşatmaya yönelik tasarlanmalıdır. Bu doğrultuda, edinilen bulgudan, İM’nin izleyicisi ile yapıtları arasındaki mesafeli ilişkiden dolayı, izleyicilerin ağırlıklı olarak yapıtlara yaklaşımı; izlemek ve bilgi edinmek, yani öğrenme deneyiminin ön planda olduğu bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Sanat mekânında beyaz küp kavramının sunduğu deneyimleme biçimi olan; yapıtı sadece izleyip düşünmek ve anlamlandırmak, İM’de biraz daha farklı sunulmaktadır. Yapıtların yanında bulunan bilgilendirme yazıları, sanatçının yapıtı üretirken neyi amaçladığını – nasıl bir mesaj vermek istediğini –

içermektedir. Bu bilgileri okuyan izleyiciler, yapıtın ne anlatmak istediği hakkında uzun uzadıya düşünmeden, edindikleri bilgileri alarak yapıtlar karşısında dolaşmayı sürdürmektedirler. Pekarik ve diğerlerinin (1999) de ifade ettiği gibi, “gerçek nesneyi görmek” izleyicilerin müzelerdeki önceliğidir. Anket değerlendirmeleri doğrultusunda, İM izleyicisinin öncelik verdiği yapıtı görmek ve bilgi edinmek olduğu görülmektedir.

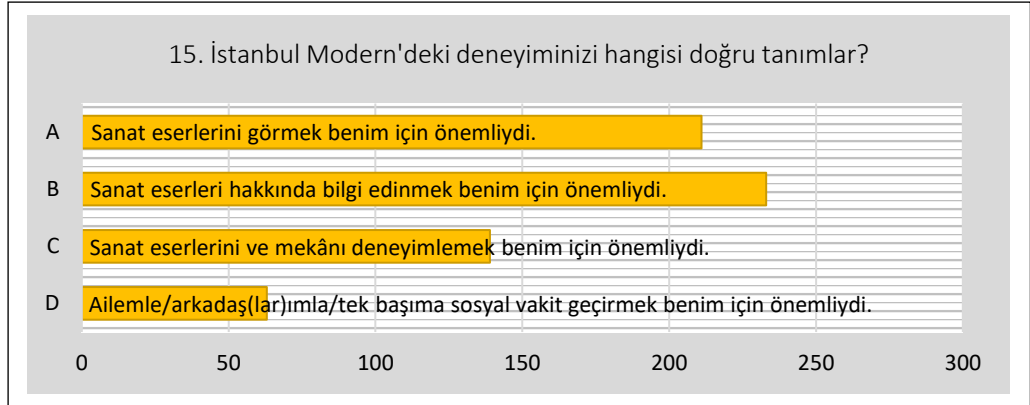
Şekil 5.34: Fiziksel deneyime göre değerlendirme



Kaynak: Ayça Esen, (2018).

14. soru göstermektedir ki, “sadece eserlere odaklandım” seçeneğinin en fazla işaretlenen seçenek olması izleyiciler için diğer seçeneklerden daha önemlidir (Şekil 5.34). “Mekânı inceledim” ve “sadece eserlere odaklandım” seçeneklerinin birbirine yakın oranda sonuç vermesi, mekânsal düzenlemenin ve sergi planlamasının birbirini tamamladığını göstermektedir. Katılımcılar A seçeneğini B seçeneğinden daha fazla işaretlemiştir. Ancak, bu iki seçenek birlikte, ayrı ayrı işaretlenmesine göre daha fazla işaretlenmiştir. Küratöryel ve mekânsal organizasyon, yapıtın ön plana çıkartılma yaklaşımı ile doğru orantılıdır. Başka bir deyişle, mekânsal planlama sanatın önüne geçmemektedir. Dolayısıyla, fiziksel çevrenin geri planda kalan duruşunun etkisiyle, yapıtların deneyimine öncelik vermektedir. Fiziksel çevreye dâhil olan pencere elemanı, manzara, A ve B seçeneklerinden sonra işaretlenen seçenek olmuştur. Ayrıca, 5.4. bölümde ifade edilen sosyal medya kapsamında yapılan gözlem sonucunda da yapıtları izlemenin manzarayı izlemekten öncelikli geldiği tespit edilmiştir.

Şekil 5.35: Fiziksel deneyime göre değerlendirme



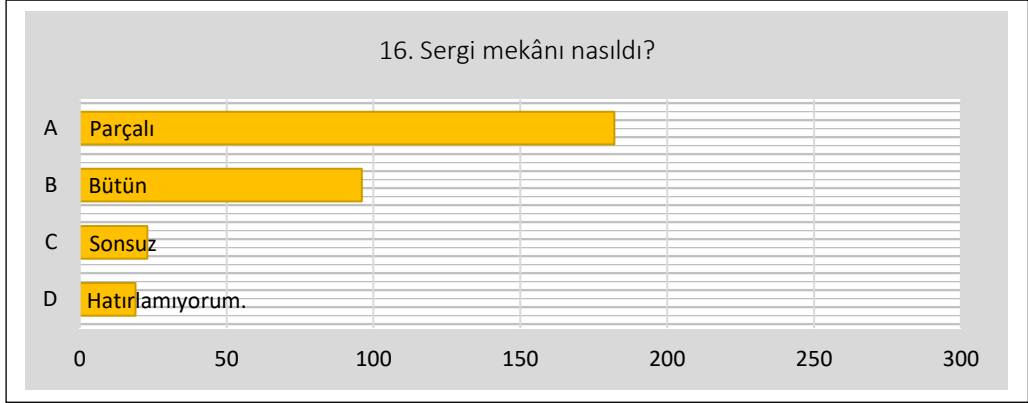
Kaynak: Ayça Esen, (2018).

15. soru; 13. ve 14. soruların sonucu olarak değerlendirilmektedir. Katılımcılar için önemli ve öncelikli olan deneyimin “sanat eserlerini görmek” ve “sanat eserleri hakkında bilgi edinmek” olduğu bu soruya verilen yanıtlar sonucunda da ortaya çıkmaktadır (Şekil 5.35).

5.5.2.4 Bölüm 4: Bilişsel Deneyime Göre Değerlendirme

Bu bölümde, mekânsal organizasyonun izleyicilerin bilişsel deneyimi ve görsel algısı üzerindeki etkisini analiz etmek amacıyla dört adet soru sorulmuştur. Bilişsel deneyim; algı, dikkat ve bellek aşamalarından oluşan zihinsel bir sürecin sonucunda ortaya çıkmaktadır (Cognifit 2018). Bu bilgi doğrultusunda, sanat mekânında sanat yapıtı-izleyici iletişiminin bağlamını oluşturan ve bütünün parçaları olarak ifade edilen duvar, tavan ve zeminin nasıl tasarlandığına izleyicilerin dikkat edip etmedikleri ana değerlendirme kriteridir. Ayrıca, müze deneyimi boyunca izleyicilerin görsel hafızalarına neyin kodlandığını anlamak ve sanat haricinde mekânın ne derece algılandığını irdelemek, bu kriterlerin analiz yöntemidir.

Şekil 5.36: Bilişsel deneyime göre değerlendirme



Kaynak: Ayça Esen, (2018).

Katılımcıların 16. soruya verdiği yanıtlar arasında en fazla “parçalı” seçeneği işaretlenmiştir. Bu sorunun sorulma amacı şıklara göre aşağıdaki gibidir (Şekil 5.36):

- Parçalı; sergi içeriğine göre duvarların yerleşiminin tanımladığı mekânların yarattığı mekânsal algı,
- Bütün; duvarların tavana kadar uzanmaması ve tek bir tavana sahip olan sergi mekânının bütüncül olarak yarattığı mekânsal algı,
- Sonsuz; duvarların beyaz olmasının yarattığı mekânsal algı.

Sergide bazı enstalasyon çalışmalarına özel tanımlanan mekânlar olduğu gözlemlenmiştir. Bu mekânlar arasındaki dolaşım ve geçişlerin izleyiciler üzerinde parçalı mekân etkisi yaratmış olabileceği öngörülebilir. Her bir sanat yapıtı için örgütlenen bağlamsal mekân elemanları; sanat yapıtı ve izleyici arasında başlayıp-biten bir deneyim oluşturarak, tekrar eden ya da başkalaşan mekânsal deneyim parçaları olarak algılanabilecek bir durum oluşturmaktadır.

Şekil 5.37: Bilişsel deneyime göre değerlendirme

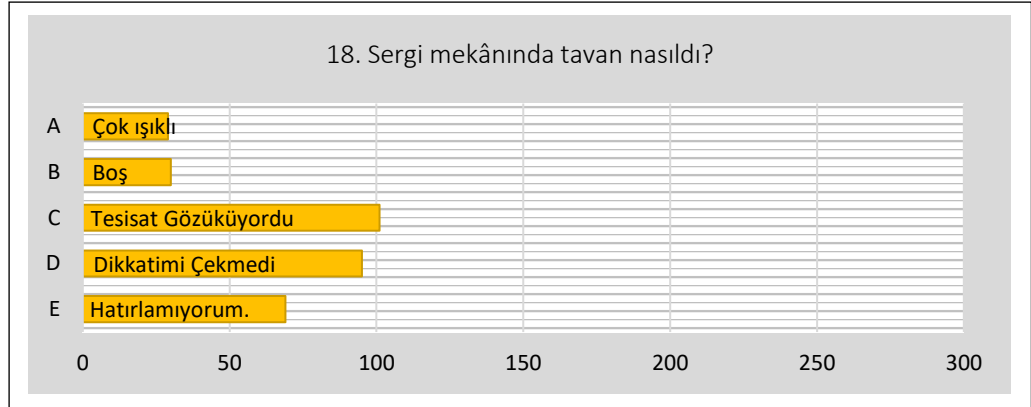


Kaynak: Ayça Esen, (2018).

Yanıtların çok büyük oranının “beyaz” duvarlar seçeneğine ait olması, yapılan çalışma için anlamlı bir sonuç oluşturmaktadır (Şekil 5.37). Beyaz küp bağlamının İM’de yorumlanma şeklinin, modern döneme göre daha farklı olmasının, izleyicilerin duvarların beyaz olmasını algılamalarına bir etkisi olmadığı görülmektedir. “Renkli” seçeneğinin işaretlenmesindeki etkenin, yapıtlara odaklanan izleyicilerin, bir duvar ölçeğindeki tablo çalışmaları ve *black box* olarak tasarlanan odaların hafızalarına yer etmesinden kaynaklanabileceği düşünülmektedir.

17. sorunun 13-14-15. soruların sonuçları ile çelişki içerdiği görülmektedir. Yapıtlara odaklanmayı, mekânı incelemekten önde tutan izleyicinin sergi sonrasında duvar renginin beyaz olduğunu (oldukça yüksek oranda) hatırlıyor olması, sanat ve mekân arasındaki algının temsili olarak değerlendirilebilir. Ancak, İM koleksiyonunun çoğunluğunun resim sanatından oluştuğu ve resimlerin duvarlara asıldığı göz önünde bulundurulduğunda, uzun süre resimleri izleyen kişilerin duvar rengini de bilişsel olarak zihinlerinde kodlanmış olabilecekleri öngörülmektedir.

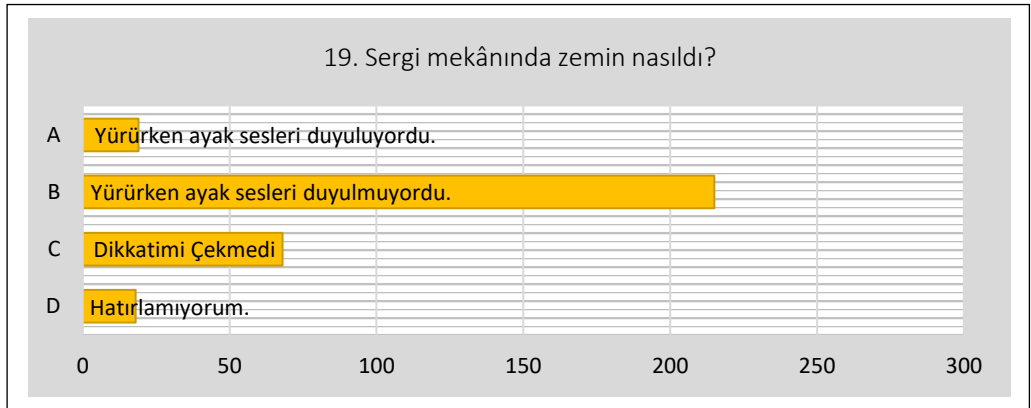
Şekil 5.38: Bilişsel deneyime göre değerlendirme



Kaynak: Ayça Esen, (2018).

18. soruda, 17. soruda olduğu kadar keskin bir sonuç ortaya çıkmasa da, 320 katılımcının çoğunluğunun tavadaki tesisatın görünürlüğünü fark ettiği anlaşılmaktadır (Şekil 5.38). Bu durumda, bir önceki sorunun analizinde ifade edildiği gibi, iç mekân elemanlarından duvar yüzeyi gözün görüş alanına giren birincil unsurdur. İM'nin planlama sürecinde tavan ve zeminin gri renkte bırakılarak, beyaz duvarların ön plana çıkartılması yaklaşımı, anketten elde edilen verilerin değerlendirilmesi ile örtüşmektedir.

Şekil 5.39: Bilişsel deneyime göre değerlendirme



Kaynak: Ayça Esen, (2018).

