

T.C.
GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ RADYO –
TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

GÖRSEL KÜLTÜR VE SANAT MÜZELERİ: GÜNDELİK
HAYATTA SANATI NASIL GÖRÜRÜZ?

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mehmet KAYIN

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ayşe TOY PAR

HAZİRAN 2021

T.C.
GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ RADYO –
TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

GÖRSEL KÜLTÜR VE SANAT MÜZELERİ: GÜNDELİK
HAYATTA SANATI NASIL GÖRÜRÜZ?

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mehmet KAYIN

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ayşe TOY PAR

HAZİRAN 2021

ÖNSÖZ

Teze ilk başladığımda sanatın “yüksek” statüsü konusunda bir inceleme vardı ve teze de doğrudan bu fikirlerle başladım. Ben dâhil, kimileri için sanat ulaşılmazdı, ulaşıldığı anda ise kavranamaz bir sınır ile birlikte var oluyordu. Bu “saf” sanat fikri ister istemez beni sanatı kendi içinden anlatan insanlara yönlendirdi ve bu dünyanın benimle arasındaki kapanmaz hacmi ile karşılaştım. Ancak tamamen pratik sebeplerden dolayı iletişim ve kültür alanına dair bir bakış açısı geliştirmem gerekiyordu. Bu fikirle çeşitli kültür kuramlarına baktım, hemen girişte fark edeceğimiz değer tarafsızlığı konusuna daha fazla yakınlaştım. Fakat sanat dediğimizde, kültürün bir parçasını değil, tam aksine tekil bir “yaratıcı deha”nın üretimini, rafine seçkileri anlıyoruz. Sorun da buradan kaynaklanıyor.

Bu değer tarafsızlığı yaklaşımı genel çalışma prensibi açısından sorunluydu, hala belli bir kavrayışı kaçırdığını düşünüyorum. Bu yüzden, insanların sanatla -ve bu tez özelinde müze ziyareti dolayımında- kurdukları ilişkinin ne şekilde olduğu konusunda kültürel alandan bir bakış açısı geliştirmek beni kuramsal perspektif içinde konumlanma açısından oldukça zorladı. Genel olarak tarafsızlık eğilimi, “ayrım” fikrini oldukça dışlıyor, yerine “çeşitliliği” koyuyor. Bu hele ki iletişim alanında, doğrudan iletişimin tanımından da kaynaklanıyor: Tek taraflı değil karşılıklı, her kaynağın özgün kodlaması ve kod açımının farklılığı... Tanımın kendisi zorunlu bir değer-tarafsız perspektife itiyor. Ancak bu bakış açısı toplumsal sınırları görmezden gelme eğiliminde, “sanat mekânlarındaki davranışlar”, “sanatı yorumlama” ya da “sanatla yaşama” düşünceleri bu tarafsızlık fikrinin penceresinden bakınca “özgünlükler” olarak görünüyor ve olumlama düşüncesine dönüşüyor. “Bu kültürel bir pratiktir” cümlesi hemen ardından “çoğulculuk” düşüncesini getiriyor ve onaylanıyor. Nitekim Lamphere, Ruth Benedict’in Kültür Örüntüleri için yazdığı önsözde vurgunun “değere” olduğunu söylüyor, “yargıya” değil. Buradaki kavramlar kendi içlerinde oldukça kabul edilebilir kavramlardır: Çoğulculuk, özgünlük, farklılığın önemi, bireyin öznel karar alma, anlamlandırma ve kültür üretme yetisi gibi... Hepsi de değerli ve savunulması gereken kültürel görelilik yaklaşımının parçası ve ötekine temas etmenin önemine yapılan vurgulardır. Ancak tüm bunlar, çalışılan ana alan, Shiner’ın kullandığı gibi büyük harfle başlayan Sanat ve onu temsil eden müzeler olunca, doğrudan “yargı” içeren bir alanı tarif ediyor ve buradaki özgünlük onunla ilişki kuran “azınlık” arasındaki özgünlük olarak kalıyor, kapı dışında kalanların özgünlükleri değil.

Bundan anlatmak istediğim şudur: Sanat müzesine gitme pratiği zaten toplumsal olarak sınıfsallaşmış, parçalanmış pratiğin ve bu parçalar arasındaki ayrımların bir gösterge alanıdır. Pera’yı ziyaret eden insanların yalnızca yüzde birlik bir kısmı asgari ücretle çalışanlardır örneğin. Bir çalışmada tam da buna benzer bir fikirle karşılaştım. Müze ziyaretçilerinin mekân içindeki davranışları üzerine yapılan araştırmada, örneğin güvenlik görevlisi başka yere bakarken esere dokunan insanların olduğunu ve bu da müzenin total bir iktidar yaratamayacağını söylüyordu. Bu gerçektir, ancak müzenin iktidarını yıkacağım derken, toplumsal iktidarı görmezden gelir, bunlar arasındaki ilişkiyi kaçıır. Olumlama eğilimi ya da ayrımın dışlanmasından kastettiğim

budur: Çoğulculuk fikri kültürel sınıfsallaşmada ayrımları görmezden gelme eğilimiyle birlikte işliyor.

Başka bir yerde, çeşitli sanat müzelerindeki Oryantalist koleksiyonların farklılığın -etnik, dini, cinsel vs.- gerçek manada pratik bulmasını örtmek için kullanılan perdeler olduğunu fark ettim. Müzelerin Oryantalist koleksiyonlar kullanarak “öteki” kültürün bir temsilini ürettiğini ancak bu seçkilerin küratörlerden eğitimcilere geçtiğini ve epistemik nesne olarak sanatın sorunlu işlediğini söylüyordu, ancak oryantalist fikri deşmiyordu. Ki Pera Müzesi’ndeki koleksiyon da kendine dışarıdan bakar, İstanbul’dan değil, iddiası aksi yönde olsa da. Bir başka örnekte, Albert Müzesi’nde Afrika sanatları sergisi düzenleniyor ve kimlikel olarak müzenin kapılarını Batı’dan, üst sınıftan, beyazlıktan, erkek temsiliyetinden çıkararak -yani az önce bahsettiğim “değer-tarafsız” düşüncüyü sahiplenerek- “herkese” açtığını, bu nedenle kendi misyonunu gerçekleştirdiği iddiasında bulunuyordu. Ancak, burayı ziyaret eden insanların çoğunluğunun kimler olduğunu ya da Afrika eserlerinin o müzede işi ne, ne zaman geldi, kim getirdi sormuyordu. Blake şöyle diyor: “İmparatorluk Sanatı takip eder, İngilizlerin dediği gibi tam tersi değildir.”

Türkiye’de ise en başta anlattığım sanatın yüksek statülü yapısı benim için hep bir azınlığın mistik dünyası olarak işlemiştir. Bunu Sanat olarak adlandırılan şeyin, Batı sanatı olduğu gerçeğinden kaynaklandığını düşünüyorum. Ben de çok sesli müziğe hayranım! Ki orada da Williams’ın verdiği örnek, salon dansının sanat sayılmadığı, ancak balenin sanat olduğu yönündeydi. Buna dair bilgide de eksikim büyük, ancak bu eksiklik yalnız bireysel olarak yereli göz ardı etmekten değil, Türkiye’de sanata dair eğitimin hem yetersiz hem de merkezinin yerel olmamasından da kaynaklanır. Ayrıca Batı’nın değer biçtiği Sanat, Türkiye için o kadar yenidir -aşağı yukarı 150 yıl- ve kendi içinden doğmamış ithal edilmiştir ki kültürel olarak zaten yerleşmemiş görünmektedir. Halil Ethem Eldem, Mihri Hanım olmasaydı ne yapardık acaba! Doksanların hemen başında denizcilik müzesi için görülmeye gidilen eski bir paşanın kadirgasının tahtaları kaynatılıp şifa niyetine içilmez miydi? Bilemiyorum. Sonraki hesaplaşma süreci, yani zanaat kabul edilen eserlerin Sanat statüsüne çıkarılması da yine aynı düşünce seyrinde ilerlemiştir. Genel olarak burada zanaat ürünlerinin sanat kabul edildiğini biliyoruz, ancak bunlar statüsel olarak daha “aşağıda”. Kültürün yerleşmemesini müze pratiğinde görüyoruz: Sanat müzelerine kültürel perspektiften bakan tek bir akademik teze ya da müze ve aktivizm temalı bir yayına ulaşamadım. Müze protestosu haberine de rastlamamıştım; çünkü aktivizm için önce kültürün belli ölçüde yerleşmiş, sonra sorunlu yanlarının fark edilmiş olması gerekiyor. Ancak Ayasofya Müze’si camiye dönüştürülünce buna dair bir protesto yapılmış. Sanat müzesi yine ortalarda görünmüyor. Sanki bütün eksiklikleri ile ulaşılması gereken bir ideal hala. Neyse ki, genel atmosfer her yereli olduğu gibi kabul etmeye başladı!

Müze alanı bu yüzden büyümlü bir dünyanın, derinlikli, saf bir mekânı olarak kendisi ile izleyicinin büyük çoğunluğu arasına mesafe koyar. Coğrafi uzaklık, kültürel uzaklığa, sınıfsal/kültürel farklar derin uçurumlara dönüşür adeta. Hele ki çağdaş sanattan bahsediyorsak. Bu yüzden, kendisi ve onunla seyirci/gözlemci olarak ilişkilendirme durumu da köksüz bir melezleşme halini andırır sürekli. Acaba bu topraklar için “mümkün olmayan Sanat” da buradan mı gelmektedir? Kendi adıma mümkünata ihtiyaç olmadığını da eklemem gerek.

Genelde, sanat eleştirilirken onun uygulamaları, Türkiye’deki kurumlaşma seyri ya da kadim tartışma Sanatın halkla ilişkisinin sorunlu yanından eleştiriliyor, Sanatın statüsü öylece kabul ediliyor- ki bunun ölçütü de -doğal ve örtük olarak- Batı ve üst sınıfın tanım koyucu tasarrufundan doğan anlamı. Statüsüne laf söylenmiyor: “Bizde sanat mı var, Sanat çoktan Batı kültüründe icat edildi!” Sanırım, “sanatın statüsünü reddetmek”, “Sanatı reddetmek” gibi bir muhafazakârlık biçimi şeklindeki imgelem ile ilişkili olarak düşünülmesinden, politik bir konumlanma perspektifiyle ele alınıyor: Aydınlık ve karanlık olarak simgeleşen birbirine zıt politik bakışlar arasında saf tutmak gerekir gibisinden. Bu yüzden sanırım sanatın bu statüsel konumunu eleştirme yoluna gidilmiyor. Elbette günümüzde sanat piyasası ve tüketimin küreselleşmesi de bunu engelliyor. “Sanat” yerine “sanat” yazarsak belki bir ölçü rahatlarız diye düşünüyorum. Çünkü küçük harfle başlayan, hepimize ait. “Benim elimde sanatım var. Bakır kalaylarım.”

Tabi ki söylediklerim, benim akademik tecrübesizliğim ve sınırlı b/ilgim doğrultusunda çok iddialıdır. Ancak bunların geçerliği konusunda iddiam yok. Bunu, kültürün özdüşünümsel olduğunu göz önüne alarak tez dönemi süresince kafamda sürekli dönen sezgisel düşünceler olarak görmek faydalıdır. Zaten tez de bu tartışmalara neredeyse girmeyecektir.

Bu düşüncelerin ardından bu tezin ortaya çıkmasını sağlayanlara teşekkür etmek isterim. Musa aramızdan ayrılrsa da Sevim ve Zübeyde bütün hayatımda yanımda oldular, onlarsız bu tez asla ortaya çıkmazdı. Ayrıca danışmanım Ayşe Toy Par bütün müdahalelerindeki inceliği, samimiyeti ve güler yüzü ile beni yüreklendirdi. Eğer 2013 yılında “Sinema Anadolu’da bir gün” geçirmeseydim şu ana dair hiçbir şey başlamayabilirdi. Diğer yandan Arjin bütün içtenliği ile Berxwedan, Rodi, Ronas, Sevrâ, Ömer, Deniz, Naim, Mert, Ayma, Duygu, Volkan, Tarık ve Nuray destekleriyle tez döneminde kahrımı çektiler. İlker, Gaye ve Alican ile bu sürecin tüm sorunlarını birlikte hissettik. En önemlisi ise Aliş, sabahladığım tüm gecelerde birlikteydik. Her birine tüm destekleri ve bu hayatı daha yaşanabilir kıldıkları için ayrı ayrı teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
İÇİNDEKİLER	v
KISALTMALAR	viii
TABLO VE ŞEKİL LİSTESİ	ix
GÖRSEL LİSTESİ	x
RÉSUMÉ	xi
ABSTRACT	xvii
ÖZET	xxiii
GİRİŞ	1
1. KÜLTÜR, GÖRSEL KÜLTÜR VE GÜNDELİK HAYATTA	
SANAT DENEYİMİ	5
1.1. Kültür Kavramı ve Kültürel Fail	6
1.2. Kültürü ve Dünyayı Anlamlandırma Alanı Olarak Görsel Kültür ...	10
1.2.1. Görsel Kültürün Yükselişi	10
1.2.2. Görsel Kültür Çalışmalarının Doğuşu, Sınırları ve Kültürel Analiz	
ile İlişkisi.....	18
1.3. Kültürel Sistem Olarak Sanat	23
1.4. Görsel Kültür Alanı Olarak Gündelik Hayatta Sanat Deneyimi	26
1.4.1. Gündelik Hayatta Sanat Deneyimi Alanları	30
1.4.2. Sanat Deneyiminin Hızlanması: Dijitalleşme ve Medya.....	31
1.4.3. Sanatı Yerinde Görmek: Kent Mekânı ve Kültürel Merkezler.....	33
1.5. Gündelik Hayatta Sanat Deneyimini Bireysel Pratik Açısından	
Çerçevelemek	36
1.5.1. Kültürel Sınıfsallaşma ve Sanat Beğenisi.....	37
1.5.2. Sanat Deneyiminde Özne Yaratım: Taktik, Strateji ve	
Performans.....	40
2. SANAT MÜZELERİ VE İZLEYİCİNİN KÜLTÜREL	
ÇERÇEVESİ.....	43

2.1.	Müzelerin Dönüşüm Seyrinde Temel Uğraklar	43
2.1.1.	Müzelerin Doğuşu	44
2.1.2.	Eserden İzleyiciye: Yeni Müzecilik.....	48
2.1.3.	Düşsel Müzeden Sanal Sergilere: Dijitalleşme ve Teknolojinin Getirdikleri.....	50
2.2.	Müze, Mekân, İzleyici Eksenine Kültürel Yaklaşımlar	54
2.2.1.	Halk ile İletişim ve Uygarlaşma	54
2.2.2.	Ritüel, Performans ve Mekânın İdeolojisi.....	56
2.2.3.	Sanatı Görme ve Estetik Deneyim.....	58
2.2.4.	Tüketim ve Sembolik Ekonomi Alanı	60
2.2.5.	Temas Bölgesi	63
2.3.	Türkiye’de Müzelerin Seyri	64
3.	SAHA: MÜZE KÜLTÜRÜ VE SANAT MÜZELERİ İLE GÜNDELİK İLİŞKİLENMELER:	68
3.1.	Araştırma Amacı, Yöntemi ve Saha.....	68
3.1.1.	Araştırmanın Kapsamı ve Amacı.....	68
3.1.2.	Araştırma Yöntemi	71
3.1.3.	Sahaya Başlarken: Yaklaşım ve Sınırlar.....	73
3.1.3.1.	Sosyo-Demografik Sınır	73
3.2.	SANAT MÜZESİ KÜLTÜRÜ	75
3.2.1.	Müzelerde Dijital Kültür.....	76
3.2.1.1.	Sosyal Medya Hesaplarının Kullanımı	77
3.2.1.2.	Müzedede Fotoğraf Çekmek.....	80
3.2.1.3.	Sanal Müze, Sergi Deneyimleri	84
3.2.2.	Müzeye Ulaşmak ve Kent İmgesi.....	87
3.2.3.	Tüketim Alanı	91
3.2.3.1.	İçerisi ve Dışarısı	95

3.2.3.2. Sanat Müzesi İzleyicilerinin Diğer Kültürel Tüketim Alanları.....	96
3.2.3.3. Mekânın Gündelik Kullanımları	97
3.2.4. Etkileşim ve Sosyallik	98
3.2.5. Eğitim, Öğrenme ve Uygarlaşma	102
3.2.6. Müzede Nasıl Davranılır?.....	104
3.2.6.1. Müzede Yürümek Üzerine	110
3.2.6.2. Bir Eseri İzlemek Üzerine.....	112
3.2.7. Müzede Sanat İzleyicisi Profilleri	114
3.2.8. Sanat Müzeleri Seçkinlere mi Hitap Ediyor?	117
3.3. GÜNDELİK PRATİKTE MÜZE İZLEYİCİSİ OLMAK: AYRIMLAR, KULLANIMLAR, BENİMSEMELER.....	120
3.3.1. Müze İzleyicileri Arasında Ayrımlar.....	120
3.3.1.1. Sanat ve Sanat Müzeleri İzleyiciliğinde Kültürel Aktarım: Aile ve Habitus.....	123
3.3.1.2. Eğitim ve Sonrası	128
3.3.1.3. Tüketim Rutinlerinde Ayrımlar	133
3.3.1.4. Yalnızlıklar	134
3.3.2. Kentsel Mesafeler ve Müzenin Konumu	137
3.3.2.1. Kent Deneyiminde Ayrımlar.....	137
3.3.2.2. Mekânsal Sınır	140
3.3.3. Müze Deneyiminde Duygular.....	144
3.3.4. Deneyimin Öznelliği.....	149
SONUÇ	153
KAYNAKÇA.....	158
EK 1: Görüşme Soru Taslağı	171
EK 2: Görüşmecî Tablosu.....	172

KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
AKM	: Atatürk Kültür Merkezi
GKÇ	: Görsel Kültür Çalışmaları
ICOM	: International Council of Museum
Mass MoCA	: Massachusetts Museum of Contemporary Art
MoMA	: Museum of Modern Art
YKKS	: Yapı Kredi Kültür Sanat

TABLO VE ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1.1. : G3rsel K3lt3r Alan.....21

Şekil 3.1. : Sanat ve G3rsel K3lt3r Alanı.....68

Tablo 1.1. : EK1: G3r3Őmeciler Listesi.....173



GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1.1. : Man with a Movie Camera.....	16
Görsel 3.1. : İstanbul Sanat Müzeleri Haritası.....	89
Görsel 3.2. : Alex De Corta ve Jayson Musson, Easternsports, 2014.....	113
Görsel 3.3. : Pera Müzesi.....	141
Görsel 3.4. : Arter.....	144
Görsel 3.5. : Pera Café.....	148

RÉSUMÉ

Cette étude porte sur les musées d'art et leurs publics. L'objectif de la recherche est de chercher des réponses aux questions de la formation et de la signification de la culture des musées d'art, et de la manière dont le public des musées expérimente et reproduit cette culture. Tout en se concentrant sur le musée de Pera, la recherche inclut également d'autres musées d'art à Istanbul. Cette étude comprend l'interprétation des données obtenues à partir d'entretiens approfondis semi-structurés avec 20 personnes afin de trouver des réponses aux questions de recherche. À la suite de la recherche, il a été révélé que les musées sont utilisés comme des espaces de consommation, de socialisation et d'interaction, mais considérés comme des institutions élitistes. Bien que cet élitisme crée une différence d'expérience entre les différentes classes culturelles parmi le public des musées, le public peut brouiller les distinctions avec les tactiques qu'ils développent.

Une perspective théorique allant du général au particulier a été adoptée dans l'étude. Premièrement (chapitre principal 2), il considère les arts comme un système culturel en abordant la culture et la relation entre la culture et la culture visuelle. Ensuite, elle décrit une perspective sur l'expérience de l'art dans la vie quotidienne, qui constituera ensuite la base théorique de la recherche. Ensuite (chapitre principal 3), elle présente un compte rendu historique des musées et des musées d'art, en évaluant en particulier la manière dont les musées produisent une culture, principalement d'un point de vue critique. Enfin, il interprète les données issues des entretiens approfondis afin de trouver des réponses aux questions de recherche en thèmes. La recherche cherche des réponses à principalement deux questions :

- Comment la culture muséale est-elle façonnée dans le contexte de la ville, de l'espace muséal et des supports numériques ?
- Quels types de distinctions et de tactiques culturelles existe-t-il entre les musées et leur public ?

Le premier chapitre s'intitule « Culture, culture visuelle et expérience artistique dans la vie quotidienne ». Le chapitre consiste en l'évaluation des concepts du chapitre principal en trois sous-chapitres. Tout d'abord, le concept de culture est discuté. La culture est le processus de compréhension et de recherche de sens. Cependant, le monde matériel, les traditions et les codes linguistiques qui entourent l'individu déterminent aussi les limites de sa vision du monde. En ce sens, il aborde l'idée d'éducation à la culture, enseigne à l'individu comment se comporter, quoi aimer, comment réagir face à une rencontre. Cependant, puisque chaque membre social est aussi un auteur, il peut critiquer la culture dans laquelle il vit et s'engager dans des activités qui vont au-delà de ces contraintes. Aujourd'hui, notre accumulation culturelle provient principalement de la visualité qui couvre tous les domaines de la vie. Nous pouvons apprendre, interpréter, critiquer ou adopter et réappliquer ce que nous voyons.

Le deuxième sous-chapitre traite de la culture visuelle. L'augmentation de la dominance de la visualité dans l'espace quotidien est une histoire culturelle. Avec la Renaissance et le processus de modernisation qui a suivi, un modèle de vision qui

s'intègre à la technologie s'est installé au centre de la vie quotidienne. Ce modèle a donné naissance au concept de l'observateur intégré à la vie urbaine. Ces nouveaux observateurs de la sphère publique observent, interprètent et reproduisent le monde. Selon Mirrzoef (1995), la culture visuelle est aujourd'hui devenue la « vie quotidienne elle-même ». Maintenant, le monde est une image et cela prend tout son sens dans cette image (Heidegger and Grene, 1971). Et cette implication intense de la visualité dans la vie constitue une base pour expérimenter l'art à travers les connaissances acquises à partir des visuels.

Le dernier sous-chapitre de ce chapitre traite des médiums de l'expérience artistique dans la vie quotidienne et de la relation entre le comportement culturel et la vision de l'art. En effet, la vie quotidienne contient de nombreuses images. Cependant, ces images incluent non seulement les « visuels » construits mais aussi la ville, les comportements. En ce sens, l'expérience artistique peut se dérouler de deux manières. Le premier concerne les œuvres d'art ou les applications ou contenus numériques des espaces d'art vus à travers les médias numériques. Dans la mesure où l'époque est numérisée, la numérisation de l'art, c'est aussi la numérisation de la circulation des œuvres d'art. Le public artistique voit et donne également du sens aux œuvres et aux espaces avec une médiation numérique.

D'autre part, les musées, galeries et salles visités pour voir une œuvre d'art décrivent également l'espace physique de cette expérience. Cependant, une visite pour voir l'art sur place signifie à la fois expérimenter la ville et expérimenter l'espace d'art lui-même. Bien que certains penseurs disent que l'accélération du temps et de l'espace dans la ville accélère également l'expérience, la personne qui atteint le lieu pour une visite de musée peut transformer chaque espace de la ville en une expérience (De Certeau, 2009).

D'un point de vue individuel, la relation établie avec l'art est le résultat d'un comportement culturel. À cet égard, elle amène des processus d'interprétation différents pour chaque individu. Sur ce point, une perspective théorique à double sens a été développée. Premièrement, la classification culturelle et le goût de l'art, qui font référence aux affiliations culturelles (Bourdieu, 2015) qui façonnent l'expérience artistique en tant que pratique, sont discutés. L'intérêt d'un individu pour l'art et l'expérience de voir l'art dépendent de la culture familiale, de l'éducation et du capital économique, culturel et social. Ce point de vue relie la subjectivité de l'individu aux processus sociaux, et à cet égard, l'aspect décideur et praticien de l'individu reste flou. Ainsi, la position du sujet (De Certeau, 2009 ; Gofman, 2017) met l'accent sur la subjectivité dans la pratique culturelle de l'individu. Les individus appliquent leur propre répertoire dans l'expérience de l'art, donnent un sens à l'art à travers ce répertoire et peuvent l'interpréter dans un espace culturel, tel que l'espace d'art.

Le deuxième chapitre principal s'intitule « Musées d'art et cadre culturel du public ». Les musées en tant qu'espaces d'expérience artistique et leurs publics sont abordés dans deux sous-chapitres. Tout d'abord, le sujet de l'émergence et de la transformation des musées a été abordé.

Les musées ont été considérés comme des espaces publics dans l'environnement urbain dès leur émergence au XIXe siècle, et ont depuis été évalués et critiqués de diverses manières. L'attribution des musées comme espaces culturels formés par l'ouverture des collections privées au public, et sa relation avec la civilisation et le public inclut les discussions sur la culture et la vie quotidienne dans les premiers chapitres. Les musées étaient considérés à cette époque comme des institutions élitistes

et autoritaires, et appréhendés comme des dispositifs de « *civilisation* » du public (Hooper-Greenhill, 1992) ou comme une « *machinerie progressiste* » (Bennet, 1996). Les musées, qui sont des complexes d'expositions et de contes en ce sens, ont été considérés comme un lieu de civilisation, d'éducation et d'apprentissage, c'est-à-dire d'acculturation et de développement.

Cependant, les musées ont changé leurs politiques à mesure que la société se transformait et ont développé leurs pratiques autour d'une politique plus inclusive, en particulier en parallèle avec les critiques postmodernes, postcoloniales et féministes du dernier quart du XXe siècle. Cette période a permis aux musées d'évaluer la relation avec le public avec une communication plus horizontale et inclusive et d'être perçus comme une institution qui attache de l'importance aux identités qui n'avaient aucune représentation dans les musées auparavant. (Vergo, 1989).

De plus les musées ont également intégré la technologie et commencé leur processus de numérisation au cours de cette période. Aujourd'hui, les musées utilisent à la fois les technologies numériques dans leurs espaces physiques et font circuler l'art et l'image des musées par le biais de canaux numériques. Les expositions virtuelles en particulier ont apporté une nouvelle forme d'expérience (Battro, 2009 ; Falk and Dierking, 2008).

La deuxième partie de ce chapitre s'articule autour d'approches culturelles sur l'axe du public et de l'espace. Ici, la signification des musées pour le public a été évaluée avec cinq approches de base. La première de ces approches est de civiliser le public en tant qu'institutions affectées à la formation de l'identité nationale des musées (Bouquet, 2012). La seconde est d'évaluer les comportements du public dans l'espace avec les concepts de rituel et de performance, en soulignant la similitude des musées avec les temples et les monuments (Duncan, 1995). La troisième approche consiste à aborder les différences culturelles (distinction) dans l'expérience esthétique du public du musée (Bourdieu, 2017). La quatrième approche traite de l'évaluation des musées en tant qu'espaces symboliques et de leur structure intégrée à la culture de consommation (Zukin, 1995). La dernière approche est la conceptualisation de la zone de contact (Clifford, 1997), qui met l'accent sur l'évaluation des musées comme lieu de rencontre et d'interaction pour le public.

Sur la base de ce terrain théorique, afin de trouver des réponses aux questions de recherche, une méthode a été suivie dans la voie de la gestion de la recherche qualitative, de l'approche phénoménologique, des entretiens approfondis, de l'analyse descriptive et thématique. Des entretiens approfondis ont été menés avec 20 personnes sur une période de trois mois entre le 15.02.2021 et le 16.05.2021. Les personnes interrogées sont composées de personnes de différents niveaux socio-économiques, âgés de 17 à 76 ans, 15 femmes et 5 hommes. Un questionnaire a été utilisé lors des entretiens et les entretiens ont été enregistrés avec la permission des enquêteurs. La durée moyenne des entretiens est de 1 heure et 10 minutes. Les modèles communs dans les données obtenues à partir de ces entretiens ont été suivis et des thématiques ont été établies. Le but des entretiens était de comprendre ce qu'était la culture des musées d'art et comment le public du musée se rapportait aux musées dans la vie quotidienne. La dernière partie de la recherche comprend les résultats de la recherche sur le terrain.

Les résultats sont regroupés en douze thèmes sous deux titres principaux. Ces titres sont « Culture de musée d'art » et « Être un public de musée dans la vie quotidienne : distinctions, usages, assimilation ». Les 8 premiers thèmes sont évalués

sous le premier titre et les 4 suivants sont évalués sous le deuxième titre. Les résultats suivants se dégagent, limités aux données des entretiens menés dans le cadre de l'étude.

(Thème 1 : Culture numérique des musées d'art) Les musées sont utilisés numériquement. Les comptes de médias sociaux des musées sont utilisés pour échanger des informations sur de nouveaux événements. Les photographies prises dans les musées ont créé la mémoire de l'expérience personnelle et les musées personnels. Cependant, il est mal vu de prendre des selfies dans les musées. Les intervieweurs restent éloignés de l'expérience du musée virtuel. La raison en est l'expérience esthétique et corporelle limitée. Les musées virtuels renforcent la culture spatiale des musées.

(Thème 2 : Arrivée au Musée et Image Urbaine) Le musée est aussi une expérience urbaine. Les musées de la région de Beyoğlu sont principalement utilisés. Cette région est considérée avec l'image de la modernisation. Certains musées en dehors de cette région peuvent provoquer un comportement de retrait en raison de difficultés de transport et de problèmes de temps.

(Thème 3 : Espace de consommation) Les musées sont également utilisés à des fins de consommation autres que de voir de l'art. Il existe une routine d'utilisation des musées intégrée aux cafés et aux restaurants. Ceux-ci sont considérés comme complémentaires à l'expérience et ont un côté ritualiste. Les gens ne vont pas dans les musées uniquement pour voir des œuvres d'art. Utiliser les toilettes ou s'abriter de la chaleur sont aussi des usages du musée. En revanche, le public des musées a tendance à suivre d'autres événements culturels comme le cinéma, le théâtre et les concerts, mais ses goûts sont transitifs et fluides.

(Thème 4 : Interactions et socialisation) Les musées incluent l'interaction, la socialisation et le contact culturel. Les musées sont des lieux de socialisation et les activités communes nourrissent l'identité du public du musée. Cette socialisation est surtout privilégiée pour évaluer une œuvre sous différents angles. Les enquêteurs préfèrent souvent avoir quelqu'un pour les accompagner lors des visites de musées. C'est la stratégie d'interaction choisie.

(Thème 5 : Éducation, apprentissage et civilisation) Les musées, en tant qu'espaces éducatifs, produisent une norme de comportement et il existe des règles de comportement dans un musée. Les enquêteurs apprennent ces codes en observant la culture du musée ou avec les avertissements des responsables du musée lors de leurs visites au musée.

(Thème 6 : Comment se comporter dans les musées ?) La structure constitutive du comportement de l'espace muséal crée une norme sur la façon d'agir et de regarder une œuvre. Ces règles sont rappelées non seulement par le personnel mais aussi par les visiteurs. Les plus importants d'entre eux sont le silence et un comportement respectueux. D'autre part, se promener dans l'espace muséal, c'est construire une expérience. Regarder une œuvre d'art peut être façonné en regardant d'autres personnes qui font également l'expérience de cette œuvre.

(Thème 7 : Profils du public dans les musées d'art) Les musées ont des publics spécialisés, des consommateurs culturels et des profils touristiques. Cependant, les opposants aux musées visitent également les musées.

(Thème 8 : Les musées d'art sont-ils pour les élites ?) À la suite des entretiens, on peut dire que le musée d'art est une institution élitiste. Cet élitisme est créé par

divers faits : que les droits d'entrée ne sont pas abordables pour tout le monde ; les personnes non instruites sont davantage laissées à l'extérieur car le plaisir des arts est associé au fait d'être bien instruits ; tout le monde ne trouve pas le temps libre pour organiser des visites de musées ; la structure sociale du pays est éloignée des arts ; et les visiteurs des musées sont considérés comme ayant un statut plus élevé. Ceci est encore renforcé par l'attitude des professionnels de l'art et l'exclusivité de l'espace muséal.

(Thème 9 : Distinctions entre les publics des musées) Cet élitisme fait que l'expérience est différente parmi les publics du musée. Dans cette étude, il a été observé que l'expérience muséale diffère entre deux classes culturelles différentes définies comme moyen-inférieur et moyen-supérieur. Alors que la classe supérieure entre principalement en contact avec les musées par l'intermédiaire de sa famille, la classe inférieure les rencontre dans le processus d'éducation. La classe moyenne-inférieure emmène parfois sa famille dans les musées. Les cours d'art dans l'enseignement institutionnel pour la classe inférieure sont insignifiants et non qualifiés. La classe supérieure, en revanche, est davantage associée au domaine de l'art à travers des cours et des formations complémentaires. Les visites de musées après l'enseignement institutionnel peuvent à la fois diminuer et augmenter selon la ville d'enseignement et la classe culturelle de l'individu. La classe inférieure n'utilise généralement pas les zones de consommation du musée. Mais ils peuvent toujours terminer leurs visites de musées dans un café ou un restaurant. Le public du musée peut également choisir d'être seul ou d'être laissé à la solitude lors des visites du musée, en fonction de sa classe culturelle.

(Thème 10 : Distances urbaines et emplacement du musée) L'expérience urbaine peut également être différente pour les deux classes culturelles. Pour les classes inférieures, visiter le musée peut signifier de longues distances et des projets. On peut aussi dire qu'il y a des frontières apparentes avec les quartiers pauvres et les musées d'art à Istanbul, établissant une hiérarchie. À cet égard, les musées peuvent être un outil de gentrification.

(Thème 11 : Sentiments dans l'expérience du musée) L'expérience du musée contient différentes émotions. Ces sentiments peuvent être ressentis positivement et négativement pour les classes inférieures et supérieures. Les sensations de détente et de plaisir promises par l'art et les musées sont partagés par tous. Cependant, pour les personnes ayant relativement peu de capital culturel, économique et social, l'expérience muséale est remémorée avec des sentiments d'inadéquation, d'exclusion ou d'aliénation. Cela souligne deux classes culturelles distinctes existant dans les musées avec des sentiments différents. Cependant, les visites répétées du musée au fil du temps en raison de la curiosité, qui est un autre sentiment, peuvent également transformer des émotions négatives.

(Thème 12 : Subjectivité de l'expérience) Les gens de la classe moyenne-inférieure, qui se sentaient auparavant incomplets et exclus, continuent de visiter les musées et se comportent à leur manière, transformant ces sentiments. Les visites réalisées avec cet intérêt font que les autres et la culture du lieu deviennent ordinaires. Ces personnes construisent leurs propres expériences uniques en utilisant les musées comme un espace de consommation et de socialisation en plus du but de voir l'art, de rendre les visites de musées permanentes et de suivre leurs processus personnels de création de sens. Ce qui est étranger devient d'abord familier, ce qui est loin est proche, ce qui est différent devient semblable, ce qui est intéressant devient ordinaire.

Sur la base de ces thèmes, les conclusions générales suivantes peuvent être tirées. L'utilisation des canaux numériques par les musées semble être importante pour maintenir le lien avec le musée. Mais les expositions virtuelles nourrissent la culture spatiale des musées (Mactavish, 2006). Les espaces des musées ont désormais des clients et les musées sont utilisés à des fins de consommation (Mastai, 2007 ; Zukin, 1995). Il existe une routine d'utilisation des musées intégrée aux cafés et aux restaurants. En ce sens, il inclut la socialisation et le contact culturel (Clifford, 1997). Cependant, les musées continuent d'être un lieu de raffinement, se séparant de la vie quotidienne et se transformant ainsi en un espace de civilisation avec la sainteté qu'ils contiennent (Duncan, 1995). Dès que le public du musée pénètre dans l'espace muséal, il rencontre une norme comportementale et l'observe de manière interactive (Goffman, 2016). Bien qu'une nouvelle compréhension des musées intègre l'inclusivité (Vergo, 1989; Höge, 2003), les musées restent des espaces élitistes (Zolberg, 2003). Cet élitisme amène les gens à avoir des expériences différentes avec les musées selon leur classe culturelle. Les distinctions dans les musées continuent, et l'espace muséal apporte avec lui le sentiment d'exclusion de la classe inférieure (Bourdieu, 2017). Cependant, les espaces de consommation des musées et leur fusion avec la culture socialisante dans ce sens ont fourni une sorte de facilité pour les classes inférieures, et les visites répétées des musées sont devenues une tactique pour les classes inférieures de construire leur association avec les musées (De Certeau, 2009), assurant l'élimination du sentiment d'aliénation. Les personnes qui utilisent une zone d'organisation visuelle telle que les musées voient, apprennent, donnent un sens et réappliquent l'art, les comportements et l'espace en tant que partie de la culture. Cependant, cela n'élimine pas le fait que les musées sont autoritaires et élitistes. Car ceux qui établissent des relations avec les musées n'éprouvent de soulagement que dans la mesure où ils en reconnaissent les codes.

Mots clés : Culture visuelle, Musées d'art, Vie quotidienne, Culture muséale, Public du musée, Distinctions, Espace

ABSTRACT

This study focuses on art museums and their audiences. It aims to seek answers to questions about how the art museum culture is formed, what it really means, and how the audience experiences and reproduces this culture. While focusing on the Pera Museum, the research also includes other art museums in Istanbul. It involves the interpretation of data from semi-structured in-depth interviews with 20 people to find answers to the questions. The research has found museums to be used as space of consumption, socializing and interaction but regarded as elitist institutions. Although this elitism generates a difference in experience enjoyed by different cultural classes among museum audiences, the audience can also blur the distinctions with certain tactics they develop.

A theoretical perspective from general to specific has been adopted in the study. First (main chapter 2), it takes arts as a cultural system by addressing culture and the relationship between culture and visual culture. Afterwards, it describes a perspective on the experience of art in daily life, which will then constitute the theoretical basis of the research. Then (main chapter 3) it presents a historical account of museums and art museums, in particular, evaluating how museums produce a culture, mostly from a critical perspective. Finally, the data from in-depth interviews is interpreted to find answers to research questions. The research seeks answers to mainly two questions:

- How does the museum culture take shape in the context of the city, museum space and digital mediums?
- What kind of cultural distinctions and tactics are there between museums and their audiences?

The first chapter is titled "Culture, Visual Culture and Art Experience in Everyday Life". The chapter consists of the evaluation of the concepts in the main chapter under three sub-chapters. First, the concept of culture is discussed. Culture is the process of understanding and sense-making. However, individuals' perspective on the world is limited by the surrounding material world, traditions, customs and linguistic codes. And culture draws closer to the concept of education in this sense; it teaches individuals how to behave, what to like, and how to react to encounters. However, each member of the society can also criticize the culture they live in and engage in activities that will go beyond these limitations. Today, we see our cultural accumulation mostly shaped by the visual world in all areas of our lives. We can learn, make sense of, criticize, adopt and reapply what we see.

The second sub-chapter addresses visual culture. The increasing prevalence of visuality in the everyday life is actually a cultural history. With the Renaissance and the following modernization process, a model of seeing, integrated with technology, has found itself a place at the center of everyday life. And this model has given rise to the concept of the observer integrated with urban life. These new observers of the public space see, interpret and reproduce the world around them. According to Mirzoeff (1995), visual culture today has become the "everyday life itself". The world

is now an picture and made sense in that picture (Heidegger and Grene, 1971). And this intense involvement of visibility in life forms a basis for experiencing art through the knowledge gained from visuals.

The final sub-chapter of this chapter discusses the mediums of art experience in everyday life, and the relationship between cultural behavior and seeing art. Everyday life indeed contains many images. But these images do not only include the constructed "visualities" but the city and behaviors as well. And the art experience can take place in two ways. The first is the works of art or the digital applications or contents of art spaces seen through digital media. The digitalization of art in parallel with the digitalization of our world leads to the digitalization of the circulation of works of art. And the art audience sees and makes sense of the works and spaces together with a digital mediation.

And the museums, galleries and halls that people go to see works of art, on the other hand, are the physical medium of this experience. But a visit to see art on-site brings the experience of the city and the art space itself with it. Although some thinkers believe that the acceleration of time and space in the urban area also accelerates experience itself, a person who arrives at space to visit a museum can turn every space in the city into an experience (de Certeau, 2008).

And the individual's relationship with art is the outcome of cultural behavior. And it brings different sense-making processes for each individual in this sense. In this respect, a two-way theoretical perspective has been developed. First, cultural classification and art taste, which refer to cultural affiliations (Bourdieu, 2015) that shape the art experience as a practice, are discussed. An individual's interest in art and experience of seeing art depends on their family culture, education and economic, cultural and social capital. This perspective links the subjectivity of the individual to social processes, blurring the decision-making and practicing aspect of the individual. Thus, the subject position (de Certeau, 2008; Gofman, 2017) emphasizes subjectivity in the individual's cultural practice. Individuals apply to their own repertoire in the experience of art, make sense of art through this repertoire and may perform it in a cultural space, such as the art space.

The second main chapter is titled "Art Museums and Cultural Framework of the Audience". Museums as the spaces of art experience and their audiences are discussed under two sub-chapters. First, the subject of how museums emerged and transformed has been discussed.

Museums have been addressed as public spaces in the urban environment from the moment they emerged in the nineteenth century, and have since been evaluated and criticized in various ways. The attribution of museums as cultural spaces formed by the opening of private collections to the public, and its relationship with civilization and the public includes the discussions on culture and everyday life in the first chapters. Museums were regarded as elitists and authoritarian institutions in this period, and grasped as devices for "*civilizing*" the public (Hooper-Greenhill, 1992) or as "*progressive machinery*" (Bennet, 1996). Museums, which are complexes of exhibitions and storytelling in this sense, have been regarded as a place for civilization, education and learning, in other words, acculturation and development.

However, museums changed their policies as society transformed, and developed their practices around a more inclusive policy, especially in parallel with the postmodern, postcolonial, and feminist criticisms of the last quarter of the twentieth

century. This period helped evaluate the relationships of museums with the public through a more horizontal and inclusive communication and regarding them as institutions that attach importance to identities that previously had no representation in museums (Vergo, 1989).

And museums have also incorporated technology and started their digitalization process during this period. Today, museums both use digital technologies in their physical spaces and circulate art and the museum image through digital channels. Virtual exhibitions, in particular, have introduced a new form of experience (Battro, 2009; Falk and Dierking, 2008).

The second part of this chapter revolves around cultural approaches on the axis of audience and space. Here, what museums mean to the audience is evaluated with five basic approaches. The first of these approaches is how museums civilize the public as institutions tasked with forming a national identity (Bouquet, 2012). The second is the evaluation of the audience's behavior in the space with the concepts of ritual and performance, emphasizing the similarity between museums, temples and monuments (Duncan, 1995). The third approach addresses cultural distinctions in the aesthetic experience of the museum audience (Bourdieu, 2017). The fourth approach deals with the evaluation of museums as symbolic spaces and their integrated structure with consumer culture (Zukin, 1995). The final approach is the conceptualization of the contact zone (Clifford, 1997), which emphasizes the evaluation of museums as a place of encounter and interaction for the audience.

Based on this theoretical ground, a method was followed in a thread of qualitative research management, phenomenological approach, in-depth interviews, descriptive analysis and thematization to find answers to research questions. In-depth interviews were conducted with 20 people over three months between 15.02.2021 and 16.05.2021. Interviewers consist of people of different socio-economic levels, (15 women and 5 men) in the age range of 17-76 years. A questionnaire was used during the interviews and the interviews were recorded with permission from interviewers. Interviews lasted around 1 hour and 10 minutes. Common patterns in the data obtained from these interviews were followed and themed. The aim of the interviews was to understand what art museum culture was and how the museum audience related to museums in the everyday life. The final part of the research consists of the findings of the field research.

The findings are collected in twelve themes under two main titles. These titles are "Art Museum Culture" and "Being a Museum Audience in the Everyday Life: Distinctions, Uses, Embracement". The first 8 themes are evaluated under the first title and the next 4 are evaluated under the second title. The following results emerge, limited to the data from the interviews conducted within the scope of the study.

(Theme 1: Digital Culture of Art Museums) Museums are used digitally. Social media accounts of museums are used for exchanging news about new events. Photographs taken at museums have created the personal experience memory and personal museums. It is frowned upon to take selfies at the museums, however. Interviewers remain distant from the virtual museum experience. The reason for this is the limitation felt in aesthetic and bodily experience. Virtual museums intensify the spatial culture of museums.

(Theme 2: Arriving at the Museum and Urban Image) Museums are, at the same time, an urban experience. Museums can be found more predominantly in the Beyoğlu

region. This region is considered along with the image of modernization. Some museums that are located outside this region may lead to withdrawal behavior due to transportation difficulties and time problems.

(Theme 3: Consumption Space) Museums are also used for consumption purposes other than seeing art. There is a museum use routine that is integrated with cafes and restaurants. These are regarded as complementary to the experience and have a ritualistic aspect to them. People don't go to museums just to see works of art or artifacts. Using the toilet or sheltering from the heat can also be classified under the use of museums. On the other hand, the museum audience tends to follow other cultural events such as going to the movies, theater and concerts, but their tastes are transitive and fluid.

(Theme 4: Interactions and Socializing) Museums incorporate interaction, socializing and cultural contact. They are areas of socialization, and joint activities foster the identity of the museum audience. This kind of socializing is often preferred to evaluate a work of art or an artifact through different perspectives. Interviewers often prefer having someone to accompany them on museum visits. This is the selected interaction strategy.

(Theme 5: Education, Learning and Civilizing) Museums as places of education generate a norm of behavior, and there are codes of behavior in museums. Interviewers learn these codes by observing the museum culture or with warnings from museum officials during their museum visits.

(Theme 6: How to Behave in Museums?) The behavior constructing aspect of the museum space creates a norm on how to act and how to see a work or an artifact. These codes are reminded not only by officials but also by other visitors. The most prominent of them are silence and respectful behavior. On the other hand, walking in the museum space means building an experience. Seeing a work of art can be shaped by looking at other people who also experience that work.

(Theme 7: Audience Profiles in Art Museums) Museums have expert audiences, cultural consumers and tourist profiles. However, people opposing to museums also visit museums.

(Theme 8: Are Art Museums for Elites?) The interviews give us an understanding that art museums are elitist institutions. This elitism is created by various facts: that entrance fees are not affordable for everyone; uneducated people are more left outside as enjoying the arts is associated with being well-educated; not everyone can find the free time to organize museum visits; the social structure of the country is distant from the arts; and museum visitors are regarded to be of higher status. This is further reinforced by the attitude of art professionals and the exclusivity of museum space.

(Theme 9: Distinctions Between Museum Audiences) Such elitism causes the experience to be different among museum audiences. In this study, it has been observed that museum experience differs between two different cultural classes defined as middle-lower and middle-upper. While the upper class mostly come in contact with museums through their families, the lower class encounter them in the education process. The middle-lower class sometimes takes their family to the museums. Art classes in institutional education for the lower class are trivial and unqualified. The upper class, on the other hand, are more associated with the field of art through complementary courses and trainings. Museum visits after institutional

education can both decrease and increase depending on the city of education and the cultural class of the individual. The lower class often does not use the consumption areas in the museums. But they can still end their museum visits in a cafe or a restaurant. The museum audience may also choose to be on their own or be actually left in solitude during museum visits, depending on their cultural class.

(Theme 10: Urban Distances and Location of Museum) The urban experience can also be different for the two cultural classes. Visiting museums can mean long distances and plans for lower classes. We can also say that there are apparent borders with poor neighborhoods and art museums in İstanbul, establishing a hierarchy. In this respect, museums can be a means of gentrification.

(Theme 11: Feelings in the Museum Experience) The museum experience contains different feelings. They can be experienced positively and negatively for the lower and upper classes. The feelings of relaxation and pleasure promised by art and museums are shared by everyone. However, for people with relatively little cultural, economic and social capital, the museum experience is remembered with feelings of incompleteness, exclusion or alienation. This points out two separate cultural classes existing in museums with different feelings. However, repeated museum visits over time due to curiosity, which is another feeling, can also transform negative emotions.

(Theme 12: Subjectivity of Experience) People from the middle-lower class, who previously felt incomplete and excluded, continue to visit museums and behave in their own way, transforming these feelings. Visits that are continued with this interest lead to the ordinariness of other people and the culture of space. These people construct their own unique experiences by using museums as a space for consumption and socializing along with the purpose of seeing art, making their museum visits constant and following personal sense-making processes. What was alien at first is now familiar, the distant close, the different similar, and the interesting is now ordinary.

Based on these themes, we can arrive at the following general conclusions. Museums' use of digital media seems crucial in maintaining people's connection with museums. But virtual exhibitions feed the spatial culture of museums (Mactavish, 2006). Museum spaces have now their customers, and museums are used for consumption (Mastai, 2007; Zukin, 1995). There is a museum use routine that is integrated with cafes and restaurants. In this sense, it contains socializing and cultural contact (Clifford, 1997). However, museums continue to be a place of refinement, separating themselves from everyday life and therefore turn into a civilization area along with the sanctity they contain (Duncan, 1995). The museum audience encounters norms of behavior and observes them interactionally as soon as they enter the museum space (Goffman, 2016). Although a new understanding of museums incorporates inclusiveness (Vergo, 1989; Höge, 2003), museums are still elitist spaces (Zolberg, 2003). This elitism causes people to have different experiences with museums based on their cultural class. Distinctions in museums still continue, and for people of the lower class, the museum space brings with it a sense of exclusion (Bourdieu, 2017). However, the consumption areas of the museums and their merging with the socializing culture in this sense have provided some kind of ease for the lower classes, and repeated museum visits have become a tactic for the lower classes to build their association with museums (de Certeau, 2008), ensuring the elimination of the feeling of alienation. Individuals who use a visual organization area such as museums see, learn, make sense of and re-apply art, behaviors and space as a part of the culture. But

this still does not eliminate the authoritarian and elitist aspect of museums. Because people who build an association with museums experience relaxation only to the extent that they know their codes.

Keywords: Visual Culture, Art Museums, Everyday Life, Museum Culture, Museum Audience, Distinctions, Space



ÖZET

Bu çalışma sanat müzelerini ve onun izleyicilerini (audience) ele almaktadır. Araştırmanın amacı sanat müzesi kültürü nasıl oluşur ve ne anlam ifade eder soruları ile birlikte müze izleyicileri bu kültürü nasıl deneyimler ve yeniden üretir sorularına cevap aramaktır. Araştırma odağına Pera Müzesi'ni alır ancak bunun etrafında İstanbul'daki diğer sanat müzelerini de kapsamaktadır. Araştırma sorularına yanıtlar bulabilmek için 20 kişi ile yapılan yarı-yapılandırılmış derinlemesine görüşmelerden elde edilen verilerin yorumlanmasını içermektedir. Araştırma sonucunda müzelerin tüketim, sosyalleşme, etkileşim alanı olarak kullanıldığı ancak seçkin kurumlar olarak görüldüğü ortaya çıkmıştır. Bu seçkinlik müze izleyicileri arasındaki farklı kültürel sınıflar arasında deneyim farkı yaratsa da izleyiciler geliştirdikleri taktikler ile ayrımları silikleştirebilmektedir.

Çalışma genelden özele doğru giden bir kuramsal bakış açısı benimsemiştir. Öncelikle (1. ana başlık) kültürü ve görsel kültürün kültür ile olan ilişkisini ele alarak sanatı kültürel bir sistem olarak değerlendirir. Ardından ise araştırmanın kuramsal zeminini oluşturacak gündelik yaşamda sanat deneyimine dair bir bakış açısı anlatır. Bunun ardından ise (2. ana başlık) müzelere ve özelde sanat müzelerine dair tarihi bir anlatım sunarak müzelerin nasıl bir kültür ürettiğini çoğunlukla eleştirel perspektiften beslenerek değerlendirir. Son olarak ise araştırma sorularına yanıtlar bulabilmek için yapılan derinlemesine görüşmelerden elde edilen verileri temalar halinde yorumlamaktadır. Araştırma şu iki soruya yanıt aramaktadır:

- Müze kültürü kent, müze mekânı ve dijital mecralar (mediums) bağlamında nasıl şekillenmektedir?
- Müze ile ilişki kuran izleyiciler arasındaki kültürel ayrımlar ve taktikler nelerdir?

İlk bölüm “Kültür, Görsel Kültür ve Gündelik Hayatta Sanat Deneyimi” başlığını taşımaktadır. Bölüm ana başlıktaki kavramların üç ayrı alt bölümle değerlendirilmesini içermektedir. Öncelikle kültür kavramı tartışılmıştır. Kültür bir anlama ve anlamlandırma sürecidir. Ancak bireyin etrafını saran maddi dünya, gelenek-görenekler, dilsel kodlar onun dünyaya bakışının sınırlarını da belirler. Bu anlamıyla kültür eğitim fikrine yaklaşır, bireyin ne şekilde davranacağını, neyi beğeneceğini, karşılaşılan bir olaya nasıl tepki vereceğini öğretir. Yine de her toplumsal üye aynı zamanda fail olduğundan içinde yaşadığı kültürü eleştirebilir, bu kısıtları aşacak faaliyetlerde bulunabilir. Günümüzde ise kültüre dair olan birikimimiz çoğunlukla yaşamın her alanını kaplayan görsellikten gelmektedir. Gördüğümüzü öğrenip, anlamlandırıp, eleştirip ya da benimseyip yeniden uygulayabiliriz.

İkinci alt bölüm ise görsel kültürü ele almaktadır. Gündelik alanda görselliğin hâkimiyetinin artması bir kültür tarihidir. Rönesans ve takip eden modernleşme süreci ile birlikte teknoloji ile bütünleşen bir görme modeli gündelik hayatın ortasına yerleşmiştir. Bu model özellikle kent yaşamı ile birleşmiş bir gözlemciyi doğurmuştur. Kamusal alanın yeni gözlemcileri dünyayı gözlemekte, yorumlamakta ve yeniden

üretmektedir. Mirrzoef'e (1995) göre günümüzde görsel kültür "gündelik hayatın kendisi" haline gelmiştir. Artık dünya bir resimdir ve bu resmin içinde anlamlandırılır (Heidegger and Grene, 1971). Görselliğin hayatın içinde bu denli dâhil olması sanat deneyimini de görselliklerden edinilen bilgiler üzerinden yaşanmasının zemini oluşturur.

Bu bölümün son alt başlığında ise gündelik hayatta sanat deneyiminin mecraları (medium) ve kültürel davranış ile sanatı görme arasındaki ilişkiyi ele almaktadır. Nitekim gündelik hayat birçok görüntüyü içinde barındırır. Ancak bu görüntüler yalnızca inşa edilmiş "görsellikleri" değil aynı zamanda kenti, davranışları içine alır. Bu manada sanat deneyimi iki yönlü gerçekleşebilir. İlki dijital medyalar aracılığı ile görülen sanat eserleri ve ya sanat mekânlarının dijital uygulamaları ya da içerikleridir. Çağ dijitalleştiği ölçüde sanatın da dijitalleşmesi sanat eserlerinin de dolaşımının dijitalleşmesi anlamına gelmektedir. Sanat izleyicisi de eserleri ve mekânları dijital bir aracınlanma (mediation) ile birlikte görür ve anlamlandırır.

Diğer yandan ise bir sanat eserini görmek için gidilen müzeler, galeriler, salonlar da bu deneyimin fiziksel mekânını anlatmaktadır. Ancak sanatı yerinde görmek için yapılan bir ziyaret hem kenti deneyimlemek ve hem de sanat mekânının kendisini deneyimlemek anlamına gelmektedir. Her ne kadar bazı düşünürlerce kentte zaman ve mekânın hızlanmasını deneyimi de hızlandırdığını söylene de bir müze ziyareti amacıyla mekâna ulaşan kişi kentteki her uzamı (space) bir deneyime dönüştürebilir (de Certeau, 2008).

Bireysel açıdan ise sanatla kurulan ilişki kültürel bir davranışın sonucudur. Bu açıdan her birey için farklı anlamlandırma süreçlerini beraberinde getirmektedir. Bu açıdan iki yönlü bir kuramsal perspektif geliştirilmiştir. İlki sanat deneyiminin bir pratik olarak şekillenmesini sağlayan kültürel aidiyetleri (Bourdieu, 2015) işaret eden kültürel sınıfsallaşma ve sanat beğenisi ele alınmıştır. Birey için bir sanat ilgisi ve sanatı görme deneyimi aile kültürüne, eğitime ve ekonomik, kültürel, sosyal sermayeye bağlıdır. Bu bakış açısı bireyin öznelliğini toplumsal süreçlere bağlamaktadır ve bu açıdan bireyin karar alıcı ve uygulayıcı yönü silik kalmaktadır. Bu yüzden özne konumu (de Certeau, 2008; Gofman, 2017) bireyin herhangi bir kültürel pratiği gerçekleştirmesindeki öznelliğe vurgu yapar. Birey sanat alanında kendi kültürel repertuarından seçkiler yapar, anlamlandırır ve bunu sanat mekânı gibi bir kültürel sahnede performe edebilir.

İkinci ana bölüm ise "Sanat Müzeleri ve İzleyicinin Kültürel Çerçevesi" başlığını taşımaktadır. Bu bölümde sanat deneyiminin mekânı olarak müzeleri ve izleyicilerini iki alt başlık altında ele alınmıştır. Öncelikle müzelerin nasıl ortaya çıktığı ve dönüştüğü konusu tartışılmıştır.

Müzeler on dokuzuncu yüzyılda doğdukları andan itibaren kent ortamındaki kamusal alanlar olarak ele alınmış ve çeşitli şekillerde değerlendirilmiş ve eleştirilmiştir. Nitekim özel koleksiyonların kamuya açılmasıyla oluşan bir mekân olarak müzelerin kültür mekânı olma niteliği uygarlaşma ve halk ile ilişkisi konusu birinci bölümde bahsedilen kültür ve gündelik hayat konusundaki tartışmaları barındırır. Müzeler bu dönemde seçkin ve otoriter kurumlar olarak değerlendirilir ve halkı "medenileştirme" (civilizing) aygıtı (Hooper-Greenhill, 1992) ya da "ilerleme makinesi" (progressive machinery) (Bennet, 1996) olarak kavranır. Bu anlamıyla bir sergileme ve anlatma kompleksi olan müzeler uygarlaşma, eğitim ve öğrenme, diğer anlamıyla kültürlenme ve gelişme alanı olarak görülmüştür.

Ancak müzeler, toplum değiştikçe politikalarını değiştirmiş ve özellikle yirminci yüzyılın son çeyreği ile birlikte post-modern, post-kolonyal ve feminist eleştirilerle doğrultusunda daha kucaklayıcı bir politika etrafında uygulamalar geliştirmiştir. Bu dönem müzelerin halk ile ilişkisinin daha yatay ve kapsayıcı bir iletişimle birlikte değerlendirilmesini ve daha önce müzelerde temsileyiti olmayan kimliklere önem veren bir kurum olarak görölmesini sağlamıştır (Vergo, 1989).

Ayrıca bu süreç içinde müzeler teknolojiyi bünyesine dâhil eder ve dijitalleşir. Günümüzde ise müzeler hem fiziksel mekânında dijital teknolojileri kullanır hem de dijital mecralar aracılığı ile sanatı ve müze imajını dolaşıma sokmaktadırlar. Özellikle sanal sergiler yeni bir deneyim biçimini getirmiştir (Battro, 2009; Falk and Dierking, 2008).

Bu bölümün ikinci kısmını ise izleyici ve mekân eksenindeki kültürel yaklaşımlar oluşturmaktadır. Burada müzelerin izleyici için ne anlam ifade ettiği beş temel yaklaşımla değerlendirilmiştir. Bu yaklaşımlardan ilki müzelerin ulus kimliğinin oluşmasında görevlendirilmiş kurumlar olarak halkı uygarlaştırmasıdır (Bouquet, 2012). İkincisi ise müzelerin tapınaklar ve anıtlar ile benzerliğine vurgu yaparak izleyicinin mekân içindeki davranışlarını ritüel ve performans kavramları ile değerlendirilmesidir (Duncan, 1995). Üçüncü yaklaşım müze izleyicisinin estetik deneyimindeki kültürel ayrımlara (distinction) (Bourdieu, 2017) değinilmesidir. Dördüncüsü, müzelerin sembolik alanlar olarak değerlendirilmesini ve tüketim kültürü ile bütünleşen yapısını ele almaktadır (Zukin, 1995). Son yaklaşım ise müzelerin izleyiciler için bir karşılaşma ve etkileşim mekânı olarak değerlendirilmesine vurgu yapan temas bölgesi (contact zone) kavramsallaştırmasıdır (Clifford, 1997).

Bu kuramsal zeminden yola çıkarak araştırma sorularına yanıt bulabilmek adına nitel araştırma yönetimi, fenomenolojik yaklaşım, derinlemesine görüşmeler, betimsel analiz ve temalandırma izleğinde bir yöntem takip edilmiştir. 15.02.2021-16.05.2021 tarihleri arasında üç aya yayılan bir süre içinde 20 kişi ile derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Görüşmeciler 17-76 yaş aralığında 15 kadın 5 erkekten oluşan farklı sosyo-ekonomik düzeylerdeki kişilerden oluşmaktadır. Görüşme sırasında soru taslağı kullanılmıştır ve görüşmeci izni ile ses kaydı alınmıştır. Görüşme süreleri ortalama 1 saat 10 dakikadır. Bu görüşmelerden elde edilen verilerdeki ortak örüntüler takip edilmiş ve temalandırmalar yapılmıştır. Bu yolla sanat müzesi kültürünün ne olduğu ve müze izleyicilerinin gündelik hayatta müzeler ile nasıl ilişki kurduğunu anlaşılmaya çalışılmıştır. Araştırmanın son bölümünü ise saha araştırmasının bulgularını içermektedir.

Bulgular iki ana başlık altındaki on iki temada toplanmıştır. Bu başlıklar sırasıyla “Sanat Müzesi Kültürü” ve “Gündelik Hayatta Müze İzleyicisi Olmak: Ayrımlar, Kullanımlar, Benimsemeler”dir. İlk 8 tema birinci başlık altında sonraki 4 tema ikinci başlık altında değerlendirilmiştir. Araştırmada kapsamında yapılan görüşmelerden çıkan veriler ile sınırlı olmak üzere şu sonuçlar ortaya çıkmaktadır.

(Tema 1: Müzelerde Dijital Kültür) Müzeler dijital olarak kullanılmaktadır. Müzelerin sosyal medya hesapları yeni etkinlikten haber alma-haber verme amacıyla kullanılıyor. Müzede çekilen fotoğraflar kişisel deneyim hafızasını ve kişisel müzeleri yaratmıştır. Ancak müzede selfie çekilmesi doğru bulunmamaktadır. Görüşmeciler sanal müze deneyimine karşı mesafelidir. Bunun sebebi estetik ve bedensel deneyimin sınırlı kalmasıdır. Sanal müzeler müzelerin mekânsal kültürünü güçlendirmektedir.

(Tema 2: Müzeye Ulaşmak ve Kent İmgesi) Müze aynı zamanda bir kent deneyimidir. Beyoğlu bölgesindeki müzeler daha ağırlıklı kullanılmaktadır. Bu bölge modernleşme imgesi ile birlikte düşünülmektedir. Bu bölge dışındaki bazı müzeler ulaşım zorluğu ve zaman problemleri yüzünden cayma davranışını getirebilmektedir.

(Tema 3: Tüketim Alanı) Müzeler sanatı görme dışında tüketim amacıyla kullanılmaktadır. Kafe ve restoranlarla bütünleşmiş bir müze kullanım rutini vardır. Bunlar deneyiminin tamamlayıcısı olarak görülmektedir ve ritüelistik bir yanı vardır. Müzeye yalnızca eser görmek için gidilmez. Tuvaleti kullanmak ya da sıcağın korunmak da müze kullanımlarıdır. Diğer yandan müze izleyicileri genellikle sinema, tiyatro, konser gibi diğer kültürel etkinlikleri takip etme eğilimi göstermektedir ancak beğenileri geçişken ve akışkandır.

(Tema 4: Etkileşim, Sosyallik) Müzeler etkileşimi, sosyalleşmeyi ve kültürel teması içinde barındırmaktadır. Müzeler sosyalleşme alanıdır ve ortak etkinlikler müze izleyicisi kimliğini beslemektedir. Bu sosyalleşme çoğunlukla bir eseri farklı perspektiflerden değerlendirmek için tercih edilir. Görüşmeciler müze ziyaretlerinde eşlikçi olarak genellikle ilgili birini tercih etmektedir. Bu seçilmiş etkileşim stratejisidir.

(Tema 5: Eğitim, Öğrenme, Uyarlaşma) Müzeler eğitim mekânı olarak bir davranış normu üretmektedir ve müzede davranmanın kuralları vardır. Görüşmeciler müze ziyaretleri sırasında müze kültürünü gözlemleyerek ya da müze görevlilerinin uyarıları ile öğrenmektedir.

(Tema 6: Müzeden Nasıl Davranılır?) Müze mekânının davranış kurucu yapısı, ne şekilde hareket edileceğine, bir eserin nasıl izleneceğine dair bir norm oluşturur. Bu kurallar yalnızca görevlilerce değil, ziyaretçiler tarafından da hatırlatılır. Bu kurallardan en belirgin olanları sessizlik, saygılı davranıştır. Diğer yandan müze mekânında yürümek bir deneyimi inşa etmek anlamına gelmektedir. Bir sanat eserini izlemek ise o eseri deneyimleyen diğer insanlara bakarak şekillenebilir.

(Tema 7: Müzede İzleyici Profilleri) Müzelerde uzman izleyiciler, kültürel tüketiciler ve turist profilleri vardır. Ancak müze muhalifleri de müze ziyareti yapmaktadır.

(Tema 8: Müzeler Seçkinlere mi Hitap Ediyor?) Yapılan görüşmeler sonucunda sanat müzesinin seçkin bir kurum olduğu söylenebilir. Bu seçkinlik, giriş ücretlerinin herkes için karşılanabilir olmaması, sanattan keyif almanın iyi eğitilmiş olma ile ilişkili olduğundan eğitimsiz kişilerin daha dışarıda kalması, müze ziyaretini ayarlayabilecek boş zamanın yaratılmasının herkes için aynı olmaması, ülkenin toplumsal yapısının sanata uzak olması, müze ziyaretçilerinin yüksek statülü olarak görülmesi ile oluşmaktadır. Bu durum sanat profesyonellerinin tavrı ve müze mekânının dışlayıcılığı beslemektedir.

(Tema 9: Müze İzleyicileri Arasında Ayrımlar) Bu seçkinlik müze izleyicileri arasında deneyimin farklı yaşanmasına sebep olmaktadır. Bu çalışmada orta-alt ve orta-üst olarak tanımlanan iki ayrı kültürel sınıf arasında müze deneyimi farklılaştığı gözlenmiştir. Özellikle üst sınıf müzelerle aile dolayımında tanışmış iken alt sınıf eğitim sürecinde tanışmıştır. Orta-alt sınıf bazen ailesini müzeye götürmektedir. Alt sınıf için kurumsal eğitimde sanat dersleri önemsiz ve niteliksizdir. Üst sınıf ise tamamlayıcı kursalar ve eğitimler olarak sanat alanına daha yakın hale gelmektedir. Kurumsal eğitim sonrası müze ziyaretleri eğitim alınan şehre ve kişinin kültürel sınıfına bağlı olarak hem düşmekte hem de artmaktadır. Alt sınıf müzedeki tüketim

alanlarını çoğunlukla kullanmamaktadır. Ancak yine de müze ziyareti bir kafe ya da restoranda bitmektedir. Ayrıca müze izleyicisi kültürel sınıfına göre müze ziyaretlerinde yalnızlığı seçebilir ya da yalnızlığa mahkûm olabilir.

(Tema 10: Kent Mesafeler ve Müzenin Konumu) Bahsedilen iki kültürel sınıf için kent deneyimi de farklılaşmaktadır. Alt sınıflar için müze ziyareti uzak mesafeler ve planlar anlamına gelebilmektedir. Ayrıca İstanbul'daki sanat müzelerinin bazıları bulunduğu yoksul semt ile arasındaki bir sınır ile var olduğu ve hiyerarşi kurduğu söylenebilir. Bu açıdan müzeler soylulaştırma aracı olabilir.

