**T.C.**
**İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**
**MÜZE YÖNETİMİ ANABİLİM DALI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

# DADAİZM'İN MODERN SANAT MÜZELERİNDEKİ SERGİLEME YÖNTEMLERİNE ETKİSİ

**Ayça GÜNAY**
**2501191913**

**TEZ DANIŞMANI**
**Doç. Dr. Güner SAĞIR**

**İSTANBUL – 2023**

# ÖZ

## DADAİZMİN MODERN SANAT MÜZELERİNDEKİ SERGİLEME TEKNİKLERİNE ETKİSİ

**AYÇA GÜNAY**

Dadaizmin modern sanat müzelerindeki sergileme yöntemlerine etkisi küratöryel ve ziyaretçi yaklaşımı dahil çeşitli alanlarda gerçekleşmiştir. Bu çalışmada Dadaizm ve sonrasındaki dönem ele alınmış, müzelerdeki sergileme tasarımına olan etkileri incelenmiştir. Dadaizm'in sanata yapımına dahil ettiği performans sanatı, fotomontaj ve *readymade* gibi yenilikler sergileme tekniklerinde yeni arayışlara neden olmuştur. Sergileme yöntemleri, sanat eserlerinin üretildikleri dönemlere ve yapım tekniklerine göre yüzyıllar içerisinde farklılık göstermiştir. Dadaistler için sergiler izleyiciler ile etkileşime geçmenin en ideal yolu olmuş, her birinin karakteri benzersiz olsa da Dada sergileri genellikle benzer şekilde işlev görmüştür. Dadaistlerin sergileme yöntemlerine dair bulduğu çözümler kendilerinden sonra gelen sanatçıları, tasarımcıları ve küratörleri etkilemiştir. Modern sanat müzelerinin yükselişe geçtiği bu dönemde dadaistlerin sergilemede kullandıkları temel noktalar müzeler için de etkili olmuştur. Bu tez kapsamında, Dadaizm ve dadaistlerin gerçekleştirdiği sergiler ele alınmış, modern sanat müzelerinin ve sergileme tekniklerinin gelişim süreçlerine etkisi incelenmiştir.

**Anahtar kelimeler;** dadaizm, sergileme, modern sanat müzeleri, sergileme teknikleri

# ABSTRACT

**AYÇA GÜNAY**

**THE IMPACT OF DADAISM ON DISPLAY METHODS IN MODERN ART MUSEUMS**

The impact of Dadaism on display methods in modern art museums has manifested in various areas, including curatorial and visitor approaches. This study has focused on the period following Dadaism and examined its impacts on exhibition design. The innovations Dadaism incorporated into art creation, such as performance art, photomontage, and readymade, have led to new explorations in exhibition techniques. Exhibition methods have varied over the centuries according to the periods in which artworks were produced and their production techniques. For Dadaists, exhibitions have been the ideal way to interact with viewers, and while each Dada exhibition has a unique character, they generally function in a similar manner. The solutions found by the Dadaists have influenced subsequent artists, designers, and curators. During this period when modern art museums began to rise, the key points used by Dadaists in exhibitions have also been effective for museums. Within the scope of this thesis, Dadaism and the exhibitions realized by Dadaists have been discussed. Simultaneously, modern art museums' development processes and histories and exhibition techniques have also been examined.

**Keywords;** Dadaism, exhibition, modern art museums, exhibition techniques

# ÖNSÖZ

Yazdığım "Dadaizm'in Modern Sanat Müzelerindeki Sergileme Yöntemlerine Etkisi" adlı tezimin sanat tarihi ve müzecilik alanında yeni araştırmaların başlamasına ve günümüz müzeciliğini daha iyi anlamamıza katkı sağlamasını umuyorum.

Öncelikle, değerli hocam Güner Sağır'a derin bir saygı ve teşekkürle başlamak istiyorum. Bilgi birikimi, tecrübesi ve yönlendirmeleri olmadan bu tezin tamamlanması mümkün olmazdı. Bana sorgulama yeteneği kazandıran ve bilimsel araştırmaların kıymetini anlatan hocam Sağır'a, gösterdiği sabır ve hoşgörü için içtenlikle teşekkür ederim.

Hayatımın önemli bir parçası olan eşim, Burak Bıldırcın'a, süreç boyunca sabrı, anlayışı, desteği ve sevgisi için sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. En zor anlarımda bile bana güç veren, teşvik eden ve bana inanan kişi oldun. Bu sürecin en değerli destekçim ve yol arkadaşımdın.

Ailemin bu yolculukta verdikleri destek ve sevgiye minnettarım. Değerli annem, Solmaz Günay'a ve ablam Ceren Günay'a bana verdikleri sevgi, sabır ve inançları için en içten teşekkürlerimi sunarım.

Ayça Günay
20.06.2023
İstanbul

# İÇİNDEKİLER

**ÖZ**..... ii

**ABSTRACT**..... iii

**ÖNSÖZ**..... iv

**İÇİNDEKİLER**.....v

**RESİM LİSTESİ**..... vii

**KISALTMALAR LİSTESİ**.....x

**GİRİŞ**.....1

**BİRİNCİ BÖLÜM**

**DADAİZM'DEN GÜNÜMÜZE SANAT**

1.1 Dadaizm Tarihi.....5

1.1.1 Zürih Dada..... 5

1.1.2 Berlin Dada..... 14

1.1.3 New York Dada..... 22

1.1.4 Diğer Dadaistler..... 30

1.2 Dadaizm'den Sonra.....35

1.3 Postmodernizm.....47

**İKİNCİ BÖLÜM**

**MODERN SANAT MÜZELERİ**

2.1 Modern Sanat Müzelerinin Tarihi.....52

2.2 Dünya'dan Modern Sanat Müzeleri.....57

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

## SERGİLEME

3.1 Sanat Eserlerinin Sergilenmesi ..... 77

3.2 Modern Sergilemenin Tarihçesi ..... 83

3.3 Dadaizm ve Sergileme ..... 105

**DEĞERLENDİRME** ..... 123

**SONUÇ** ..... 141

**KAYNAKÇA** ..... 143

# RESİM LİSTESİ


| | | |
|---|---|---|
| **Resim 1.1:** | Cabaret Voltaire sergi kataloğu, 1916…….……. | 6 |
| **Resim 1.2:** | Cabaret Voltaire sahnesinden bir görünüm, Greta Deses, Dada, 1967……..…..…. | 7 |
| **Resim 1.3:** | Hans Arp, Tristan Tzara, Hans Richter, Zürih, 191…….……. | 9 |
| **Resim 1.4:** | Jean (Hans) Arp, İsimsiz (Otomatik Çizim), 1916……. | 14 |
| **Resim 1.5:** | George Grosz ve John Heartfield *Dada Messe*'de, 1920…….....……. | 18 |
| **Resim 1.6:** | *Tatlin at Home*, Raoul Hausmann,1920……. | 21 |
| **Resim 1.7:** | Todd Webb, Stieglitz tarafından iptal edilen bir negatiften, Eduard J. Steichen'in Fotoğraf Sergisi, 291 Galerisi, 1917……..……. | 23 |
| **Resim 1.8:** | *Exposition Francis Picabia* sergisi, *Galeries Dalmau*, Barcelona, 1922..... | 24 |
| **Resim 1.9:** | Marcel Duchamp, *Nude Descending a Staircase (No. 2),*1912……..... | 27 |
| **Resim 1.10:** | Marcel Duchamp, *Fountain*,1917…..…….... | 29 |
| **Resim 1.11:** | Man Ray, *Gift,* 1958 (1921 orijinalinin kopyası)…..……..... | 31 |
| **Resim 1.12:** | Kurt Schwitters *Merzbau,* 1933, .....……..... | 32 |
| **Resim 1.13:** | Max Ernst, *Fruit of a Long Experience*,1919..... | 34 |
| **Resim 1.14:** | *Pierre Colle* Galeri'deki Sürrealizm Sergisinden bir görüntü, Man Ray, 1925..... | 38 |
| **Resim 1.15:** | Jackson Pollock, *Number 32*, 1950..... | 44 |
| **Resim 1.16:** | Mark Rothko, *Orange and Tan*, 1954..... | 46 |
| **Resim 1.17:** | Andy Warhol, Otoportre, 1966..... | 47 |
| **Resim 1.18:** | Andy Warhol, *Brillo Box,* 1964..... | 49 |
| **Resim 2.1:** | *Salon* sergisinden bir görünüm, 1787..... | 57 |
| **Resim 2.2:** | *Neue Pinakothek,* Münih, 1900'ler sonrası..... | 60 |
| **Resim 2.3:** | *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Roma..... | 62 |
| **Resim 2.4:** | Sir John Leicester'ın Galerisi, Londra, 1819..... | 63 |
| **Resim 2.5:** | Tate Britain için tasarım, Londra, 1892..... | 65 |
| **Resim 2.6:** | Museum of Modern Art Maketi, 1939..... | 67 |
| **Resim 2.7:** | *Museum of Modern Art*, New York, tarihsiz..... | 68 |
| **Resim 2.8:** | Sırasıyla Frank Lloyd Wright, Hilla von Rebay, Solomon Guggenheim, 1943..... | 70 |
| **Resim 2.9:** | Guggenheim Müzesi Açılışı, New York, 1959..... | 71 |
| **Resim 2.10:** | Museum of Modern Art Sao Paulo, MASP, 1957–68..... | 72 |

| | | |
|---|---|---|
| **Resim 2.11:** | Museum of Modern Art Kamakura, 2023 | 74 |
| **Resim 2.12:** | İstanbul Modern yeni binası, 2023 | 75 |
| **Resim 3.1:** | Philae'de bulunan İsis Tapınağı'ndaki sütunlar | 79 |
| **Resim 3.2:** | Akropolis rekonstrüksiyonu, Atina | 80 |
| **Resim 3.3:** | Neptün Çeşmesi, Floransa | 81 |
| **Resim 3.4:** | Francesco Calzolari'nin Kabinesi, Verona, 1622 | 82 |
| **Resim 3.5:** | Louvre'daki *Grande Galerie* için tasarım (detay), Robert Hubert, 1796 | 83 |
| **Resim 3.6:** | *Musée des Artistes Vivants* kat planı | 85 |
| **Resim 3.7:** | *Musée du Luxembourg*'daki bir odanın görünümü, 1883 ve 1885 yılları arasında. | 86 |
| **Resim 3.8:** | IV. Friedrich Wilhelm'in 1844'te cephanelikteki ticaret sergisini ziyaret etmesi.. | 87 |
| **Resim 3.9:** | *Palais Omnibus* Galerisi'nin bir fotoğrafı, Avusturya bölümünden bir görünüm, 1867 | 87 |
| **Resim 3.10:** | Friedrich Kiesler, *Space Stage, International Ausstellung neuer Theatertechnik*, Viyana 1924 | 88 |
| **Resim 3.11:** | Kiesler'in L ve T yöntemi | 89 |
| **Resim 3.12:** | Dorner'den önce Landesmuseum 1920'lerin başı | 90 |
| **Resim 3.13:** | Landesmuseum, Dorner'den sonra, 1920'leirn sonu | 91 |
| **Resim 3.14:** | El Lissitzky, *Abstract Cabinet*, Landesmuseum, Hannover, 1927 | 92 |
| **Resim 3.15:** | Bauhaus Sergisi, Weimar, 1923 | 94 |
| **Resim 3.16:** | Cezanne, Gauguin, Seurat, van Gogh Sergisi, *Museum of Modern Art*, 1929 | 96 |
| **Resim 3.17:** | *Cubism and Abstract Art* sergisinin yerleştirme görüntüsü, MoMA, 1936 | 98 |
| **Resim 3.18:** | *Cubism and Abstract Art* sergisinin yerleştirme görüntüsü, MoMA, 1936 | 98 |
| **Resim 3.19:** | *The Museum of Non-Objective Painting* sergisi*,* 1939 | 100 |
| **Resim 3.20:** | Guggenheim Müzesi açılış kurulumundan bir görünüm, 1959 | 101 |
| **Resim 3.21:** | Guggenheim Müzesi'nden bir görünüş | 102 |
| **Resim 3.22:** | *Surrealist Gallery, Art of This Century,*1942 | 104 |
| **Resim 3.23:** | *The Abstract Gallery*, *Art of This Century*,1942 | 104 |
| **Resim 3.24:** | *Cabaret Voltaire*, Hugo Ball, 1916 | 108 |
| **Resim 3.25:** | Jean Arp*, Planche hoeufs* (Yumurta Tahtası), 1922 | 110 |
| **Resim 3.26:** | *Erste Internationale Dada-Messe,* giriş,1920 | 112 |
| **Resim 3.27:** | John Heartfield ve Rudolf Schlichter'in *Preussicher Erzengel* (Prusya Başmeleği) | 113 |

**Resim 3.28:** *Erste Internationale Dada-Messe,* Raoul Hausmann ve Hannah Höch eserlerinin önünde,1920..... 114

**Resim 3.29:** *Erste Internationale Dada-Messe,* Johannes Baader'in Plasto-Dio-Dada-Drama eseri, 1920..... 117

# KISALTMALAR LİSTESİ

| | | |
|---|---|---|
| **ABD** | **:** | Amerika Birleşik Devletleri |
| **Bkz.** | **:** | Bakınız |
| **GNAM** | **:** | Galleria Nazionale d'Arte Moderna |
| **MASP** | **:** | Museum of Art of São Paulo |
| **MMCA** | **:** | National Museum of Modern and Contemporary Art |
| **MOCAA** | **:** | Zeitz Museum of Contemporary Art Africa |
| **MoMA** | **:** | Museum of Modern Art |
| **NGMA** | **:** | National Gallery of Modern Art |
| **vb.** | **:** | Ve benzeri |

# GİRİŞ

Modern ve çağdaş sanat sahnesi, bir dizi akımlar ve hareketlerin sürekli etkisi altında kalarak sanatın doğrultusunu ve algısını devamlı bir şekilde yeniden tanımlamaktadır. Bu tez çalışması, Dadaizm hareketinin Modern Sanat Müzeleri üzerindeki etkisini, özellikle de sergileme tasarımları üzerindeki rolünü incelemektedir.

Dadaizm, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmış, başlıca Avrupa ve Amerika'da belirgin bir etkisi olan, isyan ve protestoya dayanan bir sanat hareketidir. Bu hareket, sanatın, politikanın ve toplumun belirlenmiş sınırlarını sorgulama ve bu sınırları kırma arzusu ile doğmuştur. Dadaizm, dönemin geleneksel anlaşmalarına başkaldırarak, var olan düzeni ve statükoyu sorgulayan bir ruha sahiptir.

Bu tez çalışması, Dadaizm hareketinin modern sanat müzelerindeki sergileme yöntemlerine olan belirgin etkisini inceleyerek, hareketin kökenlerini, gelişim sürecini ve etkilerini değerlendirecektir. Sergileme tasarımları, sanat eserlerinin izleyicilerle etkileşime geçtiği kritik bir nokta olarak kabul edilmekte ve sanat deneyiminin temel bir unsuru olarak görülmektedir. Sergileme tasarımlarının tarihçesi, sanatın evrimine bağlı olarak sürekli gelişmiş ve farklı dönemlerde ortaya çıkan yenilikçi akımlar, sergileme anlayışını ve uygulamalarını sürekli dönüştürmüştür.

Bu çalışmada, Dadaizmin modern sanat müzelerindeki sergileme tasarımlarına olan etkisini araştırmak amacıyla şu sorulara yanıt aranmıştır: Dadaizm, sanat yapımına hangi yenilikleri getirmiştir ve dadaistler bu yenilikleri nasıl sergilemiştir? Modern sanat müzeleri nasıl ortaya çıkmış ve sanat eserlerini nasıl sergilemiştir? Sergileme tasarımları nasıl şekillenmiş ve Dadaizm etkisi sonrasında nasıl değişmiştir?

