JOURNAL OF INTERNATIONAL MUSEUM EDUCATION
2023, VOL. 5, Special Issue, 114-125
https://dergipark.org.tr/en/pub/jimuseumed

Çeviri
Translation

Sanat Müzesi*

Museum: Past, Present and Future

E. H. GOMBRICH

(Çeviren: Bahri ATA)**

ÖZ

Ernst Hans Josef Gombrich (30 Mart 1909-3 Kasım 2001), Viyana Üniversitesi'ndeki sanat tarihi eğitiminden sonra 1936'da İngiltere'de Warburg Enstitüsü'de arastırma görevlisi oldu. Bu enstitü 1933'te Almanya'da Nazi yönetiminin izniyle İngiltere'ye taşınmıştı. Gombrich, II. Dünya Savaşı yılları BBC'de Nazi Almanyası propaganda yayını takipçisi olarak çalıştı. 1947'de İngiliz vatandaşlığına geçti. Oxford Üniversitesinde üç yıl ders verdi. Londra Üniversitesi, 1959'da ona Klasik Gelenek Tarihi Profesörü unvanı vererek, Gertrud Bing'in emekli olmasıyla, Warburg Enstitüsü'nün Başkanlığına getirdi. Bu görevi 1976'da emekli oluncaya kadar sürdürdü. 1960'ta British Akademisi üyesi ve 1972'de Şövalye ilan edildi. 1988'de Liyakat Nişanına layık görüldü. Aynı zamanda British Museum'un mütevelli üyesi, Amerikan Sanat ve Bilim Akademisi'nin ve Amerikan Felsefe Derneği'nin yabancı üyesidir. Eserlerinin bazıları şunlardır; Dünya Tarihi (A little history of World, 1935), Sanatın Öyküsü (The Story of Art, 1950), Sanat ve Yanılsama (Art and Illusion,1960), Norm ve Form (Norm and Form, 1966), Kültürel Tarih Arayışı (In the Search of Cultural History, 1969), Sembolik İmgeler (Symbolic Images, 1972), İmge ve Göz (The Image and the Eye, 1981), İlkelin Tercihi (The Preference for the Primitive, 2002) v.b. E.H. Gombrich, bu konferans metnini "Müze: Dünü, Bugünü ve Geleceği" (Museum: Past, Present and Future) adıyla Critical Inquiry, Vol. 3, No. 3 (Spring, 1977), pp. 449-470 adlı dergide yayımlamıştır. Daha sonra Ideals and Idols Essay on Values in History and in Art [Phaidoni Oxford,1979, ss. 189-204] adlı kitabına da bir bölüm olarak eklemiştir. Bu çalışmada dipnotlu olan birinci metin tercih edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: E. H. Gombrich, müze, sanat, sanat müzesi

Tür: Çeviri

Makale Geçmişi
Gönderim: 30.10.2023
Kabul: 01.11.2023
Yayınlanma: 03.11.2023

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
World Heritage Turkey
Türkiye on the UNESCO World Heritage List

Önerilen Atıf

Gombrich, E. H. (2023). Sanat müzesi, (Çev. Bahri ATA). *Uluslararası Müze Eğitimi Dergisi, 5*(Özel Sayı), 114-125. https://doi.org/10.51637/jimuseumed.1383075

Orijinal Eser Bilgileri

Gombrich, E. H. (1977). Museum: past, present and future. *Critical Inquiry, 3*(3), pp. 449-470.

*"Sanat Müzelerini Anlama Üzerine" (On Understanding Art Museums), ed. Sherman E. Lee, (Englewood Cliffs, N.J., 1975).
"Sanat Müzeleri: Avrupa Deneyimi" (Art Museums: The European Experience), ed. Christopher White. Bu bildiri koleksiyonu, Michael Jaffe ve diğerlerinin bildirilerinden oluşmaktadır.

**Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, bahriata@gazi.edu.tr, https://orcid.org/0000-0002-2214-0560

GİRİŞ

British Müzesi ve American Assembly'nin sponsorluğunda Amerika Birleşik Devletleri, Kanada, Büyük Britanya ve Kıta Avrupası'ndan bir grup müze müdürü, küratörü, mütevelli heyeti ve diğer ilgili taraflar, Ekim 1975'te İngiltere'deki Oxfordshire, Ditchley Park'ta bir araya gelerek New York'ta Harriman Arden House'da, bir yıl önce yapılan Kırk altıncı Amerikan Assembly'sinde başlayan tartışmalara devam ettiler. Aşağıdaki basılı yazı, sempozyum başkanı Sir John Pape-Hemmery'e daveti üzerine verilen konuşmanın daha sonra gözden geçirilip düzenlenmiş hâlidir.

En eski İngiliz geleneklerinden biri ki bu uzmana güvenmeme olan bu seçkin topluluğa hitap etme ayrıcalığına sahibim. Bunun en erken tezahürü, insanların hukuk okumuş kişiler tarafından yargılanmamasını sağlayan jüri sistemi olmalıdır. Diplomatik hizmet de benzer şekilde yürütülür, öyle ki Fiji adalarının dilinde ve irfanında uzman olarak ün yapmış herhangi birinin, Eskimolara atanması muhtemel olduğunda bilenecek baltası olmadığı söylenir. Hayatımı üniversitede geçirmiş biri olarak, bugün müze erkekleriyle kadınlarının hayatını bu kadar yorucu ve sinir bozucu hâle getiren günlük sorunlar hakkında ilk elden bilgim yok. Ancak bu önemli ve önemsiz konuların çoğu, geçen yılki sempozyumun sonucunda ortaya çıkan ciltte tamamen havalandırıldı[1] ve eğer söylenecek bir şey kaldıysa, bu yıl yayıma giren bildirilerde bulunacağından emin olabilirsiniz.[2] Henüz duyulmayan tek ses, müzenin asıl kullanıcısının, yani tüketicinin sesidir. Özetimi bu şekilde yorumlayacağım. Sanat tarihi geçmişimi inkâr etmeden, sanat eserlerine bakmayı sevdiği için müzelere giden biri olarak konuşmayı öneriyorum.

Bunun sanat müzesinin temel amaçlarından biri olduğunu kimse inkâr edemez. Çünkü koruma, satın alma, araştırma ve kataloglama gibi perde arkasında devam eden faaliyetler olmadan sadece bunlardan birini kabul etmek durumunda, ziyaretçilerin bakabileceği hiçbir sanat eseri olmayabilir. Ama üzerinde yoğunlaşmak istediğim amacı tanımlarken, Horace'ın *Ars poetica*'sındaki ünlü mısrayı uyarlayacağım ve "Şairler ya yaşamımız için yararlı olan sözler söylemeyi ya da bizi (himayecilerini) memnun etmeyi isterler" (aut prodesse volunt, aut delectare custodes) önerisinde bulunacağım. Müze halkı olarak bize yarar ve haz sunmak istiyorsunuz. Veya tercihen her ikisi de. Bu bariz bir kombinasyon olduğundan değil; çünkü bizim için iyi olan her şey aynı zamanda hoş olmayabilir. Ve herkesin bildiği gibi, hoş olan her şey bizim için iyi olmayabilir. Bu farklı amaçları uzlaştırabilen kurumların olması gerçekten harika, ancak bu uzlaşmanın kabul edilemez olduğunu ve kolay çözümü olmayan bir sorun sayılması gerektiğini savunacağım. Zamanımızdaki toplumsal baskıların çokça yarar *(prodesse)* yönünde ilerlediği açıktır; müze gelişen bir kurum olmalıdır ve gerçi bu işlevi yadsımasam da dengeyi yeniden kurmak ve hazzı (*delectare*) vurgulamak isterim. Laocoön'dan *Guernica*'ya acı çekmenin en doğru ifadesinin (*mot juste*) haz olmayabileceği itirazına ve tüm sanatların, trajik ve nahoş olanı dönüştürmeye muktedir bütün sanatların Aristoteles'in günlerinden beri felsefi estetiğe meydan okuduğu olgusuna hazırım, ancak bu labirentte kendimi kaybetmek istemiyorum. Haz kelimesini, büyük bir resmin ya da heykelin bize verebileceği o özel türden heyecanın başka bir tanımıyla değiştirmeye tamamen hazırım, ama yine de hazzı (*delectare*) gözden kaçırmak istemiyorum. Örneğin Vermeer'in *Delft'in Manzarası*'nı bir paradigma diye düşünüyorum, çünkü bu harika hazzı birkaç hafta önce deneyimledim. Aynı zamanda gelişen bir deneyim miydi? Her şey yarar *(prodesse)* ile ne demek istediğine bağlıdır. Sanatın sizin için iyi olduğu ve sizi daha iyi bir insan ya da daha iyi bir yurttaş yapacağı yönündeki iyi niyetli propaganda, sanatta enfes bir zevke sahip zorbalar ve alçaklar tarafından yüzlerce kez ne yazık ki çürütüldü. Bu, sanattan alınan zevkin kalıcı bir iz bırakmadığı, zenginleştirici bir deneyim olmadığı anlamına gelmemelidir. Bu tür karşılaşmaların anısına değer veriyoruz ve sadece istediğimiz zaman onları tamamen uyandırabilmeyi diliyoruz. Yüzüncü doğum gününe yaklaşmış Avusturya'dan bir mülteci olan eski bir devlet memuruna her zaman imrenmişimdir. Bu kişi bana uykusuz gecelerde yüzyılın başından beri hatırladığı şekliyle, Louvre'a zihninde yürüyüş yaptığını ve bu sefer çok daha yakından bakmak için hangi tablonun önünde durmak istediğine karar verdiğini söylemişti. Çok abarttığını düşünmüyorum.

