

Etkinlikler - Voyvoda Caddesi Toplantıları 2004-2005

Niye Müze? Toplum ve Modernliğin Terbiyecisi...

Wendy Shaw

Osman Hamdi Bey'in Kaplumbağa Terbiyecisi adlı tablosu, son zamanlarda Türk sanatının en çok konuşulan eserlerinden biri haline geldi. Yalnızca müzayedede kabul gördüğü yüksek fiyat sayesinde değil, aynı zamanda, yakın bellekte hiçbir müzenin böylesi bir çaba göstermeye sermayesinin olmadığı bir ülkede, iki müzenin girdiği rekabet sayesinde gündelik söyleme girdi. Birkaç hafta önce meydana çıkan tartışmada, insanlar sık sık, bu eserin fiyatının değeriyle örtüşüp örtüşmediğini sorguladılar. Ancak bu tartışmalar esnasında çok az kişi, eserin kendi içindeki anlamı ya da toplumsal ve sanatsal geçmişimizle olan ilişkisine değindi. Bunun yerine, eserin değerini belirleyen fiyatı oluyor ve fiyatın değeri, eseri satın alan müzenin değer tespiti de aynı zamanda müzecilik ve sanat piyasasının canlanması anlamına geliyor. Bu bağlamda, sanatı emtiadan ve bir müzeyi de onur nişanından başka bir şey olarak düşünmek ironik hale geliyor.

Geleneksel olarak, sanat piyasası oyununu dürüstçe oynayan galeri sistemidir; müze ise, ekonomik varlığını maddi aşkınlık retorığının ardında gizler, sanat eserinin maddiliği sayesinde ve ötesinde bireyi bir düşünce âlemine taşımayı üstlenir.

Türkiye'nin yeni doğan müzeleri için soru şudur: Ticarileşen kültürümüzde müze böylesi ruhani bir rol üstlenmeli midir? Fiyatının ötesinde, sanatın anlamına düşünsel bir seçenek sunması gerekir mi? Yanıt hayır ise, o zaman müze galeriden hangi anlamda farklı olmalı? Farklı ise, fiyatın ötesindeki değerden bahsetmeyi nasıl sağlamalı? Sanat eserinin değerini belirlerken fiyatın ötesinde verileri kullanabilen bir kamuoyunu müze nasıl tasarlayabilir? Türkiye'nin alışkın olduğu galerilerin ürettiğinden farklı, aşkın bir şey olarak sanat üreten bir müze nasıl kurabilir?

Osmanlı üst tabakasının bir bireyi olan Osman Hamdi, anadili olan Osmanlı Türkçesi kadar iyi Fransızca konuşarak büyüdü. Fransa'da önce hukuk eğitimi almasına karşılık, bu eğitimini, klasisist ve Oryantalist tablolarıyla tanınan Gérôme tarafından eğitilmek üzere yarıda bıraktı. Fransa'dan döndüğünde önce "Altıncı Daire-i Belediye"de, yani İstanbul'un alafrağa semti Pera'da belediye reisliği yaptı. Bundan sonraki on yıl içerisinde Müze-i H ü mayun'un, yani bugünkü İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin ilk Osmanlı müdürü; Paris'teki Ecole des Beaux Arts'ı model alan Sanayi-i Nefis Mektebi'nin kurucusu; imparatorluğun ilk arkeoloğu; daha sonra 1874'te çıkan ve 1884 ve 1906'de yenilenen, ülkenin ilk arkeoloji yasasının yaratıcısı oldu. Bu dönemde özellikle yazmaktan kaçındı ve yaratıcılığını, kamusal yaşamının değil özel yaşamının bir parçası olarak kalan resimlere vakfetti. Müze-i H ü mayun, İslam sanatlarına dair eserlerin eklenmesine ve Batı üslubunda resim yapan çağdaş Osmanlıların sayılarının artmasına rağmen, bilinçli bir şekilde çağdaş dünyayı duvarlarının ardında bırakmayı tercih etmişti. Bu tercihi yaparken şimdiki binası 1881'de inşa edilen müze, kendi çağdaş yapıtlarına daima yabancı kalacak olan sanat müzelerine ve dolayısıyla çağdaş toplumda sanat ile kamu arasındaki uzaklığa zemin oluşturdu.

Kaplumbağa Terbiyecisi üzerinden bir değerlendirme yaptığımızda, yaşamında oldukça Batılı bir Osmanlı beyefendisi olan Osman Hamdi, öğretmeni Gérôme'un yarattığı türden bir Oryantalist fanteziyi süsleyebilecek renkli bir kisve ve türban giymiş olarak dört başı mamur, anakronik bir Osmanlı karakterine dönüşmüştür. Ama Batılının zaman-dışı Doğu fantezisinden farklı olarak bu anakronik görünüm, ne zalim, ne uyuşuk, ne de tensel bir Doğuluya tanıklık eder: Bu, yüce eğitim sanatına kendini adanmış bir Doğuludur. İronik bir biçimde bu sanat, Osman Hamdi'nin sanatından bir adım uzaktır: Ressam olan Osman Hamdi, öğretisini neyle zikreder ve böylece seyircinin dikkatini kulağa çevirir. Öğrencilerine seslenmek için sembolik bir flüt ve onları azarlarken kullanacağı bir kayış ile, ideal tefekkür mekânında –bir camide, ama caminin dini ibadete ayrılan bir bölümünde değil, seküler denebilecek bir bölümünde– ayakta durur. Böylelikle müzesinin zeminini belirler: Duyuların bir düşünce biçiminde birleştiği, dünyevi bir öğrenim mabedi. Batıdaki müzeleri, laikleşen düzenlerde kilisenin yerini tutan yeni bir tapınak görevi üstlenen mekânlar olarak düşünersek, bu mekân seçkisi daha da anlam kazanır. Kiliselerde resimleri tapınma amaçlı kullanmaya alışmış bir müze ziyaretçisi, bu alışkanlığı laik düzenin tapınağına, yani müzeye taşır. Fakat ikonasız bir camiye alışmış bir ziyaretçi, mihrabın imgesiz yönlendirmesinden imgesel sanata yönelince hangi alışkanlıklarla bakmaya donanmış olacaktır? Resimde, hocanın öğrencileri kaplumbağadır; ne neyini duyacak kulakları, ne de kayışını hissedecek yumuşak bedenleri vardır. Terbiyecinin hizmeti nafiyledir. Seyircileri kaplumbağa ise olan müze ne yapabilir? Ya da, daha nazik ve daha doğru bir ifadeyle söylersek, bir kaplumbağanın açıkça sahip olmadığı, insanların çoğunda da bulunmayan, ancak müzenin var olması için dayandığı bencilce bir arzusunun yokluğunda müze nedir?