(Tema 11: Müze Deneyiminde Duygular) Müze deneyimi farklı duyguları içinde barındırır. Bu duygular alt ve üst sınıflar için olumlu ve olumsuz olarak hissedilebilir. Sanatın ve müzenin vaat ettiği rahatlama, haz ve keyif duyguları herkesçe paylaşılmaktadır. Ancak kültürel, ekonomik ve sosyal sermayesi nispeten az olan kişiler için müze deneyimi eksiklik, dışlanma ya da yabancılik duyguları ile birlikte anımsanmaktadır. Bu durum duygular konusunda iki ayrı kültürel sınıfın farklı hisler ile müzelerde var olduğunun işaretidir. Ancak başka bir duygu olan merak ile zaman içinde tekrarlanan müze ziyaretleri olumsuz duyguları dönüştürebilir.

(Tema 12: Deneyimin Özneliği) Daha önce eksiklik, dışlanma hisseden orta-alt sınıftan kişiler müzeleri kullanmaya ve kendi yöntemleri ile davranmaya devam ederek bu hisleri dönüştürmektedir. Bu ilgi ile sürdürülen ziyaretler diğer insanların ve mekân kültürünün sıradanlaşması anlamına gelmektedir. Bu kişiler müzeleri sanatı görme amacı yanında tüketim ve sosyalleşme alanı olarak kullanarak, müze ziyaretlerini sürekli hale getirerek ve kişisel anlamlandırma süreçlerini takip ederek kendi özgün deneyimlerini inşa etmektedirler. Başta yabancı olan artık tanıdık, uzak olan yakın, farklı olan benzer, ilginç olan sıradan hale gelmektedir.

Bu temalardan yola çıkarak şu genel sonuçlara ulaşılabilir. Müzelerin dijital mecraları kullanmaları müze ile olan bağı sürdürmekte önemli görünmektedir. Ancak sanal sergiler, müzelerin mekânsal kültürünü beslemektedir (Mactavish, 2006). Müze mekânlarında artık müşteriler vardır ve müzeler tüketim amaçlı kullanılmaktadır (Mastai, 2007; Zukin, 1995). Kafe ve restoranlarla bütünleşmiş bir müze kullanım rutini vardır. Bu anlamda sosyalleşmeyi ve kültürel teması içinde barındırmaktadır (Clifford, 1997). Ancak müzelerin gündelik hayattan kendini ayırarak bir arınma mekânı olma niteliği devam etmektedir ve bu yüzden içerdiği kutsiyet ile birlikte bir uygarlaşma mekânına dönüşmektedir (Duncan, 1995). Müze izleyicisi müze mekânına girdiği anda bir davranış normu ile karşılaşır ve bunu etkileşimsel olarak gözlemler (Goffman, 2016). Her ne kadar yeni müzecilik kapsayıcılık ile anılsa da (Vergo, 1989; Höge, 2003) müzeler seçkincidir (Zolberg, 2003). Bu seçkincilik kişilerin kültürel sınıfına göre müzelerle farklı deneyimler yaşamasına sebep olur. Müzelerdeki ayrımlar devam etmektedir, alt sınıftan kişiler için müze mekânı dışlanma duygusunu beraberinde getirmektedir (Bourdieu, 2017). Ancak müzelerin tüketim alanları ve bu dolayımındaki sosyalleşme kültürü ile birleşmesi alt sınıflar için bir rahatlık sağlamıştır ve tekrar eden müze ziyaretleri alt sınıflar için müzelere olan aşinalığın inşası yolunda kullanılan birer taktiktir (de Certeau, 2008) ve yabancılik hissini yok olmasını sağlamaktadır. Müze gibi görsel bir örgütlenme alanını kullanan bireyler burada kültürün bir parçası olarak sanatı, davranışları ve mekânı görmekte, öğrenmekte, anlamlandırmakta ve yeniden uygulamaktadırlar. Ancak bu durum yine de müzelerin

otoriter ve seçkinci olduğu gerçeğini ortadan kaldırmaz. Çünkü müzelerle ilişki kuranlar ancak onun kurallarını tanıdığı ölçüde rahatlama yaşamaktadırlar.

Anahtar Kelimeler: Görsel Kültür, Sanat Müzeleri, Gündelik Yaşam, Müze Kültürü, Müze İzleyicisi, Ayrımlar, Mekân



GİRİŞ

Bu çalışma sanat müzelerini ve onun izleyicilerini (audience) ele almaktadır. Araştırmanın amacı sanat müzesi kültürü nasıl oluşur ve ne anlam ifade eder soruları ile birlikte müze izleyicileri bu kültürü nasıl deneyimler ve yeniden üretir sorularına cevap aramaktır. Araştırma odağına Pera Müzesi'ni alır ancak bunun etrafında İstanbul'daki diğer sanat müzelerini de kapsamaktadır. Araştırma Görsel Kültür Çalışmaları içinde yer almaktadır ve gündelik hayatta müze izleyiciliği ekseninde bir tartışmaya sahiptir. Araştırma sorularına yanıtlar bulabilmek için 20 kişi ile yapılan yarı-yapılandırılmış derinlemesine görüşmelerden elde edilen verilerin yorumlanmasını içermektedir.

Bu çalışmada görsel kültür çalışmalarının disiplinler arası ve açık uçlu (*open-ended*) yapısından dolayı birey, eser, mekân/mecra ekseninde sınırlandırılan bakış açısı, toplumsal hayatın hemen her alanına yayılmış görsel atmosferi yorumlamak ve belli bir ilişki örüntüsünü ifade etmek amacıyla kullanılmıştır. Ancak Ang, kültürel analizin, “*paradigmatik statü arayışı içinde*” olmadığını, “*ayrıca belirlenmiş disiplin sınırlarına*” da uymadığını söylemektedir. Bu bağlamda, “*yerellik, eleştirel duyarlılık ve hassasiyet, teorik profesyonellik ve metodolojik saflıktan*” daha önemlidir (Ang, 1996, s. 238). Bu çalışma da sanat müzesi gibi bir kültürü değerlendirebilmenin yolunu ararken önemseydiği eleştirel bakış ve yerel bakış açısı doğrultusunda birçok alan ile kesişmek durumunda kalmıştır. Bu yüzden kapsayıcı bir ifade olarak başlıkta kullanılan “görmek” kavramı daha geniş bir perspektif ile ele alınmıştır. “Biz böyle gördük/görmedik”, “ne yaptığını gördün mü?” gibi kullanımlardan “şehre baktığında ne görüyorsun?”. “şu eseri, sergiyi gördün mü?” ya da “bu eserde ne görüyorsun?” gibi sorulara, “bir mekânı görmek için gereken kültürel aidiyetlere” ya da “gördüğümüzü nasıl öğrendiğimize” ve “nasıl görünmek istediğimize” kadar uzanan bir yelpazede değerlendirmek amaçlanmıştır. Nitekim bir müze ziyaretinde bu soruların tamamına cevap verilebilir

Müzeler on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkışından itibaren çeşitli dönüşüm süreçleri geçirmişlerdir. Doğdukları andan itibaren bir kamusal alan niteliği kazanmış ve modern dünyanın simgesel yapıları haline gelmişlerdir. Ancak aynı anda otoriter kurumlar olarak değerlendirilmişlerdir. Halkı “bir şey haline” getirme misyonunu üstlenmiş ve bu yüzden toplum ile arasına bir mesafe koydukları yönünde eleştirilmişlerdir. Ancak toplum değiştikçe müzeler de değişmektedir. Henri Lefebvre'nin (2014) mekân konusundaki uzamsal üçlüsünden “temsili mekân” kavramı “yaşayan mekân” olarak ele alınmaktadır ve bu manada müzeler her toplumun ayrı bir ürünü olan bir sosyal mekân olarak düşünülebilir.

Sanat müzeleri belli görsel kültür eserlerini içeren ve kültürel olarak belli anlamlar barındıran yapılardır. Bu mekânların ziyaretçileri ise burada eserleri, görsel kültür parçalarını, yaşam tarzlarını ve davranış biçimlerini görüp değerlendirirler. Bu yüzden her müze izleyicisi kültürel bir gözlemcidir. Sıradan bir günde yapılan bir müze ziyareti birçok anlamı içinde barındırır. Örneğin müzenin bir kent kültürü olması dolayısı ile öncelikle kentin parçalı yapısını, hiyerarşik dokusunu görmek anlamına gelebilir. Nitekim Michel de Certeau (2008) mekân ve yer arasında önemli bir ayrım yapmakta ve insanlar yürürken caddeyi (yeri) mekâna dönüştürdüğü anlamında “deneyimlenen yer” olarak tanımlamaktadır. Bu yüzden müzeye yapılan bir yolculuk kentle karşılaşmak, onun “karşısına çıkmak” anlamına gelmektedir. Diğer yandan her müze aynı zamanda dijital olarak da var olduğu için müzelerle ilişki kurmak mekâna bağımlılığı kaybedebilir. Ne şekilde olursa olsun müzeler gündelikliğin manyetik alanı içinde yer alır.

Sanat müzesi gibi mekânlar sembolik alanlardır ve kent mekânında simgeselleşirler. Bir yanı ile tapınaklara, mabetlere benzerken diğer yandan AVM'lere benzemektedir. Bu açıdan hem gündelik hayatı askıya alırlar hem de gündelik sıradanlığı barındırırlar. Bu açıdan hem belli toplumsal grupların kullanımına sunulmaktadır hem de farklı kültürel/sınıfsal aidiyetleri barındıran kişilerin ortak deneyimini oluşturmak için çaba sarf ederler. Bu yüzden bir müze kültüründen bahsedilecek ise onu her kültür gibi hem kendini üreten hem de onu deneyimleyerek yeniden üreten bireylerin toplamına işaret ettiğini söylemek gerekmektedir.

Çağımızın post-modern kültüründe bir dizi ilginin, kimliğin, aidiyetin birbiri ile etkileşime girmesini getirmiştir. Bu yüzden sanat müzelerinde belli kültürel ayrımların varlığı diğer yandan ise kısmen heterojen yapısı onunla ilişkilene mede hem belli

kültürel işlevleri hem de bu konudaki farklılıkları barındırır. Müzelerin içinde dolaşan kalabalıklar ya da yalnızlar bu ziyareti bağlamı içinde –yani bu yürüyüşün müzede olduğunu bilerek- anlamlandırır. Bu açıdan mekânın içinde eserlerle, insanlarla karşılaşmak ve tüm bu deneyim sürecinde kültürel kodları, kuralları, zamanı, coğrafyayı, kimliği görmek demektir. Bu noktada ise izleyicinin kişisel tarihi içinde biriken tüm aidiyetler sürece katılır. Bu yüzden müze gibi sembolik ve bazıları için ötekinin alanı olan bir mekân kişisel, toplumsal ve fiziksel bağlamlarla deneyimlenir.

Bourdieu (2017) sanat müzeleri gibi kültürel bir alanın bazı ziyaretçileri kucaklarken bazılarında dışlanma (s. 140) yarattığını söylemektedir. Bunun nedeni sanata yatkınlığın kültürel olarak şekillendiğinin tespitidir. Kişisel bir yaşam öyküsü içinde edinilen ekonomik, kültürel, sosyal sermaye biçimleri sanatla ilişki kurarken de ortaya çıkar ve kullanılır. Bu durum kültürel bir sınıfsallaşma yaratmaktadır. Nitekim kültür, toplumsal öznenin etrafını saran her türlü bilgiyi, gelenek- görenekleri, tarihsel bilgileri, yaşama şekillerini, iletişim kodlarını, dili, coğrafyayı, kimliği içeren bir bütündür. İnançları, davranışları, ikonları, kıyafet kodlarını içinde barındırır. Toplumsal üye doğduğu andan itibaren içinde yaşadığı kültürün anlam dünyası ile dünyaya bakar, kendini ve çevresini kültürün kodlarına göre anlamlandırır. Diğer yandan ise her üye aynı zamanda bir faildir, kendini ve kültürü yeniden üretir, dönüşümler yaratır. Bu manada kendi benliğini, kimliğini, ilgilerini oluşturmak için çeşitli yöntemler arar ve uygular. Bunlar gerçekleştirmek için taktikler ve stratejiler kullanır.

Buradan yola çıkan bu tez görsel kültür alanı olarak müzeleri gündelik yaşam ekseninde ele almaktadır. İlk bölümde kültür kavramını (Eagleton, 2005; Güvenç, 1979; Benedict, 2011; Williams, 1993) yukarıda bahsedilen çerçevede ele alınmaktadır. Ardından ise görsel kültür (Mitchell, 1994; Jay, 2002b) ile kültürün ilişkisinin birbirine nasıl bağlandığını açıklanmıştır. Sonrasında ise görsel kültür çalışmalarının bir akademik çalışma alanı olarak -disiplinlerarası ve sınırları belli olmayan modelinin- ne ifade ettiğini ele alarak bunun sanatla olan ilişkisi değerlendirilmiştir. Bu kısım tezin zeminini oluşturmaktadır. Kuramsal perspektif ise gündelik hayatın sanatla ilişkisinden gelmektedir. Öncelikle gündelik hayattaki sanat temasının mecrası olarak iki temel alanı ele alacaktır. Bunlar mekân ve dijital medyadır. Sanatla karşılaşan bireyin bunu nasıl deneyimlediğini ise özellikle Bourdieu'nun (2017; 2015) kültürel sınıfsallaşma olarak ifade ettiği beğeniler

bağlamında değerlendirilecektir. Ancak Bourdieu'nun sanatla ilişki kurma konusunda bireye bakışı makro süreçler ve habitusun sınırlandırıcı etkisiyle birlikte düşünüldüğünden buna bir ekleme yaparak öznenin anlamlandırıcı ve uygulayıcı yanına vurgu yapan öznel deneyim perspektifini eklenmiştir. Öznel deneyim konusunda de Certeau (2008) ve Goffman (2016) olarak iki temel kuramcının bakış açısını değerlendirilmiştir.

Tezin ikinci ana bölümünü ise müzeleri ve müze izleyicisi ve müze mekânına dair kültürel kuramları ele alınacaktır. Bu kısım öncelikle müzelerin ortaya çıkışını (Bennet, 1995; Artun, 2018) ve yeni müzecilik (Vergo, 1989) ve dijitalleşme süreçleri bağlamındaki dönüşüm sürecini anlatılmaktadır. Sonrasında ise müzelerin kültürel olarak nasıl değerlendirilebileceği konusundaki temel yaklaşımlar ele alınmıştır. Bu yaklaşımlar çoğunlukla müzelerin seçkinci ve hiyerarşik yapısından kaynaklanan eleştirel bakışlardan (Bourdieu, 2017; Bennet, 1996; Duncan, 1995; Zukin, 1995; Mastai, 2007) oluşmaktadır. Ancak gündelik yaşam ekseninde olduğu gibi buraya da bir ekleme yaparak öznel deneyimi barındırma konusundaki temas bölgesi kavramsallaştırması (Clifford, 1997) dâhil edilmiştir.

Araştırmanın son bölümünü ise saha araştırmasının bulgularını içermektedir. 15.02.2021-16.05.2021 tarihleri arasında üç aya yayılan bir süre içinde 20 kişi ile derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Bu görüşmelerden elde edilen veriler iki ana başlık altındaki on iki temada toplanmıştır. Burada öncelikle müze kültürü ardından ise sanat müzesi izleyicileri tartışılmıştır.

1. KÜLTÜR, GÖRSEL KÜLTÜR VE GÜNDELİK HAYATTA SANAT DENEYİMİ

“Bakmak: Çerçevenin, ana hatların, kategorilerin, şeylere verilen adların dışına taşan her şeye” (Berger, 2008, s. 233).

Kültürel alanın iletişim temelli işleyiş biçimleri içinde görselliğin yeri oldukça büyük bir alanı kaplamaktadır. Görselliği üreten teknolojik gelişmeler, görsel medya ortamları kültürel özne olarak bireyin dünya ile kurduğu ilişkide çeşitli imgeleri, sembolleri, metinleri, figürleri, yaşam tarzlarını, davranış biçimlerini bir noktadan diğerine iletmekte, ulaştığı yerde dönüşümler yaratmaktadır. Yalnızca içinde yaşanılan toplumun kültürel saikleri ve maddi dünyası değil, gittikçe daha teknolojik hale gelerek dijitalleşen hemen her türden alan ya da sosyal medya olarak tarif edilen görsel-işitsel mecralar tüketim alışkanlıklarını, yaşama biçimlerini üreten sembolik nesnelere, her türden görüntüyü içinde barındıran fotoğraflar, videolar, metinler ile kültürel davranışın anlamlandırılma ve üretilme süreçlerini, kimlikleri ve deneyimleri içinde barındırır.

Görsel dünya ile kurulan iletişimin kültürel davranışı, deneyimleri ve kullanım pratiklerini gündelik yaşam içerisinde ele almak için önce kültürün kavramsal olarak nasıl tartışıldığına ve görsel kültür çalışmalarına bakacağız. Ardından ise çalışmanın üzerine yükseleceği görsel kültür çalışmalarının kültür çalışmaları ile ilişkisini ve kültürel sistem olarak sanat düşüncesini değerlendireceğiz. Bu zemin üzerine ise gündelik hayatı kültürel sahne olarak ele alarak burada sanat deneyimini ele alacağız.

1.1. Kültür Kavramı ve Kültürel Fail

Kültür tanımlanma sorunu onun üzerine düşünen birçok düşünür için bir zorluk getirmektedir (Eagleton, 2005; Güvenç, 1979; Benedict, 2011; Williams, 1993). Güvenç (1979, s. 95), kültürün derlenmiş 164 tanımının olduğunu, bu yüzden onu tanımlamanın zorluğundan bahsetmektedir. Farklı dillerde “kültür” kelimesinin ifade ettiği anlam da bu bağlamda değerlendirilir. Örneğin, kültürün “*İngilizcedeki en karmaşık kelimelerden biri*” olarak ele alınması bu yüzden olağandır. Hatta Eagleton (2005) kültürün zıttı olarak “doğa” kelimesinin de “en karmaşık kelime unvanı” ile onurlandırılarak değerlendirildiğini ifade etmektedir. Doğanın bir kültür formu olarak anlaşılması biçimindeki anlayışın yaygın olduğunu söylene de kültürün etimolojik açıdan doğadan türeyen bir kavram olduğunu hemen eklenmektedir: “*Özgün anlamlarından biri çiftçilik, ya da doğal gelişme eğilimidir*” (s. 9).

Sözcük, *cultura* kelimesinden gelmektedir. “Kültür” kelimesinin Latince kökü olan *colore* ise birçok farklı anlamı içinde barındırmaktadır: Tarımsal gelişme, bir yerleşimde ikamet etme, tapınma ya da korunma (Eagleton, 2005, s. 10) gibi anlamları içinde barındırır. Güvenç (1979), *cultura* kelimesini ekip biçme anlamında ele alır, *colore* kelimesini ise Türkçedeki “ekin” sözcüğü karşılığında kullanıldığını ifade etmektedir. 17. yüzyıla kadar Fransızcada da benzer şekilde kullanılmış ve ilk kez Voltaire, kelimeyi insan zekâsına anlatmak için zekânın gelişimi, geliştirilmesi ve yüceltilmesi bağlamında kullanmıştır (s. 96).

“*Bir işleme sürecinin adı olarak başlangıçta -ürün yetiştirimi (cultivation) ya da hayvan yetiştirimi (çobanlık ve besicilik) ve zihin yetiştirimine doğru anlamını genişleterek -özellikle Almanca ve İngilizcede 17. yüzyılın sonlarında belirli bir halkın “bütün bir yaşam biçimi” demek olan bir “tin” konfigürasyonunun ya da genellenmesinin adı oldu. ... Bugün söylediğimiz şekliyle “uygarlık”ın tek-çizgili (unilinear) anlamı olmaktan kurtararak, bilinçli bir ayrımla, anlamlı bir çoğulluk, “kültürler”i kastetmek üzere kullanmıştır*” (Williams, 1993, s. 8-9).

Daha sonra ise, özellikle 18. yüzyılda antropolojinin yükselişiyle birlikte, anlamı genişlemiş, çoğulculuğu ifade eden bir kavram olarak holistik bir yapıya ulaşmış ve herhangi bir yaşama biçimini anlatma niteliğini sürdürmüştür (Williams,

1993, s. 9). Antropolojik anlamda ilk bilimsel tanımı İngiliz antropolog Tylor (1871) yapmıştır. Bu tanım hala en bütüncül, kapsayıcı tanımlamalardan biri olarak görülmektedir (Smith, 2007, s. 15). Ancak 19. yüzyılın ilk çeyreği bittiğinde “kültür” kelimesi ile “uygarlık” kelimesi birbirinin yerine kullanılır hale gelmiştir (Güvenç, 1979, s. 96). Kültürün ilk tanımlamalarından biri Matthew Arnolds’ın Kültür ve Anarşi (1867) kitabında “*belirli entelektüel veya sanatsal çabalara veya ürünlere*” atıf yaparak, günümüzde "yüksek kültür" diyebileceğimiz şeyi "popüler kültür" (veya o dönem için "gelenek") yerine kullanılarak yapılmıştır. (Spencer-Oatey, 2012, s. 1). Tylor (1871) kültürü şu şekilde tanımlamaktadır: “*Kültür ya da uygarlık, bilgi, inanç, sanat, ahlak, hukuk, gelenek-görenek ve insanın toplumun bir üyesi olarak edinmiş olduğu diğer yetenek ve alışkanlıkları içeren karmaşık bütün*”dür (Güvenç, 1979, s. 102). Diğer yandan Boas ise evrimci kültür anlayışı içindeki bu görüşlerin dışında bir bakış açısına sahiptir. “*İnsan asla yüksek kültürü düşük kültürden ayırmamalı ve kültürleri vahşi veya medeni*” olarak sınıflandırmamalıdır (Spencer-Oatey, 2012, s. 1).

Güvenç’in (1979) bahsettiği gibi kültür tanımlamalar oldukça fazladır, burada onun aktardığı birkaç kültür tanımı kavrama dair düşünmek için önemlidir: Sorakin’e (1947) göre kültür, “*sosyal, kültürel evrendeki açık seçik eylemlerin ve araçların ortaya koyduğu ve nesnelleştirdiği anlamlar, değerler ve kurallar, bunların etkileşim ve ilişkileri, bütünleşmiş ve bütünleşmemiş gruplardır.*” Sumner ve Keller (1927) kültürü “*insanların [içinde bulunduğu] yaşam koşullarına uyumlarının toplamı*” olarak tanımlamıştır. White’in (1949) tanımlaması ise “*maddi öğelerin, davranışların, düşünce ve duyguların, simgelerden oluşan simge (sembol)'lere dayalı bir örgütlenmesi*”dir (s. 101-102).

Bu tanımlamalardan yola çıkarak kültür kavramına dair temel nitelermeler yapılabilir:

- Kültür, bir toplumun ya da bütün toplumların birikimli uygarlığıdır.
- Kültür, belli bir toplumun kendisidir.
- Kültür, bir dizi sosyal süreçlerin bileşkesidir.
- Kültür, bir insan ve toplum teorisidir (Güvenç, 1979, s. 95).

Lefebvre “Bir kültür nedir?” sorusuna cevap olarak praksis kavramını önermektedir. Ona göre kültür, soyut anlamlar bütünü olarak teoriler ile çoğunlukla

bütünsel bir açıklamadan yoksun olan davranış kalıpları ile birleşimini ifade eder. Lefebvre'e (2007) göre kültür üretim biçimidir, ideolojik olarak güdülenmiş edimler ve pratiklerin kaynağıdır (s. 43). Ancak, praksis kavramı kültürün içinde biçimlenmiş davranış ve zihin üzerine düşünmenin ve bu doğrultuda ona yön vermenin bileşkesi olarak ele alınabilir. Williams'ın (1993) ifade ettiği anlamdaki kültürde iki temel biçim göze çarpmaktadır: İlki, toplumsal pratiklerin "özgüllük" taşıyan -dil, sanatsal üsluplar, entelektüel uğraş yöntemleri vs.- kültürel pratiklerin üzerinde biçimlenen, "bütün bir yaşam biçimini" kapsayan "bilgilendiren tin", ikincisi ise, toplumsal pratikler yoluyla şekillenen genel düzenin doğrudan ya da dolaylı ürünü olarak, herhangi bir özgül kültürün içinde yer aldığı toplam toplumsal düzendir (s. 10). Birinci biçim eğitim kavramına ve kültürün etimolojik kökenine de referans vererek yetiştiren, şekillendiren, büyüten, sorun çözmedeki bilgi birikimini edindiren anlamına işaret eder. İkincisi ise alt kültür (Hebdige, 1979/2002) gibi hâkim kültürün araçlarını, düşünce tarzını kullanarak oluşan ancak hâkim olandan bağımsızlaşan, özerkleşen ve kendi değer sistemini yaratan farklı kültürel biçimlerin toplamının oluşturduğu bütüncül toplumsal yapıdır.

Antropolog, sosyolog ve belgesel yönetmeni Morin (2014) kültürün iki boyutlu sermaye barındırdığını söylemektedir. İlki, toplumsal olarak üyelere ve aynı zamanda diğer toplumlara aktarılabilir bilgi ve becerileri kapsayan "teknik, bilişsel sermaye"dir. İkincisi ise, toplumun kökensele kimliğini oluşturan ve tekil bir topluluğun tarihsel geçmişine, ölümlerine, geleneklerine dayanan ve topluluğu zenginleştiren "özgül sermaye"dir. Kültür, toplumun üstünde yükseldiği kaideler, genel normlar, izin ve yasaklar çevresinde toplumsal yaşamı örgütler ve kontrol eder. Bu durum ayrıca toplumsal yaşam içerisinde her bireyin kendini yeniden üreteceği zemini oluşturur. Böylece, kuşaklar arasında aktararak kendi varlığını sürdürür. "*Her birey, eğitimi, yönelimini ve toplumsal varlığının gelişimini sağlayan kültürel mirası, doğduğu andan itibaren alımlamaya başlar*" (s. 154). Bu anlatım toplumsal yaşamda kültürel aidiyetlerin oluşmasına ve aktarılmasına temel oluşturur ve bireylerin kim olduklarını, nerede bulduklarını anlayarak o kültürel alan içerisinde nasıl davranılması gerektiğini ve "*düşünme araçlarıyla ve gerçekten yaptıklarıyla ilgili olarak algılama, imgeleme, anımsama ayırımı yapmayı*" sağlar (Geertz, 2007, s. 163). Kültürün, bireyin kültürel alan içerisindeki hareketinin biçimlenişi ve düşünsel eğiliminin etkin şekilde geliştirilmesi manası da bu zemin üzerine oturmuştur.

Kültür kavramı düşünce, gözlemlenen olgu, olay, davranış, fikirler arasında seçim yapmak -böylece soyutlamak- anlamına gelir, bu şekilde bilgi edinme ve bilinç ile ilgili süreçlerin şekillenmesi açısından “eğitim” kavramına yaklaşır.

“Belli bir çağın ya da kişinin ‘felsefe, sanat, müzik, yabancı dil ya da edebiyat kültürü’nden söz açtığımızda, o çağın ya da kişinin, sırası ile felsefe, sanat, müzik, yabancı dil ve edebiyat öğrenim ve eğitimine önem verdiğini, bu eğitimde başarılı ve verimli olduğunu düşünürüz. Bu işleri yapanlar, estetik ve düşünme yeteneklerini diğer yeteneklerinden ya da kişilerden daha ileri bir düzeyde gerçekleştirmiş kişilerdir” (Güvenç, 1979, s. 97).

Bu anlamıyla kültür kavramını katmanlar halinde ele alabiliriz:

- (i) zihnin gelişkin bir durumu -”kültürlü kişi”, “kültür almış kişi”,
- (ii) bu gelişme süreci -”kültürel ilgiler”, “kültürel etkinlikler”

(iii) bu süreçlerin araçları -”sanat” olarak ve “beşeri entelektüel çabalar” olarak anlaşılan kültür kavramı (Williams, 1993, s. 9) gibi katmanlar kavram açısından hiyerarşiye işaret eder, kültür bir terbiyelenme ya da incelme süreci olarak anlaşılır. Longman Sözlüğü de kültürü, i) toplumda var olan ve üyelerinde çeşitli düzeylerde temsil edilen sanat ve düşüncede yüksek gelişme hali; ii) eğitim veya öğretim yoluyla zihnin veya bedenin geliştirilmesi ve iyileştirilmesi (Longman Dictionary of Contemporary English, Spencer-Otehy, 2012, s. 15) olarak tanımlamıştır.

Ancak, Mead (1958/2011) herhangi bir kültürün başat, tekil bir nitelikle tanımlanmasının mümkün olmadığını söylemektedir. Bireysel eğilimlere yön veren kültür ile ilgili birikimimiz arttıkça, toplumsal yaşamda ya da genel olarak uygarlık olarak adlandırılan sistem etrafında şekillenen olayların ve bize olağan dışı görünen bazı durumların süregelen nedenlerini, burada ortaya çıkan çeşitli duyguları kontrol etmeyi, amaç yönelimli hareket etmeyi daha berrak olarak kavramanın da yolu açılır (s. 26). Öyleyse kültürü toplumsal düzenin, birey ya da özgül kültürler ile zorunlu ilişkiler, iletişimler kurduğu, yeniden biçimlendirdiği, deneyimleri açığa çıkardığı ve yeni keşifler sunduğu bir anlama, anlamlandırma süreci olarak ele almak mümkündür (Williams, 1993, s. 11).

Kültüre dair yapılan yorumlamalar, kültürün farklı şekillerde sınıflandırılmasını da beraberinde getirmektedir. Halk kültürü, yüksek kültür, alt kültür, karşı kültür, hâkim kültür, popüler kültür gibi sınıflandırmalar vardır. Estetik alanı olarak anılan sanat da farklı kültürel yorumlamaları içerir. Sanatın bir kültür formu olarak ele alınma biçimi de iki şekilde yürümektedir. İlki az önce bahsedildiği gibi “yüksek kültür” alanı olarak tarif edilen, kültürel aidiyetlerin, entelektüel çabaların, eğitimin ortaya çıkardığı derinlikli bilgi birikimini ifade eden, bilgi, deneyim hiyerarşisi kuran kültür anlayışıdır. İkincisi ise özgün kültürlerin maddi yaşam içinde ürettiği ve her kültür için eşit derecede değerli olan, sembolik eserler bütünü, diğer bir söyleyişle hiyerarşik kültür anlayışının dışında “değer-tarafsız” pratik alanıdır. Görsel kültür ise kültürel bir tarihi işaret eder ve deneyimin zemini oluşturmaktadır.

1.2. Kültürü ve Dünyayı Anlamlandırma Alanı Olarak Görsel Kültür

Kültürel analizin bir formu olarak görsel kültürün kültürel anlam küresi içindeki yerini değerlendirmek için öncelikle, görselliğin yükselişini ve bu doğrultuda gelişen kavramlar ele alınmıştır.

1.2.1. Görsel Kültürün Yükselişi

“Görsel kültür” olarak tariflenen çalışmalar oldukça yeni ve sınırları belirsizdir. Temel olarak yapılan vurgu toplumsal hayatta görselliğin kapladığı alanın gittikçe artması sonucu oluşan görsel atmosferle ilgili olduğu söylenebilir. Mirzoeff (1998) görselliğin artık “*gündelik hayatın bir parçası değil, kendisi*” (s. 3) olduğunu söylemektedir. Alanın merkezinde yer alan “*görme*” (vision) kavramı insanın fiziksel olarak görme kapasitesini anlatmaktadır, “*görsellik*” (visuality) terimi ise hem görüneni hem de onun görülme tarzının kültürel olarak inşa edilme biçimlerini ifade eder (Rose, 2016, s. 3). *Görüntü* (image) ise göz ile görülen her şeyi ve onun içinde yer alan anlamı ifade eder. “*Görsel kültür, yalnızca görmenin toplumsal yapısı değil, toplumsal yapının görsel inşasıdır*” (Mitchell, 2002, s. 170).

“Görüntüler, değerler oluşturma ve değiştirme oyununda aktif oyunculardır. Dünyaya yeni değerler kazandırabilir ve böylece eski değerleri tehdit edebilirler. Daha iyisi ve daha kötüsü, insanlar çevrelerinde, yalnızca üreticilerinin bilinçli olarak tasarladığı değerleri yansıtmakla kalmayan, aynı zamanda kolektif, politik bilinçaltında oluşan yeni değer biçimlerini yayan görüntülerden oluşan ikinci bir doğa yaratarak kolektif, tarihsel kimliklerini kurarlar” (Mitchell, 2005, s.105).

Berger (2020) ‘sözden önce göz vardır’ derken, bir yanıyla deneyimin duyuşal olarak görme pratiğine dayandığına değinirken, diğere yanıyla, tarihsel olarak ne kadar geriye gidebileceğimize dair de bir fikir vermektedir. Bu bağlamda görsel dünya hakkındaki fikirlerin izlerini Antik felsefeden post-modern teoriye kadar tüm düşünce tarzları içinde bulabiliriz. Çünkü Platon’un mağarasındaki gölgelerden, çağdaş sanat galerisindeki yerleştirmelere, antik kabartmalardan dijital imgeye kadar her dönemin uğraşı içinde yer aldığını söylemek mümkündür.

Ancak, herhangi bir kavrama “nedir?” sorusuyla başlamak onu açıklamak için ön koşuldur ve bu açıdan tarihi ile başlamak gerekir, çünkü kavramların ve anlamların tarihi vardır. Bu tarihi, görselliğin yükselişi ve sonucunda görsel kültür çalışmalarının doğuşu çerçevesinde ele alacağız. Gören kişi, görsel ürün ve görselliği ileten ortam gibi temel unsurların birbiri arasındaki ilişkisi içinde açıklamaya çalışacağız.

Görsel kültürün temellendirilmesi dünya ile kurulan ilişkinin ‘söz’den ‘göz’e kaydığının tespitiyle oluşur. Bu açıdan modernden post-moderne geçiş dönemi olarak adlandırılan yirminci yüzyıl başlarına dayandırılır. Ancak köklerini aydınlanma düşüncesi içinde de bulur. Mirzoeff’e (1998) göre, *“bu tarih, on sekizinci yüzyılda ekonominin görselleştirilmesinden tanrısal ortaçağ bakış açısının gelişmesine ve on dokuzuncu yüzyılın başlarında gerçekliği tanımlamanın temel aracı olarak fotoğrafçılığın yükselişine kadar birçok kökene sahiptir.”* (s.6). Smith (2008, s. 4) ise kökensel olarak kavramın iki metin ile ilişkilendirildiğini söylemektedir: Bunlar, Michael Baxandall’un *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* ve Svetlana Alpers’in *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* isimli çalışmalardır. Pallasma (2011), özellikle bu iki metnin incelediği dönemdeki sanatsal deneyimi kastederek görmenin konumunu şu şekilde açıklamaktadır (s. 20):

“Rönesans'ta beş duyu, en üst duyu olan görmeden, en alt duyu olan dokunmaya doğru bir hiyerarşik sistem olarak anlaşılmıştı. Rönesans'ın duyular sistemi kozmik beden imgesiyle ilintiliydi; görme ateş ve ışıkla karşılıklı ilişkiliydi, işitmek havayla, koku buharla, tat suyla, dokunma ise toprakla”.

Diğer yandan ise, döneme, topluma, ihtiyaca, önceliğe ve kültüre göre farklılık gösteren duyumsama biçimlerinden (Çakır, 2014, s. 21) yola çıkarak görselliğin ardında yer alan göz, bakış ve görme pratiği doğrultusunda, kökensel olarak Descartes'ın (1998, s. 60-66) *Optics* isimli metnine referans verilmektedir. Metinde Descartes, imajlar, resimler ve buna bakan gözün işleyişine dair yorumlar yapmaktadır. Mirzoeff'e (1998, s. 54) göre Descartes'ın bu metninin önemi, “ışığı ilahi bir tezahürden çok maddi bir unsur olarak yeryüzüne indirmesinde” yatmaktadır ve “görmenin (vision) tüm modern görsel temsili ve yorumları için temel dayanak”tır. Rönesans'ın geometrik perspektif düşüncesi ve resimlerdeki uzamın gözün gerçekte nasıl gördüğünü yansıttığına dair olan genel bir anlayışın ifadesinde bu metin önemlidir. Çünkü Kartezyen perspektif rejimi insanın tek gözü ile bakışına dayanmaktadır. Fakat gerçekte böyle bir şey yoktur. Bu çalışma görmenin felsefesine dayanırken, aynı dönemdeki resimlerin kompozisyon kuruluşunu inceleyen Berger'in (2020) çalışması Rönesans resminin kadınları görülecek nesnelere olarak ele aldığını ve erkek gözüne hitap eden bir resim kompozisyonu yarattığını söylemektedir. Bu dönemin incelemesini yapan Jay (1998) *Scopic Regimes of Modernity* isimli metinde “görsel sanatlarda Rönesans perspektif kavramları ve felsefede öznel rasyonalite fikirleri ile tanımlayabildiğimiz, modern çağın normal, egemen, hatta hegemonik, görsel modeli olduğu”nu (s. 67) tanımlamıştır. Böylece “skopik rejim” kavramı doğmaktadır. Jay (1998) modernizmin görme biçiminin aracılanmış optik deneyimler ile bütünleştiğini söylemektedir. Teknoloji düşünürü Ellul (2012) *Sözün Düşüşü* isimli kitabında görsel alanın hacminin genişlemesinde temel unsurların görüntü teknolojilerindeki gelişmeler olduğunu söylemektedir (Ayrıca bkz. McLuhan, 2015). Özellikle 19. yüzyılın ikinci çeyreğinden sonra gittikçe yaygınlaşan fotoğraf teknolojisi bu zemini hazırlamıştır. Crary (2004) de benzer şekilde, bu yüzyılı *görsellik* ile gittikçe daha fazla karşılaştığımız bir dönem olarak anlatmaktadır. Çalışmasında, gözün çalışma biçimine dair biyolojik çalışmalardan görüntü üretme tekniklerine, görmenin felsefesinden gözlemci olarak bireyin ortaya çıkmasına kadar bir dizi tartışmayı özetlemektedir. Bu noktada kültürel davranış konusunda görselliğin

önemine yapılan vurgu ile bireyin gözlemci konumuna yerleştirilmesinin zemini şu şekilde ele alınmaktadır (s. 23):

“Modernleşme, kapitalizmin yerleşik olanı kökünden söküp hareketli kıldığı, serbest dolaşımı engelleyeni ortadan kaldırdığı ya da sildiği, biricik olanı değiş tokuş edilebilir hale getirdiği bir süreçtir. Bu durum bedenler, göstergeler, imgeler, diller, akrabalık ilişkileri, dinsel uygulamalar ve uluslar için geçerli olduğu kadar mallar, zenginlik ve işgücü için de geçerlidir. Modernleşme yeni ihtiyaçlar, yeni tüketim ve yeni üretimin durmak bilmeyen ve kendi kendini daim kıldığı bir yaratımdır. Bir insan özne olarak gözlemci bu sürecin kesinlikle dışında kalmaz, hatta sürece tamamen içkindir. On dokuzuncu yüzyıl boyunca gözlemci, tanıdık olmayan, dağınık kent mekânlarında, gerek algı gerekse zaman açısından onu belirli bir bağlamdan koparan tren seyahatleri, telgraf kullanımı ve sınai üretimde, tipografik ve görsel bilgi akışlarının içinde giderek daha fazla işleve sahip olmak zorunda kaldı.”

Ona göre, *“yeni dolaşım, iletişim, üretim, tüketim ve rasyonelleştirme tarzları, yepyeni bir gözlemci-tüketici talep etmiş, sonuçta da onu biçimlendirmiştir.”* (Crary, 2004, s. 27). Bu yeni insan bir gözlemcidir ve Sennet’in (2010, s. 265-268) kamusal alana çıkan bireyin etrafını gözlemlediği ve gördüğü dünyayı yalnızca incelemekle kalmayıp gördüğüne göre davranarak kendi hayatında ve davranışında değişiklik yarattığı analizi ile kesişmektedir. Diğer yandan ise bu gözlemci tüketicidir, gördüğü dünyayı tüketim nesnesine dönüştürmektedir. Bu, Marx’ın ifade ettiği gibi görmenin mülkiyetle ilişkili yanından kaynaklanmaktadır. Bu fikir görme nesnesinin diğer nesnelere ilişkide olduğu ve her nesnenin kendine ait birer hayatı olduğu fikrine dayanır. *“[Sözgelimi bir masa] bir meta olarak öne çıkar çıkmaz, aşkın bir şeye dönüşür. Sadece ayakları yerde durmakla kalmaz, aynı zamanda diğer tüm emtialarla ilgili ve ilişkilidir”* (Marx’tan aktaran Mitchell, 2005, s. 111).

Aynı dönemde özellikle ulusal müzelerin açılmasıyla birlikte farklı kültürel nesnelere uluslararası dolaşımı da toplumsal hayatı dönüştürmeye başlamıştır. Özellikle modernitenin biriktirme fikri (Foucault, 2014) ile birleşen kolonyal mantığın bir sonucu olarak, farklı coğrafyalardan gelen kültürel nesnelere girdikleri Batı kültüründe görmede yeni biçimler yaratmaya başlamıştır. Örneğin, Çin saraylarından İngiltere müzelerine gelen seramiklerin taklitleri hane içlerinde birer lüks göstergesine dönüşmüştür. Tersine Batı dışı bir toplum olarak Osmanlı’da, Batı’nın kültürel sirayeti

ve on dokuzuncu yüzyıl reformları sonrası hükümdarlar eski özgün saraylardan neo-klasik saraylara geçmeye başlamışlardır (Bayly, 2018, s. 475- 490). Bu örnekler, toplumsal dönüşümler ile gündelik hayattaki görsel kültürün değişimine işaret etmektedir. Gözün ve görselliğin hacminin gittikçe genişlemesi ile birlikte ürünlerin dolaşımındaki dönüşüm hem görsel alanı hem de onun izleyicisinin bakışını melezleştirmektedir.

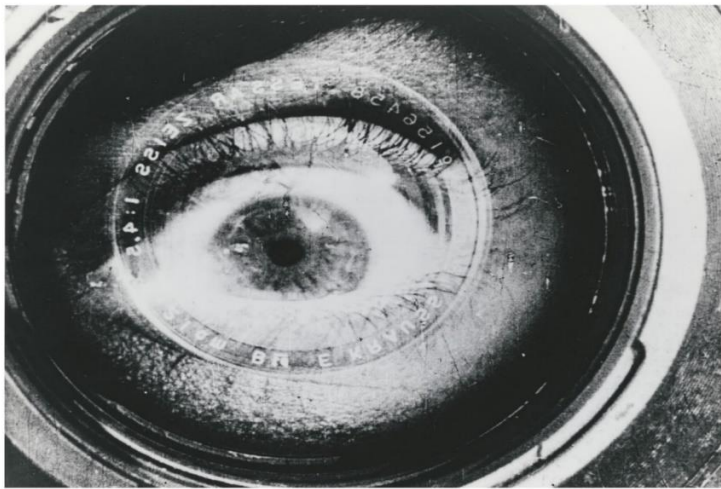
Fotoğraf gezileri, hareketli resim gösterimleri, müze ziyaretleri ve yüzyıl bitmeden sinemanın da net olarak ortaya çıkması kent yaşamında görsellikle kurulan ilişkiyi güçlendirmiştir. Bu dönemde vizörün insanın dünyayı görme biçimini dönüştürdüğü, çünkü artık göz ile dünya arasına bir teknolojik aygıtın girdiği, ancak dünyayı bir ressamın temsilinden değil doğrudan görmeyi getirdiği ifade edilmektedir (Baker, 2015, 49-50). Tema parkları, akşam eğlencelerine ayrılmış sayfiye yerleri, toplu olarak ziyaret edilen müze mekânları gibi kamusal alanların manzarasını izleyen bireyler, evlerine döndüklerinde dışarının bir resmini oraya taşımaktadırlar (Sennet, 2010, s. 265-268). Artık gören insan, Simmel'in (2009) hızla akan metropol bireyinin kamusal alanlara dâhil olması, sokaklardaki insan kalabalığının içinde erimesi anlamına gelmektedir: Metropolün yeni gözlemcileri, *“tarihsel bağlardan kurtularak, kendilerini diğer bireylerden ayırt etmek”* istemekte (s. 328) ve deneyimlerini bir *“hayat seyrinin kesiti”* (s. 187) olarak yaşamaktadır. Ardından Benjamin (2018) kent mekânında hareket ederek, onu gözlemleyip tefekküre dalan, dönem atmosferinin bir resmini oluşturan toplumsal bir figür olarak *flaneur*'ü kavramsallaştırmıştır.

“Yeni kentsel mekânlar, teknolojiler ve imgeler ile ürünlerin yeni ekonomik ve simgesel işlevlerinin -yapay ışık biçimleri, ayna, cam ve çelik yapıların yepyeni bir kullanımı, demiryolları, müzeler, bahçeler, fotoğraf, moda, kalabalıklar- bir araya gelerek biçimlendirdiği bir gözlemcidir bu. Benjamin'e göre algı tamamen geçici ve kinetikti; modernitenin, düşünmeye dalan bir gözlemci olasılığını bile nasıl ortadan kaldırdığını açıkça gösterir. Tek bir nesneye hiçbir zaman saf bir biçimde erişilemez; görme her zaman çoğuldur ve başka nesnelere, arzular, vektörlerle yan yana ve üst üste yaşanır. Müzenin donuk alanı bile her şeyin dolaşım halinde olduğu bir dünyayı aşmamaktadır” (Crary, 2004, s. 33).

Yirminci yüzyılda ise artık, dünyayı temaşa halinde olan bireyin yerini, gözün zaferini mümkün kılan iletişim teknolojilerinden göze ulaşan görsellere bakan insanlar almıştır. Lefebvre (2007) bu yüzyılın hemen başındaki dönüşümü şu şekilde anlatmaktadır (s. 127):

“Daha basit terimlerle, elektriğin, elektrik ışığının, elektrikli sinyalizasyonun, elektrikle hareket ettirilen ve kumanda edilen nesnelerin hâkimiyeti 1910'a doğru başladı. Bu önemli yenilik, sadece sınıai üretimi etkilemedi; gündelikliğin içine girdi; gündüz ve gece ilişkilerini, çevre çizgilerin algılanmasını değiştirdi. Gerçekleşen yegâne değişim bu değildir. Biz burada elektriğin yaygınlaşmasını genel değişimlerin simgesi olarak alıyoruz. Daha eskiden, işitmenin ve (sözlü veya yazılı) söylemin önceliği nedeniyle geri plana itilen görme duyusu, bu tarihten itibaren yeniden önem kazandı.”

Sinema teorisyenlerinden Vertov ise (2007) 1920’lerde yazdığı manifestoya şöyle başlamaktadır: *“Ben bir gözüm, mekanik bir göz!”* Vertov Sovyet yaşamını anlatırken insanın fizyolojik bir yetisi olan görmeyi teknolojik bir alet ile bütünleştirmiştir. Bu bakış açısı Kartezyen perspektifteki önemli bir kırılmanın işaretidir. Tek bir göz yerine her yerde olan bir gözü, toplumsal hayatın içinde farklı noktalardan farklı resimlere bakan gözlemci konumunu öne çıkarmaktadır. Hemen yukarıda bahsedilen gözlemci, kamusal alanlarda elinde bir kayıt cihazı ile birlikte hayata bakmaktadır.



Görsel 1.1. : Dziga Vertov, Chelovek s kinoapparatom (Man with a Movie Camera), 1929. (Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/303131> Erişim Tarihi: 12.06.2020)

Sanat alanında avangart akımın çıkışı ve görüntü, baskı alanındaki teknolojik gelişmeler klasik sanat anlayışını dönüştürmüş, *reproduksiyonun* yolu açılmıştır. Benjamin (2018) sanat yapıtının teknoloji sayesinde yeniden üretilebilir oluşunun sanatı topluma yaydığını, demokratikleştirdiğini ve “*sanat yapıtını bir skandal merkezi haline getiren... Dadacıları, filmin şok etkisini, resmin kült değerini yok eden fotoğraf sanatını, kameranın bilinçaltına ışık tutan yadırgatıcı gözünü*” (Gürbilek, 1991/2012, s. 28) savunmaktadır. Böylece sanat ile toplumun daha büyük çoğunluğu kesişmekte, görsel alanda söz sahibi olmaktadır. Görmenin ve göstermenin önemine yapılan bu vurgular daha sonraları bambaşka formlar alacak ve dijital kültürün yeni toplumsal tipolojisinde yeniden ortaya çıkacaktır.

Yüzyılın ortalarına gelindiğinde, reklamlar, filmler, gazeteler, çizgi romanlar, dergiler, televizyonlar, yol işaretleri, elektrikli panolar, müze ve sergiler, fotoğraflar, sanat eserlerinin kopyaları tüm toplumsal yaşamı doldurmuştur. Barthes (1996, s. 26) fotoğraf üzerine düşüncelerini anlattığı kitabında yoğunlaşan görselle kurulan bir iletişim ve duygulanım biçiminden şu şekilde bahsetmektedir:

“Bugünlerde herkes gibi ben de her yerde fotoğraf görüyorum; tüm dünyadan bana sormadan geliyorlar; bunlar yalnızca birer "görüntü", görünme biçimleri ise heterojen. Yine de seçilmiş, değerlendirilmiş, kabul edilmiş, albüm ve dergilerde toplanmış ve böylece kültürün süzgecinden geçmiş olanlar arasında bazılarının, içimde gömülü dingin bir noktayı, ya da erotik, kalp kırıcı (özne ne denli zararsız görünürse görünsün) bir değeri anlatırcasına küçük sevinçler harekete geçirdiğini fark ediyordum. Ötekiler ise bunun tam tersine, benim için o denli farksızdılar ki, aynı otlar gibi üst üste görme zoruyla bunlara karşı bir tür tikslenme, hatta öfke duymaya başlamıştım.”

Barthes’ın dediği gibi ona “sormadan gelen görüntüler”, her an her yerde hazır ve nazır olarak bulunan imajlar insanın göz fonksiyonunu genişletmiş, imajlara dayalı dünya görünüşlerinin etkisi altına girilmiştir. Ellul’ün (2012) “*imajların istilası*” olarak tanımladığı bu atmosfer, “*manzara yönelimli insanı*” doğurmuştur. Ellul manzara yönelimli toplumu olumsuzlayarak, her şeyi gerçeklik ile ilgili bir temsile ya da manzaraya dönüştürerek onu felç ettiğini ve insanı eylemden uzakta olan bir seyirci olarak kalmaya zorladığını iddia etmektedir (s. 143-188). Bu noktada dünyayı görsel olarak kavrama ve içinde var olma biçimimizin dönüşümüne işaret eden Heidegger ve

Greene (1976) *Age Of the World View* isimli metinde “*resim-olarak-dünya*” kavramını kullanmaktadırlar. Metinde yazarlar dönüşümü şu şekilde anlatmaktadırlar (s. 350-353):

“Dünya görüşü nedir? Açıkçası dünyanın bir görüntüsü veya resmidir. Ama dünya burada ne anlama geliyor? Görüntü veya resim ne anlama geliyor? Dünya burada var olanın bir bütün olarak adlandırılması olarak duruyor. ... Dünya görüşü, olduğu gibi, bir bütün olarak varoluşun bir tablosudur. ... Görünüm (view) veya resim, burada bir kopya değil, bir deyimde yansıtılan kavram anlamına gelir: Bir şeyle ilgili olarak "resmin içindeyiz". ... "Kendini bir şeyle ilgili resme koymak", var olanın kendisini kendi durumu ile ilgili olarak temsil etmek anlamına gelir. ... Modern zamanların temel süreci dünyanın resim olarak fethedilmesidir. "Görüş" (view) kelimesi artık temsili insanın bir ürünü anlamına gelmektedir.”

Bu anlayış “dünyanın bir resmini değil, dünyanın bir resim olarak tasarlandığını ve kavrandığını” (Heidegger ve Greene, 1976) ifade etmektedir. Onu gözleyen kişinin de dünyayı değil ancak resimleri gördüğünü anlatmaktadır. Debord (2019) bu değişimin dünyayı bir “gösteriye” çevirdiğini iddia etmektedir ve bunu 18. fragmanda şu şekilde anlatmaktadır: “Gösterinin işi, artık doğrudan algılanabilir olmayan bir “dünyayı, çeşitli özel araçlar vasıtasıyla görünür kılmak” olduğu için, kaçınılmaz olarak insanın görme duyusunu bir zamanlar dokunma duyusunun kapladığı o özel yere yükseltecektir” (vurgu bize ait).

Paul Virilio (1994) ise Debord’un “çeşitli araçlar” olarak ifade ettiği görselleştirme teknolojilerini işaret ederek “görme makinesi” (*vision machine*) kavramını kullanmıştır. Bu süreç o kadar ilerlemiştir ki Martin Jay (1993), görselin çağdaş Batı yaşamındaki merkeziliğini tanımlamak için “göz-merkezcilik” (*ocularcentrism*) terimini kullanmıştır. Jenks (2003) de bunun paralelinde *The Centrality of the Eye in Western Culture* metninde görülen ile bilinenin iç içe geçtiğini ve daha çok görülen üzerine yoğunlaştığını (s. 1-2) söylemektedir. Son olarak, “yeni medya” (Gane and Beer, 2008) ortamlarının da gündelik hayatın tam ortasına yerleşmesi doğrultusunda, günümüzdeki görsel atmosfer ondan kaçınılamaz kadar yaşamın içine nüfuz etmiştir:

“Görmek, bugünlere inanmaktan çok daha büyük bir meseledir. Evinizin yörüngesindeki bir uydudan çekilen bir fotoğrafını satın alabilir veya iç organlarınızın manyetik olarak görüntülenmesini sağlayabilirsiniz. Bu özel an fotoğrafınızda tam olarak ortaya çıkmadıysa, bilgisayarınızda dijital olarak manipüle edebilirsiniz. New York'un Empire State Binası'nda, New York Ride sanal gerçeklik alanı için kuyruklar, gözlem platformlarına çıkan asansörlerden daha uzundur. Alternatif olarak, Las Vegas'taki New York'ta, New York'taki New York'un çekici pastel renklerle işlenmiş silüetinin tamamını yakalayarak kendinizi sıkıntıdan kurtarabilirsiniz. Bu sanal şehir, Paris şehrinin tam anlamıyla manipüle edilmiş ışık imgesini taklit eden Paris Las Vegas kısa sürede katılacak” (Mirzoeff, 1998, s. 3).

Tüm bu görsel teknolojilerin ve görselliği ileten ortamların dönüşümünden ve görme, gözleme, deneyimleme pratiklerinden şu sonucu çıkarabiliriz: Belli bakış açısı ile belli biçimlerde görmenin, belli bir dönemin anlayışını, görsel alandaki tüm içerikle iletişimini ve bunun oluşturduğu kültürel davranışı ifade ettiğini söylemek mümkündür. Dünyadan edindiğimiz bilginin temel kaynağını göz ve görsellik almıştır. Bu görsellikten anlamamız gereken yalnız görsel üretimler değildir, aynı zamanda birer kültürel özne olarak dünyayı “göz” üzerinden algılamamız ve bununla değerlendirmemizdir. Yukarıda bahsedilen tüm süreç teknolojik gelişme, modernleşme, kamusallaşma gibi dönüşümlerin sonucudur. Bu manada *görmek* kelimesi yalnızca resim, fotoğraf, heykel, filmi görmek anlamına gelmez, dünyanın, kültürün, davranışların, mekânların gözlenmesi manasında görmektir.

1.2.2. Görsel Kültür Çalışmalarının Doğuşu, Sınırları ve Kültürel Analiz ile İlişkisi

Görsel alanın aynı zamanda kültürel bir tarih olduğunun tespitinin ardından, günümüzde Baker (2015, s. 45-46), görselliğin yükselişini tespit ederek akademik alana dair genel bir gözlemi şu şekilde ifade etmektedir:

“Sonuçta günümüzün pedagojisi metinden çok görsel-işitsel malzeme üzerine dayanma eğiliminde. Başka bir deyişle, genel bir gözlem insanoğlunun giderek daha

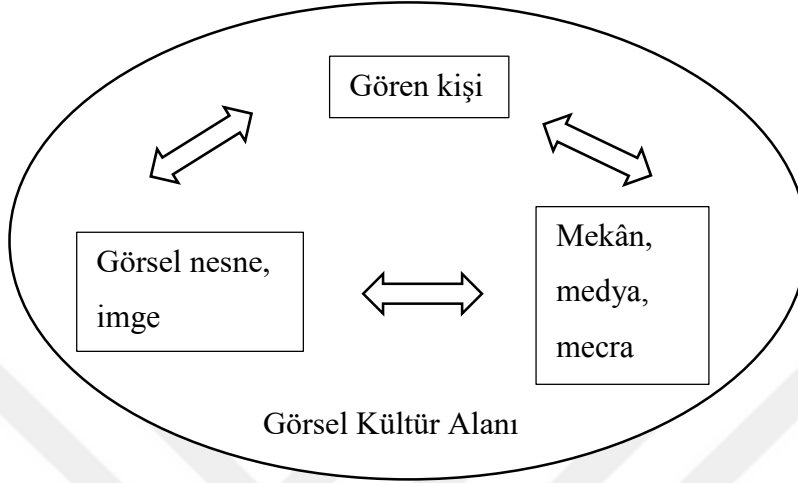
az okuduğunu, daha çok "seyrettiğini" ve bunu ne yazık ki popüler bir eğlenti sinemasıyla ve televizyonla gerçekleştirmek zorunda kaldığını gösterebilir. Metinler ve kanaatler arasında kaldıkça sosyal bilimler günümüzün yaşam koşullarının çok önemli bir boyutundan kendilerini yoksun bırakmış gibiler. Görselliğin taşıyabileceği enformasyon miktarından."

Mitchell'in (1994) "resimsel dönemeç", Jay'in (2002b) "görsel dönemeç" olarak kavramsallaştırdığı bu dönem bir disiplin alanı olarak görsel kültür çalışmalarını doğmasının bağlangıcı olarak görülebilir. Görsel kültür diye adlandırdığımız alan bize, görüntünün, sesin, mekânsal tasvirlerin birbirleriyle ilişkisi içinde okunduğu bir dünyayı ifade etmektedir. Reklamlar, TV içerikleri, filmler, çevrimiçi videolar, resimler, dijital görseller, binalar ya da şehir ortamı gibi her karşılaşma alanı anlamsal katmanların ve kişisel tepkilerin olduğu bölgelerdir. İmajlar yalnız belgesel film, barok mimari, fütürist resim gibi birbirinden ayrık disiplin alanları içinde kalmazlar, çünkü *"ne göz ne de akıl bu ayrımları fark eder ya da sürdürür. Bunun yerine nesnelliğin ve özneliliğin kesişim noktalarında bulunan yeni bir kültürel yazım olanağı sunar"* (Rigoff, 1998, s. 16). Böylelikle görsel kültür görüntülerin, sesin, mekânsal tasvirlerin ve bunların üreticilerinin ya da izleyicilerinin yorumsal analizini içermektedir. Bu bütüncül bakış açısını Jay (2002b) *"optik deneyimin tüm tezahürleri, görsel pratiğin tüm varyantları"* (s. 87) olarak özetlemektedir. Görsel kültürün en önemli yönlerinden biri, üretim, teorizasyon ya da tarihselleştirmenin sınırlarının aşıldığı ve birbirinden ayrı ele alınamadığını göstermesidir. Sanat tarihi, felsefe, sinema, medya çalışmaları, kültürel çalışmalar gibi farklı disiplinlerin kesiştiği bir alan olduğu için nereden başlayıp nerede sonlandırılacağı kesin olarak ifade edilememektedir. Temelinde uzlaşılan kavramlar "görsellik" ve "kültür" olmasıdır. Böylelikle belirli bir dönemde belirli görsellik ile kurulan ilişkinin bir kültürel form olarak değerlendirilmesi olarak düşünülebilir.

"Anlaşılır biçimde, bu yeni görsel varoluş kafa karıştırıcı olabilir. Kültürün yeni görselliklerini gözlemlemek onu anlamakla aynı şey değildir. Gerçekten de, çağdaş kültürde görsel deneyimin zenginliği ile gözlemi analiz etme yeteneği arasındaki boşluk, bir çalışma alanı olarak görsel kültüre hem fırsatı hem de ihtiyacı işaret etmektedir. Görsel kültür, tüketici tarafından görsel teknoloji ile bir arayüzde bilgi, anlam veya hazzı arayan görsel olaylarla ilgilidir. Görsel teknoloji ile yağlı boyadan

televizyona ve internete bakmak ya da doğal görmeyi arttırmak için tasarlanmış herhangi bir cihaz biçimini kastediyorum” (Mirzoeff, 1998, s. 3).

Öyleyse bu çalışma alanının ne şekilde ele alınabileceği konusunda görsel deneyimin ilişkisel yanını temel olarak şu şekilde tanımlayabiliriz:



Şekil 1.1. : Görsel Kültür Alanı

Smith (2008, s. 4-7) söylemsel bir formasyon olarak alanın ortaya çıkmasında altı temel gelişmeden bahsetmektedir:

- Görsel kültüre dair köken arayışları,
- Walter Benjamin, André Malraux, Roland Barthes, Raymond Williams, John Berger gibi öncü isimlerin erken çalışmalarının yeniden okunması,
- Pedagojik pratiklerde görselliğin önem kazanması,
- Disiplinlerin özdüşünümsel sorgulamaları ve disiplin içi soruların disiplinin sınırlarını aşındırması,
- Kültürel çalışmalar gibi alanların disiplinlerarası teorileşmesi,
- 1988 yılında düzenlenen *Vision and Visuality* konferansı ve 1989 yılında Rochester Üniversitesi'nde Görsel ve Kültürel Çalışmalar adıyla kurulup Görsel Kültür Çalışmaları olarak kurumsallaşan lisans programı.

Bu sürecin sonucu olarak görülebilecek iki önemli akademik yayın dikkat çekmektedir: *October* (1996) ve *Journal of Visual Culture* (2001). *October* isimli kültür teorisi dergisi 1996 yılının 77 no'lu Yaz sayısında, dergi editörlerinden 'görsel kültür' kavramı ile ilgili bir soruşturmaya cevaplar almış ve yayınlamıştır. Jessica

Evans, buradan yola çıkarak görsel kültürün disiplinlerarası projesinin artık tarih modeli olarak, sanat tarihi, mimari tarih, film teorisi vb. gibi alanlara yayıldığını ama antropolojinin de önemli olduğunu vurgulamaktadır (Evans ve Hall, 1999, s.6). Horner (1998, s. 8) aynı çerçeveden bakarak şöyle demektedir: “*Görsel kültür yoluyla, bir kez daha görsel duyuları ve deneyimleri canlandırabilir, disiplinlerarasılığı karşılayabilir, yüksek sanatın derinliğine ve kitle veya popüler kültürün canlılığına sevinebilir ve kültürü siyasal olarak neredeyse antropolojik bir perspektiften görebiliriz.*” Mitchell de bunu destekler şekilde görsel kültür çalışmalarını, sinema, medya çalışmaları, antropoloji ve kültürel çalışmalar ile temasının güçlü olduğunu söylemektedir (Purgar, 2017, s. 267) ve alanı “*görsel deneyimin toplumsal yapısının incelenmesi*” (Mitchell’den akt. Homer, 1998, s. 6) olarak tanımlamaktadır. Ancak bu noktada çalışma prensibi açısından bir sorun ortaya çıkmaktadır. *October* dergisi editörlerinden Hal Foster (akt. Smith, 2008, s. 9) şöyle demektedir:

“Akademik bir konu olarak "görsel kültür"... belki de "sanat tarihi" kadar oksimoroniktir. Kuşkusuz iki terimi birbirini eşit güçle iter, çünkü eğer sanat tarihi, sanatta ima edilen özerklik ile tarihte ima edilen uyumsuzluk arasında sürdürülürse, görsel kültür görselde ima edilen sanallık ile kültürde ima edilen maddilik arasında gerilir. ... Onun [görsel çalışmaların] etnografik modeli de bu istenmeyen sonuca sahip olabilir: Öznen nesneye, belirli bir formun, türün veya problemiğin tarihsel çizgileri boyunca dikey olarak değil, sosyal alan boyunca yatay olarak taşınması teşvik edilebilir.”

Böylelikle kültürel bakış açısı görselliğin ele alınmasında bütüncü bir rol üstlenmiştir. Görsel kültürler olarak adlandırılan akademik alanın, büyük ölçüde sanat tarihi ve medya çalışmaları yaklaşımlarından yararlanarak, İngiliz kültür çalışmaları geleneğinin bir parçası olarak yirminci yüzyılda büyüdüğü (Horner, 1998) iddia edilmesine karşı, batı merkezci yapısı tartışılmaktadır. Örneğin, Antropolog Poole, “*görsel ekonomi*” kavramını kullanarak görsel ürünlerin dolaşımının, bazen metalaştırılmış bir bakışı ürettiğini, değişik mekânlarda farklı anlamlar ürettiğini ve ırkçı bir yapısı olduğunu söylemektedir (Rose, 2016, s. 10). Mitchell (2005) batı merkezci olan bakışın karşısında şunu söylemektedir (s. xiv):

“Farklı yerlerde ve çağlarda farklı dünya resimleri vardı ve bu yüzden tarih ve karşılaştırmalı antropoloji sadece olayların ve pratiklerin tanımı değil, olayların ve pratiklerin temsilidir. Resimler, bu tür şeylere erişme yolumuzdur.”

Elbette farklı görsel kültürler arasındaki sınırların çizilmesi günümüzde oldukça zordur. Örneğin, McLuhan’ın (2015) küreselleşme savunusu içinde Doğu, Batı’yı kültürel, ekonomik, siyasal vs. konularda ulaşılabilecek ana hedef olarak görmeyi bırakacaktır. Çünkü her türden enformasyon uluslararası olarak dağılacak ve her yerel kendi özgünlüğü ile küresel dünya içinde konum elde edebilecektir. McLuhan’ın yorumu küreselleşmenin yukarıda bahsedilen görsel melezleşmeyi arttıran, girift anlayışlar getiren tezahürüne dair bir yorumdur. Bu söylemin teknolojik determinizm açısından eleştirisini yapmaktan ziyade, bilginin, görüntülerin kültürel sınırların ötesinde dolaşımını göstermesi açısından önemlidir. Ancak yerellik vurgusu önemli görünmektedir. Bu noktada kısaca görsel kültür içinde seyreden kültürel sınıra dair tartışmaya değinmek gerekmektedir.

Kültür ortak anlam dünyasını işaret etmekte ve bu yüzden o kültürün üyelerinin öteki ile sınırı kurmasını da sağlamakta, aynı anlam dünyası ile farklı olan arasında bir konumlanışı beraberinde getirmektedir. Bu noktada, yukarıda söylendiği gibi kültürün maddi yanı ile görselliğin sanal yanı arasındaki gerilim görselliğin evrenselliği ile göreliliği arasında da vardır. Tartışma temel olarak görsellik “evrensel bir ortaklık ifade eder” ile “kültürel farka göre anlam kazanır” arasındadır. Bu tartışmayı Jay (2002a) farklı perspektiflerden ele alarak açıklamıştır. Evrenselci bakış, farklı coğrafyalarda hibrid bir ortaklığın oluştuğu tespitini yapmakta ancak yerelliği göz ardı etme eğilimindedir. Diğer yandan kültürel görelilik anlayışı yerelliğe vurgu yapmış, fakat yeterli bir bakış geliştirememiştir. Çünkü kültürel yapılandırmacılığın bireyin toplumsal olarak inşa edildiği iddialarına karşı “görsel deneyim” öznel kalmakta ve görsellik belli bir kültürün manyetik alanından fazlasını ifade etmektedir.

“Görselin dilsel ve kültürel kısıtlamalardan kopma kapasitesinin net bir örneğini görmek için, yalnızca küresel başarıya ulaşmak için ortaya çıktığı belirli kültürün sınırlarını hızla aşan sessiz filme kadar bakmamız gerekiyor... kültürel sınırların ötesine geçmek için dublaj veya altyazıya gerek yoktu” (a.g.e., s. 274).

Bu bakıştan şunu çıkarabiliriz: Görsel ürünler hem herkesçe anlam üretilen içeriğe sahip olma potansiyelini barındırır, dolayısı ile evrensel bir muhtevası olduğu söylenebilir, böylelikle belirli bir kültürün sınırlarını aşmaktadır. Fakat aynı zamanda belirli bir kültürün otantik anlayışı ya da toplumun üyesi olarak bireyin deneyiminin özneliği ile farklılaşmakta ve yerelleşmektedir. Bu bağlamda sanat gibi evrensel bir anlam ifade eden üretim biçimi de aynı zamanda yerel karakteristikleri içinde taşımakta ve toplumsal üyenin sanatla karşılaşmasında kültürel aidiyetler kullanılmaktadır. Bu noktada bu noktada sanat alanını ele almak için görsel deneyimi yerel karakteristiklerin nasıl şekillendiğine bakmak önemli görünmektedir.