[1] "Sanat Müzelerini Anlama Üzerine" (On Understanding Art Museums), ed. Sherman E. Lee, (Englewood Cliffs, N.J., 1975).

[2] "Sanat Müzeleri: Avrupa Deneyimi" (Art Museums: The European Experience), ed. Christopher White. Bu bildiri koleksiyonu, Michael Jaffe ve diğerlerinin bildirilerinden oluşmaktadır.



Görsel 1. *Johannes Vermeer'in Delft'in Manzarası (1660-1661), Mauritshuis, Lahey*

Tam bir hatırlamadan yoksun olan çoğumuz için, anın geri alınamaz olduğunu biliyor olmamız, deneyime dokunaklılık ve aciliyet katar. Gerçekten haz (*delectare*) ile yarar (*prodesse*) arasındaki bu gerilim, bizim sanattan aldığımız zevke özgü değil; Goethe'nin *Faust*'una musallat olan ve ondan kaçan "güzel an, geçip gitme" (*Verweile doch, du bist so schön*) duygusu, herhangi bir mutluluk deneyimine eşlik edebilir. Sanırım bizi hayvanlar aleminden ayıran özelliklerden biri de biz insanlar için geçmişi hatırlamadan ve geleceği öngörmeden varoluşun olmamasıdır ama bu boyutlara verdiğimiz önem her zaman değişecek ve çeşitlenecektir. Sanat tarihi açısından da çeşitlilik gösterdiğini düşünüyorum ve unvanımın vaadini yerine getirmek ve müzeden bugün ve hiç şüphesiz ki gelecekte oynaması istenen rolü belirleyen, bazen birleşik bazen karışan çeşitli geleneklerin bir tür şematik soyağacına girişmeyi gerçekten isterim.

Sanat müzesinin uzak ataları arasında, önce hazine odası ve tapınak diye adlandırmayı önerdiğim iki zıt türü seçmek istiyorum. Tapınaklarda, kiliselerde ve saraylarda hazinelerin biriktirilmesi ve sergilenmesi, her zaman sahibinin prestijini artırmaya ve ziyaretçiyi bu zenginlik ve güç simgeleriyle bunaltmaya hizmet etmiştir. Böyle bir koleksiyonda, hazzın yarardan daha baskın olduğunu söyleyebilirim, çünkü tümünü zihnimizde taşıyamayacağımız amaçlı etkinin bir parçasıdır. Kalması amaçlanan şey, Alaaddin'in altın, mücevher ve egzotik harikalar mağarasının saf ve sonsuz zenginliklerinin küresel hafızasıdır. Roketler patlayıp rengârenk yıldızları sahnenin üzerine dağıtırken meşhur "a-a" ve "o-o" seslerini çıkaran bir havai fişek gösterisinde olduğu gibi, heyecan üstüne heyecan vardır. Buna çocukça bir haz diyebilirsiniz ama gerçek bir keyif verir. Hepsini almanın imkânsızlığının bile sevincimize katkıda bulunduğundan şüpheleniyorum. Hiçbir şey öğrenmek zorunda değiliz. Tek tek öğeler hakkında kimse bizi çapraz sorguya çekmeyecek; gözlerin kamaşması ve dehşete kapılma deneyiminin tadını çıkarmak için buradayız. Daha bilimsel iddialarına rağmen, Rönesans'ın Sanat ve Merak Dolapları (*Kunst und Wunderkammern)*[3] gibi merak dolaplarının bile ziyaretçiden şaşkınlık ve hayret etme kapasitesinden biraz daha fazlasını talep ettiğini tahmin ediyorum. Doldurulmuş köpekbalıkları ve salamura canavarlar, devekuşu yumurtaları ve Tirol'deki Schloss Ambras'ta hâlâ görülebilen karmaşık el işi örnekleri, ziyaretçiye fuardaki küçük gösteriden daha titiz bir öğrenme programı dayatmaz. Anormalliklerin, nadirliklerin koleksiyonları, her gün görmediğiniz, yani duygusal olanın örnekleri, ama insan becerisinin söz konusu olduğu yerlerde bile bunlar, sanattan çok doğanın mucizeleridir.

Doğa tarihi müzesinin sanat müzesinden ayrılması, günümüze kadar uzanan uzun ve ilginç bir süreçtir. Ne de olsa hâlâ bir katta doldurulmuş kuşları, diğerinde tabloları sergileyen müzeler var, ancak bu katlardan hangisinin daha çok yarara, hangisinin hazza ayrıldığı açık bir soru olabilir. Bence sanat müzesinin doğuşuna damgasını vuran şey, sadece nadir değil, benzersiz şeylerin de olduğunun farkındalığıdır. Bu, ünlü simge yapılar ve ünlü anıtlar için geçerlidir ve bunlar, manzaralar veya etkileyici Almanca ifadesiyle "gezi yerleri" (die Sehenswürdigkeiten), yani görülmeye değer şeyler diye adlandırılır. Eminim ki bu tür gezi yerlerine zorunlu ziyareti dünyevi bir hac şekli addeden ilk kişi ben değilim. Değişim, kutsal ve seküler anıtları da içeren Roma'nın *Mirabilia* listelerinde bile açıktır.[4] Anıt (*Monumentum)* kelimesinin orijinal anlamını da size hatırlatmak isterim. Anıt (*Monumentum*); eşsiz bir kişinin ya da olayın, buna yakın hafızanın anısına yapılmış hatırlatıcı ve hacının bunu gerçekten yaptığının simgesi. O hâlde, bir tapınak olarak müze kavramı dediğim şeyin kökenini bu bağlama yerleştirmek isterim. Aziz Petrus'u ziyaret ettiğiniz aynı ruhla Apollo Belvedere'yi görmek için Roma'ya hac ziyareti yaptınız veya yapacaksınız ve benzer beklentilerle *Baedeker* adlı o hayranlık uyandıran rehber

[3]Julius von Schosser'in "Geç Rönesans Sanat ve Merak Dolapları" (*Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance) (Leipzig, 1908)* bu konuda en bilgi verici çalışmadır.

[4]Julius von Schlosser, *"Arktik Edebiyat" (la Letteratura Artictica)* [Florence, 1956, ss.56-57.] Bu kitap, Roma hacıları için rehber kitaplarının ilk versiyonlarının bir biyografisini içermektedir.

kitapta bir ya da iki yıldızla işaretlenmiş sanat eserlerini görmek için Atina'ya, Floransa'ya, Londra'ya veya bu nedenle Mauritshuis'e[5] gidiyorsunuz.