O halde ilkin müzenin değil, bu arzusunun üzerinde duralım. Kişi asla var olan bir şeyi arzulamaz; arzu, bir yoksunluğa dayanır; daha da kötüsü, tatmin edildiği anda arzu başka bir yere hareket eder. Biz doymak bilmez kaplumbağalarız; ama müze üzerinden arzuladığımız nedir? Neden İstanbul'un ufkunda bu kadar çok müze var? Sanatın bugünkü yoksunluğunu telafi etmeye yönelik sanat arzusu mu? Peki ama sanat ve galeriler varken müze bunlardan farklı ne yapabilir? Bu yeni bulunmuş gereksinimin ardında neyin arzusu yatıyor? Sanatın depolardaki yavaş ölümüne karşı gelmek üzere, eserin ürettiği anda girebildiği bir mekân yaratma arzusu mu? Sanat üretenlerin eserlerini yerleştirebilecekleri bir olanak yaratmak mı? Bugüne kadar özel alanda kalmış sanatı topluma dahil etmek mi? Sanatı, kamu alanındaki varlığıyla tarihe dahil etmek mi? Güncel sanatın iletişime girebileceği, karşı gelebileceği bir gelenek oluşturmak için mi? Belki de bunlarla birlikte bu müze arzusu tam olarak sanat arzusu değil de mekân arzusudur; sanata tanıklık etmek ve birbirimizin tanıklıklarına tanıklık etmek üzere bir mekân yaratmak; kısacası, paylaşmanın dış dünyada engellendiği bir düzende, müzenin koruyucu çatısı altında bir paylaşım ortamı yaratmak da olabilir. Bu müze sanat müzesi mi, arzu müzesi mi?

Bu konular ilk kez tartışılmıyor: Cumhuriyetin ilk yıllarında devletin sanat politikasına yön verenler, sanatçıyı teşvik ve halkla iletişim aracı olarak müze kurmuştu. Fakat yarım asırdan fazla bir süre geçtikten sonra sanat arzusunun ardındaki nedenler, niçinler, kimden ve kimin içinler hâlâ belirsiz.

Bu arzusunun doğasını anlayabilmek için, yalnızca fizikselliği içerisinde değil, aynı zamanda toplumsal düzlem içerisinde bir kurum olarak müzenin ne olduğunu ve ne yaptığını kavramamız gerekir. En basit şekilde bakıldığında bir müze, bir giriş sayesinde gündelik yaşamdan tecrit edilmiş bir bina olarak düşünülebilir. Önce, yoldan yüksekte, trafikten soyutlanmış bu giriş üzerine düşünelim. Binanın içi sessizliği –eğer içeride gürültü varsa, gündelik olandan farklı bir gürültüyü– vaat ediyor. Bu ses arabaların, televizyonun, ailemizin ya da arkadaşlarımızın konuşmalarına ait değil. 19. yüzyılın mimari dilinde, dünyevi dünyadan bu büyük ayırım, Rönesans'ın klasik dünya idealleştirmesini anımsatan bir Yunan tapınağının ön cephesi ile vaat edilirdi; bugün müze genellikle hâlâ gündelik yaşamdan bir adım uzak ve içerdeki devasa avlu, içerisinde sük ü net ile düşüncenin yankılanacağı bir katedralin hacmini anımsatıyor. Rönesans üzerinden klasisizme kulak vermek yerine, modernizmin rasyonelliğine ve sekülerliğine kulak veriyor. Tapınak ön cephesinin kullanılması bize, *müze* kelimesinin modern kullanımına ilham olan binanın kendisinin Yunan *muse* 'lerinin, yani esin perilerinin tapınağı olduğunu hatırlatıyor: İzlenecek herhangi bir nesne sunmayan, bunun yerine ilhamın kendisinin tefekkürünü esinleyen bir mekân. Ama seyir ekonomisine dayanan modern dünya, ilhamın kavranması için aracılık eden bir sanata güveniyor. Giriş holü, müzeyi hem pek çok kişi girebildiği için kamusal, hem de aynı zamanda içeriye giriş, kıyafet ve davranış kodları, giriş ücreti ve ziyaret saatleri gibi kurullarla düzenlendiği için özel olarak nitelendiriyor. Müze giriş holü, olağan olandan esinlenmiş olana bir geçiş mekânı; bilet gişesi ise, dünyevi paranın içerideki ilham veren tanrılara adak olarak kurban edildiği bir filtre gibidir.