Tez çalışması üç bölümden oluşmaktadır. “Dadaizmden günümüze sanat” başlıklı birinci bölümde “Dadaizm Tarihi”, “Dadaizmden Sonraki Sanat Akımları” ve “Postmodernizm” incelenmiştir. Birinci alt başlık olan “Dadaizm Tarihi” kapsamında sanatçıların çalışmalarında kullandıkları yöntemler ele alınmıştır. İlk olarak Zürih’ten

başlayarak Dadaizm'in tarihçesi ve eser yaratım teknikleri incelenmiştir. İkinci alt bölüm olan "Dadaizmden Sonraki Sanat Akımları"nda, dadaist tekniklerin ve onlara ait bakış açısının sanat yaratımında ve sergilemesindeki etkilerini gösterebilmek için Dadaizm sonrası sanat akımlarına değinilmiştir. Üçüncü alt başlık olan "Postmodernizm" kapsamında Dadaizmin günümüz sanatına etkisini göstermek amaçlanmıştır.

Tezin ikinci bölümünde modern sanat müzelerinin tarihi ve amacı örnek müzeler ile beraber "Modern Sanat Müzeleri" başlığı altında incelenmiştir. Bu bölümde modernite kavramı ve modern sanat müzelerinin ortaya çıkışı birinci alt başlık olan "Modern Sanat Müzelerinin Tarihi"; modern sanat müzelerinin gelişimi ve yayılımı ise "Dünya'dan Modern Sanat Müzeleri" başlığı altında ele alınmıştır. Bu alt bölümde ilk modern sanat müzeleri incelenmiş, farklı coğrafyalardaki modern sanat müzelerinin tarihleri ve kuruluş amaçları ele alınmıştır. Bölümde *"Neue Pinakothek* (Yeni Sanat Müzesi)", "*Galleria Nazionale d'Arte Moderna* (Ulusal Modern Sanat Galerisi)", *"Tate Britain*", "*Museum of Modern Art (MoMA)*", "Guggenheim Müzesi", "*Museum of Art of São Paulo* (MASP) (São Paulo Sanat Müzesi)"," Kamakura Modern Sanat Müzesi" ve "İstanbul Modern" müzesi incelenmiştir. Bu müzeler, kendi ülkelerinde öncü ve diğer modern sanat müzelerine ilham verici örnekler oldukları için seçilmiştir.

Üçüncü bölümde, sanat eserlerinin sergileme tasarımların tarihçesi ve gelişimi "Sergileme" başlığı altında incelenmiştir. "Sanat Eserlerinin Sergilenmesi" adlı ilk alt başlıkta, antik dönemden modern döneme kadar olan süreçte sergilemenin tarihçesi ele alınmıştır. İkinci alt başlık "Modern Sergilemenin Tarihçesi" kapsamında 19. yüzyıl sonrası sanat eserlerinin sergileme tasarımlarındaki değişimine ve bu değişimi tetikleyen olaylara odaklanılmıştır. "Dadaizm ve Sergileme" adlı üçüncü alt başlıkta ise dadaist sanatçıların gerçekleştirdiği etkinlikler ve uyguladıkları sergileme teknikleri incelenmiştir.

Tez çalışmasının değerlendirme bölümünde, öncelikle Dadaizm öncesi modern sanat müzelerindeki sergileme tasarımlarının özellikleri ele alınmıştır. Bu müzelerdeki sanat eserlerinin sergileme yöntemleri ve ziyaretçiye olan bakış açıları incelenmiştir. Daha

sonra Dadaizmin etkisini vurgulamak için Dadaizmin sanat yapım tekniklerine getirdiği yeniliklere ve bunun sergilemeye getirdiği değişikliklere değinilmiştir. Çeşitli müzelerde görülen Dadaist etkileşimli ve katılımcı sergileme uygulamaları analiz edilmiştir. Bu analizlerin ışığında, Dadaizmin modern sanat müzelerinin ziyaretçi deneyimlerini, izleyicinin sanat eserleriyle etkileşimini ve genel müze atmosferini nasıl dönüştürdüğü değerlendirilmiştir.

Sonuç bölümünde, tezin ana bulguları ve sonuçları özetlenmiştir. Dadaizm'in sergileme tasarımlarına yaptığı katkılar ve bunların günümüz sanat dünyasına olan etkisi vurgulanmıştır. Bu şekilde, Dadaizm'in modern sanat müzelerindeki sergileme tasarımlarına etkisi üzerine kapsamlı bir analiz sunulmuştur.

Kaynakça bölümünde, tezde kullanılan tüm dijital ve basılı yayınlar alfabetik sıralanmıştır. Kitap, makale ve araştırmalar yayınlandıkları dilde verilmiştir.

# BİRİNCİ BÖLÜM
# DADAİZM'DEN GÜNÜMÜZE SANAT

Gelişimi her dönemin sosyokültürel ortamıyla bağlantılı olan sanat, yüzyıllar boyunca, evrim geçirmiş ve çeşitli biçimler almıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında fotoğrafçılığın yaygınlaşmasıyla birlikte, sanatsal sorgulamada önemli bir değişim ortaya çıkmıştır. Bu değişiklik, sanatçıların rollerinin ve sanatın doğasının yeniden değerlendirilmesine yol açmıştır. Fotoğraf teknolojisinin ortaya çıkışı, sanat eserlerinin gerçeklikle birebir uyumlu olma zorunluluğunu ortadan kaldırmıştır. Bunun sonucunda, sanatçının perspektifi ve eserlerini yaratırken yaşadığı duygular sanatın merkezine yerleşmiştir. Ayrıca, sanat tarihçileri tarafından genellikle ilk modern sanat akımı olarak kabul edilen Empresyonizmin ortaya çıkışına yol açmıştır. Empresyonistler ilk başta sanat dünyası tarafından kabul görmeseler de kısa süre sonra ana akım olmuşlardır. Başlangıçta direnişle karşılanan İzlenimcilik, hızla ana akım kabul görmüş ve birbirine tepki olarak ortaya çıkan sanat akımlarının hızlı bir şekilde ardışık gelmesine zemin hazırlamıştır. Ekspresyonizm, Fütürizm ve Kübizm gibi akımlar hem geliştikleri toplumlar tarafından etkilenmiş hem de bu toplumlar üzerinde etkili olmuşlardır.

Bu akımlar, sanatçıların kendilerini ifade etme biçimlerini, toplumların sanata bakış açılarını ve dolayısıyla kültürel kimliklerini etkileyen önemli dönüm noktaları olmuştur. Bu çerçevede, Dadaizm'in doğuşu ve ana merkezlerindeki gelişimi, bu hareketin yalnızca bir akım olarak değil, aynı zamanda sanatçıların, düşünürlerin ve izleyicilerin bakış açılarını değiştiren bir güç olarak nasıl ortaya çıktığını göstermektedir.

Bu bölümde öncelikle Dadaizm'in doğuşu gelişimi ve sanatçıları incelenmiş, ondan sonra gelen sanat akımları ele alınmıştır. Dadaizm'in çağımıza etkisini daha net bir biçimde aydınlatabilmek için, bölümün son kısmında Postmodernizm üzerinde durulmuştur.

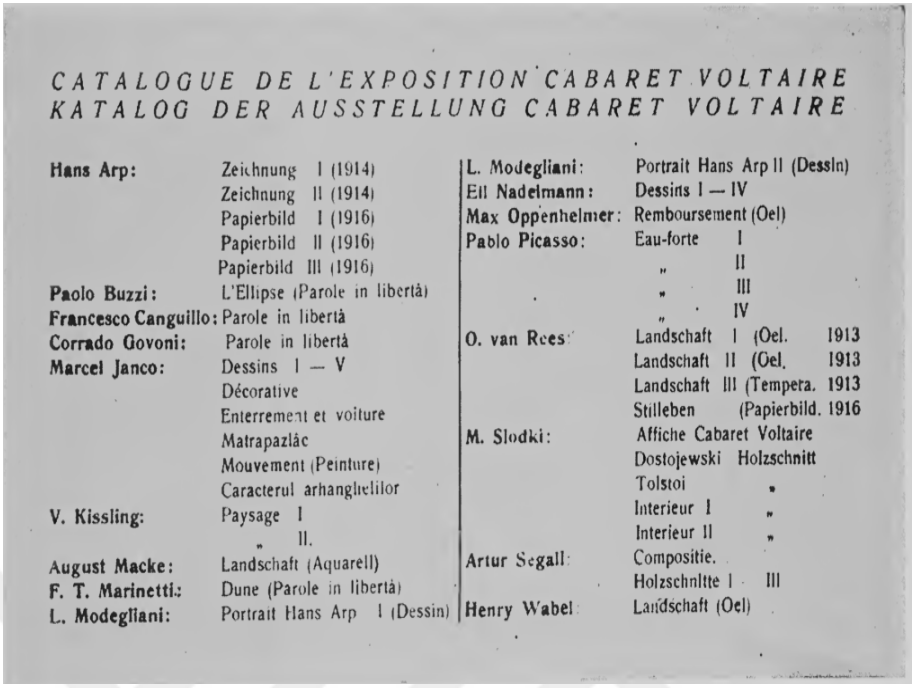
## 1.1 Dadaizm Tarihi

Dada hareketi, 20. yüzyılın başlarında I. Dünya Savaşı'nın şiddetine bir tepki olarak ortaya çıkan sanatsal ve edebi bir harekettir. Bu hareket geleneksel değerlerin reddi, mantıksız, saçma ve düzen karşıtı sanat yaratmaya odaklanma ile karakterize edilmiştir. Dadaizm, sanat alanında önemli bir dönüşümü temsil etmiş, ardından gelen birçok sanatsal hareketin temelini atmıştır. Dadaistler, sanatlarında alışılmadık teknikler ve malzemeler kullanmalarıyla tanınmışlardır. Çalışmalarında sıklıkla kolaj ve fotomontaj kullanmışlardır. Ayrıca performans sanatıyla da ilgilenmiş ve bundan sanatsal pratiklerinin bir parçası olarak sıklıkla faydalanmışlardır.

Dadanın başlangıcı hakkında sanat tarihçileri arasında fikir ayrılıkları bulunmaktadır. Bunun en önemli nedenlerinden birisi Dünya'nın farklı yerlerinde, yakın zamanlarda, sanatçıların benzer sanat tarzlarını benimsemeleridir. Ancak genel görüş Dadaizm'in farklı dallardaki sanatçıların, kolektif biçimde var ettiği bir sanat hareketi olmasıdır. Bu düşünceden yola çıkarak Zürih'te çalışan sanatçıların bir araya gelmesiyle kurulan Cabaret Voltaire çalışmanın çıkış noktası olarak kabul edilmektedir.

### 1.1.1 Zürih Dada

5 Şubat 1916'da Hugo Ball, Jean Arp ve diğerleri tarafından kurulan Cabaret Voltaire, Zürih Dada'nın doğum yeridir. Açılış gününde Tristan Tzara, Marcel Janco ve erkek kardeşi Jules Janco gruba katılmış, kabarenin etkinliklerinde aktif rol almışlardır. Dada terimi, ilk olarak 15 Haziran 1916'da *Cabaret Voltaire*'de çıkacak bir yayını belirtmek için kullanılmıştır. Kökeni hala tartışılsa da bu isim, I. Dünya Savaşı'nın vahşetinden etkilenen Zürih grubunun anti-militarist, anti-estetik tavrı ile sanat ve edebiyatta yerleşik geleneklere karşı geliştirdikleri isyanla ilişkilendirilmiştir. Dada ismi kısa süre sonra Zürih grubuna ve onların teşvik ettiği sanatın yanı sıra 1917'de, Zürih'te açılan küçük bir galeride de kullanılmıştır (Leavens, 1983, s. 1).



CATALOGUE DE L'EXPOSITION CABARET VOLTAIRE
KATALOG DER AUSSTELLUNG CABARET VOLTAIRE

| | | | |
|---|---|---|---|
| **Hans Arp:** | Zeichnung I (1914) | **L. Modegliani:** | Portrait Hans Arp II (Dessin) |
| | Zeichnung II (1914) | **Ell Nadelmann:** | Dessins I — IV |
| | Papierbild I (1916) | **Max Oppenheimer:** | Remboursement (Oel) |
| | Papierbild II (1916) | **Pablo Picasso:** | Eau-forte I |
| | Papierbild III (1916) | | „ II |
| **Paolo Buzzi:** | L'Ellipse (Parole in libertà) | | „ III |
| **Francesco Canguillo:** | Parole in libertà | | „ IV |
| **Corrado Govoni:** | Parole in libertà | **O. van Rees:** | Landschaft I (Oel. 1913 |
| **Marcel Janco:** | Dessins I — V | | Landschaft II (Oel. 1913 |
| | Décorative | | Landschaft III (Tempera. 1913 |
| | Enterrement et voiture | | Stilleben (Papierbild. 1916 |
| | Matrapazlâc | **M. Slodki:** | Affiche Cabaret Voltaire |
| | Mouvement (Peinture) | | Dostojewski Holzschnitt |
| | Caracterul arhanghelilor | | Tolstoi „ |
| **V. Kissling:** | Paysage I | | Interieur I „ |
| | „ II. | | Interieur II „ |
| **August Macke:** | Landschaft (Aquarell) | **Artur Segall:** | Compositie. |
| **F. T. Marinetti:** | Dune (Parole in libertà) | | Holzschnitte I — III |
| **L. Modegliani:** | Portrait Hans Arp I (Dessin) | **Henry Wabel** | Landschaft (Oel) |

**Resim 1.1**: Cabaret Voltaire sergi kataloğu,1916 (Motherwell, 1981, s.30)

Hugo Ball, *Cabaret Voltaire'in* basın duyurusunda kabarenin amacını şu şekilde paylaşmıştır:

> "Cabaret Voltaire. Sanatsal gösteri merkezi oluşturmak amacıyla bir grup genç sanatçı ve yazar bu isim altında toplandılar. Kabarenin amacı günlük buluşmalarda konuk sanatçıların gelip müzikal performanslar sergileyip okuma etkinlikleri yapacağı toplantılar düzenlemektir. Zürih'teki genç sanatçılar, yönelimleri her ne olursa olsun, her türlü öneri ve katkıları için davetlidir." (Ball, 2017, s. 81).

*Cabaret Voltaire*, Hugo Ball'un sanata bakış açısını ve yaşadığı dönemi yansıtan çok kültürlü bir mekandır. Hans Richter'e göre burası bitmeyen gürültüsü ve içkisiyle bir meyhaneyi andırıyordur (Richter, 2016, s. 19). Mekân, bütüncül sanat eseri kavramının hayata geçtiği bir alan olarak, başlı başına önemli bir eserdir. Kabarede müzik, şiir, heykel, performans, resim gibi farklı sanat dalları yer almıştır. Örneğin Jean Arp resimde, Richard Huelsenbeck şiirde, Marcel Janco heykelde, Tristan Tzara ise edebiyatta yapı bozum ve soyutlamalar yapmıştır. Bu eserler Ball'un yönlendirmesi ile kabarede adeta "dinsel bir ayin" gibi yönetilerek sergilenmiştir (Bozoğlu, 2019, s. 79).