Son yayımlarımdan birinde, mükemmellik ilkesi dediğim şeyi ve onun uygarlık dokusundaki rolünü savundum.[6] İster edebiyatta ister müzikte veya sanatta büyüklüğün mihenk taşlarını düşünelim, bir *referans çerçevesinin* paylaşılması her kültür için bir zorunluluktur. Büyük şaheserlerle karşılaşmanın pek çok kişiye derin ve kalıcı bir haz vermediğini öne sürmek insan ruhuna hakaret olur, ancak sonuçta seyahat sektörü, paket tur gibi çağımızın fenomeni en etkili sosyal alanlardan birinde başka bir motivasyon aramak gerçekçi olmaz. Çeşitli çelişkili amaçlara hizmet etmedikçe hiçbir sosyal kurumun ayakta kalamayacağına inanıyorum ve hac ve büyük tur gibi, manzara gezintileri de eğlence, manevi ve sosyal kazanç arasında bir uzlaşma sunuyor. Hacı gibi turist de dönüşünde seleflerinin gördüğü tapınakları ziyaret edip etmediğinin sorulacağını bilir. Kendini rahatlatmak ve bunu akranlarına kanıtlamak için Louvre'da yorgun ayaklar üzerinde sürüklenir ve *Mona Lisa*'nın bir fotoğrafını çeker ya da bir hediyelik eşya, onun bozuk görüntüsünün olduğu iğrenç bir kül tablası satın alır.

Sanatsal şöhretin bu sonuçlarına gülmek yeterince kolaydır ancak kesinlikle öğrenilecek olumlu bir ders vardır. Bu, hazine ve tapınağı modası geçmiş elitist kurumlar sayıp reddedenlerin dikkate alması gereken bir derstir. Bir şey varsa, durum tam tersidir. İnsanların aradıkları kârın sosyal statü kazanmayı da kapsadığı, yani tapınak ziyaretinin sadece zevk için değil, aynı zamanda bir başlama (inisiyasyon) umuduyla yapıldığı kabul edilirse, bu statü ve özsaygı arzusu, *Mona Lisa*'yı hâlâ sevmeleri gerekip gerekmediğini anlamak için omuzlarının üzerinden bakanlara göre kesinlikle zayıf değil, bilakis daha güçlüdür. Ayrıca her halükârda, Duchamp'ın versiyonu yerine *Mona Lisa*'nın bıyıksız hâlini tercih ederim.

Bugünlerde Baedeker Müzesi'nin oluşturduğu satış direnişi diye adlandırılabilecek şeye elbette kör değilim, ayrıca bu bağımsızlık iddiasında değerli bir şeyler olduğunu da bir an için bile inkâr etmeyeceğim. Her müze çalışanının cazibesi alıntılara direndiği için okuması gereken, müteveffa Sir Herbert Read'in küçük bir makalesini çok seviyorum. Bu, "Dünyanın En Büyük Sanat Eseri" adlı yazısıdır[7] Herbert Read'in Uffizi'de ve Bargello'da sergilenen ünlü eserlere yanıt vermeyi imkânsız bulduğunu, savaşın patlak vermesinden önceki karanlık yazda Floransa'ya bir geziyi anlatmaktadır. Read, Rönesans sanatına hiçbir zaman pek düşkün değildi, şimdi kendini sonsuz bir ıvır zıvır labirentine hapsedilmiş gibi hissediyordu ve Etrüsk sanatının ona verdiği heyecanı yeniden yakalamak için Museo Archeologico'yu yeniden ziyaret etmeye karar verdi. O eser, ansızın dikkatini çekmişti ve burada alıntı yapmalıyım;

> "Etrüsk bronzlarının üzerimde bıraktığı her türlü izlenim, daha önce hiç görmediğim küçük bir nesne tarafından silindi. Yüksekliği iki-üç inçten (5-7 cm) fazla değildi ve müzelerin her zaman donattığı o cam tabutlardan birinin içinde, etiketsiz ve değer verilmemiş küçük nesnelerin arasında duruyordu. O, muhtemelen Afrikalı bir köle olan bronz siyah bir çocuğun başıydı. Orada olan ve ruh hâlimin karanlığında bir ateş böceği gibi parlıyor gibi görünüyordu. Hayat doluydu: Bilincimle bütünleşirken neredeyse onun canlı olduğunu hissettim. Neye, hangi döneme ve hangi tarza ait olduğunu bilmiyordum ve öğrenmek için de hiç uğraşmadım. Belli ki Greko-Romen dediğimiz belirsiz ana hatlar kategorisine giriyordu."



Görsel 2. *Bronz Baş ("Testa di Moro"). Museo Archeologico, Floransa. Soprintendenza alle Antichita, Floransa.*

Herbert Read'in bütünlüğünün ve dürüstlüğünün özelliğidir ki ruhunu bu kadar canlandıran eserin onu cezbetmesi, beklenebilecek ilkel bir maskeden ziyade, herhangi bir Rönesans koleksiyoncusu tarafından değer

[5](Ç.N.) Hollanda'nın Lahey kentinde bunulan Kraliyet Resim Galerisi.

[6]"Sanat Tarihi ve Sosyal Bilimler" (*Art History and the Social Sciences)*, Romanes Lecture, 1973 (Oxford, 1975). Aynı zamanda Quentin Bell ile yazışmalarım için bkz. "Kanon ve Güzel Sanatlarda Değerler" (Canon and Values in the Visual Arts), [*Critical Inquiry*, 2, Spring, 1976: 395-410.]

[7]"Çok Renkli Bir Kaban: Nadir Yazılar" (*A Coat of Many Colours: Occasional essays*) [London, 1945, ss.1-5.] adlı kitabın içinde.

verilecek bir eser olmasından kaynaklanıyordu. Bronz, *Çok Renkli Bir Kaban* (*A Coat of Many Colours)* adlı kitabının ön yüzünde gösteriliyor ve bu çekici çalışmaya nasıl âşık olduğunu görmek zor değil. Read için bu doğrudur; retorik karşıtı önyargısının, büyük tarzdan hoşlanmamasının ve her zaman mazlumun tarafında olduğu "kültürün itfaiyecileri" dediği şeyin kişisel sembolü hâline gelir ve bu cömert içgüdü, kesinlikle aynı zamanda onu, "Floransa'daki en az ziyaret edilen müzede önemsiz nesnelerle dolu bir kutuda biraz güçlükle bulunabilen", iki inç (5 cm) yüksekliğindeki o küçük bronz büstü tercih ettiğini ilan etmeye sevk etti.

Burada, sonuçta geri dönmek istediğim, öğrenilmesi gereken bir ders var. Her halükârda, Herbert Read'in mutlu karşılaşması bizi son iki yüzyılda ne bir hazine odasıyla ne de bir tapınak olmayan fakat müzeyi şekillendiren diğer iki işlevin bileşimi başka bir tür müzeyle tanıştırıyor, yani depo ve didaktik gösterim işlevlerini kastediyorum. Deponun ya da ambarın, tapınakla birleşen hazine odasından geliştiği söylenebilir. Aynı zamanda kutsal Antik Çağ'ın (*sacrosancta antiquitas)* tüm kalıntıları hazine kabul edildiğinde, hiçbir şey atılamayacağı için bol miktarda biriktirildiler. Roma, hâlâ sanatın, arkeolojinin gölgesinde kaldığı bu birikime bir örnek sunuyor ve Erken Hristiyan, Etrüsk ve diğer eski eserlere yönelik tarihî ilginin artmasıyla birlikte, bir toplama noktasına duyulan söz konusu ihtiyaç olağanüstü hâle geldi. Bütün bu kalıntılarla ve anıtlarla ne yapılmalıydı? Kanonla nasıl ilişkili olabilirler? Cevap, Pliny ve Vasari'nin söylediği gibi, sanatların yükselişini göstermek için örnekler olarak hizmet edebilecekleriydi. Arkeologlar yolu açtı; Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), genellikle Roma'nın ambarlarına düzen getirme başarısıyla anılır, ancak Winckelmann'ın aslında, Almanların elinde çok kötü performans sergileyen büyük antikacı (Fransız) Count de Caylus (1692-1765) tarafından bekleniyordu.

Caylus, 1756 tarihli ikinci *Antik Eser Koleksiyonu'*nu (*Recueil d'Antiquités)* gelecek şeylere gebe bir sözle açtı:

> "Sanatlar, onları yetiştiren ulusların karakterinden pay alır; başlangıçları, çocuklukları, ilerlemeleri ve milletler arasında getirildikleri mükemmellik noktası ayırt edilebilir. Heykel ve resim çalışmaları; bir ulusun dehasını, geleneklerini ve zihinlerindeki eğilimi, eğer bu tabiri kullanırsak, bize bıraktıkları kitaplar kadar ayırt etmemize izin verir. Bu hazinelerin toplandığı dolaplardan birine hızlı bir bakış, bir şekilde tüm yüzyılların panoramasını kapsıyor – 'Tüm yüzyılların tablosu' (*le tableau de tous les siècles*)."