1.3. Kültürel Sistem Olarak Sanat

Sanatın yüksek kültür olarak ele alınmasında, sanatın zaman içerisinde özerkleşmesi yatmaktadır. Daha önce doğrudan gündelik yaşamın, dini ritüellerin, şenliklerin, toplantıların bir parçası olarak icra edilen ve deneyimlenen sanat, sanatçının yaratıcı deha olarak yerleşmesine yol açacak sanatçı imgesinin dönüşümü, eserin yücelik mertebesine erişmesi, estetik deneyimin kurallara bağlanarak eğitim süreci ile birlikte esere bakan gözün nasıl bakacağına disipline edilmesi yoluyla kendi özerkliğini sağlaması sonrasında, artık gittikçe kendi içine kapanan, kendine referans veren bağımsız bir dünya olarak kendi varlığını yüksek kültür olarak ilan etmiştir (Shinner, 2018). Ortega y Gasset (2010) bu durum, yani sanatın alınıp satılabilen bir nesne olarak dolaşıma girmesiyle sonuçlanan otonomi elde etme süreci, onu deneyimleyen bireyleri toplumsal sınıflara ayırmıştır. Bunlardan biri sanattan “anlayanlar” diğeri ise “anlamayanlar”dır. Sanatın herkes için ya da herkesçe deneyimlenen kültürel pratiklerin parçası olarak değil, yalnızca sanattan anlayan bir azınlığın deneyimi için üretiliyor oluşu sanattan anlamayan insanların sanata dair bir öfkesinin birikmesine sebep olmuş, çünkü sanatı kavrayamayan bireyin mahcubiyeti onu sanata karşı tavır almaya yönlendirmiştir (y Gasset, 2010, s. 21).

Sanata dair bu hiyerarşik bakışın karşısında antropolojik bakış açısı sanatı bir kültürel sistem olarak ele alır (Geertz, 2007, s. 108).

“[Sanat gibi] bizim için anlamlı olan bir şeyin orada saf önemine terk edilmesi düşünülemez ve biz de onu tanımlar, çözümler, karşılaştırır, yargılar, sınıflarız; yaratıcılık, form, algı, toplumsal işlev hakkında kuramlar üretiriz; sanatı dil, yapı, sistem, eylem, simge, duygu örüntüsü olarak karakterize ederiz; bilimsel metaforlara, ruhsal, teknolojik, siyasal olanlara varırız; ve hepsi başarısız olursa karanlık sözleri bir arada dizer ve başka birinin onları bizim için aydınlatmasını umarız.”

Geertz ifadelerine göre sanat yalnızca kendi içinde kalmaz, doğrudan tematik bir belirlenim içine de girmez ancak kültürel yaşamın içine yayılmış bir genel ifadeyi de temsil edebilir. Bu bakış açısı sanatı kendine referans veren otonom bir alan olarak kavramaz, bireyin kültür içindeki diğer pratikleri ile de ilişkilendirir:

“Bir bireyin duyguları veya kimse bir ada olmadığına ve bütünüün parçası olduğuna göre daha önemlisi bir halkın yaşama ilişkin duyguları, elbette, sanatlarından başka birçok yerde de kendisini gösterir. Onların dininde, ahlakında, biliminde, ticaretinde, teknolojisinde, siyasetinde, eğlencesinde, hukukunda, hatta günlük pratik varoluşlarını örgütlenme biçimlerinde görülür” (Geertz, 2007, s. 109).

Dolayısıyla sanat üzerine düşünmek yalnızca sanatın kendisi üzerine düşünmeyi değil onun dışında kalan uygulama, deneyim alanlarına da bakmayı gerektirir. Bir toplumun sanatı üzerine düşünmek, sanat mekânlarının düzeni, toplumun örgütlenme biçimi, üyelerinin bakış açısı, toplumu, sanatı nasıl gördükleri ile ilgili çalışmak demektir. Benedict (2011) bu noktada vurguyu deneyimlerin, inançların ve dolayısıyla anlamlandırma pratiğinin gelenek ile olan ilişkisine yapar ve geleneğin kültürel pratiklerde birçok farklı şekilde ortaya çıktığını öne sürer. Çünkü *“Hiç kimse dünyaya eski gözlerle bakmaz.”* Bireyi saran kültür, kurumlar, belirli yerleşik düşünce tarzları ile denetlenir ve birey dünyaya bu pencereden bakar. Ona göre bireysel bir yaşam öyküsü dahi, ilk ve en önemli olarak bireyin içinde yaşadığı toplumun standartları, kuralları, anlam, davranış örüntülerini edinerek onunla kurduğu uyum doğrultusunda ilerler. *“Doğduğu andan itibaren içinde doğduğu gelenekler kişinin deneyim ve davranışını biçimlendirir. ... Artık kendi kültürünün alışkanlıkları onun alışkanlıkları, inançları onun inançları, olanaksızlıkları onun olanaksızlıklarıdır”* (s. 29). Bu yüzden kişi bir sanat gibi bir kültürel örgütlenme içine girdiğinde, *“fiziksel düzen, kıyafet kodu, insanların birbirlerine hitap etme şekli, mekânın kokusu ve hissi, duygusal yoğunluğu ve diğer fenomenlerden daha kalıcı arşiv tezahürlerine”* (Schein,

2011, akt. Spencer-Oatey, 2012, s. 3) kadar bir dizi benzerlik ya da fark üzerine gözlem yapar. Bu yüzden toplumsal üye, sanatı, sanat mekânını ya da dijital imgeyi dahi deneyimlese, bir kültürel gözlemci olarak konumlanır. Sanat da, “*duyguların ve yaşam deneyimlerinin başka insanlarla paylaşılmasını ve böylece iletişim kurulmasını sağlayan toplumsal davranışlardır.*” Bu iletişiminin iki yanı, yani sanatı üreten ve onu deneyimleyen bireyler özgün bir yaratıcılığa sahip olduğu için ve her yerel kültürün düşüncesi gelenekler ile belli ölçüde kısıtladığı için, sanatın formu, üretim tarzı ve ona bakış açısı farklılık gösterecektir ve üyelerin kimliklerini kurmasına yardımcı olacaktır (Haviland; Prins; Wlrath; Mcbride, s. 722). Bu yüzden, kültürel bir form olarak sanatı gözlemleyen, deneyimleyen kişi, hem içinde yaşadığı kültürün geleneklerinden, kültürün yarattığı sermayeden edinilen dünya görüşünü kullanır hem de sanat ile iletişimde kendi öznelliğini, duygularını katarak özgül deneyimini yaşar. Bu deneyim ise; “*toplumsal konum, manevi kimlik ve politik güç gösterisi için kullanılabilir. ... Sanat, gruba bağlılık ve kimlik göstergesi de olabilir*” (Haviland; Prins; Wlrath ve Mcbride, s. 720).

Her iki bakış açısı -yüksek sanat ya da kültürel sistem- için de çağdaş çalışmalar belirli temel vurgular etrafında şekillenmektedir: Sanatın toplumsal koşulları, sanat üretiminde kullanılan malzemenin toplumsal boyutu ve sanat pratiğinde ortaya çıkan toplumsal ilişkiler (Williams, 1993, s. 23). Bu amaçla Evelyn Payne Hatcher (1985) *Art As Culture* isimli kitabında sanat ile ilgili kültürel yorumlamayı çeşitli sorulara cevaplar vererek incelemiştir.

1. Nerede? Bu sorunun karşılığı coğrafi boyutta sanat mekânının ya da kültürel topluluğun yerleşimini ifade etmektedir. Çünkü kültürel coğrafyanın yanında fiziki coğrafya dahi sanat üretme ve anlamlandırmayı biçimlendirmede pay almaktadır.
2. Nasıl? Hangi teknolojik aletler kullanılır? Sanatın üretiminde sanatçının, sanat mekânında kurumsal aktörlerin ya da sanatı görenlerin kullandığı teknolojik araçlar ile ilgilidir. Toplumsal, kentsel düzende teknolojinin kullanma pratikleri sanatın biçimsel ya da içeriksel yapısını etkiler.
3. Kim? Sanatın oluşturulmasında ya da görülmesindeki psikolojik boyutlar, bireysel deneyim ya da öznel yaratım süreçleri içinde bireyin algısı sanat nesnesine aktarılmaktadır.

4. Neden? Sanatın sosyal bağlamı ve toplumsal işlevi ile sanat nesnesi ya da sanat deneyimi ilişkilidir. Bir sanat eserin hangi toplumsal bağlamda ortaya çıktığı sanat dünyasını biçimlendirir.
5. Ne? Sanatın ne ilettiği ve bundan ne anlaşıldığına işaret eder. İletişimsel olarak sanat eseri ve kullanıcı (izleyici) arasındaki ilişkinin biçimsel yapısı kültürelidir.
6. Ne zaman, nereden? Sanatın zaman boyutu önemlidir. Hangi gelenek içinde olduğu, bugüne kadar geçirdiği değişimler gibi süreçleri içerir.

Nitekim Becker (2013) da bir sanatın üretilmesini bir sistem olarak ele almaktadır. İşbirlikleri, iş bölümü, geleneksel kalıplar ve yöntemler ya da bunlara karşı duruşlar sanatın üretilmesi için zorunlu ve gereklidir. Ancak bir sanat eseri üretildiğinde onun gösterme mecrasına ihtiyacı vardır, bu da onu çeşitli yöntemler ya da mekânlar kullanılmasını gerektirir. Örneğin bir film için sinema, resim için müze ya da sergi salonu gerekecektir. Bunun nedeni üretilen eserin izleyiciye ulaştırılması gerekliliğidir. Böylece sanat bir toplumsal örgütlenmedir ve toplumsal hayatın dinamikleri ile oluşur. Onunla ilişki kuran birey de bunun dışında kalmaz. Böylelikle toplumsal aktör olarak bireyin sanatla kurduğu ilişki geleneklere, yaşam deneyimine, gündelik hayata, mekâna ve zamana bağımlıdır, bunlar vasıtasıyla açığa çıkar ve sürdürülür. Bu noktada sanatın kendisi ile değil onu deneyimleyen bireyi ele alacağız ve bunu gündelik yaşam ekseninde değerlendireceğiz.

1.4. Görsel Kültür Alanı Olarak Gündelik Hayatta Sanat Deneyimi

“Başkalarının eylemleri daima benimkiler üzerinden anlaşılacaktır, “biri” veya “biz”, “Ben” üzerinden anlaşılacaktır. Ama sorun tam da buradadır: Ben sözcüğü nasıl olur da çoğul hale gelir? ... Toplumsal olan biz onu tanıdığımızda ya da yargıladığımızda zaten oradadır” (Merleau-Ponty, 2016, s. 468; 488).

Bu bölüm gündelik yaşamda sanat ile kurulan ilişkinin gündelik bireysel pratik açısından nasıl şekilleneceğini, bunun mekân ve estetik ile ilişkisini ele almaktadır. Öncelikle gündelik sanat deneyiminin deneyimlenme mecralarına değinilmiştir,

ardından ise gündelik bireysel deneyimin nasıl şekillendiğine dair kuramsal bir çerçeve oluşturulmuştur.

Sanat deneyiminin bir pratik olarak şekillenmesini sağlayan kültürel aidiyetler (Bourdieu, 2017) ve özne konumu (de Certeau, 2008; Goffman, 2016) üzerine yapılan tartışmalar çeşitli yöntemsel çalışma prensiplerini de beraberinde getirmektedir. Çalışmalar, bir yanı ile daha makro-toplumsal çalışma düzenine diğer yandan mikro bireysel anlayışlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Esasen makro ile mikro teorizasyon farklı kuramsal dayanaklara ve çalışma izleklerine sahiptirler¹. Biz burada kültürün deneyimlenme ve gündelik hayattaki davranış pratikleri ile ilişkileneceği açısından her iki anlama/açıklama biçiminin de konu ile ilişkili olduğunu düşünmekteyiz. Önceki bölümün sonunda tartıştığımız küresel olan ile yerel olan arasındaki bağıntı, toplumsal olan ile bireysel olan arasında da vardır. Bir yandan kültürel analizin bireyler arasında ortak anlam dünyaları kurma çabası diğer yandan bireyin özgün anlamlar üretmedeki tasarrufu gündelik sanatsal pratik içinde herhangi bir sanat nesnesi ve sanat mekânı ile kurulan ilişkinin düzenlenmesini etkileşimsel olarak sarmaktadır. Böylece birey kendi anlamlarını toplumsal atmosfer içinde ve onun dinamikleri ile oluştururken, özgün bireysel yaratım sürecini de sürdürmektedir. Lefebvre (2007) şu şekilde aktarmaktadır (s. 100):

“Bireysel imgeler ya da simgecilikten kalan toplumsal imgesel vardır. Bu imge gündelik hayatta toplumsal cinsiyet rollerinden, yiyecek içecek, moda, lüks gibi imgelerin dağıldığı bir alanı içerir. Dahası, gündelik hayatı programlayarak bu "mesajları" ritüelleştiren ve uygulanabilir kılan kodlar vardır. Her birey bunları kendi tarzında okur, okuduklarını kendi zevkine göre somutluk ve ya soyutluk içine, pragmatik olan veya düşsel olan içine yerleştirir. Gördüğü şeyi düşler, düşlediği şeyi görür.”

¹ Bourdieu'nun (2017) orta ölçekli karma araştırmaları daha makro söylemsel bir zemin üzerinden şekillenir. Örneğin, Bourdieu'nun takipçisi, sanat dünyaları üzerine çalışmalar yapan Dimaggio'nun (1996) sanat mekânlarını, ziyaretçileri ele alış biçimi daha makro-yapısal perspektife sahiptir; kurumsal ya da kültürel habitusun nasıl şekillendiği ile ilgili analizleri yapmaktadır. Ancak Goffman'ın (2016) ya da onun kültürel bakışı üzerinden seyreden çalışmalar makro ilişkilere bakmaz, bireylerin diğeri ile kurduğu temasları etkileşimsel düzlemde sembolik mikro işleyişler olarak kavrar. Örneğin, Ünsaldı'nın (2019) Türkiye'deki gündelik mikro ilişkiler üzerine olan çalışmasının hemen başında ziyaretçi olarak bireyin müze yöneticilerinden biri ile kurduğu mikro etkileşimsel iletişimi ele alır.

Öyleyse, toplumsal imgelem ile bireysel imgelem arasındaki ilişki diyalektik olarak işlemekte, toplum ile birey sürekli bir etkileşim içindedir. Bu anlam dünyasının temel kaynakları ise gündelik deneyimlerden gelmektedir. Öncelikle her ne kadar tanımlamak zor olsa da gündelik hayat şöyle tanımlanabilir:

Duncum'a (2002) göre, gündelik hayat, duygusuzluk hissi ile birlikte var olur, özdeşünömsel olmayan davranışları içerir, dilin gevezeliklerini, eğlenceyi ve katılımı içinde barındırır. Aynı şekilde, günlük yaşam birçok görüntüyü de içerir. *"Bunlar arasında rüyalar, fanteziler ve hayaller, ayrıca videolar, dergi reklamları, tema parkları vb. Günlük yaşamın ortasında festivaller, alışveriş merkezleri var ve günümüzde her zaman televizyon var"* (s. 4-5). Gündelik alan görsellik ile karşılaşmaları ve tüm görsel kültür üzerine bir deneyimi barındırır.

"Gündelik hayat genellikle ciddi bir değerlendirme alanı olarak göz ardı edilir. Yine de, tüm kavramsallaştırmalarımızı, tanımlarımızı ve yaşam öykülerimizi yayıldığı zemini sağlayan günlük yaşamdır" (Featherstone, 1995) *Gündelik hayat rutinleri ve deneyimleri, inançları ve pratiklerimizi içerir.* Dolayısı ile gündelik, sıradan pratikler kültürel olarak şekillenmiştir, basit, önemsiz bir alan değildir, kültürün ve anlamın üretildiği toplumsal dinamikleri ve kültürel örüntüleri barındırmaktadır. Ünsaldı (2019) gündelik yaşamdaki sıradan etkileşimlerin dahi belli bir sistem ile işlediğini, öteki ile kurulan sıradan ilişkinin kültürel bir yapısının olduğunu ve bu sürecin iletişimsel bir süreci ifade ettiğini söylemektedir.

Lefebvre (2007) gündelik hayatın tarih taşımadığını ancak zaman kullanımıyla ilgili olduğunu söylemektedir. Ona göre gündelik olan, çağın teknik araçlarından beslenir, gelip geçici pratiklerle sarılmıştır, görüntülerle, görünümlemlerle ilgilenir, modern dünyanın sunduğu gösterilerle dolu bir mecradır, *"modernliğin arka yüzüdür, zamanın ruhudur"* (s. 35-36).

Lefebvre gündelik hayatı değerlendirmeyi şu şekilde ele almakta ve kültürel analiz vurgusunu yinelemektedir:

"Gündelik hayatı tanımlarken, içinde yaşadığımız toplumun gündelikliği (ve modernliği) doğuran özelliklerini saptamak zorunludur. Görünüşte anlamsız olgular arasından esas olan bir şey yakalayıp, olguları düzene sokarak onu tanımlamak, bu toplumun değişimlerini ve perspektiflerini tanımlamak söz konusudur. Gündeliklik

sadece bir kavram olmakla kalmaz, bu kavram "toplum"u anlamak için bir ipucu olarak da alınabilir. Gündelik olanı küreselliğin, devletin, tekniğin ve teknikliğin, kültürün (veya kültürün çözülmesinin), vs. içine yerleştirmek gerekir” (Lefebvre, 2007, s. 40).

Bennet (2013) gündelik hayatı ele alırken, bireyin çevresini saran dünyayı deneyimleme biçiminin özsel bir hakikat sunmadığını, bu yüzden homojen bir kavram olarak değerlendirelemeyeceğini öne sürmektedir. Ona göre küresel hareketliliğin artışının uzam ve mekân üzerinde yoğunlaşmasıyla birlikte gündelik deneyim parçalanmıştır. Daha önceki toplumsal atmosferdeki daha homojen, sabit görünen kültürel aidiyetler günümüzde çoğullaşmış ve birbiri ile çekişmeli hale gelmiştir. Çağımızda gündelik hayat, *“hareket ve kültürel melezleşme süreçleriyle sürekli tanımlanıp, yeniden tanımlanmaktadır”* (Bennet, 2013, s. 16). Ancak Chaney (1996) özellikle yerellik ilişkisiyle kurulan kimlik ile aktörlerin kendileri ve çevreleri hakkında karar verdiğini ve bunun bir yaratım süreci olduğunu söylemektedir. Yerel bilginin bireyin gündelik olanı çerçevelemesinin bir yolunu sunduğunu, gündelik deneyim uzamının yaratıcı düzenlemesini sağladığını söylemektedir (s. 92). Bu noktada Chaney (2002) yaşam tarzları ve kimliklenme açısından şu iki önermeyi yapmaktadır: (I) İnsanlar kendi benlik ya da kimliklerini bireysel olarak kurarak, bunları kullanma biçimlerini genel kültürel değişimlere göre düzenler, (II) Bireysellik ve kimlik anlatılarının statüsel bir konumlanma ile birlikte daha geniş süreçlerin içine yerleştireceklerdir (s. 128). Böylece sanat deneyimi bir toplum içinde bireylerin ortak yaşam tarzları ya da sanat seyircisi gibi kimlikleri paylaşmanın bir aracıdır.

Bu genel girişten sonra, öncelikle çağımızdaki gündelik hayatta sanat deneyiminin dayanaklarını ve gündelik bir pratik olarak sanat deneyimini bireysel açıdan çerçeveleyerek bireyin sanat deneyiminin toplumsal ve bireysel açıdan nasıl ele alınabileceğini tartışacağız.

1.4.1. Gündelik Hayatta Sanat Deneyimi Alanları

Bu tezin sınırlandığı şekilde gündelik hayatta sanatı görmek çağımızda iki temel alanda gerçekleşir. Bunlardan ilki dijital medya (mobil cihazlar, bilgisayarlar, VR turları vs.) diğer ise kent mekânı içindeki sanat mekânlarıdır. Nitekim ikisi de görsel kültürün parçasıdır, biri dijital görsellik dolayımında diğeri ise maddi yaşamın içindeki kent, mimari gibi görsel dünyayı işaret eder. Çağ dijitalleştiği ölçüde sanat dijitalleşmiş ya da sanatın somut varlığı dijitalle aktarılmıştır. Diğer yandan ise müzeler, galeriler, sokaklar sanat deneyimi için somut mekânsal alanlardır. Birey sanatı görmek için bu mekânları ziyaret eder. Ancak her iki deneyim de bir tüketim meselesidir ve bu tüketimin nasıl gerçekleştiği ve anlamlandırıldığı önemlidir.

Çağımız her türden ilginin, kimliğin, aidiyetin akışkanlığına izin vermektedir. Hatta çağın kültürel atmosferi akışkanlığa dayanmaktadır (Bauman, 2015). Bauman'ın akışkan toplum dediği bu genel yapıyı Jameson (2008) postmodern ya da geç kapitalist toplum olarak ele almaktadır. Jameson'a göre postmodern kültür gündelik olanın içine sızmıştır (s. 15). Ancak herhangi bir tutarlı açıklamadan yoksundur, çatışkı ve çelişkilerle doludur (s. 25). Postmodern kültür, her şeyin birbiri içine sızdığı, zamansal, mekânsal, duygusal olarak sabitliği gerektirmeyen durumu ifade etmektedir. Nitekim Bennet (2013) de özellikle tüketim üzerine yapılan araştırmaların özdüşünümsel ve kişiselleştirilmiş kimliklerin inşasında bireyleri aktif failer olarak ele alındığını aktarmaktadır (s. 107). Lipovetsky, Vere du vide (Boşluk Çağı) kitabında artık, sabit dayanaklardan ya da gündelik, yaşamsal ilgilerin kültürel/sınıfsal kerteriz noktalarından yoksun bir çağda zevkler, davranışlar biribiri üzerinde baskı kurmadan bir arada var olabilir düşüncesini savunmaktadır. Birey ister minimalist çevreci bir yaşamı ister karmaşık tüketime dayalı bir hayatı tercih edebilir (akt. Touraine, 2002, s. 210-211). Fry de (aktaran Bauman, 2015, s. 4) aynı izlekten devam ederek tüm farklı yaşam tarzlarının, beğenilerin, kimliklerin bir aradalığını ve tüketimini şu şekilde anlatmaktadır:

“Evet, insanlar dijital teknolojinin her alanında çılginca davranabilirler ve aynı zamanda kitap da okuyabilir, operaya gidebilirler ve bir kriket maçı izleyebilir ve kendilerini çok fazla uzak hissetmeden Led Zeppelin konserine bilet alabilirler

... *Tayland yemeği sever misiniz? Peki, İtalyan yemeklerinin nesi varmış? Dur bakalım... Sakin ol. İkisini de severim. Rugby maçlarını ve Stephen Sondheim müzikallerini sevebilirim. Yüksek Viktorya Gotiğini ve Damien Hirst'in eserlerini ... Herb Albert'in Tijuana Brass'ını ve Hindemith'in piyano eserlerini... İngiliz ilahilerini ve Richard Dawkins'i. Narman Douglas'ın ilk baskılarını ve İpod'u, bilardo, dartı ve baleyi...*”

Bu noktadan yola çıkarsak sanat aynı zamanda belli mecraların kullanımını içeren ve bunun üstünden edinilen, inşa edilen bir kimlik ve yaşam tarzı meselesidir. Modernitenin çöküşü ya da post-modern dönemeç olarak ifade edilen bu dönemde artık sınıf, toplumsal cinsiyet, ırk gibi *kimlik kavrayışlarının önemini yitirmesi*² ile birlikte medya ve kültür endüstrilerinin kapladığı alanın artışı el ele yürümüştür (Bennet, 2013, s. 15). Chaney'e (1996) geç modernizme ait bu genel atmosfer boş zaman ve tüketim eksenli bir yaşam tarzı ve kimliklenme ile birleşerek “kültürel parçalanma” yaratmıştır. Bireyler artık kendi kimliklerini kültür ve medya endüstrileri üzerinden elde ettikleri imgeler, nesnelere ile biçimlendirmekte ve yukarıda bahsedildiği gibi “bütünsel bir yaşam biçimi” (whole way of life) (Williams, 1993) olarak deneyimlenen kültürel ilgileri ya da yaşama biçimlerini sürdürmenin önemi ortadan kalkmaktadır. Ancak yine de bir sanat izleyicisi olmak demek sanatsever kimliğini taşımak demektir ve sanat alanı toplumsal örgütlenmede onunla ilişki kuranları sınıflandırır. Öncelikle bir sanat eserini kimin göreceğine, sonra ise nasıl deneyimleyeceğine dair bir sınıflandırmadır.

1.4.2. Sanat Deneyiminin Hızlanması: Dijitalleşme ve Medya

Çağımıza dijital çağ diyoruz. Bu durum bütün günlük rutinlerimizin içine sızmış dijital mecraların varlığından kaynaklanıyor. Bilgiye nasıl ulaştığımız,

² Bu bakış açısı şunu anlatmaktadır: Artık kimliksel, sınıfsal aidiyetler zorunlu birer sabitleyici olmaktan çıkmıştır. Birey kendini yeniden kurabileceği, farklı kimlik, sınıf aidiyetlerini benimseyebileceği araçlara ulaşarak bunların göstergelerini barındırma potansiyeline sahiptir. Bu ifade, sınıfsal ya da kimliksel aidiyetlerden kaynaklı olarak deneyimlenen ayrımcılık, dışlanma, şiddet, ekonomik mahkûmiyet gibi sorunların ortadan kalktığı gibi bir anlamı barındırmayacak şekilde kullanılmıştır.

alışverişlerimizi nasıl yaptığımız, müzik dinleme, film izleme, müze ziyaret etme gibi sanat alanlarına nasıl ulaştığımız, fotoğraf ve videolarla kendi yaratıcı süreçlerimizi nasıl inşa ettiğimiz düşünüldüğünde bu durum bize yabancı gelmeyecektir. Çünkü hepsini dijital olarak da gerçekleştirebiliriz. Medya ve kültür endüstrilerinin kapladığı alan gittikçe artmasıyla el ele yürüyen dijitalleşme süreçleri çağımızda sanat deneyiminin de belli dijital arayüzler dolayımında gerçekleşmesinin yolunu açmıştır. Benjamin'in belirttiği gibi reproduksiyonların çoğalması sanatla daha fazla insanın kesişmesini sağlamış ve günümüzde ise medya ortamlarında sanatın insanlar tarafından görülmesini de dönüştürmüştür. Stevenson'a (1995) göre aslında çağdaş kültürler medya kültürleridir. Gergen (1995) ise gündelik davranış için ana kaynak olarak medyayı ele almaktadır (s. 123).

Medyanın merkezi konumda olduğu çağımızda bireyler artık uzak kültürel kaynaklara rahatça erişebildikleri için kendilerine bir matris yaratmaktadırlar. Bu matris hem yerel karakteristikleri ve/ya toplumsal pratikleri hem de uzak-öteki ile kurulan iletişimi kapsamaktadır. Kültürel alanları birbirine bağlayan medya aracılı dünyada bireyler *“yaşam deneyimini dönüştüren ve kültürel alanın anlamını kökten yeniden yapılandıran geniş maddi ve söylemsel dünyalar yaratmak için rutin olarak yakın ile uzağı, yeni ile gelenekseli ve görece aracılanmamış (unmediated) olan ile çoklu-aracılanmış (multimediated) olanı kaynaştırmaktadırlar.”* (Lull, 2001, s. 131-132) Böylelikle kültür de sürekli olarak çoğullaşan kimlik inşalarının parçalı toplamına dönüşmektedir. Bireyler için kendi kimlikleri, çeşitli referans noktalarıyla yeniden yeniden kurulur. Böylece kimliğin bir yanı yerel kültür bağlamlarına bağlanırken, bir yanı da yerel olanın dışında kalan küresel medya ve kültür endüstrilerinin farklı ürünleri ile ilişkilendirilir (Lull, 2001). Bir önceki bölümün hemen girişinde söylendiği üzere görüntüler de medya aracılı olarak kendine has bir kültür yaratarak *“tarihsel, kolektif kimliklerin”* oluşturulmasında rol üstlenirler.

Bu durum McLuhancı teknolojik belirlenimciliğe işaret etmekten ziyade görsellik temelli iletişim ve sanatı görme biçimimizi yönlendirdiği konusundaki değiniden ibarettir. Nitekim mekânların medyalaşması ve dijital çağın enformasyon akış hızı (Virilio, 2003) sanatla karşılaşma noktaları olarak mobil telefonları ya da bilgisayar uygulamalarını getirmiş ve sanat deneyimi için bir arayüz oluşturmuştur. Dijitalleşme ve medya eksenli atmosferde gündelik ifadelerin ve kültürel pratiklerin süregelen işleyişi Harvey (2010, s. 76) tarafından şu şekilde ele alınmıştır:

“Zaman ufkunun çöküşü ve anlık olana yönelen ilgi, kısmen, kültürel üretimde olayların, gösterilerin, "happening"lerin, medya imgelerinin çağdaş dünyada ön plana çıkmış olmasının ürünüdür. Kültür üreticileri yeni teknolojileri, medyayı, nihayet multimedya olanaklarını araştırmayı ve kullanmayı öğrenmişlerdir. Gelgelelim, bunun sonucu modern hayatın gelip geçicilik taşıyan özelliklerinin yeniden vurgulanması, hatta yüceltilmesi olmuştur.”

Dijital medya kültürlerinin sanat deneyimine getirdiği “zamansızlık” her an her yerde ulaşılabilir ve deneyimlenebilir olmasından kaynaklanmaktadır. Mobil cihazların ve bunlar dolayımında deneyimlenen sanatın varlığı onu tam da gündelikliğin içine getirir. Nitekim de Certeau (2008) günlük pratiklerde gittikçe artan göz temelli iletişim biçimlerini olumsuz olarak kavramaktadır. Reklamlar, gazeteler, televizyonlar gibi günlük olanı kaplayan görsel barındıran medyaların ticari yapısı kanserli bir görmeyi üretmektedir; görünür ve gösterilir olmak iletişimsel algının merkezine gelmektedir. Bunun daha kaçınılmaz hale geldiği dijital çağda sanatla kurulan ilişkiler medya dolayımında deneyimlenen bir atmosferi de ifade etmektedir. Bu durum hem görsellik ile karşılaşma hem de kendi görselliğimizi üretme ve yayma açısından bu şekildedir. Ancak bu hızlı akış sanat deneyiminin de hızlanmasına ve görsel olarak hızlıca tüketimine sebep olmaktadır.

1.4.3. Sanatı Yerde Görmek: Kent Mekânı ve Kültürel Merkezler

Mekânı deneyimleyen birey bir gözlemcidir, gördüğü dünyayı deneyimler, anlamlar yaratır ve başkalarına aktarır. Ayrıca, gündelik deneyimde benimsenen sanatsal beğenilerin, ilgilerin ya da müze-sanat galerisi ziyareti gibi pratiklerin oluşacağı atmosfere, başka bir deyişle mekâna ihtiyacı vardır. Nitekim gündelik hayatın içinde bir dizi mekânsal düzenek vardır: Restoran, hane içi, opera sahnesi, kilise ya da müze gibi... Foucault (2014) mekânların -özellikle müzeleri ve kütüphaneleri kastederek- Lull’un medya için söylediklerine benzer bir ifadeyle sürekli geçmiş ile şimdiki bir araya getiren heterotopyalar olarak tanımlamaktadır. (s. 291-302). Kent ortamına ait bu mekânlar kültürel öznenin gündelik sanatsal deneyiminin zemini olarak iş görür. (Simmel, 2009; de Certeau, 2008) Nitekim bunu

deneyimleyen bireye vurgu yapan Bourdieu'nün habitus, de Certeau'nun taktik ya da Goffman'ın sahne kavramları mekânsal anlayışlara sahiplerdir.

Diğer yandan Williams, şehirlerin hatta ülkelerin de görsel hikayeler anlattığından bahsetmektedir. Kent manzaraları, peyzaj bahçeciliği ya da mimarisi o toplumun bireyleri ve ortak tarihi ile ilişkilidir (akt. Reynolds, 1998, s. 133). Öte yandan sanat görmek için yola çıktığımızda kentin kendisi ile ve onun barındırdığı mimari yapılar, panolar, fotoğraflar, tabelalar, graffitiler, vitrinler vs. gibi birçok görüntüyle karşılaşmak anlamına gelir. Ayrıca belirli mekânlar belirli görsel hikayeler ile karşılaşma alanlarını yaratır. Örneğin, müze ziyaret etmek yalnızca eser görmek anlamına gelmez; sanat mekânının kafe, mağazasını kullanmak ya da sosyalleşme aracı anlamına gelebilir. Bu bağlamda, bireyin mekân deneyimini azaltan hızlı şehir atmosferine ve ardından kent ve mimari ile kurulan ilişkinin bir deneyimin parçası olduğu fikrini savunan de Certeau'nun düşüncesine değineceğiz.

Sennet (2018, s. 11-17) de kent mekânında özellikle otoyolların farklı bölgeler arasında doğrudan bağlantı kurarak güzergâh üzerinde kalan diğer bölgelerin görülmesini engellediğini, böylece parçalanmış kent mekânında belirli semtler ile -örneğin yoksul/varsıl mahalleler ile- hiç temas etmeden yaşamaya izin verdiğini söylemektedir. Aynı zamanda hareketin hızlanmasının duyarsızlaşmaya neden olduğunu, çünkü kent ortamında çok fazla uyaranla karşılaşan insanın bu uyaranları azaltarak hareket etmek zorunda kaldığını söylemektedir. Harvey (2010, s. 350) kentteki hızlı akışı da kapsayarak genel olarak çağın kültürünü “zaman-mekân sıkışması” olarak ele almaktadır. Kentte, “*görebildiğimiz sadece yalıtılmış mekânlar, yalıtılmış düşünceler, yalıtılmış bireylerdir.*”

Kent ve mimari ile duyuşsal algılar iç içedir, mekân ile bireyin algısı keşismekte, birey gündelik pratiklerdeki mekânsal deneyim ile anlamlar üretmektedir. Lefebvre'e (2014) göre modernite mekânının görünen temel nitelikleri “homojenlik, parçalılık ve hiyerarşiklik”tir. Örneğin, homojenlik için inşa edilmiş toplu konutlar aksine yönde izolasyonu ve parçalılığı getirmektedir. Diğer yandan kent mekânında çeper mahalleler, gettolar ya da kentin iç mahalle grupları birbirinden ayrılmış, merkezlerde dahi temas edemeyen sözde-topluluklar yaratmıştır. Bu parçalanma aynı zamanda hiyerarşik bir mekân düzenlemesine işaret etmektedir: “*Konut mekânları, ticari mekânlar, boş zaman mekânları, marjinaler için mekânlar, vb.*” (Lefebvre,

2014, s. 27). Nitekim Zukin (1995) 1980 sonrasında post-modern ekonominin bir parçası olarak sanatın sembolik tüketimi ile müzelerin birlikte yürüdüğünü ve kentteki kültürel tüketim merkezlerinin oluşturulmasında kültür üreticilerinin ve şehir planlamacıların buna uygun planlamalar yaptığını söylemektedir. Bu noktada müzeler -Zukin bunu Mass MoCA³ incelemesi ile yapmaktadır- bir yandan görmenin otonomisini (authonomy of vision) diğer yandan ise kültürel çeşitliliğin artırılması yoluna sembolik ekonomiyi kendi bünyelerinde geliştirmiştir (s. 107).

Zukin (1995) aynı zamanda bu yönde oluşturulmuş kültürel merkezleri soylulaştırmanın bir aracı olarak görmektedir. Ona göre 'soylulaştırmanın kritik altyapısı' bir dizi kentsel eğlence merkezidir. Bu tür stratejiler ve kentsel yeniden yapılanma, bir dizi ilgili ekonomik ve ticari uygulamalara işaret eden bir 'sanatsal üretim tarzına' yol açmıştır: İlk olarak, kültürel tüketim etrafındaki yapıyı çevrenin yeniden yapılandırılması ve yeniden değerlendirilmesi, ikincisi, işgücünün yeniden yapılandırılması ve son olarak, sadece kentsel niteliklere ve emeğe, sadece üretken niteliklerinden ziyade estetikleri için değer veren kültürel anlamlar duygusunun beslenmesi soylulaştırma altyapısı etrafında şekillenir.

Böylece sanatı yerinde görmek istemek aynı zamanda kentsel bir mesafeyi kat etmek, kent dokusu içinde farklı noktaları görmek ve ulaşılmak istenen sanat mekânı için planlama yapmayı gerektirmektedir. Hızı neredeyse koşullayan kent akışı için de birey yapısı da kent mekânı ile etkileşim içindedir. Simmel (2009) metropol içindeki birey karakteristiğini *hız* ve *haz* ile birleştirerek şu ifadeleri kullanmaktadır: “*Dakiklik, hesaplanabilirlik, kesinlik metropole özgü varoluş tarzının karmaşıklık ve kapsayıcılığı tarafından hayata dayatılır*” (s. 320-321).

Yine de estetik ve kültürel pratik için mekân önemlidir, zaman mekân deneyimi mekânsal gösterimler ve nesnelere ile mümkün olmaktadır (Harvey, 2010, s. 352). Bu noktada Benjamin'in flaneur kavramsallaştırması da hala belli ölçüde kendini korumaktadır, birey kent içinde hareket ettikçe görsel atmosferi algılamakta ve gözlemektedir. Nitekim de Certeau (2008) metropolde yaşayan bireyin sokağa indiğinde kat ettiği mesafeleri ve gördüğü mekânı deneyime dönüştürdüğünü

³ Massachusetts Çağdaş Sanat Müzesi, Kuzey Adams, Massachusetts'te bulunan dönüştürülmüş Arnold Print Works fabrika binası kompleksindeki bir müzedir. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki en büyük çağdaş görsel sanat ve sahne sanatları merkezlerinden biridir. Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Massachusetts_Museum_of_Contemporary_Art

savunmaktadır. “Dolayısıyla yürüyen kişi de uzamın her göstergesini farklı bir şeye” (s. 194) dönüştürmektedir. Pallasma (2011) benzer şekilde kent ve mimari ile temas eden bireyin deneyimini -bedensel algılamayı da dâhil ederek- şu şekilde anlatmaktadır (s. 50):

“Şehrin karşısına bedenimle çıkarım; pasajın boyunu ve meydanın enini bacaklarım ölçer; bakışım bedenimi bilinçsiz biçimde katedralin cephesine yansıtır, bedenim orada silmelerin ve konturların çevresinde dolanır, girinti ve çıkıntıların boyutlarını duyumlar; bedenimin ağırlığı katedralin kapısının kütleyle buluşur ve kapının arkasındaki karanlık boşluğa girerken elim kapının topuzunu kavrar. Bedenim ve şehir birbirini tamamlar ve tanımlar. Ben şehirde barınırım, şehir de bende barınır.”

Kentsel peyzajlara, trafiğe, kalabalık sokaklara bakarak parçalanmış kentsel bölgelerden sanat mekânlarına akan bireyler düşünüldüğünde bir tablo oluşur ve bunun etkileyici, hatta bir estetik yanı vardır. Kısaca özetlersek, eser görmenin ve gözlemci olmanın önünde giden hızlı akış bireyin hareket ivmesini artırıp yalıtılmasına ya da duyarsızlaşmasına sebep olsa da, birey hala mekâna ihtiyaç duyar ve gündelik pratiği çevresini saran kent, müze, ev gibi mekânsal düzenekler ile birlikte deneyimler. Bu deneyim ise kişinin kişisel tarihi, kültürel arkaplanı ve sanat deneyimine yatkınlığı ile ilintilidir.

1.5. Gündelik Hayatta Sanat Deneyimini Bireysel Pratik Açısından Çerçevelemek

Sanat izleyicisi kimliği kültürel olarak var edilir. Bu bağlamda onu nasıl gördüğümüz içinde yaşadığımız kente, kültürel aidiyetlere, sanatla (ve genel olarak imgeyle) kurduğumuz ilişkinin özgün koşullarına, belirli imgeleri, mekânları diğerleriyle soktuğumuz ilişkiye ve gördüğümüz ne ise onun gibi hareket etmeye, bedensel hareketlerimizi biçimlendirmeye ve simgesel olarak neyi tükettiğimize bağlıdır. Bu açıdan dijitalleşmenin ve medyanın getirdiği belli ortaklıklar olsa da bunlar evrensellik barındırmazlar, yerel özgünlüklere ve her yerelliğin kendi

farklılıklarına bağlanmaktadır. Ki buradaki yerelliği bireyin kendisine kadar çekebiliriz.

1.5.1. Kültürel Sınıfsallaşma ve Sanat Beğenisi

Bourdieu (2017) sanat müzeleri üzerine yaptığı araştırmada müzelerin -erken-iletişim çalışmalarının mantığı ile hareket ettiğini söylemektedir. Bu noktada sanat deneyimi sanat mekânlarının kurguladığı mesajın onun alımlayıcısı için ne anlam ifade ettiği ve alımlayıcının o anlamı kavrayabilme yatkınlığı ile ilgilidir (s. 93). Burada Bourdieu iki yaklaşım belirlemektedir. “*Taze bakış*” (fresh eye) sanat eserine yöneldiğinde, sanat eserinin içsel niteliğinden farklı bir alımlama ile görür ve estetik “değer” konusunda “*eğitilmiş göz*” ile aynı yerde değildir. Bu nedenle, soyutlama ile, tüm ara derecelere ayrılmış, estetik algıya eşlik eden beğenin, basit estetiğe indirgenen ya da bilimsel olarak elde edilebilen haz gibi, hangi varsayımları olduğunu ayırmak mümkündür. Sanatçının niyetinden bağımsız bu taze bakış gerekli ama yetersiz bir durum olarak kavranır, yeterli estetik deşifre gerçekleşmediği için dışsallaşır. Resim algısı zihinsel bir şeydir. Bu yüzden, ona bakmak, en azından sanat eserinde içkin algı normlarına uyulması veya başka bir deyişle, sahibinin estetik niyeti eserin nesnel amacı ile tanımlanması beklenir (Bourdieu, 1968/2003, s. 165).

Bourdieu (2017) müze ve galerilerle kurulan iletişimi kültürel olarak sınıfların sınırları, kültürel sermaye ve eğitim ekseninde ele almıştır. Müzeler ve galeriler kimileri için aidiyet bazıları için ise dışlanma duygusunu pekiştirme işlevi gördüğünü anlatmıştır (s. 140). Bu konuya başlamak için iyi bir referans noktasıdır. Çünkü yukarıda belirttiğimiz gibi bir sanat mekânını ve eseri görmek bireyselden çok toplumsal olarak şekillenir. Bireyler kendi tarihleri boyunca maddi ve maddi olmayan kültürel değerleri edinirler ve bunları yaşam pratiği içinde kullanırlar. Bourdieu gündelik yaşam içindeki pratiklerin belli bir habitus içinde yaşam tarzı ve beğeniler dolayımında gerçekleştiğini söylemektedir. Bourdieu için toplumsal pratik, yani bireylerin ve grupların sosyal alanda günlük yaşam pratiklerinin örüntüleri, habitus (I), farklı sermaye biçimleri (II) ve bunların kombinasyonları ve dönüşümlerini içeren alanlar (III) ile belirlenir. Ancak, toplumsal pratikler yalnızca bireysel davranış ve

bireysel (öznel) karar alma birliği olarak anlaşılamaz, fakat tamamen supra-bireysel yapılar veya (nesnel) sistemler tarafından da belirlenmez (Bourdieu, 1984, s. 169-170). O, habitus kavramı ile pratiklerin yapısal belirleyicileri ve aileden, okuldan, sosyal çevreden edinilen sermaye biçimleri ile öznel karar alma, çözüm üretme, deneyim edinme biçimlerini birleştirme amacındadır: “*Habitus, bir konumun içkin ve bağıntısal özelliklerini birlikçi [üniter] bir yaşam stilinde, yani insanların, malların/varlıkların, pratiklerin tercihindeki birlikçi bir bütünde dile getiren can verici ve birleştirici kökendir*” (Bourdieu, 1995, s. 23).

Bu birleştiricilik anlayışı, bireyi belli bir durumda, problem ile karşılaşıldığında ya da sıradan bir eylemin gerçekleştirilmesinde davranış sınırlarını belirlerken, karşılaşılan sorun ile ilgili çözümün içsel araçlarını sunar. İçinde olduğumuz durum karşısında “*yapılması gerekli olan şeye ilişkin bir tür pratiklik duygusu*”nu içerir (Bourdieu, 1995, s. 45).

Bourdieu kavramlarını kültürel/sınıfsal olarak şekillendiğini iddia ettiği beğeniler ile açıklar. Bireyin herhangi bir alışkanlığının oluşumu veya davranışının edimi doğallaştırılmış ve içselleştirilmiş olarak kavrandığı için gündelik hayatının genel seyri içinde ortaya çıkan tekil eylemler, farklı deneyimler ve beğeniler de doğal olarak algılanır ve düzenlenir. Bu şekilde beklenmedik bir durumla karşılaşıldığında buna uygulanabilir. Bourdieu’ye göre kişinin yaşamını çevreleyen ve kendilerince üretilmiş spor, eğlence, hobiler vs. bütün pratikler ve kendini gösterdiği sanat, kıyafet, sosyal çevre gibi tüm alanlarda bulunabilir. Beğeniler, sınıflandırılmış ve sınıflandırıcı herhangi bir nesne ya da pratik ile yaşam tarzının üretken formunu oluşturan ve ona uygun genel bireysel kapasiteyi belirler (Bourdieu, 1984/2010, s.173). Ancak ona göre;

“*Her çeşit beğeni, birleşir ve ayrılır. Belirli bir varoluş koşullarıyla ilişkili koşulların ürünü olan, benzer koşulların ürünü olan herkesi, ancak onları diğerlerinden ayırarak bir araya getirir. ... çünkü beğeni, kişinin sahip olduğu her şeyin - insan ve şeylerin - ve bunların hepsinin başkaları için temel olduğu, kişinin kendini sınıflandırdığı ve başkaları tarafından sınıflandırıldığıdır. Beğeniler, yani tezahür eden tercihler, kaçınılmaz bir farkın pratik olarak doğrulanmasıdır. Beğeni bir habitus olarak kendini doğal hisseder*” (Bourdieu, 1984/2010, s. 192).

Bu, kültürel olarak “her üyenin sayısız özgül ilişki içinde başkalarını belirliyor ve onlar tarafından belirleniyor olma hissi ve bilgisi içinde soğrulduğu anlamına gelir.” (Simmel, 2009, s. 34) Sanatla ilişkilenenin temas noktalarının yaşam tarzları, beğeniler, kullanımlar ya da gündelik pratikler bireyin sahip olduğu ve kullandığı sermaye biçimleri ile şekillenir. Bu sermaye biçimleri ise kültürel bir sınıfsallaşma yaratmaktadır (Grenfell, and Hardy, 2007, s. 65, 70-1). Belli sınıflar belli beğenilere ve yaşam tarzlarına sahiptir. Örneğin, halk sınıflarından biri sanatı, anlama yorumlama ya da tüketme konusunda yeterli kültürel, sosyal, ekonomik sermayeye sahip olamadığı için bu alanın dışında kalacak, dâhil olduğunda ise kendini yabancı hissedecektir⁴ (Bourdieu, 2017). Çünkü sanat eseri ancak algılandığı ve anlamlandırıldığı ölçüde var olduğu için bu, yalnızca bu sürece hâkimiyetin ve buna uygun kültürel araçlara sahipliğin atandığı tabakalar tarafından yapılabilir (Bourdieu, 2003, s. 170)

Ancak bu düşünce, yani sanat beğenisi gibi belli gündelik pratiklerin ve deneyimlerin bireyin içinde olduğu habitusun sınırlandırıcı yapısı ile oluştuğu fikri, öznel karar alma ve kültür üretme kapasitesini işaret eden kültürel faillik fikrini dışlamaktadır. Bu yüzden habitusun sınırlandırıcı tarafı ve “sıradan insanların ne yaptıklarını bilmedikleri anlamını içerdiği için” eleştirilmektedir (Burke, 2008, s. 112). “Zira toplumsal ortam bireyin tamamını kuşatmaz.” (Simmel, 2009, s. 38). Nitekim artık seyirci sanatı yorumlamak, sanat izleyicisi olmak ya da sanat mekânları kullanmak için gereken araçları edinebilecek niteliğe sahiptir. Bu noktada bireyin öznelliğine vurgu yapmak önemli görünmektedir.

⁴ Buna aileden edinilen kültürel sermaye bağlamında bir örnek: Levi-Strauss (2016) Bakmak, Dinlemek, İşitmek isimli kitabında şöyle yazıyor (s. 12): “Ortaokula başladığımda -o zamanlar babam beni sık sık Louvre'a götürürdü-, ödev konum en sevdiğim tabloyu betimlemek olduğunda Parnasse'ı seçmişim.”

1.5.2. Sanat Deneyiminde Öznel Yaratım: Taktik, Strateji ve Performans

De Certeau (2008) ise gündelik yaşamın içinde bir dizi taktikten ve stratejiden bahsetmektedir. Ona göre birey gündelik hayatın kurucusu ve deneyimleyicisidir, sınıfsal ve/ya kültürel sabitlerden kendini kurtaracak taktikleri üretmektedir. De Certeau “kullanımlar”, “benimsemeler” ve “yeniden-uygulamalar” kavramlarını kullanmaktadır. Bu kavramları sırasıyla şu şekilde özetleyebiliriz: Sıradan insanlar kendi anlam repertuarından seçkiler yapar, bu seçkiler arasında ilişkiler ve birleşimler yaratır ve benimsenen şeyleri bağlamlara oturtarak yeniden uygularlar (Burke, 2008, s. 112). Bu kültürel pratik süreci ise bir dizi stratejinin ve taktiğin oluşturulmasına bağlıdır. Stratejiler, herhangi bir istek öznesi ile erk öznesi arasındaki ilişkinin boyutları ile ilgilidir. Birey kendine ait alanda bu alanın hangi güç dengesi ile kurulduğunu ölçer ve kendine uygun stratejiyi oluşturur. *“Strateji uygulaması, her şeyden önce belirli bir aidiyet olarak çerçevesi çizilen bir alanın varlığını gerektirir.”* Ancak taktik kendi alanına sahip olmayan bireyin, ötekinin alanında kendini var etmek için uyguladığı bir davranıştır.

“Taktikler, ötekinin alanına, bu alanı bütünüyle kapsamadan, bu alana belirli bir mesafede kalmayı da başaramadan yavaş yavaş, parça parça sızar. Taktik sahip olduğu avantajları toparlayabileceği, daha fazla yayılmak için kendini ayarlayabileceği, koşullardan bağımsız bir hale gelebileceği bir merkezden, bir zeminden yoksundur. "Aidiyet", mekânın zamana karşı zaferidir. Aksine, taktik, mekânsız olduğu için, zamana bağımlıdır ve kendi çıkarına kullanabileceği olasılıkları yakalamak için de sürekli tetiktedir. Taktik, kazançlarını muhafaza edemez. Sürekli olarak olaylarla oynamak ve bunları "fırsatlara" çevirmek durumundadır. Sonuç olarak, zayıf olan, kendisine yabancı, kendinden olmayan güçlerden çıkar sağlamak için hep çabalayandır. Zayıf olan, birbirinden ayrışık olan öğeleri bir araya getirerek, elverişli anlar yaratır ve bu güçlerden gerekli çıkarı sağlamaya çalışır” (de Certeau, 2008, s. 54-55).

Böylece strateji ve taktiğin farkını şu şekilde ele alabiliriz: Strateji, kendi alanına aidiyet ile oluşturulurken, taktik ötekinin alanında gerçekleşir. Ayrıca taktik, zayıfın

güçlü ile ilişkisi içinde geçici olarak kurulur ve biriktirilemez. Ayrıca hemen üstteki uzun alıntıdan anlaşılacağı üzere taktik bireyin ürettiği özgün uygulamaları barındırır. Örneğin, Bourdieucu manada kültürel sermayesi düşük olan bireyin bir Rönesans tablosunu kanonik anlamından çok onu yeniden okuyarak yaratıcı, kendine has anlamlar üretmesi taktiğin bir biçimi olarak yetkisiz-avlanmadır (kaçak avcılık, poach) (de Certeau, 2008). Bourdieu'nun habitus kavramının sınırlandırıcı yapısı bu manada belirleyici olmaktan çıkmakta, birey kendine ait olmayan alanlarda bulunmak için karar alıcı, uygulayıcı ve dönüştürücü konumuna gelmektedir. Bu manada birey de Certeau'nun prosedür sanatları ya da yapma sanatları dediği şeyi gerçekleştirir.

İçinde yaşadığımız geç kapitalist çağda gündelik deneyim *“insanların olduklarıyla olduklarını düşündüklerini, yaşadıklarıyla yaşadıklarını düşündüklerini”* (Lefebvre'den aktaran Bennet, 2013, s. 38) birbirinden ayırmaktadır. Böylelikle çağımızın kültürel alanı gittikçe daha fazla dil ve im tüketimi sonucunda avangard hale gelmiştir (Jean-François Lyotard'an akt. Touraine, 2002, s. 209). *“Genel kültürel atmosferde avangard eğilim “gösterilemez olan”ı göstermeye, düşünceyi bakışa hapsetmeye devam etmektedir”* (Lyotard, 1990, s. 53). Bu noktada gündelik hayat bir sahneye dönüşmekte bireyin kendi performansını sergileyeceği bir alanı işaret etmektedir. Goffman (2016) bireyin kendini gündelik, sıradan pratiklerde yaratıcı olarak inşasının bu “sahnede” sergilediği performanslar ile mümkün olduğunu söylemektedir. Birey adeta bir tiyatro sahnesinde gibi kendi anlam repertuarından seçkiler yapar ve duruma uygun düşen performans için kullanır. Goffman performansların olumsuz bir anlamından çok onları bağlamda ortaya çıkan davranış biçimleri olarak kavramaktadır. Bu noktada öteki ile kurulan ilişkiler belirli bir mekânda belirli performansların üretildiği iletişim biçimleridir. Ona göre artık, *“yapmak olmaktır”* (Ünsaldı, 2019). Performansın gerçekliği ya da sahteliği dışsal bir tanımlayıcı tarafından belirlenemez, davranış gündelik temasta oluşur, sürdürülür ya da kaybolur. Böylece birey belli durumlarda ya da mekânlarda ritüelistik bir performansı gerçekleştirmekte ve bunu etkileşimsel olarak düzenlemektedir. Bu anlamda sanat mekânında davranmanın, bu deneyimi sosyal çevrede paylaşmanın aynı zamanda bir kültürel performans olduğu düşünülebilir. Böylece sanatı yerinde ziyaret eden bireyler kendi habitus ve kültürel sermayelerine göre anlamlar üretirken diğer yandan kültürel özne olarak taktiksel ya da performatif davranışları sergileyebilirler.

Şimdi müzelerin ne olduğu ve nasıl gelişim gösterdiği konusu bireyin nasıl bir mekânsal kompleks içinde hareket ettiğini anlamak için ele alınabilir.



2. SANAT MÜZELERİ VE İZLEYİCİNİN KÜLTÜREL ÇERÇEVESİ

Müzeler, köklerini Aydınlanmadan alan on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda Batı Avrupa'ya yayılan nispeten modern kurumlardır. Müzeler kuruluşundan itibaren değerli nesnelerin saklandığı ve sergilendiği depolardan fazlasına işaret etmektedir. Sosyal norm ve davranış öneren, kültürel sermayenin kazanılmasında kendine rol biçen, geçmiş ve gelecek arasında bağ kurarak nesiller arası aktarımı sağlayan ve o toplumun en çok değer verdiği nesnelerin barındıran gösteri mekânları olmuşlardır. (Bautista, 2014, s. 1) Müzelerin dört duvar arasında sanatı saklayıp sergileyen kurumlar olmasının yanında kültürel işlevleri mevcuttur.

2.1. Müzelerin Dönüşüm Seyrinde Temel Uğraklar

Müzeler tarihi kurumlar olarak görülse de modernitenin anahtar kurumlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Son 250 yılda önceleri sınırlı ya da özel erişimli koleksiyonların kamuya açık hale getirilmesi, amaca yönelik binaların inşası ya da var olan tarihi binaların yeniden düzenlenmesi, eserlerin, sanatçıların temsiliyeti konusundaki yeni fikirler, sanat izleyicisine yaklaşımın farklılaşması, dijitalleşme süreçleri gibi değişiklikler ile sürekli olarak dönüştürülmüştür. Bir yandan “eğitim kurumu” ve estetik deneyim mekânı işlevini sürdürmüş ancak diğer yandan etkileşim ve tüketim mekânı olma niteliği ile birleşmiştir.

2.1.1. Müzelerin Doğuşu

Özellikle müzeleri sosyolojik ve tarihsel olarak inceleyen sanat tarihçisi Artun'a göre müzenin ardında yatan nesnelere, canlıları, nadireleri, eserleri biriktirme fikri Nuh mitine kadar dayandırılabilir. Diğer yandan tarihsel olarak İskenderiye Kütüphanesi müzelere köken arayışında önemli bir arşiv-mekân sistemi olarak karşımıza çıkar (Artun, 2018). Fakat Foucault nesnelere, fikirlerin biriktirilmesine dair düşünsel zemini modern dünyanın içinde ele alır:

“...her şeyi biriktirme fikri, bir çeşit genel arşiv oluşturma, her zaman tek bir yerde, tüm çağlarda, tüm formlarda, her zevke eklenme arzusu, tüm zamanlar için zamanın dışında ve onun yıkıcı etkisine erişilemeyen bir yer oluşturma fikri, bu tür bir sürekli ve belirsiz zaman birikimini hareketsiz bir yerde organize etme projesi, tüm fikir bizim modernliğimize aittir” (aktaran Bennet, 1996, s. 1).

Nitekim benzer şekilde Crary'nin (2004) on dokuzuncu yüzyıla dair şu iki tespiti aynı düşünceyi desteklemektedir (s. 34):

- (1) Biçimlerin zaman içinde kendini açılmayan şeyler olarak toplanmasına ve sınıflandırılmasına izin veren tarihselci ve evrimci düşünce tarzları;
- (2) Boş zamanın yaratılmasını ve kent nüfusu içinde daha büyük bir kesimin kültür konusunda kararlar almasını sağlayan sosyo-politik dönüşümler ki bunların bir sonucu olarak halka açık sanat müzesi ortaya çıkmıştır.

Esasen on dokuzuncu yüzyıldaki sosyo-kültürel dönüşümlere referans veren bu tespitlerden yola çıkarak müzelerin tanımlanmasındaki temel nitelikleri takip edebiliriz: Modernlik, arşivcilik, estetik arzu, zamansızlık, hareketsizlik, kent. Bu nitelikleri müzeler özelinde düşündüğümüzde şu tanımlamayı yapabiliriz. Müze, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında ilişki kuran sanat eserleri ve nesne arşivlerinin (koleksiyonların) belli bir sistematik içerisinde sergilenerek estetik deneyime sunan, on dokuzuncu yüzyılda modern kurumlar olarak kent ortamında doğmuş kamuya açık sabit mekânlardır.

Pomian müzeler için dört ana semiyofar kategorisi belirlemiştir: antikalar, nadireler, sanat eserleri ve bilimsel aletler. Avrupa'daki koleksiyonlar, tarihi on dördüncü yüzyılın ikinci yarısına kadar uzanan geçmişe ilginin ve yeni uzak topraklar ile temasın gelişmeye başlamasıyla ilişkilidir. Eski eserlerin keşfi, antik çağlardan kalan kayıp metinlerin değerlendirilmesi gibi gelişmeler yeni bir sosyal sınıfın yükselişi ile ilişkilendirilmiştir: Hümanistler. On altıncı ve on yedinci yüzyıllarda ilgi nesnelere olan bu antik nesnelere yüksek statüye sahiptir. Nadireler ise egzotik, uzak-öteki dünyaların bir temsilidir ve bilim insanları için sıkça aranmaktadır. Resimler ve sanat eserleri ise hem sanatçıların kendilerini hem de seçkinlerin ihtişamını, varlığını sonsuzluğa genişletmenin bir yolunu sunduğu için önemlidir. Son olarak, bilimsel araçlar ise doğanın sınırlarını esnetmenin ve dünyayı soyut olarak kavramanın bir yolunu sunduğu için önemlidir ve bilim insanlarının sosyal grup olarak öne çıkmasını sağlamıştır (akt. Bouquet, 2012, s. 38). Ancak bu kategorizasyonda yer alan nesnelere koleksiyonları sonra doğacak müzecilik anlayışı sorunlu bir temsiliyet alanını ifade etmektedir. Özellikle sömürge toplumlardan getirilen -el konulan, kaçırılan- eserler devletin kudretini göstermenin bir aracı olarak kullanılmıştır ve amaçladıkları “insan birliği” yerine kurdukları ırksal, kültürel hiyerarşi ile sömürge (Avrupa) üstünlüğünü temsil etmektedir⁵ (Penny, 2002, s. 210–11).

Hooper-Greenhill'e (1992) göre müzeler yukarıda bahsedilen nesnelere bünyelerine katarak epistemik bir muhteva inşa eder. Bu epistemik yapı üç temel kayma yaşamıştır. İlki on altıncı yüzyıl koleksiyonlarının -nadire kabineleri- nadirlik ve yenilik ilkeleri etrafında yapılandırılırken, on yedinci yüzyıl koleksiyonları daha taksonomik⁶ çizgiler boyunca düzenlenmektedir. Üçüncü epistemik kayma ise, on sekizinci yüzyıl sonlarında ve on dokuzuncu yüzyılda halkı devletin bir kaynağı olarak dönüştürme ve buna uygun bilgi rejimini oluşturma ile kurumlaşan *disiplin müzesinin* ortaya çıkmasıdır (Hooper-Greenhill, 1992, s. 168). Bu disiplin müzelerinin mekân içi düzenlenmesinden, eserlerin sınıflandırılmasına, bununla birlikte inşa edilen bilgi konseptlerine ve müzedeki davranışlara kadar uzanan bir disiplini kapsamaktadır. Bu

⁵ Clifford (2001) kültürel nesnelere toplanmasını ve dolaşımını ele aldığı çalışmasında Trinh T. Minh-ha'dan yaptığı şu alıntı konuya dair özet sunmaktadır: “Hiçbir Birinci Dünya yoktur ki içinde bir Üçüncü Dünya olmasın, tersi de geçerlidir” (s. 58).

⁶ “Taksonomi: Sınıflandırma bilimi. Canlıların sınıflandırılması ve bu sınıflandırmada kullanılan kural ve prensipler. Taksonomi terimi Grekçe "taksis" (düzenleme) ve "nomos" (yasa) sözcüklerinden türetilmiştir.” <https://tr.wikipedia.org/wiki/Taksonomi> Erişim Tarihi: 28.04.2021

anlamda müzelerin otoriter bir kurum⁷ olduğu söylenebilir. Hem eserlerin toplanması, muhafazası ve sergilenmesi bağlamında hangi eserlerin önemli olduğuna dair bir seçimin, hem de halk adına yapılacak sanatsal düzenlemenin karar mekânizmasıdır.

On sekizinci yüzyılda yukarıda bahsedilen kategorileri içeren kişisel koleksiyonların müzelere dönüşme süreci başlamıştır ve on dokuzuncu yüzyıl müzeler çağı olarak adlandırılır (Artun, 2018, s. 101). Nihayetinde on dokuzuncu yüzyıl Louvre ve Lüksemburg, Tate, British gibi müzelerin ardına açıldığı ve genel tartışma ekseninin bir modernite imgesi etrafında döndüğü süreci anlatmaktadır. Ancak on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde çeşitli ikilemler yaratmış, ulusal müze ve/veya sanat müzesi arasında müzenin nasıl bir model üzerine yapılandırılacağı tartışılmıştır. Bu tartışmalarda yenilikçi ya da ütopyacı modeller ortaya atılmıştır. Ancak yirminci yüzyılın hemen başında, daha önce kapılarını modern ya da deneysel sanata çok açmayan müzelerin karşısında kendini bu zemine oturtan MoMA⁸ (Museum of Modern Art) kurulmuş ve uluslararası bir çağdaş sanat müzesi modeli olarak kabul görmüştür (Lorente, 2016).

Esasen müzelerin doğuşu Avrupa seçkin zümresinin bireysel tefekkür alanları haline dönüşen kendi koleksiyonlarını yeni bir toplum ideali ile birlikte halka arz edilmesi yolu ile gerçekleşmiştir. “*Halka açılan kraliyet koleksiyonlarının ilk müzeleştiği yerlerden biri (1750) Luxembourg Sarayı’dır*” (Artun, 2018, s. 109). Doğuşu itibarıyla seçkin erişiminden kamusal kullanıma dönüşmesi “devrimci” bir kamusal alanı yaratılmasına işaret etmektedir. Kişisel koleksiyonların özel alandan kamu alanına çıkarılması 1753 yılında kurulan British Museum örneğinde “*Aydınlanmanın en güçlü eylemlerinden biri*” olarak tanımlanmıştır (Bouquet, 2012, s. 12). 1793'te Louvre Sarayı'nın müzeleştirilmesi de Fransız devrimci hükümetinin ilk eylemlerinden biridir (Duncan, 1995).

Müzelerin doğuşu ile Crary'nin bahsettiği “kültür konusunda kararlar alınmasını sağlayan sosyo-politik dönüşümler”, yani ulus devletin kuruluşu ve burjuvazinin aristokrasiye karşı zaferi ilişkilidir. Bunu şu şekilde açıklayabiliriz: Marx'ın

⁷ “Otoritenin kökeni olan Latince *auctoritas* sözcüğünün anlamı, kendini kollayamayanları kollayan koruyucu, muhafız ya da kararsızlara öğütte bulunan demektir. ... Otorite, egemen olmak ve yargıya varmak anlamında otorite sahibi olmak, değerlerin anlamların oluşturulmasını gerektirir. Otorite yörüngesindeki için önemli olan şeylerin ciddiyetini sağlar” (Sennet, 2013, s. 54).

⁸ MoMA (Modern Sanat Müzesi). 1929 yılında New York'ta kurulmuştur.

Aydınlanmanın çocuğu olarak tanımladığı burjuvazi aydınlanmanın getirdiği pozitivist akıl ile birlikte toplumsal arenada güç elde etmiş ve dolayısı ile uhrevi olana karşı dünyevi olanın öne çıktığı bir süreç (Adorno ve Horkheimer, 2010) yaşanmıştır. Aristokrasi gibi, egemenliğin dünya dışından, kralın, “*tanrılarla insanlar arasında, eşikte asılmış olarak, iki yönde de iletişim kuran imgesiyle*” (Geertz, 2007, s. 145) değil, somut, dünyevi olandan elde edilmesi kültürel olarak yerleşik bazı değer sistemlerinin de değişmesi anlamına gelmektedir. Çünkü Ortaçağ artığı düşüncede hala, iletişimin kendisi de “*Tanrı ile iletişim*” (Pirrecault, 2016, s. 16) olarak anlaşılır, sanat da, iktidar da bunun çevresinde ele alınmaktadır. Total bir güç olarak tanrıdan alınan iktidarın karşısına, birçok disiplin, yönetim, denetim kurumu ile birlikte total bir kurum olarak müzeler de konulmuştur. Bu manada “*modern halk müzesi için yeni bir temsil alanı yaratma süreci, aynı zamanda, bu temsil alanını, üzerine yerleştirilen didaktik yükü tamamen taşıyabilecek rasyonel ve bilimsel bir alan olarak inşa etmek*” (Bennet, 1996, s. 1) anlamına gelmektedir. Kısacası, Maleuvre (2016) dediği gibi Tanrının kutsiyetinin yerini alacak yeni kutsalların alması gerekmiştir ki bunlardan biri de burada bahsedilen sanat ve onu temsil eden müzelerdir. Bu anlamda “*sanat, özerkleştiği için dinden buharlaşan ütopyayı*” (Horkheimer'dan akt. Swingewood, 1977, s. 15) kurmuştur. Böylelikle sanat seküler bir inanç olarak ele alınmış ve müze mekânları da mabetler olmuştur. Müzeleri, dışa referans vermeyen, sanat eserlerinin sergileneceği duvarları olan bir mekân olduğunu düşünme eğilimi karşısında ortaçağ modeli izlendiğinde sanat ile bütünleşen binanın bünyesinde bir inanç sistemini yayma ve sürdürme konusundaki işlevini görebiliriz. Müze binası “*ikonografik bir tamamlayıcı*” olarak arkasında yatan ideolojiyi desteklemek için sanatı talep etmekte ve görevlendirmektedir (Pollock, 2007, s. 7).