19. soru, 16-17-18. sorularda olduğu gibi mekânsal elemanların görsel algısına yönelik değildir (5.39). Bu sorunun sorulma amacı, izleyicinin dikkatini yapıta verdiğinde başka unsurların dikkatini çekip çekmediğini anlamaktır. Başka unsurlar; tavan ve zemini ifade etmektedir. 320 katılımcının büyük çoğunluğu “yürürken ayak sesleri duyulmuyordu”

seçeneğini işaretlemiştir. Buna göre; zeminin diğer bağlamsal mekân elemanlarına (iç duvar, tavan ve iç cephe) göre daha az etken olduğu göz önünde bulundurulduğunda, İM’de kullanılan zemin kaplama malzemesinin yalıtıcı özelliği ve rengi ile diğer mekânsal elemanların gerisinde kaldığı anlaşılmaktadır.

5.6 BÖLÜM SONUCU

Üç aşamada gerçekleştirilen özgün alan çalışmasının birinci aşamasında, İM, söz konusu iki bağlam; beyaz küp ve dönüşmüş beyaz küp üzerinden incelenmiştir. Yapılan incelemeler iç mekân elemanları olan iç duvarlar, tavan, zemin ve iç cepheyi kapsamaktadır. İM’ye beyaz küpün özellikleri olan; sonsuzluk, zamansızlık ve mekânsızlık kavramları doğrultusunda bakıldığında, İM’nin her ne kadar beyaz duvar yüzeyleri olsa da, izleyiciye bu kavramları hissettirmemektedir. Çünkü müze “sokağın devamı” olarak ifade edilen tasarım yaklaşımına sahiptir ve gündelik hayattan kopuk, tam anlamıyla içe dönük bir sanat mekânına sahip olduğu söylenemez. Dönüşmüş beyaz küpün özelliği olarak nitelendirilen cephe açıklıklarına sahip olması ve müzede sanat mekânı haricinde sosyal mekânların bulunması İM’yi içe dönüklük/dışa dönüklük durumlarının sentezi olarak değerlendirmeyi sağlamıştır. Ayrıca, iç duvarlar, tavan, zemin ve iç cephe yüzeylerinin renklerine bağlı kullanım şekilleri Tablo 5.2’de aşağıdaki gibi özetlenmektedir:

Tablo 5.2: İM iç mekân elemanlarının renklerine göre kullanım amaçları

İç Mekân Elemanları	Renk	Kullanım Amacı
İç Duvarlar	Beyaz	Çoğunluklu olarak resim ve ekran içerisinde sunulan video sanatına arka fon oluşturmaya yönelik
	Siyah	Projeksiyon aracılığı ile duvara yansıtılan video sanatının sunulduğu mekânlarda (<i>black box</i>)
	Renkli	Bir duvar büyüklüğünde çalışılan yapıtların, o duvarın renkli olarak algılanmasını sağlaması
Tavan	Gri	"Sokağın devamı" yaklaşımı ile tasarlandığı için gri renk kullanılmıştır. Ayrıca, dikkat çekmeyen - sokaktan aşına olunan - bir renk olduğundan geri planda kalarak beyaz duvarları ön plana çıkartmaktadır.
Zemin	Gri	Tavan ile aynı niyete sahiptir bu nedenle geri planda kalarak beyaz duvarları ön plana çıkartmaktadır.
İç Cephe	Beyaz	Dış mekân ile iç mekânı birbirinden ayırma görevi olan bu duvarlar, dışarıdan bakıldığında antreponun dış cephe rengi olan gri, içeriden bakıldığında sanat mekânının rengi olan beyaz rengine boyanmıştır. Cephe açıklıkları ile beyazlık kırılrsa da, iç cephe yüzeylerinde resim sanatı sergilenmektedir.

Kaynak: Ayça Esen, (2018).

Özgün alan çalışmasının ikinci aşamasında, İM'nin sürekli sergi mekânında yapılan yapılandırılmamış gözlem analizi bulunmaktadır. Gözlem kendi içerisinde iki kısımdan oluşmaktadır: sanat yapıtının mekân içerisinde nasıl konumlandırıldığını ve manzaranın sanat mekânı içerisindeki önemini anlamak. Gözlemler sonucunda edinilen bulgular Tablo 5.3'te ifade edilmiştir:

Tablo 5.3: Yapılandırılmamış gözlem sonucunda edinilen bulgular

Yapılandırılmamış Gözlem	Gözlemlenen Alan	Açıklama
Sanat yapıtının mekân içerisinde konumlandırılması	Enstalasyon Sanatı	Bazı enstalasyon çalışmalarının kendine özgü tasarlanmış mekâna ihtiyaç duyulduğu gözlemlenmiştir.
	Video Sanatı	Projeksiyondan duvara yansıtılan bazı video çalışmaları için özel mekânlar (odalar) tanımlandığı gözlemlenmiştir.
	Resim Sanatı	Duvara asılan resimler ise, aynı düşünceyi paylaşan sanatçıların bir araya getirildiği bir düzene göre yerleştirilmiştir.
Manzaranın sanat mekânı içerisindeki önemi	Oturma Elemanları	Pencere önlerinde manzarayı izlemek için oturma elemanları bulunduğu gözlemlenmiştir.
	İzleyiciler	Sanat deneyimi esnasında manzara, bazı izleyicilerin dikkatini çekmekte ve yapıtları izlemeyi bırakıp pencereye yöneldikleri gözlemlenmiştir.
	Martı Sesleri	İzleyicilerin dikkatinin, pencereye çekilmesi aynı zamanda önünde duyulan martı sesleri ile de sağlanmaktadır.

Kaynak: Ayça Esen, (2018).

Özgün alan çalışmasının üçüncü aşamasında, İM'de izleyicilerin sergi çıkışında yapılan yüz yüze anket çalışmasının sonucu da incelenen sosyal medya hesaplarının gösterdiği sonuca denk düşmektedir. Modernist sergileme yaklaşımının öne çıkardığı resim sanatı, İM'de de modern dönemde olduğu kadar ilgi görmektedir. Yapılan analizlerden yola çıkılarak; çağdaş sanatın – örneğin enstalasyonun – toplum tarafından kabulü ve sanat mekânlarında yaygınlaşması, bu sanat alanının getirdiği izleyici katılımı ve deneyim olgusu, İM'de yurt dışındaki sanat müzelerinde olduğu kadar öne çıkmamaktadır denilebilir.

Daha önceki bölümde ifade edilen, deneyim parametrelerine göre, yapılan analiz çalışmaları aşağıdaki şekilde değerlendirilmektedir:

- i. Fiziksel deneyim; beyaz küp bağlamının oluşturduğu sanat mekânıyla örtüşmektedir. Bu doğrultuda, Annis ve Graburn'un çalışmalarında ifade edilen

nesnelerin etkileyiciliği ve deneyimin saygınlığı, İM izleyicileri özelinde irdelendiğinde ön planda olan resim sanatını görme ve sanat yapıtları hakkında bilgi alma deneyimlerinde izlenebilmektedir. Anketten elde edilen veriler doğrultusunda, İM izleyicilerinin fiziksel deneyimi, fiziksel mekân içerisinde sanat yapıtını görme, yaşamlarının tatmin edici bir deneyim olduğu anlaşılmaktadır. Bedenin varlığı ve izleyicinin yaşadığı deneyimin önem kazanması, İM izleyicisinde enstalasyon çalışmalarına resimden daha fazla ilgi gösterme olarak tespit edilmiştir. İzleyicinin fiziksel varlığının müzenin sanat mekânı haricindeki diğer mekânlarda daha hissedilir olduğu gözlemlenmiştir. Küratörlerin ve sanatçıların kontrolü altında, dokunmaya ve deneyimlemeye açık olan yapıtlar sayesinde izleyicilerin İM'nin sanat mekânında aktif olmaları sağlanmaktadır.

- ii. Bilişsel deneyim; Annis'in (1974) bilişsel mekân (*cognitive space*), akılcı düşünceye ve müzenin organizasyonuna karşılık gelen alan" – Pekarik ve diğerlerinin (1999) bilişsel deneyimler (*cognitive experiences*), nesnelere hâlâ önemli olsa da, ziyaretçiler birincil memnuniyeti yorumlama veya entelektüel yönlerinden bulurlar" ifadeleri, izleyicilerin buldukları mekânı ve yaşadıkları deneyimi yorumlamaları İM'nin sergi mekânının nasıl olduğunu sergi deneyimi sonrasında hatırlamaları ile örtüşmektedir.
- iii. Sosyal deneyim; ilişkisel deneyim (*associational experience*) turistik, eğlence ve ortak kullanıma hitap eden, insanların birbirleri ile ilişki kurabileceği sosyal mekân olarak İM'de de önem kazanan bir durumdur. Yapılan anket çalışması göstermiştir ki, sosyal deneyim sanat deneyiminin önüne geçmemektedir. İM restoranının müze girişinden bağımsız olmasının, gençlere ve çocuklara yönelik düzenlenen ücretsiz etkinliklerin de etkisiyle İM'nin sosyal bir mekân olduğu söylenebilir. Bunların yanı sıra, ağırlıklı olarak arkadaşlarıyla gelmeyi tercih eden 18-30 yaş aralığındaki izleyiciler için, yapıtları birbirleri ile konuşarak yorumlamayı kişisel deneyimlerinin bir parçası olarak gördükleri sonucuna varılabilir. Ancak, izleyicinin mekânsal deneyimi açısından bakıldığında, yapıtı

görmek ve sanat mekânını deneyimlemek arkadaşlar ile birlikte yorumlamaktan önde gelmektedir.

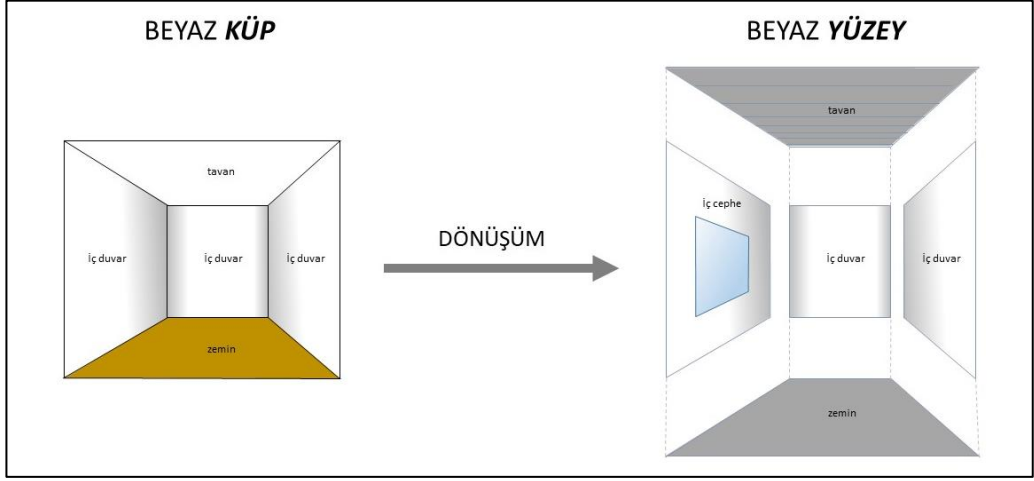
Özgün alan çalışmasının gerçekleştirilen tüm aşamaları, tezin kurgusunu oluşturan beyaz küp ve dönüşmüş beyaz küp bağlamlarının özelliklerine dayanarak izleyici deneyimini analiz etmeyi öngörmüştür. Alan çalışmasının sonuçlarından biri olarak, sanat mekânının sanat yapıtının gerek duyduğu bağlama göre biçimlendiği gözlemlenmiştir. Buna göre beyaz küp ve dönüşmüş beyaz küp bağlamlarının özellikleri olan içe dönüklük ve dışa dönüklük durumlarının oluştuğu görülmüştür. Dönüşmüş beyaz küpün farklı durumlarında asıl olan bağlamın taraflı olarak içeriğe dâhil olmasıdır. Sonuç olarak, İM izleyicisinin müze içerisinde en çok önem verdiği mekân sergi mekânı ve bu mekân içerisinde sergilenen yapıtlardır. Müzeye eklenmiş olan diğer mekânlar; restoran, mağaza, kütüphane, sinema, vs. ise ikincil önem derecesine sahip olup izleyicinin sosyal deneyimini pekiştiren mekânlardır.

6. SONUÇ VE TARTIŞMA

Bu çalışma, sanat müzelerinin sanat mekânlarındaki kavramsal ve mekânsal ifadenin izleyici deneyimi üzerindeki etkisine odaklanılarak, bu mekânın yapıt – insan iletişimine aracılık eden yer olarak değerlendirilmesine yeltenmiştir. İç mekân tasarımcısı olarak, müzenin sanat mekânının iç mekân örgütlenmesine “beyaz küp” ve “dönüşmüş beyaz küp” bağlamları üzerinden bir bakış açısı geliştirilmiş ve bu iki bağlamın oluşturduğu özellikler, “insan”ın bu mekânlarda ne yaşadığına, sanatı ve mekânı nasıl deneyimlediğine ilişkin soruların dürtüsüyle irdelenmiştir. Özetle, sanat yapıtı ve okuyucusu arasındaki iletişimi çalışmanın önerdiği bu iki bağlam üzerinden yeniden düşünmek, bu çalışmanın ana çatkısını kuran ve alan çalışmasının yöntemini yapılandıran temeldir.