Bununla birlikte, Caylus'un kanon hakkında hiç şüphesi olmadığını, sanatın hangi noktada mükemmelliğe ulaştığını biliyordu. Mükemmelliğe giden yolun bir örneği olarak aynı koleksiyon anlayışı, on sekizinci yüzyıl Rönesans sanatı koleksiyonları için belgelenebilir. Bunu, Winckelmann'ın Cavaceppi'nin çizim koleksiyonuna ilişkin açıklamasında"[8] ve d'Hancarville'in 1785 tarihli *Etrüsk Antik Sanatları* (*Antiquités Etrusques*) adlı eserinden antik sanatın ilerleyişine atıfta bulunan ve şöyle devam eden benzer bir pasajda bulabilirsiniz:

> "Ve tam olarak, bir resim galerisi düzenlerken, Andrea Tassi, Gaddo Gaddi, Margaritone ve Giotto gibi Cimabue'den sonra çalışan ustalar ile günümüze kadarkileri bir araya getirmeye çalışırsak, antik sanatın tüm çağlarının üslûpları bu koleksiyonda bir araya getirilebilir."[9]

Toplama amacına duyulan ihtiyaç ile didaktik işleve başvurunun modern müzenin doğuşunda birbirini etkileyeceğinin gösterilebileceğini düşünüyorum. Fransız Devrimi'nin ardından manastırların yağmalanması, en önemlisi de Napolyon'un seferleri, Louvre'da benzeri görülmemiş bir sanat eseri birikimine yol açtı ve bu, kanonun revizyonunda da etkili oldu. Friedrich von Schlegel, Perugino'yu Domenichino'ya tercih ettiğini, Napolyon Müzesi'nde keşfetti. Ancak Bolognese'nin rütbesinin düşürülmesi ile Vasari'nin ikinci yol (*seconda maniera*) ustaları olan sözde ilkellerin terfi ettirilmesi, didaktik gösterinin yapısını ve işlevini maddi mânâda etkilemedi. 1857 gibi geç bir tarihte, Ulusal Galeri'deki Margaritone'nin, -katalogda okuduğumuz gibi- "sanatın yeniden canlanmasından önce İtalya'da bile battığı barbar durumu göstermesi için satın alınması tavsiye edilmişti."

Yukarıdaki alıntı, daha önceki hazine odası ve tapınak kavramlarına ne olduğunu göstermektedir. Margaritone, ne bir hazine ne de hoşlanacak bir eser addediliyordu. Ziyaretçinin, Vasari kanonunu öğrenmesine ve takdir etmesine yardımcı olabilecek öğretici bir örnekti. Aynı zamanda bu kavram, depo veya ambar kavramıyla da bir şekilde çatışıyordu. Çünkü bir toplama amacı olarak ambar, işlevinin fiziksel sınırlamaları hakkında sürekli bilgilendirilir. Tüm bu nesneler nereye yerleştirilmelidir? Didaktik koleksiyonun yerleşik bir genişleme ihtiyacı

[8]J.J. Winckelmann, "Sanat Eserlerinin Değerlendirilmesi" (Anmerkungen über die Geschichte der Kunst) [Dresden, 1767, p. 31.] Bu referansın etkilerini "İlerleme Fikirleri ve Sanata Etkisi" (*Ideas of Progress and Their Impact on* Art), [The Mary Duke Biddle Lectures, New York, 1971.] adlı çalışmamda tartıştım. Bu eser, Cooper Union tarafından özel olarak dağıtıldı.

[9]Cilt 1, s. 76.

vardır. Hikâyeyi daha tam ve daha inandırıcı bir şekilde anlatmak için, gösterimlerinde her zaman doldurulması gereken boşluklar vardır.

Bu boşluk fikri hem hazine odası hem de tapınak için geçerli değildir. Londra Kulesi'ndeki (Tower of London) kraliyet mücevherleri, ne diğer hükümdarların hazinelerinden yoksun olduğu için daha az keyifli olduğu, ne de *Delft Manzarası'na* sahip olmadığı için Ashmolean'ın ciddi bir boşluğa sahip olduğu söylenebilir. Ancak, kuşkusuz yıllar önce, diğer şeylerin yanı sıra, Londra Ulusal Galerisi'nin Melozzo da Forli'ye sahip olmadığına işaret edilen resmî bir belgeyi hatırlıyorum. Vatikan hazinelerini satmaya karar verene kadar bu eksikliğin tam anlamıyla giderilmesi de pek mümkün değildir.

Ama neden Melozzo'yu içeri soktunuz? Bugün, Herbert Read'den çok daha az duyarlı ve bilgili olup Rönesans sanatından hiç hoşlanmayan ve Melozzo'nun Vatikan'daki güzel melekleri yerine en kaba ikonaları tercih eden pek çok insan var. Kanona karşı yirminci yüzyıldaki isyan, bir zamanlar tapınakta barındırılan şaheserlere benzemeyen her şeye prim verdi. Bir başyapıtı gördüğünde kesinlikle anlayan Andre Malraux, durum hakkında güzel ve ikna edici bir şekilde yazdı ve zevkin yeni katolikliğini, "duvarsız bir müze" olarak insanın tüm yaratıcı çabasını kapsayacak şekilde ufkumuzu genişletmeyi selamladı.[10] Belki de bu imkânsız müze, radikal sanatçıların uzun zamandır talep ettiği şeyi, yani duvarla çevrili müzenin yıkılmasını gerçekleştirebilir.



Görsel 3. *Margaritone d'Arrezzo, The Virgin and Child (detay). Fotoğraf: Londra Ulusal Galeri.*

Kanonun sağladığı bazı değerler ölçütü olmadan, herhangi birinin hangi eseri çekici bulacağını veya tapınağın bir zamanlar amaçladığı heyecanı ona hangi imajın vereceğini tahmin etmek mümkün değildir. Vitrindeki küçük kafayı seçmek ve onu en büyük sanat eserine yükseltmek, bir Herbert Read duyarlılığını ve özgüvenini gerektirir. İkinci savunma hattı, yani sanatın yükselişinin gösterimi, tüm değerlerin yeniden değerlendirilmesiyle ihlal ediliyor. Müze, karmaşık ama sınırlı bir hikâyeyi öğretmek yerine, artık her şey hakkında her şeyi öğretmesi yönünde imkânsız taleple karşı karşıyadır. Ancak müze için talep zorsa, her şeyi öğrenmesinin beklendiğini hisseden zavallı ziyaretçi için daha da zordur. Hayırsever küratörün de ona acımasına ve sergilerin sayısını azaltmasına şaşmamalı. Ama ne amaçla? Vitrin üstüne vitrin, oda üstüne oda, kanat ardına kanat, kat üstüne kat hâlâ sonsuz bir nesne panoraması sunuyor. Tüm menüyü yemesi gerektiğini düşünen bir restoran müşterisi gibi hissediyorsa, talihsiz adamı kim suçlayabilir? Karar vermesine yardımcı olmak için tabelalar ve etiketleme geliştirildi ancak açıklayıcı bir etiketi okumak zaman alıyor; bu zaman, belki de bakmak için daha kârlı bir şekilde kullanılacaktır. Bunu fark etmeyen kimse yok ve bu nedenle başka öğretim araçları devreye giriyor ve onlara yer açmak için giderek daha fazla nesnenin gösterimden kaldırılması gerekiyor.