Aydınlanmanın getirdiği bilimsel akıl kamu müzelerini “*kültürel reform için potansiyel araçlar olarak*” görülmesini beraberinde getirmiştir. Bu anlamıyla müzeler “*anlatı makinesi*” (narrative machinery) olarak şekillendirilmiştir. Ancak bu anlatının içine “*kadınlar yerine ayrıcalıklı erkeklere ve siyah ve sömürge halklar yerine beyaz Avrupalılara*” yer verilmiştir. Bu yüzden ancak yalnızca “*bazı insanların kendilerini bu anlatı tarafından tam olarak ele alındığını fark etmelerini ve böylece onun performatif rutinlerini gerçekleştirebilmelerini*” sağlamıştır (Bennet, 1996, s. 193).

2.1.2. Eserden İzleyiciye: Yeni Müzecilik

Günümüzdeki müzeler “*çağı kavrama teknolojisi*” olarak ele alınmaktadır (Karadeniz, 2018, s. 7). Yeni müzecilik, otoriter kurumlara ve söylemlere karşı getirilen post-modern kültürel eleştirilerle birlikte özellikle kimliklerin temsiliyeti konusunda “özenliliği” ifade eden seçme, toplama, sergileme konusundaki farklılaşma, farklı kültürel kimlikleri ve aidiyetleri barındıran insanların müze alanında kendilerini görmelerinin ve bu alana dâhil olmalarının kolaylaşmasını sağlayacak müzecilik anlayışındaki dönüşümü ifade etmektedir. Bu bağlamda temel dönüşüm müzelerin odağının “*eserden ziyaretçiye*” kaymasıdır (Karadeniz, 2018).

Post-modern kültürün açtığı tartışma alanı yeni müzecilik anlayışı için “*temsiliyeti*” merkezi bir noktaya çekmiştir ve buna bağlı olarak temsil krizine karşı hesaplaşma ile ilgili uygulamalar takip edilebilir. Daha önceleri “*müzelerin kapısından içeri girmemiş olan kimliklerin*” temsiliyetine önem verilmiştir ve bu süreç çoğulculuk söyleminin ve anlatıların parçalı hale dönüşmesiyle benimsenen kültürel yaklaşımın bir sonucudur (Macdonald, 2006, s. 3). Bu anlamda müzeler “*kadınlara, çocuklara, engellilere, siyahlara, eşcinsellere, işçi sınıfına vb.*” (Karadeniz, 2018, s. 105-124) ilgisini arttırarak kültüralist bir modele doğru ilerlemiştir. Seçme ve sergileme konusundaki kültürel değere verilen önem doğrultusunda müzelerin kabuk değiştirmesi, müze otoritesinin sorgulanmasını, kalıcılık ile yenilik arasındaki paradoksal ilişkinin yeniden formülasyonunu getirmiştir. Bu durum yeni müzeciliğin eşiği olarak kabul edilmiştir (Vergo, 1989; Weil, 1992).

Müzeler toplumsal alanda var olur ve kullanıcıları ile sürekli biçimde iletişim kurmaktadır. Bu iletişimin yeni müzecilik anlayışı içinde oldukça yatay ve çoğulcu şekilde yürütüldüğüne dair bir anlayış söz konusudur. Nitekim ICOM’a (Uluslararası Müzeler Konseyi) göre müzeciliğin en güncel tanımı şu şekildedir:

Müzeler, geçmiş ve gelecek arasında diyalog sağlayan demokratikleştirici, kapsayıcı ve çok sesli bir alanlardır (space). Günümüzün çatışmalarını ve zorluklarını kabul edip tanımlayarak eserleri ve örnekleri toplum adına saklar, gelecek nesiller için çeşitli anıları korur ve tüm insanlar için eşit hakları ve mirasa eşit erişimi garanti

ederler. Müzeler kâr amaçlı değildir. Katılımcı ve şeffaflar, insan onuru ve sosyal adalete, küresel eşitliğe ve gezegenin refahına katkıda bulunmayı amaçlayarak dünya anlayışlarını toplamak, korumak, araştırmak, yorumlamak, sergilemek ve geliştirmek için çeşitli topluluklarla aktif ortaklık içinde çalışırlar. (ICOM, 2019)

Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere modern müzelerin müzecilik süreçlerinin seçkinci olduklarına dair feminist, post-modern ve post-kolonyal eleştiriler doğrultusunda yeniden yapılandırılarak kültürel arenada konumlandırılmıştır. Bu dönüşümle birlikte müzeler sadece daha önceki anlatılarının değiştirilmesi ile değil aynı zamanda ziyaretçi/izleyici ile kurdukları iletişimin “mistik” kodlarını yeniden düzenleyerek gerçekleştirmişlerdir. Kendilerini artık tarihin disipliner mekânları olarak değil bellek mekânları olarak tanımlamaya başlamışlardır. Otoriter söylem yerine daha yatay bir iletişime ve “yer ve topluluk” kavramlarına öncelik vermektedirler (Andermann ve Simine, 2012). Nitekim Sandell (2003), müzelerin eşitsizliğe karşı sorumluluklarını anlatmakta ve müzelere toplumsal eşitsizlik konusunda bir rol biçmektedir. Bu rol toplumsal adaletsizliğe karşı kurum olarak bir aktör olma rolüdür. Bu kapsayıcılık rolü, müzelerin onunla ilişki kurma davranışından uzak kalan toplumsal grupları, sınıfları, kimlikleri kapıdan içeri davet etme zorunluluğunu ve buna uygun politikalar geliştirmesini koşullamıştır. Müzeyi ziyaret insanların da “ziyaretçiden” ziyade "kullanıcılar" olarak tanımlanmasını getirmiştir (Höge, 2003, s. 156).

Müzelerdeki yerleşik otoritenin sorgulanması ile birlikte mekânsal olarak erişilebilirlik ve izleyicinin müze mekânda kendini “evinde” hissetmesini sağlayacak bilgi ve kültürel birikim kaygıları müzelerin politikalarını yönlendirmiştir (Bouquet, 2012, s. 5). Bir yanıla küratöryel söylemin etrafında şekillendiği motor fikir olan “sanattan kültüre” anlayışı beraberinde kapsayıcılık, açıklık, etkileşim (Andermann ve Simine, 2012, s. 5) gibi kavramları getirmiştir. Diğer yandan ise sanat izleyicisi konusundaki bu ilgi küratöryel seçimlerden öte sergilerin insanlar için çekiciliğinin sağlanması ve düzenlenmiş koleksiyonların izleyicilerin kendi bilgilerine göre keşfini içermesi noktasında değerlendirilmiştir. Bu yolla müzeler demokratikleşme ve izleyiciyi güçlendirmeyi amaçlamıştır (Bouquet, 2012, s. 5). “Böylelikle, katılımcı, seyirci ve nesne arasındaki modern üçlü ilişkiye inşa edilen hiyerarşiler, artık sözde "topluluk"u "müze deneyimi"nin hem muhatabı hem de kolaylaştırıcısı olarak yerleştirerek aşılmıştır.” Diğer yandan ise “ikili bir gösterme ve görme modelini daha

kapsayıcı performans kavramıyla değiştirmeyi” ve *“müze profesyonelleri ve izleyicileri”* arasındaki iletişimi sürekli ve karşılıklı hale getirerek diyalogu güçlendirmeyi amaçlamaktadır (Andermann ve Simine, 2012, s. 6). Ancak, ilgi eksenin izleyiciye kayması gündelik yaşam kültürü, yerel kültürel miras gibi konulara eğilen küçük ölçekli müzelerin çoğalmasını getirirken diğer yandan kurumsal müzeleri, müze bayiliklerini, gişe rekortmeni sergileri, ikonik mekânsal tasarımları da beraberinde getirmiştir (Macdonald, 2006, s. 4). Bu noktada, Chris Ofili’nin gübreden yaptığı Kutsal Meryem Ana’sı gibi “sansasyonel” işlerin bulunduğu Brooklyn Müzesi’nde açılan *Sensation* sergisi (Mitchell, 2005, s. 136), 2017’de ziyarete açılan Louvre Müzesi’nin Abu Dabi şubesi, *“Frank Gehry’nin Guggenheim Bilbao veya Yoshio Taniguchi’nin MoMA’nın 2004’te tamamlanan kapsamlı yeniden tasarımı gibi büyük ölçekli girişimleri”* gibi örnekler verilebilir. Ancak bu sansasyon ve kiteselleşme arzusu belli bir endişeyi de beraberinde getirmektedir: Müzenin popülerleşmesi (Andermann ve Simine, 2012, s. 4). Bu kaygı sanat izleyicisinin kitle kültürü ile bütünleşerek müzelerin tüketim alanları olarak anımsanması kaygısıyla birleşmektedir. Diğer yandan müze mekânlarının seçkinci yapısı ya da iktidar mekânizmaları ile birlikte düşünülmesini gerektirecek uygulamalarına dair tartişmalar özellikle eleştirel çalıřmalar⁹ tarafından sürdürölmektedir.

2.1.3. Düşsel Müzeden Sanal Sergilere: Dijitalleşme ve Teknolojinin Getirdikleri

Teknolojik gelişmeler ile toplumsal alanın tamamına yayılan dijitalleşme süreçleri müze uygulamalarını da dönüştürmüştür. Müzeler sanal sergileri, çevrimiçi etkinlikleri, sosyal medya hesaplarındaki paylaşımları ile yeni medya mecralarında izleyici ile iletişim ve etkileşim kurmaktadır. Diğer yandan mekân içinde artırılmış

⁹ Eleştirel çalışmalar olarak müze çalışmaları özelinde Mieke Bal’ın (1992) semiyolojik tartişmaları, Bennet’in (1996) *Birth of The Museum* isimli politik incelemesi, Lidchi’nin (2017) sergileme pratikleri eleştirileri ya da Bourdieu’nun (1969/2017; 1984/2015) kültürel sınıfsallaşma eleştirileri sayılabilir.

gerçeklik (AR) ya da sanal gerçeklik (VR) teknolojileri ile müze deneyimine yeni boyutlar kazandırmışlardır. Esasen teknoloji müze ilişkisine dair olumlu bir bakış henüz tüm bunlar yaşanmadan tartışılmıştır.

Fransız sanat tarihçisi Andre Malraux'ya göre “*tüm sanat eserlerinin fotografik reproduksiyonları*”nın üretilmesiyle yaratılacak “*düşsel müze*”¹⁰ sanat tarihinin ve müze mekânının sınırlarını aşacaktır. Çünkü resim gibi müze de kurgudur ve ancak düşsel müze bu kurguyu aşabilir (Malraux, 2021, s. 29). Malraux'un bu hayali müzesi, bir hayalden öte modern teknoloji sayesinde yeniden üretilebilecek bir evrensel koleksiyondur ve bu hayal küreselleşmenin hem ürünü hem de semptomudur. (Battro, 2009, s. 136) Bu arzu tam anlamıyla gerçekleşmese de çağın dijital saklama alanlarının ve dijital medya ortamlarının artması ile birlikte şirketler¹¹ bu alana yatırım yaparak eserlerin reproduksiyon haklarını satın almıştır. Malraux'nun “*Duvarları Olmayan Müze*”si¹² de bu şekilde dönüşmüştür (Artun, 2018, s. 150-4). Ancak teknoloji dolayımında bir müze hayali kurmanın dışında müzelerin kendisi de teknolojiyi kendi uygulamaları içinde kullanmaktadır. Tarihsel olarak kendi yerleşik uygulamalarına karşı direnç gösterecekler de teknolojiye adaptasyon sağlamışlardır. Örneğin yirminci yüzyılın hemen başında işçi sınıfını akşam ziyaretleri konusunda çekmek için elektrikli levhalar kullanmışlardır (Tallon, 2008). Günümüzde ise bilgisayar temelli uygulamaları kendi bünyelerine katmışlardır. Özellikle, ortaya çıkan dijital sanat pratiklerinin müzelerde sergilenmesi noktasında teknoloji müzeler için daha merkezi bir konuma gelmiştir. Yeni medya sanatının korunması, sergilenmesi ve saklanması konusu teknoloji müze ilişkisinin ana alanlarından biridir (Bautista, 2014, s. 27).

Diğer yandan iletişim teknolojilerindeki gelişmeler ile müzelerin bir bileşeni de sanal ortamdaki varlıkları haline gelmiştir. Henüz 2000'li yıllar ile birlikte Albert Müzesi'nde açılan British Galerisi etkileşimli ve bilgisayar temelli sergileri dâhil etmiştir (Gammon and Burch, 2008, s. 38). Dijital ortamdaki web siteleri, sanal sergileri, online söyleşileri ile müzeler, izleyicileri için öğrenme sürecini kolaylaştırmak, yeni kitlelerin ihtiyaçlarını karşılamak, “*doğurgan döngü*”yü (virtuous

¹⁰ Ali Artun (2017, s. 151-163) bu kavramı “hayali müze” olarak çevirmiştir. Ancak Everest Yayınlarından Bahadır Gülmez'in çevirisiyle çıkan kitap Düşsel Müze (Malraux, 2020) başlığını taşımaktadır.

¹¹ Bill Gates'in Corbis projesi sanat eserleri ile birlikte bütün imgelerin bir dijital arşiv kaydını tutmayı amaçlar. (Artun, 2018, s. 153-54)

¹² Müzenin duvarlardan kurtularak demokratikleşmesini sağlamak fikrini anlatmaktadır. Sanat ve toplum arasındaki kültürel sınırları kaldırmayı imler.

circle)¹³ desteklemek, içeriklerin kişiselleştirilmesini sağlamak (Fillipini-Fantoni ve Bowen, 2008, s. 80-89) amaçlanmaktadır. *Ziyaretçiler için müzeler sadece kurumun dört duvarı içinde anlam üretmezler, etkili dijital medya deneyimleri sağlamak, deneyimi; yaşamların, toplumun ve ziyaretçilerin yaşadığı ve etkileşime girdiği toplumun daha geniş bağlamında konumlandırmayı gerektirir. (Falk and Dierking, 2008, s.27)*

Dijitalleşen sergilere dair izleyici tepkisi ise oldukça olumludur. Londra'daki National Gallery ve Tate Modern gibi sanat galerilerindeki sabit bilgisayar ve mobil cihaz sergileri olumlu dönüşler almıştır. Dijital teknoloji dolayımında gerçekleşen sergiler diğer medya araçlarına ve müzelere entegre edilerek sanat izleyicisine ulaşmak için elverişli ve ziyaretçiler açısından olumlu yorumlama araçları olarak görülmüştür (Gammon and Burch, 2008, s. 39).

Dijital medya deneyimleri, ziyaretçinin müze deneyimini bir bireyin yaşamı, topluluğu ve toplumunun daha geniş bağlamına etkili bir şekilde yerleştirme potansiyeline sahiptir; aynı zamanda deneyimin önemli ölçüde özelleştirilmesine izin verme ve ziyaretçi deneyimlerini kurumun geçici ve fiziksel sınırlarının ötesine genişletme potansiyeline sahiptirler (Falk and Dierking, 2008, s. 28).

Bu bağlamda yeni müzecilik anlayışı ile birlikte daha fazla insana ulaşma ve müze alanını demokratikleştirme çabaları müzelerin topluma hizmeti daha iyi nasıl yapılabilir kaygılarını yeni medya ortamlarının yeni kamusal alanlar olarak tartışılması ile birleşmiştir. Çevrimiçi iletişim sağlayan araçlar ile bütünleşmiş, katılımcı kültürü onaylayan, kişisel koleksiyonların oluşturulması gibi kullanıcı üretimli içeriklere izin veren, sanal sergiler açan, sosyal medya hesaplarını aktif olarak kullanan çağımız dijital müzeleri yeni deneyim olanakları sunmaktadır (Bautista, 2014, s. 28). “*Sosyal medyayı araç olarak kullanan bireyler, sanat nesnesinin özgünlüğüne, sanatçının ‘author’lüğüne ve müze/galeri sisteminin otoritesine meydan okuduğu*” (Sweeny, 2009) iddiası bu anlamda bir demokratikleşme alanı olarak görüldüğünün işaretidir.

Artık dijital dünyada müze izleyicileri, bilgisayar ekranını izleyerek, sanat eserlerinin sergilendiği bir galeride yürüyebilir, belirli bir galeriyi kapatabilir,

¹³ “*Multimedya turları, genellikle yer imi ve açıklama araçları aracılığıyla ziyaret öncesi, sonrası ve gerçek ziyaret deneyimleri arasında süreklilik oluşturmak için kullanılır. Bu süreç, “doğurgan döngü” olarak adlandırılmıştır*” (Fillipini-Fantoni ve Bowen, 2008, s. 83).

ayrıntıları yakınlaştırabilir ve gerekirse bu görüntüyü kaydedip kişisel kullanım için bir kâğıda kopyasını yazdırabilir ve ayrıca çalışma ve sanatçı hakkında bilgi edinebilir. Bazı durumlarda kişi, sonunda ses ve seslerin eşlik ettiği rehberli bir sanal ziyarete de katılabilir (Battro, 2009, s. 144-45).

Sergilerin online hale dönüşmesi, *Google* gibi büyük şirketlerin *Arts & Culture* gibi yatırımlarının sanat ve müzelerle birleşmesi, müzelerin online toplulukları gibi süreçler müze izleyicisinin sanatla kurduğu iletişimdeki aktifliğine dair bir tartışma alanı da açmıştır. Ivan Karp, müzeler ve izleyicileri arasında dönüşen ilişkinin izleyicinin pasif halden aktif bir bileşene dönüşme sürecini işaret ettiğini söylemektedir. Ancak, daha genel bağlamda müze izleyicileri ile müze üyeleri arasında bir ayırım yapılarak izleyicileri pasif ziyaretçiler olarak görme eğilimi çok sayıda deneyimi, kültürü, dili, tarihi ve hatta öğrenme ve katılım yöntemlerini görmezden gelmek anlamına gelmektedir. Bu yüzden müzelerin çoğul katılım ve pasiflik arasında bir uzlaşma sağlaması zorlaşmaktadır (akt. Bautista, 2014, s. 28).

Sanal müzelerin elitist müze uygulamalarına karşı eğitim ya da öğrenme materyalleri veya daha fazla insanın kolay ulaşımını sağlayan birçok olumlu yönü vardır. Öte yandan, sanal müzeler sundukları sanal deneyimin kısıtlı bir hareket alanı yaratması, eserlerin ve mekânın dijitale aktarılması konusundaki özensizlikler gibi sorunlar ile sınırlı bir etkileşim sunmaktadırlar. Ayrıca ziyaretçileri hizmet talep eden müşteriler olarak konumlandırılmaktadır. Bu bağlamda sanal müzeler paradoksal bir pratiktir; aynı anda müzelerin geleneksel sınırlarını zayıflatır ve güçlendirir, ziyaretçileri etkinleştirir ve kısıtlamaktadır (Mactavish, 2006).

Sanal müze ve dijital sergiler bir yandan yeni bir sanat deneyimini getirmektedir. Ancak müzelerin yüzyıllara yayılan mekânsal kültürü devam etmektedir. Nitekim eğer müzelerin bir kamusal alan olduğu savına dönersek bir mekân yaşandığı, üretildiği, paylaşıldığı ölçüde kamusal alan haline dönüştüğünü (Lefebvre, 2014; de Certeau, 2008) hatırlamak gerekmektedir. Sanat izleyicisi için müze deneyiminin sosyo-kültürel bağlamı dijitalin yanında mekânsal kültür ile birlikte oluşturmaktadır ve bir müzeyi yerinde ziyaret etmek onu “yerelleştirmek” anlamına gelmektedir. Sonuç olarak, müzeler sanal deneyim ile mekânsal deneyimi birlikte kucaklamaktadır.

2.2. Müze, Mekân, İzleyici Eksenine Kültürel Yaklaşımlar

Müzeler toplumsal ve kültürel hayat içerisinde çeşitli işlevler ve anlamlar üretmektedir. Müzeler hem kentlerin yeni kamusal alanları haline gelmesi, hem de belli amaçlarla politikalar geliştirmesi onlara dair eleştirel düşünceleri de beraberinde getirmiştir. Müzelerin uygarlaştırıcı bir mekân olarak halk kültürünü dönüştürmeye çalışması, müzelerle ilişki kuran insanların sanatsal bilgilerine göre sınıflandırılması, müze mekânının tapınaklara benzer bir imgesi ile “seküler bir inanç” yaratması, diğer yandan dönüşüm süreçleri ile birlikte eski “tefekür mekânı” olma niteliğinin tüketim mekânına dönüşmesi gibi konular bu alanda tartışılmaktadır. Ancak müzelerin kapsayıcılık politikaları ile birlikte kültürel temas ve ötekini görme konusunda iletişimsel bir araç olma niteliğine de vurgu yapılmaktadır.

2.2.1. Halk ile İletişim ve Uygarlaşma

Müzelerin kamuya açılması da yeni toplumun düzenleyicilerinin egemenliğin bir göstergesi olarak kendine kurumlar yaratması anlamına gelmektedir. Nitekim bahsedildiği üzere ulusal müzeler on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkmıştır ve demokratik ulus devletlerin karakterini taşıyan kurumlardan biridir. Müzeler ile eşzamanlı ortaya çıkan ve birçok insan için alışılmadık bir siyasi, kültürel, sosyal örgütlenme şekli olan ulus devlet oldukça soyut bir varlıktır. *“Bu yeni kurumların [müzelerin] çoğu başkentlerde sık sık kentsel simge yapılara dönüşen heybetli mimarisi, ulus devlet için görünür, somut bir varlık ve kültürel kimlik yaratmaya yardımcı”* (Bouquet, 2012, s. 36) olmuştur. Buna ek olarak müzeler ulus devlet fikrinin ardında gizli olan halkın ortak değerleri paylaşma gerekliliğine işaret etmektedir. Benedict Anderson (1995) Hayali Cemaatler kitabında ortak ulus kimliğinin yaratılmasındaki en önemli anlatıları sıralarken nüfus ve haritanın yanına müzeleri eklemesi bu açıdan tesadüf değildir. Müze ortak tarihin ve ortak kimlik öğretisinin adeta pedagojik bir alanı olarak işlev görmüştür. Birbirlerini kişisel olarak tanımayacak kadar büyük bir nüfus adına müze binalarındaki koleksiyonlar insanların

birbirlerinin geçmişlerine ve şimdi ne olduklarına dair bir ortaklığı paylaşmaları için sergilenmektedir (Bouquet, 2012, s. 35). Nitekim, “ABD’deki *Smithson Müzesi*, İngiltere’deki *British Müzesi*, *Victoria ve Albert Müzesi*, Fransa’daki *Louvre ya da Orsay müzeleri*” (Karadeniz, 2018, s. 66) ulus kimliğinin inşasında yetkilendirilmiştir.

Diğer yandan müzelerin toplumsal düzen ve onu ziyaret eden insanlar açısından “ilerleme makineleri” (Bennet, 1996) olarak işe koşulması müzelerin soyut bir toplum idealini değil, halkın kültürel davranışında değişiklik yaratma ve halkı yüksek kültürün alanına çekme amacını taşıyan ve ayrıca toplumsal gelişmenin bir parçası olarak çalışan somut bir mekânsal mekanizmayı imlemektedir. Örneğin, Tate Müzesi koleksiyonu ve eserlerin sergileme biçimi sanat tarihi ile ilgili kronolojik bir öğretiyile ve yüksek kültürün davranış kalıpları ile işçi sınıfını ‘pub’lardan “kurtarma” amacı taşımaktadır (Artun, 2018). Bu anlamıyla müze olgusu bir eğitim kurumu niteliğiyle halkı “medenileştirme” (civilize) (Hooper-Greenhill, 1992, s. 189) ya da Bennet’in belirttiği gibi “*kamusal görgü reformu*” (akt. Hennig, 2006, s. 112) için bir araç olarak kavranabilir.

Açıldığı andan itibaren alt sınıfların alışkanlıklarını, ahlaklarını, davranışlarını değiştirilmesi gereken şeyler olarak kodlanması müzelerin medeniyet ve uygarlaşma sembolü olarak örgütlenmesini getirmiştir. Özellikle devlet ve kültürel politikalar arasındaki sözleşmeye bağlı olarak müzelerin bu amaç için uyguladığı politikaları belirlenmiştir. Müzelerin devlet tarafından halkı yüksek kültürün alanına çekmek ve yüksek kültürün eserleri ile buluşturmak için atanan rolü ile özellikle işçi sınıfını ve orta sınıfları kültürel açıdan “geliştirmek” ve buna uygun bir kurum olarak müzenin bir sosyal alan olarak inşa etmek önemli görülmüştür (Bennett, 1995, s. 19-21).

Nitekim müzelerin kültürel olarak kentliliğe vurgu yapması ve kamusal mekânı işaret etmesi, aynı zamanda kültürel bir gözlemci olan kamusal insanın özellikle müze gibi yeni bir kamusal alanda -buna tema parkları, meydanlar vs. eklenebilir- öteki insanları, onların davranışlarını, yenilikleri, mekânların düzenlenmesini gözlemleyerek hane içine döndüğünde dışarının bir kısmını yanında getirmesini sağlayarak (Sennet, 2010, s. 265-268) bahsedilen “modernlik adabını” belli ölçüde koşullamıştır. Bu yüzden müze, 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarındaki ortaya çıkış sürecinden itibaren halk kültürüne adeta bir “alternatif” olarak onun

biçimlendirilmesi ile görevlendirilmiş ve otantikliğini öldürmekle suçlanmıştır¹⁴ (Maleuvre, 1999, s. 20).

2.2.2. Ritüel, Performans ve Mekânın İdeolojisi

Müze mekânı “gösterme ve anlatma” pratiklerinin bir parçası olarak ele alınmaktadır. Eserleri, nesnelere belli bir düzen içerisinde sergilemek kültürel anlam ve değer oluşturma anlamına gelen iletişimsel bir süreçtir. Buna ek olarak ziyaret edenlerin davranışlarını, izleyeceği yolları ideal ve göze batmayacak şekilde önceden tasarlayan kurumlardır. Bu şekilde ziyaretçinin müze davranış performansını düzenleme kaygısı taşımaktadır. Her bir ziyaretçinin farklı beden/zihin örüntüsünü kapsayacak şekilde ve amaçlanan mesajın olabildiğince az yönlendirme ile “organize bir yürüyüşe” tabi olarak iletilmesini amaçlamaktadır. (Bennet, 1996, s. 6) Bu bağlamda, Carol Duncan ve Alan Wallach, modern sanat müzesinin “*mekân koreografisi ve ikonografik yerleşiminin*” belirli inanç sistemlerini veya ideolojileri aktarmak için mimari düzenlemeyi organize ediş biçimlerini ritüel ve ritüel mekân kavramları ile incelemiştir (Pollock, 2007, s. 7). Ritüel mekânı olarak müzelerin toplum ile olan ilişkisi kısmında bahsettiğimiz medenileşme alanı niteliğinden yola çıkarak kilise, tapınak gibi törensel anıt mekânlarına benzerliği ile kutsiyet anlamının sürdürüldüğüne işaret eder. Ancak müzelerin rasyonalite ile kurduğu ilişki doğrultusunda seküler kurumlar olarak var olduğu gerçeği ile dinsel yapılara benzerliği arasındaki bu dikotomi onun tamamen rasyonel olarak düzenlenerek ve kendi davranış kültürünü yaratarak idealize olmasından kaynaklanır. Bu yüzden müze izleyicisi müze mekânı içerisinde dinsel törenlerde olduğunu gibi çeşitli ritüelistik davranışları ve buna uygun düşen performansları gerçekleştirir (Duncan, 1995, s. 1-20).

¹⁴ Adeta Nuh’un Gemisi’nden Medusa’nın Salı’na uzanan bir süreç gerçekleşmiştir. Eserlerin toplanması ve kamu adına sergilenmesi ideali, müzeye kimlerin gelebileceği ve nasıl davranacağı konusunu bir uygarlaşma meselesine (bkz. Elias, 2004, Classen, 2007) dönüştürmüş ve müze adabına uygunsuz ne varsa denize atılmıştır.

“Modern törensel anıtlar olarak müzeler, tapınaklar, kiliseler, mozoleler ve belirli türden saraylarla aynı mimari sınıfa aittir. Tüm mimarinin ideolojik bir perspektifi olmasına rağmen, yalnızca törensel anıtlar ideolojiye adanmıştır. Sosyal önemi, inşaatlarına ve dekorasyonlarına harcanan muazzam kaynaklarla vurgulanır. Diğer mimari türlerinden daha fazla el emeği ve yaratıcı emeği emen bu binalar, koruyucu sınıfın gücünü ve sosyal otoritesini onaylar. Ancak törensel anıtlar, sınıf egemenliğinden daha fazlasını iletir. Bir toplumun en saygı duyulan değerlerini ve inançlarını gören veya kullananları etkilerler” (Duncan ve Wallach, 1978, s. 28).

Müzelerdeki galeri mekânının yaratılma süreci neredeyse bir Ortaçağ kilisesi inşasındaki kuralların özenli uygulanmasıyla aynıdır. Dış dünya ile bağın koparılmasını amaçlayan penceresiz bir bina, sterilliği çağrıştıran beyaza boyanmış duvarları, bazen kendi ayak seslerimizi bile duymamamız için halıyla kaplanmış ya da cilalanmış zemini ile sanat adeta “kendi dünyasında”dır. Bu mekânda *“ayaklı bir kül tablası bile kutsal bir nesne statüsü”* kazanmaktadır (O’Doherty, 2016, s. 31). Müze galerileri sanatın sanat olarak algılanmasını engelleyecek her türlü şeyi dışarıda bırakarak *“kilise kutsiyetini, mahkeme salonu resmiyetini, deney laboratuvarı gizemi”*ni içermektedir. Mekândaki güç hissi o kadar yoğundur ki eserleri bu mekândan dışarı çıkardığımız anda sekülerlik kazanır (O’Doherty, 2016, s. 30).

Müze mekânı mekândaki davranışların amacı olan tefekkür ve öğrenme niteliğini gerçekleştirmek için spesifik bir dikkat gerektirecek şekilde¹⁵ kurgulanmıştır. Bu yolla bireylerin günlük yaşam içindeki sıradan sosyal davranışlarını belli bir süre için askıya alarak günlük kaygıların ve sosyal ilişkilerin kapı dışında bırakılabileceği ve kendi duygu ve düşüncelerine farklı bakabildiği, kentin kaosundan korunan bir alan yaratmaya çalışmaktadır (Duncan, 1995, s. 11-12). Ancak Duncan ve Wallach’ın antropolojik bakış açısı müzenin politik konumlanışını anlatırken, izleyiciyi de kültürel bir fail olarak ele almaktadır. Eserlerin belli şekilde sıralanmasıyla oluşan kurgusuna eşlik edecek ziyaretçinin gözü ve mekânın bu şekilde düzenlenmesi dolayımında gerçekleşecek mekân içindeki hareket rotaları bu ritüelin gerçekleşmesini sağlamaktadır. Diğer yandan müzedeki galeri mekânında kesişen izleyici ve sanatçının bu ritüele eşlik etmesi yoluyla sanatçının sanatçı olarak onaylandığı ve mekânı ziyaret eden kişinin de cahil ya da zevksiz bir konuma

¹⁵ Bu durum “liminalite” olarak kavramsallaştırılmıştır.

düşmediği bir performansı sergilemesini getirmektedir (O'Doherty, 2016, s. 95-6). Bu bağlamda, Goffman'ın (2016) sahne ve performans kavramları müze düzeninin dinsel ritüeline işaret etmese de mekânsal ve kültürel olarak belli kodlarla bezenmiş bir ortamdaki birey davranışının belli şekillerde performe edilmesini sağladığını aktarmaktadır.

Müze izleyicileri için müzelerin on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl boyunca sayısal artışıyla birlikte sanata verilen değerin göstergesi olarak ona inancın artmasını sağlamıştır. Ancak müzelerin çekiciliği bazıları için kültürel, sosyal, ahlaki gelişme, eğitim ve aydınlanma ile ilişkilendirilirken, bazıları için estetik deneyim, tefekkür, müze mekânı, sanatçılar ve izleyiciler arasında kurulan bir bağ ve yaratıcı kimliğinin bir parçası olarak düşünülmüştür. Bu bağlamda müzelerin ilk işlevlerinden eğitim kurumu niteliği daha çok tapınak olarak müze metaforuna yaklaşmıştır (Duncan: 1995, s. 16-17). Bir tür yapılandırılmış deneyime işaret eden bu ritüelistik durum, öznel deneyim noktasında bu deneyime kültürel, sosyal yatkınlığı fazla olanlar açısından bir tür arınmışlık, yenilenme ve ruhsal beslenmişlik hissi ile var olur. Bu “tapınak”, önceki bölümde bahsedilen özellikle üst orta sınıfın kendilik imgesini yücelten ve bunu uygun şekilde tasarlanan şık restoranlar, güzel dekore edilmiş evler ile kilise, mozole benzerliğini birleştirerek sosyal elitizm çağrışımını sürdürmektedir. Bu yüzden hala galeri mekânı ayrıcalıklı olma ideolojisini içerisinde barındırmaktadır (O'Doherty, 2016, s. 97). Ki bu ayrıcalık içinde sanatı görme onu değerlendirme ve haz alma ile de ilişkilidir.

2.2.3. Sanatı Görme ve Estetik Deneyim

Müzeler, kendi varlıklarını onu ziyaret eden insanların onayından geçirerek sürdürür. Bu yüzden hemen yukarıda bahsettiğimiz gibi ziyaretçilerin öznel deneyimlerinin özgünlüğünü ve bu deneyimlerin değerini sürekli olarak yineleyerek “insan merkezli” hale gelmişlerdir. Ancak bir yandan da bu deneyimlerin değeri konusunda ikircikli bir pozisyon alırlar. Bunun nedeni aynı zamanda “*kendilerini halkın değerlerini ve inançlarını şekillendirmeye adanmış kurumlar olarak algılamalarıdır*” (Henning, 2006, s. 37). Bunun anlamı ise “herkes için bir deneyim”

değil, “herkes için seçkin bir deneyim” anlamına gelmektedir. Buradaki “herkes” ile “seçkin” ifadeleri birbirini dışlayan kategorilerdir (Zolberg, 2003, s. 62). Bu yüzden müzeler, müze adabı için “hevesli ama oturaklı bir davranış”, estetik deneyim için “bilinçli göz” istemektedirler. Müzeler bünyesine kabul ettiği eserlerin ve bir kurum olarak kendisinin değerinin bir şekilde takdir görmesini talep eder. *“Bir yandan müze ziyaretçilerinin sanat nesnesini 'doğrudan' ve 'aracısız' bir şekilde deneyimlemeleri beklenirken, diğer yandan ayırt edici olmaları, estetik yargılarda bulunabilmeleri ve bunlarda estetik değer bulmaları beklenir.”* Bu tutum, estetik deneyim için gereken dikkat ve değer sisteminin, belirli bir kültürün rahlesinden geçme yoluyla örtülü bir şekilde öğrenildiği gerçeğini göz ardı etmektedir (Henning, 2006, s. 110).

Nitekim estetiğin ağırlık merkezi artık nesnede değil özünde, onun deneyiminde ya da yargısındadır (Jay, 2012, s.182). Seyirciler de bir sanat nesnesinin paketlediği anlamları alıp uzaklaşan kişiler değil, anlamın ne olduğunu ortaya çıkarmak için sürece katılan kişilerdir. Bu yüzden izleyici sanat nesnesine *tabularasa* olarak yaklaşmaz, bakmak, onun imgesi ile başa çıkabilmek için belli ön varsayımları, aidiyetleri, geçmiş bilgileri kullanır. Bir sanat nesnesini deneyimlemek onu tanımak, bilmek, inanmak, istemek ile ilişkilidir (Leppert, 2009, s. 20). Bu durum müze ziyareti ve dolayımında estetik bir deneyim yaşama konusundaki bireysel ilgi ve toplumsal süreçlerin bir sonucu olarak ortaya çıkan “ayırt etme” edini mi ile ilişkilendirilebilir. Örneğin, *“rastgele bir müze ziyaretçisi için 14. yüzyıl İtalyan sanatının tüm örnekleri ya da bütün Mısır heykelleri birbirine benzeyebilir”* (Arnheim, 2015, s. 190).

Bourdieu (2017) sanat müzeleri üzerine yaptığı araştırmada müzelerin -erken-iletişim çalışmalarının mantığı¹⁶ ile hareket ettiğini söylemektedir. Bu noktada sanat deneyimi sanat müzelerinin kurguladığı mesajın onun alımlayıcısı için ne anlam ifade ettiği ve alımlayıcının o anlamı kavrayabilme yatkınlığı ile ilgilidir (s. 93). Burada Bourdieu iki yaklaşım belirlemiştir: *“Taze bakış” (fresh eye)* ve *“eğitimli göz”*. Taze bakış sanat eserine yöneldiğinde, eserin içsel niteliğinden farklı bir alımlama ile görür ve “estetik değer” konusunda “eğitimli göz” ile aynı yerde değildir. Bu yüzden, ona bakmak, en azından sanat eserinde içkin algı normlarına uyulması veya başka bir deyişle, sahibinin estetik niyeti eserin nesnel amacı ile tanımlanması beklenir

¹⁶ Bourdieu (2017) burada Paul Felix Lazarsfeld’in ismini anıyor (s. 99). Bu bakış, iletişim kuramlarında ilk dönem tartışmalardan biri olan “sınırlı etkiler” paradigması kapsamındadır (bkz. Çetin, 2020, s. 100-4).

(Bourdieu, 1968/2003, s. 165). Ancak süreç içinde dönüşümü ile müzeler birlikte bünyesine yeni bileşenleri katarak kitleselleşmeyi amaçlamış ve tüketim mekânlarını barındırarak estetik deneyim mekânı niteliğinin dışına çıkmıştır.

2.2.4. Tüketim ve Sembolik Ekonomi Alanı

Tüketim kültürünün genel toplumsal hayata sirayeti ile müzeler de yalnızca estetik mekânı olmanın yanında tüketim mekânı olarak da ele alınmaktadır. Nitekim, müzelerin kuruluşu ve halk kullanımına henüz girmesi ile birlikte tüketim ve eğlence ile yakınlığı konusu tartışılmıştır. Müzeler ortaya çıkışından itibaren iki kamusal mekân ile ilişkisi kurulmaktadır: Fuarlar ve eğlence parkları. Eğlence parklarının kaosa karşı düzeni ifade eden müzeler zaman ve mekân açısından “*anıtsal bir düzeni*” somutlaştırmaktadır. Fuarlar ise bu iki heterotopik mekân arasındaki karşıtlığı zayıflatmıştır (Bennet, 1996, s. 5). Bu durum müzelerin hem kalabalık ve hareketlilik ile popüler zevki ve beğeniye hem de durgunluğu ve biriken zamanı işaret eden eserleri ile estetik deneyimi birleştirmişlerdir (Bennet, 1996, s. 4).

Müzelerin seyri açısından bu durum çok şaşırtıcı değildir. Çünkü başta bahsettiğimiz gibi müzeler kendilerini estetik terbiyenin ve ulus/sanat izleyicisi kimliğinin rafineleşmesi yoluyla fuarlardan ayırmıştır. Ancak müzelerin seçkin yapıları ve kolonyalist mantığı belli sınıfları, etnisiteleri, cinsiyetleri dışarıda bırakmıştır. Bununla hesaplaşma süreci ise yukarıda bahsedilen yeni müzecilik anlayışı olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzelerin kapıları “herkes” için açılmıştır ve bunun nedeni sadece “yanlışlar” ile başa çıkmak için yapılan özeleştirici süreci değil, aynı zamanda tüketimde “eşitlenen” birey fikridir.

Tüketici kapitalizmi homojen bir kitle yaratmak yerine farklı beğeni seviyelerini, farklı izleyicileri ve tüketicileri üretir ve özellikle orta/üst sınıfların yaşam tarzları ile bütünleşmiş kitle kültürü ile yüksek kültürü “tehdit” etmektedir (Swingewood, 1977, s. 20). Bu yüzden müzelerin daha fazla insana ulaşmak, azınlık gruplara, alt sınıflara yer vermek, toplumun bu kesimi için sergiler, etkinlikler düzenlemenin yanında kitle kültürünün araçlarını kullanarak tüketim mekânlarını içermesiyle mümkün

olmaktadır. Diğer yandan ise sanal müze ziyaretleri mekânsal ziyaretlerden sayıca az olsa da müzelerin vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Bunun bir yanı izleyici ile iletişimin düzenlenmesine diğer yanı ise ticari girişimlere bağlanmaktadır. Örneğin, *“MOMA'nın reproduksiyonlar, kitaplar, kataloglar, CD'ler, heykeller ve mücevherler sunan seçkin butiği, alışverişlerinin evine postalanarak kredi kartından tahsil edilmesini sağlayan uzaktaki ziyaretçiye açıktır. Bilbao Guggenheim gibi bazı müzelerin ziyaret eden halktan olduğu kadar dükkânlarından da gelir elde ettiği”* (Battro, 2009, s. 146) göz önüne alınırsa müzelerin sanallaşması ile izleyicinin çoğullaşması aynı zamanda ticari kazancın artması demektir.

Müzeler ticari olan ile estetik olanı küresel sanat piyasasının bir parçası haline gelerek sanat eserlerinin meta olarak dolaşımını sağlamasıyla ya da gişe rekortmeni sergilere ilgisini arttırmasıyla birleştirmiştir. Diğer yandan ise mekân açısından tüketim ve eğlence için kullanılmasına ya da boş zamanın doldurulmasına yönelik müze bileşenleri ile mağaza, kafe, restoran ya da yoga dersleri gibi sanat dışında faaliyetler ve sanatın sembolik anlamı ile bütünleşerek daha rafine beğenilerle birlikte tüketicinin kitlesel ilgisini de çekmektedir.

Müzeler adeta mağazalar gibi müze mekânının ziyaretçileri ile daha rafine tüketicinin beğeni, zevk ve takdir yetkisini hem şekillendirmekte hem de kendini dönüştürmektedir:

“Modern bir sanat müzesinin kalıcı koleksiyonunun sergilenmesi, hem pahalı modern evleri veya şık butikleri hatırlatarak hem de ziyaretçileri seçici tüketiciler olarak ele alarak estetiği ticaretle birleştirir. Modern sanat müzesi, yüksek değişim değerine sahip nesnelere ilişkilendirildiği için bu etki iki katına çıkar. 1950'lere gelindiğinde, dünya sanat pazarının merkezi Paris, New York olarak değişirken, müzenin modern sanat için ödediği fahiş miktarlar nedeniyle Amerika Birleşik Devletleri'nde popüler ilgi gördü. Çok sayıda halka açık muhteşem alımlar, yalnızca yeni satın alımların kendilerine verilen inanılmaz fiyata değip değmediğini görmek için müzeyi ziyaret etmekle ilgilendi. Amerikan orta sınıfları, tüketiciler olarak, takdir, iyi beğeni ve değer gözüyle becerilerine sıkı sıkıya bağlı yeni bir tür estetik takdirle okundu” (Henning, 2006, s. 35).

Dolayısıyla, sanat izleyicisinin müzeler açısından daha iyi anlaşılması, bu alanı kullanan “müşterilere” daha iyi hizmet ihtiyacında kaynaklanmaktadır. Müzeler, ziyaretçileri kendi alanlarını kullanırken olabildiğince fazla para harcamalarını sağlama amacıyla müşteriye çekmek ve müze üyelikleri gibi yollarla bağlılık kazanmayı amaçlamaktadır (Mastai, 2007, s. 174). Diğer yandan müzeler kentsel mekânın bir parçası olarak turizm ve yerel izleyici kimliğinin bir göstergesinin haline dönüşen kültürel tüketimin genişleyen alanı ile birlikte cazibe mekânı olarak sembolik tüketime hizmet etmektedir (Zukin, 1995, s. 2-3). Nitekim Zukin (1995) kamu görevlileri, müteahhitler, sanatçılar, müzisyenler, tiyatro sahipleri gibi kentin kültür üreticilerinin rol üstlendiği bir kent ve kentlilik imajı yaratmadaki payını anlatmaktadır (s. 103-13). Bu anlamı ile sembolik ekonomi ve tüketim mekânı olarak müzeler kentler ve seçkinlerinin üretme gayretinde olduğu “bir güzellik (amenity), güzelleştirici bir etken, kamusal yaşamın parlaticısı” gibi nitelikleri ile kolektif kimliğin simgeleridir (a.g.e., s. 113). Ancak bu sembolik mekânın geliştirilmesine yönelik adımlar kentsel alandaki imajının yanında mekânın sahip olduğu kafe, restoran, sinema gibi bileşenlerini de sembolleştirir. Bunun kendisi ise bu tüketim mekânlarını kullanan insanların çeşitli tabakalardan oluştuğunun farkındalığı ile yapılmaktadır ve çeşitli gruplara dair uzmanlaşmış personel ile birlikte çalışarak çocuklar, gençler, yaşlılar, tek başına ya da arkadaş grupları ile gelenler gibi profillere ya da sanattan anlayan ya da anlamayan izleyicilere yönelik programlama yapmaktadırlar. Bu yolla ziyaretçinin kendi anlatılarını kuracağı varsayılmaktadır (Mastai, 2007, s. 175-176).

Çağdaş kapitalizmin getirdiği öznelerin tüketiciler olarak ele alınması tarih, kültür ve sanatın araçsallaştırılması (Andermann ve Simine, 2012, s. 11) yoluyla müzelerde kendini var etmektedir. Nitekim müzelerdeki tüketicinin profillenmesi tüketici kapitalizminin pazar araştırmaları teorisinden alınmış “hedef grup” kavramına işaret eder. Müzeler izleyicisinin ortak “fiziksel, entelektüel ve sosyal ihtiyaçları” ile bu “grupların kendi özel ihtiyaçlarına” yönelik politikalar geliştirmektedir. “Hedef gruplar kavramının dışlayıcı değil, kapsayıcı bir önlem” (Hooper-Greenhill, 2004, s. 84) olarak kullanıldığı iddiası da bu noktaya oturmaktadır. Fakat müze izleyicisinin tabakalaşmasına yönelik faaliyetlerle aynı zamanda bu tüketimi ya da estetik deneyimi gerçekleştirecek olanların tabakalaşmış olduğu ve burada kültürel, sınıfsal, deneyimsel farklar yaşandığı baştan kabul edilmiştir. Ki kitle iletişimin müzeler dâhil her alana

sirayeti “kullanma/erişme haklarının [rights of access] genişlemesi demek değildir; tüketme hakkının genişlemesi anlamına gelebilir” (McRobbie, 1999, s. 32).

Kitlesel ilginin çekilmesine yönelik faaliyetler müze bünyesine katılırken diğer yandan müzenin yüksek kültür alanı olma niteliği ve estetik beğeni yargısının daha rafine haline gelmesini sağlamak müzeler için önemlidir. Bu yüzden müzelerin simgesel olarak hala “kutsiyeti” içerdiği söylenebilir. Ancak müzeler kamusal alan olma niteliğinden kaynaklı olarak iletişimsel bir muhteva arz eder ve farklı kültürlerin karşılaşma alanı olarak da görülmektedir.

2.2.5. Temas Bölgesi

Müzelerin toplum içinde nasıl işlediğine dair alternatif bir model James Clifford’un (1997) müze fikrini “temas bölgesi” olarak ele almasında bulunabilir (s. 188-219). “Temas bölgesi” olarak müze, ziyaretçilerine kültürü bilgi otoritesi olarak aktaran, katı ve sınırları belli bir kurum olmaktan çok çeşitli topluluklar, paydaşlar ve müzeler arasındaki ilişkilerin etkileşimli doğasını vurgulayan, geçirgen bir kültürlerarası karşılaşma alanı işlevi görür. Bu bağlamda müze, farklı kültürlerin ve toplumların karşılaşma ve kesişme noktasıdır, birbirleri ile etkileşim kurduğu ve karşılıklı olarak etkilendiği bir alandır. Küratör Andrea Witcomb (2007) Bennet’in müzelerin kültürel ve yönetsel hiyerarşi kurduğu iddialarına karşı “Gezginler ve Göçmenler” sergisinden örnekler vererek “*tarihsel bağlamı ve açıklayıcı çerçeveleri sağlayacak başka medyaları*” (s. 147) kullanarak farklı kültürel aidiyetlerin müze ve sergi mekânlarındaki temasın nasıl gerçekleştiğini ele almaktadır.

Temas perspektifi, yeni müzeciliğin içinde değerlendirilebilecek ve müzelere karşı getirilen post-kolonyal, post-modern ya da kamusal veya ticari eleştirilere ve diğer bir ifade ile kültürün toplanma ve sergilenme stratejilerin egemenlik göstergesi, hiyerarşik bir uygulama ya da tüketim biçimi olduğu eleştirilerine karşı verilmiş cevaplar olarak müze izleyicilerinin kültürel aidiyetlerine dair bir yataylığı temsil eder. Bu bağlamda müzelerin kültürleri ve tarihleri anlama, toplama, sergileme noktasında gerçekleştirdiği bir dizi faaliyeti ele almanın daha esnek ve geniş bir biçimini

sunmaktadır (Clifford, 1997, s. 213). Bu bağlamda müze izleyicilerinin müzedeki karşılaşma ve temasının müze mekânının öteki kültürü tüketiminden ziyade karşılıklı olarak üretimi tarafına vurgu yapmaktadır. Bu anlamı ile temas bölgesi insanların, dolayısı ile kimliklerin müze gibi bir kesişim mekânındaki etkileşimine işaret ederek iletişimsel bir perspektifi barındırmaktadır. Bu bakış açısı, müze mekânını artık total bir ideoloji, kutsiyet, yüksek beğeni niteliklerinden çıkararak medya olarak ele alınmasını getirmiştir. Nitekim Hall'un işaret ettiği gibi herhangi bir metin -ki burada müze kompleksi- izleyici tarafından yorumlanır ve izleyici müze mekânını deneyimlerken aynı zamanda kendine has anlamlar üretmektedir. Bu anlamlar ise kültürel yerellik bakışıyla anlam kazanabilir. Bu yüzden Türkiye özelinde müzelerin gelişim seyrine bakmak gerekmektedir.

2.3. Türkiye’de Müzelerin Seyri

Müzeler, Türkiye'nin kendine has ancak batılı tarza yüzünü dönmüş modernleşme süreci içinde gelişmiş ve varlığı-yokluğu Batı eksenli “ilerleme” doğrultusunda ele alınmıştır. Bu yüzden görsel sanatların gelişimi, eğitimi, kurumlaşması gibi toplam bakışın kendisi Batı'nın anlayışları üzerinden gerçekleşmektedir. Nitekim, 90'lı yıllara gelindiğinde hala bir sanat müzenin bulunmaması bu alandaki temel tartışma konularından biridir (Artun, 2017, s. 37). Cumhuriyet 70 yılını devirirken, İstiklal Caddesinde açılmış Yapı Kredi Kültür Sanat'ın (YKKS, 1992) hemen doksanlı yılların başında düzenlediği Salı Toplantıları olarak adlandırılan, sanat, müze ve İstanbul üst başlıklarla gerçekleştirilen buluşmaların geneline Batı ile karşılaştırmalara, Türkiye’de sanatla ilgili kurulan ilişkinin nasıl yetersiz kaldığına, bunun Batı’daki örneklerinin nasıl olduğuna, “halkımız”ın sanat eserlerine ilgisine, bunların tüketimi veya değerlendirmesinde, sanat mekânlarının ziyaretinde nasıl atıl kaldığına, sanat dergilerinin sayısının, okuyucu kitlesinin, müze politikalarının ve müzelerin azlığına dair temalar sinmiştir. Abidin Dino'nun bu toplantılarda yaptığı konuşmadaki şu serzenişi müzelere dair durumu ve bakışı özetlemektedir:

“Şimdi elinizdeki ülke Türkiye, o anda bahsettiğiniz ülkede 100 yıllık geçmişi olan, 300 yıllık geçmişi olan müzeler yok. Hadi diyelim Louvre yok, Metropolitan yok. Efendim modern sanat müzesi yok. Çağdaş sanat müzesi yok. Vakıflar, ciddi sanat kurumları, hiçbir şey yok. Yok, yok, yok”” (Dino, 1995, s. 128).

Ancak yakın tarihte durum bu şekilde ele alınmış olsa da Türkiye tarihinde müzeler hemen hemen Avrupa deneyimi ile eş zamanlı ortaya çıkmıştır. Türkiye’de ilk müze 1846-1847 yıllarında Aya İrini Kilisesi bünyesinde açılmıştır (Karadeniz, 2018, s. 251-2) Buradaki koleksiyon ağırlıklı olarak eski silahları içermektedir. Ancak daha sonraları müzeye alınacak eserler konusundaki ilgi, özellikle silah gibi Osmanlı’nın son dönemindeki yenilgileri hatırlatan nesnelere yerine, Osmanlı şemsiyesi altında kültürleri birleştirme ve Batı ile daha yakın bir kültürel ortaklık yaratmak anlamına gelen arkeolojik eserlere yönelmiştir (Shaw, 2020, s. 101). Bunun sonucunda ismi (Mecmua-i Asar-i Atika) Sadrazam Ali Paşa tarafından değiştirilen Müze-i Hümayun 1869 yılında kurulduğu söylenebilir. Buradaki “mecmua” yerine “müze” teriminin kullanılması o dönemin Osmanlısında hem uluslararası elit kültürün paylaşılmasına hem de devletin gücünü göstererek müzenin eğitim işlevi noktasında bir anlam taşıdığına dair bir gösterge olarak ele alınmıştır (Shaw, 2020, s. 102-3). Bu müze 1880 yılında Topkapı Sarayı içindeki Çinili Köşk’e taşınarak ilk kez halka açılmıştır (Artun, 2017, s. 41).

Özellikle Osman Hamdi Bey ve Halil Ethem Eldem Türkiye modernleşmesinin bir parçası olarak müzenin yerleşik bir hale gelmesi için çabalar göstermiştir (Artun, 2017). Osman Hamdi Bey yirminci yüzyılın başlarında şu an Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak bildiğimiz Sanayi-i Nefise Mektebi ile birlikte sanat eserlerinin sergileneceği bir salonun kurulmasını (1915) sağlamıştır. Halil Ethem Eldem ise günümüzde İstanbul Arkeoloji Müzesi olarak bilinen Müze-i Hümayun’un başına geçmiştir. Halil Eldem tarafından Avrupa’nın en yeni müzesi olarak “İstanbul Müzesi” adıyla anılan Müze-i Hümayun, Avrupa’daki müze modellerine benzer şekilde neo-klasik tarzda inşa edilmiş bir binadır. Ancak bu müze modernleşmenin getirdiği “Doğu/Batı, seküler/dini, antik/modern, tinsel/ussal” gibi ikilikler arasındaki çatışmalara ya da temsil konusundaki belirsizliklere çözüm sunamayıp kendi politikasını belirsizliğe sürüklemiştir (Artun, 2017, s. 38-54). Fakat bu müzelerin kuruluşu ile somutlanan Batı bakışlı modernleşme adımları dönemin İstanbullu kozmopolit elitlerinin de kültürel bir dönüşüme ayak uydurmalarını sağlamıştır

(Artun, 2017, s. 51). Ki bu süreç Shaw (2020) tarafından henüz cumhuriyet modeli etrafında şekillenen ulus devlet ortaya çıkmadan ulus öncesi bilincin oluşmasını sağlayan unsurlardan biri olarak yorumlanmıştır.

Cumhuriyetle birlikte ise 1930’larda ulus kimliğinin inşasını sağlamak adına Anadoluda arkeoloji müzeleri ile birlikte sanat müzelerinin açılması planlanmış ancak bu bir türlü gerçekleştirilememiştir. 1937’de açılabilen Resim Heykel Müzesi’nin akıbeti de pek parlak olmamış, tekrar tekrar açılıp kapanmalarla günümüze kadar gelmiştir (Artun, 2017, s. 61-2). Cumhuriyetin ilk dönemlerinde açılan etnografya ve arkeoloji müzeleri ulus kültürü ve kimliğini tarihselleştirmek için merkeziyetçi, tekçi bir kimlik etrafında şekillendiği söylenebilir (Artun, 2017, s. 55-8). Nitekim Cumhuriyet’in ilanından 1980’lere kadar olan dönem “güçlü devlet, güçlü müze” olarak tanımlanmıştır. Ancak bu dönemde müzeler konusunda çeşitli girişimler olsa da oldukça kısıtlı kalmıştır. Kültür ve müze kavramları 1945 yılında Kültür ve Kalkınma Programına girmiş fakat çoğunlukla siyasi ve ekonomik çalışmaların gölgesinde kalarak beş yıllık kalkınma planları içine dâhil edilmemiştir. Bu planlarda herhangi bir sivil toplum ya da katılım vurgusu yoktur (Karadeniz, 2018, s. 251-263). Artun’a (2017) göre Türkiye modernliğinin temeli sanat müzelerinin varlığına değil yokluğuna dayanmaktadır. İronik şekilde Cumhuriyetin inşa etmeye çalıştığı Batılı kimliğin parçası olan “*halkın müze görgüsü modern sanat müzeleri ile değil, İmparatorluk sarayı Topkapı ile gerçekleşmiştir*” (s. 62- 63).

1980 sonrası ise neo-liberal ekonomiye geçiş ve küreselleşme ile birlikte özel sermayenin, aile şirketlerinin sanat alanına girmesi ve müzeler kurma dönemidir. Bu müzelerin ilklerinden biri 1980 yılında Koç ailesinin kurduğu Sadberk Hanım Müzesi’dir (Artan, 2019, s. 109). 1987 yılında başlayan İstanbul Bienali ise küresel sanat piyasası ile bütünleşen yeni dönemin başlangıcıdır. İstanbul Bienali toplumun farklı kesimleri ile buluşmak, uluslararası sanatçılar ile yerel izleyiciyi buluşturmanın yanında turist çekmek, kent imgesini dönüştürmek ve uluslararası piyasaya yerel olarak eklenmek amacını taşımaktadır. Ancak bu oryantalist bakışı destekleyerek yapılmıştır (Özpinar, 2011). Bu dönemde uluslararası piyasa ve ülke içindeki sermaye gruplarının hayırseverlik, sosyal sorumluluk, kurumsal sponsorluk gibi kavramlarla sanat alanındaki varlığı özel müzelerin kurulmasını getirmiştir. 2000’li yıllar ise özel müzeler ve sergi mekânlarının birbiri ardına açıldığı bir dönem olmuştur. Dr. Can Elgiz tarafından açılan Elgiz Müzesi (2001), Sabancı ailesinin kurduğu Sabancı

Müzesi (2002), Eczacıbaşı ailesinin öncülüğü ile kurulmuş İKSV bünyesindeki İstanbul Modern (2004), Suna ve İnan Kır a  Vakfı'nın fonladığı Pera Müzesi (2005), Bilgi Üniversitesi bünyesindeki Santralistanbul (2007), Koç ailesinin yönetimindeki Vehbi Koç Vakfı tarafından açılan Arter (2010) ve Meşher (2019), Borusan Holding'in ofis müzesi Borusan Contemporary (2011) gibi örnekler verilebilir.

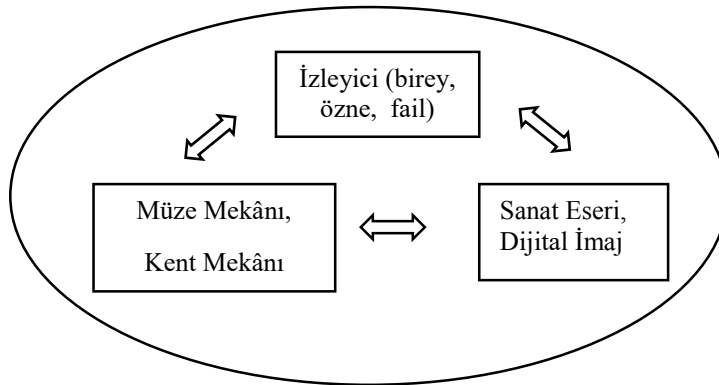


3. SAHA: MÜZE KÜLTÜRÜ VE SANAT MÜZELERİ İLE GÜNDELİK İLİŞKİLENMELER:

3.1. Araştırma Amacı, Yöntemi ve Saha

3.1.1. Araştırmanın Kapsamı ve Amacı

“Kültür, birçok sosyal bilimcinin sosyal süreçleri, sosyal kimlikleri, sosyal değişimi ve çatışmayı anlaması için çok önemli bir araç” (Rose, 2016, s. 2) haline gelmiştir. Nitekim, Rose (2016) *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials* kitabında görsel kültür alanını tarif etmeye Kültürel Çalışmaların iki önemli kavramı olan “kültür” ve “temsil” kavramları ile başlamaktadır. Ancak bir kültürel deneyim etkileşim yoluyla anlam kazanmaktadır. Buradan yola çıkarak bu tez özelinde çalışma alanını şu şekilde ele almak mümkündür:



Şekil 3.1. : Sanat ve Görsel Kültür Deneyimi

Bu çalışmanın amacı tabloda ifade edildiği ilişki biçimiyle müze kültürünü ve onu deneyimleyen bireyin hem mekân hem de eserle kurduğu ilişkiyi ele almaktır. Söz konusu çalışmanın temel amacı şu sorulara bir yanıt arayışıdır:

1. Sanatla temas kuran kişi onunla kültürel olarak nasıl ve neden ilişkilendirilir?

2. Bu kültürel pratikte hangi kültürel farklar ortaya çıkar?

Bu genel soru sınırları belirsiz ve çalışma yapmak açısından oldukça zor görünmektedir. Öncelikle sanatın hangi dalı, hangi kişi, hangi kültür sorularına cevap vermek çalışmanın sınırını belirleme açısından önemlidir. Bu noktada;

• İlki, çalışma sanat eserinin içeriğine, dolaşımına değil ona bakan kişiye odaklanır. Böylece sanatın üretim, dağıtım koşullarına dair bir çıkarsamadan sıyrılarak sanatı kültürel anlamlandırma pratiği içinde deneyimleyen özneyi merkeze çekmiş olur. Tez özelinde sanatı mekân dolayımında gören birey kültürel gözlemci olarak konumlandırılmıştır.

• İkincisi, günümüzdeki sanatla kurulan ilişkiyi görsel kültürün bir parçası olarak gündelik deneyim çerçevesinde ele almak bir sınırı getirmektedir. Bu tercihin nedeni günümüzde gündelik temasın her noktasına yayılmış görselliğin varlığıdır ve böylece sanat da diğer görsellikler (medya içerikleri, mekân tasarımları) ile birlikte gündelikliğin kapsamına girmektedir.

• Diğer sınır ise sanatı temsil ettiği varsayımı ile tercih edilmiş sanat müzeleridir. Sanat müzeleri kompleks yapıdadır ve sanat dışında farklı görsellik alanlarını aynı mekânda birleştirir. Hem görselliği tüketim, boş zaman ve ya sanat deneyimi bağlamında içeren mekânsal (sergi salonu, kafe, mağaza, varsa sinema salonları vs.) hem de medya araçlarını (*online* sergiler, müzelerin sosyal medya içerikleri) kullanması doğrultusunda görsel kültürün gündelik olarak her an karşılaşılan diğer unsurlarını barındırır. Müzeyi yerinde ya da dijital olarak ziyaret eden kişi sanatı çeşitli şekillerde görür: Tüketim, boş zaman etkinliği, estetik deneyim, medya içeriği vs.

• Aynı zamanda görsel üretim bağlamında (koleksiyonlar, sergiler, yani sanatın çeşitli görsel icra biçimleri) bir sınırdır. Görsel kültür elbette yalnızca görüntüye odaklanmaz, sesi ve davranışı da içine dâhil ederek bunların birbiri arasındaki etkileşimi doğrultusunda bir yazım pratiği önerir. Bu yüzden sanat müzesindeki modern, post-modern, avangard icra biçimlerini, müze içindeki davranışları ve müzeden ayrıldıktan sonraki bu deneyimle ne yapıldığını kapsar. Esere bakıştaki estetik deneyimi olduğu kadar, bunun ne şekilde kullanıldığını anlamaya da olanak verir.

•Diğer sınır ise sanatla sanat müzeleri üzerinden kurulan teması gündelik deneyimin bir parçası olarak değerlendirmektir. Gündelik davranışın anlamına ve bireyin gündelik hareket alanı içinde sanatı anlama, kullanma biçimlerine odaklanmak hem medyayı, hem mekânı, hem de sanat eserini değerlendirmeye olanak verir. Bu temel sanat ile neden ve nasıl ilişkilendiğimizi açığa çıkarma açısından değerlendirmeye alan açmaktadır. Ancak, üstteki ilişki biçimlerine cevaplar almak sanatla ilişki/iletişim biçimini anlayabilmek adına yeterli değildir. Örneğin, nasıl sorusuna cevaben, “kişi sanatla *online* ya da mekânsal olarak ilişkilendirir” demek biçimsel bir ilişkilendirmeyi anlatır. Çünkü kişinin sanatı nasıl kendi hayatına dâhil ettiği belirsiz kalır. Kişi kültürü üreten, deneyimleyen, anlamlandıran ve aktaran bir fail olduğundan sanatla kurduğu ilişkiyi de üretir, kimliğinin parçası haline getirir ve bireysel ya da sosyal olarak çeşitli biçimlerde kullanır. Bunu gündelik (yani kültürel) sahnede performe eder. Öyle ya da böyle ilişkilendirme biçimi kişinin kültürel sermayesi ya da taktiksel performansın ürünü olarak ortaya çıkabilir.

Bu da sanatla ilişkilendirilmenin, kişinin gündelik, kültürel davranışının nedenlerini anlamamıza, yorumlamamıza imkân vermektedir. Böylelikle araştırma soruları şu şekilde sınırlandırılmıştır:

- Sanat müzesi kültürü nasıl oluşur? Sanat izleyicisi müze mekânını nasıl kullanır?
 - Müze ziyareti ile kent mekânı deneyimi nasıl birleşir?
 - Müzelerin konumu ile ziyaret arasında bir ilişki var mıdır?
 - Sanat müzesindeki kafe, restoran, mağaza ile müze kültürü arasındaki ilişki nasıldır?
 - Sanat müzesi ziyareti hangi yollarla gerçekleşir? Online ya da sanatı yerinde görmek nasıl farklılaşır?
 - Sanat müzesi nasıl bir kültürel norm oluşturur?
- Farklı kültürel aidiyetlerin müze deneyimi nasıl farklılaşır? Müze izleyicisi müzede gördüğünü ve/ya deneyimlediğini kendi hayatının, kimliğinin parçası haline nasıl getirir? Bu davranışta birey hangi kültürel aidiyetleri ya da anlamlandırma pratiklerini kullanır?
 - Sanatla ilişki kurmayı biçimlendiren kültürel temaslar -aile, eğitim, sosyal çevre- nelerdir? Aileden, eğitimden, sosyal çevreden edinilen kültürel sermaye sanatla iletişim kurarken nasıl kullanılır?

- o Edinilen deneyim sosyal ilişkilerde nasıl kullanır? Birey müze deneyimini hayatına nasıl dâhil eder?

Bu sorulara cevap vermek ancak kültürel öznenin derin anlam dünyasını anlayarak mümkün olabilir. Bu yüzden araştırma yöntemimiz nitel araştırmadır.

3.1.2. Araştırma Yöntemi

Bu tez özelinde yukarıda bahsi geçen sorulara daha iyi cevaplar verebilmek adına nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Doğrudan deneyimleri anlamaya yönelik olduğu için yaklaşım fenomenolojik desendedir (Patton, 2018, 104-107). Söz konusu konuyu anlayabilmek adına derinlemesine yarı-yapılandırılmış görüşmeler yapılmıştır (a.g.e. s. 339-408). Ayrıca özdeşünümsel bir pratik olarak yazar deneyimlerinden yer yer faydalanılmıştır. Buradan elde edilen veriler betimsel analiz şeklinde incelenerek temalandırılmıştır (a.g.e. s. 450-453).