İçeriye girildiğinde müze binası, görelî bir özgürlükle keşfedilmeye açık olduğundan kamusal, müzede çalışanlarla sınırlı olduğundan özel mekânlardan oluşmuştur. Geleneksel olarak, müzeler, rasgele bir ziyaretçinin fark etmediği, sahneleme gibi özel işlevlerini gizlerler; ziyaretçiler yalnızca sergileri ve eserleri düşünmelilerdir, direktörleri, küratörleri, restorasyon uzmanlarını, satın alma ve borç işlemlerini ve muhafazayı değil. Böylelikle müze, aynı zamanda sergide kullanılan cam mahfaza olarak düşünebileceğimiz bir pencere yaratır. Bu pencere, ziyaretçiye sanki yazarsız ve zamansız bir anlatıyı sunarken, pencerenin arkasına geçen, işlemleri izleyerek şeffaf görünümüyle anlatının başka türlü olabileceğini saklar.

Kamusal ve özel mekânlar arasındaki bu ara konumuyla müze, bilgiyle davranış arasında aracılık eden okul, hapishane ve hastane gibi modern kamu kurumlarına dahildir. Bu kurumlardaki gibi müzede de kişi, nereye kadar gidebileceğini öğrenir: ne zaman, nasıl ve neden içeriye girebileceğini ve ne kadar derine nüfuz edebileceğini yöneten kuralları... Tıpkı kayıt olmuş ve ücretini ödemiş bir öğrencinin, sınıflara girebileceğini ama bürolara giremeyeceğini bildiği gibi, bir ziyaretçi de, tıpkı sınıftaki öğrenci gibi yalnızca öğrenmekle sorumlu olmanın rahatlığıyla müzede hazır bulunur. Yoksa bu aslında bir tür rahatsızlık mı? Öğrencinin, kapalı kapılar ardında ne olduğunu, nelerin anlatılmadığını merak ettiği bir an gelir; sonra mezun olunur; pek çok öğrenci kapılar ardında ne olduğunu öğrenemez ve hatta merak etmiş olduklarını da unuttur. Ya ziyaretçinin asla mezun olmadığı müzede ne oluyor? Ekşi Sözlük'te Kaplumbağa Terbiyecisi'ne dair şöyle bir yorum var: "Son derece fuzulî bir mesleği icra eden bir kimsedir; kaplumbağanın bir yamağını, bir terbiyesizliğini göremezsiniz." Müze ziyaretçisi duyarsızlığından dolayı uslu öğrenci kılıfında ne yapın? Hikâyenin kapallılığının biraz fazla düzgün, fazla tahmin edilebilir ve tamamlanmış hale büründüğü bir an gelir ve bu kaplumbağalaşmış öğrenci isyan eder. Sorgulayan kişiye müze kendi nesnelerini açıklama olarak sunar; bense, kendisini de sunmaya, muhafaza mekânlarını, koruma kararlarını ve küratöryal planları gibi iç kısımlarını sunmaya hazır bir müze önermeyi tercih ediyorum. Önceden biçimlenmiş bir öyküyü sadece okumak ve kabul etmek yerine ziyaretçi, nesnelerin ardındaki ideolojinin farkına varabilir. Görülebilen ama dokunulamayan veya eve götürülemeyen nesneye, tıpkı çok pahalı bir kuyumcunun camından arzuyla bakar gibi parasal bir arzu beslemek yerine ziyaretçi, nesnelerin arasında kalan mekânı ve metni düşünmekten zevk alabilir ve nesneye değil onun yaratabileceği yeni düşünme şekillerine arzu duyabilir.

Nedir bu nesnelere? Müzeler her türden nesnelere barındırır. Bu nesnelere, müzelerdeki varlıkları sayesinde, gündelik yaşamdaki değerlerinden bağımsız bir değere, müzenin aracılık ettiği değere sahip olurlar. Yani müzelerdeki nesnelere değerlidirler ama değerleri, yalnızca gündelik yaşamdaki önsel [*a priori*] bir değer değil, bir müzede bulunmaları (ya da benzer nesnelerin bulunması) sayesinde yaratılan bir değerdir. Kullanıcıların seçimle başvuracakları (bazen belli bir kategorinin sınırları içerisinde) tam bir metin arşivi kuran kütüphanelerden farklı olarak müzeler, gündelik dünyadan seçilmemiş diğer nesnelere arasında seçim yaparak nesnelerinin değerini üretir. Örneğin, bir mücevher kütüphanesi tüm mücevher örneklerini ya da mücevherler üzerine yazılmış tüm eserleri toplar ve bu eserler, kullanıcının kişisel ilgisi sayesinde kütüphaneyi kullanan kişinin dikkatini kazanır; dolayısıyla değer de kazanır. Kütüphaneye dair arzuya, ne okuyacağını seçen birey aracılık eder; müzeye dair arzuya ise, izleyicilere bir okuma listesi sunan küratörler. Bu hayali kütüphaneden farklı olarak bir mücevher müzesi tüm mücevherleri toplamaya kalkmaz. Bunun yerine, hem müzeler arasında hem de belirli bir kurum içerisinde değişkenlik gösteren bir dizi ölçüte uygun olan belirli eserleri seçer. Mücevher müzesi, tarihi ya da yapıldığı yer nedeniyle eşsiz olan mücevherleri seçebilir ya da ünlü biri tarafından yapılmış, ünlü biri ve müze için mücevherinin seçilmesi nedeniyle daha da ünlü olmuş kişi tarafından takılmış olan ya da eşsiz olanları değil ama belirli bir döneme veya yere özgü olan mücevherleri seçebilir. Bütün bu örneklerde, mücevherden ne anlaşıldığı, ziyaretçi ortaya çıkmadan çok önce belirleniyor. Kütüphane bir dizi metin içerirken, müze ise bir metin yazar.