Ama hangi nesneler? Burada elbette sürtünme var. Eşsiz ve nevi şahsına münhasır olduğu tapınaktaki sanat çalışmasının özüdür. Hazineden en azından nadir olması beklenir. Didaktik koleksiyon, doğal tarih müzesinde bir duruma kadar ve gördüğümüz şeylerin, bir sınıfının numunesi olarak aldığımız arkeoloji müzesinde bir noktaya kadar olduğu gibi, uygun örneklerle stoklanmalıdır. Depo, nihayet tarafsızdır. Geniş mahzenleri, kopyalarını atmak gibi kaygan bir yola girmedikçe oraya inen her şeyi barındırmalıdır. Bu, herkesin bildiği gibi birçok günahı örten bir terimdir. Şaşkınlığımızın ve endişelerimizin birçoğunun temelinde bu kategorilerin bulanıklaşmasının yattığına dair inancımı açıklamak için ayrımları abarttığımı biliyorum. Herbert Read'in ruhunu canlandıran küçük bronz kafanın, en iyi ihtimalle sadece başvuru sırasında görülebilecek bir örnek olarak depoya gönderilmeyeceğini nasıl söyleyebiliriz? Arkeoloji, tarafsız ve eşitlikçi olmalıdır; sanat anlayışının orijinal seçicilik anlamında her zaman seçkinci olması gerektiğinden eminim. Tapınaktaki büyük bir sanat eserinin önünde hazır bulunmaya her zaman hazırım; bir hazine odasının labirenti andıran görkeminde

[10]Martine de Courcel'in *Malraux: Hayat ve İş (Malraux: Life and Work)* (London, 1976) kitabında "Tarihsel Perspektifte André Malraux'nun Sanat Felsefesi" (André Malraux Philosophy of Art in Historical Perspective) bölümüme bakınız.

dolaşmaya da can atıyorum ama bir dizi didaktik örnekle karşılaştığım vakit zihnimde, daha doğrusu ayaklarımda rahatsız edici şüpheler yükselmeye başlıyor. Alaaddin'in mağarasının içindekilerin depoya taşınacağı ve geriye sadece *Binbir Gece Masalları* döneminden kalma otantik bir lambanın kalacağı ve yanında büyük bir diyagramın kandillerin nasıl çalıştığı, fitilin nereden sokulacağı, ortalama yanma zamanını açıklayacağı bir gelecek müzesi hakkında kasvetli hayallerim var. Kandillerin her şeyden önce insan ürünü olduğunu ve bize Alaaddin'in mağarasındaki değerli, cicili bicili şeylerden ziyade sıradan insanların yaşamları hakkında bilgi verdiğini kabul ediyorum. Ancak bu geliştirici öğretimi, bir sandalyede sımsıkı oturup ev aydınlatmasının tarihçesini okumak yerine yorgun ayaklarımın üzerinde dururken mi almalıyım? Dahası her halükârda bunu öğrenmeli miyim? Cahil olduğum konular çoktur. Her bilgi bizim için iyi midir? Televizyon, radyo, prestij kitaplar ve dergiler; antik Sanat ve Merak Dolaplarını (*Kunst und Wunderkammern)* özel bir kurs gibi gösterecek kadar çeşitli bilgilerle bizi bombardımana tutuyor.

Bu durumda serginin müzeden çok daha fazla izleyici kitlesine hitap etmesi ve bu tercihin müzeyi bir kurum olarak başka bir dönüşüme uğratması bana doğal geliyor. Bir dereceye kadar bir sergi merkezi hâline geldi. Sergi, müzenin eğilimli olduğu içsel sorunlardan kaçınabilir veya uzak durabilir. Doğası gereği seçicidir ve seçim, genellikle güncel olan belirli bir temaya odaklanabilir. Şu ya da bu nedenle ihmal edilmiş bir ustanın eserlerini bir araya getiren büyük tek kişilik sergiler gibi akıllıca sergiler var. Geçmişi halkın önünde tutmanın bir yöntemi olarak kişinin kendini uzlaştırması gereken yüzüncü yıl dönümleri ve benzeri törensel takdirler var sanırım. Ama bize birkaç kitaba bakarak öğrenemeyeceğimiz hiçbir şey öğretmeyen pek çok anlamsız sergi de var. Değerli sanat eserlerini dünyanın yarısına taşımak ve önemsiz bir amaç için müze personelinin zamanını ve enerjisini tekeline almak, bana ince kaynakların kötüye kullanılması gibi görünüyor. Öyleyse neden yapılır?

Cevap, turist patlamasını açıklamaya yardımcı olan psikolojik güdülerde yatmalıdır. Bir daha geri gelmeyecek bir fırsatı değerlendirmek için yurtdışındaki müzelere gidiyoruz. Evde, köşedeki müze, hiç gelmeyebilecek boş bir öğleden sonramızı beklemek zorunda ama sergi, önümüzdeki hafta kapanacak ve bu yüzden onun için zaman ayırmalıyız.

Turizmde olduğu gibi, sosyal baskı güçlü bir takviye görevi görür. Çevremizde bir kokteyl partisinde şunu sormak alışılmış bir şey değil: Apsley House'a gittin mi? Velazquez'in *Su Satıcısı* harika değil mi? Ama şu soruyu da sorabilirsiniz: "Hayward Galerisi'nde Suudi Arabistan'dan gelen kandil sergisini gördünüz mü?" Yeterince insan size sorarsa, dikkatinizi çekmeniz için sizi utandırırlar ve hatta belki gösteriden keyif alırsınız.

Yıllar önce, Berlin'de bir dönem geçirdiğimde, Bode'nin halefi Prusya Müzeleri ve Galerileri Direktörü Wilhelm Waetzoldt ile bir seminere katıldım. Onun şöyle dediğini hatırlıyorum:

> "Tabii ki bizim Rembrandt'larımızı Kaiser Friedrich Müzesi'nden alarak yolun karşısına gönderirseniz ve buna Rembrandt sergisi derseniz, hepsi onlara bakmak için akın eder."

Kesinlikle çok uzakta değildi. Paris'teki Corot sergisini ziyaret ettiğimde -Corot, bana özel zevk veren bir sanatçı olduğu için- tatil gününde geldiğim için sıraya girmek ve kalabalığın arasından ite kaka ilerlemek zorunda kaldım. Bu büyüyen ilgideki dikkat çekici olgu orada sergilenen muhteşem tabloların çok büyük bir yüzdesinin aslında yolun karşı tarafından, Louvre'dan gelmiş olmasıdır. Louvre pek çok ilgi çekici gösterim sunduğu için Corotların bulunduğu üst kat galerilerinin genellikle ıssız olduğunu, tek başına itiraf etmede acele ediyorum.

Serginin, benim yaşadığım dönemde bile sanatseverlerin ve müze insanlarının ilgi ve enerjisinden giderek artan bir pay almasının izahını yapmaya çalıştım. Elbette bu yöne çeken birçok faktör var. Bizimki reklamı seven bir çağdır ve sadece yenilik haberdir. Dünyanın Yedi Harikası'nı herhangi bir Dokuz Gün Mucizesi'ne tercih etseniz bile, fark edilmek istiyorsanız ikincisini görmezden gelemezsiniz. Yarım saat gökyüzünde kalmasına rağmen Goethe, "kimse gökkuşağına bakmaz," dedi. İnsanları baktırmak için yapay gökkuşağını yanıp söndüren, renk değiştiren ve tercihen döndüren herhangi bir reklamcı için aşina bir gözlemdir. Müze, toplumun cılız desteğini hak ettiğini, yarar ve haz görevini yerine getirdiğini katılım rakamlarıyla giderek artan kalabalığa kanıtlama baskısı altındadır. Birincisi hakkındaki şüphelerimi dile getirmeliyim. İtiraf etmeliyim ki ikincisi hakkında daha da kafam karıştı. Biri hazzı öğretebilir mi? Elbette ziyaretçinin haz kaynağını keşfedebileceği umulur. Fakat bu çok önemli keşfi yapmalarına en iyi nasıl yardımcı olabiliriz?

Başkanımız, beni bu konuşmayı yapmaya davet ederek tartışmalı konulardan kaçınmamı istemediğini açıkça belirtti. Geçmişi ve bugünü tartışırken bu özete uydum ve geleceği düşünürken endişelerimi gizlemeyeceğim. Kehanet armağanını iddia etmiyorum ancak mevcut eğilimler devam ederse, halkla ilişkiler ve eğitim muhtemelen müzelerimizin geleceğinde geçmişte

olduğundan daha da büyük önem kazanacak. Faaliyetlerinin dayandığı geleneksel bilgeliği incelemek, bana çok daha acil görünüyor. Müze ziyaretçisinin psikolojisi hakkında yaygın ve incelenmemiş varsayımlar addettiğim şeyleri sorgulama ihtiyacı hissediyorum. Soru sormak, cevaplamak değil. Bir müze adamı olduğumdan daha fazla bir psikolog değilim ve şimdi psikolojik hobi atına bineceksem, bir profesyonel statüsü iddiasında bulunmak istemiyorum. Gelecekte profesyonel psikologların sanat müzelerimizin yönetimini devralmasını da önermek istemiyorum. Benim ricam, daha çok, müzeleri yönetenlerin ve sergilerini organize edenlerin, zorlu çalışmalarında algının ve hafıza psikolojisinin sunduğu eleştirel aracın da farkına varmaları gerektiğidir.