Bu çalışmaya göre; dönüşmüş beyaz küp beyaz yüzeyin örüntüleri olarak izlerinin takip edildiği bir dönüşmüş durumu tarif eder. Dönüşmüş beyaz küpü tarif edebilmek için beyaz küpü anlamaya ihtiyaç vardır. Bu nedenle bu tez beyaz küpü kavramsal olarak irdeler ve kavramsal açılımın mekânsal karşılığını iç mekân elemanları aracılığıyla tercüme eder. Beyaz küpün kapalı bir mekanizma olarak bütüncül bir olgu olduğu düşünüldüğünde, dönüşmüş beyaz küp de bütünün parçalanması ve/veya bozulması olarak ifade edilebilir. Beyaz küpün bütünlüğünü oluşturan iç mekân elemanları; iç duvar, tavan, zemin ve iç cephe bir aradayken birlikte bütüncül bir mekân tanımlamaktadır. Parçalandığında ise bütünden geriye kalan duvar, tavan ve zemin yüzeyleri farklı biçimlerde yeniden bir araya gelme olasılığını doğurur. Bu noktada, yapılan alan yazın araştırmalarında ve alan çalışmasında, “beyaz küp” olgusunun yerini “beyaz duvar” lara bıraktığı ve “arketip” olarak izini sürdürmeye devam ettiği sonucuna varılmıştır (Şekil 6.1).

Şekil 6.1: Sanat mekânının beyaz küpten beyaz yüzeye dönüştüğünü anlatan şema



Kaynak: Ayça Esen, (2018).

Çalışmanın başında sorulan sorulara verilmeye çalışılan yanıtlar aşağıda sıralanmıştır:

- i. Sanat yapıtına bağlam oluşturan çevrenin sanat mekânının iç mekân elemanlarına (iç duvar, tavan, zemin ve iç cephe) yansımaları nasıldır?

Çalışmanın temelini oluşturan iki bağlam; beyaz küp ve dönüşmüş beyaz küp kavramsal, sanatsal ve mekânsal yönleriyle ele alınarak incelenmiştir. İki bağlamın da kavramsal özelliklerinin fiziksel mekânda kendini gösterdiği görülmüştür. Örneğin, iç duvar ve iç cephe elemanları beraber değerlendirildiğinde; beyaz küp bağlamının kavramsal özelliği olarak nitelendirilen dış dünya ile ilişkinin kesilmesi durumunun, cephelerdeki pencerelerin önlerine duvar örülerek kapatılması ve bu duvarların sergileme yüzeyi olarak mekâna dâhil edilmesi olarak ifade edilebilir. Tam tersi durum, dış dünya ile ilişkinin sağlanması için müzelerde cephe açıklıklarının bulunması ve kent bağlamının sergi mekânına alınması olarak ifade edilebilir. Tavan yüzey olarak değerlendirildiğinde, beyaz küpün steril mekân yaklaşımına ışık tutan tavan yüzeyinin aynı zamanda sergileme yüzeyi olarak da kullanılabileceğini gösteren sanatçı çalışmalarının etkisi günümüze kadar gelmektedir. Ancak, günümüzde tavanın yalnızca aydınlatma amacıyla işlevlendirildiği de

gözlemlenmiştir. Zemin yüzeyinin ise, diğer yüzeyler kadar müdahale görmemiş olduğundan büyük oranda dönüşüm süreci geçirdiği söylenemez.

Bu doğrultuda, sanat mekânını mekân yapan iç mekân elemanlarının birer yüzey olarak ele alınması, beyaz küpün bütünlüğünün bozulduğu durumların incelenmesi ve bugünün sanat mekânlarındaki durumunun anlaşılmasına ışık tutması hedeflenmiştir. Bununla ilişkili olarak, bugün sanat mekânlarına bakıldığında beyaz duvarların sergi yüzeyi olarak kullanılmaya devam ettiği gözlemlenmiştir.

ii. Sanat yapıtı sanat mekânını nasıl şekillendirmektedir?

Mekânın otoriter olarak sanatı şekillendirmesi, hatta kimi zaman mimarisinin sanatın önüne geçmesi sanatçıların mekâna müdahalelerde bulunmasına neden olmuştur. Yaşanan sanatsal ve kültürel dönüşümler paralelinde sanat, mekân içinde – mekânın ona izin verdiği oranda – var olmaktansa, mekânı sanatçılar tarafından kendi ihtiyaçlarına uygun hale getiren etken bir role sahip olmuştur. Sanat mekânının içine hapsolmayıp, özgürlüğüne kavuşan sanatçı ve yapıtı kabuğunu kırıp dış dünya ile buluştuğu andan sonra bir süre tekrar içe dönük mekâna girmek istememiştir (O'Doherty 2013). Bu durumun, daha çok enstalasyon ve video çalışmaları için geçerli olduğu söylenebilir. Çünkü resim ve fotoğraf sanatının sergilenebilmesi için düşey düzlemlere ihtiyaç duyması, mekânı etken bir şekilde dönüştürebilmesine olanak sağlayamamakla birlikte zaman zaman o içe dönük sanat mekânına ihtiyaç duyabilmektedir.

iii. Sanat mekânının ve yapıtların organizasyonu izleyici deneyimini nasıl etkilemektedir?

Resim sanatının gerektirdiği düşey düzlem geleneksel müzecilikten bu yana izleyici ile karşı karşıya gelmiş bir sanat sembolü olarak değerlendirilebilir. Sanat mekânı içerisindeki iç duvarlar resmin ihtiyacı olan düşey düzlemi sunmaktadır. Sanatçının ve yapıtının önem ve değere sahip olması onları ulaşılamaz kılmakta ve “başyapıt”, “eser” olarak nitelendirilmektedirler. Bu yaklaşımın getirdiği

saygınlık ve mesafenin bugüne kadar izleyici ile yapıt arasında gizli varlığını sürdürmekte olduğu söylenebilir. Yöneticiler ve küratörler tarafından yapıtları korumak amacıyla duvarların önüne konulan bariyer, şerit gibi sınırlar da bu gizli mesafeyi görünür kılan unsurlardır. Sanat mekânının dışa dönük olması, yapıtların bir yüzeye ihtiyaç duyulmadan sunulabilmesi ile izleyici-sanat arasındaki ilişkinin esneklik kazanmasının sağlanması ve mesafelerin ortadan kaldırılması yaklaşımları ile örtüşen bir bağlam oluşturmaktadır. Dolayısıyla, sanat mekânı içindeki bedensel varlığının farkına varan *deneyimleyen*, gündelik hayatındaki alışkanlıklarından uzaklaşmadan, kültür korkusunun getirdiği sanatı anlayamama endişesinden uzak, yapıtlarla daha özgür ve aktif bir iletişim kurabileceği koşullar oluşabilmektedir.

Sanat mekânının insan ve yapıt arasındaki bu iletişim serüvenine aracılık etme biçimleri yoğun birçok değişim ve dönüşüm geçirmiştir. Sanatçıların sanat mekânı içerisinde üretim yaparak mekânı bir mecraya dönüştürmeleri 60'lı yılların vurucu etkileri olsa da bugün sanat müzeleri, sanatçılar tarafından değil küratörler tarafından organize edilmektedir.

Sanat mekânının mecraya dönüşmesi durumuna bugünden bakıldığında; çalışmanın kapsamı dışında kalan galerilere örnek teşkil eden İstanbul Tophane'de bulunan iki sanat mekânında farklılaşan durumlar gözlemlenebilmektedir: Depo İstanbul ve Mars İstanbul.²⁰ Bu iki mekânın birbirinden farkının mekâna yaklaşım biçimi olduğu söylenebilir.

Depo İstanbul'da sunulan sanat küratörler tarafından düzenlenmektedir. 11 Eylül 2017 tarihinde Depo İstanbul'daki sergi düzenlemesi hakkında Deniz Artun²¹ ile yapılan yüz yüze görüşmede edinilen bilgiye göre; sanatçıların yapıtlarının mekân içerisinde nerede ve nasıl sergileneceğini küratör olarak kendilerinin belirlemektedir. Mekânın endüstriyel

²⁰ Örneklendirilen Depo İstanbul ve Mars İstanbul'a "galeri" yerine "sanat mekânı" denilmesinin daha doğru olduğu düşünülmektedir.

²¹ Deniz Artun; Galeri yöneticisi, küratör ve yazardır (Vikipedi). Artun ile yapılan yüz yüze görüşme 11 Eylül 2017 tarihinde Depo İstanbul'da yapılmıştır.

bir yapı olan tütün deposundan dönüştürülmüş olmasından dolayı tavandaki taşıyıcı sistemin görünür olmasının, küratörlerin tavanı sergileme yüzeyi olarak kullanmalarına teşvik edici bir unsur olduğu bilgisi edinilmiştir (Şekil 6.2). Artun, sanatçıların yapıtlarını sergi içeriğine bağlı olarak tavandan sarkıtılabildiklerini, mekânın ortasında sergileyebildiklerini ya da duvara asabildiklerini ifade etmiştir.

Şekil 6.2: Depo İstanbul Sanat Mekânı, küratörün mekân ve sergi düzenlemesi



Kaynak: Ayça Esen arşivinden alınmıştır.

Şekil 6.3: Mars İstanbul Sanat Mekânı, sanatçının mekânı mecraya dönüştürmesi



Kaynak: Ayça Esen arşivinden alınmıştır.

Mars İstanbul örneğinde, farklılaşan durum sanatçının mekânı kullanarak çalışma yapmasını, bir başka deyişle orayı mecraya dönüştürdüğünü göstermesidir (Şekil 6.3). 21

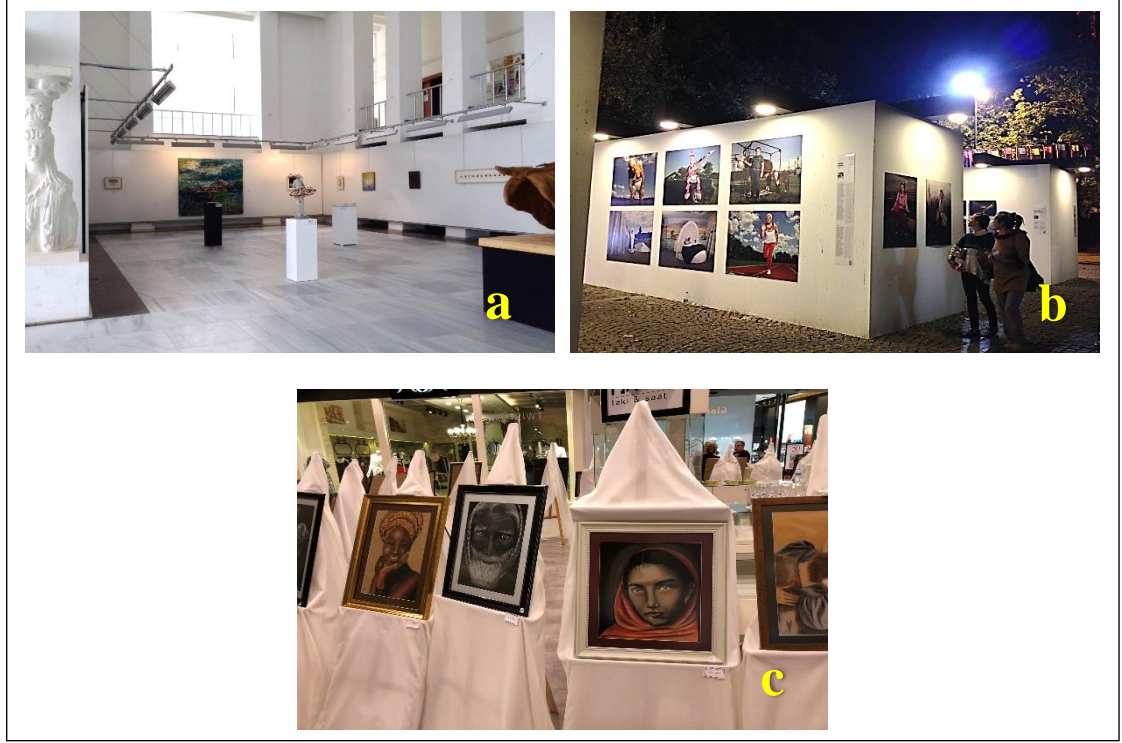
Nisan 2018 tarihinde Sanatçı Sercan Apaydın²² ile yapılan yüz yüze görüşmede, sanatın kendisinin kontrolü dışında sergilenmesine ve ticarileştirilmesine tepki amacıyla mekânla doğrudan iletişim kurarak tasarım yaptığı bilgisi edinilmiştir. Sergiyi açmadan önce, boş sanat mekânında üç gününü geçirerek, mekânı özümseyerek yine o mekân içerisinde çalışmasını ürettiğini ve yalnızca o mekâna özgü bir çalışma ortaya koyduğunu ifade etmiştir. Sanatçının mekân içerisinde yapılan çalışmalarının esnek, deneyime açık, sabit olmayan, birbirine monte edilmemiş parçalardan oluştuğu, atölyesinde yaptığı çalışmaların ise, bir duvar yüzeyine ihtiyaç duyan, birbirine monte edilmiş parçalardan oluştuğu gözlemlenmiştir.

İncelenen iki örnek sanata yaklaşımları bakımından farklılık gösterse de, iç mekân tasarımı bakımından benzerlik taşımaktadır: Endüstriyel mekân algısını sağlayan, taşıyıcı sistemin görünürlüğü ve tuğla duvar olması gibi. Her ne kadar “beyaz duvarlar” ın *hâlâ* uygulanmakta olduğu görülse de, bu mekânlar için “beyaz küp” bağlamından bütüncül bir şekilde söz etmek mümkün değildir. Bu mekânlarda beyaz küpün parçalanmış yüzeylerinin bağımsız ve kendine özgü yüzeyler olarak işlev gördüğü söylenebilir.

Beyaz duvarların yalnızca galeri ve müzelerde sergileme yüzeyi olarak uygulandığı söylenemez. “Sanat”ın sunulduğu her mekân, o sanat var oldukça, sanat mekânıdır denilebilir: Üniversite kamusal iç mekânı içinde sergileme alanı, kentsel mekân olan park alanında açık hava sergisi, alışveriş merkezi galeri boşluğunda gibi. Bu doğrultuda incelenen örnekler aşağıdaki gibidir (Şekil 6.4):

²² Sanatçı Sercan Apaydın; 2007 yılında Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü’nde lisansını, 2011 yılında Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü’nde yüksek lisansını tamamlamıştır (Zilberman Gallery).