Müze, bu metni bir düzen, yani sergilenen eserlerden oluşmuş bir cümle yaratarak oluşturur ve seçimin ölçütlerinden bağımsız olarak, eldeki eserleri düzenlemede ikinci bir seçme-ayırma sürecini uygulaması gerekir. Küratöryal arzudan bağımsız, rasyonel bir mantığa göre eserlerin sıralandığı ve sonrasında kullanıcının isteğine göre seçildiği kütüphaneden farklı olarak müzede eserler, izleyicinin yürüyerek izlemesi gereken bir yol üzerine serilirler. Dolayısıyla eserlerin sırası, çoğunlukla hikâyeye eşlik eden, başlıklar ve adlar, kılavuzlar ve katalogların oluşturduğu metnin çıplak bıraktığı bir hikâyeyi anlatmaya başlar. O halde bir müze ziyaretini, hikâyenin tümündeki anlamın belirli bir anımı gösteren, her nesnenin tek bir eylem çerçevesi olarak pozlandırıldığı bir çizgiroman ya da fotoromadaki akışa benzetebiliriz. Ya da başka bir ifadeyle, yalnızca nesnelerin seçilmesi ve yan yana koyulması, ziyaretçinin bu nesnelere birbirleriyle ilişkilendirecek bir hikâye kurgulamasına ziyaretçiyi teşvik eder.

Örneğin Topkapı Sarayı Müzesi'nde, ziyaretçi kıyafet sergisine, dikdörtgen olan odaya sağdan girer ve odayı saat yönünün tersinden dolaşır. Giyim eşyalarının başlıkları yalnızca bu eşyaların sahiplerini ve ne zaman kullanıldıklarını sunuyor olsa da, kostümlerin Osmanlı'nın geç dönemiyle sonlanan sıralanışı ziyaretçinin bir modernleşme süreci okumasına ziyaretçiyi teşvik eder. Bu süreç ironik olarak, girişin solunda, şalvarın pantolona, türbanın ise fese dönüştüğü Tanzimat dönemindeki bariz kırılmayla en açık olarak nitelendirilirken, kostümlerin diyakronik biçimde düzenlenmesi, erken dönemden Osmanlı dönemine kesintisiz bir gelişim süreci anlatısını ileri sürer. Bunun aksine, yan taraftaki hazinede, eserlerin tarihsel kullanımından, politik anlamlarından ya da kültürel bağlamlarından çok, yalnızca yapıldıkları malzemeye dayanarak "pahalı mücevherler" olarak seçilmiş olması, basitleştirilmiş ve kusurlu olsa da bir tarih anlatımı kurmak yerine sultanların göz kamaştırıcı zenginliklerini vurgulamaktadır. Böylelikle eserler kültürel veya sanatsal bir değer kazanmaktansa, maddi değerleriyle sergilenir.

Ziyaret sürecini çerçeveleyen kurallar da, ziyaretçilerin anlayacakları öyküleri kurmalarına yardım eder. Topkapı Sarayı Müzesi'nin pek çok yerine girmek göreceli olarak pahalı değilken, harem dairesi için uygulanan ek giriş ücreti, Şark geçmişi'nin tensel mitlerine ve hazine dairesi için uygulanan ek giriş ücreti de Şark despotlarının parasal aşırılıklarına tanıklık eder. Bu tanıklıklar, harem ile hazinenin, Türklerin ve turistlerin benzer bir şekilde, modern Türkiye'nin Batılı kimliğini belirginleştirmek üzere Doğulaşmış bir tarihe ve Batının aksini takdirde farklı olan kimliklerini birleştirmek üzere dramatikleştirilmiş bir Doğuya dair hazır nosyonlarına katacakları barbarca ama göz kamaştırıcı bir geçmişin mecazları halinde fetişleşmelerini destekler. Dolayısıyla müze içerisindeki her bir nesne grubu, nesnelerin yerleştirildikleri her bir sahne ve ziyaretin her süreci, müzede sergileme süreci sayesinde anlatı kurulmasını sağlar.

Bu süreç, şehirdeki büyük bir müzede kadar küçük bir yerel müzede de geçerlidir. Örneğin, cumhuriyetin ilk yıllarında her şehir, bir kısmı etnografik eserlere bir kısmı da arkeolojik eserlere ayrılan yerel müzelerle donatılmıştı. Bu iki kısım bir uyum içinde, bir yandan merkezi hükümete, bir yandan da yeni modernleşmiş olmak dolayısıyla Türk olma anlamlarına bağlı, modern yerel kimliklerin üretilmesi için çalıştılar. Bir yandan, yerel arkeolojik buluntuların modern bir kuruma yeniden nakşedilmesi, direkt olarak Anadolu toprağına bağlı antik kimliklerin yerel kimliklerin yerini almasına hizmet etti. Diğer yandan, yerel ziyaretçilerin aşına oldukları yerel kostümlerin ve aletlerin tarihi olarak nakşedilmesi ise, yeni Türk kimliğini moderniteye bağımlı bir kimlik olarak sundu. Bu ikisi arasında Bağımsızlık Savaşı'nın hatıra objeleri, tarihleştirilmiş etnografik koleksiyonların simgelediği modası geçmiş Osmanlı dönemi eserleri ile Anadolu toprağı'nın yerli kökleri üzerinde inşa edilebilen modern kimlikler arasındaki geçişe işaret eder. Cumhuriyetin her şehrinde kopyalanması sayesinde müze, merkezi hükümet tarafından kurulduğu ve genellikle yerel müzelerle ilişkilendirilen halkevleri sayesinde yerel halk tarafından icra edildiği için, aynı zamanda bu kimliğin bir sembolü haline geldi.