Ne de olsa, haz ve yarar işlevleri diye adlandırdığım şeyin, algı ve hafıza ile eşit derecede ilişkili olduğu açıktır. Sanat eğitiminde, sanattan zevk alıp almayacağımızı öğrenmemiz gerektiği genel bir kanıdır, ancak biraz psikoloji okuduktan sonra, bu ifadeden neyin anlaşılması gerektiğinden, müze içindeki ve dışındaki pek çok iyi niyetli eğitimciden çok daha az emin oldum. Daha yeni, Amerika Birleşik Devletleri'ne yaptığım bir ziyarette, bana yerel bir müzede sanatı takdir etmeyi öğrettiğini söyleyen sevimli bir genç hanımla tanıştım. O öğleden sonra ne yaptığını sorduğumda, çocuklardan hiçbirinin galeriye giderken yanlarından geçtikleri evleri ve dükkânları ona tarif edemediği ve bunları görmedikleri için çocuklara çıkıştığını söyledi. Korkarım çocukların tarafını tuttum ve bu dikkat ekonomisinin onların sanata olan hassasiyetlerine müdahale etmesini pek olası bulmadım. Bach'ın B Minor ayinini dinlemeye giderseniz, konser salonuna giderken trafik gürültüsüne dikkat etme zorunluluğunuz yoktur. Bakmak, görmektir; dinlemek ise duymaktır. Tüm duyularımıza dikkat etmezsek kendimizi suçlu hissetmemiz gerektiği fikri, *Sanat ve Yanılsama*'da (*Art and Illusion)* üzerinde çalıştığım on dokuzuncu yüzyıl masum göz doktrininin kalıntısıdır. Duyum ile algı arasındaki ayrım sorgulanabilir hâle geldi. Göz, edilgen değil, aktif bir alettir ve sindirilemez mesajlar seliyle boğulmaması için seçici olması gereken bir zihne hizmet eder. Görmek; hep bir şeyler aramak, kıyaslamak, yorumlamak, araştırmak ve önemsememektir. Sonuç olarak, soyutta görmeyi öğrenemeyiz. Bir beceri olarak algı, her zaman tüm kişiyi ve tüm zihni içerecektir. Psikologların bize hem algısal hem de motor becerilerin kazanılması hakkında söyledikleri, bunların büyük ölçüde hiyerarşi denilen şeye bağlı olduğunu gösteriyor. Nasıl ki piyano çalmayı öğrenirken belirli hareketler ve sekanslar o kadar otomatik hâle gelmeli ki zihin diğer şeylerle ilgilenmek için özgür olmalı, bu yüzden karmaşık gösterge panelinin önündeki pilot, doğru anda doğru kadranı görmeyi öğrenmeli ve geri kalanını "okuduğu gibi" görmezden gelmelidir. Zihin, bir bilgisayar olmayabilir ancak inanılmaz derecede esnek şekilde muazzam miktarda izlenimi işlemesini sağlayan kategoriler veya sınıflar ve alt sınıflar oluşturan harika bir sıralama makinesidir. Bakma söz konusu olduğunda, esneklik, gözün ve odaklama mekanizmamızın hareketliliğine dayanır. Okumayı öğrenme başarısının kendisi bize düşünmemiz için yiyecek vermelidir; çünkü bilinmeyen bir alfabenin olduğu bir sayfaya bakmak ile bilinen dilde bir sayfayı okumak arasındaki farkı tarif etmek hiç de kolay değildir. Kesin olan bir şey var: Bir matbaacı, anadilindeki bir sayfayı, ne yazdığının farkına varmadan incelerken, ortalama bir okuyucu, hangi kaynaktan basıldığını hatırlamadan bir kitabı kenara bırakabilir. Bu algı seçiciliğine üzülebilirsiniz ama hesaba katılması gereken hayatın bir gerçeğidir. Konuyu soyutlamak için, mantıken herhangi bir nesnenin sonsuz sayıda sınıfın bir alt sınıfına ait kabul edilebileceğini anlamalısınız. Konuyu soyutlamak gerekirse, mantıki anlamda herhangi bir nesnenin sonsuz sayıda sınıfın bir alt sınıfına ait olduğunun kabul edildiğinin farkında olmalısınız. Read'in bronz kafası da aynı gerekçelerle kayıp balmumu dökümü (*cire perdue)* ürünü olarak, Hellenistik sanat olarak, Afrika sanatının bir temsili olarak sonsuza dek (ad infinitum) kategorize edilebilir. Onun için bu, retorik olmayan sanatın değerli bir örneği hâline geldi; çünkü kendisini, "Büyük Tarz ve Devasa Sıkıntı" adını verdiği şeyin tüm büyük hiyerarşisini reddettiği bir ruh durumu içinde bulmuştu. Taze ve alışılmamış olarak onun tepkisi, kesinlikle masum bir gözden kaynaklanmıyordu. Kendisi, farkında olmadan nesneleri tarayıp, kendi hiyerarşilerine göre sıralıyordu.

Bu sempozyum için dağıtılan Hamburg Kunsthalle'den Werner Hofmann'ın provokatif makalesine katılıyorum, yani bizim deneyimlerimizin yeni yönleriyle ilgilenmeye iten bu tür herhangi bir yeniden sınıflandırma sürecinde öğretici ve hatta canlandırıcı bir şeyler vardır, ancak benim düşüncem bunu sıfırdan yapamazsınız şeklinde olup, böyle kalacaktır. Vasari'nin Pliny'den benimsediği ve sonraki yüzyıllarda çok az değişiklikle kabul ettiği ilerleme şemasının altında yatan aşırı basitleştirmeleri, hepimiz biliyoruz. Ancak şema, kalabalık sanat dünyasına düzenli bir hiyerarşinin avantajını getirmemiş olsaydı, bu kadar uzun süre hayatta kalamazdı. Bu basit sistemi kavrayanlar, bir müzeye girerken nereye göz atılacağını, nereye bakılacağını, hayranlıkla nerede durulacağını ve tiksintiyle nereye dönüleceğini biliyordu. Başka bir deyişle, öğrendikleri şema, tam mânâsıyla, hiyerarşiler nispeten katı olduğu için, tarama yapmalarını sağladı.

Bu kavrayışa geri dönemeyiz ve dönmemiz de gerekmiyor ama bence tarama etkinliğinin müze sorunu için en az yanıltıcı görme sorunu kadar önemli olduğu gerçeğiyle yüzleşmemiz gerekiyor. Neye bakacağımızı bildiğimizde, geniş bir diziden belirli bir alt sınıfı seçme hususunda şaşırtıcı derecede verimli olduğumuz gösterilmiştir. Dahası, isim listelerini taramamızda bir isim için olduğu kadar iki veya üç özel isim için de taramanın çok sürmeyeceğine dair göstergeler var.[11] Elbette sonsuz bir sayı için olmasa da, çeşitli kategorilerle değişikliği devam ettirmek için bir uyanıklığı sürdürebiliriz. Herhangi bir kategori olmadan çaresiziz ve kafamız karışır. İzlenim yığınını suçlama eğilimindeyiz ancak bu, bizim hazırlıksızlığımızdır. Örneğin hepimiz biliyoruz ki bilinmeyen dilde yapılan konuşma, bize hızlı bir gevezelik gibi geliyor; çünkü duysak da dinleyemiyoruz. Bu psikolojik nedenden ötürü, sergilerin azaltılmasının sıradan müze ziyaretçisine hiçbir şekilde yardımcı olacağına ikna olmadım. Kalabalık bir galeride kapıldığı şaşkınlığın ve sıkıntının sorumlusu, nesnelerin sayısı değildir. Bir sayfadaki harf sayıları, okuyucuyu endişelendirmez. En yakın şekilde toplanmış birkaç resim olduğunda dikkatlerinin dağıldığını iddia eden aynı kişiler, söz gelimi bir sayfada dört çizimi ya da bir resimli hikâyeyi ya da herhangi bir çocuğun gözü yan sayfadaki görüntüyle karışmadan bir sayfada on altı kareye bakabildiği çizgi romana bakarken herhangi bir zorluk yaşamıyor görünüyor. Bu başarıyı mümkün kılan sihir, sıradan ilgi adı altında geçer ve ilginin sonucu da konsantrasyondur.