**Resim 1.2**: Cabaret Voltaire sahnesinden bir görünüm, Greta Deses, Dada, 1967[1]

Zürih Dada'nın ana figürü olan Hugo Ball'un sanatı ve yaşamı için Kandinsky ve Nietzsche iki önemli karakterdir. Ball, Münih'te bulunduğu sırada Kandinsky ile tanışmış ve burada sanata bakış açısını onun üzerinden oluşturmuştur. Bu tanışma hakkında Ball günlüğüne şunları yazmıştır:

> "O sırada Münih, salt varlığıyla, bu şehrin modernliğini tüm Alman şehirlerinden çok daha üst seviyelere yerleştiren bir sanatçıya, Wassily Kandinsky'e ev sahipliği yapıyordu. Bu değerlendirme çok aşırıya kaçmış gibi görünebilir, ama o zamanlar ben öyle hissetmiştim. Bir şehir için, başarıları soylu takımının yaşam direktifleri olan bir evi olmaktan başka daha ne önemli olabilir? … Tamamen yeni bir yola girmeden, hor görülmeden ve aşağılanmadan denemediği hiçbir sanat çeşidi yoktu. Onda söz, renk ve ses çok az bulunan bir ahenkle işlenmişti; çok endişelendirebilecek şeyleri bile inandırıcı ve fazlasıyla doğal göstermesini biliyordu. Ama nihai amacı salt bir sanat eseri yaratmak değil, böyle bir sanatı temsil etmekti." (Ball, 2017, s. 21-22).

Dadaizm'deki çeşitli sanatsal disiplinlerin bir araya getirilerek işlenmesinin ana fikri Kandinsky'nin *Gesamtkunstwerk* (bütüncül sanat eseri) kavramı ile bağlantılıdır. İlk

[1] Kaynak: (https://www.youtube.com/watch?v=rh6fcK3jkjY&ab_channel=Michael Çevrimiçi, 31 Mayıs 2022)

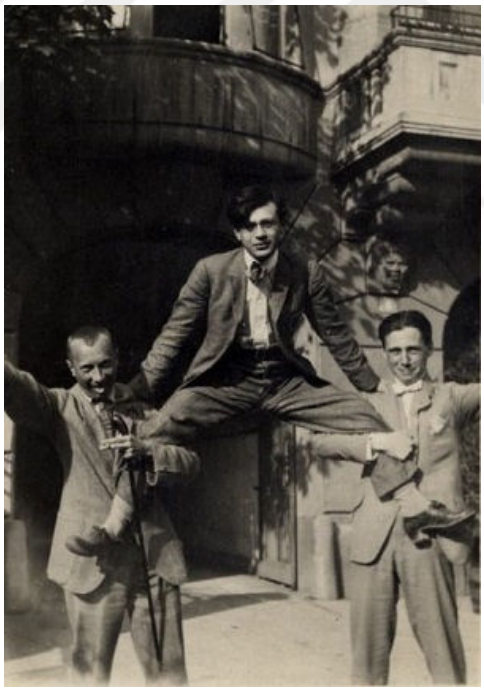
olarak Wagner tarafından keşfedilen kavram, müzik, şiir, görsel sanatlar ve sahne sanatlarının sentezi olarak tanımlanmıştır (Uşer, 2020, s. 1176). Ball'ın aktarımıyla ise *Gesamtkunstwerk,* "özüne indirgenmiş sanat dallarının, bir senfoninin notaları gibi işlev görecekleri bir eşyerleştirme"dir (Bozoğlu, 2019, s. 74). Zürih Dada'da, 1917 yılında açılan *Galarie Dada*'da yapılan sergilerde dersleri, okumaları ve baleyi resimlerle ilişkilendirerek bütün bir sanata ulaşmaya çalışılmıştır.

Ball, Wassily Kandinsky'nin *Über das Geistige in der Kurtst* (Sanatta Ruhsallık Üzerine) kitabında bahsettiği *innerer klang* (iç ses) teorisinden de etkilenmiştir. Kandinsky *innerer klang* teorisini açıklarken onu beş ayrı bölüme ayırmıştır. İlk olarak, içsel sesin mistik kökenli olduğunu ifade etmiştir. Buna göre aslında, sanatın gelişimi içimizdeki bir zorunluluktan kaynaklanmaktadır ve sürekli değişmektedir. Sanat eserleri arasındaki bağlantı, zamanla güçlenerek köklerindeki mistik içeriğe dayanır, dış faktörlerle ilgisi yoktur. İkincisi, Kandinsky, içsel sesin nesnelerden türediğini belirtmiştir. Ona göre her kelime bir iç sestir. Doğrudan doğa tarafından veya insan eliyle yaratılmış olması fark etmeksizin, her nesne kendi hayatı olan bir varlıktır. Üçüncü olarak içsel sesin sanatçının ruhundan kaynaklandığını ifade etmiştir. Müzik birkaç istisna dışında, yüzyıllardır sanatın aracı olarak kullanılmış, doğanın fenomenlerini değil, sanatçının iç dünyasını ifade etmiştir. Dördüncüsü, Kandinsky, sanatın kendini yansıtan bir egzersiz olduğunu belirtmiş ve içsel sesinin şiirde kelimelerden, resimde ise renklerden geldiğini söylemiştir. Son olarak da içsel sesin formdan geldiğini ifade etmiştir. İnsanın sürekli değişen dış ortamı olan doğa, nesneler aracılığıyla insan ruhunu sürekli titreştirmektedir (Sheppard, 1975, s. 20-21).

Hugo Ball için diğer bir önemli kişi ise Alman filozof Friedrich Nietzsche'dir. Kandinsky Ball'un sanatını biçimsel olarak etkilerken, Nietzsche de isyankarlığı ile etkilemiştir. 1906 yılında üniversitede felsefe okumaya başlayan Ball, bu süreçte anarşizm ve komünizm üzerine yoğunlaşarak, özellikle Nietzsche'nin ahlak üzerine yazılarını incelemiştir (Artun & Artun, 2018, s. 24). Nietzsche'nin yaşamı yüceltmek için ekonomik ve ahlaki bütün sistemleri inkârı, Ball'da militarizme ve burjuva kültürüne isyan olarak karşılık bulmuştur. Friedrich Nietzsche, o dönem yeni ve gerçekten devrimci bir hareketin lideri ya da daha doğrusu birçok entelektüelin ve

sanatçının ruhani lideri haline gelmiştir. Filozof yapıtlarında kayıtsız, kendini beğenmiş, kendini kandıran bir toplumun kemikleşmiş geleneksel değerlerini alaşağı etmenin mutlak gerekliliğini vurgulamıştır (Kleinschmidt, 1969, s. xxxvi). Ball, Nietzsche'nin bu devrimci hareketini yalnızca siyasi bir karşı çıkış olarak görmemiş, estetik devrimin de gerekli olduğunu savunmuştur. Geleneksel sanata karşı baş kaldırış Ball için bu düşünceler ile başlamıştır.

*Cabaret Voltaire* Ball'un girişimleri ile kurulmuş olsa da Zürih Dada'yı başlangıç noktası yapan ve Dadaizm'in gelişimi sağlayan tek şey değildir. Kabarenin ses getirmesi ve büyümesinde bütünleşik sanat anlayışıyla beraber her daldan pek çok sanatçının katkısı olmuştur.



**Resim 1.3:** Hans Arp, Tristan Tzara, Hans Richter, Zürih, 1917 (Richter, 2016, s. 35)

Zürih Dada'nın önemli isimlerinden birisi de Emmy Hennings'tir. Hugo Ball'ın eşi de olan Hennings, performans sanatçısı ve şair olarak da tanınmıştır. Emmy Hennings, 17 Ocak 1885'te Almanya'nın Flensburg kentinde doğmuştur. Sanatsal tutkularının peşinden gitmeden önce garsonluk ve koro kızı da dahil olmak üzere çeşitli işlerde çalışmıştır (Hockensmith, Kriebel, & Kauenhoven, 2006, s. 493). Sanatçı Zürih Dada

hareketinin merkezi olan *Cabaret Voltaire*'de düzenlenen performanslarında sahne alarak, Dadaizm'in özgünlüğünü ve provokatif doğasını yansıtmıştır. Emmy Hennings, performansları sırasında şiirler okurken, şarkılar söylerken ve dramatik performanslar sergilerken sahne sanatlarının farklı disiplinlerini bir araya getirmiştir (Sawelson-Gorse, 2001, s. 523).

Kabare'de yer edinen pek çok sanatçı olmuştur. Bunlardan birisi de Ball'un antitezi olarak kabul edilebilecek Tristan Tzara'dır. Doğum adı Samuel Rosenstock olan Tzara, Romanya'da doğmuştur. Bükreş'teki bir Fransız özel okuluna devam etmiş, lise yıllarında, Fransız şiirine olan ilgisini paylaşan Marcel Janco ile tanışmıştır. Birlikte *Simbolul* adlı bir edebiyat dergisini çıkartmışlardır. Tzara, bu dergide S. Samyro takma adı altında, Romence yazılmış ve Fransız sembolizminden etkilenen şiirlerden oluşan bir seçki yayınlamıştır. 1915'te, Tzara felsefe okumak için Zürih'e gitmiş, Tristian takma adıyla ilk defa burada şiirler yazmıştır (Hockensmith, Kriebel, & Kauenhoven, 2006, s. 488). Tzara, Hans Richter'in anlatımıyla sürekli olarak Almanca, Fransızca veya Romence konuşan ve her zaman hareket halinde olan biridir. Ball gibi o da Dadaizm için vazgeçilmez bir kişiliktir. Manifestoları, isyankâr ruhu, şarkıları ve şiirleri ile Dada'yı Ball'dan farklı bir biçimde tanımlamıştır (Richter, 2016, s. 19). Hatta Dadaizm adının bulunmasında kendi payı olduğunu da iddia etmiştir. Richard Huelsenbeck'e göre Zürih Dada Tzara'nın elinde büyük bir zafer kazanmıştır (Huelsenbeck, 1981, s. 29).

Tzara sanatı anlama, mantığa ve akılcılığa karşı bir başkaldırı olarak görmüştür. Örneğin Berlin Dada'yı siyasi bulduğu için eleştirmiştir. Tzara sanatı estetik devrimciliğin ilk ayağı olarak değerlendirmiştir. Sanatçı, soyut sanatı anlam ve hikâye anlatıcılığından koparak anti-sanat kavramını kullanmıştır. Bu yaklaşım daha sonra Zürih Dada hareketinin dağılmasında önemli olmuştur. Özellikle Ball'un idareyi Tzara'ya bırakmasıyla dadaistler, kargaşa üreten, kültür normlarına karşı çıkan, sürekli olay yaratan bir grup haline gelmiştir (Bozoğlu, 2019, s. 95). Tzara yazdığı manifestolarından birinde sanat yapıtını şu şekilde ifade eder:

> “Sanat yapıtı, “kendi kendindeki güzellik” olmamalıdır, çünkü ne ölüdür ne neşeli ne üzgün ne aydınlık ne karanlık; ermiş halelerin pastalarını ya da atmosferler arası kambur bir koşunun terlerini sunarak ya sevindirmek ya da kötü davranmak bireylere. Bir sanat yapıtı, yasa gereği, nesnel olarak, hiçbir zaman herkes için güzel değildir. Demek ki eleştiri gereksizdir, eleştiri her birey için yalnızca öznel olarak ve en küçük bir nitelik taşımaksızın vardır. “ (Tzara, 2016, s. 17).

Richard Huelsenbeck’e göre Tzara kendisini gelecekte dadaistlere liderlik edecek kişi olarak görmüştür. Bir yazar olduğu için her şeyi anında kâğıda kaydeden Tzara, *Dada* dergisi ve yazdığı manifestolarla Zürih Dada’nın belgeleme işlerini yapmıştır. Bu sayede şöhretini ve yaptıklarını gelecek nesle taşımayı amaçlamıştır (Huelsenbeck, 1969, s. 18). Bu dönemde kabaredeki çoğu performansı manifestolarının okunmasından oluşmuştur. Bu manifestolar ve dergi Dadaizm’in Avrupa genelinde tanınması için önemli bir rol oynamıştır.

1917 yılında, Ball ve Tzara *Galerie Corray’ın* binasını kiralayarak burada *Der Sturm* adı verdikleri bir Dada sergisi açmışlardır. Bu sergi *Cabaret Voltaire’de* yaptıklarının devamı olarak değerlendirilmiştir. Galerinin açılışından kısa bir süre sonra Dadaizm’in Zürih halkının gözünde ciddiyet kazanmasını sağlayan Vasili Kandinsky ve Paul Klee’ye adanan iki gösterim yapılmıştır. Klee ve Kandinsky, dönemin belirli bir üne sahip sanatçıları olduğu için sergiler halk tarafından ilgiyle karşılanmıştır (Richter, 2016, s. 39).

Zürih Dada için diğer bir önemli isim olan Jean Arp, 16 Eylül 1887'de Strasbourg'da doğmuş ve erken yaşta resim yapmaya başlamıştır. Ancak kısa süre sonra "doldurulmuş kuşları ve solmuş çiçekleri" kopyalamaktan yorulmuş ve bunun yerine ilham almak için şiire yönelmiştir. İlk olarak Weimar Sanat Okulu'nda ve daha sonra Paris'teki *Academic Julian*'da sanat eğitimi almıştır. 1904'te Paris'e yaptığı bir ziyaret onu modern resimle tanıştırmıştır. 1911'de Arp, arkadaşlarıyla Paul Gauguin, Ferdinand Hodler, Henri Matisse ve Pablo Picasso gibi sanatçıların eserlerinin sergilendiği *Moderne Bund* adlı bir sergi düzenlemiştir. Aynı yıl Kandinsky'yi de ziyaret etmiş, *Blaue Reiter* grubunun bir parçası olarak, sergilerine ve yayınlarına katkıda bulunmuştur (Soby, 1958, s. 8).

Jean Arp, 1914'te I. Dünya Savaşı başladığında Paris'te yaşamaktadır. Savaş nedeniyle şehirden ayrıldıktan sonra 1915'te Mısır Bilimcisi ve Arkeolog olan M. Rene Schwaller'e ait bir teosofi enstitüsünün duvarlarını canlandırmak için görevlendirilmiştir. Enstitüde yer alan eserlerinde çeşitli renklerde harika kıvrımlı kâğıt şekilleri keserek bu lirik soyutlamaları duvarları süslemek için kullanmıştır. Kendisine has sanat yapımı işlerinin ilk örneklerinden birisini bu çalışma oluşturmaktadır. Arp 1916'da Zürih'te Ball'a katıldığında enstitüde başlattığı kâğıt kesiği modeli kısa süre sonra ağaç oymacılığına dönüşmüştür. Sanatçının ilk kabartmaları, birbiri üzerine bindirilmiş yassı ahşap parçalarından oluşan yuvarlatılmış açıklıklar, canlı renklerle boyanmış parçalardan meydana gelmiştir. Richter'e göre Arp için, özellikle soyut sanat, yerleşmiş sanat anlayışına karşı bir protestodan çok daha fazlası olmuştur. Bir sanatçı olarak soyut sanatı temel bir gerçeğin ifadesi olarak görmüştür (Richter, 2016, s. 25).

Jean Arp, Tristan Tzara'yla beraber şans faktörünü sanat yapımına dahil etmiştir. Huelsenbeck'e göre Arp, her zaman şans ile ilgilenmiş ve sanatçının en önemli amacının, kendisini yaratıcı bir gerilim içinde tutmak olduğuna inanmıştır. Huelsenbeck 1958 yılında MoMA tarafından hazırlanan ve Jean Arp'a adanmış olan yayınında Arp hakkında şunları söylemiştir:

> "Oyun sevgisi, Arp'ın eserlerinde ve sürekli deney yapmasında kolayca görülebilir. Sanatta ve hayatta her zaman yeni bir fikre şans vermeye hazırdı. Ancak Arp'ın dışarıdan çekici görüntüsünün altında, bildiğim herkesten daha fazla büyük bir hedefe doğru ilerleyen müthiş bir amaçlılık yatmaktaydı. Eğlencenin sınırlarını biliyor ve zamanı geldiğinde bunu söylemekten çekinmiyordu. Kendini sürekli aşabilme yeteneği, Arp'ın kendisini hiç kimse veya hiçbir şeyle özdeşleştirmeden bir dizi sanat akımına katılmasını mümkün kıldı." (Huelsenbeck, 1958, s. 19).