O halde müzeler bir yandan değerli nesnelere mahzenleri gibi görünürken, sanki doğalmışçasına bu değeri üretmekle kalmıyor, ayrıca bu değerlere dayanan belirli bir dünya görüşünü desteklemek üzere de değer üretiyor. Dolayısıyla daha önce bahsedilen hayali mücevher müzesi, yalnızca mücevherler değerli olduğu için değil, bu müzeyi yaratana, belli mücevherleri değerli olarak atama iktidarını üstlenecek bir yer yaratmak istedikleri için vardır. Böylesi bir müze, değerini bireysel seçimlere bağlı olduğu hayali bir mücevher kütüphanesinden farklı bir biçimde mücevherin değerli olduğu fikrini destekler. Bu hayali müze, ziyaretçilerin "gerçek hikâye" olarak görmeyi öğrendikleri ve dolayısıyla farklı bir seçkinin olanaklı kılacağı diğer mücevher hikâyelerini reddeden bir "mücevher hikayesi" yaratır.

Bir metin olarak müze, tüm metinler gibi için olarak ideolojiktir. Başarılı bir müze, izleyicide zaten varmış gibi görünen bir arzuyu yaratıp sonra bu arzuyu görsel olarak tatmin ederek, alta yatan ideolojisini doğallaştırır. Ancak izleyicinin arzusunu tam olarak tatmin etmekten kaçınarak, geri dönülecek bir yer, bir dahaki sefere arzuyu yatıştırıcı bir tatmin yeri olarak müzeyi yaratmak gerekir. Diğer bir deyişle müze, sürekli kendisine ihtiyaç varmış duygusunu hissettiren bir tür esrar gibi olmalı. Kimse çıplak Helenistik heykelleri ya da yağlıboya tabloları görme ihtiyacıyla doğmaz; ama böylesi sanat eserlerinin düzene sokulmuş bir sergisine erişimi sağlayarak müze, bu eserler için bir arzu yaratır. Pek çoğumuzun evinde hiçbir zaman böyle sanat eserleri bulunmayacak (özellikle de bu kadar çeşitlilik gösteren sanat eserleri bir arada olarak). Diğer yandan, tıpkı bir erkeğin Fashion TV'deki kadınları istemesi gibi, müze de bu eserleri istememizi sağlar. Modellerin sona ermeyen geçişlerinin bir erkeğin arzusunu kısmen tatmin etmesi gibi (çünkü görebiliyor ama dokunamıyor, sahip olmanın sorumlulukları olmaksızın sahip olabiliyor) müze de kısmen tatmin eder. Burada arzu kadınlara ya da sanat eserlerine yönelik olarak görülebilir, ama bu arzu aynı zamanda sergilenmelerinin mantığı altında yatan ideolojiye yönelik bir arzudur: Herhangi bir erkeğin böylesi kadınlara sahip olabileceği bir dünyanın hayalini yaşatan; böylesi Batılı kadınların, arzunun ideallerini biçimlendirdiklerini söyleyen; cinselliğin sömürülmesi üzerinden politik iktidarın normalleştirilmesinin bir yolu olan ataerkil bir mantık. Ya da belirli türden sanat eserlerinin değerini, belirli tarihsel dönemleri ve dışsal olarak kavranan değerlerin aracılık ettiği dünyamızla maddi bir ilişkiyi güçlendiren eserleri tercih eden bir mantık. Neden modern dünya böylesi bir materyalizmi tercih ediyor?

Kamu bilgisini "eğitir" görünürken müzeler aynı şekilde nesnelere hapseder ve onları ziyaret edenlerin bedenlerini evcilleştirir. Dolayısıyla yalnızca müzenin anlatsal yapısına giren nesnelere ne olduğuna değil, insanlara ne olduğuna da bakmamız gerekir. Bir anlamda, bu iki yön, görüldükleri kadar birbirlerinden ayrı değildir: Hem nesnelere hem de insanlara, var oluşları itibarıyla, sınırlı bir yaşam süresine sahiptirler. Nesnelere için bu var olma süresini, (ister tek tek ister seri halinde; ister gündelik ister özel; basit ya da karmaşık; pahalı ya da ucuz vesaire olsun) nesnenin üretilmesi ile başlayan, hem fiziksel hem de sembolik kullanımı da dahil olmak üzere kullanıldığı dönemle süren ve artık kullanılmamakta birlikte tanımlanabilir olan işlevsel anlamını koruduğu dönemle devam eden bir süreç olarak düşünebiliriz. Bundan sonra nesne ya unutulur, bozulur ya da artık herhangi bir anlamlı kimlik taşıyamaz hale gelir. Müze nerede devreye girer? Theodor Adorno'nun ünlü sözüyle, müze, "sanatın aile kabristanı"dır; sanatın, müze salonlarında korunmaya alındığı anda dünyanın etkin âlemini terk ettiğini ifade etmiştir. Farklı bir biçimde müzeyi, tıpkı çoğunlukla bugün sanat eserlerinin beklediği saklama alanlarında olduğu gibi çoktan unutulmuş ya da kaybedilmiş olma ihtimaline karşın esere bir öte yaşam sunan bir yer olarak da düşünebiliriz. Nesnenin derdine ya da sefasına fazlasıyla sempati duymaya başlamadan önce, nesneyi müzeye koyarak onu öldüren ya da diriltinin yine insanlar olduğunu önemle hatırlamamız gerekir.