Şekil 6.4: Galeri ve müze dışında, sanatın sunulduğu mekânlar



Kaynak: Melahat Küçükarslan Emiroğlu, (2018). Ayça Esen, (2018). a: Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Fındıklı, İstanbul (2018). b: Beşiktaş Meydanı, İstanbul (2018). c: Prestige Mall AVM, Bahçeşehir (2018).

Sonuç bölümünün başında da ifade edildiği gibi “beyaz küp” olgusunun yerini “beyaz duvar”lara bıraktığı ve “arketip” olarak izini sürdürmeye devam etmesi, günümüzde küçük bir galeri veya büyük bir sanat müzesi olsun, ya da bir mekâna ihtiyaç duyulmayan yerlerde dahi “beyaz yüzey” sanatın sunulmasında bir *arka fon*, bir *araç* ya da bir *sembol* görevi görmektedir sonucuna varılabilir. “Beyaz yüzey” duvar, örtü, ekran, vs. olarak bilinçaltına yerleşmiş, toplum tarafından kabul görmüş bir sergi alanıdır. Bu yüzeylerin renkli olduğu sergiler var olsa da, beyazın “nötrlük” ve “görünmezlik” durumunun hafızaya kodlanmış bir algı olduğu söylenebilir. Bu algı doğrultusunda, sergi yüzeyi belki de hiç sorgulanmadan “beyaz” olarak uygulanmaktadır. O’Doherty’nin (2013, s.101) de ifade ettiği gibi;

Beyaz duvar hemencecik yok edilemeyecekse, en azından anlaşılmasına çalışılabilir. O anlayış, örtük birtakım varsayımlara dayanan zihinsel yansımaların yüzeyi olan beyaz duvarı değiştirecektir. Beyaz duvar sonuçta bizim varsayımlarımızdan ibarettir. Beyaz küp genellikle sanatçının toplumla arasındaki mesafenin bir simgesi, ama aynı zamanda o toplumla ilişkiyi

sağlayan mekândır. Sahip olduğumuz tek mekândır ve çoğu sanatın da ona gereksinimi vardır.

Grunenberg (2012) ise, “beyaz küp” ü bir sunum tarzı olarak gördüğünü ifade etmektedir. Günümüzde beyazlığın bir bütün olarak mekâna hâkim olması ya da tek bir yüzey üzerinde kullanılması, o mekânın sağlayıcılarına bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Mekânın kullanıcısı olan insan da bu beyazlığı algılayan ve deneyimleyen olarak, alan çalışmasında gerçekleştirilen anket verilerine de dayanarak sergi deneyimi sonrasında duvarların beyaz olduğunu büyük oranda fark ettiğini ve hatırladığını göstermiştir.

Sonuç olarak, sanat mekânını insan ile yapıt arasındaki iletişime aracılık eden yer olarak gören ve bunu bir düşünce biçimi olarak benimseyen bu çalışma, yapılan anket sonuçlarına da referans vererek, çağdaş sanatın ve görsel sanatların yaygınlaştığı günümüzde; “beyaz yüzey” e sanat mekânlarında ihtiyaç duyulmasının sebebinin beyaz küpü oluşturan arketipik özelliklerin genel izleyici kitlesinin sanatla kurduğu iletişim bağlamında bir kolektif hafıza oluşturması olduğu öngörülebilir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Adorno, T., 2012. Valéry, Proust ve müze. *Tarih sahneleri sanat müzeleri 2: Müze ve eleştirel düşünce*. İkinci Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 185-201.
- Antmen, A., 2013. “Beyaz küp” ve ötesi: Postmodern dönemde galeri mekânının dönüşümü. *Beyaz küpün içinde: Galeri mekânının ideolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık, ss. 9-22.
- Artun, A., 2006. “Müzedeki Modernliğin Kurulması ve Bozulması, Louvre ve Bilbao Guggenheim: İki Müze İki Küratör”. 8.Ulusal Sanat Sempozyumu “Sanat ve...”. 18-20 Ekim Ankara, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, ss. 59-67.
- Artun, A. (Ed.), 2012. *Tarih sahneleri sanat müzeleri 2: Müze ve eleştirel düşünce*. İkinci Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A., 2014. *Tarih sahneleri sanat müzeleri 1: Müze ve modernlik*. Üçüncü Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Batur, E. (Ed.), 2015. *Modernizmin serüveni: Bir “temel metinler” seçkisi 1840-1990*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Barker, E. (Ed.), 1999. *Contemporary cultures of display*. New Haven: Yale University Press.
- Barker, E., 1999. The museum in a postmodern era: The Musée d’Orsay. *Contemporary cultures of display*. New Haven: Yale University Press, ss. 50-72.
- Barker, E., 2012. Postmodern çağda müze: Orsay Müzesi. *Tarih sahneleri sanat müzeleri 2: Müze ve eleştirel düşünce*. R. Akman (Çev.), İkinci Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 115-147 (Orijinal basım tarihi 1999).
- Bätschmann, O., 1997. *The artist in the modern world: The conflict between market and self-expression*. New Haven: Yale University Press.

- Baudrillard, J., 2000. The Beaubourg-effect: Implosion and deterrence. *Rethinking architecture: A reader in cultural theory*. Dördüncü Baskı. Rosalind Krauss ve Annette Michelson (Çev.) New York: Routledge, ss. 210-218.
- Buren, D., 2005. Müzenin işlevi. *Sanatçı müzeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 150-156.
- Buren, D., 2005. Atölyenin işlevi. *Sanatçı müzeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 157-170.
- Buren, D., 2005. Mimarinin işlevi: Eser ile içine yerleştiği mekanlara dair notlar. *Sanatçı müzeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 171-180.
- Castany, L., 2011. *Centre Pompidou: Creation in the heart of Paris*. Paris: Centre Pompidou.
- Ching, F. D. K., 2004. *Mimarlık: Biçim, mekân ve düzen*. İkinci Baskı. İstanbul: Yapı Yayın.
- Creswell, J. W., 2013. *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches*. Los Angeles, CA: Sage Publications.
- Duncan, C., 1995. *Civilizing rituals: Inside public art museums*. New York: Routledge.
- Duncan, C. ve Wallach, A., 2012. Evrensel müze. *Tarih sahneleri sanat müzeleri 2: Müze ve eleştirel düşünce*. İkinci Baskı. Renan Akman (Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 49-86. (Orijinal basım tarihi 2004).
- Eco, U., 2001. *Açık Yapıt*. İstanbul: Can Yayınları.
- Falk, J. H. ve Dierking, L. D., 2000. *Learning from museums: Visitor experiences and the making of meaning*. Amerika: Alta Mira Press.
- Falk, J. H. ve Dierking, L. D., 1992. *Museum experience*. Washington, DC: Whalesback Books.
- Falk, J. H. ve Dierking, L. D., 2013. *The museum experience revisited*. Amerika: Alta Mira Press.
- Foster, H., 2015. *Tasarım ve suç: Müze, mimarlık. Tasarım*. Dördüncü Baskı. Elçin Gen (Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal basım tarihi 2002).

- Fried, M., 1994. Art and objecthood. *Art in theory 1900-1990: An anthology of changing ideas*. Oxford&Cambridge: Blackwell Publishers.
- Gray, P. C., (2002). Public learning and the art museum: Future directions. *Thesis Master of Arts*. Sydney: Western Sydney University.
- Grunenberg, C., 2012. Modern sanat müzesi. *Tarih sahneleri sanat müzeleri 2: Müze ve eleştirel düşünce*. İkinci Baskı. Renan Akman (Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 87-114. (Orijinal basım tarihi 1999).
- Guilbaut, S., 2009. *New York modern sanat düşüncesini nasıl çaldı: Soyut dışavurumculuk, özgürlük ve soğuk savaş*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Harvey, D., 2014. *Postmodernliğin durumu: Kültürel değişimin kökenleri*. Yedinci Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hein, H., 1998. *Museums: Encyclopedia of aesthetics*. Üçüncü Baskı. New York: Oxford University Press.
- Hopkins, D., 2000. *After modern art: 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press.
- Jencks, C., 2007. *Critical modernism: Where is post-modernism going?* London: Wiley-Academy.
- Klonk, C., 2009. *Spaces of experience*. New Haven & London: Yale University Press.
- Kortan, E., 1996. Modern ve postmodern mimarlığa eleştirel bir bakış. *Mimari akımlar II*. İstanbul: Yem Yayın.
- Leach, N. (Ed.), 2000. *Rethinking architecture: A reader in cultural theory*. Dördüncü Baskı. New York: Routledge.
- Lefebvre, H., 2010. *Gündelik hayatın eleştirisi I*. İkinci Baskı. İstanbul: Sel Yayıncılık (orijinal basım tarihi)
- MacLeod, S. (Ed.), 2005. *Reshaping museum space: Architecture, design, exhibitions*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Macdonald, S. (Ed.), 2011. *A companion to museum studies*. United Kingdom: Wiley-Blackwell Publishing.

- Mallgrave, H. F. ve Contandriopoulos, C. (Ed.), 2009. *Architectural theory, volume II: An anthology from 1871-2005*. İkinci Baskı. Oxford: Blackwell Publishing.
- Mauriés, P., 2011. *Cabinets of curiosities*. New York: Thames & Hudson.
- McClellan, A., 1999. *Inventing the Louvre: Art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*. California: University of California Press.
- McClellan, A. (Ed.), 2003. *Art and its publics: Museum studies at the millennium*. United Kingdom: Blackwell Publishing.
- McEvelley, T., 2013. Önsöz. *Beyaz küpün içinde: Galeri mekânının ideolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık, ss. 23-27.
- Miller, W. 2017. Points of View: Herbert Bayer's Exhibition Catalogue for the 1930 Section Allemande. *Architectural Histories*, 5 (1), ss. 1-22.
- Morse, M., 1990. Video installation art: The body, the image, and the space-in-between. *Illuminating video: An essential guide to video art*. Washington: Aperture/Bavc, ss. 153-167.
- Nochlin, L., 2012. Müzeler ve radikaller: Bir olağanüstü durumlar tarihi. *Tarih sahneleri sanat müzeleri 2: Müze ve eleştirel düşünce*. İkinci Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 11-48.
- O'Doherty, B., 1986. *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*. San Francisco: The Lapis Press.
- O'Doherty, B., 2013. *Beyaz küpün içinde: Galeri mekânının ideolojisi*. A. Antmen (Çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık (orijinal basım tarihi 1986).
- Putnam, J., 2005. Giriş: Kutuyu aç. *Sanatçı müzeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 9-64.
- Reiss, J. H., 2001. *From margin to center: The spaces of installation art*. New York: MIT Press.
- Sandford, M. R. (Ed.), 2005. *Happenings and other acts*. London: Routledge.
- Stern, R. A. M., 2009. *Architecture on the edge of postmodernism: Collected essays 1964-1988*. London: Yale University Press.

- Tanyeli, U., 2015. Modernizmin sınırları ve mimarlık. *Modernizmin serüveni: Bir “temel metinler” seçkisi 1840-1990*. İstanbul: Sel Yayıncılık, ss. 65-72.
- Tomkins, C., 1973. *Merchants and masterpieces: The story of the Metropolitan Museum of art*. New York: E. P. Dutton Publishing.
- Turani, A., 1997. *Dünya sanat tarihi*. Altıncı Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tzortzi, K., 2007. The interaction between building layout and display layout in museums. *Degree of Doctorate Philosophy*. London: University College London Department of Architecture.
- Uraskie, A. V., 2014. *Between the black box and the white cube: Expanded cinema and postwar art*. Chicago ve Londra: University of Chicago Press.

Sürekli Yayınlar

- Altınyıldız Artun, N., 2013. Frederick Kiesler ve sanat müzeleri. *E-skop: Sanat tarihi eleştirisi* [internet] 13 Eylül 2013, <http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-frederick-kiesler-ve-sanat-muzeleri/1482> [erişim tarihi 18 Mayıs 2018].
- Carrier, D., 2013. The first modern museums of art: The birth of an institution in eighteenth and early nineteenth-century Europe. *Curator The Museum Journal*. **56**, (4), ss. 465-468.
- Duncan, C. ve Wallach, A., 1978. The museum of modern art as late capitalist ritual: An iconographic analysis. *Marxist Perspectives*. **4**, ss. 28-51.
- Graburn, N., 1997. The museum and the visitor experience. *Roundtable Reports*, ss. 1-5.
- Hassan, I., 1985. The culture of postmodernism. *Theory, Culture and Society*. **2** (3), ss.119-132.
- Hennes, T., 2002. Rethinking the visitor experience: Transforming obstacle into purpose. *Curator The Museum Journal*. **45** (2), ss. 109-121.
- Huysen, A., 1984. Mapping the postmodern. *New German Critique*. **33**, ss. 5-52.
- Kaplan, S., Bardwell, L. V. ve Slakter, D. B., 1993. The restorative experience as a museum benefit. *The Journal of Museum Education*. **18** (3), ss. 15-18.
- Kesner, L., 2006. The role of cognitive competence in the art museum experience. *Museum Management and Curatorship*. **21** (1), ss. 4-19.
- Kirchberg, V. ve Tröndle, M., 2012. Experiencing exhibitions: A review of studies on visitor experiences in museums. *Curator The Museum Journal*. **55** (4), ss. 435-452.
- Kirchberg, V. ve Tröndle, M., 2015. The museum experience: Mapping the experience of fine art. *Curator The Museum Journal*. **58** (2), ss. 169-193.
- Korn, R., 1992. Redefining the visitor experience. *The Journal of Museum Education*. **17** (3), ss. 17-19.
- Lopes, P., 2015. The heroic age of American avant-garde art. *Theory and Society*. **44**, (3), ss. 219-249.