*Cabaret Voltaire*'deki doğaçlamaların çoğunda şans önemli bir rol oynamıştır. Raoul Hausmann, Arp'ın fonetik ve aynı zamanda ondan önce kimsenin hayal etmediği belirsizlikleri ve ifade biçimlerini dönüştürme olasılığını görmesinin inanılmaz olduğunu vurgulamıştır. Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Walter Serner ve Tristan Tzara anomalileri veya dilsel kayıtsızlığı varsayarken, Arp başlangıçta mantıksal dilbilimsel normun rastgele biçimde olduğunu varsaymıştır (Benson, 1987, s. 105).

Arp'ın eserlerinin çoğu "tesadüf kanunlarına göre dizilmiş cisimler" başlığına sahiptir. Tesadüfen meydana gelen “mucizelerin” onun için özel bir anlam ifade ettiği, yaylı kompozisyonlarından, yırtık kağıtlarından ve otomatik çizimlerinden bellidir (Soby, 1958, s. 7).

Şans gibi Otomatizm[2] de Arp'ın eserlerinde benzer bir rol oynamıştır. Sanatçının başlangıç noktası, canlılık kavramı ve yaratıcı elin hareketi olmuştur. Sanat Tarihçisi William Rubin’e göre Arp, her zaman çok şey ifade eden ama hiçbir şeyi tanımlamayan belirsiz biçimleri tercih etmiştir. Kalem ile ana hatları çizdikten sonra, konturları siyah mürekkeple doldurup, sık sık değiştirip tekrar ayarlamıştır. Hatta bazen çizimi tamamlamaya çalışırken şekilleri ortadan kaldırmıştır (Rubin, 1968, s. 41). Otomatizm denemelerinin sonunda Arp bazı sorular ortaya atmıştır. Örneğin bu eserlerin yaratımında, sanatçının bilinçsiz zihni mi yoksa onun dışındaki güç mü asıl işi yapmıştır? Kendinin bir parçası mıdır yoksa kimsenin kontrolünde olmayan faktörlerin bir kombinasyonu mudur? Sanatçının tüm bunlardan çıkardığı sonuç, şansın sanatsal yaratım için yeni bir teşvik olarak kabul edilmesi gerektiği olmuştur. Jean Arp’ın yaptığı bu çıkarım Dada'yı önceki tüm sanatsal hareketlerden ayıran merkezi deneyim olarak düşünülmüştür (Richter, 2016, s. 51).

Kısa varlığına rağmen, Zürih Dada hareketi sanat dünyasını derinden etkilemiştir. Hugo Ball ve Tristan Tzara da dahil olmak üzere kurucu üyeleri, geleneksel sanatsal pratiklere meydan okumuş ve yaratıcılığın sınırlarını zorlama isteğiyle birleşmişlerdir. Ancak hareket geliştikçe iki sanatçı arasında gerilim başlamıştır. Ball, Dada'yı ruhsal yenilenme için bir araç olarak kullanırken, Tzara kaosu ve yıkımı yeni bir eser yaratmanın yolu olarak görmüştür.

Sanatçılar arasındaki bu farklı yaklaşımlar sonucunda, Hugo Ball, Temmuz 1916’da *Waag Hall*’da veda niteliğini taşıyan bir manifesto okumuştur. Ball'un Zürih'ten

[2] *Otomatizm, Hiçbir estetik önyargı, ilke ya da kurala bağlı kalmayan, beyinle denetlenmeye, bilinçsizce, “otomatik” biçimde yapılan sanatsal çalışma. 1910’lu yıllarda Dadacı sanatçıların yarattığı bu davranış biçimi, sonraki yıllarda, 1929 ile 1930 arasında Gerçeküstücülerce de kullanılmıştır* (Sözen & Tanyeli, 2010, s. 232).

ayrılmasıyla Zürih Dada hareketi ivme kaybetmeye ve yavaş yavaş dağılmaya başlamıştır (Bozoğlu, 2019, s. 96).



**Resim 1.4:** Jean (Hans) Arp, İsimsiz (Otomatik Çizim), 1916 (Rubin, 1968, s. 40)

Zürih Dada, gelecek nesil sanatçılara geleneksel olmayan teknikleri denemeleri ve sanat hakkında yeni düşünme biçimleri keşfetmeleri için ilham veren kalıcı bir miras bırakmıştır. Hareketin yaratıcı araçlar olarak şans ve otomatizmi benimsemesi, yerleşik sanatsal gelenekleri reddetmesi, Sürrealizm ve Soyut Ekspresyonizm gibi daha sonraki hareketlerin temelini atmıştır.

### 1.1.2 Berlin Dada

Hugo Ball'un vedasından sonra Zürih Dada'da özellikle Tristan Tzara ve Richard Huelsenbeck arasında anlaşmazlıklar yaşanmaya başlamıştır. Huelsenbeck soyut sanat hakkında "soyut sanatı yeni bilgeliklerinin temel taşı yapan Tzara ve arkadaşlarının Dadaizm'inde yoğun bir propagandayı hak eden yeni bir fikir bulmuyorum." diyerek soyut sanatı tamamen reddetmiştir (Huelsenbeck, 1981, s. 37). Arp ve Tzara ise

eserlerinde kullandıkları şans faktörü ve geometrik yaklaşımla beraber soyut sanata daha yakın durmuşlardır.

Soyut sanat üzerine olan bu tartışmalar sonucunda Huelsenbeck Zürih'i terk ederek Ocak 1917'de Berlin'e gitmiştir. Uzun süre sonra Berlin'e geri dönen sanatçı şehrini "yıkılmış", "kıtlık" ve "acı çeken" bir yer olarak bulmuştur. Huelsenbeck'i etkileyen şey Berlin burjuvasının bu duruma aldırış etmeyip, eski hayatına bağlı bir şekilde yaşayışını sürdürmesi olmuştur. Berlin'de karşılaştığı durum, Huelsenbeck'in sanata yaklaşımını etkilemiş ve burada yaratmak üzere olduğu Dada'nın bu konuyu düzeltmesini bir görev olarak görmüştür. Huelsenbeck'in Berlin'e taşıdığı Dada'nın merkezinde toplumun ve bireyin özgürleşmesi yer almıştır. Sanatçı sanatın burjuva hakimiyetinden çıkıp, galerilerden ve müzelerden uzak, direkt hayata ve topluma indirgenmesini savunmuştur. Ona göre sanatın toplumsal devinimleri sağlamak gibi bir görevi vardır (Bozoğlu, 2019, s. 97). George Hugnet'e göre, "çürüyen bir emperyalizmin" çöküşü, Berlin'in siyasi durumu, devrimciliği, toplumsal sıkıntısı ve savaşın yarattığı büyük hayal kırıklığıyla aynı zamana denk gelmiştir. Bu faktörlerin etkisiyle kendiliğinden devrimci Dada, gerçekçi bir düzleme itilmiştir (Hugnet, 1981, s. 141).

Huelsenbeck Berlin'e geldikten kısa süre sonra kendisiyle benzer düşünceleri paylaşan sanatçılarla bir araya gelmiştir. Raoul Hausmann, George Grosz, Franz Jung, Walter Mehring ve diğerleri ile Berlin Dada'yı kurmak için birleşerek, 1918 yılında Berlin'de ilk Dada konuşmasını yapmıştır. Bu konuşmada, ilk olarak Dadaizm ile dayanışmaya vurgulamış, hemen sonrasında da Ekspresyonizme, Fütürizme ve Kübizme "şiddetli" bir saldırı başlatmıştır. Tüm bu akımların Dada tarafından yenildiğini iddia ederek küfretmiştir. *Phantastische Gebete*'den[3] bir okuma ile konuşmasını bitirmiştir (Kleinschmidt, 1969, s. xx).

[3] Phantastische Gebete; Almanca bir kelime topluluğu olup, Türkçe fantastik dualar anlamına gelmektedir. Richard Huelsenbeck'in sesli şiirlerinden oluşan bir derlemedir. Huelsenbeck, *Cabaret Voltaire*'de bu soyut fonem kompozisyonlarını ilahi veya bir büyü gerçekleştiriyormuş gibi icra etmiştir. Bu şiirlere bir kitapla eşlik etmek için, Kabare'nin bir başka sanatçısı olan Arp, hiyeratik simetrik formların gravürlerini yapmıştır. (MoMA, Çevrimiçi, https://www.MoMA.org/collection/works/12337, 20 Kasım 2022)

Huelsenbeck'in bu konuşmasında söylediği şeyler arasında şunlar bulunmaktadır:

> "Birçok düşünce ve duygumuzu sıkıştırabileceğimiz bir edebi form var: manifestolar. Tzara bu ilkeyi 1916'da açıklamıştı. Cabaret Voltaire kapılarını açtığı günden beri, manifestolar okuduk ve yazdık. Sadece okumadık, mümkün olduğunca yüksek sesle ve meydan okurcasına konuştuk. Edebi bir araç olarak manifestolar, doğrudan olma olan ihtiyacımıza cevap verdi. Zaman kaybetmek istemedik; rakiplerimizi direnişe teşvik etmek ve gerektiğinde kendimize yeni rakipler yaratmak istedik. Romantik sessizlik ve bir ruh arayışı kadar hiçbir şeyden nefret etmedik. Ruhun sadece kendi eylemlerimizde kendini gösterebileceğine inandık. " (Richter, 2016, s. 103).

Bu konuşmadan kısa süre sonra kurulan *Club Berlin* Dadaizm'in tanınması için önemli bir topluluk olmuştur. Huelsenbeck 1920 yılında seslendirdiği ünlü *Collective Dada Manifesto'*sunda kulüp için:

> "Dada, Berlin'de kurulmuş bir KULÜP'tür ve taahhüt gerektirmeden katılabilirsiniz. Bu kulüpte her adam başkan ve her adam sanatsal konularda söz sahibi olabilir. Dada, birkaç edebiyatçının hırsı için bir bahane değildir (düşmanlarımızın size inandırmaya çalıştığı gibi), Dada, herhangi bir konuşmada ortaya çıkabilen bir ruh hali olduğundan, bu adam bir DADAİST'tir, şu adam değildir diye söylemek zorundasınız. Dada Kulübü dolayısıyla Meseritz'den New Orleans'a ve Honolulu'ya kadar dünya genelinde üyelere sahiptir. Bazı durumlarda bir Dadaist olmak, bir sanatçıdan ziyade bir iş adamı, bir siyasi taraftar olmak demektir- yalnızca tesadüfen bir sanatçı olmak- bir şeylere atılmaya izin vermek demektir, tüm tortuya karşı çıkmaktır; bir sandalyede bir dakika oturmak bile hayatınızı riske atmaktır (Wengs Bey, tabancasını pantolon cebinden çıkardı). Bir kumaş elinizde yırtılır, inkarla yükselen bir yaşama evet dersiniz. Doğrulama-inkâr: varoluşun devasa hokkabazlığı, gerçek Dadaist'in sinirlerini ateşler ve işte burada yatıyor, avlanıyor, bisiklete biniyor- yarısı Pantagruel, yarısı St. Francis, gülmekten gülen. Estetik-etik tutuma çeki düzen! Soysuz soyutlama ekspresyonizmine çeki düzen! Edebiyatın boş kafalarına ve dünyayı düzeltme teorilerine çeki düzen! Dadaizm söz ve resimde, dünyada olan tüm Dada şeyleri için! Bu manifestoya karşı olmak bir Dadaist olmaktır!" (Huelsenbeck, 1981, s. 246).

Bu manifesto ile Dadaizm artık resmi olarak Berlin'e gelmiştir. Dadaizm Berlin'de kolay kabul görmüştür. Bunun nedeni Raoul Hausmann gibi Berlin için önemli sanatçıların halihazırda bu felsefeyi benimseyen işler yapmasıdır.

Her ne kadar ikisi de Dadaizm adı altında buluşsa da Zürih Dada ile Berlin Dada arasında bazı önemli farklar bulunmaktadır. Zürih'teki *Cabaret Voltaire*, savaştan

kaçan sanatçılar arasında savaşın neden olduğu psikoloji ile işbirlikçi ve dostane bir ruh yaratmıştır. Berlin'de ise savaşın yarattığı toplumsal bunalım, daha isyankâr ve kaotik bir atmosfere yol açmıştır. Zürih Dada'yı karakterize eden dostça iş birliği ve psikolojik denge yerine, Berlin Dada sanatçıları çatışmacı ve bölücü bir ortam yaratmıştır. Buradaki siyasi durum, Berlin Dada'nın daha radikal olmasına neden olmuştur. Hans Richter'e göre Berlin Dada, bir nevrozun iyi ve kötü tüm semptomlarını sunmuştur. Bu durumun çeşitli nedenleri vardır. Öncelikle birçok arkadaşlarını kaybettikleri dört yıllık bir savaştan çıkmışlardır. Her sokak köşesinde devrim naraları atılmasına rağmen istedikleri sonuçlara ulaşamamışlardır. İçlerinde dadaistlerin de bulunduğu muhalifler uzun zamandır bastırılmıştır, buna bağlı olarak da umutsuz ve sinirlidirler. Bütün bunların yanı sıra önlerinde Zürih Dada'nın başarısı durmaktadır (Richter, 2016, s. 122).

Berlin Dada'nın en siyasileşmiş bölümünü George Grosz ve John Heartfield oluşturmuştur. Grosz, 1893'te Berlin'de doğmuştur. Kariyerine dergilerde illüstratör olarak başlamıştır. Birinci Dünya Savaşı sırasında Alman ordusunda görev yapmıştır. Savaş sonrası dönemde yaşadığı hayal kırıklı nedeniyle monarşi ve kiliseyi giderek daha fazla eleştirmiştir (Friedrich, 1995, s. 243). John Heartfield ise 1891 yılında Helmut Franz Josef Herzfeld olarak Grosz gibi Berlin'de doğmuştur. Heartfield, ticari tasarımın popüler olduğu Münih'teki Kraliyet Bavyera Uygulamalı Sanatlar Okulu'na gitmiştir. Okulda, Albert Weisgerber, Ludwig Hohlwein ve Koloman Moser gibi ünlü sanatçılardan etkilenmiştir. Bu rol modeller aracılığıyla, daha büyük bir amaca hizmet eden ve geniş bir izleyici kitlesine ulaşabilen sanat eserlerine karşı eğilimini arttırmıştır (Hockensmith, Kriebel, & Kauenhoven, 2006, s. 472).

Grosz ve Heartfield eski asker oldukları için yaşadıkları savaş deneyimlerini kullanarak sanatlarıyla isyan etmiştir. Grosz, Berlin sokaklarında bir kafa tasıyla ve üzerinde "*Dada über Alles*" (Dada her şeyin üstünde) yazılı bir pankartla dolaşırken, Heartfield bir protesto biçimi olarak terhis olduktan sonra üniformasını giymeye devam etmiştir. Özellikle küçümsemek için, kirli ve eski bir üniforma giyip, cilt hastalığından mustarip olduğu bahanesiyle bir yanağını kazımıştır. Böylece Heartfield,

Grosz'un anti militarist çizimlerinde grotesk karikatürlerinin yaşayan bir karşılığı haline gelmiştir (Huelsenbeck, 1969, s. 117).




**Resim 1.5:** George Grosz ve John Heartfield *Dada Messe*'de, 1920 (Doherty, 2006, s. 67)

Berlin Dada'ın önemli icadı fotomontajdan bahsetmeden önce değinilmesi gereken diğer bir önemli sanatçı ise Raoul Hausmann'dır. Raoul Hausmann, 1886'da Viyana, Avusturya'da Gabriele Hausmann ile Macar portre ve tarih ressamı Victor Hausmann çiftinin oğlu olarak doğmuştur. Ailesiyle 1900 yılında Berlin'e taşınan Hausmann, ilk sanat eğitimini babası tarafından almıştır. 1908-1911 yılları arasında Berlin-Charlottenburg'da Arthur Lew-Funcke'nin resim ve heykel atölyesine kaydolan Hausmann, anatomik ve çıplak çizimleri burada öğrenmiştir. 1909-1914 yılları arasında ilk tipografi ve cam tasarımlarını yapmıştır (Hockensmith, Kriebel, & Kauenhoven, 2006, s. 472). Richter'e göre Huelsenbeck, Zürih'teki "orijinal Dada'nın" elçisi ve Dadaizm'in sözcüsü konumundayken. Hausmann ise uzun süredir Berlin'de ismi tam konulmasa da sanatsal Dadaizm'in güçlü bir temsilcisidir. Hausmann'ın sanat karşıtı görüşleri olmasına rağmen, eserlerinin geneli, Huelsenbeck ve Grosz'un küçük gördüğü soyut sanata çok yakın bulunmuştur. Hausmann her şeyi deneyen çok yönlü bir sanatçı olmasıyla tanınmıştır (Richter, 2016, s. 108).