Ne tür bir toplum kendi değerlerini, ürettiği nesnelere üzerinden değil de korudukları üzerinden belirler? Muhafazaya verdikleri önemle modern müzeler, yaşayan dünyanın geleceğe yer açmak için hızla yıkılmaya başladığı 19. yüzyılda ortaya çıktılar. Müzeler tıpkı fotoğraf gibi, giderek artan bir hızla ve çoğunlukla artan bir nostalji duygusuyla hızla yok olan geçmişe sirayet etmeden önce anları dondurmanın bir yöntemi haline geldi. Müzeler nesnelere günlük işlevlerinden uzaklaştırarak hapsederler; ama bunu yaparken, aynı zamanda nesnelere ebedi bir yaşam, insanlar için ezelden beri süregelen laf ya da efsaneyi sunarlar. Dolayısıyla müzeleri, zamana adanmış bir anıt, yani biz insanların aşmak için ürettiği nesnelere bazılarının aşabildiği kendi ölümlerimizin anımsatıcısı olarak düşünebiliriz. Diğer bir deyişle, her birimiz kendi mekânsal, zamansal ve fiziksel sınırlarımızı biliyoruz. Ama bana çoktan ölmüş bir sanatçının eserini göstermesi sayesinde, eğer müze gibi toplumsal bir kurumun tayin ettiği gibi değerliyse, yaptığım eserin kendi ölümümü aşabileceğini, yokluğunda ben olan belleğimin bir tür ölümsüzlük kazanacağını öğrenirim. Bundan dolayı biz ziyaretçiler, nesnelere bedenlerimize umut aktarmaya geliriz ve korumayı, kendi çağımızın ölümlülüğünün bedeli olarak kullanırız.

Herhangi bir ziyaretçi, bu türden bir aşkınlık vaadine katılabilir mi? Belki de sınıfsal bir işlev olduğu iddia edilebilecek olan kendi üretimini ölümsüzlük vaadiyle bağdaştırabildiği takdirde ancak katılabilir. Eğitim, toplumu, üstün oldukları etkinlikleri icra edebilen, toplumsal müzelerle nasip olacak fiziksel ya da metaforik "nesnelere" üretebilen, yani ölümsüzlük potansiyeli taşıyanlar ile hiçbir mükemmellik ölçüsünün kendilerine anılmayı vaat etmediği kişiler arasında ikiye bölünür. Çiftçiler ve işçiler, kapıcılar ve tezgahhtarlar işlerini icrada mükemmel olabilirler, ama bir müzede ki nesnelere bir nadiren anılırlar. Bunun aksine doktorlar, avukatlar, yazarlar, sanatçılar, atletler, yani uzun bir eğitim ve üstün seviyede özel beceriye dayanan mesleklerin sahipleri, anılma aşkınlığının bir potansiyelini vaat eder.

Fransız toplumbilimci Pierre Bourdieu'nün derinlemesine incelediği gibi, müzenin dilinde en iyi şekilde "eğitilmiş" olanlar, yani eğitim ve sınıf seçkinleri genelde, müzenin ürettiği anlatıları okumaya, yorumlamaya ve eleştirmeye en hazır olan kişilerdir. Müzenin metni içerisine dahil olmuşlardır ve müzenin ayinlerini icra etmeye en uygun davranışları bilirler. Yalnızca gördüklerini nasıl anlayacaklarını bilmekle kalmazlar, ayrıca örneğin yüksek sesle konuşmalarını ya da gördüklerine dokunmalarını gerektiğini bilirler. Müzeye katılmalarıyla değerli oldukları tayin edilen nesnelere toplumsal olarak uygun görülmüş hürmeti zaten öğrenmişlerdir ve müzenin kendisinin vaat ettiği aşkınlık duygusunu içselleştirmişlerdir. Müzeye yönelik arzu, müzeyi üretmiş olan toplumun değerlerini tamamen içselleştirmiş olanlarda kodlanmıştır. Bundan dolayı, müzeyi bir eğitim kurumu olarak atayan sınıfın üyeleri için müze aynı zamanda, kendi aidiyet duygularını törenselleştiren bu eğitime adanmış bir tapınaktır. Bunun aksine müzeye dahil olma söz dağıncılığından yoksun olanlar, müze tarafından dışlandıklarını duyumsarlar. Ne aşkınlık vaadi üzerinden içeriye alınırlar, ne de bu aşkınlığı üreten müze ziyaretinin hem mekânsal hem de yoruma dayalı törenini nasıl icra edeceklerini bilirler.