Görüşmeler Pera Müzesi (2005) merkeze alınarak ancak bu zorunlu tutulmayarak yapılmıştır. Pera Müzesi'nin merkeze alınmasının sebebi olarak tarihsel olarak erken dönem kurulan müzelerden biri olması, merkezi konumu (Beyoğlu), en çok ziyaret edilen sanat müzelerden biri olması, koleksiyonunda Osman Hamdi Bey'in Kaplumbağa Terbiyecisi eseri gibi popüler eserlerin bulunması, ulusal kimliği barındıracak bir koleksiyona sahip olması, bienal kapsamında ya da geçici sergilerle uluslararası seçkilere ev sahipliği yapması, dijital mecralarda en aktif müzelerden biri olması, herhangi bir konum değişikliği yaşamamış olması (aynı bölgede değerlendirme kapsamına alınabilecek İstanbul Modern ise daha önce Karaköy'deydi ve oranın inşa işleri tamamlanınca geri dönecek) ve verilere ulaşılabilirlik sayılabilir. Nitekim görüşmecilerin neredeyse tamamı son iki yıl içinde Pera Müzesini en az bir kez ziyaret etmiş kişilerdir. Bu yüzden sorular ağırlıklı olarak Pera Müzesi ziyareti kapsamında sorulmuştur ancak deneyimin tazeliği doğrultusunda bu esnetilmiştir.

Tez özelinde ulaşılan öznelere için pandemi dolayısıyla sekteye uğrayan müze ziyaretleri dolayısıyla şu şart ön koşul olarak belirlenmiştir: İstanbul'daki sanat müzelerini son iki yıl içerisinde en az bir kez *online* ya da yerinde ziyaret etmiş olmak. Bu ön koşula ek olarak olabildiğince düzenli müze ziyareti yapmaları eklenmiştir. Bu

doğrultuda -yaş, cinsiyet ve sosyo-ekonomik durum çeşitliliğine dikkat ederek-kartopu örneklem doğrultusunda ulaşılmıştır. Görüşmeler Covid-19 pandemisi dolayısı ile ortaya çıkan kısıtlamalar ve sağlık konusundaki kaygılar doğrultusunda hem yüz yüze hem de *online* olarak gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmeler 4'ü yüz yüze, 16'sı ise görüntülü konuşma uygulaması *Zoom* üzerinden yapılmak üzere toplam 20 kişiden¹⁷ oluşmaktadır. Görüşmeler 15.02.2021-16.05.2021 tarihleri arasında 3 aylık bir süre içinde gerçekleştirilmiştir. Görüşme süreleri 33 dakika ile 1 saat 53 dakika arasında değişmiştir. Ancak görüşmelerin genel ortalaması 1 saat 10 dakika civarındadır. Bu görüşmeler sırasında yarı-yapılandırılmış bir soru formu kullanılmıştır ve yapılan görüşmelerde ses kaydı alınmıştır. Görüşmecilerin teze katılım için verdikleri onayları ise sözlü beyana dayalı olarak alınmıştır. Katılımcıların cinsiyet kimliği beyanlarına göre dağılım 5 erkek 15 kadın¹⁸ şeklindedir¹⁹. Görüşülen kişilerin yaş aralığı 17-76 arasında değişmektedir.

Görüşmeciler ağırlıklı olarak Avrupa yakasında ikamet eden sosyo-ekonomik olarak farklı katmanlardan kişilerden oluşmaktadır. Bu özellikler ise EK2'de gösterilmiştir. Elde edilen ses kayıtları deşifre edilerek ve kuramsal çerçeveden yola çıkarak hangi temalandırmalar yapılacağı belirlenmiştir. Bu doğrultuda 12 tema ve 14 alt tema ortaya çıkmıştır. Bu temalar şunlardır:

- Müzelerde Dijital Kültür,
- Müzeye Ulaşmak ve Kent İmgesi,
- Tüketim Alanı,
- Sanat Müzesi İzleyicilerinin Diğer Tüketim Alanları,
- Mekânın Gündelik Kullanımları,
- Etkileşim, Sosyallik,
- Eğitim, Öğrenme ve Uygarlaşma,
- Müzede Nasıl Davranılır?;
- Sanat Müzelerinde İzleyici Profilleri,

¹⁷ Etik bir tercih olarak görüşmeci isimleri değiştirilmiştir.

¹⁸ Bu kimlikler kişilerin kendi rıza ve beyanına göre tanımlanmıştır. Herkes cinsiyet kimliği beyanı yapmıştır ve kendilerini kadın/erkek olarak tanımlamıştır. Ancak bu tez özelinde erkek/kadın ikiliğinden ortaya çıkan heteronormatif bir bakışın anlamlı bir karşılığı bulunmamaktadır.

¹⁹ Pera Müzesi'nin Venedik Guggheimeim ile ziyaretçi profilini karşılaştıran araştırmada (Terzioğlu, 2012) ve ABD-Avrupa müze ziyaretçi oranlarını ve profillerini derleyen çalışmadaki (Shutser, 1995, s. 109-143) kadın/erkek dağılımında kadın temsiliyetinin fazla olması (ortalama %70 civarı kadın, %30 civarı erkek) doğrultusunda genel bir yargıya varılmış ve bu tez özelinde de kadın katılımcı sayısı fazla tutulmuştur.

- Sanat Müzesi Seçkinlere mi Hitap Ediyor?
- Müze İzleyicileri Arasında Ayrımlar,
- Kentsel Mesafeler ve Müzenin Konumu
- Müze Deneyiminde Duygular,
- Deneyimin Öznelliği.

3.1.3. Sahaya Başlarken: Yaklaşım ve Sınırlar

ICOM (International Council of Museum) sitesine girildiğinde ziyaretçiyi sağ üst köşedeki şu epigraf karşılamaktadır: “*Müzelerin sınırı yoktur, bir ağa sahiptirler.*” Bu ifade iki noktaya temas etmektedir: İlki “sınır” kelimesi mekânsal anlamda önceki müzecilik tanımındaki “kurum” ifadesi yerine kullanılan “mekân/alan” (*space*) ifadesine dairdir. Müzelerin “duvarları olan bir kurum” olarak düşünmenin ötesinde daha kapsayıcı bir ifade ile tanımlanmıştır. İkincisi ise toplum ile kurulan yatay bir ilişkiye ve müzenin herkese eşit yaklaşımı doğrultusunda sınırlarını kaldırmasını ifade etmektedir. Epigrafta yer alan “ağ” ifadesi ise müzeyi ziyaret eden insanlar ile müze arasındaki bir bağı, yani müze topluluklarına dair bir anlayışı barındırmaktadır. Ancak bu ifadeler özellikle yeni müzeciliğin teorileşmesi doğrultusunda ortaya çıkan kapsayıcılığın gerçekleşmesi noktasında hala problemler barındıran müzeler için bir temenni olarak görülmesi gerekmektedir. Çünkü özellikle sanat müzelerinden ve Türkiye’den bahsettiğimizde bu alan hala toplum ile arasında bir mesafe ile birlikte var olduğu görüşmecilerin sosyo-demorafik özellikleri ve müze verilerine göre kısmen doğrulanabilir. Ağ da ancak müze profesyonellerinin ulusal/uluslararası ağı olabilir. Nitekim bahsedilen mesafe sahaya başlarken mesafe sosyo-demografik bir sınır olarak ortaya çıkmıştır. Sosyo-demografik sınır görüşmecilerin niteliklerinden ve Pera Müzesi verilerinden ortaya çıkan belli özellikleri barındıran müze ziyaretçi profilidir.

3.1.3.1. Sosyo-Demografik Sınır

Goffman (1951) meslek ve eğitimi aynı zamanda birer sınıf statü göstergesi olarak ele almaktadır ve bunun belli bir kültürel sınırı ifade ettiğini söylemektedir. Nitekim görüşmecilere baktığımızda eğitim seviyesi açısından genel olarak “eğitimli” sayılabilecek bir profil karşımıza çıkmaktadır. Bu elbette sınırlı bir görüşmeci profilini

yansıtır ve genelleme açısından yeterli bir veri olmadığı açıktır. Ancak burada müzelerin verileri doğrultusunda bir çıkarım yapılabilir. Pera Müzesi özelinde verilere baktığımızda, ziyaret edenlerin eğitim seviyesinin büyük çoğunluğu (%75,5) lisans ve üstüdür (Terzioğlu, 2012, s. 61). Diğer yandan meslek gruplarına bakıldığında öğretmenler, freelance çalışanlar, sanatçılar, CEO'lar, girişimciler ve yöneticilerin toplamı tüm ziyaretçilerin yarısından fazlasını oluşturduğunu (%53) ve ev emekçisi kadınlar ile işçilerin yalnızca 4%'lük (a.g.e. , s. 62) bir paya sahip olduğunu görmekteyiz. Nitekim tezde görüşme yapılan kişilerin neredeyse tamamı eğitimlidir. Katılımcılar arasında lise öğrencisi iki kişi, ön lisans mezunu iki kişi, lisans mezunu ya da öğrencisi 6 kişi, yüksek lisans mezunu ya da öğrencisi 8 kişi, sanatta yeterlilik mezunu 1 kişi ve doktora öğrencisi 1 kişi mevcuttur. Aynı zamanda meslek grupları sağlık çalışanları, yönetici, akademisyen, mühendis, tasarımcı, sosyolog, iletişimci skalasındadır. Oturulan semtler ise ağırlıklı olarak Avrupa yakasında yer almaktadır.

Bu durumdan yola çıkarak aslında sanat müzelerinin daha baştan kültürel bir sınırı ifade ettiğini söyleyebiliriz. Müzelerde işçiler, ev emekçileri, lise ya da ilköğretim mezunları yok denecek kadar azdır. Bu yüzden genele baktığımızda da müze ziyaretçilerininin eğitimli, seküler, ortalama üstü gelire sahip olması daha olasıdır (DiMaggio, 1996). Nitekim Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa sanat müzeleri izleyicilerinde de durum benzerdir:

- Sanat izleyicileri daha yüksek eğitimlidir,
- Daha yüksek mesleki statüye sahiptir ve bir bütün olarak nüfustan daha yüksek bir gelire sahiptir,
- Kadınlar genel sanat izleyicisinde biraz daha fazla temsil edilir,
- Sanat izleyicisinin ortalama yaşı, genel olarak nüfusun ortalama yaşına yakındır, ancak izleyiciden izleyiciye ve sanat biçiminden sanat biçimine geniş ölçüde değişmektedir (Schutser, 1995, s. 111).

Yine Pera özelinde öğrenciler %20'den fazla bir orana sahiptir, ancak Bourdieu'nun (2017) bahsettiği gibi öğrenciler de kendi habituslarından kaynaklanan sınıf dinamiklerini yaşarlar. Bu yüzden sayısal veriler üzerinden öğrencilere dair genel bir yorum yapmak zorlaşmaktadır. Ancak görüşmeciler içinde öğrenci olanların da benzer bir durumda olduğunu söylemek bir yanı ile doğrudur. Aşağıda bahsedeceğimiz

üzere hemen hepsi kendi sınıflarının kısıtları içinde hareket etmektedir. Ancak bunu aşmak için çaba göstermekte ve buna uygun taktikler ve performanslar geliştirmektedirler. Bu görüşmelerdeki öğrenciler arasında da en belirgin gözlem hangi sosyal sınıf içerisinde ise onun getirdiği kısıtları kısmi de olsa yaşadıklarıdır.

“Bir sanat türünü takip eden izler-kitlenin üyeleri neden genellikle aynı toplumsal kökene, gelir düzeyine, eğitime, mesleklere ve daha çoğaltılabilecek özelliklere sahiptir?” (Zolberg, 2011, s. 147). Bu soru sadece belli beğeni düzeylerinin belli toplumsal katman, sınıf aidiyetlerinin bulunduğu, farklı eğilimlerdeki insanların sanat ile kurduğu ilişkide, bütüncül bir bakış açısıyla toplumsal beğeni düzeylerindeki ayrımların varlığına işaret etse de (DiMaggio, Useem, and Brown, 1978; Bourdieu, 2017; DiMaggio, 1996) aynı beğeni düzeyi içinde kabul edilen beğeniler içindeki bireyler arasında da bu ayrımların gözlemlenebileceği sorusu da sorulması gerekmektedir. Özellikle güzel sanatlar konusundaki değer ifadelerinin getirdiği toplumsal statü, sembolik katkı düzeyinden yola çıkarak, güzel sanatlar ile ilişkilenen bireylerin de bu sanatlarla olan iletişimi ve dolayımında gerçekleşen deneyimin düzeyleri de farklılık göstermektedir. Öyleyse soruyu şu şekilde sormak mümkündür: Aynı beğeni düzeyini ifade eden mekân (müze), eser (resim, heykel, enstalasyon vs.) ile ilişkilene ve deneyimlemede hangi farklılık ve ayrımlar söz konusudur? Bu soru daha önce sorulan soruyu derinleştirmek için bir katmanlaştırma sorusu olarak ele alınmalıdır.

Ancak diğer yandan de Certeau (2008) bir kültürel pratik için şu soruyu soruyor: Herhangi bir kültürel tüketimde bulunan kişiler bununla ne yapmaktadır? Bu çalışma özelinde arayacağımız temel şey şudur: Gelen kişiler kendi geçmiş bilgilerine, yaşam tarzlarına, yetiştikleri çevreye, aidiyetlere göre müze ziyaretleri konusunda ayrımları yaşamakta mıdır? Ancak, buna karşı nasıl bir kimlik, davranış stratejisi ya da taktiği geliştirmektedirler?

3.2. SANAT MÜZESİ KÜLTÜRÜ

Bu ana başlık altında ağırlıklı olarak müze mekânı merkezdedir. Müze izleyicisi için mekânın ne anlam ifade ettiği ve izleyicinin mekânı deneyimleme pratikleri ile bir

müze kültürünün nasıl oluştuğu ve müze ile nasıl ilişkilendiği, burada neler gördüğü, hangi sorunlar yaşadığını anlatılmıştır. Öncelikle müzeler ile bütünleşen dijital kültürü ele alınmıştır. Ardından ise mekân kültürü ve tüketim alanları, izleyici profilleri ve müze mekanının izleyiciler tarafından nasıl anlamlandırıldığı ele alınmıştır.

3.2.1. Müzelerde Dijital Kültür

Genel olarak dijitalleşme ile oluşan global kültürün temel saikleri beraberinde kültürel ürünlerin yayılımını ve antropolojik olarak yerel bir topluluğun diğer özneler ile temasını artırmasıyla toplum/topluluk içinde yaşayan bireyin yaşama, üretme, tüketme, anlama, hatırlama, aktarma süreçlerini de dönüşümünü getirmiştir. Bu dönüşüm çeşitli deneyimlerin ve yaşantıların akışkanlığını içererek farklı kültürel ilgileri bir arada tutabilmekte ve birbirleri arasında geçişkenliğe izin vermektedir. Müzeler özelinde ise sanal müze deneyimleri bu dijitalleşme sürecinin bir çıktısıdır. Diğer yandan mekânın dokusu, atmosferi, mimarisi; eserlerin biçimi, kürasyonu; koleksiyonun anlatısı bir aracılanmaya tabi tutularak ekran üzerinden deneyimlenmeye açıktır. Ayrıca müzeler hem kendi içinde VR (*virtual reality*, sanal gerçeklik) uygulamaları barındırmaktadır, hem de sosyal medya hesapları (*Twitter, Instagram, Facebook, Spotify*) kullanmakta, kendi sitelerinde sanal sergiler düzenlemekte ya da *Google Arts and Culture*'da seçkiler yayınlamaktadırlar.

Müzelerdeki dijital dönüşüm doğrultusunda müze izleyicileri müzelerin sanal ortamdaki faaliyetlerinin de izleyicisi olmuşlardır. Müze gibi sabit bir koleksiyona sahip sanat mekânı ile her an değişen -sabit olmayan- sosyal medya mecraları bir arada işlemektedir. Böylece kısmen demokratikleşme unsurlarını kendi bünyesinde barındırmakta ve farklı kişilerin ilişkilenemesine zemin hazırlamaktadır²⁰. Bu anlamda dijital kültürün açtığı alan müze deneyimindeki karşılığı üç başlık altında toplanmıştır.

²⁰ Bourdieu (2017, s. 128) sanatla kurulan bağı belli ölçüde kuvvetlendirme, insanlara sanat, müze bilgisini götürme gibi amaçlarla kitle iletişim araçlarının kullanılmasının anlamsız olmasa da işe yarar bir dönüşüm yaratamayacağını çünkü müze ziyaretçilerinin hâlihazırdaki sınıfsal, kültürel dağılımının değişmediği söylemektedir. İletişim medyaları aracılığı ile yapılan müze kültürünü yayma girişimleri, gönderilen her mesaj, bildiri yine müze ile ilgilenen kişilerce dikkate alındığından genel olarak sanata yatkınlığın dönüşümünde yetersiz kalacağına dair bir tartışma bu tez özelinde çıkarım yapılması mümkün olmayan bir konudur. Çünkü bu toplumun geniş kesimi ile yapılacak bir çalışmayı zorunlu kılmaktadır.

Bunlar müzelerin sosyal medya hesaplarının ve müze deneyimi bağlamında kişisel hesapların kullanımı, müzelerde fotoğraf çekmenin anlamı ve sanal müze deneyimleridir.

3.2.1.1. Sosyal Medya Hesaplarının Kullanımı

Bu tema altında iki yönlü bir bakış mevcuttur. Bunlardan ilki müze ve galerilerin hesaplarının takip edilmesindeki amaçların ne olduğu, diğer yandan ise kişisel hesapların müze ziyareti kapsamında nasıl kullanıldığıdır.

Görüşmeciler içinde sanat müzelerini ve galerileri düzenli ziyaret eden hemen herkes bu mekânların sosyal medya hesaplarını da takip etmektedir. Hangi hesapları sıklıkla takip edildiği sorusuna ise Pera Müzesi, İstanbul Modern, Arter, Sabancı Müzesi gibi sanat mekânlarının sosyal medya hesapları ön plana çıkmaktadır. Müzelerdeki etkinliklerin takibi konusunda alternatif bir yöntem ise bülten abonelikleridir. Bülten aboneliğinin görüşmeciler arasında çok tercih edildiği söylenemez ancak özellikle müze üyelikleri bulunan kişiler aynı zamanda müze bültenlerine abonedir. Görüşmeciler bu hesapların takip etme amaçlarını şu biçimlerde belirtmişlerdir:

- Sanatla olan bağı dinamik tutmak (Rojvan, 27; Kenan, 25, Nursen),
- Etkinliklerin takibini yapmak (Bunu hemen her görüşmeci belirtmiştir),
- Öğrenme (Müzelerin paylaştığı eser, sanatçı hakkındaki bilgilendirici postlar, müzelerin yaptığı akademik yayınların takibi) (Ece, 25; Ezgi, 30),
- İş bulmak (Arzu, 27; Ece, 25).

Aynı zamanda bir süre müzede çalışmış olan Arzu müzeleri, galerileri ve eser/etkinlik sayfalarını takip etmek için ayrı bir Instagram hesabı kullandığını ve bunu güncel ve yeni olana dair bilgi akışı ile alana ilgiyi canlı tutmak adına yaptığını iletmektedir. Diğer yandan müzelere dair herhangi bir sayfayı gördüğü anda “takip et” butonuna bastığını söyleyen Kenan bunu şu şekilde anlatmaktadır:

“Sabancı, Pera, Arter, İstanbul Modern’i takip ediyorum. Olabildiğince yurtdışındakileri de takip etmeye çalışıyorum. Çünkü bunları takip edince akışın içinde hissediyorum. Takip etmeyince orda olanlardan haberdar olmayınca akışta

değilmişim gibi geliyor. ... Bu akışta olmak fikstürü takip edebilmek aslında yeni sanatçılar öğrenebilmek benim için. Eskiye övmek istemiyorum açıkçası yani. 2021'de yaşıyorum. Bunun kıymetini bilmeye çalışıyorum” (Kenan, 25, Kadıköy, sanat öğrencisi).

Kenan'ın “eskiyi övmemesi” ve zaman vurgusu Lefebvre'nin (2007) gündelik olan ile modern olan arasında kurduğu ilişkiyi hatırlatmaktadır (s. 35): *“Modernlik kelimesinden, yeni olanın ve yeniliğin işaretini taşıyan şeyi anlamak gerekir: Parlaklıktır, paradokstur, teknik veya dünyevilik tarafından damgalanmış olandır.”* Böylece sıradan bir sosyal medya hesabı takibi dahi gündeliklik ile zamanın ruhunu birleştirmektedir. Ayrıca birçok görüşmeci müze hesaplarının yanında etkinlik sayfalarının, eser paylaşan hesapları da takip etmektedir. Diğer yandan üyelerine hem güncel haberler hem de bilgilendirici kısa gönderiler atan *“Çok İyi İşler”* gibi *Whatsapp* grupları üyelikleri de mevcuttur. Ancak müze hesaplarının takibi bir yandan bir sorunu da beraberinde getirmektedir. Özellikle çalışma hayatı, ulaşım zorluğu ya da maddi yetersizlikten dolayı sanat müzesi ya da galeri ziyaretlerine yeterli zamanı ayıramadığını ifade edenler için sürekli olarak “bir şeyleri kaçıyorum” hissini beraberinde getirmektedir. Bir görüşmeci bu durumu şu şekilde özetlemektedir:

“Bienalde mesela kaçırdığım şeyler oldu üzüldüm mesela. Evde ayrı bir şeyler vardı, tabi haberim oldu. Tabi haberim olmasa kaçırmışım gibi olmazdı” (Ezgi, 30, Gaziosmanpaşa, işsiz).

Ezgi'nin anlattığı bu durum enformasyon akış hızı ile bu akışa nasıl dâhil olacağımız konusunda bir sorunu işaret etmektedir. Diğer yandan sanat mekânları ve etkinliklerinin sosyal medya dolayımında takibi ile yaş ilişkisi açısından kısmi bir anlamlı ilişki vardır. Bu ilişki, yaş arttıkça “kaçıyorum” hissinde azalma olduğu yönündeki genel bir gözlemden kaynaklanmaktadır. Nitekim Serra (56, Pendik, eczacı) sosyal medya takibini oldukça sınırlı yapmakta ya da Eren (76, Cihangir, Doktor) ise hesapları oldukça takip etmesine karşın bunun herhangi bir kaçırma kaygısına sebep olmadığını iletmiştir. Ancak bunun aksi yönde Kenan (26, Kadıköy, öğrenci), Ece (25, Kadıköy, işsiz), Ecem (27, Maltepe, mühendis) gibi görüşmeciler oldukça fazla hesabı ve bu hesapları sık şekilde takip etmelerine karşı bu hissi yaşamadıklarını belirtmişlerdir. Bunun nedeni ise uzun süredir bu ziyaretleri gerçekleştirdiği için alana aşinalığının arttığını ve “ne istediklerini artık bildikleri” şeklindedir. Bu kişilerin genel yaklaşımı “zaten gideceğim şeyi biliyorum ve ilgimi

çeken sergi, etkinliklere gidiyorum” şeklindedir. Bu noktada sosyal medyanın getirdiği hızlı akışın yarattığı kaçırıyorum hissi müze ziyaretlerinin sıklığı ve alana hâkimiyetin bir sonucu olarak azaldığı şeklinde yorumlanabilir. Böylece ne istediğini bilenler alana dair ayırt etme edimini kazanmış olanlar sonucuna ulaşılabilir. Diğer yandan kaçırıyorum hissini daha yoğun yaşayanların çoğunlukla sanat müzeleri ile geç tanıştığı ve eksiklik hissettiği konusu yaygın bir örüntüdür ve bu yüzden alana hâkimiyetlerinin az olmasından kaynaklanan kişisel seçimler yapmakta zorlandıkları gibi bir sonuç çıkabilir. Ancak bu çıkarım görüşmecilerin bir kısmı için geçerli olsa da bir yandan yanlış bir çıkarım olacaktır. Çünkü kaçırma duygusunun daha fazla yaşanmasının ağırlıklı sebebi müze kültüründeki eksiklik dolayısıyla değil sanat izleyicisi olarak etkinliklerin takibi konusunda iştahlı davranırken bunun önünde bulunan yukarıda bahsedilen -mesafe, iş yaşamı vs.- engellerin yarattığı ulaşamama durumudur.

Bir sanat müzesi ziyareti öncesi, sırası ya da sonrasında bu ziyaret bağlamında kullanılan kişisel sosyal medya hesapları ise çoğunlukla sosyal çevre ile etkileşim amacıyla kullanılmaktadır. Görüşmecilerin belirttiğine göre en sık kullanım biçimi arkadaşları haberdar etmek ve bu ziyarete dair dijital bir kayıt bırakmaktır. Görüşmeci ifadelerinde yola çıkarak kişisel sosyal medya hesaplarının kullanımı şu maddeler ile açıklanabilir:

- Kişisel habercilik (sosyal çevreye geçici sergi, yeni gidilen müze, tanışılan sanatçı vs.’nin haberini verme, fikir beyan etme ya da öneri sunma),
- Hafıza kaydı (gidilen müze ya da sergi deneyimi daha sonra hatırlamak için paylaşılan, daha çok deneyimi arşivleme niteliği taşıyan postlar),
- Yaratıcı ifade (günlük yaşamdaki kültürel pratiğin takipçilere kişinin kendi gördüğü şekilde aktarılması ya da kişisel günlük),
- Bilgi notu (daha sonra araştırılmak üzere çekilen eser ya da eser açıklaması fotoğrafları).

Müzelerin dijital süreçlere entegrasyonu ile birlikte dijital içeriklerin üretimi müze izleyicileri açısından önemli bir haber alma, öğrenme niteliği taşımaktadır. Genel olarak müzelerin sosyal medya hesapların takibinde müzeler ve sanat ile kurulan bağı dinamik tutma amacı, özellikle COVID-19 pandemisi süresince müzelere gitmekte tereddüt yaşayanlar için daha da önem kazandığı söylenebilir. Diğer yandan

bu süreçte müzeler çoğunlukla ziyarete açık olsa da sağlık kaygısı ağır bastığından ziyaretlerin oldukça seyrek hale gelmesi kişisel hesapların müze deneyimi özelinde pek kullanılmamasını getirmiştir. Ancak pandemi öncesindeki kişisel sosyal medya hesaplarının kullanımında yapılan bir müze ziyaretinin dijital olarak etkileşime sunulmasının ön plana çıktığı söylenebilir.

3.2.1.2. Müzede Fotoğraf Çekmek

Deneyimin kalıcılığına izin veren dijital kayıt ortamları müze izleyicileri için farklı bir kullanım alanını da beraberinde getirmiştir. Müze deneyiminde fotoğraf çekmenin amacı yukarıda bahsedilen kişisel sosyal medya hesaplarının kullanımı ile paralellik göstermektedir. Ancak bu fotoğraflar sosyal medyada paylaşılmamış olabilir ki görüşmecilerin birçoğu çektikleri fotoğrafları çoğunlukla paylaşmadıklarını belirtmiştir. Bu noktada fotoğrafların -müzelerin uyguladığı toplama, tanımlama, düzenleme ve sergileme pratikleri tam olarak gerçekleşmese de- “kişisel müze” yarattığına dair bir farklılık ortaya çıkmaktadır.

Zihinsel bir kayıttan çok insan belleğinin kısmen devredildiği mobil cihaz hafızaları, bulut hesapları yeni bir deneyim hafızasını barındırmaktadır. Bu ise sanat mekânının ve özelde müzenin sanatı mekâna sabitlemesinin bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Fotoğrafi çeken kişi de eserin imgesini telefonun dijital hafızasına sabitlemektedir. “Koleksiyoner” artık finansal/politik gücü olan üst sınıflar değil, elinde telefonu olan bireydir. Dijital-koleksiyonerler gittikleri müzelerin fotoğraflarını saklamakta, dijital olarak ziyaret edilen müzelerdeki eserlerin fotoğraflarını indirmektedir²¹. Örneğin sanat üzerine bir bölüm okumayı planlayan lise öğrencisi Ela (17, Cihangir, öğrenci) *Google Arts and Culture*’dan beğendiği sanatçılar, eserler, müzelerden oluşan seçkilerle kendi koleksiyonlarını yapmaktadır. Hem bir öğrenme süreci hem de kişisel bir dijital koleksiyon anlamına gelmektedir. Benjamin’ nin (2018) reproduksiyonun sanatı demokratikleştirdiği konusundaki öngörüsü günümüzde hacmini oldukça genişletmiş, sanatla temas kurmak eserin somutluğu ya da orijinali

²¹ Bu durum müze ve mozole arasındaki fonetik benzerlikten öte müzelerin sanat mezarlıkları olduğunu söyleyen Adorno’nun (2012, s. 185) düşüncesi ile yorumlanabilir. Fotoğraf çekmek ölü olanı bir daha “öldürmek” anlamında düşünülebilir. Ancak onu tekrar tekrar görmek manasında “yaşatmak” anlamına da gelebilir.

ile ilişki kurmak gibi bir zorunluluğun dışına çıkılması herkesin bir “eser sahibi” olmasının yolunu açmıştır. Bu anlamıyla müzeyi “*hayatı mumyalaştıran değil zenginleştiren*” (Huysen, 2012, s. 264) bir kurum olarak görmek mümkündür. Bu noktada eser fotoğrafları çekenler bunları çekme amaçlarının kişisel bir beğenin ve ilgi alanlarının dışı vurumu olarak ifade etmişlerdir. Beğeni biçimiyle kişisel olarak haz alınan eserlerin, ilgi alanı açısından ise politik duruş, kimlik gibi konular doğrultusunda bunları yansıtan eserlerin fotoğraflanmasıdır. Sanat alanında yüksek lisans yapan Arzu (27, Kurtuluş, öğrenci) kişisel ilgisini şu şekilde aktarmaktadır:

“Gittiğim serginin mesela girişini çekerim bir eser hoşuma giderse onu da çekerim. Eserin önünde fotoğraf çekilmekle ilgili, önünde çekildiğim bir iki eser var. ... Cevdet Ereğ’in Bergama eseri bir de şeyin önünde çekildim, bu Yapı Kredi’deki Akdeniz heykelinin önünde benim için özel olduğu için çekildim” (Arzu, 27, Kurtuluş, öğrenci).

Kimlik ve politik konumlanış açısından ise Ezgi (Gaziosmanpaşa, 30, işsiz) şu şekilde bahsetmektedir:

“İstanbul Modern’de tekstil ile alakalı bir sergi vardı. Orada kırk yama bir iş vardı ve kadınların işleme[leri] ile alakalı baya feminist yaklaşmış. O çok ilgimi çekmişti, hatta fotoğrafını Instagram’a atmıştım.”

Bu noktada fotoğraf çekme davranışına hem estetik hem de kişinin kimliği ya da politik yaklaşımı yön vermektedir. Fotoğrafın bir diğer kullanım amacı da yeni tanışılan sanatçıyı ya da eseri daha sonra araştırmak için kullanılmasıdır. Görüşmeciler müze ziyareti sonrası bu fotoğraflara bakarak müze deneyiminin yarattığı öğrenme davranışını ziyaret sonrasında da sürdürmektedirler. Bu, fotoğrafın bir bilgi saklama aracı olarak kullanılmasıdır. Ancak, görüşmecilerden bir kaç özelliikle eser açıklamalarını fotoğrafladığını ancak çoğunlukla bunlara tekrar bakmadığını ifade etmişlerdir. Bu durum bazı görüşmeciler için sürekli büyüyen bir “daha sonra araştırılacaklar arşivi” yaratmıştır. Gidilen müzelerde karşılaşılan ve giden kişi için “yeni” ve ilgi çekici olan eser ve sanatçıların künyelerinin ya da eser fotoğrafı altına eklenmiş notların oluşturduğu bu arşiv birçok görüşmeci tarafından kısmi olarak kullanılmaktadır. Müze ziyaretinin hemen ardından olmasa da bazı zamanlarda bu fotoğraflar bir bilgi deposu olarak işlev görmektedir ve araştırılmaktadır. Ancak bu

fotoğraflara tekrar bakılmama davranışı da oldukça yaygındır. Bunu ifade edenler arasından bazıları bir daha bakmamanın huzursuzluğunu hissetmektedirler.

“Yani çok olmasa da künyeleri çekiyorum unutmamak için. Sonrasında pek bakmasam da çekiyorum yine de. (Kenan, 25, Kadıköy, öğrenci) Bazen unutuyorum bazen hiç bakmıyorum. Bazen araştırıyorum. Olabiliyor öyle şeyler. Araştırdığım bir şeyi düşündüm şuan aklıma hiç bir şey gelmedi açıkçası” (Ece, 25, Kadıköy, işsiz).

Fotoğrafın bir diğer amacını ise turizm ya da boş zaman etkinliği olarak müze ve galeri ziyaretleri yapan Ahmet vermektedir. Müze deneyimi sırasında çektiği fotoğraflar konusunda “eser ve koleksiyon” işlevine vurgu yapmakta ancak bunu bir yanıyla hafıza olarak düşündüğünü iletmektedir:

“Yani o işin bir daha önüme çıkmasını isterim. Hem o fotoğraf galerisini, kendi galerimi düzenlerken... Gittiğim yerlerde özellikle fotoğraf çekerken de onu da onun içine koyarım yani. Kendim de fotoğraf eserle fotoğraf çekerim. Onu da yaparım yani çok çok beğendiğim bir eserin yanına gidip çeşitli pozlarla, böyle bir deneyim de yaşarım, yaşıyorum” (Ahmet, 35, Bayrampaşa, işletmeci).

Ahmet aynı zamanda bu fotoğrafları kişisel hesaplarından paylaşmaktadır ve bu davranışını görünür ve gösterilir olmak ile ilişkilendirebiliriz. Çünkü sosyal medyanın temeli gösterinin bu iki niteliğine bağlıdır ve sanat alanından bir fotoğraf paylaşmak ve hatta eserle birlikte bir fotoğraf paylaşmak eserin anlam yükü ile benliği birleştirmek anlamına gelebilir. “Görünen şey iyidir, iyi olan görünür” (Debord, 2019, s. 37). Tam da bu nedenle görüşmecilerin büyük çoğunluğu müze içinde fotoğraf çekmeye, özellikle *selfie* çekmeye dair mesafeli bir bakışları söz konusudur. Örneğin Nilüfer (40, Tarlabası, hemşire) bir önceki bölümde bahsi geçen *selfie* çekip sosyal medyaya atan Ahmet’i ve aynı davranışı yapan müzedeki diğer insanları şu şekilde değerlendiriyor:

“Mesela son dönem gittiğim sergilerde işte sosyal medya diye bir alan var ve insanların hani işi izlemek yerine işte sosyal medya için görsel topluyor olması benim de dikkatimi dağıtan bir şey oluyor. O yüzden bazı yerlerde mesela fotoğraf yasak uygulanması hoşuma gitmiyor değil.”

Ancak bu noktada geliştirilen bir strateji vardır. Bazı kişiler hem kendi deneyimini hem de diğer insanların deneyimini aksatmamak adına şu şekilde bir yöntem uygulamaktadır:

“Elinde telefonla gezenler hakkında çok olumlu şeyler düşünmüyorum çünkü ekrandan bakmak bir sergiye, sergiyi gezmek olmuyor. Ben kendimi de uyarıyorum. Sergi bitince çekmeyi tercih edenlerdenim ben biraz daha” (Arzu, 27, Kurtuluş, metin yazarı).

Sık fotoğraf çekmek ya da *selfie* çekmenin deneyimi engellediğine ve müze içindeki davranış biçimine çok uymadığına yönelik bir pratik olduğu belirtilmektedir, ancak bunu daha sonra mekân içi deneyimler kısmında açacağız. Bu noktada bir görüşmecinin şu söyledikleri müzelerde fotoğraf çekmeye dair bir özetle birlikte farklı bir kaygıyı ifade etmektedir:

“Aslında ben o anı yaşamak istiyorum. Onu çektiğinde insanlara bakın buraya gittim ne kadar güzel bir eser mi diyeceğim? Kimsenin olmadığı yerlerde çok beğendiğim şeyleri çekmişimdir [kişisel beğeni]. Ama hiçbir yerde paylaşmadım bunun yalnızca kendi hafızamda olmasını istedim [hafıza kaydı]. Kimi zaman bir broşürü çekmişimdir [öğrenme, araştırma]” (Ekin, 36, Bahçelievler, yönetici).

Yapılan görüşmelere göre hemen herkes müzede fotoğraf çekmektedir. Bu fotoğraflar hafıza, öğrenme, kişisel beğeni gibi çeşitli işlevleri ile birlikte düşünülmektedir. Ancak *selfie*, grup fotoğrafı çekmeye dair olumsuz bir bakış vardır. Bu bakış açısı fotoğraf ve sosyal medyanın birleşik olarak düşünülmesinden ve “gösterme” davranışına dair olumsuz düşünceden kaynaklanmaktadır. Ancak bu noktada tam anlamıyla bütün görüşmecileri kapsamasa da kültürel sınıfa göre iki farklı bakış mevcuttur. İlki, orta-varsıl olanlar müzede bu tarz fotoğraflar çekenlere “*gelsinler, gelmeleri bile önemli, bu kültürü öğreniyorlar*” (Eren, 76, Cihangir, doktor; Sare, 49, Cihangir, öğretmen; Berna, 40, Kuzguncuk, akademisyen) şeklinde bir yaklaşımı vardır. Diğeri ise, orta-yoksul kişilerin ifadelerinden (Nursen, 22, Sancaktepe, işsiz; Ezgi, 30, Gaziosmanpaşa, işsiz; Nilüfer, 40, Tarlabası, hemşire) yola çıkarak genel gözlemim sanat gibi yüksek statülü bir değer karşısında sık sık fotoğraf çekerek sosyal medyada paylaşmanın bir “bayağılık” olarak görülmesidir. Bu iki kesim de ağırlıklı olarak müzelerde çektikleri sınırlı sayıdaki fotoğrafı kendi cihazlarının hafızasında bulundurmaya tercih etmekte ve sosyal medya konusunda daha az paylaşım yapma eğilimi göstermektedir. Bir ziyaret sırasında *selfie*, grup fotoğrafı, eser fotoğraflarını sıkça çekenler ise bunu müze deneyiminin bir parçası olarak düşünmekte ve sosyal medya paylaşımları yapma eğilimleri daha yüksek olduğu ifade edilebilir. Ancak her iki grup için çekilen fotoğraflar aynı zamanda kişisel tarihle ilgili

bir hafızayı ya da çekilen eserlerin oluşturduğu kişisel seçkileri içeren bir dijital koleksiyonu yarattığı söylenebilir.

3.2.1.3. Sanal Müze, Sergi Deneyimleri

Müzeler eserlerini dijital ortamda ziyarete açmış, deneyim ise sanat mekânından ev, kafe gibi mekânlarda, hatta seyahat halindeyken gerçekleşmeye başlamıştır. Bu hem müzenin dijitalleşmesini hem de deneyimin dijitalleşmesini getirmiştir. Sanat “deneyiminin zamansızlığı ve mekânsızlığı” olarak ifade edebileceğim anlık bağlantılar, hızlı geçişler, ani sıçrayışlar, geri dönüşler, uzak paylaşımlar, kişisel cihazlardaki dijital kayıtlar sanatla kurulan ilişki ve buradan kalan deneyimi de farklılaştırmıştır: Bu farklılaşmanın ilki deneyimin geçiciliğinin bir kültürel form olarak yaşanmasına izin veren dijital akış hızıdır. Kent-teknoloji ilişkisi (Lefebvre, 2014) hareketi hızlandırmış, teknoloji-göz (Pallasma, 2011) ilişkisi mobil cihazlar dolayımında gerçekleşen deneyimi hızlandırmıştır. Bir sanal müze ziyaretine arkada çalan pop/jazz/klasik vs. müzik eşlik ederken, hemen ardından kedi videoları gelebilmektedir. Bu birbirinden farklı deneyimler bir arada ve hızlıca akmaktadır. Sanat ile kurulan ilişkide varsayılan derinlik, tefekküre dalma, duygusal kavrayış anlatısı bir anda -gerçekten bir anda- yok olmaktadır.

“Pandemi sürecinde bir kere [online ziyaret] yaptım ama o da müze değildi yani müzeydi de mesela Freud’un eviydi. Onu izledim, onu gezdim. Güzeldi ama hani gerçek bir müzeye gezer gibi gezmedim açıkçası. Çünkü gerçek dediğim, sanalda da bir gerçeklik var da, somut anlamda bir müzeye gezerken işte duruyorum, sanat eserinin çevresinde geziyorum, açıklamasını okuyorum vs. Biraz zaman alıyor ama mesela sanal bir müzeyi, Freud’un müzesini gezerken sadece gezdim, odalarda ne vardı ona baktım ve çıktım. 15-20 dakika sürmüştür sürmemiştir” (Rojvan, 28, Çekmeköy, öğrenci).

Diğer görüşmecilerin bir kısmı da *online* müze deneyiminin hızlı bir deneyim olduğunu ifade etmişlerdir. Burada sanatın tüketim nesnesi olmasından kaynaklanan “gerçek deneyimin” kaybolduğuna dair bir bakış açısı ya da bu dijital işleyişte insanların yeni deneyimlerindeki derinliği ele alma perspektifinden çok, bunun şu ya da bu şekilde ancak tam da bahsedilen hıza, tüketime, geçişkenliğe izin veren bir dijital

kültür olduğunu aktarabilmek önemlidir. Göz hizasındaki esere mesafeli duruşla oluşacağı söylenegelen estetik deneyim (bkz. Shiner, 2018) uzanırken, masada otururken akıllı telefon ya da bilgisayar ekranına bakarken gerçekleşmektedir. Ancak görüşmecilerin neredeyse tamamı pandemi dolayısıyla müzelerin kapanması ve bazı müzelerin koleksiyonlarının bir kısmının ya da geçici sergilerinin *online* ziyarete açılması²² dolayısıyla en az bir kez sanal sergi gezmiş olsa da bunu tekrarlama konusunda daha isteksiz olduklarını belirtmişlerdir. Buna dair sanal müze deneyiminin oldukça sınırlı bir deneyim olduğu yönünde genel bir görüş hâkimdir. Görüşmecilerin ifadelerine göre sanal sergi deneyiminde belli başlı sorunlar ön plana çıkmaktadır:

- Sanal sergi tasarımlarındaki aksaklıkların kullanıcının deneyimini sekteye uğratması (kullanıcı dostu tasarımın gerekliliği),
- Sanal deneyime özel bir tasarımın olmaması (gerçek deneyimi taklit etme gayretinin yarattığı duyuşsal eksiklik hissi) ve buna bağılı olarak,
- Dijital olarak aracılanmış ve çoğunlukla göz eksenli bir deneyimi barındırdığı için bedensel deneyimin sınırlı kalması,
- Eserlerin boyutlarının kestirilmemesi,
- Detayları kaçırıyorum kaygısı,
- Sanat dışı uyanların fazlalığı (telefon çalması, ev ortamındaki hareket, gürültü vs.),
- Teknik problemlere açıklığı (bağılantı kesilmesi, çözünürlük düşmesi, duraksamalar vs.)
- Sanal ortamın koşulladığı hız dolayısı ile uçucu bir deneyim sunması gibi nedenlerden kaynaklı olarak sanal müze deneyimine karşı kısmi bir mesafelenme söz konusudur.

Nitekim özellikle pandemi döneminde yurt dışında bir müzeye sanal ziyaret yapan görüşmecilerden Ezgi (30, Gaziosmanpaşa, işsiz) sanal müze deneyimindeki sınırlılığını şu şekilde aktarmaktadır:

“Online gezerken bir yandan telefonum çalabiliyor bir yandan kimileri bir şey söylüyor falan, daha fazla sanki ona dikkat veremiyorsun. Bağlantı ile alakalı

²² İstanbul’daki müzelerin online uygulamaları için bkz. Erkmen, A., Kılıç, M., & Kutsal, D. (2020). COVID-19 Salgını Sürecinde İstanbul’daki Sanat Müzelerinin Erişilebilirliği: Sosyal Medya ve Dijital Uygulamalar Üzerinden Bir Değerlendirme. MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 2(22), 271-289.

problemler de olabiliyor. Bir de mesela gözden kaçırdığın şeyler de oluyor bence online gezerken. Yine online'a bağlı olduğu için herhalde. Bir şeye basıyorsun çalışmayabiliyor.”

Bu yüzden görüşmeciler çoğunlukla sanal müze deneyimi estetik bir deneyim olmaktan çok medya deneyimi olarak görmektedir. Ancak bu noktada müzelerin tamamının sanal sergisi olmaması yanında özellikle pandemi sürecinde sanal müzelere ilginin arttığı ve dolaşılabilir müzeler içinde bazı müze isimleri daha sık tekrarlanarak ön plana çıkmıştır. Bunlar Meksika'daki Frida Kahlo Müzesi, Hollanda'daki Van Gogh Müzesi, Londra'daki Freud Müzesi, Paris'teki Louvre Müzesi, Mısır'daki Tutankamon Tapınağı gibi müzelerdir. Görüşmecilerin çok azı İstanbul'daki müzelerin sanal sergilerini kullandığını belirtmiştir. Online sergi ziyaretlerinin çoğunlukla kişinin o an için yerinde görme olanağı olmadığı uzak bir ülkedeki müzeyi görebilme amacıyla yapıldığı sonucu çıkmaktadır. Bu durumun müzeyi yerinde görme şansı olmayan kişiler için kısmi bir demokratikleşme yarattığı söylenebilir. Örneğin Serra (56, Pendik, eczacı) için Frida Kahlo Müzesi yerinde ziyaret edilmişken, Ezgi (30, Gaziosmanpaşa, işsiz) için bu ancak *online* şekilde gerçekleşmiştir. Ancak bu nispi demokratikleşme mekânsal ziyaret bağlamında değerlendirilemez. Çünkü burada ekonomik sermaye devreye girmekte ve iki özne arasında bir ayırım yaratmaktadır.

Ancak diğer yandan İstanbul'daki müzelerin *online* olarak çok daha az ziyaret edilmesi bu müzelerin ulaşılabilir olmasından kaynaklandığı ve hala müze deneyiminin mekâna bağımlı bir deneyim olarak görüldüğü fikrini öne çıkarmaktadır. Bir görüşmecinin (Kenan, 25, Kadıköy, öğrenci) İstanbul'daki bir müzeyi (Pera) ziyaret etmeden önce bilgi edinmek amacı ile sanal ziyaret yaptığını söylemesi, sanal müze ziyaretinin mekânsal deneyimin öncülü olarak görüldüğü şeklinde yorumlanabilir ve mekân bağımlılığını kanıtlar nitelik taşımaktadır. Nitekim görüşmecilerden bazıları bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

“Bana aslında online müze gerçeklik hissiyatı vermiyor. Gerçek olmadığını yada o sanallığı hissediyorsun, o atmosferde olmadığını o müzenin kokusu, o verdiği havayı hiçbir şekilde online olarak hissedemezsin. Gerçeklikten sanki hafızamda bile yeri silinmişti. Ama gittiğim, gördüğüm yerlerde öyle olmuyor. Daha kalıcı, daha gerçek. (Ekin, 36, Bahçelievler, yönetici) Dijital o şeyi vermiyor, o duyguyu vermiyor. Çünkü biraz galiba mekânla da ilişki kurarak bakıyoruz ya da en azından ben öyle bakıyorum.

Bir de hepsini bir arada kendim deneyimliyor olmak... O bana daha ikinci el bir şey gibi geliyor, dijitalden izlemek” (Nilüfer, 40, Beyoğlu, hemşire).

Görüşmecilerin bir sergi ya da müze ziyaretini sanal müzeler ya da sergilerden ziyade (hem müze mekânı hem şehir mekânı bağlamında) mekân deneyimi olarak gördükleri söylenebilir. Bu ifadelerden yola çıkarak sanal müzeler ve burada yer alan sergiler müzelerin mekânsal kültürünü güçlendiren (Mactavish, 2006) araçlar olarak görüldüğü sonucu çıkmaktadır. İzleyici açısından ise bedensel olarak pasifleştirdiği ancak müzeye gitmek davranışının gerçekleşmesini koşulladığı için aktifleştirdiği söylenebilir.

3.2.2. Müzeye Ulaşmak ve Kent İmgesi

Metropollerin oluşumu insanların kalabalıklar ile temasını zorunlu kılan alanları yaratır. Özellikle para ekonomisi çevresinde gelişen kent mekânının parçalanmış yapısı, belli alanlara belli karakterleri biçer. Bu alanlar elbette katı sınırlar ile ayrılmış sayılmaz, hepsi aynı zamanda bir geçişkenlik ilkesi ile var olur. Ancak bu geçişkenliğin belli hareket noktaları vardır. Roller, statüler, sınıflar bu konuda belli mekânların kullanımı, tüketimi ya da üretimi manasında alanlar arası hareket eden bireyin çizdiği rotaların yapısına işaret eder. Belli roller belli mekânlara (Goffman, 2016), belli sınıflar belli konutlara (Lefebvre, 2007) belli statüler belli beğenilere (Bourdieu, 2017) sahip haldedir, yine aynı geçişkenliğin (de Certeau, 2008) belli ölçüde varlığı ile birlikte. Endüstrinin doğal değil ancak kendi içinde barındırdığı her türden kültür ürününün deneyimlenmesi de bu mekânsal rotaların içerisinde şekillenir. Temas noktaları olarak alabileceğimiz metropolün sokakları, parkları, caddeleri ve bu çalışma özelinde sanat mekânları da bu parçalanmadan payını alır. Kültürel sınıfsal ayrımlar, beğeniler ve bunlar arasındaki geçişkenliğin ifadeleri sanat mekânı içerisinde barınır. Metropollerin kaotik atmosferi içinde her mekânsal varoluş kendi ürettiği simgesel değerler ile birlikte var olur. Öyleyse sanatsal mekânın kendisi bir imaj yükünü içerir ve bu imajların üretilmesinin alanlarına dönüşür (Zukin, 1995).

Kent her ne kadar kentteki mesafelerin hızlıca aşılması için yapılmış yolları ve kent dokusunu çok anlayamadığımız güzergâhları yaratsa da müze mekânına ulaşmak için şehrin içinde hareket etmek, çeşitli ulaşım araçları kullanmak, mekâna ulaşmak

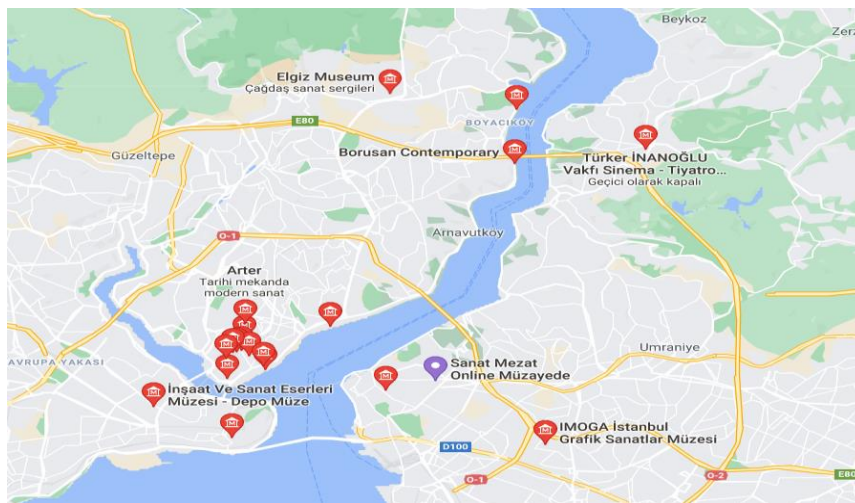
için yapılan yürüyüşler kentin dokusunu gözlemlemek, onun görsel imgesi ile karşılaşmak anlamına gelmektedir. Bu noktada görüşmeciler kentin “gerçek” dokusu olarak belli bir bölgeden bahsetmiştir:

“Emirgan’a, Sarıyer’e, Beyoğlu’na giderken şehrin dokusu kaybolmuyor. Ama Zorlu Center ya da Arter’e giderken yol külfet oluyor” (Berna, 44, Kuzguncuk, akademisyen).

Başka bir görüşmeci (Aynır, 27, Beylikdüzü, mühendis) ziyaretlerin aslında kent dokusu ile birlikte düşündüğünü yineliyor. Müzeye ulaşmak aynı zamanda kentin atmosferi ile ilgili bir deneyimi barındırıyor:

“İstanbul deyince aklımıza neresi geliyor? Ne bileyim taksim Karaköy, Kadıköy, Beşiktaş. ... Şehrin içine gittiğimde, bu bahsettiğim bölgelerine gittiğimde farklı bir his oluşturuyor tabii yani. Kent dokusunu daha yakından hissedebiliyorsun, çünkü bakıyorsun apartmanlar bile aslında başlı başına bir sanat eseri. Çok büyük mimarlar tasarlamış. Tarihi olarak çok büyük bir birikimi var. O kültürel sermayeyi içerisinde bulunduran yerler.”

Aynur’nun ifade ettiği gibi kentin bir içi ve bir de dışı vardır. Çeper mahalleler çoğunlukla metropollerin merkezdeki dokusunu koruyamadığı mahallelerdir ve bu noktalardan merkezdeki bir müzeye yapılan yolculuk aynı zamanda “şehrin kendisine” yapılmış sayılır. Bu noktada şehrin belli bölgelerinde yoğunlaşmış sanat müzelerinden bahsetmek önemlidir. Nitekim İstanbul’da sanat müzelerinin ağırlıklı konumlanması belli bir bölgeye sıkışmıştır.



Görsel 1.2.: İstanbul Sanat Müzeleri Haritası. Kaynak: google.maps.com Erişim Tarihi: 20.05.2021

Bu harita *Google Maps* üzerinde yapılan “sanat müzesi” aramasının görünüşüdür. Haritaya bakıldığında Anadolu yakasındaki üç müze dışındaki sanat müzelerinin tamamı Avrupa yakasında yer almaktadır. Sanat müzelerinin yoğunlaştığı bölge ise Taksim, Beyoğlu bölgesidir. Bunun bir nedeni Türkiye modernleşmesinin bir sonucu olarak görülebilir. Böylelikle Aynur’nun ve Berna’nın ifadeleri ve bu harita görseli şehrin belli bölgesindeki görsel atmosfer (mimari, sokakların düzenlenmesi vs.) oluşturmakta ve bir hikâye anlatmaktadır (Reynolds, 1998). Bu hikâye toplumsal tarihle ilişkilendirilebilir. Özellikle Batılılaşma adına yapılan uygulamalar ve bunu izleyen halkın dönüşümünde Beyoğlu bölgesi önemli bir yer tutmaktadır. Örneğin ilk sanat galerisi de bu bölgede açılmıştır. Diğer yandan mimari modernizasyonun merkezlerinden biri de Pera ve Galata bölgesidir (Özlü, 2019). Bu açıdan müzenin modern ve Batılı bir kurum olduğu düşünüldüğünde bu bölgede yoğunlaşması şaşırtıcı değildir. Bu bağlamda görüşmecilerin kent dokusundan bu yönlü bahsetmesi kentin modernleşme üzerinden tanımlanmasıdır. Böylece ağırlıklı olarak kullanılan müzeler kent ile bütünleşmiş bir görsellik doğrultusunda şekillenen bir modernite imgesi etrafında deneyimlendiği söylenebilir.

Bu noktada kent dokusunun ve modernleşmenin önemli bir parçası olarak görülen AKM’den de kısaca bahsetmek önemlidir. Çünkü görüşmecilerin bir kısmı, özellikle İstanbul’da uzun süredir yerleşik olan ve Kadıköy, Beşiktaş, Beyoğlu bölgesinde yaşayan ya da bir süre yaşamış olan (Berna, Kenan, Eren, Ela, Sare) kişiler çocukluk ve gençlik yıllarında sanatla temasını AKM bünyesinde gerçekleşen etkinlikler ile birlikte anmaktadır.

“Annemden dolayı arkeoloji müzesine sürekli gidiyordum. Onun yanında annem beni AKM’de konsere, aryaya götürürdü. AKM yıkılmadan önce 3-4 sefer gitmiştik” (Kenan, 26, Kadıköy, öğrenci).

Nitekim bu görüşmeciler AKM’yi Cumhuriyet’in getirdiği “değerler” ile birlikte düşünmekte ve politik bir perspektif ile değerlendirmektedirler. Hepsi için AKM, kültür sanat alanında vücut bulmuş modernleşmenin ve Cumhuriyet kazanımlarının bir göstergesidir. Bu nedenle görüşmeciler için AKM sadece yıkılan bir sanat mekânı değil aynı zamanda sanatın, modern Türkiye’nin ve kişisel belleğin bir kaybıdır ve bu mekân bir nostalji ile birlikte anılmaktadır.

Diğer yandan müzelerin ulaşılabilirliği bütün görüşmeciler tarafından önemli olarak görülmektedir. Görüşmeciler Pera Müzesi, İstanbul Modern, Salt gibi müzeleri daha sıklıkla ziyaret ettiklerini ve bunda merkezi konumun önemli olduğunu söylemektedir. Diğer yandan Dolapdere’de yer alan Arter’e gitmek için Taksim’den kalkan müze servislerinin ziyareti kolaylaştırıcı bir etkisinin olduğu vurgusu yapılmaktadır. Nitekim özellikle Emirgan’daki (Sarıyer) Sabancı Müzesi gibi müzeler uzun bir yolculuğu gerektirmektedir. Bu yüzden ziyaretçilerin bazıları için bu bir cayma sebebi olarak ifade edilmiştir. Bayrampaşa’da oturan ve düzenli olarak müze ziyareti yapan görüşmecilerden biri bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

“[Sakıp Sabancı Müzesi’ne] Sadece bir kere gittim ben. O da Monet’nin sergisine gittim bak. Baya eski yani. Ondan sonra da gidemedim. Orada bir tane de Sadberk Hanım Müzesi var. ... Oraya da bir kere gittim” (Ahmet, 35, Bayrampaşa, işletmeci).

Diğer yandan Nilüfer, Beyoğlu gibi sanat mekânları açısından gelişkin bir bölgede oturmasına karşın daha uzak mekânlara gitme konusunda zorlandığını belirtmektedir:

“İstanbul’da zaten ulaşım ciddi bir mesele. Yani vazgeçmeye sebep olabiliyor bazen. İşte konserin mekânı ya da oyunun mekânı ya da işte serginin mekânı eğer ulaşım olarak beni zorlayacak bir yerde ise gitmemeyi tercih ediyorum” (Nilüfer, 40, Beyoğlu, hemşire).

İstanbul’da Beyoğlu bölgesine toplanmış sanat müzelerinin müze ziyaretçileri tarafından daha sık kullanıldığı söylenebilir. Bu bölgedeki müzeleri ziyaret edenler aynı zamanda burayı kentin merkezi ve kent dokusunun en iyi gözlendiği bölgelerden biri olarak değerlendirmişlerdir. Aynı zamanda bu bölgeden bahsedilirken sıkça AKM isminin geçmesi ve bunun Cumhuriyet değerleri ile birlikte anılması doğrultusunda müze ve modernlik ilişkisinde ziyaretçi deneyimini kent bağlamında da kapsadığı yönünde değerlendirilebilir. Ancak diğer yandan merkezden uzak kalan müzeler için bir ziyaret planlamak mesafe, ulaşım sorunlarını beraberinde getirmektedir ve buna bağlı “cayma” davranışı oluşabilmektedir. Müzeye ulaşıldığında ise mekânın kendisi bir deneyim vaat eder.

3.2.3. Tüketim Alanı

Müzelerde ticari olanın mantığı ile popüler olanın keyfi bir şekilde birleşmiş durumdadır. Müzelerin her ne kadar imajını kodladığı yer sanat olsa da tüketimin uzaklaşmaya meyletse de yeni müzecilik fikrinin getirdiği “kucaklayıcılık” aynı zamanda kitleselleşme anlamına gelmektedir. Hemen her müze aynı zamanda popüler olanı içermek, ticari olanın mantığını kullanarak bunu sağlamayı amaçlamaktadır. Bu, müzenin kendini “sanat dini”nden aforoz etmesi anlamına gelmemektedir, çünkü müze bünyesindeki tüketim alanlarını da simgeleştirerek ancak bunu piyasa içindeki dinamiklerin getirdiği yeni kullanım, deneyim, ilişkilene biçimlerini dâhil ederek yapmaktadır. Sanatın bir nesne olarak tüketime açık hale getiren temel kaide de daha önce bahsettiğimiz kendine yeten, kullanım değerinden sıyrılıp özerkleşmiş yapısıdır. Sanatın kendisi bir tüketim, yatırım nesnesi haline geldiği ölçüde, müzelerin yapısal dönüşümünün seyri de bu işleyişin dışında kalmadan ilerlemektir. Diğer yandan müzelerdeki kafe, sinema, yoga dersleri hatta pazar kahvaltıları gibi - aynı zamanda belli sınıfsal referanslar barındıran- daha büyük çoğunluğun kullandığı tüketim alanlarının, modaların sanat mekânı içinde birleştirerek, bu bileşenlerin ziyaretçiler açısından tüketici kimliğinin bir parçası olarak işlenmesini getirmiştir. Öyleyse mekân deneyimi aynı zamanda kimlik deneyimidir.

“Bir alışveriş merkezine gidip orada gezinmek nasıl ki AVM kültürünün tüketimin bir yansımasıysa ya da işte orada yalnızca belirli markaları giymek, kuşanmak işte insana haz verir ama aynı zamanda o duygunun arka planında da belirli değerler vardır. ... Şimdi kültür sanat meselesine geldiğinde de biraz böyle. Müzeye gelip sanat eserinin yanında fotoğraf çeken insanlar, bireyler bence böyle bir tüketim gerçekleştiriyorlar. Bu tüketim işte ben kültür sanattan anlıyorum, dolu bir insanım işte biraz daha kendisini öteki insanlardan ayırdığı bir nokta oluyor bence” (Rojvan, 28, Çekmeköy, işsiz).

Nitekim müzeler pazarlama stratejileri kullanmakta ve hedef gruplara yönelik çeşitli içerikler oluşturmaktadır. Bir süre İstanbul Modern Sanat Müzesi’nde fotoğrafçılık, dijital pazarlama ve genç modern üyelik programında staj yapmış Ece bu durumu şu şekilde aktarmaktadır:

“20-45 yaş arası daha çok, çocuklu olan aileler için programlar ayrı oluyor daha öğrenciler için başka oluyor. İyi gelir düzeyi için başka oluyor ya da işte onların üyelikler var mesela bunlar için o üyelikler için gerçekten maddi durumu iyi olan insanlar hedefleniyor mesela. Çünkü oraya vereceği para gerçekten lüks oluyor” (Ece, 25, Kadıköy, işsiz).

Bu hedef gruplara yönelik pazarlama stratejileri dahi müzelerdeki tüketicilerin ayrı olduğunu göstermektedir. Diğer yandan ziyaretçiler için farklı kullanım biçimleri her türden iletişim aracının kullanması ile perçinlenir. Tüketim bir yanıyla hem müze ziyareti öncesi hem de sonrasındaki dijitalliğin getirdiği manada müzelerin sanal ortamdaki görselliğinin tüketimidir ki dijital alanın kullanıcı ya da kurumsal üretimli her türden sanat dolayımı içeriklerin yanında müzelerin paylaşımıyla da bütün dijital ağlarda yayılan eser fotoğrafları, video tanıtımları, afişler ya da her türden diğer görsel üretimi izleyicinin *timeline*inde hızla akmaktadır. Nitekim özellikle pandemi sürecinde müzelerin pazarlama bütçeleri de dijital alana kaymıştır (Dursun, 2021). Sonrası ise eserin ve mekânın ve mekân bileşenlerinin tüketimidir. Bu açıdan müzeler her ziyaretçi için *“karlı bir ziyaret algısı”* yaratarak müze deneyiminin mekândan sonra da devam etmesini amaçlamaktadırlar (Carmen, Carmen and Mario-Jose, 2018, s. 9-10).

Müzelerde artık bahsedildiği gibi “ziyaretçiler” yerine “müşterilerin” olması (Mastai, 2007) müzelerin politikaları ile ilgilidir. İşletme alanında uzmanlaşmış yöneticilerin (Chin-tao, 2005, s. 226) müzelerdeki popülerleşme kaygısını (Andermann ve Simine, 2012) göze alarak yaptıkları uygulamalar ile müzeler sanatın yanında boş zaman, eğlence, tüketim kültürünün parçası olan restoranlar, kafeler, butikler sanatla bütünleşmiş simgesel bir tüketim alanını işaret etmektedir. Bazıları için müzenin restoranı *“özel bir yerde”* (Serra, 56, Pendik, Eczacı) yemek yemek anlamına gelmektedir. Nitekim sanatın politik yanıyla ilgisi daha güçlü olan Zerya'nın (24, Levent, öğrenci) müze kafelerinde çok fazla zaman geçirmemesine karşın müze kafelerine dair imgesi şu şekildedir:

“Bence daha güzel, yol üstünde gördüğümüz kafeler de güzel tabii ama bence böyle yerlerin kafeleri daha ilgi çekici, daha güzel. ...orada bulunan insanların en azından dışarıda rastgele gideceğin bir kafedeki insanlardan günlük yaşam kaygılarını işte en azından bir nebze daha az yaşatacağını, günlük hayattaki sıkıntıların biraz olsun daha az olacağını düşünmek belki. Galiba insan kendini daha

şey hissediyor sanırım, daha güzel daha değerli bir anda, yerde, mekânda gibi hissediyor. Böyle yerlere yakın bir kafede ya da sanat galerisinin kafesinde olmak sanata daha yakın olmak gibi hissettiriyor. Hiçbir zaman içinde hissettiğin bir şey değil belki ama ona nasıl daha yakın olabilirsin, kafesinde oturarak. Veya başka bir kafede oturmak yerine o kafesinde oturduğun zaman geçirdiğin zaman daha anlamlı daha güzel yaşıyormuşum gibi. Bunlar belki aldatmaca ama kendi kendime düşündüğüm şeyler.”

Bu noktada post-tüketim (Antón, diğ., 2018) olarak şu durumlardan bahsedilebilir. İlki bazı görüşmecilerce bir sergi sonrası kullanılan müzedeki restoran, kafeler ve mağazalardaki tüketimdir. Görüşmeciler müze kafeleri genellikle sergi görüldükten sonra kullandıklarını söylemişleridir ve kafelerin aynı zamanda bir sergi deneyimini tamamlayan unsur olduğundan bahsetmişlerdir. Müze kafeleri sıklıkla kullanan Berna şu şekilde aktarmaktadır:

“Evet, özellikle kafelerini özliyorum evet. Mesela o bapta o şeyin Salt Beyoğlu'nun Robinson Kitabevi mesela çok önemlidir. Onun oraya taşınmış olması o kafe hali, tabii ki İstanbul'u gören penceresiyle Salt'ın o şey mekânı böyle temiz ve çağdaş mekânı. Fransız Kültür'ün bahçesi, ne bileyim bir taraftan hani İş Sanat'ın varlığı da önemli. Onlar da çok önemli sergilere imza attılar. Daha böyle şeyin içinde ama metropolün. Çok önemlidir ama en çok sevdiğim İstanbul Arkeoloji, o Gülhane Parkı'na bakan açık havadaki kafesi. Orası yani hayati önemde, gitmezsem mutsuz oluyorum. Mesela şu ara mutsuzum” (Berna, 45, Kuzguncuk, akademisyen).

Post-tüketimin bir diğer unsuru ise müze mağaza/dükkân/butikleridir. Müzeyi ya da gezilen sergiyi hatırlatacak ya da hediye olarak düşünülen bir nesneyi alabileceğiniz yer burasıdır. Sare (47, Cihangir, öğretmen) bir müze ziyaretinin parçası olarak görülen müze kafeyi herhangi bir sergi ziyareti yapmadan da kullandığını ve mağazalarından ürünler satın aldığını söylemektedir:

“Pera Müzesi'nin kafesini çok seviyorum. Çok keyifli orada oturmak. Bazen oraya müze gezmek için değil, o kafede oturmak için gittiğim de oluyor. Orada oturup bir şeyler okumak, dergi gazete kitap neyse, keyifli bir an oluyor. Butiklerini de

kullanıyorum müzelerin. Çünkü oradan gezdiğim sergiyle ilgili küçük bir hatıra almak hoşuma gidiyor. Mesela Marina Abramovich'ten alışveriş çantası aldım.”