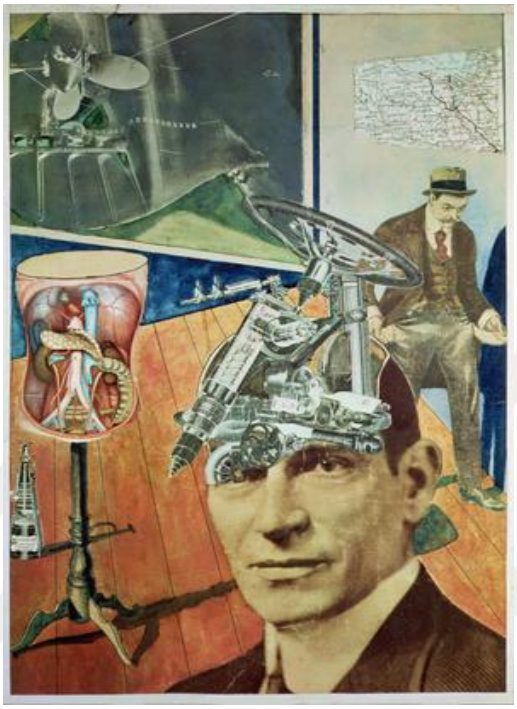
Hausmann sanatının hayatta sosyal bir süreç ile saf bir görmeyi harmanlayabileceği yönündeki beklentisi, bir fotomontaj icadından çok, düşünce ve hayal gücüyle ilişkilendirdiği otomatizme olan inancına dayanmıştır. Daha sonra belirttiği gibi, fotomontajın yeni bir süreç olarak tanıtılması için söylenebilecek tek şey şudur: "Şansa, görsel dürtüye ve otomatik hayal gücüne yenik düşülmesidir." Hausmann yıllar sonra *Tatlin at Home* (Tatlin Evde) doğuşunu şu şekilde anlatmıştır:

> "Bir gün, tamamen dalgın bir şekilde bir Amerikan dergisinin sayfalarını çeviriyordum. Birden, bir yabancı adamın yüzü dikkatimi çekti ve nedenini bilmiyorum ama Rusya'dan makine sanatının yaratıcısı Tatlin ile arasında bağlantı kurmaya başladım... Kafasında sadece makineler, silindirler, motorlar, frenler ve araba direksiyonları olan bir adamın resmini yapmak istedim... Hafiften yüksek açıdan görülen bir oda çizmeye başladım. Bir adamın kafasını kestim ve... bir otomobil dergisinden parçalar kestim ve gözlerinin üstüne monte ettim... Bu adam büyük bir makine düşünüyor olmalı. Bunun için fotoğraflarımda aramaya başladım ve büyük bir pervanesi olan bir geminin kıçını buldum... Bu adam bir yolcuya dönüşmek istemedi mi? İşte soldaki duvarda Pomeranya haritası var. Tatlin kesinlikle zengin değildi, bu yüzden bize doğru yürüyen ve pantolonunun boş cebini dışarı çeviren endişeli bir adam kestim... Ama şimdi sağ tarafa bir şey gerekiyor. Tabloma bir terzi mankeni çizdim... İç organları bir anatomik kitaptan kesip mankenin gövdesine yerleştirdim. Ayağın dibinde bir yangın söndürücü var. Bir kez daha baktım. Hayır, hiçbir şey değiştirilmemeli. İyi durumdaydı. Bitti." (Benson, 1987, s. 186).

Berlin Dada, yalnızca politik duruşuyla değil, resim ve edebiyattaki yeni teknik keşifleriyle ayırt edici olmuştur. Zürih Dada'da olduğu gibi Berlin'de de önyargılı fikirlerden ve önceki ilişkilerden tamamen kurtulmak yeni olasılıklar doğmasını sağlamıştır. Zürih'te şans faktörünün beğenilmesi yeni bir durum olsa da Berlin'de artık bilinen ve günlük kullanımın bir ögesi haline gelmiştir. Bunun üzerine dadaistler Berlin'de yeni bir arayışa girmişlerdir. Onlara göre süreli yayınlar, bildiriler, ciltler, posterler ve diğer basılı materyaller için geleneksel sunum tarzı artık yeterince iyi değildir (Taylor, 2006, s. 90).

Sanatçılar, el ilanları, şiirler, siyasi posterler ve kitap kapakları oluşturmak için fotomontaj yöntemini kullanmışlardır. Ayrıca, büyük ve küçük harfleri yeni şekillerde birleştirip farklı konum ve açılarda yeniden düzenlemiş, tek tek harflere, sözcüklere ve cümlelere özgürlük veren yeni bir tipografi geliştirmişlerdir. Bu sayede okuyucuya bu yeni özgürlüğü anlatmakla kalmayıp, onu bizzat görmelerini ve hissetmelerini

sağlamaya çalışmışlardır. Bu yenilikçi yaklaşım, hareketin tanımlayıcı bir özelliğidir (Richter, 2016, s. 114).



**Resim 1.6:** *Tatlin at Home*, Raoul Hausmann,1920 (Darcy, 2005, s. 6)

Fotomontaj kolajla yakın bir anlam içermektedir, ancak kolajdan çok daha radikal olarak görülmüştür. Huelsenbeck'e göre fotomontajın özel bir yasası bulunmamaktadır. Günlük, ölçülü bir karaktere sahip, öğretmek ve öğrenmek isteyen, parçaların yeniden düzenlenmesiyle ideolojik ve pratik ilkelere dayanmaktadır (Huelsenbeck, 1969, s. 73).

Raoul Hausmann'ın bir ortamı diğerine dönüştürme yaklaşımı sanatçının eserlerini tanımlamak açısından önemlidir. Örneğin *The Art Critic ve Dada Cino* (Sanat Eleştirmeni ve Dada Cino) gibi bir önceki ortamı hammadde olarak kullanarak oluşturduğu karmaşık fotomontaj çalışmalarında yöntemi belirgindir. Hausmann, fotomontajlara ek olarak, 1920'de Johannes Baader, Hannah Höch, Jefim Golyscheff, George Grosz, Otto Dix, Rudolf Schlichter ve Kurt Schwitters gibi diğer çağdaş sanatçıların çalışmalarıyla yakından ilgili olan kabartmalar ve asamblajlar da yaratmıştır (Benson, 1987, s. 82).

Berlin Dada'nın doruk noktası, 1920 tarihli Uluslararası Dada Fuarı olmuştur. Sergiye 172 adet Dada eseri davet edilmiştir. Mali açıdan başarısız olmasına rağmen, fuar Amsterdam, Milano ve Roma'da yaygın bir şekilde tanıtılmıştır. Hausmann, *Mechanischer Kopf: Der Geist Unserer Zeit* (Mekanik Kafa: Zamanımızın Ruhu) olarak bilinen ünlü montaj sanatı örneğini de bu sıralarda üretmiştir. Fuarın ana sembolü ise galerinin tavanından sarkan domuz başı takılmış bir Alman polisinin kuklası olmuştur (Rubin, 1968, s. 46). Bu kuklanın üzerine *Von der Revolution gehängt* (Devrim tarafından asıldı) yazılı bir pankart asılmıştır. Bu siyasi eserin parçaları, Grosz, Heartfield, Hausmann, Hoech ve Dix tarafından hazırlanmıştır (Richter, 2016, s. 133).

Eser, Berlin Dada'nın burjuva kültürüne yönelik merkezi saldırısının en üst noktasını temsil etmiştir. Fuarın kataloğunda sanat piyasasının kaldırıldığını duyurulurken, George Grosz ve John Heartfield'ın bir pankartı, sanatın ölümünü ilan ederek yeni bir Tatlin'in[4] yükselişini kutlamış, makine sanatının yükselişini ilan etmiştir. Tatlin'in Makine Sanatı terimi, Rus Konstrüktivist sanatçı Vladimir Tatlin tarafından 1913 yılında ortaya atılmıştır. Bir sanat yapım yöntemini açıklayan terim, modern makine ve malzemeleri kullanarak sanat eserleri oluşturmayı amaçlamıştır (Lodder, 1983, s. 7). Bu durum Sanat Tarihçisi Timothy Benson'a göre Ekspresyonistler arasında derin bir hayal kırıklığına yol açmıştır. Raoul Hausmann ise, *Der Dada 3'ün* Nisan ayında yayınlanan bir makalesinde fuardan memnun kaldığını şu cümlelerle ifade etmiştir: "Dada, *Geist*[5] denen şeyin tam yokluğudur. *Geist* neden mekanik olarak işleyen bir dünyada var? " (Benson, 1987, s. 46).

[4] Vladimir Tatlin; konstrüktivist ressam, heykeltıraş ve mimardır. 1885'te Moskova'da doğmuştur ancak çocukluğu Ukrayna'nın Kharkov şehrinde geçmiştir. Tatlin'in en ünlü eseri, 1920'de Moskova'da yaptığı Üçüncü Enternasyonal Anıtı'dır. Bu anıtın gelişimi, sergilenmesi ve yayımlanmasıyla birlikte konstrüktivizm tarihi yeni bir aşamaya girmiştir. Tatlin, bir hükümet binası olarak tasarladığı projesiyle, yapılandırmacılık ve toplumsal bağlılığın birleşimini göstermek istemiştir. Konstantin Umansky'nin 1920'de yayınlanan Rus sanatı üzerine kitabında Tatlin'in çalışması "makine sanatı" olarak tanımlanmıştır (Milner, 1984, s. 170-172).

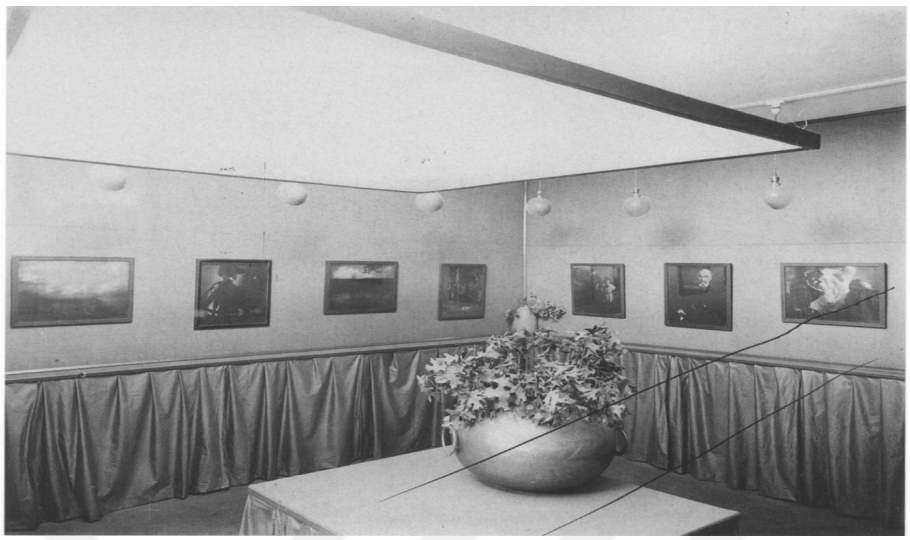
[5] Geist*;"Alman felsefesinde, nihai gerçekliğe ve var olan her şeyin kaynağı olan tinsel ilkeye verilen ad. Doğada ve insan dünyasında, kendi potansiyel güçlerini aktüelleştirmek, kendi bilinç ve özgürlüğüne ulaşmak üzere, diyalektik bir yürüyüş gerçekleştiren tinsel güç. Yaratıcı ilke, ruh ya da tin. Hegel'e göre, kendisini doğada ve insan aklında ifade eden Geist, dünya tarihi boyunca bir evrim süreci içinde olmuştur. O bu evrim sürecinin sonunda, aşkın, kendi kendisine yeten, kendi kendisinin mutlak olarak bilincinde olan, tam anlamıyla bağımsız bir varlık olmaya çalışmaktadır"* (Cevizci, 1999, s. 372)

Berlin Uluslararası Dada Fuarı, Berlin Dada'nın son toplantısı olmuştur. Bu etkinlikten sonra sanatçılar farklı yollara yönelmişlerdir. Grosz, Heartfield, Hermann Schuller ve Elwin Piscator ile proleter tiyatroda çalışmaya başlamıştır. Hausmann ise Hanover'a dönmüştür (Gordon M. , 1974, s. 124). Ancak Dadaizm var olduğu sürece Huelsenbeck, Hausmann, Grosz ve Heartfield onun temsilcileri olmaya devam etmiştir. Bildiriler yazıp, toplantılar düzenleyerek, siyasi ve sosyolojik sorunları ciddiyetle ve tutkuyla tartışmışlardır. Çoğu, Berlin, Leipzig, Prag ve başka yerlerdeki farklı Dada toplantılarında görünmüştür. Richter'e göre 1922'de Dada'ya olan inanç azalmaya başlayıp, Berlin grubu içinde çatışmalar arttıkça, üyeler arasındaki ortak sadakat duygusu azalmıştır. Her üyenin yalnızca mesleğine ve kimliğine odaklanmaya başlaması, grubun birliğinin dağılmasına yol açmıştır (Richter, 2016, s. 134).

### 1.1.3 New York Dada

Avrupa'daki Dadaizm hareketiyle yakın bir dönemde New York'ta önce Marcel Duchamp, Francis Picabia ve Man Ray aynı türden bir sanat devrimi gerçekleştirmişlerdir. Ancak onlar hareketlerine bir isim vermemişlerdir (Hugnet & Sclori, 1936, s. 6). Zürih'teki dadaistler, New York'ta kendilerinden oldukça bağımsız bir şekilde meydana gelen bu gelişmenin 1918 yılına kadar farkında olmamışlardır.

Kendisini bir dadaist olarak adlandırmasa da New York Dada'nın doğuşunda önemli kişilerden birisi de Alfred Stieglitz'dir. Stieglitz, fotoğraf sanatının öncülerinden birisi olarak kabul edilmektedir. Richter'e göre Stieglitz'i alanında ve döneminde öncü sanatçılardan birisi olmasının nedeni şu soruyu sormasıdır, "insanın eli ve gözü, fotoğrafik tabak ve kâğıt kullanarak, aynı el ve aynı gözün boya ve tuval ile elde ettiği kadar duyarlı ve anlamlı sonuçlar elde edemez mi?". Ona göre fotoğraf gerçeklik dünyasını yeniden üretmekten daha fazlasını yapabilecek bir sanat aracıdır. Yeni bir dünyanın yaratılmasına katkıda bulunabilir ve bulunmalıdır (Richter, 2016, s. 80).



**Resim 1.7:** Todd Webb, Stieglitz tarafından iptal edilen bir negatiften, Eduard J. Steichen'in Fotoğraf Sergisi, 291 Galerisi, 1917 (Wilson, 2003, s. 750).