- McCall, V. ve Gray, C., 2014. Museums and the “new museology”: Theory, practice and organizational change. *Museum Management and Curatorship*. **29** (1), ss. 19-35.
- Pekarik, A. J., Doering, Z. D. ve Karns D. A., 1999. Exploring satisfying experiences in museums. *Curator: The Museum Journal*. **42** (2), ss. 152-173.
- Pica, V., 2014. The museum experience: Education and meaning making in the Italian National Museums. *The International Journal of the Inclusive Museum*. **6**, ss. 141-151.
- Rosenberg, H., 1940. On the fall of Paris. *Partisan Review*. **7**, (6), ss. 440-448.
- Rutber, S. ve Boukidis, C. D., 2018. Focusing on the fundamentals: A simplistic differentiation between qualitative and quantitative research. *Nephrology Nursing Journal*. **45** (2), ss. 209-212.
- Sánchez, V. V. S., Giacalone, D. ve Goduscheit, R. C., 2017. Digital anthropology as method for lead user identification from unstructured big data. *Wiley Online Library*. **27**, ss. 32-41.
- Smith, J. K. ve Wolf, L. F., 1996. Museum visitor preferences and intentions in constructing aesthetic experience. *Poetics*. **24**, ss. 219-238.
- Tomic, M., 2017. Reinvention as parallax: allegorical and other afterlives of Allan Kaprow’s un-art. *Word & Image*, **33** (2), ss. 109-126.
- Wineman, J. D. ve Peponis, J., 2010. Constructing spatial meaning: Spatial affordances in museum design. *Environment and Behavior*. **42** (1), ss. 86-109.
- Young Lee, P., 1997. The musaeum of Alexandria and the formation of the museum in eighteenth-century France. *Art Bulletin*. **79**, (3), ss. 385-412.

Diğer Yayınlar

Alamy, The giant sculpture "Balloon Dog" by artist Jeff Koons is on display in the Centre Pompidou in Paris, 2018. <https://www.alamy.com/stock-photo-the-giant-sculpture-balloon-dog-by-artist-jeff-koons-is-on-display-75726774.html> [erişim tarihi 16 Mayıs 2018].

Alchetron, The Art of This Century gallery, 2018. <https://alchetron.com/The-Art-of-This-Century-gallery> [erişim tarihi 17 Mayıs 2018].

Amsterdam.info, Stedelijk Museum in Amsterdam, 2018. https://www.amsterdam.info/museums/stedelijk_museum/ [erişim tarihi 21 Nisan 2018].

Annis, S., 1974. The museum as a symbolic experience. *Doctoral Dissertation*. Chicago: University of Chicago, IL.

Archined, Stedelijk Museum Amsterdam, 2018. <https://www.archined.nl/projecten/item/stedelijk-museum-amsterdam> [erişim tarihi 10 Mayıs 2018].

Artun, A., 2014. Exposition International du Surréalisme, Paris 1938. *Skopdergi*. **6**. <http://e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-1938/1941> [erişim tarihi 1 Mart 2018].

Atıcı, M., (2014). The construction of public realm in contemporary art: Reading on international Istanbul Biennial. *M.sc Thesis*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi FBE.

Bagherebadian, M., (2005). Changing trends of exhibition design in contemporary art museums.. *Master Thesis*. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi FBE.

Balık, D., (2009). Çağdaş sanat müzelerinde “yeni” mekân deneyimi. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi FBE.

Centre Pompidou, The Building, 2018, <https://www.centrepompidou.fr/en/The-Centre-Pompidou/The-Building> [erişim tarihi 8 Şubat 2018].

Centre Pompidou, The History, 2018, <https://www.centrepompidou.fr/en/The-Centre-Pompidou/The-history> [erişim tarihi 8 Şubat 2018].

- Cognifit, 2018. *Bilişsellik ve bilişsel bilim*. [internet]
<https://www.cognifit.com/tr/cognition> [erişim tarihi 5 Mayıs 2018].
- Dreamstime, Entrance hall, Centre Pompidou, Paris, France
<https://www.dreamstime.com/editorial-stock-photo-entrance-hall-centre-pompidou-paris-france-august-visitors-explore-vast-image61724023> [erişim tarihi 2 Haziran 2018].
- Encyclopaedia Britannica, Modernism, 2018,
<https://www.britannica.com/art/Modernism-art#ref1077284> [erişim tarihi 30 Ocak 2018].
- Expedia.com.sg, Pictures of Museum of Modern Art, 2018.
<https://www.expedia.com.sg/pictures/hessen/frankfurt/museum-of-modern-art.d6073575/attraction/?view=large-gallery&photo=218001> [erişim tarihi 10 Mayıs 2018].
- Fournier, A., 2013. Museum architecture: Its impact on art museums in the United States and the public experience. *Master's Degree*. Sotheby's Institute of Art, Art Business.
- Getty Images, Robert Morris' new interactive exhibition opens in the Turbine...,
<https://www.gettyimages.ae/event/robert-morris-new-interactive-exhibition-opens-in-the-turbine-hall-87915033#/members-of-the-public-interact-with-artist-robert-morris-installation-picture-id87917026> [erişim tarihi 6 Mart 2018].
- Green Path: The environment, science, ethics and communication. Museum of Modern Art, Frankfurt, 2018. <http://malcolmtattersall.com.au/wp/museum-of-modern-art-frankfurt/> [erişim tarihi 21 Nisan 2018].
- Guggenheim, In situ, <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/in-situ> [erişim tarihi 6 Mart 2018].
- Guggenheim, New work fort the Guggenheim, <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/new-work-for-the-guggenheim> [erişim tarihi 6 Mart 2018].
- Güler, Ö. K., (2009). A simulation application for visitor circulation in exhibition environments. *Degree of Master*. Ankara: Bilkent Üniversitesi ESE.
- Güner, E., (2010). Avangard kuramı, modern sanat ve mimarlık ilişkisi. *Yüksek Lisans Tezi*. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi FBE.

Heintges, Museum of Modern Art expansion and renovation, 2018. <https://heintges.com/moma-philip-johnson/> [erişim tarihi 16 Mayıs 2018].

İstanbul Modern, Geçmiş Sergiler, 2018 <http://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler> [erişim tarihi 22 Nisan 2018].

Leopold Museum, Exhibitions, 2018. <https://www.leopoldmuseum.org/en/exhibitions/86/traces-of-time> [erişim tarihi 21 Nisan 2018].

Leopold Museum, 2018. <https://wsimag.com/leopoldmuseum/artworks/100840> [erişim tarihi 10 Mayıs 2018].

Liu, K., 2013. Designing visitor experience for open-ended creative engagement in art museums: A conceptual multi-touch prototype design. Iowa: Iowa State University, Fine Arts.

Mansoor, J., 2002. Kurt Schwitters' *Merzbau*: The desiring house. *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture*. 5. https://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue4-IVC/Mansoor.html [erişim tarihi 6 Ağustos 2017].

MOMA, Art and artists, 2018, <https://www.moma.org/collection/works/79805> [erişim tarihi 22 Nisan 2018].

MOMA, Exhibitions and events, 2018, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1916?locale=en> [erişim tarihi 22 Nisan 2018].

MOMA, The museum of modern art history, 2018, <https://www.moma.org/about/who-we-are/moma-history> [erişim tarihi 15 Ocak 2018].

MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am main, The museum, 2018, <http://mmk-frankfurt.de/en/about/the-museum/> [erişim tarihi 11 Şubat 2018].

Murat Germen, [internet] <http://muratgermen.com/commissioned-works/istanbul-modern-museum/> [erişim tarihi 27 Nisan 2018].

Museum Brandhorst, 2018. <https://www.ojdo.de/wp/2009/07/museum-brandhorst/> [erişim tarihi 10 Mayıs 2018].

- Özertural, R., (2007). Çağdaş sanat ortamında birbirine yaklaşan iki disiplin: Mimari ve heykel. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi FBE.
- Özkal, G., (2006). Exhibition space as the site of isolation, unification, and transformation. *Degree of Master*. Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi FBE.
- Parisciudad, Museo Centro Pompidou, 2018. <http://www.parisciudad.com/museo-centro-pompidou> [erişim tarihi 14 Mart 2018].
- Peker, A. E., (2006). Kentin markalaşma sürecinde çağdaş sanat müzelerinin rolü: Kent markalaşması ve küresel landmark. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi FBE.
- Photos of Paris, Centre Georges Pompidou, 2018. http://www.vigoenfotos.com/paris/paris_pompidou_centre_museo_1.en.html [erişim tarihi 10 Mayıs 2018].
- PWC İnternet Televizyonu, 2011. Duygu Merzifonluoğlu (program koordinatörü), *İstanbul Modern Sergileri* [söyleşi]. İstanbul: Youtube PWC. <https://www.youtube.com/watch?v=FP3T-Rw4o-8&t=418s> [erişim tarihi 4 Mayıs 2018].
- Salem Press Encyclopeda, 2016. <http://bproxy.bahcesehir.edu.tr:2256/eds/detail/detail?vid=3&sid=9a208f19-adb6-4115-bc66-43e12cc56136%40sessionmgr101&bdata=Jmxhbmc9dHlmc2l0ZT11ZHMtbGl2ZQ%3d%3d#AN=87322789&db=ers> [erişim tarihi 22 Haziran 2016].
- Seattle Art Museum, 2018. Samuel F. B. Morse's Gallery of the Louvre. <http://www.seattleartmuseum.org/exhibitions/morse> [Erişim tarihi 22 Haziran 2018].
- Tate, Performance at Tate: Into the space of art, 2018. <http://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris> [erişim tarihi 14 Mart 2018].
- Tate, Research Publications, 2018. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbaum> [erişim tarihi 22 Nisan 2018].
- The Renaissance Society, Daniel Buren intersecting axes: A work in situ, 2018. <http://www.renaissancesociety.org/exhibitions/323/daniel-buren-intersecting-axes-a-work-in-situ/> [erişim tarihi 6 Mart 2018].

Thongnopnva, S., 2015. Art museum experiences of older adults. *Doctor of Philosophy*. Florida: Florida State University, College of Fine Arts.

Travelguide, Modern Art Museum of Frankfurt am Main

<https://travelguide.michelin.com/europe/germany/hesse/frankfurt-main/modern-art-museum-frankfurt-am-main> [erişim tarihi 2 Haziran 2018].

Travelsignposts, Cinema and shopping area at the Centre Pompidou

http://www.travelsignposts.com/destination/France/Paris/Centre-Pompidou/centre-pompidou_AJP4810 [erişim tarihi 2 Haziran 2018].

Tripadvisor, Milli Saraylar Resim Müzesi, 2018.

https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g293974-d6988523-i254225274-Milli_Saraylar_Resim_Muzesi-Istanbul.html [erişim tarihi 10 Mayıs 2018].

Tripadvisor, M-Museum Leuven, 2018.

https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g188669-d2146405-i166647584-M_Museum_Leuven-Leuven_Flemish_Brabant_Province.html [erişim tarihi 10 Mayıs 2018].

Tzortzi, K., 2007. The interaction between building layout and display layout in museums. *Doctorate of Philosophy*. London: University College London, Department of Architecture.

View Fotocommunity, Fotos zum schlagwort "Museum für Moderne Kunst"

<http://view.stern.de/de/tags/museum-fuer-moderne-kunst-357682> [erişim tarihi 2 Haziran 2018].

Wolf, J., 2016. The Art of This Century Gallery, <http://www.theartstory.org/gallery-art-of-this-century.htm> [erişim tarihi 15 Mart 2018].

World-architects, Lyon Housemuseum. <https://www.world-architects.com/en/lyons-melbourne/project/lyon-housemuseum> [erişim tarihi 22 Haziran 2018].

EKLER

Ek A.1 İstanbul Modern Sanat Müzesi Anket Soruları (Türkçe)

İSTANBUL MODERN SANAT MÜZESİ – ANKET SORULARI

Aşağıdaki anket sorularına verilen yanıtlar Bahçeşehir Üniversitesi İç Mekân Tasarımı Yüksek Lisans Programı'nda 30.01.2017 tarihinden itibaren yürütülen Yüksek Lisans Tezi kapsamında kullanılacaktır. Bunun dışında herhangi bir kullanımı söz konusu değildir. Katılımlarınız için şimdiden teşekkürler.

Ayça Esen, İç Mimar

Tarih / / 2018

Kişisel Bilgiler: Uygun alanı işaretleyiniz:

1. Yaşınız? 18-30 31-40 41-50 51-70 71+
2. Cinsiyetiniz? Kadın Erkek
3. Uyuşunuz? T.C. Vatandaşı Diğer, lütfen belirtiniz
4. Yaşadığınız ülke ve şehir? Lütfen belirtiniz: /
5. Eğitiminiz? İlk/Ortaokul Lise Üniversite Yüksek Lisans/Doktora Sonrası

Sorular: Uygun alanı işaretleyiniz:

6. İstanbul Modern'e kiminle geldiniz?
 Organize edilmiş bir grupla Yalnız Ailemle Arkadaş(lar)ımla
 Diğer, lütfen belirtiniz
7. İstanbul Modern'e daha önce geldiniz mi?
 Evet Hayır Evet ise, kaç kere? Lütfen belirtiniz
8. İstanbul Modern'in konumu ile ilgili düşüncenize aşağıdakilerden uygun olan(lar)ı işaretleyin.
 Ulaşım kolaylığı olduğu için geliyorum. Özellikle şehir merkezinde olduğu için sık geliyorum.
 Gündelik hayatımın bir parçası oldu. Şehir merkezinden uzakta olsaydı gelmezdim.
 Çok sık gelmiyorum. Diğer, lütfen belirtiniz
9. En çok hangi günlerde gelmeyi tercih ediyorsunuz? Birden fazla seçenek işaretlenebilir.
 Hafta içi Ücretsiz Gün Perşembe Hafta sonu
10. İstanbul Modern'e geldiğinizde uğradığınız bölümler aşağıdakilerden hangi(leri)dir?
 Kalıcı Sergi Geçici Sergi Restoran
 Mağaza Kütüphane Sinema
11. Bir önceki soruda sıralanan, sergi haricindeki bölümleri – restoran, mağaza, kütüphane, sinema –ayrıca kullanmak için de İstanbul Modern'e geldiniz mi?
 Evet Hayır Evet ise, kaç kere? Lütfen belirtiniz

Lütfen arka yüzü de işaretleyiniz.