Bu açıdan müzelerin banka ve tapınağın melez formu olarak görülmesi (Mitchell, 2005, s. 32-33) bir başka melez hal ile de düşünülebilir: AVM ve tapınak. Bu melezlik bir başka örnekte daha belirginleşir. Sergi mekânı ile birleşen yeme içme kültürü de rutinleşmiştir. Görüşmeciler müzeleri bahçeleri, kafe ve restoranları ile düşünmekte ve deneyim aynı zamanda yeme-içme ile birleşmektedir. Bu rutin bir görüşmeci tarafından şöyle belirtiliyor:

“Sabancı Müzesi, Emirgan'daki. Onu çok beğenirim yani, Emirgan'daki o çok güzel, bütün sergilerine katılırız onların biz. Mutlaka bir gezeriz, fikrimizi söyleriz orada bir yemek yer döneriz. Çorba içeriz hiçbir şey yapmasak da, patates kızartması yeriz ama havayı koklarız, güzeldir” (Eren, 76, Cihangir, doktor).

Görüşmecilerin bir kısmı bunu bir rutin olarak anlatmaktadır. Bir sergiye gidilir, eserler görülür, çıkışta bir kahve içilir ya da yemek yenir. Bu durum gündelik bir sıradanlık ile birlikte var olur. Hayatının uzun döneminde yalnız ve ailesi ile bu etkinlikleri yapmış Berna bu rutinin sadece müze mekânı ile sınırlı olmadığını, onun dışında, hane içinde de sürdürüldüğünü belirgin şekilde şöyle anlatıyor:

“Bunlar hep, hani öyle düşününce, iç içeydi ve böyle bir benim birebir ailemden bu böyle yapılır. Çıkarsın bir galeriden başlarsın hepsini turlarsın, o günün de sonu güzel bir filmle taçlanır sonra da bir yemeğini yer bir şarabını içersin gibi bir şey” (Berna, 40, Kuzguncuk, akademisyen).

Berna'nın bahsettiği gibi bu bir yaşama kültürü ve rutindir, aynı zamanda bir aile habitusudur. Bir kültürel tüketimde ne zaman ne yapılacağı belirlidir. Anlaşılacağı üzere sanat müzeleri kısmi bir kutsiyet ile birleşen simgesel alandır ve bunu tüketim kültürü ile birleştirmiştir. Müzelerdeki dönüşüm sürecinin getirisi olarak müzelerin yeme-içme, sıradan aktiviteleri de bünyesine katması, bazı ziyaretçilerin müze ile temasını güçlendirdiği ve aidiyet duygusunu geliştirdiği söylenebilir.

Ancak müze mağazasından hatıra ya da hediye olarak alınmış bir eşya kişinin sanat izleyicisi kimliğinin yanında sosyo-ekonomik gücünü de göstermektedir. Çağımız tüketici kültürü içinde neyin tüketildiğinin yanında nasıl tüketildiği de

önemlidir. Bu yüzden “müze ziyareti için planlanmış bir gün” önemli hale gelmektedir (Artan, 2019, s. 128).

Esasen herhangi bir kafedeki ya da mağazadaki tüketimden biçimsel olarak farklılaşmayan müze kafeleri, sanat mekânı bünyesinde bulunma niteliğinden kaynaklanan sembolik anlam ile birlikte düşünülmektedir.

3.2.3.1. İçerisi ve Dışarı

Ancak diğer yandan müze mekânının rasyonel olarak düzenlenmiş, sessiz, iyi aydınlatılmış, temiz iç düzeni ile gürültülü, karmaşık, gri İstanbul’un kaosu arasındaki fark, izleyici mekâna girdiği anda hayatı askıya alma durumunu ve bunun yarattığı bir arınmışlık hissini beraberinde getirmektedir (Duncan, 1995). Müzelerin adeta AVM düzeni gibi, (çoğunlukla) penceresiz ve aydınlık mekânı (O’Doherty, 2019) zamanı unutturarak -ancak AVM’deki yorgunluktan farklı olarak- tam bir ruhani beslenmişlik yaratmaktadır. Ancak yine de bazı noktalarda alışveriş merkezlerinin yarattığı tüketici kimliğine benzer bir kimliği ön plana çıkarmaktadır:

“Kendimi aşırı güvenli bir alanda hissediyorum. ...Gezdiğim her müze için bunu söyleyebilirim. En son Arter’e gittiğimde bu hislerim çoğalmıştı kendimi evimde gibi hissetmiştim ve kendimi çok iyi bir sanat tüketicisi olarak gördüm” (Kenan, 25, Kadıköy, öğrenci).

Müze mekânın bu anlamıyla hem kutsiyeti hem tüketimi içinde barındırmaktadır. Müze mekânına girdiğiniz anda gişedeki ya da sergi salonu eşisindeki görevliler size nereden başlamanızın daha rahat olacağına dair bir tavsiye verebilir. Ancak deneyim yine de kişinin o anki duygu durumuna bağlı olarak şekillenir. Ancak yukarıda bahsettiğim arınmışlık durumunu besleyen bir davranış biçimi de bir noktadan başlanıp –ki birkaç görüşmeci hep sağdan başlarım demiştir- başka bir noktaya –serginin bitimine- kadar yapılan yürüyüşlerdir. Adeta dini bir ritüeli gerçekleştirircesine yapılan bu yürüyüş sergi tamamlandığında rahatlama ve huzur getirmektedir. Ki bazı görüşmeciler için mekânın kendisi mabettir, *“kutsal bir yer”dir* (Ela, 17, Cihangir, öğrenci). Bu manada müzenin içi *“izole bir yer”dir* ve *“dış dünyada ve o keşmekeşten İstanbul gibi bir yerdeki trafikten vs. izole bir yer olduğu için”* (Ecem, 27, Maltepe, Mühendis) kent ile arasına sınır çeker.

3.2.3.2. Sanat Müzesi İzleyicilerinin Diğer Kültürel Tüketim Alanları

Tüketici kapitalizminde gündelik hayatın içine dağılmış nesnelere ve gündelik mekân kullanımları bunların sadece “kullanım değerine” değil, “müzik, moda, filmler, televizyon ve spor programları, spor, turizm ve diğerleri gibi nispeten estetik bir değere sahip nesnelere ve aksesuarlar” ve bunların üreten, sunan mekânlar simgesel bir tüketim olarak tanınmasını ve benimsenmesini getirmektedir (Bennet, 2013, s. 26). Böylece müzeleri diğer tüketim alanları ile de birlikte düşünebilir. Sanat müzesi ziyaretini bir yaşam biçimi olarak benimsemiş kişiler aynı zamanda belli diğer sanat etkinliklerine ya da popüler kültür ürünlerine ilgi duymaktadır. Bu noktada görüşmecilerin ifadelerine her müze izleyicisi aynı zamanda sinema, tiyatro ve konserleri de sıklıkla takip etme eğilimindedir. Ancak görüşmecilerden edinilen bilgilere göre müze izleyicileri popüler eserler ya da etkinliklerden çok alternatif, bağımsız mekânları, sanatçıları, eserleri tercih ettikleri söylenebilir. Tiyatro konusunda özel tiyatrolar daha ağırlıklı olarak takip edilmektedir. Sinema izleyiciliği noktasında ise mekânsal bağlamda AVM sinemaları yerine Kadıköy, Beyoğlu, REXX²³ sinemalarının isimleri sıkça geçmektedir. Eser bağlamında ise ağırlıklı olarak *art-house* sinema filmleri tercih edilmektedir. Ancak enteresan şekilde müze bünyelerinde bulunan sinemalar oldukça az takip edilmektedir. Ece (25, Kadıköy, işsiz) sinemayı çok sevdiği söylerken şunu eklemektedir:

“İstanbul Modern de çok fazla gittim sinema içeriği tükettiğimi hatırlıyorum. Ama onun dışında tabii “normal sinemaya” gidiyordum. [vurgu yazara ait]”

Bu durum müzelerin müze, sinema salonlarının sinema salonu olarak onaylandığı ve farklı deneyimlere ayrılmış mekânlar olarak kabul edildiği şekilde yorumlanabilir. Ancak bazı görüşmeciler (Ela, 17, Cihangir, öğrenci) bir yandan baleye, klasik müzik dinletisine giderken ya da sanat müzelerini ziyaret ederken diğer yandan AVM sinemalarında popüler filmler izleyebilmektedir, MUBİ ile NETFLIX üyeliklerine aynı anda sahip olmak olağandır. Bu durum müze gibi belli bir kültürel tüketim alanının ve beğeni düzeyinin aynı zamanda bu beğeni düzeyi ile birlikte

²³ Pandemi sürecindeki ekonomik sorunlar dolayısıyla ile 2020 yılında kapandı.

gelecek “yüksek sanat” beğenilerini işaret etmediğinin göstergesi olarak ele alınabilir. Bu, beğeniler arasındaki akışkanlığın (Bauman, 2015) göstergesi olarak yorumlanabilir. Ki insanlar da müzeye yalnız eser görmek için gitmez, yani müze izleyiciliği zorunlu olarak eser görmeyi gerektirmez.

3.2.3.3. Mekânın Gündelik Kullanımları

Bir sanat müzesi sadece estetik deneyim mekânı değildir. Nitekim bünyesinde birçok farklı mekânı da barındıran bir komplekstir. Bu manada müze mekânı estetik deneyimin dışında da kullanımlara sahiptir. Görüşmecilerin büyük çoğunluğu bir sergi ziyareti sonrası kafe, restoran, mağaza gibi bölümleri kullanmaktadırlar. Ancak bu kullanımlar müzeyi dolaştıktan sonra gerçekleşen durumlardır. Diğer yandan bunların tamamının dışında kalan gündelik kullanımlar vardır. Görüşmeciler müze ziyaretindeki asıl amaç olan eser görme dışında çeşitli şekillerde müzeleri kullanmaktadır. Bir görüşmeci sakin olduğu ve rahat sohbet için uygun bir ortam oluşturduğu gerekçesi ile sergi salonlarına uğramadan yalnızca kafesini sıklıkla kullandığını söylemiştir. Görüşmeciler gündelik kullanımlar olarak şu durumlardan bahsetmiştir:

- Hava şartlarına göre -çok soğuk ya da çok sıcak- ise müzeyi korunaklı bir yer olarak görüp belli bir zamanı orada geçirmek,
- Tuvaletleri kullanmak,
- Müze yakınında bir randevu saatini beklerken zaman geçirmek,
- Müzeyi görmemiş bir arkadaş ya da şehirde misafir olarak bulunan bir tanıdık ile buluşmalar sırasında uğramak,
- Yalnızca kafesini, kütüphanesini kullanmak sanat müzelerinin kalıcı, geçici sergileri görmek ya da sinema, söyleşi gibi etkinliklere gitmek müzenin sanat dışında kullanımları olarak sayılabilir.

Bir görüşmeci müzeyi şu şekilde kullandığını iletmiştir:

“...yazın aşırı sıcak mesela ne yapacaksın? Yani dolayısı ile çok rahat bir sosyalleşme alanı müzeler. Mesela tuvalet var, ne bileyim serinlemesi var. Yani bir sergi varsa ne bileyim arkadaşınla sohbet etme şeyi de sağlıyor sana. Ne yapalım hava

çok sıcak işte dışarıda ne yapalım, tamam işte şurada sergi var oraya gidelim yani. 1-2 saat orada şey yaparız en azından şu sıcak geçene kadar” (Ezgi, 30, Gaziosmanpaşa).

Bu anlamı ile müzeler sanat mekânı olmaktan çok yukarıda da bahsedilen tüketim, zaman doldurma, çalışma ya da sosyalleşme alanı olarak görülebilmektedir.

3.2.4. Etkileşim ve Sosyallik

Görüşmecilerin çoğunluğu müzeleri yalnız gitmeyi tercih ettiğini belirtmiştir. Bu durum bulgular kısmının ikinci kısmında ele alınacaktır. Ancak, müzeler yalnızlıkların olduğu kadar kalabalıkların mekânıdır, grup halinde ya da bir kaç arkadaşla yapılan ziyaretler ve bu sıradaki sohbetler müze izleyicisi için önemli görünmektedir. Duncan (1995) müzelerin temas bölgesi olduğunu ifade ederken bu teması antropolojik bir noktadan belli bir kültüre ait eserlerin o kültürden olmayan kişilerce görülmesini ve böylece kültürel karşılaşma alanı yaratması manasında ele almıştır. Ancak bu fikrin ardında barındırdığı iletişimsel perspektif, bu bakış açısının kullanılmasında işlevsel bir alan açmaktadır. Bu yüzden temas bölgesi düşüncesini iletişimsel şeklinde ele alarak hem müzenin bir sosyalleşme aracı olması hem de müze ziyaretçilerin kısmen de olsa heterojen yapısından kaynaklanan farklı kültürel arka plana sahip insanların karşılaşması manasında ele alıyorum. Görüşmecilerin tamamı bazı zamanlardaki müze ziyaretlerini bir arkadaş, sevgili, eş, aile ile birlikte yaptığını söylemiştir ki bazıları için *“bu bir etkinlik[tir], yani tiyatroya gitmek sinemaya gitmek gibi o hem sosyalleşme aracı”* dır (Ecem, 27, Maltepe, Mühendis). Bu anlamda müze izleyicisi olmak aynı zamanda çevremizdekilerle ve müze mekânındaki diğer insanlarla etkileşim içinde olmak demektir. Bu etkileşim müze öncesinde başlamaktadır. Birçok görüşmeci ziyaret planı için *“uygun”* kişiyle/kişilerle iletişim halindedir. Özellikle emeklilik sonrasında bu ziyaretleri çok daha arttıran Eren (76, Cihangir, Doktor) Hanım şu şekilde aktarmaktadır:

“Biz daha çok Hülya Hanım ile çarşamba günleri o çalışmıyor, ...çarşambaları boş olunca boş geçirmek istemiyor, sanata çok düşkündür o da. Hadi gidelim, nereye gidelim; ya o programlar ya ben programlarım. İş şey de sergisinde İş, orada bir şeysi

var Maslak'a yakın, İş Bankası'nın, İş-Sanat, Akbank Sanat var burada, Akbank Sanat'a gideriz, resim sergisi açılır oralarda."

Diğer yandan görüşmecilerin büyük çoğunluğu müze ziyaretlerinde aktif bir rol üstlenerek bunu planlayıp, arkadaşları arasında paylaşmaktadır. Bu açıdan ortak beğeniler ve ortak etkinlikler aynı zamanda bir grup dinamiği yaratmakta ve kişinin bu gruptaki rolünü ortaya çıkarmaktadır.

"Hadi bu hafta da şuna gidelim gibi bir grubum yok ama birkaç arkadaşım var, için içinde olan var. Ben gideceğim gelir misin ya da o diyor ben gideceğim gelir misin falan. Bunları yaptığım birkaç kişi var" (Ece, 25, Kadıköy, işsiz).

Sergi ziyareti gibi içinde kültürel bir kod ve sembolik anlam barındıran bir pratik ortak beğeni düzeyi ve buna uygun düşen tüketimleri gerçekleştirilmesi yoluyla iki kişi arasındaki iletişimin yaratılmasını sağlamaktadır. Bu açıdan kişinin grup içindeki planlayıcı ve karar alıcı rolü aynı zamanda sanat izleyicisi kimliğini pekiştirdiği söylenebilir. Bu noktada görüşmeciler bilgili birinden ziyade aynı ilgi düzeyini paylaşan birinin müze ziyaretini biriyle yapma konusundaki tercihte önemli bir faktör olduğunu söylemektedirler.

"İlgisi olmayan insanın müze gezmek zorunluluğu yok yani ve hani gerçekten orada bulunmaktan hoşnut olmayabilir sıkılabilir. Ondansa daha ilgi duyan bir insanla gitmeyi tercih ederim. Bu şey demek değil asla bilgi sahibi olmalı sanatçı olmalı sanat için bilgili olmalı hiç öyle bir şeyim yok. Sadece ilgisi olsun gezmek istesin öyle biriyle gitmeyi tercih ederim o yeterli olur" (Ece, 25, Kadıköy, işsiz)

Bu noktada görüşmeciler müze ziyaretin biri ile birlikte yapma tercihinde sosyalleşme, sanat ile ilgili yeni bakış açıları edinme nedenlerinin etkili olduğunu söylemişlerdir. Nitekim ilgisi az kişiler ile bir ziyaret gerçekleştirmek Ece'nin bahsettiği gibi sıkılganlıklar ya da heves kırıklıkları ve bazen birlikte olunan kişilerin uygunsuz davranışlarından kaynaklanan utanç verici durumlar yaratabilmektedir. Bu yüzden ziyaretteki yalnızlığı bir gruba yeğ tutma eğilimi artmaktadır. Diğer yandan bu ilgi düzeyi müzeye kiminle gidildiği müze deneyimini de etkilemektedir. Arkadaş grubu, aile ya da bir flört ile müzeye gitmek müze deneyiminin de farklı yaşanmasına neden olabilmektedir. Örneğin annesini ilk kez müzeye götüren kişi (Ekin, 35, Bahçelievler, yönetici) ile müzeye flörtü ile gelen kişinin [gözlem] davranışları ve deneyimleri birbirinden ayrı şekillenmektedir. İlkinde öğrenme ve öğretme durumu

oluşurken ikincisinde eğlence daha baskın olabilmektedir. Nilüfer (40, Tarlabası, hemşire) bu noktada bilen bir arkadaşın deneyimi daha iyi hale getirdiğini anlatmaktadır:

“Yalnız gitmek keyifli ama mesela bir ikinci kişiyle gitmek her zaman daha keyifli oluyor. Çünkü senin gördüğün, gözlemediğin şeyle yanındakiyle fikir alışverişi yapabiliyorsun. Hele bir de o kişi böyle sanat meselesine daha, ne derler... Sanata dair bir bakış açısı varsa ya da işte iyi bir sanat izleyicisi ise onunla gezmek daha keyifli oluyor. Çünkü daha öğretici oluyor.”

Aynı zamanda müze içinde hemen herkes eserleri yanındaki kişi ile değerlendirdiğini söylemektedir. Ancak bu değerlendirmeler sadece müze sırasında değil müze ilgisinin oluşturduğu hayali bir ortaklıkla da oluşmaktadır. Çok uzun yıllardır müze ziyaretleri yapan ve bazen sanat eseri üreten Berna (47, akademisyen, Kuzguncuk) akademideki ya da tiyatro çevresinden arkadaşları arasında sanatın gündelik sohbetlere dâhil edilmediğinden yakınlıkla sanat üzerine sohbetlerin önemli olduğunu vurgulamaktadır:

“Yani oradan da arkadaşlarım da paylaştığında hiç bilmediğim bir şeyden haberdar olmak çok hoşuma gidiyor. Çünkü insanlar genel olarak yani sanatın içinde bu paylaşımları da az yapıyorlar” (Berna, 40, Kuzguncuk, akademisyen).

Müze ziyaretini biri ile yapmak “seçilmiş bir etkileşim stratejisidir”. Bu “stratejilerin (1) müze deneyiminin paylaşılması ve (2) ziyaret öncesi, sırası ve sonrasındaki deneyimlerin birbiriyle ilişkisi konusunda teorik ve pratik sonuçları vardır” (Sintasa ve diğ., 2015, s. 255). Diğer yandan mekân içinde diğer insanlarla konuşmak görüşmecilerin çoğu tarafından yapılmazken bir kişi (Aynur, 27, Beylikdüzü, mühendis) yalnız gitmek durumunda kaldığı zamanlarda bunu gerçekleştirdiğini söylemektedir. Bu da aslında müzenin bir sosyalleşme aracı olduğunu göstermektedir. Mikro düzeydeki bu temas noktasında sanat bir bağlam oluşturmaktadır ve etkileşimin yolunu açmaktadır. Dolayısıyla müze içindeki diğer insanlarla ortak anlam dünyasını paylaşma varsayımını içermekte ve kendine benzeyen ile iletişim kurabilmektedir.

Nitekim müzedeki diğer insanlara neredeyse bütün görüşmeciler tarafından dikkat edilmektedir, hepsi etrafındaki insanları gözlemektedir. Böylelikle müze içindeki etkileşimi oluşturmaktadır. Kimler geliyor, ne yapıyor diye etraftaki insanlara

bakmak aynı zamanda kendine bakmak anlamına gelmektedir. Kendine bir konum biçmek ya da hangi insanların kullandığı bir alanın içindeyim konusunda bir bilgi sahibi olmak ve kendini öteki ile tanımlamak anlamına gelmektedir.

“Bazen hiç beklemediğiniz profilde insanlarla karşılaşabiliyorsunuz. Dış görünüşüne baktığınız zaman, gelir mi buraya, gelir miymiş diyeceğiniz insanlar olabiliyor. Bazen çok snop [züppe] bulduklarım oluyor. Tamam, müze geziyorsun, sanatsal bir aktivite. Müzeyi gezdin diye İngiliz Kraliyet Sarayı'na kabul edilmedin yani. Veya mesela şeyler var. Terbiye eden teyzeler ve amcalar oluyor. Hişt konuşmayın” (Sare, 47, Cihangir, öğretmen).

Müzedeki insanlar birbirleri ile konuşmalar da kıyafetinden, yürüyüşüne, yaş gruplarından, nasıl davrandıklarına kadar bir dizi kod ile iletişim kurmaktadırlar. Ancak müze sonrası da bu durum devam etmektedir, temas aynı zamanda paylaşılan fotoğraf üzerinden gerçekleşebilmektedir. Müzeyi kimin kullandığına dair bir çıkarım yapmak için sosyal medyadaki paylaşımlar aynı zamanda bu mekânları kullanan insanların dolaylı iletişimini sağlamaktadır.

“Şimdi düşündüğümüzde Pera Müzesi her kitleye hitap eden bir sergi olduğunu düşünüyorum. Çünkü çevremden baktığımda hiç sanatla ilişkisi olmayan insanların da oradan “story” attığını falan gözlemliyorum ya da çok takip eden insanlar da aynı şekilde gidiyor. Yani daha her kitleye hitap edebilen bir yer olduğunu düşünüyorum. Mesela bir arter aynı şekilde değil. Oraya her kitleden herkes gitmiyor. Konuştuğum zaman hiç sanatla ilgilenmeyen birisi genelde ismini bile bilmiyor” (Aynur, 27, Beylikdüzü, mühendis).

Böylelikle etkileşim, yalnızca birlikte gidilen arkadaşlar ya da müze içindeki diğer insanlar arasında değil aynı zamanda bu ziyareti yapmış insanların *online* takibi ile de gerçekleşmektedir. Böylece müzedeki etkileşim müzenin mekânsal sınırlarını aşmaktadır. İzleyici ise bu etkileşim ile öteki ile kendi arasındaki ortaklıkları ya da farkları gözleyerek kendi kimliğini ya da bulunduğu pozisyonu tartarak müzeye dair bakış açısını oluşturmaktadır. Bu açıdan müze ziyareti aynı zamanda toplumsal ve kimliksel bir tecrübedir. Ancak bir müzeyi ziyaret etmek demek bir kültürel alanı keşfetmek, mekân içindeki davranışları gözlemlemek ve müze kültürünü öğrenmek demektir.

3.2.5. Eğitim, Öğrenme ve Uygarlaşma

Müzeler doğuşundan itibaren eğitim kurumu olma niteliğini bir politika olarak benimsemiştir. İzleyiciyi "*zihinsel çabaya, asil eylemlere, iyi davranışa*" sevk etmeyi amaçlamışlardır (Hooper-Greenhill, 1992, s. 189). Bu yüzden yetişkinler ve çocuklar açısından "öğrenme" etkinlikleri yapmaktadırlar. Sanata dair çeşitli içeriklerin anlatıldığı, yorumlandığı, tartışıldığı etkinlikler ya da çocuklar için kolaj, desen, boyama ya da ebru vs. tekniklerinin anlatıldığını hafta sonu etkinlikleri düzenlemektedirler. Diğer yandan ziyaret eden kişinin müze içindeki eserlerin oluşturduğu anlatıyı yorumlayarak enformel bir öğrenme süreci gerçekleştirdiği de doğrudur. Ancak ben burada öğrenmeyi bu manada ele almıyorum. Eğitimi uygarlaşmanın bir yolu olarak gören müzelerin kültürel öğretici, yetiştirici yanı ile değerlendiriyorum. Elbette bu konu modernleşme tartışmalarını barındırır, fakat bu büyük konudan görüşmecilerin anlattıkları doğrultusunda kısaca değinerek bahsedeceğim. Uzun zamandır müze ziyareti yapan ve ilk zamanlardaki gerginliği zamanla dönüşen Ecem (27, Maltepe, Mühendis) kendi ve babası üzerinden durumu şu şekilde özetlemektedir:

"Zamanla biraz daha insanları gözlemleyerek. Nasıl davranıyorlar nasıl hareket ediyorlar biraz daha, böyle şey kokteyl vs. değil de ki öyle bir şeye hiç gitmedim, öyle bir şey değilse, herkesin bireysel olarak takip ettiği bir şey çok fazla gruplar halinde gelip de üzerine konuşulan tartışılan bir ortam yok. Öyle bir durumda biraz daha sessizliğin önde olduğu insanları kendi kişisel yorumlarını kattığı bir ortam. Zamanla keşfediyor. Mesela ben şimdi babamı götürsem bir müzeye orda hemen hissedilir yani babamın orayla çok alakasız olduğu. Ki o da söyler. Der ki yani kızım gideydik evin önünde yürüseydik niye buraya geldik diyebilir yani çok haklı bir şekilde."

Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere Ecem ve babası arasındaki müzelere dair farklı eğilim Gasset'in (2010) bahsettiği sanatın yalnızca kendine referans veren bir alan olması ile birlikte, -onun ifadesi ile "sanatsal sanat"ın doğması ile- sanattan "anlayanlar ve anlamayanlar" olarak iki grup yarattığı düşüncesini örneklenmektedir. Ecem de sanata dair bilgisinin sınırlı olduğunu söylemektedir fakat sanat bilgisi müze ziyareti için bir zorunluluk değildir, davranışın öğrenilmesi yeterlidir. Nitekim Ecem bunu sürekli hale getirerek, "zamanla keşfederek" öğrenmiştir. Bu öğrenme süreci bir

kültürü öğrenme sürecidir. Bu kültür çeşitli nitelikleri barındırır: Aşağıda ele alacağımız gibi öncelikle mekân içerisinde nasıl davranılması, nasıl giyilmesi, nasıl konuşulması, nelere dikkat edilmesi gerektiğini öğretir. Arzu (27, Kurtuluş, metin yazarı) tam da bu yüzden müzeye giderken kıyafetine dikkat ettiği bir döneminden bahsetmekte ve görüşme Pera Müzesi'nin kafesinde gerçekleştiği için görüşmeye gelmeden önce bunu düşündüğünü aktarmaktadır:

“Bu arada eskiden müzeye gezmeye giderken giyimime de aşırı dikkat ederdim. Fakat üstümde kalmış anladın mı, normalde böyle sweatshirt mü giysem falan dedim, gömlek giydim. Yani bende yer etmiş galiba ne kadar yapmamaya çalışsam da. Bana biraz şey geliyor, soğuk geliyor, Pera'nınki.”

Ezgi (30, Gaziosmanpaşa, işsiz) ise müzede nelere dikkat edilmesi konusunda aldığı uyarılarla birlikte bir davranış biçimini öğrendiğini iletiyor:

“Hep sırt çantası kullandığım için onunla alakalı ilk zamanlar çok uyarı alıyordum “çantanızı önünüze alır mısınız?” diye. Sonra artık öğrendim, çantamı önüme alıyorum.”

Nitekim bu kültür kendi üyelerini yaratmaktadır. Sadece müzelerin koyduğu izin ve yasaklar değil, aynı zamanda müzeyi ziyaret eden ve bu kültürü benimseyen kişilerce de kişilerarası etkileşim yolu ile ötekine içinde bulunulan yer öğretilmektedir. Örneğin, Rojvan (28, Çekmeköy, öğrenci) henüz müzede “davranmayı bilmeyen” bir arkadaşı ile birlikte Pera Müzesi'ne yaptığı bir ziyarette arkadaşının eserlere dokunmaya başlamasıyla birlikte onu görevlilere şikâyet ettiğini anlatmaktadır. Sosyolog Norbert Elias (2004) Uygarlık Süreci isimli eserinde davranış biçimlerinin kontrol altına alınması ve belli yönde şekillenmesinin uygarlaşmanın bir yolu olarak görülmesini ele almaktadır (s. 131-133). Birkaç örnek ile birlikte özetlediğimiz müzelerin eğitici yanı mekân içinde nasıl davranılması gerektiğinin daha detaylı ele alınmasını gerektirmektedir.

3.2.6. Müzede Nasıl Davranılır?

Sizden öğrendiğimiz iletişimi olanaksız kılma nezaketine sahip olacağız. Bizi ayıran ilksel mesafeyi görkemli jestlerimizle, usullerimizle, cürekârlığımızla arttıracacağız çünkü biz aynı zamanda oyuncuyuz” (Genet, Negros oyunundan akt. Bourdieu, 2015, s. 57).

Müzeler kendi politikaları olarak müzedeki steril atmosferi kurgulamak için çaba göstermişlerdir. Örneğin ilk zamanlarda çamurlu ayakkabılarla girilmesini engellemek için uyarı levhaları koyulması müzenin “pislikten” arındırılmasını sağlamak için yapılan uygulamalardan biridir. Bu arındırma politikası yalnızca kirlilik konusunda değil aynı zamanda adap noktasında da uygunsuz olan davranışlardan kurtulmak anlamına gelmektedir. Müzelere girişte alınan ücretler dahi bunun bir parçası olarak değerlendirilebilir Çünkü:

“Bienale ya da herhangi bir kültürel üretim mekânına girişte ücret almak, bilet üzerinde belirtilmiş kural ve düzenlemeleri işletmektedir. Müze ve metro gibi birçok kamusal mekân bu stratejiyi benimsemektedir. İçeriye girebilecek olanları baştan yapacakları ödeme ve alacakları bilet ile şekillendiren bu yaklaşım, belirlenen kategorinin dışında kalanlara şüphe ile bir yabancı gibi bakılmasına yol açmaktadır” (Özpınar, 2011, s. 7).

Bu yüzden müzeler aynı zamanda “görgü” mekânıdır. Bu görgü müze mekânında etkileşimsel olarak o anda orada bulunan kişiler arasında paylaşılır. Örneğin, müze içindeki gözlemlerime ve görüşmecilerin söylediklerine göre eğer ses bileşenli ya da katılımcının sesini davet eden bir eser yoksa müzede sessiz olmak önemlidir²⁴. Müzelerin tapınaklarla olan benzerliği doğrultusunda müzeyi deneyimlerken yerine getirilen eylemin kısmi bir kutsiyet içerdiği ve bu yüzden olabildiğince sessiz olmak gerektiğine dair bir çıkarım yapılabilir. Aşağıda bahsedilecek “saygılı olmak” durumunun bir kaynağı da budur. Sessizlik aynı zamanda diğer insanların ritüelini/deneyimini bozmamak içindir. Bazı durumlarda bu kuralın dışına çıkan insanlar vardır. Bu durumda bazen müze görevlilerince bazen de

²⁴ Burada sessizliğin mümkün olmadığına dair bir perspektif bulunmamaktadır. Sesten kasıt sıradan konuşmalar, yüksek sesle konuşmak ya da ilk anlamı ile gürültüdür.

müzeyi ziyaret eden diğer insanlarca kuraldışı davranışlar bir uyarı ile norma davet edilir. Ancak müze aynı zamanda sosyalleşmek anlamına gelir ve yanımızdakilerle, etrafımızdakilerle ya da müze personeli ile konuşmayı getirebilir. Ancak bu konuşmalar çoğu zaman “kiliseden daha yüksek gündelik hayattan daha alçak” (Adorno, 2012, s. 188) tonda gerçekleşmektedir. Ki bazı görüşmeciler için müze kütüphaneye (Nursen, 22, Sancaktepe, işsiz) benzemektedir ve onun sessizliğini çağırır. Bu durum hemen her görüşmeci tarafından belirtilmiştir. Hatta bazıları bu konuda belli seviyeden yüksek olan ses konusunda uyarı yaptığını söylemiştir:

“Tabii tabii kavga çıkarıyorum. ... Örgütliyorum, doğru davranışa sevk ediyorum ama yani bunların sonunda böyle alı al moru mor olmuyorum” (Berna, 40, Kuzguncuk, akademisyen).

Bazı görüşmeciler ise müzelerdeki ses konusunun “gereğinden fazla” dikkat edildiğini ve durumdan rahatsızlığını belirtmesinin hemen ardından müze sessizliğine kısmi bir onay vermektedir:

“Tamam, mümkün olduğunca konuşulmasın. Ben zaten konuşmayı çok sevmem çok gürültü yapana kızarım da konuşan insan da kendi arasında konuşuyor. O da değerlendirme yapıyor. Bakıyor, arkadaşıyla tartışıyor. Buna da tepki göstermeye o kadar gerek yok, çok katı kurallarının da olmaması gerek böyle işlerin” (Sare, 47, Cihangir, öğretmen). *Tabii ki de bağırulmasın, ses yeri olmalı ama bir konuşulunca o kişiye bakılmasın”* (Arzu, 27, Kurtuluş, metin yazarı).

Başka bir görüşmeci ise ses konusunda uyarı almaktan rahatsızlığını dile getirmiştir:

“...yanımda arkadaşlarım varken de bir şeyler üstüne konuşmayı seviyorum ama onu da bir iki [defa] cık cık cık böyle kınayan bir iki teyzeye denk gelmişim. O yüzden illa işte müzede şöyle davranılmalı değil bence” (Ezgi, 30, Gaziosmanpaşa, işsiz)

Rojvan (28, Çekmeköy, işsiz) ise müzedeki sesler konusundaki soruma rahatsız olmadığı şeklinde yanıt verirken, bu seslerin yine müze içindeki sessizliğin kısmi onayını içermektedir:

“Aksine zaten o [ses] oradaki yaşayacağın deneyimle bağlaşık bir şey. Arkadaki sesler, ayak sesleri, konuşmalar, fısıldamalar onda o kadar problem görmüyorum” (Rojvan, 28, Çekmeköy, işsiz).

Bu görüşler müzelerde ses konusunda bir “denge”nin varlığının göstergesi olarak yorumlanabilir. Rojvan’ın sestem bahsederken ilk aklına gelen şeylerden birinin fısıldamalar olması ve yukarıdaki ifadeleri düşündüğümüzde karşımıza müzede ses manzarası olarak gürültüsüz, dingin bir tablo çıkmaktadır. Şimdi bu durumu bir ileri adıma götürerek ses/sessizlik durumlarına, uyarıcı/uyarılan arasında geçen konuşmalara ve bunun kültürel bir norm olarak neler ile ilişkili olabileceğine bakılabilir. Bunu görüşmecinin aktardığı şu sözler üzerinden yapabiliriz:

“O tartışma hani marketteki kuyruktaki tartışmaya benzemiyor. Oraya gelindiğinde bazen de “aaa belki de haklı” deme payı oluyor insanların. Olayın kendisi sanat içerikli olduğu ve bir yapının önünde olduğu için o sıra hakkı daha tuhaf bir tartışmaya dönüşüyor, uzamıyor. Sen söyleyeceğini söylüyorsun, sessiz ol deyip de mesela sessiz izleyin gibi, sinemada da öyledir ya. Sözün bittiği yer. Biraz daha hani mahsus iki tane daha yüksek sesle bir şey söylüyor sonra susuyor. Çünkü olayın doğası bu yani, ben de söylesem kişisel değil. İkaz da edilse, bağırılrsa da, cep telefonunuzu kapatın da denilse sonuçta evet cep telefonunu kapatacaksın. Oranın kuralı o. İnsanların bu kültüre geçmesi için de belki de bocalaması gerekiyor. Önce bu kavgaların çıkması gerekiyor” (Berna, 40, Kuzguncuk, akademisyen).

Bu alıntı bize dört yönlü bir çıkarım sağlamaktadır: İlki bahsettiğimiz gibi kısmi bir sessizlik müze davranışı için önemli görülmektedir ve savunulması gerekir. Deneyimin bu yönlü (sessiz) daha rahat yaşanması elbette müze mekânındaki kuraldan çok yaşanacak deneyime dair bir beklentinin karşılanmamasından doğan kişisel bir uyarı ile de ilişkili olabilir. Ancak bu savunu müzeyi “ev” olarak görenler içindir ve müzeye ait alandaki kuralların kendi kuralları haline gelmesi ile ilişkilidir. Böylelikle müze mekânı ve izleyicisi ile bütünleşen bir kültürel davranış normunu sürdürür. İkinci çıkarım ise kültürel davranışın mikro etkileşimine dair bir çıkarımdır. Kuralı bilen ancak buna uymayan (gürültü yapan kişi/ler) ile kuralı bilip buna uygun davranan (uyarıcı kişi) arasında sıradan gündelik bir etkileşim gerçekleşmektedir. Özellikle görüşmecinin ifadesindeki “mahsus iki tane daha yüksek sesle bir şey söylüyor sonra susuyor” kısmı müzede içindeki gündelik pratikteki etkileşimlerin nasıl çalıştığına dair bir örnektir. Biri kural dışına çıkar, diğeri uyarır, kural dışına çıkan hemen onay

vermez ancak kuralı bildiği için ona uygun hareket etmek durumunda kalır. İki taraf da bu iletişimin nasıl işleyeceğinin farkındadır, uyarıcı kişi uyarısının dikkate alınacağını ancak uyarıya hemen karşılık alamayacağını, diğeri ise susacağını ancak uyarıyı kısmi olarak erteleyeceğini bilerek hareket eder. Bu etkileşimin doğasıdır. Üçüncü çıkarım ise sessizliğin aslında bir medenileşme işareti sayılmasıdır. Müzelerin uygarlaştırıcı, eğitici yanı ortaya çıkmaktadır. Özellikle “uyarı kişisel değil” vurgusu önemlidir, burada mekân ile izleyici uygarlaşma misyonlu kültürel bir beden haline gelmektedir. Uyarıcı kişi buranın davranışını bilmeyen kişilere mekân kültürünü öğretmekle görevlidir ve bazılarının “bocalamasını” sağlamaktadır. Sonuncusu ise yine eğitici işlevi ile kısmen ilişkili olan saygılı olma durumudur. Çoğunlukla müzede kimse kimseye nobran, özensiz, yargılayıcı davranmayacağı varsayımını içermektedir. Nitekim bu çıkarımlar ve görüşmecinin ifade ettiği “marketteki gibi değil” sözleri, müzeler ile diğer mekânlar arasındaki hiyerarşinin de göstergesi olarak yorumlanabilir.²⁵

Müze içindeki davranışlar hemen herkes tarafından yazılı olmayan bir kurallar silsilesi olarak ifade edilmiştir. Bu kuralların içine müze içinde yürümekten, konuşmaya, fotoğraf çekmekten, eseri izleme biçimlerine kadar uzanan müze içinde yapılması makbul ya da yapılmaması gereken davranışlar olduğu ifade edilmiştir. Müze görgüsünün bir parçası olarak değerlendirilebilecek bu davranışlar hemen her görüşmeci tarafından belirtilmiştir. Yukarıda bahsedildiği gibi görüşmeciler tarafından belirtilen müzede yapılması uygun davranışlardan en sık karşılaşılan davranış biçimi saygılı olmaktır. Bu saygı üç şeye karşı gerçekleşmektedir: İlki müzeye bir kurum, onun getirdiği sembolik anlam yüküne ve otoritesine karşı saygıdır. Nitekim müzelerin sembolik alanlar olması onu ziyaret eden kişi için mekânın otoritesine karşı bir saygıyı getirmektedir. Bu saygı bazen zorunludur, çünkü müze güvenliklerinin gözü her an üstünüzdedir. İkincisi esere karşı saygıdır. Sanatın dokunulmazlığı ve onu deneyimleme konusundaki sakinlik, ağırbaşlılık, mesafelilik ile ilişkilendirilebilir. Esere karşı mesafeli durmalı, eserin sunduğu deneyime göre hareket etmeli ve onun bütünlüğünü bozmamalıyız. Bir görüşmeci (Ahmet, 32, Bayrampaşa, işletmeci)

²⁵ Spekülatif bir yorum ise müze ziyaretçilerinin kısmen de olsa bu hiyerarşiden pay aldığı, yani “yüksek” kültürün bir üyesi olarak hissetmenin bir uzatısı olarak “uyarma” davranışını yaptığı şeklinde yapılabilir. Görüşmecilerce ifade edilen müzelere dair “olumlu yanlar” bu hiyerarşinin varlığının onaylanmasını ve diğer insanlarla kurulan bir hiyerarşinin göstergeleri olarak kullanılmasını getirebilir. Bu, bazı görüşmecilerin müze içerisinde göstermeci tavırlarıyla gözlemledikleri söyledikleri ve “züppe” olarak tanımladığı ziyaretçi tipolojisini de açıklamaktadır.

Santralistanbul'da yer alan bir sanat eserinin tahribatı konusundaki üzüntüsünü belirtmiştir. Bu durum sanatın statüsü ile ilgili olarak yorumlanabilir. Sanat değerlidir ve yüksek statülüdür anlayışı²⁶ ona karşı saygıyı da beraberinde getirmektedir. Sonuncusu ise müzedeki diğer insanlara dair bir saygıdır. Bu durum müze ve içindeki sanatın otoriter yanının bir parçası gibidir, mekân kültürü ve müze görevlileri bunu engeller.

Nitekim çok uzun yıllardır müze ziyareti yapan ve resim uğraşı hobinin ötesine geçen Eren (76, Cihangir, doktor) diğer insanlara karşı tutumunu şu şekilde açıklamaktadır:

Ben kimseyi terbiye etmeyi sevmem. Asla şunu yapmayın falan o insanlara karşı çok çirkin bir şeydir. O insanlara karşı saygısızlık. Sadece izliyorum ve çok rahatsız ediciler ise uzaklaşıyorum. Başka tarafa kayıyorum çünkü insanları terbiye edemezsiniz öyle yerlerde o ukalalıktır.

Fakat görüşmeciler bu durumun aynı zamanda kendilerini rahat hissettikleri bir atmosfer yarattığını, çünkü müze içindeki insanların saygılı olacağını varsaydıklarını belirtmişlerdir. Sanatın yüksek statüsünün ve mekânın durağan şiddetsizlik halinin gölgesi mekân içinde dolaşan insanların üstüne düşmüştür.

“Örneğin iki insanın birbirine yanlışla çarpasında iki insanın da birbirine pardon demesini içtenlikli ve samimi buluyorum bu tip mekânlarda. Gündelik hayatta o kibarlığı bu tip mekânlarda bulabiliyorum. Örneğin metrobüste bu gibi durumlar karşılaşılmıyor. Bu rahatlık beni mutlu ediyor” (Kenan, 25, Kadıköy, öğrenci).

Diğer yandan müze adabına uygunsuz olduğu ifade edilen davranışlar vardır. Bu davranışların birçoğu hemen her görüşmeci tarafından ve kişisel gözlem doğrultusunda müze içinde gözlenmiştir. Ki bazı noktalarda yukarıda bahsedildiği gibi görevlilerce ya da diğer ziyaretçiler tarafından bu davranışlara karşı bir uyarı alabilirsiniz:

²⁶ Becker (2013) çağdaş sanat müzesinin bünyesine aldığı eserlere sanat dünyasındaki “mevcut en yüksek kurumsal onayı” verdiğini söylemektedir (s. 160). Bir örnek olarak şu verilebilir: Bakunin Nazi çatışmaları sırasında Almanya'da Ulusal Müze içindeki eserleri barikatlarda set olarak kullanılmasını öneri olarak sunmuş ancak eylem komitesi tarafından onaylanmamıştır. Reddedilmesinin altında yatan şey sanatın kutsallığına dairdir. Ancak Bakunin de tam bu yüzden bunu istemektedir. (<https://www.e-skop.com/skopdergi/bakuninin-zavalli-kuzenleri-sanat-yoluyla-taktiksel-mudahale/1586> Erişim Tarihi: 12.04.2021)

- Koşmak, (Koşan çocuklar bazı görüşmecilerce “garip” (Ecem, 27, Maltepe, Mühendis) karşılanmaktadır.)
- Telefonla konuşmak, (“Çok zorunlu olmadıkça açmıyorum” ifadesi bir kaç görüşmeci tarafından belirtilmiştir.)
- Sürekli fotoğraf çekmek, (Görüşmecilerin çoğunluğu tarafından belirtilmiştir.)
- Eseri çok yakından izlemek, (Estetik deneyimin nasıl olması gerektiğine dair bir ifadedir ve bu davranış diğer kişilerin eseri izleme deneyimini engellemektedir.)
- Yüksek sesle konuşmak,
- Eserlere dokunmak,
- Bir şeyler yemek,
- Eser koruma hatlarını geçmek,
- Yasaklı bölgelerde fotoğraf çekmek,
- Duvara yaslanmak (Kapı eşiği ya da dokunma deneyimini barındıran bir eser dışında iki eserin yan yana bulunduğu sergi duvarlarına da dokunmamak.)

Sonuç olarak bir sanat müzesinde yapılmaması gereken davranışlar müzeye karşı, diğer insanlara karşı ve esere karşı yapılması gerekenler olarak üç ayrı başlık altında toplanmaktadır. Ancak tüm bu kurallar dizisini eleştiren kişiler de mevcuttur. Arzu (27, Kurtuluş, metin yazarı), müzelerin bir ahlak ürettiğini ve iktidar mekânı olduğunu söylemektedir:

“Ben artık müze ahlakıyla müze gezmek istemiyorum. İktidarın diliyle konuşan bir tarafı var bence müze kuralının da, kendin gezemiyorsun ki zaten.”

Ayrıca müze içindeki davranışlardaki kuralları benimseyip buna uymayanlara karşı eleştiri getirmek ya da bundan rahatsız olduğunu dile getirmek aynı zamanda müze izleyicisi ya da sanatsever kimliğinin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Çünkü eleştiri ya da rahatsızlık, bilme ve benimseme ile ilgilidir. Bazı davranışlardan rahatsız olsak da saygılı olmak, rahatsız olduğumuz durumlarda karşındakini uyarmak ya da yapılan uyarıdan rahatsız olmak da bu kimliğin bir parçasıdır. Çünkü tüm bunlar temas bölgesi başlığı altında ele aldığımız müzedeki öteki insanlara dair pozisyonu anlatmaktadır ve bu pozisyon müze imgesi ile kişinin benliğinin bütünleştiği bir konumu işaret etmektedir.

Genel olarak müzedeki “sorumluluklar” olarak değerlendirilen davranışlar konusunda çoğunlukla özen gösterilmektedir. Ancak müzeye ve sanata karşı her zaman aynı durum söz konusu değildir. Müze eğer belli bir davranış biçimini öneriyor, norm ve kural koyuyor ve buna uymayanları görevlilerince uyarıyor ise müzedeki bu “otoriteyi” kıran insanlar da olacaktır. Örneğin görevlilere fark ettirmeden yasaklı bölgede fotoğraf çekmek, kimseye fark ettirmeden esere dokunmak gibi davranışlar birer taktik olarak değerlendirilebilir. Çünkü burada bir “açık yakalama” (De Certeau, 2008) söz konusudur, görevli diğer tarafa bakar, etrafta insan yoktur ve yapılmak istenen davranışı yapmak için şartlar uygundur.

3.2.6.1. Müzede Yürümek Üzerine

De Certeau'nun (2008) her adımın aynı zamanda bir deneyim olduğu (s. 194) görüşü müze içinde tam anlamıyla vücut bulur. Çünkü bütün beden hareketimiz ve tüm uyarılar ile etkileşim içinde bir deneyim inşa edilir. Ona göre yürümenin en temelde üç işlevi vardır:

“Yaya tarafından topografik sistemin sahiplenme sürecidir (tıpkı konuşmacının dili benimsemesi ve özümsemesi gibi); o mekânın uzamsal bir eylemidir (tıpkı konuşma eyleminin dilin akustik bir eylemi olması gibi) ve farklılaştırılmış pozisyonlar arasındaki ilişkileri ima eder (tıpkı sözlü ifade... başka bir [kişiyi] konuşmacının karşısına koyması gibi). Dolayısıyla, bir ifade alanı olarak yürümenin bir ön tanımını vermek mümkün görünmektedir” (de Certeau, 2008, 193–194).

Müzedeki eserler düzenlenişi doğrultusunda yapılan yürüme eyleminin aynı zamanda bu ritüeli sonlandırmak için izlendiğini aktarmıştım. Ancak yürüme eyleminin nasıl şekilleneceğini müze uygulayıcıları önden kestiremez, fakat farklı bölümlerde farklı eserlerin oluşturacağı bir düzenleme yapabilir (Boon, 2011). Tek tek eserlere bakılır, bazen bazı eserler atlanır, karmaşık rotalar çizilir, ancak bütün amaç sergiyi tamamlayabilmektir.

Bu noktada eseri izlemek için “durmak” ya da bazen bir eseri görmek için sıra “beklemek” ya da bir sonraki esere kadar öncekini “düşünmek” de yürümenin bir parçasıdır, ona dâhildir. Bazı görüşmeciler düşünme süresini arttırmak için eserler arasındaki mesafenin daha fazla olması gerektiğini söylemişlerdir.

“Eserlerin arasındaki mesafe de bence daha fazla olmalı çok yakın olmamalı. Birini düşündüğünde diğerine geçişte bir kaç adım, baktığımız bir kaç kare boş olmalı ki onu düşünüp, bir şekilde onu kapatıp diğerine geçebilelim, çok hızlı bir geçiş olmasın” (Zerya, 24, Levent, öğrenci).

Nitekim bir eseri uzam içinde görmek aynı zamanda onu bağlamı ile birlikte görmek anlamına gelmektedir. Bu mana da iki eser arasında ki boşluk aynı zamanda eserin anlamını oluşturmaktadır. Berger’in dediği gibi “her şeyi bir arada tutan şey boşluktur”. Nitekim müze izleyicisi de eserle duvar arasındaki ilişkinin varlığını bilerek bunu oluşturur, eserin çerçevesi onu duvardan ayırır. Bu bilgi sembolik bir bilgidir.

Ancak özellikle popüler sergiler söz konusu olduğunda sıkça rastlanan durma ve bekleme sorunu müze görevlilerinin de dâhil olmasıyla karmaşıklaşır: Yukarıda bahsettiğimiz diğer insanlara karşı saygılı olmak eser karşısında belli bir zamanı geçirme konusunu da kapsayacak mıdır? Eseri daha uzun izlemek istemek estetik deneyimin ve müzedeki davranışın olağan bir parçasıdır. Ancak aynı eseri bekleyen insanlar varsa öznel deneyim ile ötekine karşı sorumluluk çatışmaya girmektedir. Bu durumda eserin önünü kapatmadan izlemenin önemli olduğu vurgulanmaktadır. Bir eseri müzede görmek demek onu müzenin işleyişi ile görmek demektir ve bazen bu yürüyüş oldukça hızlı gerçekleşmek zorunda kalabilir. Nitekim bu yürüyüş konusundaki zaman kısıtı özellikle popüler sergiler müzelerin eserleri izleme konusunda “daha çok insana eşit zaman” politikasını getirmiş ve sanat deneyimini hızlandırmışlardır. Ezgi (30, Gaziosmanpaşa, işsiz) bu yönlü bir deneyiminden şu şekilde bahsetmektedir:

*“İki sene önceydi Abdülmecit Efendi Köşkü’nde bir Bienalin bir kısmı vardı. Baya kapıda kuyruk vardı. Sayıyla alındık ve bir kaç dakika sonra “hadi boşaltın bir sonraki gurubu alacağız” diye bir şey yapıldı.”*²⁷

Müzelerin organize bir yürüyüşe göre düzenlenmesi (Duncan, 1995; Bennet, 1996) ancak kişisel bir deneyimi de barındırması noktasında görüşmecilere bu yürüyüşün rotasının oklar ile işaretlenmesini isteyip istemedikleri sorulmuştur. Görüşmecilerin bazıları müzede izleyici rotalarının oklar ile işaretlenmesini tercih

²⁷ Bu durumu Plevneli Galeri’deki Refik Anadol sergisinde bizzat gözlemladim. Serginin bir bölümünde biraz fazla zaman geçirdiğim için görevlilerce uyarıldım.

edebileceğini belirtmiştir. Bu durum kendini o alana tam anlamıyla ait hissetmeyenler ya da müzenin mimari yapısından kaynaklanan bir “karmaşa” ile her defasında ne taraftan başlaması gerektiğini ilk anda kavrayamayan -mesela Pera Müzesi’nde Ezgi (30, Gaziosmanpaşa, işsiz)- kişilerce belirtilmiştir. Bourdieu ve Darbel (2017) müzedeki bu durumun halk sınıflarınca kendilerini yabancı hissettikleri bir ortamda daha güvende hissetmelerini sağlayan bir tercih olarak yorumlamıştır. Nitekim bu durum De Certeau’nun (2008) ifade ettiği kullanımlar ve benimsemeler ile ilişkilidir. Özellikle bazı kişilerce ötekinin alanı olarak görülen müzeyi kendi alanı haline çevirmek için bir taktiktir. Diğer yandan ise okların deneyimi engelleyeceğini söyleyenler ağırlıktadır. Bu durum da farklılaşmış konumlar arasındaki hareket sonucu kişisel bir anlatının kurulmasını engelleyeceğine dair bir tavidir. Bu noktada müzede yürümenin rotasına dair bir sınırlandırıcı talep ya da karşı duruş uzamın benimsenmesine dair iki farklı birey konumunu anlatmaktadır.

3.2.6.2. Bir Eseri İzlemek Üzerine

Bir sanat müzesine gitmenin başat sebebi olan eser görme konusunda da farklı deneyimler söz konusudur. Bir esere yaklaşmak, onu izlemek her ne kadar bireysel bir deneyim vaat etse de bazı durumlarda eseri deneyimlemek diğer insanlara bağlı olabilir. Özellikle çağdaş sanat eserlerinde... Bu durum bir örnek üzerinden şu şekilde açıklanabilir:



Görsel 3.2. : Alex De Corta ve Jayson Musson, Doğusporları, *Easternsports*, 2014
<https://www.peramuzesi.org.tr/sergi/zevk-meselesi/1265> Erişim Tarihi: 15 Mayıs 2021

Pera Müzesi'ndeki Zevk Meselesi²⁸ sergisindeki birbirine bakan dört panelli yukarıda yer alan görsel-işitsel *enstalasyonun* (de Corta ve Musson, 2014) ortasında her ekranın karşısına izlemek için yerleştirmiş dört sandalye ve paneller arasında kalan boşluktaki zemine rastgele dağılmış plastik portakallar bulunuyor. Bazı kişiler, etrafta oturarak deneyimleyen biri yoksa ya da o eser başındaki tek kişi kendisi ise tereddütlü bir an yaşıyorlar. Eserin başında yalnız olan kişiler çoğunlukla kimsenin olup olmadığı konusunda etrafı gözlüyor ardından sandalyelere ve portakallara bakıyor ve bir karar alıyorlar, bazıları oturmayı bazıları ise ayakta kalmayı tercih ediyor. Aynı şey portakallara dokunma konusunda da gerçekleşiyor. Oturanlardan bazıları eğilip portakallara dokunuyor, bazıları ayaktayken portakala ayağı ile dokunuyor, bazıları ise sadece bakmakla yetiniyor. O an eser başında bulunan kişilerden ilk dokunuşu yapan kişinin ardından o ana kadar dokunmamış olanlardan bazıları -ancak ilk dokunuşun ardından biraz zaman geçtikten sonra- portakallara dokunuyor. Bu davranışların eser izleme deneyimindeki öznellikler olduğu düşünülebilir. Ancak özellikle dokunsal deneyimleri içeren eserlere dair bu tereddütlü yaklaşımı birçok kez gözlemledim. Bunun sebebinin şu olduğunu düşünüyorum: Eser acaba oturarak ve dokunarak deneyime izin mi veriyor yoksa genel geçer bir kural olarak esere dokunursam onu bozar mıyım arasındaki gerilimin hissedilmesi. Bu durum görüşmecilerin neredeyse tamamının çağdaş sanat konusunda ifade ettiği “anlamıyorum”, “uzağım” ya da “bazen anlayabiliyorum” cevapları ile ilişkili olarak düşünülebilir. Bazı kişiler o an karşılaşılan bir çağdaş sanat eserinin nasıl bir deneyim vaat ettiğini görür görmez kestiremiyor, üzerine düşünmesi, etraftaki insanlardan referans alması gerekiyor²⁹. Bu düşünceler çağdaş sanatı deneyimleme konusunda ortaya çıkan sanata dair yetkinlik sorunu ya da diğer bir söyleyiş ile kültürel sermayedeki bu noksanlık bağlamındaki bir ayrımın göstergesi olabilir. Fakat diğer yandan çağdaş sanatın genel işleyişinden kaynaklanan bir sorun³⁰ olarak da görülebilir. Ancak “o anda” yaşanan durumun

²⁸ Üç defa sergi ziyareti yapılmıştır ve bunlardan ikisi gözlem yapmak amacıyla. Sergi 23 Şubatta açılmıştır ve odağına *kitsch* kavramını almaktadır. <https://www.peramuzesi.org.tr/sergi> Erişim tarihi: 18.05.2021

²⁹ Burada çağdaş sanatı tartışmak gibi bir niyetim yok ancak buna dair bir eleştiri Kare (The Square, 2018) filminde zemine sıralanmış kum tepelerinden oluşan bir eserin müzedeki temizlik görevlisi tarafından süpürüldüğü sahne örnek olarak verilebilir.

³⁰ Danto (2018) çağdaş sanatı eserden ziyade fikre dayanan bir sanat olarak görmektedir. Bu yüzden esere baktığımızda fikre dair bir çıkarım yapmak zordur. Eseri değerlendirebilmek için eserin var olmasını sağlayan fikri bilmeniz gerekmektedir. Eğer fikri bilmiyorsanız o eser sizin için anlamsız olabilir.

kendisini kişisel olarak iki kavram ile ilişkili olarak düşünmekteyim. Burada De Certeau'nun *metis*³¹ dediği şey ile Goffman'ın etkileşim ritüeli dediği kavramın bileşkesini görüyoruz. Bir yandan etrafı gözleyerek hemen buna uygun bir davranışı üreten yaratıcı bir failin kıvrak zekâsı kendini gösteriyor. Diğer yandan ise bunun gerçekleşmesini sağlayan şey gözlemci olan kişinin diğer insanlarla kurduğu sembolik iletişim olarak karşımıza çıkıyor. Ancak tüm bu sembolik iletişim süreci kuralları yıllar içinde oluşmuş ve bu kurallara uyulmasını zorunlu kılan görevliler ile birlikte örgütlenmiş bir kurum içinde gerçekleşmektedir. Burada erk öznesi sanat, istek öznesi izleyicidir. Müze içindeki ritüelistik davranış (Duncan, 1995, O'doherty, 2019) bu yönü ile adeta bu ritüeli nasıl gerçekleştireceğine karar veremeyen müze izleyicisi için kısmi bir bilinmezlik taşımakta ancak mekânın habitusu karşılaşılan sorunla ilgili bir çözümü de beraberinde getirmektedir. Bu sayede izleyici zevksiz ya da cahil görünmediği bir performansı hemen üretebilmektedir. Nitekim müze içindeki belli tipolojiler bu performansların vücut bulmuş halleri olarak görülebilir. Giden ziyaretçi bu profillerden bazılarını gözlemleyerek bir sonraki müze ziyaretinde ya da o anda bir performans üretebilir.

3.2.7. Müzede Sanat İzleyicisi Profilleri

Müzelerde sanat eseri ile temas kuran farklı profiller mevcuttur. Burada model olarak Adorno'nun müzik dinleyicileri üzerine yaptığı sınıflandırmayı temel aldım. Adorno müzik dinleyicilerini "uzman dinleyicileri, kültürel tüketiciler, duygusal dinleyiciler ve hınçlı dinleyiciler" olmak üzere dört kategoride ele almaktadır. İlk kategori neredeyse müzisyen kadar bilgili ancak teknik eğitim almamış aristokrat ve burjuva çevrelerinden çıkan iyi dinleyicilerdir. İkincisi ise bilgi toplayan, kısmen açgözlü sayılabilecek kültürel tüketicilerdir. Üçüncüsü müziği basit, klişe bir rahatlama aracı olarak görenlerden oluşmaktadır. Sonuncusu ise ticari olana karşı çoğunlukla eski dönem müziklerini dinleyen kişilerdir (Zolberg, 2011, s. 151-152). Buradan yola çıkarak müzelerdeki gözlemler ve yapılan görüşmelere dayanarak belli farkları ve alt izleyici gruplarını içeren benzer bir sınıflandırmanın yapılabileceğini

³¹ Kıvrak, ince zekâ olarak tanımlanabilecek Helenistik kavram. Metis, de Certeau'ya (2008) göre "önsezi, keskin zekâ, öngörü, kıvrak zekâ, aldatmaca, iş bilirlilik, dikkat, uygun fırsatı bulma becerisi, çeşitli maharetler, uzun bir sürede edinilen tecrübeler" birleşimidir (s. 173).

düşünüyorum. Bu sınıflandırmada sanat profesyonelleri bulunmamaktadır. Bu sınıflandırmadaki üst başlıklar müze ziyaretini yapanları, alt başlıklar ise eserleri görme biçimlerini anlatmaktadır.

- **Uzman izleyiciler:** Bu grup iyi eğitilmiş, sanat müzeleri ile bağı uzun zamana dayanan ve bu konuda öğrenme süreçlerini dinamik halde sürdüren kişilerdir. Kendileri sanatçı olmasa da eserleri teknik olarak çözümleyebilen, bir eseri akımlar, ekoller, üsluplar noktasında değerlendirebilen kişilerdir.
 - **Teknik görme:** Eser karşısında çizim yapan ya da not alan sanat profesyoneli, akademisyen ya da sanat öğrencileri vs. gibi gruplardan oluşmaktadır. Eğitim amaçlı eserleri birer örnek olarak almaktadırlar. Örneğin akademisyen görüşmecilerden biri gittiği sergilerde notlar aldığını, bunları daha sonra incelediğini ve öğrencileri ile değerlendirdiğini aktarıyor.

Bu kişilerden bir örnek olarak Berna (47, Kuzguncuk, akademisyen) verilebilir, hem gördüğü eseri kanona, üsluba, tekniğe göre değerlendirebilmekte hem de bunu öğrenme-öğretme amacı ile kullanmaktadır:

“Biraz Kuzey Rönesansı’ni daha çok seviyorum galiba. O gündelik hayatı da bize söyleyen. Orada tabii Brueghel’in, Bosch’un, Dürer’in böyle ya da ne bileyim Piero Della Francesca’nın o tabii daha alt İtalya, böyle hani çok sayıda var. Oradaki Sebastiano Serlio mesela mimar olarak, ya da ilk sahne tasarımcısı olarak ayrı bir yerde duruyor Alberti’nin tavrı. Evet, tabii o üç büyükleri de çok önemsemek hani Leonardo, Rafael ve Michelangelo ama onun dışında böyle van Eyck gibi hani daha mekânı, daha gerçekçi portreleri ele alan adamları, sanatçıları çok seviyorum. Ama sonra Barok’a geçtiğimizde, mesela geçen gün tekrar tabii ki Caravaggio’ya baktık birlikte öğrencilerimle.”

- **Kültürel Tüketiciler:** Yapılan gözleme ve görüşmelere göre müzelerdeki en büyük grubu oluşturdukları söylenebilir. Boş zaman etkinliği, sosyalleşme gibi amaçlarla sanat ile daha yakın bir bağ kurmayı amaçlayan, müzelerdeki eserleri teknik ya da tarihsel olarak derinlikli olarak değerlendiremese de bu deneyimi kendi yaşam tarzı içine alabilen kişilerdir.

- **Ekrandan izleyenler:** Eserlerin orijinaline bakmaktan çok sürekli fotoğraf çekerek eseri çoğunlukla ekran arayüzü üzerinden izleyenler. Tüketici profili içinde yer alan bu kişiler çoğunlukla sosyal medya hesaplarını sanat müzesi bağlamında kullanan ve sanat izleyicisi kimliğini fotoğraf paylaşımları üzerinden oluşturan kişilerdir. Bu profil ile doğrudan bir görüşme yapılmasa da bir çok görüşmecinin müze içinde gördüğünü söylediği kişiler ve kişisel olarak yapılan müze gözlemleri böyle bir profil oluşturulmasını sağlamıştır.
- **Duygusal izleyiciler:** Müze ziyaretini ve sanat eseri izlemeyi arınma, rahatlama, keyif alma süreci olarak gören kişiler. Mesela genellikle yalnız olarak eserlere uzun süre bakan düşünceli tavırlarıyla hemen her müze de karşılaştığımız bir müze profili bu gruba aittir. Örneğin, bir görüşmeci canı sıkkın olduğunda bir eser izlemek için müzeye giden bir arkadaşından bahsetmiştir. Diğer yandan bunu kültürel bir faaliyet olarak görüp tüketmenin verdiği hazzı deneyimlemek için gidenler de bu gruba aittir. Her iki profil de birbirinden farklı deneyimleri yaşasalar da ortak noktaları müze ziyaretini haz ya da zevk almak, rahatlama ya da huzur için yapmalarıdır.
- **Turistler:** Sanat ilgisini diri tutan ve müze ziyaretlerini çoğunlukla turizm kapsamında yapanlardan oluşmaktadır. Bu kişiler gittikleri şehir ya da ülkede müzeleri ziyaret etmekte ve bu yolla sanatla olan bağımlı hem güçlü tutup hem de sanat hakkında bilgi edinmektedirler. Turistik geziyi yapan kişiye bağlı olarak üstteki bütün grupların özellikleri ile benzerlikleri ya da farklılıkları olabilir. Ancak turistik ziyaret çoğunlukla bakıp görme konusunda bir hızla beraberinde getirdiği için kültürel tüketici grubu ile daha yakın ilişkide olduğu söylenebilir. Örneğin Serra (56, Pendik, eczacı) müze ziyaretlerine yaşça geç dönemde başlamış ancak sık sık yurtdışı-yurtiçi turistik ziyaretler yaparak müze ve sanatçı bilgisini bu ziyaretler dolayımında oluşturmaktadır.

- **Muhafifler:** Sanat ve müzeleri konusunda birikimli ancak her ikisi için de otoriter, disipliner, ticari tarafları ile ilgili karşı pozisyon alan kişilerden oluşmaktadır. Ancak sanatın estetik yanı, kişisel beğeniler gibi nedenlerle bu grup da müzeleri kullanan ve güncel etkinlikleri takip eden kişilerdir. Yine de müzelere karşı eleştirel pozisyonunu sürdürerek çoğunlukla *no-name*/muhalif/aktivist sanatçıların ve küçük atölyelerin/alternatif sergi mekânlarının takibini yapmaktadırlar.

Bu konuda müzelerin bir hiyerarşi yarattığını eleştiren Arzu (27, Kurtuluş, metin yazarı) örnek olarak gösterilebilir:

“Refik Anadol’u övmeyecek biri olduğum için onu [fotoğraf] çekmeyebilirim mesela ben daha underground sergileri gezdiğimde bir şey keşfettiğimde hani atıyorum büyük müzedeki işlerden bahsetmiyorum. ...Ben kamusal alanda sanatın daha önemli olduğunu düşünüyorum. Müze zaten yıkılmalı!”

Müzeler içinde bu denli farklı profillerde izleyicilerin bulunmasının müzelerin heterojen bir yapısı olduğunu gösterdiği söylenebilir ancak müzelerdeki bu profillerin tamamı müzenin sınırları içindeki profillerdir, dışarıda kalanların değil. Böylece müze-toplum arasında bir ayırım vardır. Diğer yandan müzelerin tüketim, boş zaman, sosyalleşme gibi gündelik kullanımlarının olması, müzelerin seçkin bir yer olup olmadığı konusunda bize bilgi vermez. Çünkü gündeliklik yalnızca müzenin kültürel sıradanlığını vurgular. Nitekim görüşmeciler içinde halk sınıflarından gelen insanların bulunması müzenin kucaklayıcılığı ile açıklanamaz. Çünkü müze içindeki insanlar da birbirinden belirli şekillerde ayrılmıştır. Bu yüzden görüşmecilere öncelikle şu soru sorulmuştur:

3.2.8. Sanat Müzeleri Seçkinlere mi Hitap Ediyor?

Zolberg müzelerdeki deneyimin herkes için seçkin bir deneyim iddiasının geçerli olamayacağını söylemektedir. Çünkü kitleselleşme ile seçkinleşme aynı anda bulunamaz. Görüşmelerin seyrinde görüşülen kişilerce her ne kadar bu vurgu yapılsa da “sanat ve sanat müzesi seçkinlere mi hitap ediyor?” sorusu hangi kültürel sınıftan olduğu fark etmeksizin görüşmecilerin çoğunluğunda bir an duraksama yaratıp

“evet” cevabının verildiği bir nokta olmuştur. Bunun aksi yönde cevaplar vardır ancak bu son bölümdeki öznel deneyimler kısmında ele alınacaktır. Müzelerin seçkinci olduğunu savunanlar ise bunu farklı değerlendirmeler ile yapmaktadır. Örneğin bu duruma dair en net ifadelerden birini bu seçkinciliği kendi müze deneyimlerinde doğrudan hisseden ve müzeleri sadece halk gününde ziyaret eden Ekin söylemiştir. Nitekim Ekin’in (36, Bahçelievler, Yönetici) anlattığı şu durum bunu oldukça desteklemekte ve aslında müzelerin herkes için aynı zamanda kullanılmadığını ve birbirine temas etmeyen farklı profiller olduğu şeklinde yorumlanabilir:

“Ben aslında sadece halk gruplarının değil özel ücretli zamanlarında gitmeyi de çok isterdim. Çünkü ikisinin arasındaki farkı bilmek isterdim. ... Seçkinlere hitap ediyor çünkü galeride eserleri gezer, gezdikten sonra da oradan ayrılırım.”