Stieglitz, 1903'te, fotoğrafçı kökenlerinin ötesine geçerek modern hareket üzerine gelişmiş yazıların bir araya geldiği ve tüm medyadaki çalışmaları yeniden üreten *Camera Work* (Kamera İşi) adlı dergiyi yayınlamaya başlamıştır (Altshuler, 1994, s. 72). Dergide galerisinde sergilenen eserlerin reprodüksiyonlarını ve kendisinin yarattığı temalara adanmış uzun, ciddi o zaman için oldukça anarşist makaleler yayımlamıştır. Francis Picabia'nın eşi Gabrielle'ın daha sonra o dönemi anlattığı yazılarına göre Stieglitz genellikle 291 adlı küçük galerisinde zaman geçirmiştir. Bunun da etkisiyle dönemin pek çok avangard sanatçısı bu galeride takılmaya başlamıştır. Dada'nın New York kolunu oluşturacak olan Man Ray, Marcel Duchamp ve Francis Picabia da bu sanatçılardandır. 291, kısa süre sonra fotoğraftan çok bir fikir laboratuvarı olarak ünlenmeye başlamıştır. Öyle ki çok geçmeden 291 sayısı avangart hareketin simgesi haline gelmiştir. Bunun sonucunda *Camera Work* dergisinin adı 291 olarak değiştirilmiştir (Buffet-Picabia, 1981, s. 262).

Picabia, Stieglitz'in 291'inde sanat karşıtı düşüncelerini istediği gibi yansıtamamıştır. Bunun üzerine Duchamp'la beraber İspanya'daki *Galeries Dalmau*'daki ilk kişisel sergisini açmak için gittiği Barselona'da ona gönderme yaparak 391 adlı bir dergi çıkartmaya başlamıştır (Borràs, 1985, s. 174). İlk olarak Barselona'da ve daha sonra New York'ta yayınlanan 391'in edebi bölümüne, Marcel Duchamp ve Man Ray'in

makine çizimleri, makine şiirleri, çizilmiş taslakları eşlik etmiştir (Buffet-Picabia, 1981, s. 13).



**Resim 1.8:** *Exposition Francis Picabia* sergisi, *Galeries Dalmau*, Barcelona, 1922 (Elderfield, 2008, s. 248).

Picabia, içeriklerini oluştururken aslında bir dadaist olmayan Arthur Cravan'dan etkilenmiştir. Francis Picabia, Cravan ile Almanya'dan İspanya'ya geçtiği dönemde tanışmıştır. Gerçek adı Fabian Lloyd olan Arthur Cravan, Paris'te şairler ve ressamlardan oluşan bir çevrede yaşamıştır (Hopkins, 2004, s. 41). Richter'e göre Cravan, sanatın hem işe yaramaz hem de ölü olduğuna ve sanat yaratmak yerine bireylerin kişisel eylemde bulunması gerektiğine inanmıştır. Çürüyen bir toplumun kendisini sanat aracılığıyla ifade ettiğini ve hayatın kendisinin sanatsal bir macera olarak görülmesi gerektiğini savunmuştur (Richter, 2016, s. 87).

Cravan, Fransa'dan ayrılmadan önce çıkartmış olduğu *Maintenant* (Şimdi) adlı dergide sanat ve hayat hakkındaki görüşlerini dile getirmiştir. Ona göre dejenere olmuş toplum, burjuva kültürüne bağlanmış ve sanat bu oluşumun bir parçası olarak işlevsiz hale gelmiştir. Böyle bir durumda sanatın yaşamın kendisiyle yapılması gerektiğini

savunmuştur. Ona göre klasik sanat yapıtlarının bırakılması ve kişinin kendi hayatıyla kamusal alanda sanat üretmesi gerekmektedir. Cravan bu düşünceleriyle Ball, Duchamp ve Picabia gibi Dadaizm'in nihilist merkezli sanatçılarını etkilemiştir (Bozoğlu, 2019, s. 133).

Picabia'nın Dadaizm ile ilişkisi dergi ile yaptığı katkılarla sınırlı değildir. Ayrıca, farklı Dada grupları arasında bağlayıcı olarak önemli bir rol oynamıştır. İsviçre'ye yaptığı seyahat sırasında, Tzara'dan Zürih Dada'ya katılması için daveti aldığında, Picabia ve eşi Gabrielle Buffet üç haftalığına Zürih'e gitmişlerdir. Orada Zürih Dadacıları ile tanışmış, New York ile Avrupa arasında bir köprü görevi görmüştür (Dickerman, 2006, s. 40). Picabia'nın etkisi İsviçre'nin ötesine uzanmış, Zürih'ten ayrıldıktan sonra Tzara ile Dada'nın Paris'teki uzantısının oluşmasına yardımcı olmuştur (Camfield, 1970, s. 27).

New York Dada'nın önemli isimlerinden birisi de Marcel Duchamp'tır. I. Dünya Savaşı nedeniyle Fransa'dan Amerika'ya göçmek zorunda kalan Duchamp'ın, savaş sırasında yaşadığı travmaları sanatı üzerinde etkili olmuştur. Duchamp'ın eserleri savaştan kaçma çabaları, vatanseverlik ve militarizme olan bitmeyen nefretini yansıtmıştır. I. Dünya Savaşı'nın başlangıcı ve yükselişi, Duchamp'ın Paris'in sanatsal çevrelerinden duyduğu hoşnutsuzluğu da beslemiştir. Arkadaşı Walter Pach'e yazdığı mektubunda bu durumu şu şekilde anlatmıştır;

> "Uzun süredir ve hatta savaştan önce bile, içinde yer aldığım bu "sanatsal hayatı" hiç sevmedim. Tam olarak istediğim şeyin tam tersi. Bu yüzden kütüphane aracılığıyla sanatçılardan biraz kaçmaya çalıştım. Sonra savaş sırasında, bu ortamla giderek daha da uyuşmaz oldum. Kesinlikle ayrılmak istedim. Nereye?" (Judovitz, 2018, s. 40) [6].

Önce Cezanne'den, sonra da Kübizm'den etkilenen Marcel Duchamp, 1911'de Kübizm'den dönerek, *Nude Descending the Stair* (Merdivenlerden Aşağı İnen Çıplak) ve *Sad Young Man in the Train* (Trendeki Üzgün Genç) gibi eserlerini üretmiştir. Her

[6] Mektupların tümüne ulaşmak için: Naumann, F., & Duchamp, M. Amicalement, Marcel: Fourteen Letters from Marcel Duchamp to Walter Pach, *Archives of American Art Journal*, C.29, S.3/4, 1989, s.36-50. Kaynak: http://www.jstor.org/stable/1557731

iki eser de Duchamp'ın stilizasyon ve formların güzelliği dışında kalan ilgi alanlarını göstermiştir (Hugnet & Sclori, 1936, s. 6). Duchamp'ın ses getiren eseri *Nude Descending the Stair,* aslında dönemi içinde orijinal ve dadaistik bir karaktere sahip değildir. Sanatçının kendi anlatımıyla "hareketin statik temsili", İtalyan Fütürizmi'nde olduğu gibi sinematik olarak kullanılmıştır. Eser büyük ölçüde analitik Kübist bir yaklaşımı korumuştur ve plastik bir icat değil anlatı içermektedir. Bununla birlikte, çalışmanın şematik doğası, Duchamp'ın daha sonraki resimlerinde bulunan bir ilkeyi, genellikle soyutlamayla karıştırılan indirgeme ilkesini akla getirmektedir. Duchamp konu hakkında,

> "Küçült, küçült, küçült, düşüncesi vardı aklımda. Aynı zamanda amacım içe dönüktü... Bir sanatçının istediğini söylemek için herhangi bir şeyi- bir noktayı, bir çizgiyi, en geleneksel veya geleneksel olmayan sembolü bile- kullanabileceğine inanmaya başladım... Tüm bu küçültmeye rağmen, buna "soyut" bir resim demezdim." açıklamasında bulunmuştur (Rubin, 1968, s. 16).



**Resim 1.9:** Marcel Duchamp, *Nude Descending a Staircase (No. 2),*1912 (Rubin, 1968, s. 12).

Duchamp ve Picabia'nın kübistler ve Parisli avangardlarla daha önceki bağları nedeniyle, geleneksel olarak Fransız modernizminin bir uzantısı olarak görülen New York Dada'nın aslında Alman sanatıyla çok daha güçlü bağları vardır. 1912'de Almanya ve İsviçre'yi dolaşan Duchamp, İsviçreli sembolist ressam Arnold Bocklin'in mitolojik resimlerinden çok etkilenmiştir. Onları o dönemde Paris'te üretilen" yüzeysel retina sanatına" bir panzehir olarak görmüştür (Taylor, 2006, s. 278).

Duchamp sanatın yönünü tamamen değiştiren ve belki de modern ve çağdaş sanatın biçimlenişinde en etkili sanat yapma yöntemlerinden birisi olan *readymade* (hazır nesne) eserleri yaratmıştır. 1917 yılında *Grand Central Palace*'ta yapılan Bağımsız Sanatçılar Derneği'nin Birinci Yıllık Sergisi'ne *Fountain* (Çeşme) adlı, R. Mutt imzalı bir pisuar göndermiş ve reddedilmiştir. Eserin reddedilmesi üzerine ise jüriden istifa etmiştir (Gordon I. , 1968, s. 199). Kendisi *readymade* sürecini 1961 yılında yayınladığı "*Apropos of Readymades*" adlı metinde şu şekilde açıklamıştır:

> "1913'te bir bisiklet tekerleğini mutfak taburesine bağlayıp dönmesini izlemek gibi mutlu bir fikir bulmuştum. Birkaç ay sonra ufka biri kırmızı diğeri sarı iki küçük nokta ekledikten sonra "Eczane" adını verdiğim bir kış akşamı manzarasının ucuz bir kopyasını satın aldım. New York'ta, 1915'te bir hırdavatçıdan bir kar küreği satın aldım ve üzerine şunu yazdım: "Kırık kolun önünde." O sıralarda bu tezahürü belirtmek için "*Readymade*" kelimesi aklıma geldi. Kurmayı çok istediğim bir nokta, bu "*Readymade*" in seçiminin asla estetik bir zevk tarafından dikte edilmemiş olmasıdır. Seçim, görsel kayıtsızlık tepkisine ve aynı zamanda iyi ya da kötü tatların tamamen yokluğuna dayanıyordu... aslında tam bir anestezi. Önemli bir özellik, ara sıra "*Readymade*" üzerine yazdığım kısa cümleydi. Bu cümle, nesneyi bir başlık gibi tarif etmek yerine, izleyicinin aklını daha sözlü olarak başka bölgelere taşımak anlamına geliyordu. Bazen, aliterasyonlara duyduğum özlemi tatmin etmek için, "Readymade destekli" olarak adlandırılacak grafik bir sunum detayı eklerdim. Başka bir zamanda, sanat ve "*Readymade*" arasındaki temel çelişkiyi açığa çıkarmak isteyen bir "Karşılıklı Hazır Yapım" hayal ettim: Ütü masası olarak bir Rembrandt kullanın! Çok geçmeden bu ifade biçimini ayrım gözetmeksizin tekrarlamanın tehlikesini fark ettim ve "*Readymade*" üretimini yılda az bir sayı ile sınırlamaya karar verdim. Sanatçı için daha çok seyirci için sanatın alışkanlık oluşturan bir ilaç olduğunun o zamanlar farkındaydım ve "*Readymadelerimi*" bu tür kirlenmelere karşı korumak istiyordum. "*Readymade*"in bir başka yönü de benzersiz olmamasıdır ... Aynı mesajı veren "*Readymade*"in kopyası, aslında bugün var olan "*Readymade*" in neredeyse her biri geleneksel anlamda orijinal değildir. Bu egoist söylemime son bir açıklama: Bir sanatçının kullandığı boya tüpleri imal ve hazır ürünler olduğundan, dünyadaki tüm resimlerin "*Readymade* destekli" olduğu ve aynı zamanda montaj işleri olduğu sonucuna varmalıyız. " (Duchamp, 1973, s. 141).

New York Dada üzerine uzmanlaşmış olan Sanat Tarihçisi Michael Taylor'a göre sergiyi düzenleyenleri "gücendirmek" ve "itibarını zedelemek" için tasarlanmış bir Dada nesnesi olarak pisuarın, Duchamp'ın bu dönemde *readymade* olarak belirlediği kar küreği, şapka askısı ve metal köpek tarağı gibi diğer öğelerden ayırt edilmesi gerekir. Bu nesneler, sanatçının atölyesinin sınırları içinde yürütülen bir beğeni deneyi oluştururken, pisuar açıkça şok edici değeri için seçilmiştir. Özel tüketimden çok kamusal tüketime yöneliktir. Duchamp, sonraki yıllarda Pisuar seçiminin nedenini, Otto Hahn ile yapılan bir röportajında: "Sevilme şansı en az olan nesneyi seçin. Pisuar—çok az insan pisuarın harika bir yanı olduğunu düşünür. Kaçınılması gereken tehlike estetik zevkte yatmaktadır." diye açıklamıştır. Taylor'a göre Duchamp, bir pisuarın sevilme şansının çok düşük olduğunu iyi biliyordur, bu nedenle sanatçı, gizli faaliyetlere açıkça atıfta bulunarak toplumun en katı tabularından birini ihlal etmeye çalışmıştır (Taylor, 2006, s. 286).




**Resim 1.10:** Marcel Duchamp, *Fountain*,1917 (Alfred Stieglitz tarafından fotoğraflanmıştır) (Darcy, 2005, s. 24)

Duchamp *Readymade* eserlerini hazırlarken dördüncü boyut olarak tanımladığı bir meta-dünyanın var olduğunu varsaymıştır. Eğer gölge, uzamsal bir şeklin iki boyutlu

izdüşümüyse, o zaman uzamsal nesne de dört boyutlu bir şeklin izdüşümü olmalıdır. Bu düşünceye göre Duchamp için en basit nesnenin bile açığa çıkaracağı bir potansiyeli vardır. Ona göre, iyi bir heykel olma şartı aranmaksızın hemen hemen her mekânsal biçim heykel olarak kabul edilebilir. Bu akıl yürütme, büyük ölçüde gözlemcinin beklentilerine veya zihinsel yapısına dayanmaktadır. *Readymade* eserlerin sanat olarak kabul edilip edilmediği sübjektiftir ve kişinin algısına bağlıdır. Bu belirsizlik, eserlerdeki merak uyandıran şeydir. Sanat tanımını sorgulamanın önemli bir yeri olsa da Duchamp kendi sanatsal ifadesini yalnızca estetikle sınırlamak istememiş bu yüzden sonunda *Readymade* yaratmayı bırakmıştır (Rubin, 1968, s. 19).

New York Dada'da bahsedilmesi gereken üçüncü kişi ise Man Ray'dir. Man Ray, önce Dada hareketinde ve daha sonra Sürrealizm'de aktif bir rol oynamıştır. Sanatçı kariyerine reklamlarda kullanılan yağlı boya resimleri yaparak başlamıştır. Alfred Stieglitz ile tanıştıktan sonra hem fotoğrafçı hem de ressam olmaya karar vermiştir. Richter'e göre Man Ray mümkün olan her teknikte yaratma gücünü, onu çevreleyen yararlı nesneleri işe yaramaz nesnelere dönüştürmek için kullanmıştır (Richter, 2016, s. 96). Man Ray'in karma medya asamblajları[7] ve buluntu nesneleri kullanması genellikle *readymade* ile ilişkili olarak tartışılmaktadır, ancak Amerikalı sanatçının genellikle bir mimesis[8] için zorlamayı ortaya çıkaran üç boyutlu nesneleri ele alışı, Duchamp'ın estetik kayıtsızlık deneyine tamamen aykırıdır. Örneğin sanatçının 1917 tarihli *New York* eseri, onun buluntu nesneleri ve malzemeleri kullanmaya yönelik "şiirsel" yaklaşımını göstermiştir (Taylor, 2006, s. 288). Man Ray'in eserlerinde *readymade*'ler daha çok yardımcı konumunda bulunmaktadır. Ancak *Gift* (hediye) gibi bazı eserinde ise daha kompleks bir halde kullanılmıştır (Rubin, 1968, s. 31).