12. Sergiyi nasıl dolaştınız?

- Belirli bir rotaya göre İstediğim yönde dolaşım. Mekân beni yönlendirdi.

13. Sanat eserlerine olan yaklaşımınız nasıldı? *Birden fazla seçenek işaretlenebilir.*

- Sadece baktım. Eserler hakkındaki açıklamaları okudum.
 Eserlere dokunmak istedim. Eserleri deneyimlemek istedim.
 Yanımdaki kişi ile birlikte yorumladım.

14. Sergi alanında dolaşırken aşağıdakilerden hangisini yaptınız? *Birden fazla seçenek işaretlenebilir.*

- Sadece eserlere odaklandım. Mekânı inceledim.
 Dinlenmek için pencere önünde oturup manzarayı seyrettim.
 Özellikle manzarayı seyretmek için pencere önünde oturdum.
 Diğer, *lütfen belirtiniz*

15. İstanbul Modern'deki deneyiminizi aşağıdakilerden hangisi doğru tanımlar?

- Sanat eserlerini görmek benim için önemliydi.
 Sanat eserleri hakkında bilgi edinmek benim için önemliydi.
 Sanat eserlerini ve mekânı deneyimlemek benim için önemliydi.
 Ailemle/arkadaş(lar)ımla/tek başıma sosyal vakit geçirmek benim için önemliydi.

16. Sergi mekânı nasıldı?

- Parçalı Bütün Sonsuz Hatırlamıyorum

17. Sergi mekânında duvarlar nasıldı?

- Beyaz Renkli Dikkatimi Çekmedi Hatırlamıyorum

18. Sergi mekânında tavan nasıldı?

- Çok ışıklı Boş Tesisat Gözüküyordu
 Dikkatimi Çekmedi Hatırlamıyorum

19. Sergi mekânında zemin nasıldı?

- Yürürken ayak sesleri duyuluyordu Yürürken ayak sesleri duyulmuyordu
 Dikkatimi Çekmedi Hatırlamıyorum

ZAMAN AYIRDIĞINIZ İÇİN TEŞEKKÜR EDERİM.

Ek A.2 İstanbul Modern Sanat Müzesi Anket Soruları (İngilizce)

ISTANBUL MODERN ART MUSEUM – QUESTIONNAIRE

The answers of the following survey questions will only be used in the Master Degree Program of Interior Design in Bahçeşehir University from the date of 30.01.2017. There won't be any other use. Thank you for your participation.

Ayça Esen, *Interior Architect*

Date / / 2018

Personal Information: *Please mark the appropriate field:*

1. Your age? 18-30 31-40 41-50 51-70 71+
2. Your gender? Woman Man
3. Your nationality? Turkish citizen Other, *please specify*.....
4. The country and city you live in? *Please specify:* /
5. Your education? Primary/Secondary High School University Master/PhD

Questions: *Please mark the appropriate field:*

6. Who did you come with to Istanbul Modern?
 An organized group Alone With my family With my friend(s)
 Other, *please specify*
7. Have you been to Istanbul Modern before?
 Yes No If yes, how many times? *Please specify*
8. Please mark the following(s) that are appropriate to your opinion about Istanbul Modern's location.
 I come for the accessibility. I come here frequent regarding it is being in the city center.
 It has become a part of my everyday life. I would not come if it was away from the city center.
 I do not come frequently. Other, *please specify*
9. On which days do you prefer to come? *More than one option can be marked.*
 On Weekday Free Day Thursday On Weekend
10. When you come to Istanbul Modern, which spaces do you visit? *More than one option can be marked.*
 Permanent Exhibition Temporary Exhibition Restaurant
 Store Library Cinema
11. Did you come to Istanbul Modern to visit the spaces except the exhibition parts (for example; restaurant, store, library, cinema)?
 Yes No If yes, how many times? *Please specify*

Please mark the back page too.

12. How did you walk in the exhibition area?

- According to a specific route. I walked as I wanted. The space directed me.

13. How was your approach to artworks? *More than one option can be marked.*

- I just looked. I read the explanations about the artworks.
 I wanted to touch the artworks. I wanted to experience the artworks.
 I interpreted it with my friend(s)/family.

14. What did you do when you were walking in the exhibition area? *More than one option can be marked.*

- I just focused on the artworks. I look around the space.
 I sat in front of the window to have a rest and looked at the landscape.
 I especially sat in front of the window to look at the landscape.
 Other, *please specify*

15. Which of the following defines your experience in Istanbul Modern? *Just one option can be marked.*

- Seeing the artworks was important to me.
 Getting information about the artworks was important to me.
 Experiencing the place and the artworks was important to me.
 Spending social time alone or with my friend(s)/family was important to me.

16. How was the exhibition area?

- Fragmented Complete Eternal I do not remember.

17. How was the walls in the exhibition area?

- White Colorful I did not pay attention. I do not remember.

18. How was the ceiling in the exhibition area?

- Very Lightened Empty Mechanical installation can be seen
 I did not pay attention. I do not remember.

19. How was the floor in the exhibition area?

- Footsteps were heard while walking. Footsteps did not heard while walking.
 I did not pay attention. I do not remember.

THANK YOU FOR SPARING TIME.

Ek A.3 Ahu Antmen ile yapılan röportaj

1. 20. yüzyılda modern sanat galerileri/müzelerinde beyaz küpün hem mekânsal hem de kavramsal olarak uygulanması hakkında ne düşünüyorsunuz?

19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla geçiş sürecinde galeri mekânının giderek daha çok espas içeren, tekil sanat yapıtına daha çok odaklanmayı gerektiren mekânsal tasarımının sanatta modernizmin belli başlı ilkelerini temsil ettiğini düşünüyorum. Mekânsal tasarımın, sanat yapıtının biricikliği, sanatçı bireyin yüceltilmesi, sanat yapıtlarının hem toplumsal bağlamından hem eskinin salon sisteminde olduğu gibi yanı başındaki diğer yapıtlardan soyutlanarak ikonik kültürel nesnelere haline getirilişi vs. gibi olguları yankılar hale gelmesi açısından bakıldığında çok ilginç buluyorum.

2. Beyaz küp sanat mekânının bağlamı olarak tanımlanabilir mi? Yani, mekânın; sonsuz, nötr ve steril olması beyaz küpün bağlamı olarak ifade edilebilir mi?

Bu soru zaten yanıtını içinde barındırıyor, evet, beyaz küp hem fiziksel olarak hem kültürel olarak modern sanat mekânını tanımlayan, onun bağlamını oluşturan bir terim. Brian O'Doherty'nin işaret ettiği arketipik modern sanat mekânı. Sonsuz, nötr ve steril olması ise modern sanat mekânının tanımıyla ilgili kavramlar. Beyaz küp metaforunun çok yerinde olduğunu düşünüyorum. Tabii ki akla beyaz nötr kabuklar gibi tasarlanan modern mimari örnekleri geliyor.

3. Beyaz küp kapalı, muntazam bir mekanizma olarak ele alındığında, 1960'lar sonrası yapılan sanat çalışmalarını "beyaz küpün bozulması" olarak ifade etmek sizce doğru mudur?

1960'larda yeni avangard yaklaşımları sanatın sınırlarını genişletmek, bir anlamda sanatı yeniden tanımlamak çabası içindeydi ve elbette sanatın sergilendiği mekânlar da bu sanatsal dönüşümden payını aldı. Modernizm çöküntüye uğruyor, ona ev sahipliği yapan beyaz küp de dolayısıyla yapıbozuma uğruyordu.

4. Bu bozulmaları, sanat mekânında yeni bir bağlam olarak tanımlamak mümkün müdür?

Sanat mekânının yapıbozuma uğratılmasında galeri mekânı bir kültürel bağlamdır; yani başlı başına bir göstergeye dönüşen bir olgu olarak ele alınabilir. Bağlamı baktığımız nesneyi çevreleyen fiziksel/kültürel olgular olarak düşünebiliriz. 1960 sonrasındaki sanatsal dönüşümler günümüz sanatının hangi “bağlamda” ifade bulacağına temel oluşturur, evet, eğer kast ettiğiniz bu ise.

5. Duvar, tavan ve cephe yüzeylerindeki bozulmalar ile ilgileniyorum. Sizce günümüzdeki sanat müzelerinde bu elemanlar sergi yüzeyi olarak kullanılıp içeriğine dâhil ediliyor mu?

Tek tek örnekler üzerinden bakılabilir belki bu konuya ama, günümüzde her türlü sergide mekânın başlı başına bir konu olarak sergiyi kuran, sunan bir eleman olarak daha dinamik bir halde kullanıldığını düşünüyorum.

6. Örneğin, cephe açıklıklarından gözükken kent manzarası, sergi içeriğine dâhil edildiğinde, sergiye ne gibi katkıları olmaktadır?

Bazen sergilerde dışarıyla bir temas olabiliyor, örneğin pencere örtülmemiş, dolayısıyla manzara seyredilebilir oluyor. Fakat hangi sergide, nasıl yapılmış bakılması gerekir. Yani bilinçli olarak yapıldıysa sergide bir dinlenme soluğu mu yoksa sergilenen yapıtların anlamına göndermeler içeren bir tercih mi... açıkçası mekânsal tasarımı yapan mimarın, küratörün niyeti burada önem kazanıyor. Ama dışarıyla bağlantısı kopuk beyaz küp sergilerinden elbette farklı tercihler bunlar ve hiç kuşkusuz bu tip uygulamalarda beyaz küp olgusunun yapıbozuma uğramasının yansımalarını arayabiliriz.

7. **İstanbul Modern üzerinden konuşacak olursak, sorularıma başlamadan önce, İstanbul Modern hakkında genel bir değerlendirme yapmanızı rica edebilir miyim?** Harika konumu ve manzarasıyla içindeki koleksiyonun dışında ilgi çekebilecek mekânsal özelliklere sahip olduğu yadsınamaz!

8. **İstanbul Modern ile ilgili yaptığım bazı gözlemler var: örneğin, (20. yüzyıl) modern sanat müzesinde olduğu gibi, eserler beyaz duvarlar üzerinde sergilenmektedir. Aynı zamanda postmodern dönemin getirilerinden olan; enstalasyon ve video art gibi sanat çalışmaları da sergilenmektedir. Bunlarla birlikte, mağaza, restoran, eğitim alanı, kütüphane, sinema gibi mekânlar da postmodern müzelerle birlikte hayatımıza girmiştir. Yine İstanbul Modern’de bu mekânları görmekteyiz.**

Bu durumda, sizce İstanbul Modern için, modern sanat müzesi mi, çağdaş sanat müzesi mi yoksa postmodern müze mi demeli?

İstanbul Modern’in koleksiyonunu sergileme biçimi modern sanat müzelerindeki alışılmış sergileme biçimlerinin dışına çıkmıyor, beyaz bir kabuk içinde koleksiyondaki yapıtlara tek tek odaklanabileceğimiz bir seyir deneyimi sunmayı öncelikli hedefi olarak ortaya koyuyor. Modern müzecilik artık sözünü ettiğiniz unsurlarla birlikte izleyicinin deneyimini çoğaltmaya, daha total bir zaman geçirme deneyimi üretmeye çalışıyor, ama yapıtlarla bu diğer unsurlar arasındaki sınırlar varlığını koruduğu sürece aslında hâlâ bir tür beyaz küp deneyimi yaşıyoruz.

9. **8. sorunun devamı olarak; O’Doherty’nin ifade ettiği insansız sergi fotoğrafları konusu ilgimi çekmektedir. Aslında o dönemlerde sadece sanat galerileri/müzelerinde değil, modernizmi esas almış mimarilerde de benzer durumu gözlemlemek mümkündür. Örneğin, *Farnsworth House* ve *Villa Savoye*’nin iç mekân fotoğrafları.**

Bu örneklerde ve modern sanat galerilerinde insanın varlığının önemsenmemesi durumu O’Doherty tarafından insanın “göz” olarak tanımlanmıştır. İnsan bedeninin varlığı ise “izleyici” olarak tanımlanmıştır. Tez kapsamında, insan bedeninin varlığının önemsendiği dönemden sonrasını incelemekteyim. Yani, sanatta – özellikle enstalasyon – izleyicinin artık eserlere bakan değil onları

deneyimleyen kişi olması. Bu durumda izleyici kelimesi yerine deneyimleyen kelimesini kullanmayı tercih etmekteyim. Sizin gözlemlerinize göre, İstanbul Modern'e gelen kişiyi izleyici olarak mı tanımlamak daha doğru olur, yoksa deneyimleyen kişi olarak mı?