Şimdi, her müze veya kır evi rehberinin bildiği gibi, ilgi uyandırmanın sayısız yolu vardır; tek sorun, uzun vadede hepsinin eşit derecede kârlı olmamasıdır. En yorgun ziyaretçinin, tüm tarihî olasılığa rağmen bunun Shakespeare'in kalemi olduğunu veya korkunç bir suçta cinayet silahı olduğunu söylerseniz, sıradan bir kurşun kaleme bile ilgiyle bakacağını söyleyebilirim. Sanat eğitimcisinin ikna edici söylemini kullanarak, sivri piramidin ham ahşabıyla etkili bir tezat oluşturan siyah kurşunun pürüzsüz sarı yüzeylerle bir gerilim oluşturmasını belirtip anıtsallığa nasıl ulaştığına dikkat çekerek onu çağdaş heykelin bir başyapıtı olarak da yeniden sınıflandırabilirsiniz. Ucuz toplu ürünlere örnek olarak kaba sarı parlaklığın aşağılık banliyö tadını kötüleyebileceğinizi veya bir insan sembolü olarak yazılı olarak köreltilmiş kalemle vaaz verebileceğinizi söylemeye gerek yok.

Bununla birlikte, müzenin amacının nihayetinde kalemler ve sanat eserleri arasındaki farkı öğretmek olması gerektiği konusunda hemfikir olacağımızı umuyorum. Tapınak dediğim şey, bu farkı bildiğini sanan insanlar tarafından kurulmuş ve ziyaret edilmişti. Sergilere neredeyse dinî bir huşu ile yaklaştınız; bu huşu, bazen yersizdi ama konsantrasyonu güvence altına aldı. Eşitlikçi çağımız, müzedeki huşuyu ortadan kaldırmak istiyor. Herkese açık, samimi bir yer olmalı. Tabii ki olmalı. Hiç kimse oraya girmekten ya da müze giriş ücretini ödeyemediği için uzak tutulmaktan korkmamalıdır. Ama görebildiğim kadarıyla, buradaki asıl psikolojik sorun, korkunun yükünün nasıl kaldırılacağıdır ki bu korku, yine de saygı duyacağım daha iyi bir kelime isteğini öldürmeksizin ait olmadığını hisseden yabancının korkusudur. Bu tür bir saygı, sanattan aldığımız zevke ait gerçek hayranlığın heyecanından ayrılamaz gibi geliyor bana. Bu hayranlık, iyilik ve öldürülme tehlikesi taşıyan değerli bir mirastır.

Sanat eğitiminin Avrupa kurumlarımızda olduğundan çok daha fazla geliştiği bir Amerikan müzesindeki neşeli manzarayı hatırlıyorum. Rengârenk bir grup küçük çocuk yerde oturmuş, kağıtlara mürekkep sıçratırken, sıcakkanlı bir öğretmen tarafından dokunaklı bir şekilde teşvik ediliyorlardı. Öğretmen, çocukların az önce oradaki Çin mürekkebi tablolarını görmeye gittiklerini ve şimdi bu keyifli oyunda şanslarını denediklerini anlattı. Kesinlikle onların zevklerini kıskanmıyorum. Tek umudum, öğretmenin çocuklara ne olduğunu açıkladığı andı. İşte o zaman onların yaptığı kesinlikle Çinli ustaların yaptığı şey değildi; çünkü Çin geleneğinin kurallarına ve inceliklerine hâkim olmak için yıllar süren konsantrasyon, çalışkanlık ve beceri gerektirdi. Konuyu bilgiççe ifade etmek gerekirse, Çin Sung tabloları, herhangi bir mürekkep sıçramasıyla kategorize edilemezler ancak insan yaratıcılığının ulaştığı en rafine doğa çağrışımlarıyla daha yararlı bir şekilde sınıflandırılırlar. Bu inançla yaklaştığımızda, onlarla farklı şekilde ilgilenmemiz de muhtemeldir.

Bu tür resimleri ne kadar çok sevsem ve onlardan keyif alsam da tepkimin Çinli bir uzmanınki kadar farklı olmadığını da biliyorum. Hepsinin bana aynı görüneceği aşamayı geçtim ama başyapıtı kopyadan, hatta taklitten ayıran çok önemli bazı nüansları kesinlikle göremiyorum, daha doğrusu fark edemiyorum. Vermeer'in *Delft Manzarası* ile biraz daha güvenli bir zeminde olduğumu umuyor ve

[11]Ulric Neisser, "Biliş ve Gerçeklik" (*Cognition and Rea*lity) (San Francisco, 1976) Burada, yazarın pek çok deneyi aktarılmaktadır.

inanıyorum. Neden olağanüstü bir tablo diye adlandırıldığını söylememe gerek yok; çünkü onun on yedinci yüzyıl Hollandası'nda yapılmış bir yığın güzel şehir manzarası arasından sıyrıldığını görebiliyorum. Geçmişin ve günümüzün didaktik koleksiyonlarına ilham veren, bu tür karşılaştırmaları teşvik etme arzusuydu. Bu sempozyum için dağıtılan ilginç makalesinde, Tate Gallery'den Bay Michael Compton, Matisse'e hayranlık duyan bir yönetmenin, Matisse'i, Fauve sanatçılarının ve diğer çağdaşlarının daha önemsiz olduğunu düşündüğü işlerle desteklemek istediğini hatırlatıyor. Katılıyorum ama bunun sadece didaktik bir gereklilik olmadığını, aynı zamanda eski bir testereyi değiştirmek için sanat tarihçilerine bırakılamayacak kadar ciddi bir konuyla, yani haz işleviyle de ilgili olduğunu vurgulamak istiyorum. *Delft Manzarası*'ndaki mucizevi ustalığın tadını çıkarmak için diğer Hollandalı ustaların adlarını ve tarihlerini bilmek zorunda değiliz. İhtiyacımız olan şey, ortak biçime ve benzersiz olana yönelik bir histir ki diğer herhangi bir duyusal ayrımdan daha fazla sözle ifade edilemeyen ancak bizi deneyimimizin altını çizen o ince ayarlamaya duyarlı kılan bir haz deneyimini değiştirilebilen ve aşılabilen bir beklentiler setidir. Ziyaretçi en azından bu deneyimin ilk sezgisini alamadıkça, gerçekten onun bir daha gelmek için hiçbir nedeni yoktur. Renkli baskı veya resimli kartpostal da aynı işi görecektir.

Bazı açılardan eski moda müzenin burada daha birçok yeni deneyden daha üstün olduğunu düşünmeden edemiyorum. Düzenlemesi ve vurgusu ile ziyaretçiyi geniş nesne sınıflarıyla ve özel mükemmellik örnekleriyle tanıştırdı. İyi bir Pieter de Hooch'ta daha önce yalnızca Vermeer ile ilişkilendirilen bir kaliteyi keşfetmenin sevinci de olduğu için birbirlerine müdahale etmekten çok uzak, onlar karşılıklı bir gelişme sağladılar.