[7] Asamblaj; doğal veya önceden şekillendirilmiş materyallerin parçalarınının bir araya getirilmesiyle oluşturulan sanatsal bir yapıttır. Terim, Jean Dubuffet tarafından icat edilmiştir. Asamblajın kökeni Picasso, Dada ve Sürrealizm'de görülmektedir, ancak moda olmaya başlaması 1950'lerde gerçekleşmiştir. Asamblaj genellikle üç boyutlu malzemelere uygulanan bir terimdir, ancak bazen kesin olmayan bir şekilde de kullanılı. Fotomontajdan mekân enstalasyonlarına kadar birçok şeyi kapsayabilir (Chilvers & Glaves-Smith, 2009, s. 137).

[8] Mimesis; geniş bir teknik kullanıma sahip kavramdır. Antik edebiyat literatüründe, bir yazarın üslubunu taklit etmek için kullanılan model demektir. Ancak, mimesis aynı zamanda bir sanatçının veya şairin eserini yaratırken gerçek dünyanın olgularını taklit etmesi anlamında da kullanılır. Plato'ya göre, bir sanatçı karakter canlandırdığında onu "özel" bir şekilde "taklit" eder. Ancak, mimesis'in gerçeği yakalayamayacağına inanır. Aristoteles ise, mimesis'i şiir ve sanat üretiminin süreci ve ürünü olarak kullanır ve şiirin evrensel bir gerçeği temsil ettiğini iddia eder (Gray, 1987, s. 467).

Marcel Duchamp ve Man Ray, mekanik, gündelik, terk edilmiş ve küçümsenmiş nesneleri resimlerle ve heykellerle buluşturarak sanat sahnesine çıkartmışlardır. Her ikisi de duvara asmak için değil, günlük hayatta kullanmak için bazen "eğlenceli", bazen "ölümcül", "canavarca" oyuncaklar yapmışlardır. Duchamp, şansın ve somut olanın, istenildiği gibi kullanılabileceğini gösteren bir deneyim çağını açmıştır (Hugnet, 1981, s. 139). Man Ray ise nesneleri insan gibi varlıklar olarak görmüştür. Man Ray'in bu fikri, bugünün Neo-Dada hareketinin önemli bir unsuru, başlangıç noktası olmuştur (Richter, 2016, s. 97).



**Resim 1.11:** Man Ray, *Gift,* 1958 (1921 orijinalinin kopyası) [9]

## 1.1.4 Diğer Dadaistler

Zürih, Berlin ve New York'ta gruplaşmış bir Dadaizm görülse de Dada'dan etkilenen ve aynı dönemde benzer işler yapan başka dadaistler de bulunmaktadır. Bu kapsamda Hannover'da Kurt Schwitters, Köln'de ise Max Ernst ve Johannes Baargeld'ten bahsedilmesi gerekmektedir.

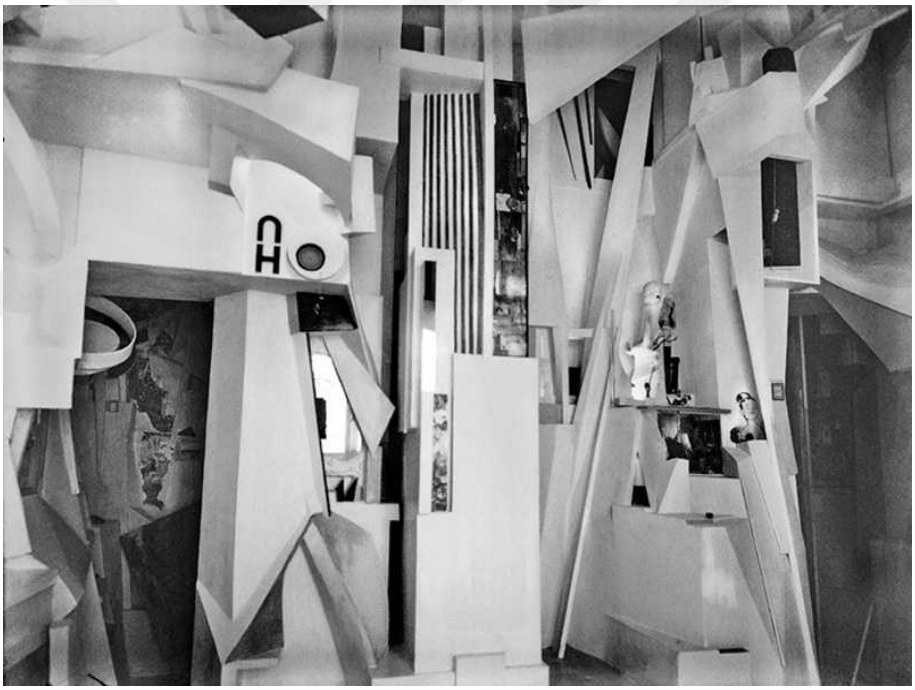
[9] Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/81212 Çevrimiçi, 27 Mayıs 2022

Kurt Schwitters resmi olarak bir Dada grubunun içinde hiçbir zaman yer almamıştır. 1918 yılında Berlin Dada'ya katılmak istese de Huelsenbeck tarafından kabul görmemiştir (Benson, 1987, s. 112). Schwitters Hannover'de diğer sanatçılardan uzaklaşmış ve faaliyetlerinde çok az destek görmüştür. Büyüklüğü itibariyle farklı unsurları bir araya getiren Haziran 1920'deki Berlin sergisine dadaistler tarafından davet edilmemiş, Huelsenbeck ve Hausmann birçok kez ona açıkça karşı çıkmıştır (Hugnet, 1981, s. 162). Dada'nın diğer biçimlerinden ayırmak için kendi çalışmasına Merz adını veren Schwitters, sanatı "tanrılık olarak yüceltilmiş ilkel bir kavram" olarak görmüştür. Prensip olarak, Merz'in sadece sanatı hedeflediğini belirtmiştir (Rubin, 1968, s. 53). Ahlaki açıdan da Dada ile tam olarak aynı fikirde olmamış ve belli bir noktaya kadar kendisini muhalif olarak görmüştür. Yaptığı veya inşa ettiği her şeyi, manifestolarının çoğunu ve kitaplarından bazılarını Merz başlığıyla etiketlemiştir (Hugnet, 1981, s. 163).

Schwitters'ın kolajlarının yapısal çerçevesi, Kübizmin ızgara iskelelerinden ve Fütürizmin yayılan modellerinden türetilmiştir. Eserlerinde kullandığı otobüs biletleri, reklamlar, antetli kağıtlar, şişe etiketleri ve benzerleri prensipte Kübistler tarafından önceden yapılmış şeylerdir. Ancak, Kübist kolajın ikonografisi, sanatçının yaşadığı gelişigüzel stüdyo dünyasını çağrıştıran belirli bir dile sahipken, Schwitters'ın kolajları, esas olarak tesadüfi bir biçimsel ifade içermektedir. Schwitters'ın kolaj malzemelerinin daha geniş yelpazesi ve daha fazla kişisel seçimi, onlardan "samimi bir nostaljik şiir "yaratmasına izin vermiştir (Rubin, 1968, s. 53).

Schwitters'ın en önemli eserlerinden birisi *Merzbau* adı verilen çalışmasıdır. Eser, buluntu nesneleri ve malzemeleri karmaşık, çok katmanlı bir yapıya dahil eden sürekli gelişen bir enstalasyondur. Bir sütun olan eser, geleneksel bir sütundan farklı olarak, şekilsiz ve görünüşte rastgele bir şekilde düzenlenmiş, çeşitli buluntu nesne ve malzemelerden oluşmuştur. Sütunun üst kısmı, kuru çiçekler ve bir dal gibi daha fazla organik malzeme içerirken, tepesinde kumaşla kaplı bir oyuncak bebek kafası konulmuştur (Dietrich & Schwitters, 1991, s. 85).

*Merzbau*'nun biçiminin, içeriğinin ve anlamının çözülmesi, projenin artık mevcut olmaması nedeniyle zor bir iştir. Eserin geriye kalan tek kanıtı, onu görenlerin kayıtlı anekdotları, Schwitters'ın kendisinin birkaç ifadesi ve Schwitters ile oğlu tarafından yıllar içinde çekilmiş bir dizi fotoğraftır. 1936-37 New York Modern Sanat Müzesi sergisi "Fantastik Sanat, Dada ve Sürrealizm", projenin fotoğraflarını sergilemiştir, ancak bunlar yalnızca orijinal odanın bölümlerini göstermiş, inşaatın tam bir resmini vermemiştir (Gamard, 2000, s. 7). Nazilerin Hanover'a gelişiyle buradan kaçmak zorunda kalan Schwitters en önemli işini arkasında bırakarak Norveç'e kaçmıştır. Naziler tarafından evi yıkıldığı için bu eser yok olmuştur.



**Resim 1.12:** Kurt Schwitters *Merzbau,* 1933, Fotoğraf: Wilhelm Redemann (Dickerman, 2005, s. 112).

Almanya Köln'de ise bahsedilmesi gereken iki isim bulunmaktadır. Max Ernst ve Johannes Baargeld Dada adına Köln'de önemli işler yapmışlardır. Almanya'nın Brühl şehrinde 2 Nisan 1891 tarihinde doğan Max Ernst, Katolik bir ailede büyümüştür. Babası amatör bir ressam olan Ernst, onun teşvikiyle resim yapmaya başlamıştır. 1910 yılında Bonn Üniversitesi'ne kaydolmuş, sanat tarihi, psikoloji, felsefe, filoloji ve edebiyat derslerine odaklanmıştır (Hockensmith, Kriebel, & Kauenhoven, 2006, s.

470). Okuldan sonra Sanatçı Herwarth Walden'ın editörlüğünü yaptığı *Der Sturm* dergisi çevresindeki dışavurumcu gruba dahil olmuştur. Bu dönemde net bir tarzı benimsememiştir. En hayran olduğu ressam, özellikle kolajlarında nesnelerle bağlantılı resimler ve kâğıt kullanarak oluşturulmuş heykeller yapan Pablo Picasso'dur (Hugnet, 1981, s. 153). Ernst, iki savaş arası dönemde baskın olan avangardı tamamen kişileştirmiştir. Terhis olmasının ardından Köln'deki Dada faaliyetleriyle Sürrealizmin ve ötesine uzanan bir kariyeri başlatmıştır. Rubin'in iddiasıyla Picasso 20.yüzyıl sanatı için ne ifade ediyorsa, Ernst de tarzı ve tekniğiyle Dada ve Sürrealizm için aynı şeyi ifade etmektedir. Ernst, Dada döneminde yoğun olarak heykel ve rölyef yapmıştır. Bağlantısız, ahşap çıta ile yaptığı *Bird* (Kuş) ve ahşap ve metal kabartma ile yaptığı *Fruit of a Long Experience* (Uzun Bir Deneyimin Meyvesi) eserleri, Picasso'nun 1912-1916 tarihli inşaat heykellerinde mevcut olan önerilere kişisel bir dokunuş katmaktadır. Bunlardan bazılarının Kurt Schwitters'ın erken Merz kabartmaları ile paralel gittiği görülebilmektedir (Rubin, 1968, s. 49).



**Resim 1.13:** Max Ernst, *Fruit of a Long Experience*,1919.[10]

[10] Kaynak: https://www.maxernst.org/fruit-of-a-long-experience/ Çevrimiçi, 27 Mayıs 2022

Max Ernst, 1919 yılında Alplere yaptığı bir gezi sayesinde Zurih Dada ile bağlantı kurmuştur. Burada Hugo Ball ve Anna Hennigs ile zaman geçiren sanatçı, dadaistlerin çok kültürlü yaklaşımını kendisine yakın bulmuş, bu konformist olmayan, şans ve deneyi besleyen bu topluluğa katkıda bulunmaya karar vermiştir (Kriebel, 2006, s. 222).

Köln'deki diğer bir isim olan Johannes Baargeld ise Almanya'nın Stettin kentinde Ekim 1892'de doğmuş, modern sanat ve kültürle tanıştığı zengin bir evde Köln'de büyümüştür. Lise eğitimini tamamladıktan sonra Oxford'da hukuk ve ekonomi okumuş, daha sonra Bonn Üniversitesi'nde öğrenimine devam etmiştir. Baargeld, 1914'te savaşın başlamasıyla Alman ordusuna katılmıştır. 1917'ye kadar Rhineland Cuirassier Tugayı'nda yedek teğmen olarak görev yapmış, aynı yıl, Franz Pfemfert'in savaş karşıtı dergisi *Die Aktion* için yazmaya başlamıştır (Hockensmith, Kriebel, & Kauenhoven, 2006, s. 462). Savaştan sonra Max Ernst ile tanışan Baargeld, siyasi içeriğini Dadaizmle birleştirmiş ve beraber *The Dada Conspiracy of the Rhineland* (Rhineland Dada Komplosu)'nu kurmuşlardır (Coutts-Smith, 1970, s. 116).

Johannes Baargeld, Köln'deki Dada hareketi ile ilgili çalışmaları yoluyla "yüksek sanat" ve eril öznelliği eleştiren eserler üretmiştir. Sanatçının Berlin Dada-Messe ve Paris Salon'da sergilenen *Typical Vertical Mess as Depiction of the Dada Baargeld* (Tipik Dikey Karışıklık Olarak Dada Baargeld'in Tasviri), adlı fotoğraf kolajında Venus de Milo heykelinin kopyasını bir masanın üzerine yerleştirmiş ve baş kısmına asker şapkası takmış kendi fotoğrafını koymuştur. Klasik bir referansa yerleştirilen modern bir baş ve şapka ile oluşturulan yan yana getirme, siyah-beyaz ve sepia fotoğraflarının birleşimiyle biçimsel olarak vurgulanmıştır. Klasik referansı aşağılayarak, bedenin bütünlüğünü altüst etmiş, cinsiyet kimliğini karıştırarak geleneksel ikili karşıtlıkları vurgulamıştır (Adamowicz, 2019, s. 59). Baargeld'ın çalışmaları, biyolojik ve şiddet çağrışımlarıyla birlikte mekanik çoğaltma süreçlerine de atıfta bulunur. *Das menschliche Auge und ein Fisch, letzterer versteinert* (İnsan Gözü ve Bir Balık, İkincisi Taşlaşmış) adlı eseri, insan ve balık gözünün karşılaştırmasını yaparken, mekanik yeniden üretim ve el yapımı arasındaki sınırı bulanıklaştırmıştır (Kriebel, 2006, s. 229).

Max Ernst’in Paris’e gitmesi, Johannes Baargeld’in de sanatı ve siyaseti bırakmasıyla Dada’nın Köln’deki varlığı kısa sürmüştür. Ancak Dada tarihinde yaptıkları çalışmalarla önemli bir yere sahip olmuştur.

Dada, sanat tarihi dünyasında geçici bir hareketten daha fazlasını temsil etmiş, çağdaş kültürü geliştirmeye ve şekillendirmeye devam eden bir bakış açısı haline gelmiştir. Etkisi, güzel sanatlardan tasarıma ve mimariye kadar bir dizi sanat formu ve disiplininde hissedilebilmektedir. Dada'nın izleyici katılımına yaptığı vurgu, yüksek ve düşük kültürün harmanlanması, günlük nesnelerin sanatsal pratiğe katılması gibi etkileri günümüzde dahi sanatın tasarımı ve sergilenmesinde görülebilmektedir.

## 1.2 Dadaizm’den Sonra

I. Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra, Dadaizm'in fikir ve tekniklerinden etkilenen birkaç sanat akımı ortaya çıkmıştır. Bu akımlar, geleneksel sanatın sınırlarını zorlamaya devam etmiş, yeni fikirler ve ifade biçimleri ortaya çıkartmışlardır.