Tarlabaşı’nda oturup sıklıkla bölgedeki müzelere uğrayan Nilüfer (40, Beyoğlu, hemşire) ise müze politikalarının bu seçkinciliği yarattığını söylemektedir. Nilüfer ilk ayırımın müzelerin zamansal olarak kullanılmasında ortaya çıktığını ve bunda müze giriş ücretlerinin önemli olduğunu söylemektedir:

“Giriş ücretleri var mesela. Tamam, halk günleri de yapıyorlar ki o da bence ilginç bir ayırım. Mesela halk günü diğerleri gelmemeyi tercih ediyor olabilir. Giriş ücretleri de yani ortalama öğrenci bütçesini bir de düşündüğümde biraz pahalıydı. Mesela İstanbul Modern’in sahildeki yerlerine ilk İstanbul’a geldiğimde gitmişim falan vs. dolaşmak için. Oldukça pahalı bir ücreti vardı. Biraz onu da yarattıklarını düşünüyorum işin açığı. Herkesi istemiyor olabilirler yani.”

Uzun yıllar Nişantaşı’nda oturduktan sonra Kuzguncuk’a taşınan ve artık bu seçkinci durumu önemsemediğini belirten Berna (40, Kuzguncuk, akademisyen) ise bu durumun bir tespitini sınıfsal konum açısından yapmaktadır:

“Yani farklı farklı insanların gezmesi hoşuma gidiyor aslında ama buralarda tabii ki hayat gairesi, sınıfsal durum farkı daha orta sınıf ya da altı, sokakta gördüğümüz herkesi o galeride görememek işin başka bir boyutu. Bu birazcık sınıfsal da bir durum ama yani bir anlamda da realite.”

Nitekim Berna (40, Kuzguncuk, akademisyen) bu tespiti yaparken kendisi haftalık, aylık programlamalar yapmaya çalışan ve akademisyenlik gibi kısmen boş zamanı ayarlamaya izin veren bir mesleğe sahip olmanın açtığı alanla birlikte ziyaretlerini istediği saatlerde yapma olanağı vardır:

“Hani hafta içi bir gün çok da karmaşanın, halk günü bilmem nenin olmadığı bir zaman oturup o işleri düşünmek için bir şey olsun. ...azıcık daha تنها bir şekilde gezmeyi baş başa kalmayı seviyorum. Ama o manada da işte hafta sonu değil hafta içi. Herkese böyle uymayan saatlerde gittiğimde işte çözülüyor aslında. Sabah erken ya da kapanışa yakın ne bileyim...”

Turan (32, Levent, tasarımcı) ise müzelerde “daha yüksek statülü” insanların daha çok gözlemediğini ve bu insanların diğerlerine karşı “üstten baktığını” ifade etmektedir. Seçkincilik hissini ise “akademisyenlerin, eleştirmenlerin, sanat profesyonellerinin” yarattığını söylemektedir. Eren (76, Cihangir, doktor) ise bu seçkinciliği müzeye değil kişiye ve eğitime bağlamakta ve müze seçkinciliğinin bir uzantısı olan kapsayıcı olamama sorunu sürdürmektedir:

“Oraya gitmeyi istemek için de biraz daha eğitilmiş biraz daha elit, okumuş olmak lazım. Her eğitimlinin de müzeden zevk aldığını sanmıyorum. Ben bile bazen diyorum ki şimdi müzeye gidemem.”

Eren’e göre müzeden keyif almak için eğitim de yeterli değildir, çünkü “elit” olmak gerekmektedir. Ancak Sare (47, Cihangir, öğretmen) bunun bir kişi, eğitim sorunu olarak değil müze mekânının ve toplumun bakış açısını birleştirerek ele almaktadır:

“Biz çok oryantalist bir toplumuz. Bir müzeye girdiğiniz zaman orası son derece modern ve alışık olmayan bir insanı ürkütebilen bir mekân olabiliyor. Dolayısıyla insanlarda bu algının oluşması gayet normal. Evinde yaşadığı ortamdaki çok farklı bir ortam. 5 yıldızlı, 7 yıldızlı bir otele girmiş gibi hissediyorsun bazen o müzelere girdiğin zaman. Dolayısıyla, insanlar tabii bundan etkileniyor olabilirler diye düşünüyorum.”

Nitekim bunun karşılığı sosyal çevrede ya da aile içinde bir müze imgesi oluşturmaktadır. Bu imge seçkin olmayanlar için müzenin kendi hayat kültürü içinde var olamayacak kadar seçkin olmasından kaynaklanmaktadır. Ailesi Güngören’de oturan Ecem (27, Maltepe, Mühendis) bu durumdan şu şekilde bahsetmektedir:

“Gördüğüm eserleri gösterirsem ona, bak böyle bir müzeye gittim. İyice elit oldun sende sen bizi beğenmezsin yarın öbürgüncülük oluyor bazen. Ama arkadaş çevremde öyle bir şey yok.”

Bu manada bazı kuramcılar tarafından (Gans, Hooper-Greenhill, 2004) sanat müzesi ziyaretinin sinemaya gitmek, televizyon izlemek, dergi satın almaktan farkı olmayan ve bunlar gibi kültürel pratiklerle aynı “değerde” olan bir faaliyet olduğu ifade edilse de görüşmecilerin çoğunluğunun bakış açısı bunun aksi yönündedir. Görüşmecilerin geneli için sanat müzesi seçkin bir mekândır. Onlara göre bu seçkinlik ilk olarak sınıf, eğitim ve statü ile ilişkilidir. Giriş ücretlerinin herkes için karşılanabilir olmaması, sanattan keyif almanın iyi eğitilmiş olma ile ilişkili olduğundan eğitimsiz kişilerin daha dışarıda kalması, müze ziyaretini ayarlayabilecek boş zamanın yaratılmasının herkes için aynı olmaması, ülkenin toplumsal yapısının sanata uzak olması, müze ziyaretçilerinin yüksek statülü olarak görülmesi ile oluşmaktadır. Bu seçkinlik sanat profesyonellerinin tavrı ve müze mekânının dışlayıcılığı beslemektedir. Nitekim müzelerin bu şekilde görülüyor olması sembolik tahakküm olarak yorumlanabilir. Bu da onunla ilişki kuran kişiler arasında bir ayrıma yol açabilir.

3.3. GÜNDELİK PRATİKTE MÜZE İZLEYİCİSİ OLMAK: AYRIMLAR, KULLANIMLAR, BENİMSEMELER

Yapılan görüşmeler doğrultusunda bir müze ziyaretçisi olmak çeşitli kültürel aidiyetlere, eğitime, aileye, sosyo-ekonomik duruma göre farklı yollarla şekillenmiştir ve aşağıda bahsedilen iki temel grup oluşmuştur. Bu farklılık müze deneyiminde ve mekânı kullanma biçimlerinde, eserleri değerlendirme konusunda ve bir ziyaretin nasıl yapıldığı noktasında da farklılıkları barındırmaktadır. Bunu temel olarak Bourdieucu bir perspektifle değerlendirilmiştir, ancak müze ve sanat deneyiminin öznel yapısı ve bireyin anlamlandırma kapasitesine vurgu yapmak adına De Certeau'nun (2009) taktik, kullanım ve benimseme kavramlarından yararlanılmıştır.

3.3.1. Müze İzleyicileri Arasında Ayrımlar

Müze izleyicileri arasındaki bu ayrımın kaynağı görüşmecilerin kendi beyanlarına göre tanımlanmıştır. Yaşadıkları mahalleden, ailesinden, eğitim

sürecinden bahsederken kullanılan kavramlar ve tanımlamalar iki ayrı kültürel sınıf oluşturmuştur. Ekonomik olarak her iki sınıf da kendini “orta” olarak tanımlamaktadır ancak bu “orta-yoksul” ve “orta-varsıl” olarak ayrılmıştır. Bundan sonra bu iki sınıf orta-alt ve bazen alt, diğeri ise orta-üst ve bazen üst olarak kullanılacaktır. Ancak buradan yapılacak çıkarımlar çok keskin değildir. Örneğin Kadıköy’de büyüyüp annesi ressam olan biri çocukluk döneminde müzelere ailesi ile gitmemiştir ve müzelerdeki gerginliğinden bahsetmektedir. Diğeri yandan Sancaktepe’de yoksul bir ailede yetişen biri müzelere çocukluk yaşlarında tanışmıştır ve kendini rahat hissetmektedir. Ancak yine de genel olarak bu iki sınıf ekonomik olarak da birbirinden ayrılmaktadır. Buna ek olarak ekonominin yanına eğitim eklenmektedir. Aile içi eğitim ve kurumsal eğitim devreye girmektedir. Bir grup aile içinde sanata yatkınlık kazanmıştır ve çoğunlukla daha eğitilmiş bir aileden gelmektedir. Diğeri ise sadece kurumsal eğitim dolayımında müzelerle ve sanatla karşılaşmış ancak eğitim seviyesi arttıkça sanat izleyicisi kimliğini kazanmıştır.

Sonuç olarak görüşmeler doğrultusunda kendilerini, ailelerini ve oturulan semtleri sosyo-ekonomik olarak orta/yoksul ve orta/varsıl halde tanımlayan iki grup arasındaki bir ayrım ortaya çıkmıştır. Bu ayrımlar ekonomik, kültürel, sosyal sermayedeki farklılıklardan kaynaklanmaktadır. Konser, tiyatro, sinema gibi sanat etkinliklerine katılım, resim ve ressamlarla tanışıklık, nitelikli eğitime ulaşım, aile içi sohbetlere sanatın dâhil edilmesi, bir eserin ya da sanat kitaplarının evde bulunması gibi bir dizi yönlendirici etken ile bütünleşen bir habitus oluşturmaktadır. Görüşmeciler arasında iki temel grup oluşmuştur. İlk grup yukarıda bahsedilen sanatla teması kuvvetlendiren hemen her şeyle aile içinde erken yaşlarda tanışmış iken diğeri grubun çocukluk ve çoğunlukla ilk gençlik yılları bunların tamamından uzakta geçmiştir. İkinci kültürel sınıfın neredeyse tamamının evinde bir tablo, sanat kitabı yoktur. Diğeri grupta ise en azından bir replika tablo ve çoğunlukla sanatla ilgili kitaplar mevcuttur. Bu iki farklı habitus içerisinde yetişmiş kişilerin müze deneyimleri de farklılaşabilmektedir.

Oturulan semtler konusunda da bir ayrım vardır. Görüşmeciler içinde orta-alt sınıf daha yoksul ya da çeper mahallelerde oturmakta, orta-üst ise merkezi ya da merkeze yakın ve kısmen varlıklı ailelerin ikamet ettiği semtlerde oturmaktadır. Nitekim bu durum bir müze ziyaretinde kent içindeki deneyim farklılıklarını oluşturmaktadır.

Ayrımı yaratan durumlardan biri de göç olgusudur. Sanatın merkezinin İstanbul olmasından kaynaklanan bu durum sanat ve sanat müzesi ile temassızlığı beraberinde getirmiştir. Görüşmecilerin bir kısmı Anadolu'dan İstanbul'a gelmiş kısmen yoksul ailelerin çocuklarıdır. Aileler zaten sanat etkinlikleri oldukça sınırlı, sanat müzelerinin çoğunlukla olmadığı şehirlerde geçen yılların ardından İstanbul'a geldiğinde yeni bir rutin edinmeyip sanat mekânlarını kullanma eğilimini göstermemişlerdir ve çocukların aile içi sanat teması kısıtlı kalmıştır. Ecem (27, Maltepe, Mühendis) ailesinin göçle İstanbul'a geldiğini ve yaşadığı çevreyi ve ailesinin sanata bakışını şu şekilde anlatıyor:

“Batman’da doğdum ama yaklaşık 1,5 yaşında İstanbul’a taşındık. Burada Güngören’de büyüdüm. Ailem hala burada oturuyor. ... Ekonomik olarak genel olarak işçi sınıfının olduğu, özellikle tekstil sektörünün canlı olduğu bir yer, çokta durumları iyi olmayan insanlar oturuyor burada. ... Anne baba tarafını düşünürsek eğer onlar için sanat tamamen gereksiz ve boş insanların yapacağı ve sürdüreceği bir şey olarak söyleyebilirler bu şekilde nitelendirebilirler.”

Ancak bu görüşmelerdeki profiller içinde kısmen varlıklı aileler de belirli görevlerle Anadolu'da bulunurken sonraları İstanbul'a gelmiştir. Fakat onlar için müze ve sanat deneyimi sanatçı aile ahabplarının, turistik ziyaretlerin, aile içi eğitimlerin bir sonucu kısmen de olsa gelişmiştir. Nitekim Kenan (25, Kadıköy, Öğrenci) evlerinde sanat eseri olmasa da antika eşyalar bulunduğunu söylemektedir, ailesini orta gelirli eğitilmiş bir aile olarak tanımlamaktadır:

“İzmir’de orta gelirli bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldim. Annem arkeolog-müzeci ve babamın lokum dükkânı vardı. Sonrasında anne ve babam ayrıldı İstanbul’a taşındık. Anne ve babam üniversite mezunu. Akademik kariyer kadar olmasa da eğitime önem veren insanlar.”

İlk grubun ailesi çoğunlukla eğitilmiş (lisans ve üstü) iken diğer grup çoğunlukla ailesinden daha eğitilidir. Bourdieu'ya (2017) göre ailesi eğitilmiş olan kişiler ile eğitilmiş olmayan kişiler arasında sanata yatkınlık açısından bir ayrım vardır. Peter Weiss Direnmenin Estetiği kitabında şu şekilde aktarıyor:

“Şimdi bizim müzemizde duran sunak, dedi, elindeki tasla geri gelirken, bir zamanlar kralların mülkiyetindeydi, vaktimiz varsa gidip onları görebiliriz, ama onların anlamını kavramak, öncelikle de onların üzerinde hak iddia etmek istiyorsak,

o zaman bize okulda öğretilmeyen her şeyi oturup yeniden öğrenmek zorundayız. Yerine oturup ayaklarını tekrar suya sokarken, değil plastik sanatlarla ilgilenmek, okuma-yazmayı bile güç bela öğrendik, diye ekledi. Pek çoğumuz için bu mermer figürler dev boyutlardaki yaratıklardan başka bir şey ifade etmiyor, bunlar yerinden sökülüp alınacak olsa, o zamanlar başka eserlerin taşlarından yeni surlar ören işçiler kadar aldırırız ancak buna” (Weiss, 2005, s. 38).

Weiss’in eğitime ve sınıfa yaptığı vurgu bu tez özelinde yapılan görüşmelerde de ortaya çıkmıştır. Müzelerle ilişkilene noktasında metodik eğitim dışında kalan aile ve kuşaklar arası kültürel aktarım ve bunun etrafında şekillenen habitus bağlamında ele alınabilir. Bu bağlamda kişilerin kurumsal eğitim süreçleri de müzelerle temas noktasında değerlendirilebilir.

3.3.1.1. Sanat ve Sanat Müzeleri İzleyiciliğinde Kültürel Aktarım: Aile ve Habitus

Sanat müzesi ile ilk tanışma dönemi bize kültürel ayrımlar ile ilgili çıkarım yapmak için bir alan açabilir. Çünkü Bourdieu’nun (2017) bahsettiği gibi beğeni düzeylerini ifade eden toplumsal pratikler üzerinden şekillenen kültürel sınıfsallaşmada sanatsal tercihler bireyin sosyal grubuna göre değil, ailenin kültür düzeyine göre de belirlenebilmektedir. Üst ve orta sınıflarla ilişkilendirilen sanatsal ilgi düzeyi ailenin sahip olduğu sanat içerikli nesnelere (kitaplar, tablolar vs.) ve bunu destekleyen müze ziyaretleri ile geliştirilir ve “kültürel ve sanatsal mirasa erişim garantisi” vermektedir. Bourdieu’ya göre “...sanat eserlerine aşinalık hissi vermek için aile hayatının tanıdık ritimlerinin ayrılmaz bir parçası olarak yapılan erken dönem müze ziyaretlerinden daha iyi bir şey yoktur” (Granfel and Hardy, 2007, s. 69-70).

Ancak Türkiye özelinde sanat müzeleri henüz 2000’ler sonrası kurulmasından kaynaklanan kuşaklar arası kültürel aktarım konusunda bir sanat müzesi görgüsünün yaşa bağlı olarak oldukça sınırlı kalacağı düşünülebilir. Nitekim çocukluk ve gençlik yılları sanat müzelerin açıldığı yıllardan önceye denk gelenler için müze görgüsü - Artun’nun bahsettiği gibi- sanat müzeleri ile değil Topkapı Sarayı ile gerçekleşmiştir. Babası subay olan Eren (76, Cihangir, Doktor) Anadolu’da yaşarken çocukluk yıllarında akraba ziyaretleri için İstanbul’a gelindiğinde müze ziyaretleri yapmaktadır:

“Topkapı Sarayı Müzesi’ydi ve uzun süre şeyi, Haremi göremedik, Harem kapalıydı çünkü ama Ayasofya cami müzesini gezmiştik, oraları biliyorum. Onun dışında bir de Yerebatan sarayı müze değildir ama orayı gezerdik gelince. Çok da severdik. Çok hoşuma giderdi. Sergi diye bildiğimiz şey, okulda yaptığımız resimlerin sene sonunda sergilenmesiydi. Onun dışında sergi, müze kavramımız bir tek benim Topkapı Sarayı vardı, arkadaşlarımdan farklı olarak.”

Ancak sanat müzesi tanışıklığı olmasa da -yukarıda bahsedildiği gibi şu anki sanat müzesi ziyaretçilerini de kapsayan- diğer kültürel tüketim alanlarının kullanılması sanat temasını güçlendirmektedir. Özellikle annesinin sanat ilgisinin çocukluk yıllarındaki etkisinden bahseden Sare (47, Cihangir, öğretmen) erken yaşlarından şu şekilde bahsetmektedir:

“Biz hep piyano ve bale dersleri aldık. Benim zamanımda AKM açıldı. Annem bizi çocukluğumuzdan beri tiyatro konserlere götürürdü. ... Geçen gün ben kızım ile konuştum aynı şeyi o söyledi: “sen bize bayağı kültürel bilgi vermişsin”. Ama ben dedim ki ama ben size bunu tamamlayamadım. Çünkü ben size bugün istediğim kadar konsere götüremiyorum. ... İstedığımız sıklıkta sanatsal aktivitelere İstanbul’da şu anda katılamaz olduk ama benim çocukluğumda annemle biz bunu çok sık yapardık. Her konserin, her tiyatronun veya sinemanın veya balenin, operanın çıkışında bununla ilgili konuşurduk.”

Sare’nin ifadeleri sanat eğitimi ve etkinlikleri ile sarılmış bir yetişme dönemini, ardından ise kendi çocuklarına bunu aktarışını anlatmaktadır. Diğer grup ise çoğunlukla bu dönem için “ailemin ilgisi yoktu, etkinliklere aile olarak gitmezdik” cevabını vermektedir. Nitekim Topkapı üzerinden bahsedilen müze görgüsü de farklılaşmaktadır. Müze aşinalığı aileye bağlanan kişiler sanat müzeleri açıldıktan sonra kendi çocuklarını buraya götürmüşlerdir. Halk sınıflarından gelen kişiler için ise sanat müzeleri açılmış olsa da aile içinde böyle bir rutin olmadığı için eğitim sürecinde yapılan müze ziyaretlerinde yine önce Topkapı’yı görmektedir. Yani orta/üst sınıflardaki çocuklar için müze görgüsü sanat müzeleri ile başlarken, halk sınıfları için müze görgüsü yine Topkapı ile başlamaktadır. Bayrampaşa’da baba mesleği esnaflığı sürdüren Ahmet (35, Bayrampaşa, işletmeci) yıllar içinde kendi çabaları ile sanatla daha yakın bir ilişki kurduğundan bahsederken Topkapı ile ilgili şunları söylemektedir:

“İlkokuldayken Topkapı Müzesine götürmüşlerdi bizi. ... Ama asıl ben kendim, kendi farkındalığıma vardıktan sonraki müzeye ilk gidiş arkeolojiye başladıktan sonra 2012'den sonra.”

Benzer bir durumdan Kiraz da (26, Okmeydanı, odyometrist) bahsetmiş ancak ağırlıklı olarak sanat müzesini değil Topkapı'yı tercih ettiğini ve sanatın kendi için önemli olmadığını belirtmiştir. Böylelikle bir sanat müze ziyareti Ahmet için “kendini bilme” ve kimliklenme sürecini ifade ederken, Kiraz için anlamsızdır. Aile dolayımında müze tanışıklığı ile müze ziyaretlerine yatkınlık arasındaki bağ aynı yaştaki (17) iki lise öğrencisi görüşmecisi açısından farklı süreçleri beraberinde getirmektedir. İki kuşak önceden bu yana sanat ilgisi yüksek olan ve sık sık müze ziyaretleri yapan bir ailede büyümüş Ela müzeleri “*kutsal bir yer*” olarak görmektedir:

“Anneannem hep çizen bir kadındı. ... Hobi olarak yapsa bile eli çok alışkındı. O yüzden sürekli çizerdi, sürekli sulu boya yapardı guaj yapardı. Hep tuval başında olduğu bir anım var. ... Annem çocukken AKM'nin organize ettiği şeylerde organizasyonlardı, müzikallerdi, İstanbul orkestrasıydı sanırım, onlara gittiğinden bizim de gitmemizi çok istedi. O yüzden bizi olduğu zaman tiyatrolara götürürdü, müzikallere götürürdü, balelere giderdik. O tarafımızı çocukluktan sağlamaştırmak istemişti. Balelerde Fındıkkıran'a gitmiştik. Perdint'e gitmişiz geçen hafta bana onu dedi "sizi Perdint'e götürdüm" diye ama ben hatırlamıyorum. Ama çok sık götürürdü. (Peki müze ziyaretleri bunlar içinde ne kadar yer tutuyordu? diye soruyorum.) Çok sık Sakıp Sabancı'ya giderdik. Belki de çok sık değil ama bilemiyorum. Pera Müzesi'ne götürdü, İstanbul Modern'e çok sık giderdik. Arter'e götürürdü, Akbank Müzesi'ydi. Tüm bu müzelere gittiğimizi küçük küçük hatırlıyorum. Ne kadar sık bilmiyorum ama genellikle çoğu zaman gidiyorduk. (İlk gittiğin zamanı hatırlıyor musun? diye soruyorum.) Hayır. Çok küçüktüm o yüzden çok büyük bir anım yok. Ama ilk gidip etkilendiğim müzeyi biraz hatırlıyorum.”

Sanatla iç içe geçen bir çocukluğun ardından Ela 9. 10. sınıfta “sanat okumaya karar vermiştim” diye eklemektedir. Enes ise “ailenin sanatla ilgisi nasıl?” sorusuna sadece “yok” cevabı vermektedir. Çocukluk yıllarında aile ile birlikte müze ziyareti yapmamış ve herhangi sanatsal etkinliğe katılmamış, sanat müzeleri ile ilk kez lise ikinci sınıfta pandemiden önceki yıl içinde yapılan okul gezileri ile tanışmıştır.

“Okulla gidiyorduk beraber. Aslında ben çok istemiyordum gitmeyi ama arkadaşlarla filan işte okulla toplanıyoruz, işte onlar gitsin. Ama işte hoca zorla götürüyordu. Aslında ilk gittiğimizde şeye gitmiştik İstiklal’de adını bilmiyorum, oraya gittik” (Enes, 17, Gaziosmanpaşa, öğrenci).

Eğitimin deneyime dönüşmemesi eğitim bitince her şeyin unutulması anlamına gelebilir. Okulla öğrenilenler birer zorunluluk olarak kendini var ettiğinden, sanatsal etkinlikler de ödev ya da sınav gibi ele alınabilir. Bourdieu, (2017, s. 131) Louvre Müzesine yapılan zorunlu okul gezilerinden bahsederken böyle bir durumdan bahsetmektedir. Diğer yandan Enes ve Ela’nın eserleri değerlendirme ve etkilendikleri ilk sergiler yine farklılaşmaktadır. Bourdieu (2017) bu noktada alt sınıfların müzeyi ve eseri iletişimsel, üst sınıflar sanatsal açıdan değerlendirmeye daha yatkın olduğunu söylemektedir. Ela’nın ise ilk müze deneyimini hatırlamakta zorlanacak kadar erken yaşta ailesi ile yaptığı bir sergi ziyaretindedir ve bu sergiyi sanatın kendi kavramları ile değerlendirmektedir:

“Çok büyük bir exhibition muydu bilmiyorum ama sanırım Borusan'daydı. Abstract exhibition’du galiba. Çok büyük anlam verememiştim çocukken. O yüzden beni çok etkilemişti. Çünkü "buradaki sanatın amacı ne, neden böyle şeyler var?" diye çok sorgulamıştım kendi kendime. Çünkü çok düşünmüştüm ne oluyor burada acaba neler var. Benim içimde bir şeyi uyandırdı, "buradaki sanatın anlamı ne?" sorusunu uyandırmıştı diye hatırlıyorum. Yaklaşık 7-8 yaşındaydım heralde” (Ela, 17, Cihangir, öğrenci).

Nitekim Enes’in ilk etkilendiği sergi lise ikinci sınıftaki okul gezisi sırasındadır ve değerlendirme biçimi şu şekildedir:

“Arter’de şey vardı, İkinci Dünya Savaşı’nı anlatan bir eser, etrafı patateslerle kaplı. İşte o zamanlar insanların temel geçim kaynağı o zamanlar patates. Onu hiç unutmadım, o güzeldi” (Enes, 17, Gaziosmanpaşa, öğrenci).

Yani alt sınıf müzeyi ve eseri tekniği, üslubun, kanonun dışında kalan bütün kültürel, toplumsal, tarihsel anlamlar ile birlikte düşünmektedir, eser tarihin bir döneminden ya da yaşamın bir kısmında haber getirmiştir, yani eser müze “duvarlarının dışında” bir yerde, toplumsal yaşamın içindedir. Nitekim aynı bakış açısı müze ziyaretlerine yönelmenin ve sanat ilgisinin tetiklenmesinde de ortaya

çıkılmaktadır. Orta/alt sınıftan Ahmet'in müzelere ve sanata yönelme nedeni de bu bağlamda gerçekleşmiştir:

“2009 yılında bir gazete ilanında Che Guevara'nın ikonik bir fotoğrafı var onu çeken adamın fotoğraf sergisi vardı. Galiba, şuan ismini hatırlayamadım. (Salgado diye ekliyorum.) Ben arkadaşlarımı zorladım. Bir iki arkadaşımınla beraber gittik mesela o benim böyle ilk hatırladığım isteyerek bilerek, tabii daha politik olmaya başlamıştım. Daha olaylara politik gözle falan bakmaya başlamıştım. Politik olma tarafından dolayı da biraz dikkatimi çekti o sergi ve oraya gitmek istedim. Sonra yine aynı yerde bir sene sonra Ahmet Arslan'ın resim sergisine gitmiştim” (Ahmet, 35, Bayrampaşa, işletmeci).

Ancak üst sınıflar için bu tanışıklık erken dönemlere dayanır, eseri üslupsal, dönemsel, teknik olarak ele alır. Yüzeysel sanatı olarak resmin tekniğini, uzam sanatı olarak heykelin tarzını, üslup ve dönem olarak nereye yerleştireceğini bilme eğilimi yüksektir. Bu grup için müze ve eserin anlamı “çerçevenin içinde”dir.

“O kadın Artemisia Gentileschi, kadın ressamı, kadın natürlü sanatçısı var bir tane o hani dehşet o malzeme, ışık, gölge. Barok apayrı bir şey. Bunları böyle felsefeleriyle de düşününce, edebiyatlarıyla birlikte iyice derinleşiyor” (Berna, 47, Kuzguncuk, akademisyen).

Ela ve Enes'e geri dönersek ikisinin müze içindeki davranışları ve müzelerden beklentileri de farklılaşmaktadır. Örneğin Ela için müzede sessizlik önemli iken Enes için bu arkadaşları ile şakalaşması önünde bir engeldir. Bu açıdan farklı kültürel sınıfların çocuklarının müze imgeleri de farklılaşmaktadır. Bu iki kişinin müzeler ve sanatla kurduğu ilişkideki tarihsel seyirden anlaşılacağı üzere sanat müzelerine aşinalık ve sanata ilginin şekillenmesinde ailenin rolü önemli görünmektedir.

Orta/alt sınıftan gelen bireyler için sanatla ilk kurulan temaslar genelde ailenin içinden olmayan bir tanıdığı, ilk/orta öğretimdeki bir öğretmenin ya da okul bünyesindeki gezilerin, üniversite yıllarındaki bir dersin ya da çoğunlukla üniversite dönemindeki sosyal çevrenin yönlendiriciliği ile kurulmuştur. Bu noktada şu durum oldukça ilginçtir, müzeler ile geç tanışıp bu sürekli hale getiren kişilerden bazıları kendi ailelerini müzeye götürmüşlerdir. Burada kuşaklar arası aktarım tersine işlemektedir ve kültürel sermaye yeni kuşaktan eskiye doğru aktarılabilir. Ancak yine de ailenin sanat ilgisi konusundaki ayrımlar ortaya çıkabilmektedir.

Memur bir ailenin çocuğu olan Ezgi (30, Gaziosmanpaşa, işsiz) ailesi ile yaptığı müze ziyaretindeki hislerini şu şekilde bahsetmektedir:

“Mesela ablaamlarla Picasso sergisine gittiğim zaman hani onların böyle çok özel bir ilgisi olmadığı için hani şey hissetmişim benim için geldiler ve muhtemelen burada sıkılıyorlar. O yüzden böyle çabucak bitirip çıkmam gerekiyor gibi hissettim.”

Ezgi'nin ailesinin müze ziyaretine “zorlarken”, bir mahalle kültürü içinde, etrafında sanat galerilerinin olduğu Nişantaşı'nda ve içinde sanatçıların olduğu bir ailede büyümüş Berna (40, Kuzguncuk, akademisyen) şu şekilde aktarmaktadır:

“Yani aileden de gelen bir yaşam şekli bu. Kendimi bildim bileli de hep sanki işte benden yedi yaş büyük abim akademiye girmişti, teyzem ressamdı. Çizenler vardı filan yani fakat çok enteresan kendimde böyle galeriye gitme bakma sergi izleme hadisesi biraz erken gelişti.”

Görüşmeciler arasındaki temelde iki sosyal gruptan ilki için sanatla ve sonrasında sanat müzesi ile tanışmak tesadüflere bağlanmışken diğeri için bu bir aile kültürüdür. Özellikle sanat müzesi gibi görsel-kültürel bir alanın kullanımı ve değerlendirilmesi kişinin sınıfsal konumuna bağlı olarak farklılaşmaktadır. Müze görgüsü ve müze ziyaretine yatkınlık kültürel olarak aktarılmaktadır.

3.3.1.2. Eğitim ve Sonrası

Bir bireyin müzeye devam etme modelini belirleyen sınıfsal kökenler değil, aynı zamanda eğitimidir. Bourdieu (2017) yukarıda sosyo-demografik sınır olarak ifade edilen bölümde bahsedildiği üzere eğitim seviyesi arttıkça müze ziyaretlerinin arttığını ve neredeyse yalnızca “kültürlü” sınıfların alanı olduğunu ifade etmektedir. Bourdieu'nun araştırmasına göre, ziyaretçilerin yarısından fazlası (% 55) en az bir lisans derecesine sahiptir. Türkiye'deki durum ise Pera Müzesi verileri özelinde bahsedildiği gibi bundan çok daha yüksektir (%75,5, Terzioğlu, 2012). Bu tez özelinde düzenli müze müdavimleri genel olarak iyi eğitilidir. Görüşmeciler arasında müzeleri düzenli kullanan orta/üst sınıf kişilerin ebeveynleri de eğitilmiş iken orta alt sınıftan gelen kişilerin çoğunluğu ebeveynlerinden daha eğitilidir.

Öncelikle farklı sınıfların eğitim süreci ve sanat temasını ele alacağım. Hemen hemen bütün görüşmeciler devlet okullarında ilk ve ortaöğretimde zorunlu olarak aldığı sanat derslerini (resim, müzik, tasarım vs.) olumsuz olarak anmaktadır. Bu derslerin genelde takvimlere bağlanmış bir şablon üzerinden devam edilen -örneğin orman haftasında ağaç, turizm haftasında turistik yerlerin çizimi, mavi haftası, hayvanlar haftası gibi- ve genellikle niteliksiz ve “asıl” derslerden sayılmayan dersler kategorisinde oldukları belirtilmiştir. Bu derslerde sanat tarihi, sanat tekniği ya da üretimindeki teknikler, malzemelerin tanıtımı gibi içeriklerin mevcut olmadığı ya da derslerin yürütücüsü tarafından anlatılmadığı belirtilmiştir. Yapılan görüşmelere göre şöyle bir sonuç çıkmaktadır. Devlet okullarında sanat içerikli derslerde genel bir niteliksizlik mevcuttur ve sanata dair nitelikli eğitim almak öğretmenin ilgisine, yani öğrenciler için tesadüfe bağlıdır. Bazı görüşmeciler için ilk ya da ortaokul dönemlerinde karşılaştığı resim öğretmenin şu an devam eden sanat ilgisi konusunda payı olduğunu düşünmektedir.

“Ortaokuldayken şanslıydım. İyi bir müzik öğretmenim vardı. O piyano çalmayı öğretti bana. Resim öğretmenim de iyiydi. Çizimle de uğraşıyordum o dönemde hatta Güzel Sanatlar Lisesine hazırladılar ama sevgili babacığım " sanatçı olup aç mı kalacaksın" dedi ve göndermedi. Lisede daha şeydi yani daha üniversite odaklı çalıştığımız için işte müzik ya da sanatla ilgili sadece ders adı olarak ders aldık (Nilüfer, 40, Beyoğlu, hemşire).³²

Nilüfer'nin aktardığı “şanslıydım” ifadesi dahi bu durum için bir özet sunmaktadır. Nitekim bazı görüşmeciler için bu “şans” mevcut değildir. Diğer yandan bu ifadeler ailelerin sanata bakışını ve üniversite hazırlığı noktasında okulların yaklaşımının sanata ne kadar uzak olduğunu anlatmaktadır.

“Bunlar çok boş dersler açıkçası, böyle geliyor açıkçası. Bu kalem bu kağıt bu da boya bir şeyler çizin kafanız dağılsın dersi bunlar en azından benim gittiğim okullarda bu şekilde yapıldı. Ben hep öyle gördüğüm gittiğim okullarda” (Ecem, 27, Maltepe, Mühendis).

³² Bu ifadeler MEB müfredatları, ilk ve ortaöğretim okullarının standartları, eğitim fakültelerinin ve öğretmenlerin niteliği, sanat alanındaki işsizlik, ebeveyn yaklaşımları ya da öğrenci rehberliği ile ilgili birçok sorunu işaret etmektedir. Fakat bu konular tez kapsamı dışındadır.

Nitekim bu durum daha sonrası için sanat izleyicisi olmak konusunda kısıtlayıcı bir durum yaratmaktadır:

“Sergileri dolaşmaya başladığım zaman işte bunu okumanın anlamının başka bir emek gerektirdiğini fark ettim. Bu bizim eğitim sistemimizde verilen bir şey değil. İşte biraz özel çaba üzerine oluyor yani iyi bir izleyici olmak, belki üzerine okumakla oluyor” (Nilüfer, 40, Beyoğlu, hemşire).

Bourdieu'nun (2017) ulusal sermaye olarak tanımladığı gelişkin eğitim düzeyi (s. 55) bu tezde yapılan görüşmeler sonucu oldukça düşük görünmektedir. Ancak bu noktada nitelikli eğitime ulaşım bahsedilen kısıtları aşma konusunda destekleyici olmaktadır. Örneğin yukarıda bahsettiğimiz Ela (17, Cihangir, öğrenci) okul dışında bir atölyeden sanat eğitimi almaktadır. Okuduğu Fransız lisesindeki sanat dersini yetersiz gördüğü için kendine kültürel olarak daha çok katkı sağlayacağını düşündüğü Latince'yi öğrenmeyi tercih ettiğini aktarmaktadır. Ancak yalnız nitelikli eğitime ulaşmak değil erken yaşlardaki aile içi pratikler de bir öğrenim sürecini anlatmaktadır. Ela (17, Cihangir, öğrenci), daha erken yaşlardaki aile içi sanat temasını ise şu şekilde bahsetmektedir:

“Akşam yatarız annem o [Bay Müzik] CD'yi koyardı ve hikâye ama hikâyenin arasında da küçük klasik müzik parçacıkları olurdu. O yüzden hayatımda onun hep bir etkisi olmuştu. Evde normalde çok sık dinlerdi, benim anneannem evde otururken resim yaparken arkada klasik müziğini açardı. O arkada klasik müzik çalarken kendisi resmini yapardı.”

Bu ifadelerden anlaşılacağı gibi bebeklikten başlayarak aile içindeki bu gibi uygulamalar birer hatıra ya da kalıcılıktan ziyade, sonraki eğitim hayatına hazırlamayla birlikte öğrenimin bütüncüllüğünü sağlayarak “geç ve metodik” öğrenmeden ayrılarak kültür ve dil ile olan ilişkiyi farklılaştırmaktadır (Bourdieu, 2015, s. 105). Yine de devlet okullarında okuyan ve orta/alt sınıftan öğrenciler için okul kapsamında yapılan müze ziyaretleri sanatla karşılaşmada önemli bir rol oynamaktadır. Hemen yukarıda da bahsedildiği gibi orta/alt sınıfın sanat müzesi ile karşılaşması çoğunlukla eğitim dolayımında gerçekleşmiştir. Bu manada müze ziyaretinin eğitim sermayesine bağımlı (Bourdieu, 2015, s. 29) olduğu düşünülebilir. Ancak bu görüşmeciler ailelerinde bu yönde bir rutin olmamasına karşın sanat ilgisini

sürdürebilmek çeşitli taktikler geliştirmektedir. Örneğin bir görüşmeci internet üzerinden sanat ilgisi olan kişilerle arkadaşlıklar kurduğunu belirtmiştir:

“Bu tür alanlara karşı bir merakım vardı ve interneti yeni yeni hayatımıza soktuğumuz zamanlardı, bazı şeylere ulaşmak için ekstra çaba sarf ediyordum. ... İnternette okuduğum kitapları, yani bilgi aldığım kitapları bulmaya çalışıyordum. Yani ona dair bir merakım vardı. Ve internetten de buna dair bir çevre edindim. Hatta bir arkadaşım vardı o da Bilgi’de [Üniversitesi] kültür ve sanat yönetimi mi öyle bir şey okuyordu. Onunla birlikte böyle genelde müzeleri falan geziyorduk İstanbul’da. İşte Taksim’deki çeşitli sergileri o daha iyi biliyordu. Onunla birlikte böyle küçük çaplı sergiler olsun büyük çaplı sergiler olsun lise döneminde gezmekten hoşlanıyorduk. Üniversiteye geçtikten sonra bu arayışım daha bilinçli bir hale dönüştü” (Aynur, 26, Beylükdüzü, mühendis).

Bourdieu’nun bahsedilen araştırmayı yaptığı dönemde (1969) henüz yaygın internet ağı olmadığı için eğitimden kastı kurumsal eğitimidir ancak bu ifadelerden anlaşılacağı üzere günümüzde internetin de bir eğitim ve sosyalleşme aracı olarak kültürel ve sosyal sermayeye katkı sunarak müze ziyaretlerine yönelim ve süreklilik konusunda desteklediği ve bireyler için kültürel sabitleyicilikten kısmen “kurtulma” alanı açtığı söylenebilir. Ancak bu kişiler özellikle üniversite sonrasında bunu rutin haline getirmekte zorlanmaktadırlar. Taktiklerin biriktirilemez oluşuna yapılan bu vurgu önemlidir. Bunun nedeni olarak aktarılan görüşmeci ifadeleri iş yaşamı ve ikamet edilen semtlerden kaynaklanan mesafe engeli yönündedir.

“Çalışıyor olsam mesela iş çıkışı işte yetişemiyor olabiliyorum. Birde ücretsiz günü bir tane oluyor o da işte akşam Pera’nın ki Cuma akşam 6’dan 8’e kadar diye hatırlıyorum. 6’da işten çıktığını düşün işte Taksim’e gideceksin. Saat 3 olacak ki gezeceksin, şey edeceksin müzede” (Ezgi, 31, Gaziosmanpaşa, işsiz).

Nitekim Bourdieu (2017) alt sınıfların müze ziyaretlerinin eğitim sonrası oldukça düştüğünü (s. 56) söylemektedir. Bu yüzden eğer müze ziyaret pratiği bazıları için rutinleşmişse ve rutin haline getiremeyenlerin temel söyledikleri işten fırsat kalmaması ya da iş dolayısı ile sosyal çevrenin değişmesi, yetişememe, bezginlik hissi ise, o zaman bu “gelmeyen rutinler” boş zamanın yaratılması, sosyal sermaye, sanat mekânların kent içindeki yaygınlığı sorunudur, tercihin değil. Çünkü hepsi bunun bir rutin haline gelmesini arzulamakta ancak bunun önündeki engellerle başa çıkmak

zorundadır. Önce felsefe okuyup iş bulamadığı için hemşirelik okuyan Nilüfer (40, Beyoğlu, hemşire) iş hayatı ile birlikte değişen müze ziyaretlerini şu şekilde aktarmaktadır:

“Çalışmaya başladıktan sonra aslında ekonomik anlamda biraz daha özgürleşmiş oluyorsun ama bu sefer de önceliklerin değiştiği için sanat biraz daha ikincil planda kalıyor. Önceden daha ihtiyaç gibiydi mesela gitmek falan ya da sergi görmek şimdi biraz daha farklı. Bir de bulunduğunuz sosyal çevreyle de ilgili olabilir diye düşünüyorum, işte ben sağlık çalışanıyım artık. Dâhil olduğum sağlık çalışanı grubunun da ya da mesai arkadaşlarımda buna dair ilgisinin olması lazım ki biraz besleneyim. Öğrencilikte böyle bir şansım vardı çünkü. İşte ne bileyim sana o anlamda uyarıcı geliyor. Ama çalışmaya başladıktan sonra o uyarana maruz kalma şeyin azalıyor ve senin kovalaman, senin takip etmen gerekiyor. Ya da işte sosyal medya üzerinden uyarıcı oluşturuyorsun. Ama o da dediğim gibi yani zaman ayarlamak, zamanı organize etmek çok kolay olmuyor.”

Anlaşılabileceği üzere sanat müzeleri ziyaretleri daha sık ve düzenli hale getirmenin önünde eğitim sonrası edinilen meslek ve habitusun değişimi, yoğun çalışma hayatı ve zaman problemi, kentsel mesafeler ve ulaşım güçlükleri gibi engeller mevcuttur. Ancak bunun tam tersi bir durum da söz konusudur, hemen hemen benzer sınıfsal konuma sahip insanlar bu rutini oluşturmuşlardır. Bunun nedeni özellikle üniversite eğitimini İstanbul dışında bir ilde okuyup, okul bittiğinde İstanbul'a geri dönmeleridir. Sanat müzesi bir tane olan ya da bulunmayan şehirlerde bu ziyaretleri yapmadıklarını ve İstanbul'a geldiklerinde ziyaret sıklıklarının arttığını belirtmişlerdir.

“Eskişehir'deydik zaten hani küçüktü ve orda yapılan sanatsal çalışmalar çok sınırlıydı. Çok takip edilebilir düzeydeydi. İstanbul'da o şekilde değil. Çok kaçıyorsun çoğu şeyi. Ama Eskişehir'de daha her şeyden haberdarsın. Üniversitede daha bilinçli bir bakış açımın oluştuğunu belirtebilirim” (Aynur, 27, Beylikdüzü, Mühendis).

Bourdieu, sanatsal yeterlilik düzeyinin kendisinden daha etkili olan şeyin "kültürel özlem düzeyi" olduğunu iddia etmektedir. Kültürel seçim yapma konusundaki bu görüş beraberinde sanatsal tüketimi daha geniş bir sosyal alan içindeki bir konum mücadelesi olarak konumlandırır. Burada, alt sınıflar için sanat müzelerine yapılan ziyaretler dolayımında “görülen eserleri takdir etme” eğilimi yüksektir ve bu,

“sosyal ve kültürel beklentileri karşılamak nedeniyledir, çünkü orta veya üst sınıflara mensubiyetinin tanınması, o sınıfın kültürel ve sanatsal normlarına uygunlukla mümkün olabilmektedir” (Granfel and Hardy, 2007, s. 66-7). Bourdieu bunun “sınıfsal kültürel özlem” olarak ele alsa da bahsedildiği gibi kişilerin taktikler geliştirmesindeki tasarrufun bunu sınıfsallıktan kısmi olarak çıkardığı söylenebilir.

3.3.1.3. Tüketim Rutinlerinde Ayrımlar

Birinci bölümde bahsettiğimiz müzelerin aynı zamanda tüketim mekânı olması bu tüketimin herkes için olduğu anlamına gelmemektedir. “Neo-liberalizmin (kültürel) yurttaşlığı tüketicilerin pazardaki faaliyetlerine bağlamış olması nedeniyle, kapsamlı hizmet sağlamak için mağazaların, restoranların ve kafelerin bir araya getirilmesi yoluyla eski seçkin tapınakların [müzelerin] kitlelere açılması ve övgüye değer boş zaman deneyimleri bir 'kültürün demokratikleşmesi' olarak değil, daha önce kullanılmayan pazarların bir uzantısı olarak görülebilir” (Andermann and Simine, 2012, s. 10). Nitekim müzede yemek yeme, kafede zaman geçirme ya da mağazadan bir eşya satın almak bazı görüşmeciler için olağan bir müze ziyareti iken bazıları buralarda hiç zaman geçirmediğini, herhangi bir ürün satın almadığını söylemektedir. Müzelerin fiyat politikaları konusunda da bu iki grup farklı yanıtlar veriyor, ilki pahalı bulmuyor, ikincisi ucuz. Müze kafelere dair iki farklı yorum üzerinden bunu kısaca ele alacağım. Rojvan müze kafede hiç zaman geçirmediğini söylemektedir:

“Geldiğimde zaten iki üç kat gezmiş oluyorum. O yüzden yorulmuş da oluyorum. Ayakta durunca benim belim ağrıyor. Dolayısıyla da artık nereye gideceksem oraya gitmeye çalışıyorum. Kafesine o yüzden oturmuyorum. (Aslında dinlenmek için uygun bir ortam diyorum). Bilmiyorum hiç aklıma gelmedi açıkçası (katılımcı gülüyor)” (Rojvan, 28, Çekmeköy, işsiz).

Tam da aynı sebeplerle müze kafesini ya da restoranını kullanan Aynur ise bu durumdan şu şekilde bahsetmektedir:

“Bezen yorulurum. Oturup dinlenme ihtiyacı hissederim. Sonra belki devam ederim ya da gezmem bittiyse çıkarım. Otururum ama özellikle şuranın kafesine gideyim diye. Bir Sabancı müzesine gitmiştim. Arkadaşım mutfağında çalışıyor çünkü.

Ama onun dışında özellikle kafesi tercih ettiğim bir yer yok. Genelde acıkırım, yemek yerim” (Aynur, 27, Beylikdüzü, mühendis).

Bu iki farklı deneyim bize kültürel bir rutinin nasıl farklılaştığını anlatmaktadır. İşsiz ve kısmen yoksul bir aileden gelen Rojvan’ın müze kafesinde dinlenmeyi aklına getirmemesi ile hemen hemen aynı aile yapısında doğup sonra ailesinin ve kendisi orta sınıfa dönüşen Aynur’nun müzedeki bu bölümün dinlenme bölümü olarak görmesi arasında bir ayrım vardır. Ancak bazı görüşmeciler müze kafeleri pahalı bulsa da müze deneyimini tamamlamak için dışarıdaki bir kafeyi kullandığını söylemişlerdir:

“Kafelerini kullanmıyorum çünkü çok pahalılar ve farklı bir kesime hitap ettiklerini düşünüyorum. Bir elit kesime hitap ettiğini düşünüyorum zaten dolaşırken de çok bir şey yiyeyim içeyim falan çok da sevmem. Ama çıktıktan sonra bir kafeye giderim. Bir kahve içerim çıkınca. O esnada kafelerine gitmiyorum gittiğimi hatırlamıyorum. Hediyelik eşya dükkânına gittiğimi hiç hatırlamıyorum” (Ecem, 27, Maltepe, Mühendis).

Bu manada kültürel tüketimin farklı ekonomik sermayelere göre farklılaştığı söylenebilir. Ancak farklı kültürel sınıflar arasındaki bu fark özellikle De Certeau’nun dediği manada bir istek öznesinin erk öznesine karşı uyguladığı taktikleri de barındırmaktadır. Ecem hem müze mekânını kullanmanın bir yolunu bulmakta, hem de post tüketim kısmında bunu farklı bir alternatif ile tamamlamaktadır. Bu sayede kimliğine bir yaşam tarzını göstergelerini eklemektedir. Ancak bu ziyaretlerin müze içinde ya da dışında özellikle yeme-içme ile bütünleşmiş bir yapısı ortaya çıkmaktadır.

3.3.1.4. Yalnızlıklar

Görüşmecilerin aktardığına göre sanat müzesi ziyareti çoğunlukla yalnız yapılmaktadır. Bu durum için görüşmecilerin hemen hemen ortak kanaati sanat deneyiminin kişisel bir muhteva barındırması ve bu yüzden uyarıların azaltılması gerektiğine dair bir seçim olarak aktarılmıştır. Bu anlamı ile kültür-sanat yazarı Kültigin Kaan Akbulut’un (2020) 12 sergi izleyicisi ile yaptığı görüşmelerden yola çıkarak yazdığı yazıda sergi ziyaretçilerini “yalnız ama meraklı” olarak tanımlamıştır. Nitekim bu tez özelinde yapılan görüşmelerde de benzer bir sonuç çıkmaktadır. Müze ziyaretçileri olabildiğince yeni mekânlara ve sergilere ilgi göstermektedir ve bunlar

doğrultusunda yapılan ziyaretleri yalnız olarak gerçekleştirmektedir. Kısaca bir görüşmecinin ifadeleri ile yalnızlığın tercihi dair ifadeyi paylaşalım:

“İki kişi düşünmek yerine tek başıma o esere odaklanmak istiyorum. Aslında bu biraz da örneğin film izlerken birinin size sürekli dokunup sahneler arasında konuşmaya çalışması gibi dikkat dağıtıcı bir şey olduğunu düşünüyorum” (Ekin, 36, Bahçelievler, yönetici).

Diğer yandan müzeye birileri ile gidilse de müze içinde ayrılıp sergi bitiminde buluşmak genel bir tercihtir. Yani bu durumda sergi yine yalnız deneyimlenmektedir. Düzenli bir sergi izleyicisi olmasının yanında müzelerle ortak üretim bağlamında da kısmi bir teması olan Kenan (25, Kadıköy, öğrenci) “arkadaşlarımla gitmeyi daha çok seviyorum” diye iletirken sanatın ve deneyiminin öznelliğine vurgu yapmaktadır:

“Kesinlikle tek gidince daha sessiz oluyorsun. Eserleri inceleme sürem değişiyor bu durumda. Ama bazen arkadaşlarla dağılıyoruz müzede herkes farklı eserleri inceliyor. Arkadaşlarımla gidince de bir birey gibi olabiliyorum hissettiklerimde. Aldığım haz pek değişmiyor sanat eserleri üzerinde. Arkadaşlarımla gitmek daha çok eser üzerinde konuşmaya yol açıyor farklı fikirler ediniyorum eserler hakkında.”

Bahsedildiği gibi müze deneyiminin kişiselliği daha çok ön plana çıkmaktadır. Ancak genel olarak görüşmecilerin çoğunluğu birlikte gidecek bir arkadaş bulmakta zorlanmaktadır. Arzu (27, Kurtuluş, metin yazarı) da müze ziyaretini yalnız yapmayı tercih etse de bir yandan müze ziyaretine eşlik edecek bir arkadaşı bulmakta zorlandığını ifade etmektedir:

“Bir kere çok kişi gitmeyi hiç tercih etmiyorum. Biriyle gitmem gerekirse bir kişiyi tercih ederim. Yani iki kişi gitmeyi totalde. Çünkü zaten çok bulamıyorum, yani var bir tane gittiğim şu anda ev arkadaşım olan arkadaşım var, onunla gidiyorum sergilere. Bir de şey bir arkadaşımız var. Yani en fazla üç kişi gittim totalde.”

Nitekim müzelerin sanat galerisinde yalnız dolaşan bazıları için benzer bir durum ortaya çıkabilir. Yalnızlık, farklı habituslar içindeki bireyler açısından kısmen de olsa farklı anlamlar ve bazen zorunluluklar barındırmaktadır. Yalnız gidilmek istenmeyen bir müze ziyaretine karar verildiği anda ortaya çıkan sorular vardır: hangi sanat müzesini, ne zaman ve kiminle ziyaret etmeli? Bu soruların ilki kişisel tercihe bağlı olarak hızlıca çözüme kavuşturulabilir ve bu mekân üstüne kurgulanmış bir müze ziyaret planı yapılabilir. İkinci ve son sorular ise kısmen bir zorluk ve bazen zorunluluk

barındırmaktadır. Çünkü bahsedildiği gibi kent yaşamındaki zaman problemi ortak planlama yapma konusunda bazı problemleri beraberinde getirebilmektedir. Ancak son soruya cevap vermek bağlama, habitusa ve bireyin sosyal sermayesine göre farklılaşmaktadır. Görüşmeciler arasında yukarıda bahsettiğim iki kültürel sınıf arasında bu soruya verilen cevaplar kısmen farklılaşmaktadır. Bu noktada kısmi olarak ayırım devam etmektedir. Bazıları müze ziyareti için bazı zamanlarda yanına bir arkadaş bulmakta zorlanırken diğerlerinin bulma ihtimalinin daha olası olduğu ancak yalnızlığı bir tercih olarak benimsediği söylenebilir. Ezgi (31, Gaziosmanpaşa, işsiz) görüşmeci ziyaretlerindeki yalnızlığı şu şekilde deneyimlemektedir:

“Mesela artık yalnız gidiyorum ama bir defasında bir arkadaşımın Kasımda oyuna gidelim diye konuştuk ama oyuna Şubat'ta gidebildik. Organize olmadık. O yüzden başkası ile bir müsaitlik ayarlayıp bilet almaktansa kendim şu güne şu güne bilet alıp gideyim durumunu artık daha çok yapıyorum. Bu sergiyle de aynı oluyor. Çünkü sergi de sadece ücretsiz olduğu günler gidiyorum hani müsait olacak mı olmayacak mı? Her defasında işte şey de söylüyorum, keşke yanımda biri olsaydı da oyundan çıkınca ya da sergiden çıkınca işte üstüne konuşsaydık diye.”

Ezgi için bu yalnızlık zorunluluk olarak yaşanmaktadır. Ancak Berna (40, Kuzguncuk, akademisyen) ise kendisi ile baş başa kalma halini “bencillik” [görüşmeci ifadesi] yapıp sevdiğini söylerken arkadaş/eşlikçi bulma konusunda sorun yaşamadığını ancak bu noktada kiminle gideceğini tercih ettiğini şu şekilde eklemektedir:

“Öyle arkadaşlarım da var. Hani mecburi hissetmediğin, refakat etmediğin, onun da kendi başına gezdiğinden en az senin kadar keyif aldığını bildiğin sonra konuşup tekrar zaman içinde öyle şeylikler oluyor, arkadaşlarım oluyor. Öylesini seviyorum hani, kalabalık bile gitsen tek başına onu yaşayıp buluşma halini.”

Berna genel olarak yalnız yaptığı ziyaretleri isteyerek bu yönde yapmaktadır. Ancak Ezgi'nin sözleri bunun bir zorunluluk barındırdığını ifade etmektedir. Böylelikle iki ayrı yalnızlık tipi ortaya çıkmaktadır: Seçilmiş yalnızlık ve zorunlu yalnızlık.

3.3.2. Kentsel Mesafeler ve Müzenin Konumu

Müzelerin kuruluşundan itibaren mekâna dayalı bir kültür olması ve günümüzde de müzelerin kullanıcılarından özellikle mekânsal ziyareti talep etmesi ve bünyelerine sinema salonları, kütüphaneler, mağazalar, kafe ve restoranlar gibi farklı tüketim alanlarını da katmaları, sanat izleyicisinin her biriyle ayrı ayrı temas kurmasını getirmiştir. Diğer yandan müze bir kent kültürüdür, müzeyle ilişki kurmak aynı zamanda kentle temas anlamına gelmektedir. Gündelik hayatta hareketliliğin artışıyla birlikte mekân ve uzamın parçalanması ve görece durağan sayılabilecek homojen toplulukların dışında çoğul ve heterojen alanları yaratması özellikle kentsel topluluklar içinde kültürel melezleşme yaratmıştır (Bennet, 2013, s. 16). Bu anlamıyla müze deneyimi aynı zamanda kentin içinde belli noktalardan hareket eden bireylerin müzeye ulaşma süreçlerini ve kenti deneyimlemesi anlamına gelmektedir.

3.3.2.1. Kent Deneyiminde Ayrımlar

Fatih'ten (Beyoğlu'nu içine alan) Sarıyer'e ve karşıdaki Kadıköy'e uzanan bölge İstanbul'un kültür endüstrisi üçgenini oluşturarak kültürel tüketimin güzergahları haline gelmiştir (Şişeci, 2017). Bu yüzden sanat izleyicisi ikamet ettiği semtten çıkarak gitmek istediği müzeye kadar kent içinde hareket etmek durumundadır. Bu noktada kent içindeki parçalılık başka bir hikâye daha anlatmaktadır:

“Güngören'den Kadıköy'e geliyordum ve araç değiştirdikçe sosyo-kültürel yapı değişiyordu. Kadıköy'den biniyorsun Güngören'de iniyorsun böyle. O farklı çevreleri çok fazla gördüm. Kadıköy'deki tayfa biraz daha sanat, Güngören'deki insanın hayat telaşesi o kadar yüksek ki böyle şeylere vakit ya da nakit ayıramıyorlar haliyle. O yüzden biraz daha farklı bir kesimle karşılaşıyorsun orada” (Ecem, 27, Maltepe, mühendis).

Bu hikâye ise kent mekânındaki rotaların bazı kişiler için sınıfsal, kültürel göstergelerin güzergâhı olduğunu anlatmaktadır. Bu noktada sıradan bir günde evden çıkıp bir sanat mekânına ulaşmak da farklı kişilerce farklı deneyimlenir.

Diğer yandan kentin büyüklüğü ve mesafelerin uzaklığına bağlı olarak sanat mekânına ulaşmak için mesafeleri kat etmek için harcanan enerji, oturulan semtin dokusu gibi değişkenler yukarıda bahsettiğimiz belli bir bölgeye sıkışmış sanat mekânlarını kullanma konusunda fiziksel bir sınır yaratmaktadır. Cihangir’de oturan Saba’nın (47, Cihangir, öğretmen) Pera Müzesi ziyareti evden çıkıp 15 dakika yürüyerek gerçekleşmektedir. Oturulan semt müzeleri kullanma sıklığı konusunda bir kolaylık sağlamaktadır. Nitekim Pera Müze’si verilerinde bakıldığında en çok Kadıköy, Beşiktaş, Beyoğlu ilçelerinden ziyaretçilerin kullandığını görmekteyiz.

“Mekân olarak da yakınız. Böyle çıkıp sokakta yürürüm ben çünkü dolaşırken yani sergi dolaşırken bazen yürüyüşe çıkıp "aaa bir Pera'ya bakayım ya da işte İstanbul Modern'e bakayım ne varmış " diye girebildiğim oluyordu” (Nilüfer, 40, Tarlabası, hemşire).

Diğer yandan biri Beylikdüzü’nde diğeri Gaziosmanpaşa’da oturan ve bir şekilde sanat müzeleri için zaman ayırıp ziyaretleri sıklıkla yapan iki görüşmeci şöyle aktarıyor:

“Planlamam gerekiyor şu gün gideyim bu gün gideyim. Hayatımı büyük ölçüde kısıtlayan bir yerde oturuyorum. Haftada bir falan daha merkezi yerlere gidebiliyorum.” (Aynur, 27 Beylikdüzü, mühendis) *Yani genel olarak tıkanıyor muyum? Çalışırken çalıştığım için gidemiyorum çalışmıyorken uzaktayım diye gidemiyorum”* (Ezgi, 30, Gaziosmanpaşa, işsiz).

Müze mekânının konumuna dair “yer, mekân benim için önemli değil yeter ki görmek isteyeyim” (Nursen, 23, Sancaktepe, işsiz) diyenler olsa da bu genel ifadelerden anlaşılacağı üzere müzenin konumu yapılacak ziyaretler için önemli görülmektedir. Bu noktada kişisel olanakların, yani ekonomik sermayenin, müzeye ulaşma noktasında bir ayrıcalık tanıdığı söylenebilir.

Bu duruma “anneme söylüyorum arabayla götürmesi için” (Ela, 17, Cihangir, öğrenci) ya da “mesafe sorun olmuyor, toplu taşıma olmazsa kendi aracım ile gidiyorum” (Eren, 76, Cihangir, Doktor) gibi ifadeler örnek olarak verilebilir. İş yaşamına dâhil olmasıyla birlikte müzeye ayrılacak zaman konusunda sorunlar yaşayan Aynur, aynı zamanda ekonomik bir gelişme ile birlikte mesafe sorununu çözme yoluna gitmiştir:

“Araba kullanmaya da başladım o da büyük bir rahatlık sağladı. mesela ondan öncesinde Sabancı Müzesi’ne birkaç kez gitmeye niyetlenmişim ama Beylikdüzü’nden ulaşım çok rahat olmadığı için o gidişi dönüşü düşününce çok ertelediğim zamanlar olmuştu ama arabayla olunca trafik de olsa yine en azından” (Aynur, 27, Beylikdüzü, mühendis).

Diğer yandan İstanbul gibi büyük bir kent genel olarak bütün görüşmecilerin ancak özellikle çeper ya da iç mahallelerde oturan kişilerin bir sanat müzesine ulaşım noktasında mesafeleri hesaba katma zorunluluğunu getirmektedir. Nitekim görüşmecilerin hemen hemen tamamı müze ziyaretini çoğunlukla planlı şekilde yaptıklarını söylemişlerdir.

“Evet, planlayıcı oluyorum genellikle. Mekân, saat planlıyorum, yani nasıl gideriz arabamız olmadığı için ulaşılabilir konumda mı bizim için gitmek? Kaç araç değiştirmek gerekecek? bunlara da bakıyorum” (Ecem, 27, Maltepe, Mühendis).

Esasen Simmel’in (2009) söylediği kent mekânının getirdiği dakik olma, hesaplama yapma zorunluluğu, diğer yandan çalışma hayatı veya zaman problemi vs. gibi engeller sanat izleyicisi için buna zaman ayırma konusunu bir bezginlikle birlikte gelebilmektedir. Gaziosmanpaşa’da oturan ve çalıştığı zamanlarda uzun mesafeler kat eden Ezgi (32, Gaziosmanpaşa, işsiz) mesafelerin ve boş zaman probleminin yarattığı kısıttan kaynaklanan bezginliği şu sözlerle ifade etmektedir:

“E tabi yani mesela bugün ayın 18’i [Nisan 2021] Taksim’de görmek istediğim bir şey var. Dün Taksim’deydim ama gidecek enerjiyi kendimde bulamadım. ... Gidebilecek miyim bilemiyorum.”

Bunun kolaylaştırıcısı ise ulaşım konusundaki kişisel olanaklardır ve sosyo-ekonomik olarak bir ayrımın varlığına işaret etmektedir. Kişisel ulaşım aracına sahip olanlar ile olmayanlar arasında müze seçimi davranışı farklılaşabilmektedir. Buna ek olarak kent mekânı ve müze mekânı farklı kişiler için farklı anlamlar barındırmakta ve şehrin bazı bölgelerinde oturanlar, “alt” kültürel sınıf üyeleri için bir sınırı ifade etmektedir. Ancak bir diğer sınır müzenin bulunduğu semt ile onun dışında kalan semt arasındadır.

3.3.2.2. Mekânsal Sınır

Müze mekânları için neo-klasik yapılar, Rönesans sarayları kullanılır ya da bazıları bu formda inşa edilirken sıradan olanın, halkın kullandığı mekânların dışındaki üslupları ile sınıfsal bir hiyerarşiyi beraberinde getirdiği ya da buna işaret ettiği açıktır ancak post-modern müze mimarileri de kendi ötekilik retoriğini üretmektedir. Nitekim bir görüşmeci neo-klasik mimariye sahip Pera Müzesi ile post-modern mimarideki Arter'i şu şekilde karşılaştırıyor:

“Pera daha çok butik bir otelde³³ dolaşıyormuşum gibi Arter daha çok MaxRoyal gibi daha çok ama bu durumu elit veya seçkin olarak belirtemem. İkisinin de kitlesi oldukça benzer fakat Arter binası gereği galiba daha geniş büyük alan” (Kenan, 25, Kadıköy, öğrenci).



Görsel 3.3. : Pera Müzesi Kaynak: <https://www.peramuzesi.org.tr/pera-muzesi-hakkinda> Erişim Tarihi: 18.06.2021

MaxRoyal benzetmesi bize oldukça verimli bir tartışma alanı açacaktır. Ötekilik tartışması yine aynı iki örnek üzerinden yapılabilir. Ancak önce başka örnekler ile konuyu açmak gerekmektedir. Örneğin, Bilbao'daki Guggenheim Müzesi bu açıdan

³³ Nitekim Pera Müzesi, mimar Achille Manoussos tarafından 1893'te inşa edilen ve uzun süre Bristol Oteli olarak kullanılan binanın mimar M. Sinan Genim tarafından dış cephesi korunarak müzeye dönüştürülmüş halidir.

elverişlidir. 2000’li yıllarla birlikte müze-eğlence zinciri olarak farklı ülkelerde şube açmaya başlayan Guggenheim, İspanya’daki şube için Bilbao’da eski bir işçi mahallesini seçmiştir. Fabrikaların, yoksul halkın yaşadığı bölgede ışıltılı parlayan mimarisi ile hem mahallenin mimari dokusundan hem de bölgede yaşayan, bölgeyi kullanan insan profilinden ayrılmıştır. Soylulaştırma-sanat ilişkisi tartışmaların odağında olan müze kapısını herkese açsa da (bkz. post-modern yeni müzecilik kavrayışı) kendini hemen mahallenin dışında konumlamıştır ve ötekisini yaratmıştır. Bunun retoriği ise çoğunlukla müzenin bir “ilerleme makinesi” (Bennet, 1996) olduğu kavrayışı ardına gizlenir. Sanat mekânı bir toplum için vazgeçilmez, zorunlu ve geliştiricidir anlayışı ticari kaygının perdesi oluverir. Guggenheim’e gitmeden buradaki bir örnek olan Santralistanbul’a bakalım. Eski atıl elektrik dağıtım binasının yeniden düzenlenmesi ile müzeye çevrilen Santralistanbul, Eyüp’te yer almaktadır. Binadan çıkıp beş dakika yürüdüğünüzde bölgenin yoksul-muhafazakâr ağırlıklı bir bölge olduğu anlaşılmaktadır. Müzenin içindeki insan profiline hemen yakındaki durakta otobüs bekleyenlerin profili dâhil değil (Kubiena, 2011, s. 46). 2019 yılında Eskişehir’deki Odunpazarı Modern Müze yeni açıldığı sırada yapılan bir ziyaret sonrası alınan not bu konuya dair açıklayıcı olacaktır:

“OMM’da sergilenen bazı eserler bir yandan iç mekâna hapsedilmeyip camdan görünen kentin kaotik ve yoksul görüntüsüne eşlik eder. Düzenli, ışıltılı, rengarenk bir atmosfer, kent dokusuna henüz katılmış ayrıksı bir mimarinin duvarında bir pencere, bina mimarisindeki malzemelerin hemen camdan görünen binalarla benzer ancak bir o kadar farklılığı, lüks ve güvenlik kameraları... Dışarıda Odunpazarı’nın neredeyse çökecek çatıları. Onların hemen yanında uyuyan küçük bir kız çocuğu. Onları sadece kalın bir cam ayırıyor. Şeffaflıktan ziyade bir kale duvarı gibi içindeki sanat ile dışındaki hayatı birbirinden koparıyor ancak birleştiriyor da” (Kişisel ziyaret notu).