Ama bu uçurum, müzenin doğasının kaynaklanmaz. 19. yüzyılda, müze ritüelinin modern bedeni evcilleştireceği, ziyaretçilere yalnızca müzede nasıl davranılacağını değil ayrıca modern demokratik toplumda nasıl davranılacağını öğreteceği umuduyla pek çok müze kamuya açıldı. Halka olan bağımlılığını sahip olduklarını gözler önüne sererek gösteren devletin yeni doğan ulus fikri için, müzeler, kolektif mirasın bir hazinesiydi. Bundan dolayı Fransız Devrimi'nden sonra, ilk kamu müzesi olan Paris'teki Louvre Müzesi, kraliçe tahtta tutan kilisenin mallarının yanı sıra tahttan indirilen kralın tacını da sergiliyordu. Bu sergi, yalnızca iktidar sembollerini kamu nazarında tutabileceği için iktidara sahip olan bir hükümete işaret ediyordu. Benzer bir şekilde genç Türkiye Cumhuriyeti tarafından açılan ilk müze de Topkapı Sarayı Müzesi'dir. Pek çok kısmı yangınlarla harap olmasına ve harem bir kısmı önceki sultanın ailesi tarafından kullanılıyor olmasına rağmen, kamunun daha önceden yasaklı saray alanına girmesine izin vermek, padişahın tahttan indirilmesinin ve ülkenin mirasını yöneten sınıfa değil halka bahşeden yeni bir hükümetin kimliğinin altını çizmekteydi. Daha önceden yasaklı olan mekânların ve nesnelere, imparatorluğun çöküşünden bu kadar kısa bir süre sonra gözler önüne sunulması, zenginliğe halk adına sahip olan ve bu zenginliği halkı ile paylaşan yeni bir devletin doğasına vurgu yapıyordu. Bununla birlikte, böylesi bir paylaşım daima muğlaktır; sonuç olarak müze, ziyaretçinin ancak bakışıyla sahip olduğu ve dolayısıyla, onun adına şeylere sahip olan devletin kinayesi olan müzeye dair herhangi bir kişisel arzusunu bu bakışla tatmin etmek zorunda olduğu bir yerdir. Dahası, müzenin, saltanat ailesinin saraydan çıkmasından sonra hâlâ yılda bir kere kullanılan bölümü, yani her yıl ramazanın on beşinde kullanılan Hırka-ı Saadet Dairesi, yeni müzenin kamuya açık alanlarına dahil edilmemişti. Dolayısıyla müze yalnızca yeni devlet için vatandaşlar üretmekle kalmıyor, seküler vatandaşlar üretiyordu.

Osman Hamdi'nin kaplumbağalı tablosuna geri dönersek, ziyaretçilerinin davranışlarına aracılık eden müze fikri yeni anlamlar kazanır. Ziyaretçiler gerçekten müze eserlerinin boş yere etkilemeye çalıştığı kalın kabuklu, sağır ve dilsiz öğrenciler mi? Eğer öyle iseler, bu belki de, turistlerin ihtiyaçlarına karşılık veren Topkapı Sarayı Müzesi ve Aya Sofya Müzesi ile yine Topkapı Sarayı Müzesi ve Konya'da Mevlana Türbesi gibi eşzamanlı olarak seküler bir bağlamda dini tören alanı olarak işleyen müzeler dışında, Türkiye'deki müzelerin neden ziyaretçilerden mahrum olduğunu açıklayabilir. Müzeyi arzulayan ziyaretçi vatandaş nerede? Eğer müzeler, ziyaretçi olarak yalnızca kaplumbağaları buldular ise, bu durum kesinlikle bu insanların suçu değil. Müzeleri arzulayan insanlar, ister ideoloji, toplumsal sınıf, estetik tefekkür, kişisel aşkınlık ya da toplumsal kimlik düzeyinde müzelere dahil olma duygusu sağladığı için duyar bu arzuyu. Müzeye dahil olduklarını hissetmeyenler ise müzeyi arzulamaz; aslında onlar, müzenin öğretileri için kaplumbağadır.

Türkiye'de müzeler anlatıya itinalı bir dikkat sunarken, nadiren anlatılarını izleyicilerinin törensel diline yerleştirdiler. Bu, izleyicilerin zaten bildiği ulusal kimlik, dini bağlılık veya toplumsal sınıf gibi anlatıları tekrarlamakla kalmak anlamına gelmez. Böylesi bir tekrar, toplumsal alanda müzeleri gereksiz kılar; müzeyi dinamik bir tefekkür mekanından, var olan toplumsal değerlerin, ayrımların ve hiyerarşilerin sürekli güçlendirildiği muhafazakâr bir mekâna taşır. Böylesi bir müze iki kere cefa çeker: Onu anlamayanlara açık değildir, anlayanlar için ise gereksizdir. Bunun yerine müze, izleyicilerin yalnızca ritüele katılmak için geldikleri değil, aynı zamanda eleştirmeleri ve nihai olarak müzeyi zihin kütüphanesi olarak yeniden yaratmalarını sağlayan bir eğitimsel arayüz yaratmak anlamına gelir. John Stuart Mill, Batı için demokrasiyi "konuşma alanı" olarak tanımlar. Fakat İngiliz sömürgesi olan Hindistan'dan bahsederken, hükümetin yazılara ve kayıtlara dayanmasını metheder. Bu ayrımı müzelere taşıyacak olursak, ziyaretçiyi seyirlikten çıkartıp konuşmaya teşvik eden müze, demokratik bir toplumu yaratmakta faal olan müzedir. Ziyaretçi hiçbir zaman bir soyutlama değildir; müze arzusu da, hiçbir zaman öznenin yoksun, müzeye gereksinimi olan "bir başkası" üzerine yüklenmiş olamaz. Bir müze, anlatısına ve ritüelinin arzusuna katılanlar sayesinde yaşayabilir. Bu ritüelin kimi nasıl dahil ettiği ya da dışladığı, ne türden bir toplum kurmak istediği, arzulanan müzeye bağlıdır ve bu toplumu, içerisinde barındırmayı seçtiği nesnelere kelimenin gerçek anlamıyla yaratır.