Evet, tüm o insansız fotoğraflar ne kadar ilginç! Adeta zamandan da soyutlanmış bir an duygusu veriyor baktığımız görüntüye, dolayısıyla mekâna ve nesneye. Yapıtlara dokunmayınız der gibi bu fotoğraflar; dokunulmazlığı olan nesnelere yalnızca gözümüzle dokunabileceğimizin kültürel inşasına katkıda bulunuyorlar adeta! Fakat bir yandan da bir çelişki var burada, çünkü her bir fotoğraf açısı aslında bir görme deneyiminin uzantısı, yok sayılıyor olsa bir beden duruyor orada da ve fotoğrafı belli bir açıdan çekiyor. Özellikle heykel sanatı için bu daha da geçerli. Ama enstalasyon gibi fiziksel olarak deneyimlenen türlerin gündeme gelişiyle bir yapıtın fotoğrafik varlığı hem daha çok önem kazanıyor hem de daha elle tutulamaz bir hale geliyor. Bir yandan, birtakım fotoğrafları yoksa zaten bu yapıtları bilme şansımız bile olamıyor. Öte yandan bir fotoğraf asla bize bir deneyimin –üstelik farklı farklı kişilerce– nasıl deneyimlenmiş olabileceğini tam olarak gösteremiyor. Bir enstalasyonun fotoğrafına bakarak içine yerleştiği mekân önceden nasıldı, nasıl müdahalelerde bulunuldu, nasıl bir deneyim tahayyül edilmişti ve ne ölçüde başarılı oldu? Bu gibi sorular, orada olan bir kişinin deneyimiyle birlikte fotoğrafı anlamlı kılıyor ancak. Bu konuda en çarpıcı ve erken bir örnek elbette Yves Klein'ın 1958'de Paris'te Iris Clert Galeri'deki sergisi olacak. Boş mekâna, boş duvarlara, boş vitrinlere bakıyorsunuz fotoğraflarda. Görmediğiniz, soyut, elle tutulamaz olanı elle tutulur hale getiren aslında o fotoğraflar oluyor ve tıpkı modern sanat yapıtlarını fotoğraflamak için kullanılan yöntem gibi insansız oluşları onlara daha da ilginç bir anlam katıyor. 1960'lardan itibaren yeni avangard pratiklerle bu tür ilginç deneyimlerin alternatif mekânlarda değil de müze mekânlarında da deneyimlenmesinin yollarını açtı. Ama sorunuza dönersek, İstanbul Modern'e gelen ziyaretçileri ben izleyici olarak tanımlardım çünkü koleksiyonu ağırlıklı olarak resimlerden oluşuyor; heykel, video, assemblaj türü birtakım sergilenen yapıtlar da izleyici tanımını geçersiz kılmıyor.

Ek A.4 Murat Tabanlıoğlu ile yapılan röportaj

1. İstanbul Modern’i tasarlamadan önce, onu nasıl hayal ettiniz?

İstanbul Modern’in şöyle bir hikâyesi var; 2000’li yıllarda Salıpazarı bölgesinde bulunan bütün antrepolar için bir “masterplan” yapmıştık. O masterplan içinde bu antrepoyu biz bir müze olarak tasarlamıştık. Eczacıbaşı grubu ise, senelerce kendine bir modern sanatlar müzesi yapmak için bir yer arıyordu. Bu iki tesadüf birbirini buldu. Salıpazarı’nda ki masterplan’ın tek gerçekleşen projesi İstanbul Modern oldu. İstanbul Modern’in bulunduğu antrepo, 60’lı yıllarda Sedad Hakkı Eldem’in tasarladığı bir antrepodur. Bazı kişilere göre burası geçici olarak yapılmış, bazı kişilere göre ise burası bir depodur. Biz antrepoyu kendi halinde bırakarak dış cephesinde tek bir renk kullandık. Depo halini, depreme karşı ve her türlü yıpranmalara karşı restore ettikten sonra müze tasarlamak istedik. Müzenin konumu önemli, çünkü İstanbul’un en eski limanında. Haliç’le Boğaz’ın ve Marmara Denizi’nin bulunduğu bir noktada, Topkapı Sarayı’nın da karşısında. İstanbul Modern dışarıdan bir müze gibi gözükmeyen hâlâ antrepo görünümünü koruyan bir müzedir. Sadece bir totemi vardır. Nötr antrepo gibi duran ama içinde farklı bir dünya bulunduran bir müzedir.

2. Yurtdışındaki sanat müzelerinden MOMA, Pompidou Merkezi, Tate Modern, SFMOMA gibi, bu örneklerle İstanbul Modern’in ilişkisi nedir? Nasıl bir bağlantısı vardır?

Bildiğimiz üzere MOMA, sıfırdan yapılan bir bina. Bu nedenle, İM ondan farklı. Ama bir deponun içine dönüştürülmüş, başka binalardan örneğin, tren istasyonundan dönüşmüş veya eski fabrikalardan dönüşmüş müzeler çok var. Bizim daha çok yurtdışındaki müzelerin programlarını örnek aldık. Çünkü bundan yaklaşık 16-17 sene önce, Türkiye’de böyle bir müze yoktu ve müzelere giden kişi sayısı azdı. O yüzden bugünkü müzelerde ve bilhassa bu tip çağdaş sanatı gösteren müzelerde sadece müze mekânları değil aynı zamanda kütüphaneler, sinemalar, lokantalar var.

3. **Yurtdışındaki örneklere bakıldığında, bazı sanat müzeleri, sergi salonlarında sanat yapıtı dışında hiçbir ögenin dikkat çekmesini istememektedir ve bu yaklaşımları ile eser odaklı müze olarak tanımlanmaktadır. Bazı sanat müzeleri ise, özellikle izleyicinin sergi salonunda yapıt ile deneyim yaşamasını hedeflemektedir. Bu doğrultuda, sizce İstanbul Modern eser odaklı mı yoksa deneyim odaklı mıdır?**

İM deneyim odaklı bir müze. Mesela Guggenheim Müzesi veya Mönchengladbach'daki Hollein Müzesi mimarinin sanat eserinin önüne çıktığı yapılarıdır. Bence, mimarın daha çok egosunu tatmin ettiği yapılarıdır. Guggenheim'da buna karşılık şehre artı bir getirisi var. İM ise, antrepo eskiden kaldığından dolayı içindeki gri ve beyaz renkleriyle hem mimari davranışıyla, çok farklı sergilerin ve sanatın ortaya çıkmasını sağlıyor. Esasında İM'nin amacı bu.

4. **İstanbul Modern'i planlarken sanat yapıtı-izleyici ilişkisi konusunda nelere dikkat ettiniz? Bu konu planlamanızı / tasarımınızı nasıl etkiledi?**

İM'de eserlere yanaşılıyor. Çünkü onları korumak için bu uygulama var. Bilhassa çocuklar olsun, eserlere dokunmak isteyebilir. Güvenlikten de kaynaklanıyor. Dünyanın hangi müzesine giderseniz bu durum hep var. Benim de çok sevmediğim bir durum ama bu önlenemez bir durum. Çünkü İM'de ilk defa çağdaş sanat bu anlamda sigortalandı. Sigorta şirketlerinin bile istediği bir şeydir eserlere dokunulmaması. Aslında bizim elimizde olan bir şey değil.

5. **Müzenin iç mimarisi üzerinden konuşacak olursak, resmi internet sayfanızda, sergi salonlarının duvarlarının beyaz ve binanın geri kalanının gri renkte tasarlandığı yazmaktadır. Nadiren rengi sergiye göre değişse de ağırlıklı olarak duvarların bugüne kadarki kullanımı da beyaz olmuştur. Duvarlar neden beyaz renktedir?**

Resmin ortaya çıkması ve beyazın nötr olması.

6. **Literatürde, modern sanat müzelerinin “beyaz küp” kavramını benimsedikleri ifade edilmektedir. Bu kavrama göre, duvarlar beyaz renkte, tavan yalnızca aydınlatma elemanı olarak işlev görmekte, pencerelerin önüne duvar örülerek dış dünya ile bağlantı kesilmekte ve zemin ise ayak seslerini yalıtım için halı veya parke ile kaplanmıştır. Bahsedilen unsurlar, kapalı sistem bir mekanizma olarak bir arada bulunmaktadır.**

İstanbul Modern’de bu unsurlardan yalnızca beyaz duvarlar beyaz küp tanımlaması ile örtüşmektedir. Tavanda ise taşıyıcı ve tesisat sisteminin açıkta bırakıldığı görülmektedir. Tavanın açık bırakılmasındaki düşüncenizi aktarabilir misiniz?

Tavanların ve yerin gri olması, kiri en az şekilde göstermesidir. Bu biraz fonksiyondan geliyor. Yani burası sokağın da devamı, bir ev gibi değil, bir otel gibi de değil. O yüzden trafiğe yoğunluğu olan, az yıpranan aynı zamanda da kiri az gösteren bir renk seçildi. Tavanda da aynı durumdan dolayı gri renk seçildi. “Heavy-duty” bir renk. Ayrıca, binaya fazla müdahalede bulunmak istemediğimiz için ve depo görüntüsünü kaybetmesini istemediğimiz için kapatmadık.

7. **Resmi internet sayfanızda, cephedeki pencere açıklıklarından görülen İstanbul manzarasına değinmektесiniz. Bu yaklaşımınızın çıkış noktasını ve gerekçelerini aktarabilir misiniz?**

Pencereler açıkta çünkü tam Haliç’in başlangıç noktasında ve karşısında da Topkapı Sarayı var. Küratörlerle bizim aramızda oldukça tartışıldı. Biz dedik ki, o zaman doğal ışıkla aydınlayabileceğimiz üç boyutlu objeleri camların önüne koyarak dengeyi sağlayabiliriz. Ama iç mekânlara geçince ışığın kontrol edilebildiği alanlar da önemli. Aslında iki türlü mekân var, tam bir beyaz küp değil.

8. **İstanbul Modern, İstanbul’daki diğer müzelerden farklı olarak restoran, sinema, kütüphane, mağaza ve eğitim alanına sahip. Müzeye bu mekânları eklemekteki yaklaşımınız neydi?**

Biz bu mekânları müze mekânıyla nasıl birleştirebiliriz diye düşündük. Müzede bir lokanta varsa herhangi bir lokanta olmamalıydı. Müzeyle ilişkisi olmalıydı, konumu önem arz ettiği için terası olmalıydı ve Topkapı Sarayı’na bakmalıydı. Müzenin dışarı

açılan bir penceresi olmalıydı. Lokantanın kendisi de müzeye kişi çekiyor ve böylelikle de müzeye bir katkıda bulunuyor.

Kütüphane önemli çünkü Türkiye’de sadece sanata yönelik böyle bir kütüphane yoktu. Bu nedenle bir kütüphanesi olmalıydı. Kültür filmlerini gösteren bir sinema yoktu, bu nedenle bir sinema olmalıydı.

Mesela New York MOMA’nın en önemli yerlerinden biri “design store” dediğimiz dükkânlarıdır. Burada sanatla ve mimariyle ilgili hem yayınlar hem de çeşitli hediyelik eşyalar var. Böyle bir yer ilk defa MOMA’da müzeye beraber tasarlandı.

Bu mekânları İM’ye ekleme nedenimiz insanları müzeye çekmekti. Hatırlarsınız, Vizotele diye bir film vardı. Bir köyde geçiyor, bir kütüphanenin içine televizyonu koyuyorlar, ona benzer bir durum. Böylelikle hayatında hiç müzeye gelmemiş ama lokantaya gelen insanlar, hayatlarında belki de ilk defa çağdaş sanatı görmek durumunda kaldılar.

Biz dükkânı ilk olarak lokanta ile yan yana konumlandırmıştık. Ama sonradan değişti çünkü dükkânın satışlarını arttırmak için girişte olması gerekiyordu. Müzeye girmeden de bazı insanların alışveriş yapabilmesi ve lokantaya girebilmesi için bu şekilde düzenlendi. MOMA’da da dükkân dışarı alındı. Bu binanın çağa ayak uydurarak dönüşmesi ile bağlantılı.

9. Müze izleyicisini genel olarak tanımlar mısınız?

Bence, önemli olan insanın müzeye ayırdığı zaman. Ben geçenlerde, Stuttgart’taki Mercedes Müzesi’ne gittim. Dünya tarihindeki otomobil müzesine denk geliyor. Çünkü ilk, araba Mercedes tarafından yapılmış. Girerken şunu soruyorlar; ne kadar zamanınız var? Çünkü bir Guggenheim Müzesi’ne benzer bir şekilde asansörlerle yukarı çıkıyorsunuz ve sonra rampalarla aşağı iniyorsunuz. Eğer 1 saat vaktiniz varsa size bir rota öneriyorlar. 3 saat veya bütün gün vaktiniz varsa farklı bir rota öneriyorlar. İnsanın bilinçli olarak gezmesi daha çok önemli olan. Bir de insan müzeyi daha çok turist olarak gittiği bir yerde gezer veya daha önce gittiği bir müzeye içinde yeni sergiler varsa gider.

Biz en son Antwerp’te Mas Müzesi’nde bir sergi yaptık, İstanbul Antwerp Sergisi. Orada bize söylenilen minimum bir katı sergi yaptık, 800 metrekare bir yerdi ve 20 dakika sürede gezildi. Venedik Bienali’nde ise serginin gezilmesi 2-3 dakika sürüyor. Bu aslında görülecek şeyin büyüklüğü ile ilgili bir kavram. Örneğin Bienal’de bazı şeyleri görmeden de geçebiliyorsun, ama müzelerde farklı.

Mesela, Abu Dhabi Louvre Müzesi'ne gittim, çok farklı bir müze. Orada yaklaşık 2 saat geçirdim. Tarihin 11-12 odasından oluşan bir yapı. Müze deneyimi çok kişisel bir şey. İnsanın ilgisini çeken şeylere bağlı, isteyen orada bütün gününü de geçirebilir. Abu Dhabi'deki ziyaretçilerin yaklaşık yüzde 80'i lokantasına gidiyor ve dükkânına giriyor. İnsanlar müze gezisinden sonra mutlaka bir şeyler yapmak istiyor, ya sosyalleşmek istiyor ya da oradan hatıra olarak bir şey almak istiyor. Ziyaretçiler girişte mağazada çok kısaca aklında belirlediği bir ürünü çıkışta alabiliyor ya da müzeyi tamamıyla gezdikten sonra çıkışta alışveriş yapıyor.