Nitekim müzenin hayatla ya da bulunduğu semtle ayrıksılık ya da birleştiricilik fikrine dair bir örnek görüşmecilerden birinden geliyor: Dolapdere’de Arter’de belli bir süre çalışmış Arzu (27, Kurtuluş, metin yazarı) binanın mahalle çocukları tarafından da kullanıldığını ancak bunun çocuklar için bir sanat teması olarak değil oyun amaçlı vuku bulduğunu aktarıyor. Bu durumu anlatırken mahallenin yoksul çocuklarına dair bir kucaklayıcılığı özellikle belirtiyor. Müze [Arter] yönetiminin

kurumsal olarak “Komşu kart”³⁴ projesini gerçekleştirmeyi hedeflemesi olumlu bir yaklaşım olarak görülebilir. Yoksul bir mahalledeki müzenin varlığının mahallenin yerleşik insanları için sanatla temas bağlamında “olumlu” bir değişim getireceği öngörülebilir. Ancak burada çocuklar dışındaki mahallenin yerleşik sakinlerinin müzeyi ziyaret etme konusunda daha tereddütlü olduklarını³⁵ bu kartın kullanımındaki sınırlılıktan bahseden görüşmecinin sözleri onaylamaktadır. Nitekim çocukluk ve ilk gençlik yılları Kasımpaşa’da geçmiş görüşmecilerden birinin söylediği şu sözler kent mekânındaki parçalılık, hiyerarşiklik (Lefebvre, 2014) ve kültürel sınırlara dair bir özet sunmaktadır:

“Mesela Pera’yı Beyoğlu’nda yaşarken çok kez önünden geçtiğim için içine girmesem bile biliyorum. Göz aşinalığı vardı. Bu tür böyle küçük sebepler de etkili oluyor. (İlk kez Pera’ya ne zaman gitmiştin diye soruyorum). Çocukken buraya gelmedim. Çünkü öyle bir sanat bilincim yoktu. Ailemde de yok. İşte müzeye götürülim gibi bir şey de yok. Belki hani ergenlik, ilk gençlik, 18-19 o çağlar” (Rojvan, 28, Çekmeköy, işsiz).

Fiziksel sınır bu noktada kültürel sınır haline dönüşmektedir. Zukin’e göre modern kentler ötekini kent mekânında tecrit etmek için çeşitli stratejiler kullanmışlardır. Bu yüzden görsel tüketime eşlik edecek mekânsal kurgular üretmektedirler. (Özpınar, 2011, s. 11). Nitekim Pera Müzesi’nin son katından Kasımpaşa’ya bakmak tam olarak böyle bir şey olarak yorumlanabilir. Müze mekânından kente bakmak ile kentten müzeye bakmak iki perspektif için de bir sınırın ötesine bakmak anlamına gelmektedir.

Uzun yıllardır müze ziyaretçisi olan, bir süre müzede çalışmış ve sanat mekânlarına yakın olmak için Beyoğlu bölgesinde ikamet etmeyi tercih eden Nilüfer (40, felsefeci, hemşire) sınırı şu şekilde ifade etmektedir:

“Kâğıt toplayıcısı görmüyorum mesela orada [Taksim’deki sanat müzelerinde]. Ya da işte ben Tarlabası’nda yaşıyorum. Tarlabası’nda yaşayan insanları görmüyorum.”

³⁴ Yenişehir ve Bülbül mahallelerinde yaşayan veya çalışan müze komşuları için ücretsiz müze üyelik kartı. Arter’e ücretsiz giriş ve çeşitli indirimler sağlamaktadır.

³⁵ Çünkü “oyun” ya çocuklar içindir ya da Goffman’ın dediği gibi mekanın ve davranışın kültürel kodlarını bilip sahneye hazırlıklı çıkanlar için.

Nitekim Tarlabası ile Pera Müzesinin arası yürüme mesafesindedir. Ancak buradan müzelere doğru akış sınırlıdır. Diğer yandan müzelerin “olanakları” da bu noktada bir faktör olarak değerlendirilebilir. Örneğin az önce bahsi geçen Arter’in ring servisleri bazıları için kolaylaştırıcı olurken bazılarınca kullanılmamaktadır. Ve bir çalışanın (Arzu, 27, Kurtuluş, metin yazarı) aktardığına göre müzenin bulunduğu mahallenin yoksul ve “tekinsiz” olması bazı ziyaretçiler için bir tehdittir bunu şöyle anlatmaktadır:

“Mesela gelinmemesinin en önemli nedeni otopark olmaması. İnsanlar korkuyorlar gelmeye. Bizim de çok karşılaştığımız bir şey. Siz böyle bir yere nasıl otopark yapmazsınız, biz arabamızı nereye bırakacağız böyle bir yerde. Ki shuttle koydu Arter yani, Taksim’den ücretsiz shuttle var. Ama arabasıyla gelmek istiyor. Hani bak, shuttle gibi bir şeyin içinde bile bulunmak istemiyor.”



Görsel 3.4. : Arter. Kaynak: <https://www.vkv.org.tr/tr/kultur/arter-15> Erişim Tarihi: 18.06.2021

Bu ifadelerden anlaşılacağı gibi müzenin hiyerarşisini destekleyen kişiler de hem müzenin kapıları “bazı insanlara” kapatmakta hem de müze-ötekilik retoriğini yeniden üretmektedir. Nitekim “kentsel alanların görsel çekiciliğini artırmak için” yapılan “soylulaştırma, tarihi koruma ve diğer kültürel stratejiler” ile “kentsel korkunun” giderilmesi ve orta sınıf-yoksulluğunun ortadan kaldırılması amacıyla seçkinler için mekânlar oluşturulmaktadır (Zukin, 1995, s. 39). Nitekim “soylulaştırma” kelimesinin aynı zamanda “güzelleştirme” anlamında kullanılması, yapılacak uygulamaların ikinci kullanım ardına gizleyerek mahallelerin

dönüştürülmesi anlamına gelebilir. Böylelikle Dolapdere'deki değişimin mahalle sakinlerinin bir kısmının yerinden olmasıyla sonuçlanabileceğini düşünmek gerekmektedir. Arter'in hemen yanında son dönemlerde (Nisan 2021) oldukça popüler hale gelen Pilevneli Galeri³⁶, hemen karşısında yer alan Evliyagil Galerisi Dolapdere'nin sanat mekânları üzerinden soylulaştırılmasına dair birer örnek olarak düşünülebilir. İlerleyen zamanlarda mahallenin dokusunun nasıl dönüşeceğini göreceğiz.

Bu ifadelerden yola çıkarak iki türden mekânsal sınırın varlığından bahsedilebilir: İlki fiziksel, ikincisi sembolik kültürel sınır. Fiziksel sınır kent mekânındaki parçalılık ve sanat mekânlarının belli bölgelerde yoğunlaşmasından kaynaklanan kent içinde kat edilen mesafelerle ilgili zorlukları ifade etmektedir. Sembolik-kültürel sınır ise yine kentteki parçalılık ile ilişkili olan ancak sanat mekânı ile onun dışındaki semtin arasında kurulan hiyerarşik ilişki ile ilgilidir. Nitekim bunun sonucu soylulaştırma olabilir. Ancak müzeleri bu yönlü sınırlar ile var olması ve müze izleyicilerinin mekânlar kurduğu ilişkinin farklı sermayelerle beslenmesi aynı zamanda müze mekânının yarattığı duyguları da farklılaştırmaktadır.

3.3.3. Müze Deneyiminde Duygular

Müzelerin gündelik hayatın askıya alındığı bir mekân olarak görüldüğü yukarıda tartışılmıştı. Ancak bu askıya alma durumu dahi müzeleri gündelikliğin içine dâhil etmektedir. Sıradan bir ziyaretin müzenin kurduğu otoriter tavırdan kaynaklanan sınırları belli bir dünyanın içinde hareket etmek anlamına geldiğini söylediğimiz anda onun yarattığı duygular ile birlikte düşünmek anlamına gelmektedir. Williams, her dönemin, kültürün ya da toplumun, diğer yandan nesnelere, metaların ya da ilişkilerin belirli duygu örüntüleri ile var olduğunu söylemektedir ve bunu “duygu yapıları” olarak adlandırmaktadır. Müze mekânlarının şık, parlak, sakin, yer yer iyi dekore edilmiş bir evi (D’Oherly, 2019) ya da yedi yıldızlı bir oteli (Sare, 47, Cihangir,

³⁶ 19 Mart-26 Nisan 2021 tarihlerinde Refik Anadol'un Makine Hatıraları: Uzay sergisi Samsung, İBB sponsorluğunda ücretsiz olarak halka açıldı ve açık kaldığı süre boyunca önünde uzun kuyruklar oluştu. Ben ziyaret için dört saatlik bir süre bekleddikten sonra girebildim. <https://www.pilevneli.com/exhibitions/38-refik-anadol-machine-memoirs-space/works/> Erişim tarihi: 17.06.2021

öğretmen), butik oteli ya da MaxRoyali (Kenan, 26, Kadıköy, öğrenci), kütüphaneyi (Nursen,), AVM (Rojvan,28, Çekmeköy, öğrenci) çağrıştıran atmosferi aynı zamanda ziyaret eden kişiler için belli duyguları çağrıştırır. Müzelere ilk adım atıldığından itibaren bir duygu durumu ile devam edilmektedir. Hatta müzeye gitme hazırlığı dahi bu duygu durumunun bir parçası olarak görülebilir. Ancak burada ağırlıklı olarak müze mekânı içindeki duygulardan söz edeceğim. Bourdieu ve Darbel'in yaptığı çalışma doğrudan duygulara referans vermese de müze ziyaretçileri arasındaki ayrımlar bu tez özelinde yapılan görüşmeler kapsamında günümüz Türkiye'sinde de geçerlidir ve müze bazıları için "hala" huzursuzluk hissi ile var olmaktadır. Özellikle ilk müze deneyimleri gençlik dönemine, lise ya da üniversite dönemine denk gelenler ve müze kültürünü aileden ve eğitimden almayanlar açısından bu durum oldukça yaygın olarak hissedilmiştir. Bir görüşmeci müze deneyimindeki hislerini şu şekilde anlatmaktadır:

"Birincisi iyi hissettiriyor bana, yani atıyorum bir sergi haberi gördüm ve "aaa evet ona gitmem lazım" dedim, planladım. Bunu yapıyor olmak bile bana iyi hissettiriyor. Çünkü orada karşılaştığım şey benim gündelik hayatımın dışında bir şey sunuyor bana. Ama her zaman gittiğimde çok rahat hissettiğimi söyleyemem. Çünkü bu işi profesyonel sanat alıcısı gibi yapan insanlarla karşılaştığımda kendimi iyi hissetmeyebiliyorum da yani. Çünkü ben o kadar nasıl diyeyim hakim değilim ya da iyi bir resim okuru değilim ya da işte belki profesyonel olarak değil ama sadece görmek için gittiğim de oluyor. Diğerleriyle karşılaşmak bazen iyi hissettirmeyebiliyor" (Nilüfer, 40, Beyoğlu, hemşire).

Huzur, sakinlik, rahatlama, zevk, haz, coşkunluk: Aslında bir sanat müzesinin genel amaçları arasında yer alan duygular bu duygulardır ve birçok görüşmeci tarafından belirtilmiştir. Müzenin estetik deneyimin yoğun yaşanması için korunaklı, iyi düzenlenmiş, aydınlık ve ferah atmosferi bu duygular için bir zemin hazırlamaktadır.

"Düşünülmiş bir alanda olduğumu hissediyorum. En çok da bu düşünülmüş mekân olması beni çok etkiliyor. Her bir tasarımın her bir duvarın düşünülmeyle yapıldığını hissediyorum" (Kenan, 26, Kadıköy, öğrenci).

Ancak bazı görüşmeciler müzelerin kendilerinde daha farklı hisler uyandırdığını söylemektedir.

Kaygı, gerginlik, eksiklik: Yanında bilen bir arkadaşıla gitmeyi tercih etmeyenler için eksiklik hissinden doğan küçümsenme kaygısı, güvenliğin gözü neden üstümde ya da nereden başlamalıyım gerginliği olabilir. Örneğin partneri ressam olan biri yanında kendini eksik hissedeceği kaygısı ile onunla müzeye gitmeyi tercih etmemektedir.

“Onunla iki defa sergiye gittiğimde çok gerilmiştim, kendimi sözlüye kaldırılmış öğrenci tedirginliği ve gerginliği içerisinde hissediyordum. Hatta sergi boyunca bu sebepten dolayı gerildiğim için sırtım ağrıyordu” (Ekin, 36, Bahçelievler, yönetici).

Bir başka görüşmeci ise şöyle demektedir:

“Şey de geliyor biraz beni bazen çok az insan varsa mesela ortamda sanki sadece size bakıyorlarmış gibi o görevliler vs. beni takip ediyorlarmış gibi hissediyorum. Biraz daha yoğunsa daha kalabalıksa o beni daha da rahatlatıyor. Orda kalabalığın içinde yok olup gittiğim için Plevneliye girdiğimde orası da baya hoşuma gitmişti” (Ecem, 27, Maltepe, Mühendis).

Ecem’in kalabalıkta rahat hissetmesini sağlayan bu cümle Bourdieu’nun çalışmasında bir işçinin söylediği bir cümleyi anımsatmaktadır: “Bizim gibiler müzede kimseye görünmeden var olmalıdır.” Oradaki işçi etrafta insanların olmamasını yeğlediğini söylemektedir ancak bu tercihler aynı amaca hizmet etmektedir: Müzede görünmez olmak. Müze kimsenin fark edemeyeceği kadar kalabalık ya da kimsenin görmeyeceği kadar sakın olmalıdır ki oraya ait olmamanın verdiği gerginlik azalabilsin. Bu manada Ecem’in kalabalıkları kendi önünde bir paravan yapması müze kullanımındaki bir taktik olarak yorumlanabilir.

Yabancılık: Kaygı hisseden kişilerin bir kısmı alana yabancılık da hissediyor, görüşmecilerin aktardığına göre özellikle müze ziyaretlerinin yeni başladığı zamanlarda yoğun olarak hissedilen bir duygudur. Simmel’in toplumsal bir figür olarak “yabancı” tipolojisi buna dair bir açıklama getirebilir. “Yabancı” girdiği ortamı bilmediği için kendini ortama, mekâna, kişilere uzak hisseder, ancak bu konum ona etrafı gözlemlemek için daha varsayımsız bir görüş sağlar.

Herkes çok daha farklı bir tabakadanmış gibi geliyor sana. Senin bildiğin ve tanıdığın insanların dışında insanlar farklı kimlikleri var zaten. Fiziksel olarak da farklı gözüküyorlar. Saçlarının rengi farklı falan, duruşları yürüyüşleri her şeyleri farklıymış gibi geliyordu. Ki nitekim öyleydi gerçekten. ... Şimdi mesela aynı

hissetmem tabii ki de yabancı bir topluluğun içine girdiğimi hissetmişim. (Ecem, 27, Maltepe, Mühendis)

Utancı: Müzedeki diğer insanlardan kaynaklanan bir duygu. Aslında müze içinde fotoğraf çekmekten imtina edenlerin bazıları bu duyguyu da beraberinde hissetmektedir. Etkileşimli sanat eserlerine dâhil olma konusunda da bazı ziyaretçilerin etraftaki gözler yüzünden utangaç davrandığı söylenebilir (Scott, Hinton-Smith ve diğ., 2013). Nitekim Pera Müzesi'ndeki Osman Hamdi Bey'in odasını dolaşabildiğiniz VR tur konusunda bu utangaçlığın yaşandığı gözlemlenmiştir. Müzedeki bu bölümün kenarında çekingen bir kararsızlıkla “acaba denesek mi?” sorusu sıkça tekrarlanıyor. Bir görüşmeci ise utancı müzede fotoğraf çekmek konusunda yaşamaktadır:

“Ama etrafta kimsenin olmaması lazım benim onu [fotoğrafi] çekmem için, insanlar olduğunda çekim yapmıyorum. Çünkü utanıyor çok fazla çekmiyordum ve bir sosyal medyada paylaşmıyordum” (Ekin, 36, Bahçelievler, yönetici).

Bu olumsuz duygu durumlarının yaratılmasında müze mekân tasarımlarının ve müzenin kimliğinin önemli bir payı olduğu söylenebilir. Çünkü görüşmeciler bazı müzelerde kendilerini daha rahat hissederken bazılarında gerginliğin arttığını belirtmişlerdir. Bu durumda müze mekânının konumu da etkilidir. Örneğin Pera Müzesi, İstanbul Modern, Salt gibi müzeler gündelik bir rotanın içinde yer alabildiği için planlanmamış bir ziyarete daha açıktır. Bu durum müze ziyaretini sıradanlaştırarak rahatlama getirebilmektedir. Ancak, Sabancı Müzesi ya da Arter gibi mekânlar eğer ziyaretçi müze çevresinde ikamet etmiyorsa yalnızca bu mekânları görmek için gidilen yerlerdir. Böylece sıradan olandan farklı bir koşullanma ve beklenti ile ziyaret edilir ve olumsuz sayılabilecek duyguları tetikleyebilir. Diğer yandan müzenin kimliği bu duygu durumu açısından önemlidir. Örneğin Pera Müzesi sıradan bir günde önünden geçerken uğranabilecek bir mekân ve bu yüzden daha rahat temas kurulabilen bir yer olmasına karşın kendini müzede bazen gergin hissedenler arasında olumsuz olarak anılmıştır. Müze kafesinin dahi bazı ziyaretçilere “oraya ait olmadığını” (Ezgi, 30, Gaziosmanpaşa, işsiz) hatırlatmaktadır.



Görsel 3.5. : Pera Café. Kaynak: <https://www.peramuzesi.org.tr/ziyaret>

Annesinin resim yaptığını ve bu yüzden sanata aşinalığı olduğunu söyleyen Ece ise bu durumu daha genele yayarak Türkiye ile ilgili bir problem olarak görmektedir:

“Mesela bana mı öyle geliyor? Türkiye’deki müzeleri gezerken daha çok gerildiğimi hatırlıyorum yurtdışındakilere göre. Sanki burada biraz daha böyle ya çok belli bir tavrın olmalı, anlamalısın, yoksa burada ne işin var gibi. Kaç saatir sen neden buradasın diye biri gelip sorabilir gibi hissettiğim oluyordu” (Ece, 25, Kadıköy, işsiz).

Nitekim ayrımlar konusunda bahsettiğim iki ayrı sosyal grup burada da mevcut. İlk grup için müze ziyaretlerini sürdürmek demek bu olumlu duyguları da sürdürmek anlamına geliyor. Her deneyim yeniden bu duyguları canlandırıyor. Ancak diğer grup için durum farklı bir süreci beraberinde getiriyor. Bu yorum spekülatif olabilir ancak görüşmecilerden biri ilk kez müzeye 23 yaşında gitmişti ve hissettiği yabancılaşma müzeye dair bir ilgisizliği beslediği için bu ziyaretleri sık sık tekrarlama konusunda hevesli değildi. Ancak şunu belirtmek gerekmektedir: Bu deneyimi tekrarlamak duyguları zaman içinde dönüştürebiliyor.

Müzelerde *"yorgun ve bitkin en belirgin koşullar değildir, bunun yerine rahat, memnun ve ilgili en yüksek sıralamaları"* (Höge, 2003, s. 161) almaktadırlar ve bu çalışmadaki görüşmeler bunu doğrulanmaktadır. Ancak, bu tezdeki sonuç *"ilk kez gelen ziyaretçiler ile iki veya daha fazla ziyaretin kullanıcıları arasında bir fark*

olmadığından, bu duygu sürecinin herhangi bir özel eğitime ihtiyaç duymaması” (Höge, 2003, s. 161) gerektiği iddiasının aksinde bir sonuç olarak görülebilir. Doğru ya da yanlışlığından bağımsız müzenin adabına dair aşinalık, onun eğitici yanı ile birlikte zamanla öğrenilerek kazanılmaktadır. Tüm bu tanışıklık süreci başka bir duygu ile beslenmektedir: İlgi ve bunun getirdiği merak...

3.3.4. Deneyimin Özneliği

Yukarıda bahsedilen ayrımlar, çeşitli kültürel sınıflardan kişilerin yaşadıkları farklı deneyimleri işaret etse de ve bunlar Bourdieu'nun dediği gibi “malumun ilanı” olsa da kültürel özne De Certeau'nun söylediği gibi kendine ait olmayan mekânlarda taktikler geliştirir bunları kendi anlam dünyalarından seçkiler yaparak değerlendirir, kullanır ve benimser. Nitekim müzelerin yalnız ziyaret edilmesindeki tercihlerin bir kısmı sanatın kişisel duygulanım yaratmasından kaynaklanırken bir yandan da yanına gidecek bir arkadaş bulamadığı için zorunlu olarak gidilen bir müze de “duygusal izleyici” performansını gerçekleştirebilir. Orta-alt sınıftan Ecem (27, Maltepe, mühendis) kendisinin de sanat bilgisinin sınırlı olduğunu söylerken bir yandan da kendine benzeyen insanlara müzede nasıl davranılması gerektiği ile ilgili bir öneride bulunmaktadır:

“Zaten aşırı saygılı bir ortam, orda o ortamın çok dışında bir yerde iseniz hemen hissedilir hemen fark edilir. Ses tonunuzdan yürüyüşünüzden öyle düşünüyorum. Eğer size çok yabancıysa arkadaşınızın zoruyla götürüldüyseniz, hani biraz daha gözlemci olarak kalmak daha iyi yorumcu olmaktansa. Bende ilk gittiğim zamanlar gözlemlemeyi tercih ediyordum ki hala öyle” (Ecem, 27, Maltepe, mühendis).

Ecem'in bu davranışı bir taktik örneğidir. Ötekinin alanı olarak müzede normu bozmadan ve kendini fark ettirmeden orada bulunmayı sıradanlaştırır. Bir başka örnek ise ekonomik alandan gelmektedir. Orta-alt sınıftan Nursen (22) mağazaları pahalı bulduğunu ve herhangi bir eşya almadığını söylese de kafesinde oturarak müze mekânını kullanmaktadır:

“Ama mesela oturup vakit geçiyor bir kahveyle, sergi sonrası oturup bir atmosferini, havasını koklayıp o geçtiğim şeyin, sergi sonrası durumu düşündüğüm oluyor...”

Bir başka örnek ise kıyafet konusunda verilebilir. Arzu'nun (Kurtuluş, metin yazarı) müze ziyaretlerinde kıyafetine dikkat etme davranışı zamanla kişisel bir ifade biçimi halini alarak dönüşüme uğramıştır. Görüşmecilerin bir kısmı da farklı kültürel sınıflardan olmalarına karşın müze ziyaretlerindeki ayrımları silikleştirmişlerdir. Örneğin yukarıda da bahsedildiği gibi kişisel duyguları takip etmek müze ziyaretinde önemlidir:

“Seçkin sınıftan olunca sanki daha farklı bir bakış açısıyla yaklaşır gibi bir düşünce geçti. Ama huzursuzluk hissetmedim. Çünkü o eserin bana da hissettirdiği bir şeyler vardı. Kendi hissiyatımı sorgulamaya çalıştım. Bunun dışında da yine bir sergiye gittiğimde biliyorum çok farklı bakış açısında olan insanlar var. Çoğu zaman anlamıyorum da gördüğüm şeyi. o alt metni çok yakalayamıyorum. Ama bunu beni huzursuz hissettirmiyor. Yine de zevk alıyorum yaptığım etkinlikten” (Aynur, 27, Beylikdüzü, mühendis).

Nilüfer (40, Tarlabası, hemşire) de benzer bir durumdan bahsetmektedir:

“25 yaşından sonra ben hani resimden keyif almaya ya da işte bir heykele baktığımda bende uyandırdığı his meselesini fark ettim. Sonrasında da dediğim gibi işte biraz okuyarak ederek fark edebildiğim şeyler var.”

Nitekim müze ziyaretlerini henüz yapmaya başladığı zamanlarda oldukça gerginlik hisseden Ece –örneğin- müzede staj yapmak gibi çeşitli stratejiler kurmuş ve zamanla bu eksiklik hissini dönüştürmüştür:

“Çok kişisel bir alan olduğunu düşünüyorum sanatın. Ondan kimin ne alıp almayacağını kimse karar veremez bence. Buna bir seçkinlik ekonomik sınıf bir eğitim düzeyinden ziyade o ilginin oluşması biraz ifade biçimi olduğu için oradan kimisi oradan alabilir yani. Bazı duygu aktarımlarını kendiyile alakalı bir şeyler düşünüp bir sürü konu olabilir burada. ... Bu herkesin yaklaşımıyla alakalı sanatçının yaklaşımıyla alakalı burada. Müzenin de yaklaşımıyla alakalı bizimde yaklaşımımızla alakalı falan” (Ece, 25, Kadıköy, işsiz).

Sanat ve sanatçının yaklaşımını kişisel bir süreç içerisinde değerlendirmek önemli görülmektedir. Benzer şekilde müze izleyicisi için mekândan ziyade sanatın kendisini odağa almak buradaki ayrımların görünmez hale gelmesini sağlayabilir. Orta-alt sınıftan Zerya sanatın öznelliğine vurgu yaparak müzelerde kendini rahat ve huzurlu hissettiğini söylemektedir:

“Bence sanat eserleri evet sanatçıyla bağlantılı olsa da bir şekilde doğduktan ve bittikten sonra büyük oranda bağı kopuyor sanatçıyla. Artık gören kişinin gördüğü şey oluyor, onu yapan kişinin düşündüğü şey değil de daha farklı bir anlam kazanıyor” (Zerya, 24, Levent, öğrenci).

Özellikle müzelerle ilişki kurduğu ilk zamanlarda gergin hisseden Ece şu şekilde aktarmaktadır:

“3 kere müzeye gitmekle 50 kere gitmek arasında şey farkı oluyor ya hani artık girip geziyorsun, biliyorsun. Ama öbür türlü buna gireyim mi buradan mı bakayım falan hani onlar biraz daha pratik olarak gelişmekle alakalı olarak bir rahatlık geldi galiba” (Ece, 25, Kadıköy, işsiz).

Aynı durumu özellikle ilk gittiği zamanlarda müzedeki insanların kendi ile olan farkını gözlemlediğini söyleyen Ecem (27, Maltepe, Mühendis) de belirtmiştir:

“Eskisi gibi gerginlik hissetmiyorum üzerimde. Ya da bir müzeye girdiğimde diyelim ki önceden şey oluyordu. Girdim ya dolaşmam lazım hani sanki dolaşmazsam ayıp olacakmış gibi ya da ben hiçbir şeyden anlamayan biriymişim gibi kendimi düşünüp öyle bir duruma sokmamak için beğenmesem bile dolaşmayı tercih ediyordum ilk başlarda. Ama şu anda öyle bir şeyim yok bana hitap etmeyen bir şey olduğunu düşünüyorsam çıkıyorum.”

Yine de bu durum müzelerin hala bazıları için dışlanma duygusunu içerdiğini göz ardı etmemize yetmemektedir. Müzelerin kurdukları kültürel hiyerarşi bazı kişiler için eksiklik, gerginlik, yabancılaşma duyguları ile birlikte anımsanmaktadır. Özellikle aile, eğitim, sosyal çevreden edinilen kültürel sermayesi “düşük” kişiler müze ziyaretlerini sürdürerek bunu dönüştürdükleri de göz ardı edilmeyecek kadar önemlidir. Bu kişiler müzeleri kullanıyorlar, benimsiyorlar, yeniden uyguluyorlar (de Certeau, 2008). Ancak bunda kısmen müzelerin dönüşümünün de etkisi vardır, çünkü yukarıda Ela ile karşılaştırdığımız Enes (17, Gaziosmanpaşa, öğrenci) müzelerde

gergin hissetmediğini söylemektedir. Bunun sebebi müzelerin artık kısmen de olsa “yüksek statüden” uzaklaştığı şeklinde yorumlanabilir. Ancak bunun için bir diğer yorum Enes’in sanata ilgisinin az olması ve ziyaretleri grup olarak yapması olabilir. Buradan yola çıkarak müze ve sanat deneyimindeki öznellik müzedeki farklı kültürel sınıflar arasındaki ayrımların bazı noktalarda daha belirsiz olduğuna işaret etmektedir. Daha önce eksiklik, dışlanma hisseden kişiler müzeleri kullanmaya ve kendi yöntemleri ile davranmaya devam ederek bu hisleri dönüştürmektedir. Bu ilgi ile sürdürülen ziyaretler diğer insanların ve mekân kültürünün sıradanlaşması anlamına gelmektedir. Başta yabancı olan artık tanıdık, uzak olan yakın, farklı olan benzer, ilginç olan sıradan hale gelmektedir.



SONUÇ

Sanat müzelerini ve onu deneyimleyen özneyi merkeze alan bu çalışmada gündelik hayattaki kültürel pratikler doğrultusunda sanat ve müze deneyimin nasıl şekillendiği ele alınmıştır. Bu amaçla kültürel sınıfsallaşma, beğeniler, taktikler ve stratejileri müzelerin uygarlaşma, etkileşim ya da tüketim alanı ile birlikte düşünerek yirmi kişi ile yapılan yarı-yapılandırılmış derinlemesine görüşmeler ve müze ziyaretlerindeki gözlemler doğrultusunda değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme sonucunda ulaşılan temel çıkarım sanat müzelerinin onu ziyaret edenler ile arasına bir mesafe koyduğu, farklı kültürel sınıf üyelerinin bu deneyimi farklı yaşadıkları ancak bireyin özgün anlamlandırma süreçleri ile birlikte kendi deneyimlerini inşa ettikleri yönündedir. Aşağıda bulgular kısmındaki her temanın sonucu maddeler halinde bulunabilir:

Müzeler dijitalleştiği ölçüde sanat deneyimi de dijitalleşmiştir. Burada üç temel alt tema oluşmuştur. Bunlar sosyal medya hesaplarının kullanımı, müzede fotoğraf çekmek ve sanal müze deneyimleridir.

- Müzelerin sosyal medya hesapları ve müze deneyimi sırası/sonrasında kullanılan kişisel hesaplar ağırlıklı olarak yeni etkinlikten haber alma-haber verme amacıyla kullanılmaktadır.
- Müzelerde çekilen fotoğraflar ise kişisel deneyim hafızasını ve kişisel müzeleri yaratmıştır. Müzede fotoğraf kişisel beğeni, kimliksel ya da politik nedenlerle çekilebilir. Aksi yönde beyanlar olsa da görüşmecilerin hemen ortak kanaati müzelerde *selfie* çekilmesini doğru bulmamaları yönündedir.
- İzleyicileri sanal müze deneyimine karşı mesafelidirler. Bunun sebebi ise ağırlıklı olarak estetik ve bedensel deneyimin sınırlı kalmasıdır. Bu yüzden sanal müzeler müzelerin mekânsal kültürünü güçlendirmektedir.

Müze mekân kültürü ise hem müzelerin mekânının ne anlam ifade ettiği, hem de izleyici açısından nasıl deneyimlendiğini içermektedir. Müze izleyicisi için müze, mekânının iç deneyimini ve diğer insanlarla etkileşimi, sosyalliği barındırmaktadır.

- İstanbul'daki müzeler içinde Beyoğlu bölgesindeki müzeler daha ağırlıklı kullanılmaktadır. Bunun sebebinin merkezi konum olduğu yönündedir. Ancak bir diğer husus bu bölgedeki müzelerin kentin görsel dokusu ile bütünleşmesidir.
- Beyoğlu bölgesindeki müzeler bir modernleşme imgesi ile birlikte düşünülmektedir.
- Kent merkezinden uzakta kalan müzeler ulaşım zorluğu ve zaman problemleri yüzünden cayma davranışını beraberinde getirebilmektedir.
- Müzeler tüketim alanıdır ve izleyiciler için sanatla bütünleşen bir tüketim kültürü müze deneyiminde birleştirmiştir. Bu tüketim müze deneyiminin tamamlayıcısıdır. Sergi gezildikten sonra müze mağazaları ve restoran/kafeleri kullanılır. Ancak bu hane içine kadar devam edebilir ve ritüelistik bir yanı vardır. Bu tüketim çoğunlukla sembolik bir anlam ile birlikte var olmaktadır.
- Müzeler İstanbul'daki kent kaosundan kurtulma alanıdır ve izleyici için arınma mekânıdır. Bu manada sembolik olarak bir kutsiyet ifade etmektedir.
- Müze izleyicileri genellikle sinema, tiyatro, konser gibi diğer kültürel etkinlikleri takip etme eğilimindedir. Ancak burada belirli bir ortaklık yoktur, beğeniler akışkandır.
- Müzeye yalnızca eser görmek için gidilmez. Tuvaleti kullanmak ya da sıcaktan korunmak için yapılabilir.
- Müzeler sosyalleşme alanıdır ve ortak etkinlikler müze izleyicisi kimliğini beslemektedir. Bu sosyalleşme çoğunlukla bir eseri farklı perspektiflerden değerlendirmek için tercih edilir.
- Müze mekânı bir kültürlenme ve öğrenme alanıdır.
- Müze mekânının davranış kurucu yapısı, ne şekilde hareket edileceğine, bir eserin nasıl izleneceğine dair bir norm oluşturur. Müzede davranmanın kuralları vardır ve bu kurallar yalnızca görevlilerce değil, diğer ziyaretçiler tarafından da hatırlatılır. Bu kurallardan en belirgin olanları sessizlik, saygılı davranıştır. Müzelerde ses konusunda bir denge vardır ve dinginlikle birlikte düşünülmektedir. Saygı ise esere, mekâna ve diğer insanlara karşıdır.

- Müze mekânında yürümek bir deneyim anlamına gelmektedir. Ancak popüler sergilerde yürüme hızına müze görevlileri karar verebilir. Mekân içindeki rotaların ve deneyimin ne yönlü şekilleneceğine kişi karar vermektedir. Bu davranış müze izleyiciliği kimliğini beslemektedir.
- Müzelerde insanlar sembolik olarak etkileşime girmektedir ve çağdaş sanat eserini deneyimlemek o eseri deneyimleyen diğer insanlara bakarak da şekillenebilir.
- Müzelerde uzman izleyiciler, kültürel tüketiciler ve turist profilleri vardır. Ancak müze muhalifleri de müze ziyareti yapmaktadır.
- Müzelerin seçkinlere hitap ettiği genel bir görüştür. Ancak bunun aksi yönde düşününler ve deneyimleyenler olsa da yeni müzecilik anlayışı henüz insanlara bir “ev” yaratamamıştır.

Bir müze izleyicisi olmak ise kültürel sınıfa bağlı olarak çeşitli ayrımları, zorlukları barındırmaktadır. Öncelikle orta-yoksul ve orta-varsıl olarak tanımlanan iki ayrı kültürel sınıf arasında müze deneyimi farklılaşmaktadır. Göç, müze ile tanışıklık konusunu olumlu ya da olumsuz etkilemektedir.

- İlk grup çoğunlukla müzeleri kurumsal eğitim dolayımındaki okul gezileri ile tanımıştır ve ailesinin sanat ilgisinin kısıtlı olmasından kaynaklanan sanat teması tesadüflere bağlanmıştır. Bu sınıf eseri toplumsal açıdan değerlendirmeye daha yatkındır.
- İkinci grup için müze tanışıklığı çoğunlukla aile dolayımında gerçekleşmiş ve ailenin sanatsal ilgisi ile beslenmiştir. Bu bağlamda müze ilgisi aile kültürü ve buna bağlı olarak gelişen sanata yatkınlığın enformel öğrenme sürecidir. Bu sınıf eseri biçimsel değerlendirmeye yatkındır.
- İstanbul’da müze görgüsü ağırlıklı olarak sanat müzesi ile değil Topkapı Sarayı ile başlar. Ancak üst sınıf çocukları için -sanat müzelerinin açık olduğu döneme (2000’li yılların başı ve sonrası) denk gelmiş ise- ilk müze ziyareti sanat müzelerine yapılabilir. Alt sınıf çocuklar için ise bu yine çoğunlukla Topkapı’dır.
- Türkiye’deki kurumsal eğitimde sanat derslerinde bir standardizasyon yoktur. Öğrenci için sanatla tanışıklık öğretmenin bu konudaki hevesine bağlıdır.
- Nitelikli eğitime ulaşmak sanat bilgisi ve sanat mekânı ziyaret kültürünü desteklemektedir.

- Müze izleyicileri müze deneyimini çoğunlukla yalnız gerçekleştirmeyi tercih etmektedir. Ancak müze izleyicisi yanına bir eşlikçi bulmakta zorlanmaktadır.
- Müze izleyicisi kültürel sınıfına göre yalnızlığı seçebilir ya da yalnızlığa mahkûm olabilir.
- İkamet edilen semt müze deneyimini etkilemektedir. Alt sınıflar için mesafeler ve planlar anlamına gelebilmektedir.
- İstanbul'daki sanat müzelerinin bazıları bulunduğu semt ile arasındaki bir sınır ile var olduğu ve hiyerarşi kurduğu söylenebilir. Santralistanbul, Pera Müzesi ya da Arter süregelen ve bu tezdeki sorunsallardan biri olan “sanat kapısı kime uzaktır?” sorusunun bir cevabıdır. Nitekim Arter'in Komşu kart projesi kime uzak olduğunu belirleyerek işe başlamamış mıdır?
- Müzeler soylulaştırma aracı olabilir.
- Müze deneyimi farklı duyguları içinde barındırır. Bu duygular alt ve üst sınıflar için olumlu ve olumsuz olarak hissedilebilir. Rahatlama, haz ve keyif ile eksiklik, yabancılaşma, gerginlik, duyguları iki ayrı kültürel sınıfın duygularındaki ayrımın işareti. Ancak başka bir duygu olan merak ile zaman içinde tekrarlanan müze ziyaretleri olumsuz duyguları dönüştürebilir.
- Müze deneyiminde öznel ayrımları yaşasa da kendi öznel deneyimlerini kurabilir. Bunda en önemli faktör sanat eserinin izleyicisine açık yapısıdır.

Müzelerin dijital mecraları kullanmaları müze ile olan bağı sürdürmekte önemli görünmektedir. Ancak sanal sergiler, müzelerin mekânsal kültürünü beslemektedir (Mactavish, 2006). Müze mekânlarında artık müşteriler vardır ve müzeler tüketim amaçlı kullanılmaktadır (Mastai, 2007; Zukin, 1995). Bu anlamda sosyalleşmeyi ve kültürel teması içinde barındırmaktadır (Clifford, 1997). Ancak müzelerin gündelik hayattan kendini ayırarak bir arınma mekânı olma niteliği devam etmektedir ve bu yüzden içerdiği kutsiyet ile birlikte bir uygarlaşma mekânına dönüşmektedir (Duncan, 1995). Müze izleyicisi müze mekânına girdiği anda bir davranış normu ile karşılaşır ve bunu etkileşimsel olarak gözlemler (Goffman, 2016). Her ne kadar yeni müzecilik kapsayıcılık ile anılsa da (Vergo, 1989; Höge, 2003) müzeler seçkincidir (Zolberg, 2003). Bu seçkincilik kişilerin kültürel sınıfına göre müzelerle farklı deneyimler yaşamasına sebep olur. Müzelerdeki ayrımlar devam etmektedir, alt sınıftan kişiler için müze mekânı dışlanma duygusunu beraberinde getirmektedir (Bourdieu, 2017). Ancak müzelerin tüketim alanları ve bu dolayındaki sosyalleşme kültürü ile birleşmesi bir alt sınıflar için bir rahatlık sağlamıştır ve tekrar eden müze ziyaretleri

alt sınıflar için birer taktiktir (de Certeau, 2008) ve bu hissin yok olmasını sağlamaktadır. Müze gibi görsel bir örgütlenme alanını kullanan bireyler burada kültürün bir parçası olarak sanatı, davranışları ve mekânı görmekte, öğrenmekte, anlamlandırmakta ve yeniden uygulamaktadırlar. Ancak bu durum yine de müzelerin otoriter ve seçkinci olduğu gerçeğini ortadan kaldırmaz. Çünkü müzelerle ilişki kuranlar ancak onun kurallarını tanıdığı ölçüde rahatlama yaşamaktadırlar.



KAYNAKÇA

Adorno, T. (2018). Valery, Proust, ve müze. A. Artun (Ed.), *Müze ve Eleştirel Düşünce. Tarih sahneleri. Sanat müzeleri II* (s. 185-203) içinde. İletişim Yayınları.

Alpers, S., Apter, E., Armstrong, C., Buck-morss, S., Crary, J., Crow, T., Gunning, T., Holly, M. A., Jay, M., Kaufmann, T. D., Kolbowski, S., Lavin, S., Melville, S., Moxey, K., Rodowick, D. N., Waite, G. ve Wood, C. (1996). Visual culture questionnaire. *October*, 77, 25-70. URL : <https://www.jstor.org/stable/778959>.

Andermann J. and Simine, S. A. (2012). Introduction memory, community and the new museum. *Theory, Culture & Society*, 29(1), 3-13 DOI: <https://doi.org/10.1177/0263276411423041>

Ang, I. (1996). Culture and communication: towards an ethnographic critique of media consumption in the transnational media system. in J. Storey (Ed.), *What is cultural studies? A reader* (s. 255-270) içinde. Arnold.

De Corta, A. ve Musson, J. (2014) *Doğusporları, Easternsports* [Enstalasyon]. Pera Müzesi, İstanbul. <https://www.peramuzesi.org.tr/sergi/zevk-meselesi/1265>
Erişim Tarihi: 15 Mayıs 2021

Östlund, R. (2018). *Kare. The Square* [Film]. Plattform Produktion

Antón, C., Camarero, C. ve Garrido, M. J. (2018). What to do after visiting a museum? From post-consumption evaluation to intensification and online content generation. *Journal of Travel Research*, 8(6),

<https://doi.org/10.1177/0047287518793040>

Arnheim, R. (2015). *Görsel düşünce*. Metis Yayınları.

Artan, E. Ç. (2014). Etkileşim düzlemi ve tüketim mekânı olarak postmodern müzeler. İstanbul'daki özel müzeler üzerine bir inceleme. . *İletişim, özel sayı: 2*, 105-132. <http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/tr/pub/issue/7382/96646>

Artun, A. (2018). *Müze ve modernlik: Tarih sahneleri. Sanat müzeleri I*. İletişim Yayınları.

Artun, A. (2017). *Mümkün olmayan müze. Müzeler ne gösteriyor?* İletişim Yayınları.

Baker, U. (2015). *Beyin ekran*. Birikim Yayınları.

Bal, M. (1992) Telling, showing, showing off. *Critical Inquiry*, 18 (Spring): 556–94.

Barthes, R. (1996). *Camera lucida: Fotoğraf üzerine düşünceler*. Altıkkırkbeş Yayınları.

Battro, A. M. (2009). From Malraux's imaginary museum to the virtual museum. R. Parry (Ed.), *Museum in the digital age* (s. 136-148) içinde. Routledge.

Baudrillard, J. (1982/2011). *Simülasyon ve simülakrlar*. Doğu Batı Yayınları.

Bauman, Z. (2000). *Postmodernizm ve huzursuzlukları*. Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2015). *Akışkan modern dünyada kültür*. Atıf Yayınları.

Bautista, S. S. (2014) *Museums in the digital age. Changing meanings of place, community, and culture*. AltaMira Press

Baxandall, M. (2015). *15. yüzyılda sanat ve deneyim*. İletişim Yayınları.

Bayly, C. A. (2018). *Modern dünyanın doğuşu: 1780-1914 küresel bağlantılar ve karşılaştırmalar*. Ayrıntı Yayınları.

Becker, H. (2013). *Sanat dünyaları*. Ayrıntı Yayınları.

- Benedict, A. (1995). *Hayali cemaatler*. Metis Yayınları.
- Benedict, R. (2011). *Kültür örüntüleri*. İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2018). *Seçme yazılar*. Dipnot Yayınları.
- Bennett, T. (1996). *The birth of the museum. history, theory, politics*. Routledge.
- Berger, J. (2008). *Görme duyusu*. Agora Kitaplığı.
- Berger, J. (2020). *Görme biçimleri*. Metis Yayınları.
- Berman, M. (1999). *Katı olan her şey buharlaşıyor*. İletişim Yayınları.
- Boon, T. (2011). A walk in the museum with Michel de Certeau: A conceptual helping hand for museum practitioners. *October*, 54(4), 419–429. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.2011.00107.x>
- Bouquet, M. (2012). *Museums: A visual anthropology*. Berg.
- Bourdieu, P. (1968/2003). Outline of a sociological theory of art perception. J. Tanner (Ed.), *The Sociology of art. A reader*. (s. 164-178) içinde. Taylor & Francis e-Library.
- Bourdieu, P. (1984/2010). *Distinction: A social critique of the judgment of taste*. Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1995) *Pratik nedenler*. Kesit Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (2015) *Ayırım. Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi*. Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. (2017). *Sanat Sevdası: Avrupa sanat müzeleri*. Metis.
- Burke, P. (2008). *Kültür tarihi*. Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Chaney, D. (1999). *Yaşam tarzları*. Dost Kitapevi.
- Chaney, D. (2002). *Cultural change and everyday life*. Palgrave.

Chin-tao WU (2005). *Kültürün özelleştirilmesi: 1980'ler sonrası şirketlerin sanata müdahalesi*. İletişim Yayınları.

Clifford, J. (1997). *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge.

Classen, C. (2007). Museum manners: The sensory life of the early museum. *Journal of Social History*, 895-914.

Crary, J. (2004). *Gözlemcinin teknikleri. On dokuzuncu yüzyılda görme ve modernite üzerine*. Metis Yayınları.

Çakır, M. (2014). *Görsel kültür ve küresel kitle kültürü*. Ütopya Yayınevi.

Danto, A. C. (2014). *Sanatın sonundan sonra. Çağdaş sanat ve tarihin sınır çizgisi*. Ayrıntı Yayınları.

De Certeau. M. (2008). *Gündelik hayatın keşfi 1. Eylem, uygulama, üretim sanatları*. Dost Kitapevi.

Debord, G. (2019). *Gösteri toplumu*. Ayrıntı Yayınları.

Descartes, R. (1998). Optics. N. Mirzoeff (Ed.), *Visual culture reader* (s. 60-66) içinde. Routledge

DiMaggio, P. (1996). Are art-museum visitors different from other people? The relationship between attendance and social and political attitudes in the United States. *Poetics*, 24, 161-180.

Dimaggio, P. and Useem, M. (1978). Social class and arts consumption. *Theor Soc* 5, 141–161. <https://doi.org/10.1007/BF01702159>

Dino, A. (1995). Sanat ve Gösteri. (Bedri Baykam, Kemal İskender). *Salı toplantıları: Karşıdan karşıya geçerken: Sanat*. Yapı Kredi Yayınları.

Duncan, C. (1995). *Civilizing rituals: Inside public art museums*. Routledge.

Duncan, C. and Wallach, A. (1978) The museum of modern art as late capitalist ritual: An iconographic analysis. *Marxist Perspectives*, 4, 29-51.

Duncum, P. (2002). Theorising everyday aesthetic experience with contemporary visual culture. *Visual Arts Research*, 28(2), 4-15.

<https://www.jstor.org/stable/20716059>

Dursun, N. (2021). An analysis of how private art institutions evaluate their digital presence during Covid-19. *İleti-ş-im, özel sayı: 7*, 34-59. DOI:110.16878/gsuilet.942935

Eagleton, T. (2005). *Kültür yorumları*. Ayrıntı

Edgar Morin (2014) İnsan doğası: Yitik Paradigma çev. Devrim Çetinkasap. İş Bankası

Ellul, J. (2012). *Sözün düşüşü*. Paradigma Yayınları.

Erkmen, A., Kılıç, M., & Kutsal, D. (2020). Covid-19 salgını sürecinde İstanbul'daki sanat müzelerinin erişilebilirliği: Sosyal medya ve dijital uygulamalar üzerinden bir değerlendirme. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(22), 271-289.

Evans, J. and Hall, S. (1999). What is visual culture. J. Evans ve S. Hall (Ed.), *Visual culture: The reader*. Sage and the Open University.

Falk, J. H. ve Dierking, L. D. (2008). Enhancing visitor interaction and learning with mobile technologies. L. Tallon ve Walker (Ed.), *Digital technologies and experience* (s. 19-35) içinde. Altamira Press.

Filippini-Fantoni, S. ve Bowen, J. P (2008). Mobile multimedia: reflections from ten years of practice. L. Tallon ve Walker (Ed.), *Digital technologies and experience* (s. 79-97) içinde. Altamira Press.

Foster, H. (1996). The Archive without museums. *October*, 77, 97-119. <http://www.jstor.org/stable/778962>

Foucault, M. (2014). Başka mekânlara dair. *Özne ve iktidar* (s. 291-302) içinde. Ayrıntı Yayınları.

Gammon and Burch (2008). Designing digital mobile experience. L. Tallon ve Walker (Ed.), *Digital technologies and experience*, (s. 35-63) içinde. Altamira Press.

Gane, N. ve Beer, D. (2008). *New media: Key concepts*. Berg.

Geertz, C. (2007). *Yerel bilgi*. Dost Kitapevi.

Goffman, E. (2016). *Günlük yaşamda benliğin sunumu*. Metis Yayınları.

Grene, M. ve Heidegger, M. (1976). The age of the world view. *Martin Heidegger and Literature*, 4(2), 340-355. <https://www.jstor.org/stable/302139>

Grenfell, M. and Hardy, C. (2007). *Art rules. Pierre Bourdieu and the visual arts*. Berg.

Gürbilek, N. (1991/2012). Sunuş. W. Benjamin, *Son bakışta aşk*. Metis Yayınları.

Güvenç, B. (1979). *İnsan ve kültür*. Remzi Kitabevi

Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin durumu*. Metis Yayınları.

Hatcher, E. P. (1985) *Art as culture: An introduction to the anthropology of art*. University Press of America.

Haviland, W., Prins, H. E. L., Wlrath, D. ve Mcbride, B. (2008). *Kültürel antropoloji*. Kaknüs Yayınları.

Hebdige, D. (1979/2002). *Subcultures: Meaning of styles*. Taylor & Francis e-Library.

Henning, M. (2006). *Museum, media and cultural theory*. Open University Press.

Homer, W. I. (1998). Visual culture: A new paradigm. *American Art*, 12(1), 6-9. <https://www.jstor.org/stable/3109288>

Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the shaping of knowledge*. Routledge.

Hooper-Greenhill, E. (1994/2004). *Museum and their visitors*. Taylor & Francis e-Library.

Höge, H. (2003) A museum experience: Empathy and cognitive restoration. *Empirical Studies Of The Arts*, 21(2), 155-164. <https://doi.org/10.2190/5J4J-3B28-782J-FAK7>

Huysen, A. (2018). Kitle iletişim aracı olarak müze. A. Artun (Ed.), *Müze ve Eleştirel Düşünce: Tarih sahneleri: Sanat müzeleri II* (s. 259-297) içinde. İletişim Yayınları.

ICOM (2019) *Defination of museum*.

<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>

Jameson, F. (2008). *Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı*. Nirengi Yayınları.

Jay, M. (1998). Scopic regimes of modernity. Nicholas Mirzoeff (Ed.), *Visual culture reader* (s. 66-70) içinde. Routledge.

Jay, M. (2002a). Cultural relativism and the visual turn. *Journal of Visual Culture*, 1(3), 267–278. <https://doi.org/10.1177/147041290200100301>

Jay, M. (2002b). That visual turn. *Journal of Visual Culture*, 1(1), 87–92. <https://doi.org/10.1177/147041290200100108>

Jay, M. (2012). *Deneyim şarkıları. Evrensel bir tema üzerine modern çeşitlemeler*. Metis Yayınları.

Jay, M. (1993). *Downcast eyes: The denigration of vision in twentieth-century french thought*. California University Press

Jenks, (2003). The centrality of the eye in western culture. C. Jenks (Ed.), *Visual culture* (s. 1-26) içinde. Taylor & Francis e-Library.

- Karadeniz, C. (2018). *Müze, kültür, toplum*. İmge Kitapevi.
- Kubiena, M. (2011). *Tasting the museum: How the cultural practices of eating out and viewing art converge in Istanbul's museum restaurants?* (yayınlanmamış yüksek lisans tezi) Faculty of Art and Social Sciences. Sabancı University.
- Lamphere, L. (2011/2005). *Önsöz. Ruth Benedict, Kültür örüntüleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lefebvre, H. (2007). *Modern dünyada gündelik hayat*. Metis Yayınları.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi*. Sel Yayıncılık.
- Leppert, R. (2009)ç *Sanatta anlamın görüntüsü. İmgelerin toplumsal işlevi*. Ayrıntı Yayınları.
- Levi-Strauss, C. (2016). *Bakmak, dinlemek, okumak*. Yapı Kredi Yayınları.
- Litchi, H. (2017). Başka kültürleri sergilemenin poetikası ve politikası. , Ed. Stuart Hall (Ed.), *Temsil: kültürel temsiller ve anlamlandırma uygulamaları* (s. 187-291) içinde. Pinhan Yayınları.
- López Sintas, J., García Álvarez, E. ve Pérez Rubiales, E. (2014). Art museum visitors: interaction strategies for sharing experiences. *Museum Management and Curatorship*, 29(3), 241–259. doi:10.1080/09647775.2014.919175
- Lorente, J. P. (2016). *Çağdaş sanat müzeleri*. Koç Üniversitesi Yayınları.
- Lull, J. (2001). Superculture for the communication age. J. Lull (Ed.), *Culture in the communication age* (s. 132-165) içinde. Taylor & Francis e-Library.
- Macdonald, S. (2006). Expanding museum studies: An introduction. S. Macdonald (Ed.), *A companion to museum studies* (s. 1-13) içinde. Blackwell Publishing.
- Maleuvre, D. (1999). *Museum memories: History, technology, art*. Stanford University Press.

Maleuvre, D. (2016). *The art of civilization. A bourgeois history*. Palgrave Macmillan.

Malraux, A. (2020). *Düşsel müze*. Everest Yayınları.

Marshall, M. (2015). *Global köy*. Scala Yayınları.

Massachusetts museum of contemporary art. (2021, Haziran 21). *Wikipedia* içinde. https://en.wikipedia.org/wiki/Massachusetts_Museum_of_Contemporary_Art
Erişim Tarihi: 28.04.2021

Mastai, J. (2007). There is no such thing as a visitor. G. Pollock ve J. Zemans (Ed.), *Museum after modernism strategies of engagement* (s. 173-178) içinde. Blackwell Publishing.

McRobbie, A. (1999). *Postmodernizm ve popüler kültür*. Sarmal Yayınları.

McTavish, L. (2006) Visiting the virtual museum: Art and experience online. J. Marstine (Ed.), *New museum theory and practice* (s. 226-44) içinde. Blackwell Publishing,

Mead, M. (2011/1958). *Önsöz. Kültür örüntüleri*. İletişim Yayınları.

Merleau-Ponty, M. (2016). *Algının fenomenolojisi*. İthaki Yayınları.

Mirzoeff, N. (1998). Introduction: Visual Culture. N. Mirzoeff (Ed.), *Visual culture. A reader* (s. 3-14) içinde. Routledge.

Mirzoeff, N. (1998). *Visual culture reader*. Routledge.

Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. (2002). Showing seeing: A critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*, 1(2), 165–181. <https://doi.org/10.1177/147041290200100202>

Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. The University of Chicago Press.

- O'Doherty, B. (2016). *Beyaz küpün içinde*. Sel Yayıncılık.
- Özçetin, B. (2020) *Kitle İletişim kuramları. Kavramlar, okullar, modeller*. İletişim Yayınları.
- Özlu, N. (2019). A modernization utopia: galata and pera during the late ottoman era. *Aurum Journal Of Engineering Systems And Architecture*, 3(1), 113-127.
- Özpınar, C. (2011). Birey, kent ve kamusal mekân bağlamında İstanbul bienali. *Kült Cultural Studies Journal*, 2(3), 263-283.
- Pallaasma, J. (2011). *Tenin gözleri: Mimarlık ve duyular*. YEM Yayın.
- Patton, M. Q. (2018). *Nitel araştırma ve değerlendirme yöntemleri*. Pegem Akademi.
- Penny, H. G. (2002). *Objects of culture: Ethnology and ethnographic museums in imperial germany*. The University of North Carolina Press.
- Perriault, J. (2016). *İletişim Bilimlerinin Unutulmuş Kökenleri*. Ayrıntı Yayınları.
- Pollock, G. (2007). Un-framing the modern: critical space/public possibility. G. Pollock ve J. Zemans (Ed.) *Museums after modernism: Strategies of engagement*, (s. 1-40) içinde. Blackwell Publishing.
- Purgar, K. (2017). After the pictorial turn: An interview with W. J. T. Mitchell. M. Smith (Ed.), *Visual culture studies*, (s. 264-272) içinde. SAGE.
- Reynolds, A. (1998). Visual Stories. N. Mirzoeff (Ed.), *Visual culture reader* (s. 133-148) içinde. Routledge.
- Rigoff, I. (1998). Studying visual culture. N. Mirzoeff (Ed.), *Visual culture reader* (s. 14-27) içinde. Routledge.
- Rose, G. (2016). *Visual methodologies. An introduction to researching with visual materials*. SAGE.

Sandell, R. (2003) Museums and the combating of social inequality: roles, responsibilities, resistance. R. Sandell (Ed.), *Museums, society, inequality* (s. 3-24) içinde. Taylor & Francis e-Library.

Schutster, J. M. D. (1995). *The public interest in the art museum's public*. Susan Pearce (Ed.), *Art in Museum*, (s. 109-143) içinde. The Athlone Press. ISBN 0 485 90005 X

Scott, S., Hinton-Smith, T., Härmä, V. ve Broome, K. (2013). *Goffman in the gallery: Interactive art and visitor shyness*. *Symbolic Interaction*, 36(4), 417–438. <https://doi.org/10.1002/symb.74>

Sennet, R. (2010). *Kamusal insanın çöküşü*. Ayrıntı Yayınları.

Sennet, R. (2013). *Gözün vicdanı*. Ayrıntı Yayınları.

Sennet, R. (2018). *Ten ve taş. Batı uygarlığında beden ve şehir*. Metis Yayınları.

Shaw, W. K. (2020). *Osmanlı müzeciliği: Müzeler, arkeoloji ve tarihin görselleştirilmesi*. İletişim Yayınları.

Shiner, L. (2018). *Sanatın icadı. Bir kültür tarihi*. Ayrıntı Yayınları.

Simmel, G. (2009) *Bireysellik ve kültür*. Metis Yayınları.

Smith, M. (2008). Introduction visual culture studies: History, theory, practice. *Visual culture studies*, (s. 1-17) içinde. SAGE.

Smith, P. (2007). *Kültürel kuram*. Babil Yayınları.

Spencer-Oatey, H. (2012). *What is culture? A compilation of quotations*. GlobalPAD Core Concepts.

Stevenson, N. (2008). *Medya kültürleri*. Ütopya Yayınevi.

Sturken, M. ve Cartwright, L. (2018). *Practices of looking. An introduction to visual culture*. Oxford University Press.

Sweeny, R. W (2009) There's no I in YouTube: social media, networked identity and art education. *International Journal of Education Through Art*, 5(2-3), 201-212. <https://doi.org/10.1386/eta.5.2and3.201/1>

Swingewood, A. (1977) *The myth of mass culture*. The Macmillan Press Ltd.

Şişeci, B. (2017). *Mapping of cultural industries: Case of İstanbul*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Kadir Has Üniversitesi.

Taksonomi. (2020, 5 Aralık). *Wikipedia* içinde.

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Taksonomi> Erişim Tarihi: 28.04.2021

Tallon, L. (2008). *Digital technologies and experience*. Altamira Press.

Terzioğlu, S. (2012). *Visitors of art museums: A comparative study of the pera museum in İstanbul and the Peggy Guggenheim collection in Venice*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Koç University.

Topal, M. (2011) Önsöz. R. Benedict, *Kültür örüntüleri* içinde. İletişim Yayınları.

Touraine, A. (2002). *Modernliğin eleştirisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Vergo, P. (1989). *The new museology*. Reaktion Books.

Vertov, D. (2007). *Sine-Göz*. Agora Kitaplığı.

Virilio, P. (1994). *The vision machine*. London: British Film Institute.

Virilio, P. (2003) *Enformasyon bombası*. Metis Yayınları.

Weil, S. (1999). From being about something to being for somebody: The ongoing transformation of the American museum. *Daedalus*, 128(3), 229–58. <https://www.jstor.org/stable/20027573>

Weiss, P. (2005). *Direnmenin estetiği*. İletişim Yayınları.

Williams, R. (1993) *Kültür*. İmge Kitabevi.

Witcomb, A. (2007). A place for all of us?. S. Watson (Ed.), *Museum and communities* (s. 133-157) içinde. Routledge,

y Gasset, O. J. (2010). *Sanatın insansızlaştırılması ve roman üzerine düşünceler*. (Çev. Neyyire Gül Işık). Yapı Kredi Yayınları.

Zevk meselesi [Geçici sergi]. (2021, 23 Şubat-8 Ağustos). Pera Müzesi, İstanbul, Türkiye. <https://www.peramuzesi.org.tr/sergi> Erişim tarihi: 18.05.2021

Zukin, (1995). *The culture of cities*. Bleckwell Publishers.

Zolberg, (2003). Elit experience for everyone?. D. J. Sherman ve I. Rogoff (Ed.), *Museum culture, histories, discourses, spectacles*, (s. 22-49) içinde. Taylor & Francis e-Library

Zolberg, V. L. (2011). *Bir sanat sosyolojisi oluşturmak*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

EK 1: Görüşme Soru Taslağı

1. Kendinizi tanıtır mısınız? (İsim, yaş, eğitim, meslek, eşinizin mesleği, cinsiyet beyanı)
2. Doğduğunuz ve yetiştiğiniz çevre hakkında bilgi verir misiniz?
3. İkamet yeriniz neresi, kaç yıldır orada oturuyorsunuz?
4. Ailenizde bir sanatçı var mı? Çocukken evinizde sanat kitabı ya da bir eser var mıydı? Şu anki evinizde var mı?
5. Ailenizin sanatla ilgileri nasıldır? Ortak etkinlik yapar mıydınız, hala yapar mısınız?
6. İlk ve ortaöğretimde sanat dersleri nelerdi? Nasıl geçirdi?
7. Güzel sanatlarla ilgili bir uğraşınız var mı? Nedir, ne zaman başladınız?
8. Tiyatroya, konsere, sinemaya gider misiniz? Hangi oyunları, sanatçıları, filmleri, mekân ları tercih edersiniz?
9. Müzeye ilk kez ne zaman, kiminle, hangi nedenle gittiniz? Nasıl bir müzeydi?
10. İlk kez bir sanat müzesine ne zaman gittiniz? Ne hissetmişsiniz?
11. Şu an müzeleri takip etme sıklığınız nasıl? Hangi müzeleri daha çok takip ediyorsunuz?
12. Sosyal medya hesaplarından müze hesaplarını, sanat eseri paylaşan hesapları takip ediyor musunuz? Hangileri? Ne amaçla?
13. Sanal müze ziyareti yaptınız mı? Nasıl buldunuz?
14. Klasik sanatı nasıl buluyorsunuz? Sevdiğiniz sanatçılar var mı, kimler?
15. Çağdaş sanatı nasıl buluyorsunuz? Sevdiğiniz sanatçılar var mı, kimler?
16. Çağdaş yerli sanatçılara ilginiz nasıl? Nasıl buluyorsunuz?
17. Pera Müzesi'ne en son ne zaman, hangi amaçla gitmişsiniz?
18. Müzeye ilk adım attığınız an ne hissediyorsunuz?
19. Son ziyaretinizde beğendiğiniz bir eseri anlatır mısınız?
20. Müzenin ulaşılabilirliği sizin için önemli mi? Neden?
21. Ziyaretleri planlı mı yaparsınız? Ziyaret öncesinde ya da sonrasında bir planınız var mıydı? Plansız yaptığınız zamanlar olur mu?
22. Gelen insanlara dikkat eder misiniz? Sizce müzeye kimler gelir?
23. Müzede davranmanın kuralı var mı? Buna uygun davranmayanları gözlemliyor musunuz?
24. Sizin için sanat eserini izlemek için uygun koşullar nelerdir?
25. Fotoğraf çeker misiniz, bunları paylaşır mısınız, paylaşırken nelere dikkat edersiniz?
26. Eser açıklamalarını nasıl buluyorsunuz, yeterli mi? Müzede gezilecek güzergahın oklar ile işaretlemesini tercih eder misiniz?
27. Müze kafelerini kullanıyor musunuz? Mağazadan ürün satın alır mısınız?
28. Müzeye kiminle gidersiniz? Sanatla ilgilenen bir arkadaş çevreniz var mı?
29. Müzeye yalnız gitmek ile biriyle gitmek arasında nasıl bir deneyim farkı var?
30. Müzelerin seçkinlere hitap ettiğini düşünüyor musunuz?
31. Müze ve sanat sizin için ne ifade ediyor?

EK 2: Görüşmeci Tablosu

	İsim	Yaş	Cinsiyet Beyanı	Eğitim Durumu	Meslek	Oturduğu Semt
1.	Ezgi	30	Kadın	Lisans Mezunu	Karşılaştırmalı Edebiyat, İşsiz	Gaziosmanpaşa
2.	Aynur	27	Kadın	Yüksek Lisans Öğrencisi	Mühendis	Beylikdüzü
3.	Sare	47	Kadın	Doktora Öğrencisi	Nörobiyolog, Öğretmen	Cihangir
4.	Ela	17	Kadın	Lise Öğrencisi	Lise Öğrencisi	Cihangir
5.	Eren	76	Kadın	Lisans Mezunu	Doktor, Ressam	Cihangir
6.	Nilüfer	40	Kadın	Lisans Mezunu	Felsefeci, Hemşire	Tarlabaşı
7.	Ahmet	35	Erkek	Lisans Öğrencisi	Arkeolog, İşletmeci	Bayrampaşa
8.	Zerya	24	Kadın	Lisans Öğrencisi	Öğrenci	Levent
9.	Arzu	27	Kadın	Yüksek Lisans Öğrencisi	Sanat Tarihçisi, Metin Yazarı	Kurtuluş
10.	Kiraz	25	Kadın	Ön Lisans Mezunu	Odyometrist	Okmeydanı

11.	Ekin	36	Kadın	Yüksek Lisans Öğrencisi	Kimyager, Yönetici	Bahçelievler
12.	Nursen	22	Kadın	Ön Lisans Mezunu	Fizyoterapi Teknisyeni	Sancaktepe
13.	Enes	17	Erkek	Lise Öğrencisi	Lise Öğrencisi	Güngören
14.	Rojvan	28	Erkek	Yüksek Lisans Öğrencisi	Sosyolog, işsiz	Çekmeköy
15.	Berna	45	Kadın	Sanatta Yeterlilik	Akademisyen	Kuzguncuk
16.	Turan	32	Erkek	Yüksek Lisans Mezunu	Tasarımcı	Levent
17.	Serra	56	Kadın	Lisans Mezunu	Eczacı	Pendik
18.	Ecem	27	Kadın	Yüksek Lisans Öğrencisi	Mühendis	Maltepe
19.	Kenan	25	Erkek	Yüksek Lisans Öğrencisi	İletişimci, Öğrenci	Kadıköy
20.	Ece	25	Kadın	Lisans Mezunu	İletişimci, İşsiz	Kadıköy