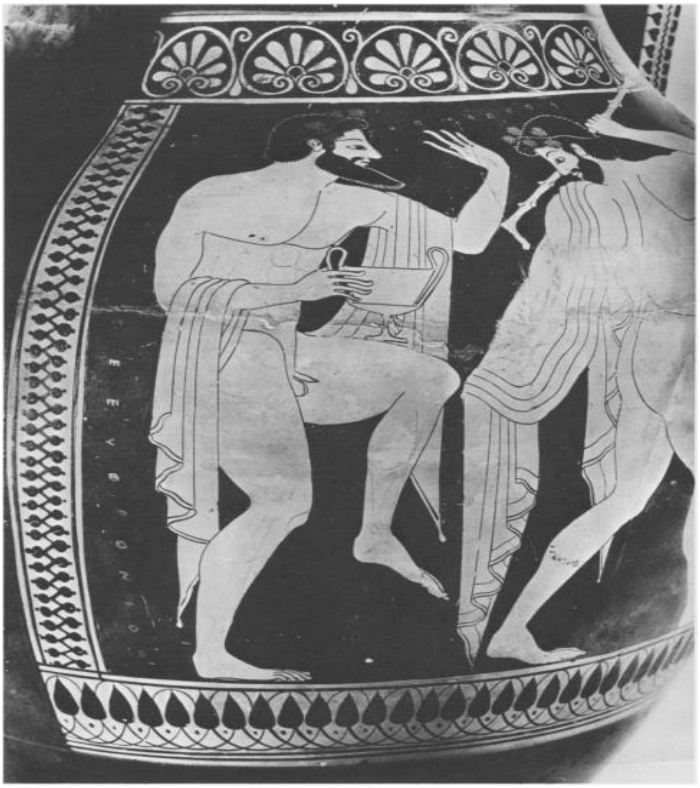
Bir sanat tarihçisi olarak konuşmadığımı vurguladım, ancak yine de tam müze savunuculuğumu tarihî bir örnekle desteklemek istiyorum. Münih'te Euthymides'e ait, MÖ 500 tarihli bir savaşçının ve birkaç atletin egzersizlere vedasını gösteren bir vazo vardır. Onun üzerinde ise ünlü yazıt vardır: "Pos oudepote Euphronios" (Euphronios böyle bir yerde değil).[12] Ressam, kabul görmüş bir mükemmellikte rakibini geride bıraktığını biliyor ya da iddia ediyordu. Vücutların çizminde kısaltım (foreshortening) kullanma gibi devrim niteliğindeki yenilik, muhtemelen bu gurur ifadesine yol açan ilerlemeyi ve rekabet duygusu yarattı. Eğer koleksiyon her ikisine sahip olacak kadar şanslıysa ve Euphronios'un vazolarıyla yan yana görebilseydik, Euthymides'in vazosunu daha iyi anlayacağımızdan kim şüphe edebilirdi. Ama nerede durmalıyız? Euphronios'u, Atinalı çağdaşlarının sıradan malları da dâhil olmak üzere diğer üretimler bağlamında görerek daha iyi takdir etmeyi öğrenemez miyiz? Ayrıca neden yine burada duralım? Attika vazo resminin diğer merkezlere göre ayırt edici özelliklerinin farkına varmak da yardımcı olmaz mı? Bana, bunun koleksiyonu çalışmayla ilgili bir mesele olduğu ve sıradan bir ziyaretçinin bu kadar çok çanak-çömlekle sadece canının sıkılacağı söylenecek. Acaba onu küçümsemiyor muyuz? Her halükârda, eğer o kadar canı sıkıldıysa amacımızda başarısız olmuşuz demektir.

Açıkça söylemek gerekirse, herhangi bir vitrinci, izole bir Yunan vazosunu boş odadaki spot ışığının altına yerleştirebilir ve böylece dikkatimizi çekmeye çalışabilir. Çoğunu gözden kaçırmak yerine, yüzeysel anlamda benzer nesnelerin büyük bir koleksiyonunu gösterme sorunu, farklı bir karmaşıklık düzeyine sahiptir. Algı itibariyle, tam da bahsettiğim tarama ve gruplama sürecinden doğar. Bir nesne sınıfını basit bir geometrik düzende düzenlediğinizde, bir kaleydoskoptaki benzer görüntülerin öne çıkan ve hatta kaynaşan benzerlikler olduğunu göreceksiniz. Bir şekilde ziyaretçinin benzerlikleri görmesini ama farklılıkları da fark etmesini sağlamalıyız. Tarama gözüne en ödüllendirici noktalara odaklanması için rehberlik eden ancak herhangi bir yerde oyalanmasına izin veren uygun görsel vurgu ve berrak söyleyiş araçlarını bulmalıyız. Her parçayı yakından tanıyan ve tüm sahanın tutarlı bir resmine sahip koruyucuya her adımda danışmadıkça tasarımcıya bırakılmayacak bir görevdir.[13] Bu işbirliğinin sonucu, en azından dayandığı geçmişin vizyonu kadar kalıcı olması amaçlanan bir düzenleme olmalıdır. İç dekorasyonda son modaya göre tasarlanan vitrinler, bir sonraki dalga onları alıp götürene kadar bir öğleden sonra için yapılan kumdan kaleleri hatırlatıyor.

Werner Hofmann, daha önce değindiğim bu sempozyum makalesinde, sanat yapıtlarının her yeni yan yana gelişinin yaratabileceği heyecanı vurgularken pek çok meslektaşının görüşünü dile getirdi. Bunu tamamen inkâr etmiyorum, ancak bu nispeten yüzeysel heyecanın genellikle çok pahalıya satın alındığını düşünüyorum.

[12] (Ç.N.) Diğer bir deyişle Usta Euthymides'in imzası "Rakibim Euphronios bunu yapamaz" imiş.

[13] Sir John Pope-Hennessy "Tasarım Müzeleri" (Design Museums) [*Journal of the Royal Society of Arts* 123, October, 1975, 717] adlı konferansında, Tasarımcılar ile akademik personel arasında hakiki, karşılıklı anlayışa dayalı uzun dönemli bir işbirliğini savunmaktadır.



Görsel 4. *Euthymides, Amphora (detay), Miinchen Inv. 2307. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek Miinchen. Hirmer Fotoarşivi*



Görsel 5. *Euthymides, Amphora, Miinchen Inv. 2307. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek Miinchen. Hirmer Fotoarşivi*



Görsel 6. *Euphronios, Bell krater, Miinchen Inv. F2180. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek Miinchen. Hirmer Fotoarşivi.*

Uğruna geldiğimiz hazzı bulmak yerine, çoğu müze ziyaretlerinde demiryolu manevra alanına benzer "geçici olarak kapalı", "düzenleme sürecinde", "uygulama üzerinden erişilebilir" gibi ifadelerin yazıldığı odalarla karşı karşıya gelme eğilimindeyiz. İnsan, görmeye geldiğini bulamıyor ve bazen bulabildiğini de görmek istemiyor. Faaliyetlerin kasırgasının hâlâ dokunmadığı sessiz bir köşe keşfetseniz bile, tefekkür ve keyif alma havası uçup gitmiş olacak.[14] Ne büyük bir lütuf ki şimdiye kadar hiç kimse Roma'nın Aziz Petrus'u Kolezyum'la takasının etkisini denemeyi düşünmedi.

Louvre'u zihninde dolaşabilen yaşlı beyefendiden, bir koleksiyonu hatırlayarak elde ettiğimiz kalıcı kârın, bir yararın (prodesse) örneği diye bahsetmiştim. Frances Yates'in *Hafıza Sanatı*'nı *(The Art of Memory)*[15] okuyanlar bilirler ki bir deneyimi saklama yeteneğimizin kökleri, yerleri ve şeyleri hatırlamamızda yatmaktadır. Topografik hafızamızın, hatırlama kapasitemize kesin bir şekilde katkıda bulunduğunu gösteren pek çok kanıt vardır. Sergi çağının gerçek umacısının, hiçbir şeyin değiştirilmesine veya kaydırılmasına izin verilmeyen sözde statik koleksiyon olduğunu çok iyi biliyorum. Bu düzenlemenin durumunu abartmak istemiyorum, çünkü daha iyisini yapabileceğimizden eminiz. Ancak müze dünyasındaki girişimci meslektaşlarıma şunu hatırlatmak isterim ki, kendilerinden talep edilen pek çok zor beceri arasında en

[14] "Müze aktif olabilir mi?" (Should a Museum Be Active?) [Museum 21 (1968): 79-86] adlı makalede aktif ve tefekkür hayatı arasındaki eski ayrımdan yararlandım.

[15] London, 1966.

asil fedakârlığı gerektiren birincisi, iyiyi kendi hâline bırakmanın büyük sanatıdır.

KAYNAKÇA

Gombrich, E. H. (1968). Should a museum be active?. *Museum, 21,* 79-86.

Gombrich, E. H. (1971). *Ideas of progress and their ımpact on* art. New The Mary Duke Biddle Lectures.

Gombrich, E. H. (1975) *Art history and the social sciences*. Romanes Lecture, Oxford.

Gombrich, E. H. (1976). *André Malraux philosophy of art in historical perspective*, Martine de Courcel (Ed.), London.

Gombrich, E. H. (1976). Canon and values in the visual arts. *Critical Inquiry, 2*(Spring), 395-410.

Lee, Sherman E. (1975). On understanding art museums, Englewood Cliffs, N. J.

Neisser, U. (1976). *Cognition and rea*lity. San Francisco.

Pope-Hennessy, Sir J. (1975). Design museums, *Journal of the Royal Society of Arts, 123*, 717

Von Schosser, J. (1908). *Kunst und wunderkammern der spätrenaissance. Leipzig.*

Von Schlosser, J. *(1956). La letteratura artictica*. Florence.

Winckelmann, J. J. (1767) Anmerkungen über die Geschichte der Kunst. Dresden.