10. Müzenin Türkiye'deki müze ziyaretçisi üzerinde anlamlı bir etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?

İM hâlâ tek çağdaş sanat müzesi bildiğim kadarıyla. Bilgi Üniversitesi'ndeki kapandı. Türkiye'ye gelen turistler eğer bugünümüzle ilgili bir şey görmek istiyorlarsa ya yeni yapılmış binaları gidip geziyorlar; Sapphire'in tepesine çıkıyorlar, Kanyon'a veya Zorlu'ya gidiyorlar. Ama bir kısmının da muhakkak İstanbul Modern'e gelmek istediğini duyuyorum, çünkü ziyaretçi sayısı da gittikçe artıyor.

Ek A.5 İstanbul Modern’de “Sanatçı ve Zamanı Sergisi” ndeki Yapıtların Yerleşim Planı / Küratöryel Organizasyon Şeması

ESERLERİN BULUNDUĞU DUVARLAR

1 Kötü, 2014 Doug Aitken	2 Kapı, 1987-1989 Burhan Uygur	3 Han Kahvesi, 1973 Bedri R. Eyüboğlu	4 Toprak Adam, 1974 Neşet Günal	6 Kalenin Düşüşü, 1982 Erol Akyavaş	7 Retrospektif I, 1997 Adnan Çöker	8 BC (3030), 2012 Sterling Ruby	8 Soyut Kompozisyon, 1947 Nejad Melih Devrim	
9 Konfeksiyon İşçisi, 1982 Neşe Erdok	10 İsimsiz, 2010 Kemal Onsoy	11 Doğa Yorumu, 1965 Devrim Erbil	12 İsimsiz, 2014 Burcu Perçin	13 El Bombaları Hrnt, 2015 Sarkis	14 Kilyos Plajı Manuel Çıtlak	15 İstanbul, 2015 Ardan Özmenoglu	16 Bölüm, 2014 Elliott Hundley	16 Uçlar, 2015 Servet Koçyiğit
17 Düzey, 2010 Michael Raedecker	18 Dikkat Çekici, 1, 5, 6, 2003 Jennifer Steinkamp	19 Sessizliğin Manzarası, 2010 Azaze Köker	20 Sanal Mekanlar #16, 2011 Ali Alışır	21 Muta, 2013 Murat Germen	22 Bana Kendini Getir, 2009 Handan Börüteçene	23 Kırmızı V, 2005 Seyhun Topuz	24 Strange Fruit, 2009 Hale Tenger	24 Üzgünüm Leyla, 2010 Hüseyin Çağlayan

ENSTALASYON ALANLARI

A 80SW/Uçan Bahçe/Hava-Limanı-Şehri, 2007 Tomas Saraceno	B Stereoskopik, 2007 William Kentridge	C Kırmızı Duygusal Küre, 2010 Olafur Eliasson
D Polar kovalent bağlı EVDE dot, 2011 Canan Dağdelen	E Çirkin Yüzler, 2006 Tony Cragg	F Double Cherry, 2011 MentakLINIK
G Akla Kara, 2014 Cevdet Ereğ	H Sunshine, 2008 Vahit Tuna	I Kuzey Dumani, 2007 Pae White

İSTANBUL MODERN GİRİŞ KATI PLANI



ENSTALASYON ALANLARI

J Kırmızı V, 2005 Seyhun Topuz	K Strange Fruit, 2009 Hale Tenger	L Üzgünüm Leyla, 2010 Hüseyin Çağlayan
M Kuzey Dumani, 2007 Pae White	N 3 Erkek, 4 Kadın, Ziyaretçiler, 1989 Ömer Uluç	O İsimsiz, 2014 Murat Pulat

ESERLERİN BULUNDUĞU DUVARLAR

27 Düzey, 2010 Michael Raedecker	28 Yeni Vatandaş, I-II-III, 2009 İnci Erver	31 Kontrastlar, 2010-2011 Ekrem Yalçındağ	32 Sarkis, 2009	34 Fahrelnissa Zeid	35 Your Solar Nebula, 2015 Olafur Eliasson	36 Tremor Rumor Hoover, 2001 Hüseyin Bahri Alptekin	37 Korkunç Köpekbalığı, 2011 Mark Bradford	38 3 Erkek, 4 Kadın, Ziyaretçiler, 1989 Ömer Uluç	40 İsimsiz, 2014 Murat Pulat	42 Yırtılma Mustafa Horasan
39 Şekil Değiştirici, 2013 Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla	40 Kırmızı Girdap, 2012 Gülşay Semercioğlu	41 Derin, 2012 Seçkin Pirim	43 İsimsiz, 2001 Ebru Uygun	44 Morgenthau Planı, 2012 Anselm Kiefer	45 İsimsiz, 2006 Hermann Nitsch	46 Kara Albüm 5 - Kara Albüm 12, 2013 Vahap Avşar	47 Masumların Vitrayları, 2007 Sarkis	48 Cahide'nin Öyküsü Serisi, 2003-2006 Nur Koçak	49 İsimsiz, 2014 Murat Pulat	50 Yırtılma Mustafa Horasan

Ek A.6 Yaynevlerinden alınan görsel kullanma izinleri



Ayça ESEN <aaycaesen@gmail.com>

Yüksek Lisans Tezi İçin Alıntı İzin Talebi

2 ileti

Ayça ESEN <aaycaesen@gmail.com> 26 Mart 2018 17:41
Alıcı: halklailiskiler@selyayincilik.com
Bcc: Esra Nur Gelbal <esranurgelbal@gmail.com>, Ayça ESEN <aaycaesen@gmail.com>

Merhaba,

Bahçeşehir Üniversitesi, İç Mekan Tasarımı yüksek lisans öğrencisiyim. Tezimde yayınevinizden çıkan bir kitaptaki* bilgileri ve fotoğrafları alıntı yaparak kullanmak için de sizden izin rica ediyorum.

Bana olumlu cevap verebilerseniz, çok memnun olurum.

*Kitap ismi; Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi

İyi günler dilerim.
Saygılarımla,
Ayça ESEN

Sel Yayıncılık <halklailiskiler@selyayincilik.com> 27 Mart 2018 10:18
Alıcı: Ayça ESEN <aaycaesen@gmail.com>

Merhaba Ayça Hanım,

Bilgilendirme için teşekkür ederiz; kullanabilirsiniz elbet.

İyi çalışmalar, başarılar.

26.03.2018 17:41 tarihinde Ayça ESEN yazdı:

[Alıntılanan metin gizlendi]

--

*SEL YAYINCILIK

Piyer Loti Cad. Saka İş Hanı No:11 K:3

Çemberlitaş - Fatih / İstanbul Tel: 0212 516 96 85

--

www.selyayincilik.com

twitter.com/selyayincilik

facebook.com/selyayin

instagram.com/selyayincilik



Ayça ESEN <aaycaesen@gmail.com>

re: Yüksek Lisans Tezi İçin Alıntı İzin Talebi

1 mesaj

Kerem Unuvar <kerem@iletisim.com.tr> 27 Mart 2018 14:43
Alıcı: aaycaesen@gmail.com

Merhaba,

Mailiniz için teşekkür ederiz. Referans vererek kullanabilirsiniz.

Selamlar

Kerem

----- Yönlendirilmiş ileti -----

Gönderen: **Ayça ESEN** <aaycaesen@gmail.com>

Tarih: 26 Mart 2018 17:19

Konu: Yüksek Lisans Tezi İçin Alıntı İzin Talebi

Alıcı: iletisim@iletisim.com.tr

Merhaba,

Bahçeşehir Üniversitesi, İç Mekan Tasarımı yüksek lisans öğrencisiyim. Tezimde yayınevinizden çıkan kitaplardaki* bilgileri ve fotoğrafları alıntı yaparak kullanmak için de sizden izin rica ediyorum.

Bana olumlu cevap verebilerseniz, çok memnun olurum.

*Kitaplar; Tarih Sahneleri: Sanat Müzeleri 1 ve 2, Sanatçı Müzeleri, Sanat - Mimarlık Kompleksi ve Tasarım ve Suç

İyi günler dilerim.
Saygılarımla,
Ayça ESEN

Ek A.7 Müzelerden alınan görsel kullanma izinleri



Ayça ESEN <aaycaesen@gmail.com>

Re: Information Request I would like a reply [#49866]

2 ileti

Ayça ESEN <aaycaesen@gmail.com>
Alıcı: "Information, MoMA" <information@moma.org>

26 Mart 2018 17:59

Hello again,

Thank you for giving kind informations. However, I don't want a permission for the artwork photographs. I want to use some historical photographs regarding the architecture of the building from links below:

<https://www.moma.org/about/who-we-are/moma>
<https://www.moma.org/about/who-we-are/moma-history>
<https://www.moma.org/about/who-we-are/our-building-project>

Kind regards,
Ayca ESEN
Interior Designer

2018-03-26 17:53 GMT+03:00 Information, MoMA <information@moma.org>:

Hello.

Please contact our archives: <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/>

Sincerely,
The Museum of Modern Art

On Mon, Mar 26, 2018 at 10:45 AM, The Museum of Modern Art <no-reply@wufoo.com> wrote:

Please write your question or comment
in the space provided. *

Good evening,

I am a post-graduate student at Bahcesehir University in Turkey. I want to use some photographs from your website in my master degree thesis.

Is it possible to give me permission about using and citing the photographs?

Kind regards.

Ayca ESEN
Interior Designer

Please indicate if you are a MoMA
member. *

No

Please check the box if you would like a
reply.

I would like a reply

Please provide your name *

Ayca ESEN



Ayça ESEN <aaycaesen@gmail.com>

RE: Permission Request For Photograph Citation in Master Thesis

1 mesaj

Contact <contact@centrepompidou.fr>
Alıcı: "aaycaesen@gmail.com" <aaycaesen@gmail.com>

4 Nisan 2018 15:02



Dear Madam, Sir,

Further to your e-mail of March, 26th, we inform you that you can use every images available from our database on the website of the Centre Pompidou.

We look forward seeing you in our exhibitions.

Best regards,

Ludovic - Visitors Department

**Centre
Pompidou**

Ek A.8 Alınan görsel kullanma izinleri



Ayça ESEN <aaycaesen@gmail.com>

ENQ (CO/1)

2 ileti

Information Web Enquiries <Information@tate.org.uk>
Alıcı: Ayça ESEN <aaycaesen@gmail.com>

26 Mart 2018 18:36

Dear Ayca,

Thank you for your email. Website content that is Tate copyright may be reproduced for the non-commercial purposes of research, private study, criticism and review, or for limited circulation within an educational establishment (such as a school, college or university).

Kind Regards

Ian Joyce

Information Assistant

Tate

From: Ayça ESEN [mailto:aaycaesen@gmail.com]

Sent: 26 March 2018 15:37

To: Information Web Enquiries

Subject: Permission Request For Citation in Master Thesis

Good evening,

I am a post-graduate student at Bahçeşehir University in Turkey. I want to use some photographs from your website in my master degree thesis.

Is it possible to give me permission about using and citing the photographs?

Kind regards,

Ayca ESEN

Interior Designer



Ayça ESEN <aaycaesen@gmail.com>

Yüksek Lisans Tezi İçin Fotoğraf Alıntı İzin Talebi

2 ileti

Ayça ESEN <aaycaesen@gmail.com>

26 Mart 2018 18:20

Alıcı: muratgermen@gmail.com

Bcc: Ayça ESEN <aaycaesen@gmail.com>

Murat Bey merhaba,

Bahçeşehir Üniversitesi İç Mekan Tasarımı Yüksek Lisans öğrencisiyim. Genç Sanat dergisindeki "Müze ve Zaman: İstanbul Modern'de Bir Modernizm Sorusu" başlıklı yazıyı okudum. Bu yazıda kullanılan fotoğrafların tarafınızdan çekildiğini gördüm.

Tezim kapsamında İstanbul Modern ile ilgili bazı fotoğrafları kullanmam gerekiyor. Ancak müze içerisinde çektiğim fotoğrafların yetersiz olduğunu farkettim. Göstermek istediğim kareler sizin çektiğiniz aslında.

Eğer izniniz olursa, GençSanat dergisinin ve sizin adınız ile alıntı yaparak fotoğrafları tezime eklemek isterim.

*E-posta adresinizi; gencsanatdergisi@gmail.com adresinden Sayın Eda Sezgin ile yaptığım yazışmada kendisinden aldım. Çalışmamda izinsiz belge, fotoğraf, vs. kullanmak istemediğim için sizinle iletişime geçtim.

Olumlu yanıt alabilirsem çok memnun olurum.

Saygılarımla,
Ayça ESEN

Murat Germen <muratgermen@gmail.com>

27 Mart 2018 12:00

Alıcı: Ayça ESEN <aaycaesen@gmail.com>

merhabalar,

izin almak üzere iletişime geçtiğiniz için teşekkür ederim.

fotoğrafçı ismini fotoğrafın altına yazdığınız sürece kullanabilirsiniz.

iyi çalışmalar dilerim, murat.

Skira Monograph (2016)

<http://www.rizzoliusa.com/book.php?isbn=9788857228693>

http://www.amazon.com/Murat-Germen-Stephan-Berg/dp/885722869X/ref=sr_1_1?s=books&ie=UTF8&qid=1463830475&sr=1-1

<http://www.photoeye.com/bookstore/citation.cfm?catalog=ZG802&i=9788857228693&i2=>