Örneğin, bir çağdaş sanatlar müzesi olan MassMOCA, eski tekstil çalışanlarının yaşadığı Birleşik Devletler'in kuzeydoğusundaki bir kasabada, eski bir tekstil fabrikasında kurulmuştur. Yaz boyunca Berkshire dağları şehirli için popüler bir dinlenme yeri olmakla beraber, yılın çoğu zamanında müze, hem bir zamanlar iş sahibi oldukları yerde bir müzenin varlığından içerleyebilecek, hem de çağdaş sanatlarla ilgili çok az şey bilen ve bunu umursamak için çok az eğitimsel araca sahip olan bir topluluk içerisinde izleyicisini bulmak zorunda. Bununla birlikte müze, bu gereksinimleri karşılamak üzere etkinliklerini programlıyor. Öncelikle, bina, tarihini saklamak yerine fabrikayı anıtlştırıyor. Elektrik santraline kurulmuş olan ve galerileri ender olarak geçişini açığa vuran Tate Modern'in aksine MassMOCA mimariyi, burada gerçekleşmiş endüstriyel emeği ziyaretçisine hatırlatmak üzere kullanıyor. Tuvaletler bile geçmişte oldukları gibidir burada; herhangi bir süsten yoksun, hatta içeri girerken biraz ürkütücüdür; bununla beraber içeride bir pano, ziyaretçiyi elbisesinin markasını kesip bir haritaya işnelemeye davet etmektedir. Bu harita, Amerikan tekstil endüstrisinin geçirdiği zorlukları, bu yörenin yoksullaşmasına ve bu mekânın bir müze olarak yeniden kullanımına yol açan küreselleşmeyi yad eder. Sergiler ziyaretçileri elle dokunacakları bir etkileşime davet ederken, mağazaları taklit ederek onları düşündürür ve ziyaretçileri, eserlerin parçalarını taşımaya çağırır. Böylesi bir etkileşim merak uyandırır. Ve merak, elbette ki arzunun aracıdır.

Bu tartışmaya, bugün İstanbul'da müzeler kurmaktaki arzumuzun ne olduğunu sorarak başladım ve şimdi, bu fikre geri dönerek tartışmayı bitirmeliyim. Foucault'nun da işaret ettiği gibi modernite, seyir toplumuna dayanmaktadır. Seyretmek ve seyredilmek, dünyaya dair bilgimizi yaratır, hem hapsolmeye hem de zevke dair fikirlerimizi sağlar. Müzeyle ilgili düşündüğümde, dolaşmak için sokakların fazla kalabalık olduğu, her ne kadar gayri resmi olsa da hapishanelerin hâlâ fiziksel cezaya dayalı olduğu ve müzelerin kamu alanının merkezinde değil eteklerinde olduğu İstanbul modernizminde, gerçekte bunun ne kadar geçerli olduğunu merak etmeye başlıyorum. Belki de halk, seyreden değil de duyan bir halk (Osman Hamdi'nin neyini hatırlayın); yalnızca öten kornaları değil, aynı zamanda komşuların söylediklerini duyan, haberleri dinleyen, konuşan bir kamu. Modernizmin kabul gören başka bir özelliği de bireyin parçalara ayrılmasıdır; üstelik Freud'un bilinçdışı keşfi ile yalnızca sembolik olarak da değil, Batı'da şehirleşmenin bir sonucu olarak deneyimlenen bölünmelerle parçalanmış bireydir söz konusu olan.

Bir sanat müzesi, en azından teoride, bireyin merakla yüz yüze geldiği bir yerdir. Sessiz bir yerdir, hatta benim için, pek çok müzenin kendi kafamda oluşturduğu özel bir yerdir. Ama aynı zamanda müze, metinleri üzerinden konuşulan anlatıları içine çekmenin, hem de ölçülü salonlarında dolaşmanın oluşturduğu bir kamusal törenin yeridir. Başka törenler de vardır elbet: Arkadaşlarla buluşmanın ve konuşacak şeyleri olmanın, belki yeni fikirler paylaşmanın törenleri ve bunlar sayesinde sanatında hâlâ toplumsal olan bir toplum tasarlanmanın töreni. Yeni müzeler kurmanın arzusunun arkasındakinin ne olduğunu sorduğumda, var olanın bu arzu olduğunu umuyorum; basitçe Batı'da bir yerlerde başkalarının var diye bir müzeye sahip olmak ya da sanatta ekonomik bir değer yaratmak için bir müzeye sahip olmak arzusu değil. Bir sanat piyasası yaratmak veya maddi üretimiyle temsil edilen bir ulusu desteklemek arzusu da değil yalnızca. Böylesi bir arzunun nihai olarak tatmin etmeyeceğini düşünüyorum; müzenin salonları tıpkı eskiden olduğu gibi boş kalacak. Tarihsel olarak müzeler burjuvazinin burjuvazinin, "müze ziyareti" töreni sayesinde statüsünü yeniden yarattığı ve ayrıca topladığı sanatın değerini yarattığı sığınağı olagelmıştır. Ekonomik ve toplumsal açıdan seçkin olanlar arasında olmanın değerleri için bir piyasa yaratan burjuvazi, sonra bu değerleri resim ve heykel biçiminde alıp satar. Bundan kaçış yoktur: Müzeler, parası olanlar tarafından yaratılır. Ne de olsa, masraflı mekânlardır. Ama belki de en iyi müzeler, zenginliklerinde en mütevazı olmayı bilen ve zenginliklerini en cömert ve görünür biçimde paylaşanlardır; kendilerini seçkin ve narsistik bir arzu içerisinde var eden değil, böylesi bir arzuyu, yaygın ve çocuksu merak düşkünlüğü arzusuna dönüştüren, ideolojiyi yeniden düşünerek müzenin salonlarının yaşayışla yankılanmasını sağlayabilen müzelerdir.