Dadaizm’den sonra kendini gösteren sanat akımlarına göz atıldığında ilk olarak Sürrealizm’den bahsedilebilir. Sürrealist çalışmalar, bilinçdışının mantıksız ve içgüdüsel dürtüleriyle ilgili Sigmund Freud'un psikanalitik teorileriyle bağlantılıdır. Sürrealistler, otomatizm ve parçalanma gibi alışılmadık teknikleri kullanarak bilinçaltının rüya dünyasına girmeye, onun sırlarını ve gizemlerini görselleştirmeye çalışmışlardır (Waldberg, 1997, s. 16). Dadaizm içerisinde eser vermiş Picabia, Arp ve Ernst gibi sanatçılar sonraki dönemlerde Sürrealizm akımında da yer almıştır. Duchamp ise bir sürrealist olmamasına rağmen, New York'ta hem dada hem de sürrealist eserlerin gösterime sunulduğu sergilerin küratörlüğünü yapmıştır (Hopkins, 2004, s. 38).

Huelsenbeck’e göre Sürrealizm, Dadaizm’in ahlaki tepkisini paylaşan tek sanat akımıdır. Ancak Dadaizm Sürrealizm’den farklı olarak komünizme veya başka bir izm'e bağlı kalmamıştır. Sürrealistlerin yaptığı gibi ahlaki tepkilerini hiçbir zaman bir

dünya görüşüne veya bir kuruma vermemişlerdir, tepkileri kişiseldir (Huelsenbeck, 1969, s. 138).

Sürrealizm'in Dadaizm'den ideolojik olarak farklılaşmasında André Breton'un kişisel yönelimlerinin etkisi olmuştur. Sürrealizm'i kavramlaştıran ve aynı zamanda dadaist bir yazar olan sanatçı tıp ve psikiyatri okumuştur. Breton özellikle Sigmund Freud'un psikanalitik yazılarına ilgi göstermiştir. Rüyalar üreten bilinçdışı zihnin sanatsal yaratıcılığın kaynağı olduğu fikriyle özellikle ilgilenmiştir. Bir Marksist olan Breton, Sürrealizm'in kitlelerin zihinlerinin toplum tarafından dayatılan mantıklı ve yapılandırılmış yaşam biçiminden kurtaracak devrimci bir hareket olmasını istemiştir. (Blessing, 1993, s. 183).

1924 sonbaharında, Breton Sürrealizm kelimesinin bazı kullanım haklarını almış ve yayımlanan sürrealist manifestosunda ona resmi bir tanım vermiştir:

> "Sürrealizm, isim. Kişinin, sözlü, yazılı veya başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki psişik otomatizm. Aklın her türlü denetiminden uzak, ahlaki ya da estetik her türlü kaygıdan muaf olarak, sadece düşüncenin dikte ettiği.
>
> Ansiklopedi, *Fels*. Sürrealizm, daha önceleri göz ardı edilmiş olan bazı çağrışım biçimlerinin üst gerçekliğini, rüyanın kadiri mutlaklığını, çıkarsız düşünce oyununa duyulan inancı esas alır. Diğer bütün ruhsal mekanizmaları kesin olarak yıkma ve hayatın belli başlı sorunlarının çözümünde bu mekanizmaların yerine geçme eğilimindedir. " (Breton, 2011, s. 203).

Manifesto yayınlandığı sırada sürrealist resim kavramı henüz bulunmamaktadır. Bu uzun manifestoda, plastik sanatlardan yalnızca Max Ernst, André Masson, Man Ray, Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Paul Klee, Pablo Picasso, Henry Matisse, André Derain, Georges Seurat, Gustave Moreau ve Paolo Uccello gibi sanatçılardan dipnotta bahsedilmiştir. Breton'a göre sürrealistler için sanat, zevk alınacak bir amaç değil, kendini keşfetme veya ifade aracı olmalıdır (Rubin, 1968, s. 63). André Breton'un Sürrealizm yaklaşımı daha çok dil üzerinedir. Sanatçının kompozisyon otomatizmi temelde edebi bir meseledir. Resim ve heykel gibi diğer sanat dalları söz konusu olduğunda, onu takip edenlerin bireysel alanlarında Breton'un

dilde yarattığı tanımı eserlerinde kendi başlarına bulmaları gerekmiştir (Brodskaya, 2018, s. 41).



**Resim1.14:** *Pierre Colle* Galeri'deki Sürrealizm Sergisinden bir görüntü, Fotoğrafçı Man Ray, 1925 [11]

Dada, modern sanat araçlarını siyasi meselelerle ilgili olarak kullanmaya yönelik ilk sistematik girişimdir. Bu eğilim, Dadaizm'in sürrealistlere başlıca miraslarından biridir. Sürrealizm gibi, Dadaizm de soyut sanata düşman olma eğilimindedir (Motherwell, 1981, s. xviii). Sanatçılar öfkelerini sanata yöneltmişlerdir. Ama estetik değerlere karşı "put kırıcı" istekleri uzun süre tekrarlanmamıştır. Çok geçmeden, Motherwell'in belirttiği gibi, temel bir ikilemle karşı karşıya kalmışlardır: "Bütün ifade araçları potansiyel olarak sanatsal olduğunda, sanat olmadan kendini nasıl ifade edebilirsin?". Sanat Tarihçisi Irving Sandler'a göre bu durumda dadaistlerin iki seçeneği vardır: ya Marcel Duchamp'ın yaptığı gibi sanat yapmayı bırakacaklardır ya da olumsuz hedeflerini olumluya çevirip sürrealist olacaklardır. Bazı sürrealistler, Dadaizm'in akıldışılığını benimsemelerine rağmen, onu Freudcu ve Marksist teorilerle ilişkilendirerek yeni bir anlam kazandırmışlardır (Sandler, 1970, s. 29). Sürrealizm'in

[11] Kaynak: https://www.andrebreton.fr/work/56600100523320 Çevrimiçi, 22 Mayıs 2022

ana hedeflerinden biri toplumu psikolojik, politik ve cinsel her türlü baskıdan kurtarmaktır. Sürrealizm'in I. Dünya Savaşı sonrası hayal kırıklığına uğramış Dadaizm'den kaynaklanan yerleşik burjuva normlarını ihlal etmesi, teorik olarak bazı bastırılmış arzuların veya kaprislerin kendiliğinden ifade edilmesine izin vermiştir (Blessing, 1993, s. 181).

1925'te Sürrealizm'in ilk ortak sergisi Paris'te *Galerie Pierre*'de yapılmıştır. Bu, Sürrealizm'den bir birlik olarak bahsetmeyi mümkün kılan resim ve heykel sergilerinin başlangıcı olmuştur. Aynı yıl, *Galerie Pierre*'de, Juan Miró kişisel sergisini düzenlemiştir. 26 Mart 1926'da açılan *Galerie Surréaliste* (Galeri Sürrealist)'de Duchamp ve Picabia gibi sanatçıların çalışmalarını sergilenmiştir. 1928'de *Galerie Bernheim'*da, Max Ernst kişisel sergisini açmıştır. Paris'teki sürrealist sanatçıların safları, diğer ülkelerden gelenler tarafından güçlendirilmiştir. 1927'de René Magritte Belçika'dan, 1928'de ise Salvador Dalí İspanya'dan gelerek, ilk kişisel sergilerini 1929'da burada açmışlardır. 1931'de İsviçre doğumlu Alberto Giacometti, sürrealist heykel-nesnelerini ilk kez Paris'te sergilemiştir. Bu etkinlikler ışığında edebiyat ile başlayan Sürrealizm görsel sanatlarda da yükselişe geçmiştir (Brodskaya, 2018, s. 44).

Breton 1928'de yazdığı *Le Surréalisme et la Peinture* (Sürrealizm ve Resim) adlı kitapta Sürrealist resmin detaylarını anlatmıştır. Ona göre, Sürrealizm, kişinin sözlü, yazılı veya başka yollarla gerçek düşünme sürecini ifade etmeye çalıştığı, tamamen psikolojik bir otomatizmdir (Eimert, 2014, s. 103). Serbest çağrışım ya da bilinç akışına benzer bir uygulama olan otomatizm, sürrealistlere bilinçsiz sanat eserleri üretme fırsatı vermiştir. Yalnızca biçimin varlığının, resimlerin Sürrealist olmasını engellemediği genel olarak kabul edilmiştir. Sürrealist kimlik, resmin hareketin ana fikirleriyle, yani otomatizm ve "rüya görüntüsü" ile metodolojik ve ikonografik uygunluğuna bağlı olmuştur (Rubin, 1968, s. 64). Otomatizm yöntemini kullanan sanatçılar, genellikle, dada ile sanata dahil olan şans unsurunu da sıklıkla kullanmışlardır.

1929 yılında Breton'un yazdığı *La Révolution surréaliste* (Sürrealist Devrim) adlı ikinci manifestodan sonra sanatçı, vizyonuna uymayan her şeyin kaldırılması gerektiğine inanmış ve kendi Sürrealizm ilkelerini herkese dayatmıştır. Ancak Sürrealist hareket, Breton'un ilk yayınından bu yana önemli ölçüde genişlediğinden, farklı fikirleri içeren bir yapıya dönüşmüştür. Sonuç olarak, hareket içinde Breton'la aynı fikirde olmayan sanatçılar vardır. 1930'larda Sürrealist hareket iki gruba ayrılmıştır. Bir yanda devrimci bir tavır alan Breton grubu, diğer yanda Sürrealizm'i görsel sanatlarda temsil eden ve 1920'lerin ortalarından beri hareketin içinde yer alan sanatçılar vardır (Brodskaya, 2018, s. 47). Joan Miró ve André Masson gibi sanatçılar otomatizmle beraber Kübizm'den gelen biyomorfik[12] şekillerle doğaçlama yolunu seçmişlerdir. René Magritte, Yves Tanguy ve Salvador Dali gibi sanatçılar ise daha çok rüyadan ilham aldıkları görüntülerin sabitlenmesi üzerine çalışmışlardır. Bu süreçten sonra sürrealist sanatçıların üslupları genel olarak bu iki yönde ilerlemiştir. Ancak tüm bu eserlerin ortak noktası, vizyoner, şiirsel ve dolayısıyla metaforik bir düzenin konularına bağlılık olmuştur. Miro, Masson veya Arp'ın bazı eserleri ne kadar soyut görünürse görünsün, her zaman kısmen de olsa bir konuyu ima etmişlerdir. Sürrealistler, algısal başlangıç noktalarından kaçınmışlardır. İster otomatizm yoluyla doğaçlama olarak yaratılsın, ister zihin gözünün ekranından illüzyonist olarak kaydedilsin, bir içsel görüntüye doğru çalışmışlardır (Rubin, 1968, s. 64)

1930'ların ilk yarısından sonra Nazilerin Avrupa genelinde güç kazanması ile sanatçılar için zorlu bir dönem başlamıştır. Almanya'da Adolf Hitler'in Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün başına getirdiği Adolf Ziegler ve yandaşları, 101 kamusal koleksiyondan 12.000'den fazla çizime ve 5.000'den fazla Ekspresyonist, Kübist, Soyut ve Sürrealist resim ve heykele el koymuştur. Bu eserlerin arasında Franz Marc, Max Ernst, George Grosz, Max Beckmann, Emil Nolde, Oskar Kokoschka, Heinrich Maria Davringhausen, Rene Magritte ve Wassily Kandinsky'nin eserleri de yer

[12] Biyomorfik; Biçim olarak organik ve doğal formlara atıfta bulunmak için kullanılan bir terimdir. Soyut sanatta geometrik biçimlerin yerine organik şekillerden veya organik şekilleri çağrıştıran biçimlerin yerleştirilmesidir. Bu terim, özellikle Henry Moore'un heykellerinde veya Kandinsky'nin son eserlerinde gözlemlenebilir. Biyomorfik formlar hem Sürrealizm'e hem de soyut sanatta eser üreten sanatçılar tarafından sıkça kullanılmıştır. Örneğin, Miró ve Arp gibi sanatçıların eserlerinde biyomorfik formlar sıkça görülmektedir (Chilvers & Glaves-Smith, 2009, s. 239).

almıştır. Ziegler, aynı zamanda Fransa'da Nasyonal Sosyalist sanatçılar için bir gözaltı kampı kurmuştur (Eimert, 2014, s. 123).

20. yüzyılın başlarında sanat okumak isteyen birçok Amerikalı, modernizm bir Avrupa kavramı olarak görüldüğü için Avrupa'ya gitmiştir. Ancak II. Dünya Savaşı bu durumu değiştirmiştir. Savaş nedeniyle birçok Avrupalı sanatçı ve entelektüel Amerika Birleşik Devletleri'ne kaçmıştır. Bu durum, iki kıta arasında kültürel bir alışverişe yol açmıştır. Böyle bir ortamda Amerikalı sanatçılar da kendi modernist tarzlarını geliştirmeye başlamışlardır. 1929'da yaşanan Büyük Buhran'dan[13] sonra kendisini toparlamaya çalışan Amerika için bu durum olumlu yönde bir gelişme sağlamıştır. Ekonomik kalkınma ile ilgili Başbakan Franklin D. Roosevelt'in 1933 yılında yürürlüğe koyduğu "*New Deal*" planıyla ülkenin sosyal ve ekonomik refahının sağlanması amaçlanmıştır. Bu planın önemli bir kısmını da sanatçılar oluşturmuştur. Sanatçılara iş alanı yaratmak ve ekonomik yönden desteklemek için oluşturulan planlardan en etkilisi *Federal Art Project* (Federal Sanat Projesi)'tir (Hemingway, 2007, s. 269-270). Proje dahilinde 2.566 duvar resmi, 108.099 tuval resmi, 17.744 heykel, 11.285 baskı üretilmiş, kesin olarak belirlemek zor olsa da kabaca 14.000.000 Doları New York kenti için olmak üzere 35.000.000 Dolar harcamıştır. Arshile Gorky, Jackson Pollock, Willem de Kooning, William Baziotes, Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Philip Guston ve James Brooks gibi sanatçılar projede yer almış, deneysel çalışmalarını özgürce ortaya koymuşlardır (O'Connor, 1969, s. 62).

*Federal Art Project* dışında Bir diğer çabaları ise, 1940 yılında Amerikan hükümetinin halkta bir sanat bilinci oluşması için düzenlediği *Buy American Art Week* (Amerikan Sanatı Satın Alın Haftası) adlı etkinliktir. Sanat Tarihçisi Serge Guilbaut'e göre bu etkinliğin üç ana sonucu olmuştur. İlk olarak Amerikan sanatçıların eserlerin için bir piyasa oluşturulmuştur. İkinci olarak özel sanat piyasasının tekrar düzenlemiş ve son

[13] Büyük Buhran, 1929'da ABD'de başlamış, birçok ülkede verimlilikte düşüşe ve işsizlik seviyelerinin yükselmesine neden olmuştur. Ülkelerin maliye ve para politikalarına bağlı olarak farklı zamanlarda toparlanmasıyla 1940'ların başına kadar sürmüştür. Küresel kriz, ABD konut balonunun çökmesiyle tetiklenmiş ve borsalarda aşağı yönlü bir sarmalla sonuçlanmıştır. Finans sektörünün ekonomik büyümeyi sürdürememesi, krize önemli ölçüde katkıda bulunmuştur. Büyük Buhran, büyük banka iflasları ve borsalarla karakterize edilmiştir (Bali, 2012, s. 224).

olarak da kamuoyunda bir sanat tartışmasının oluşmasını sağlamıştır. Bu sayede Avrupa'dan gelen göçmenlerin görüşlerinin de popülerleşmesinin önü açılmıştır (Guilbaut, 2016, s. 78).

Bu dönemde Salvador Dali, Max Ernst, Andre Breton, Yves Tanguy gibi ünlü sürrealist sanatçılar New York'a göç etmişlerdir. 1942'de New York ve çevresi sürrealist faaliyetin odak noktası haline gelmiştir. Ressamlar, aralarında Marc Chagall, Fernand Leger, Jacques Lipchitz ve Piet Mondrian'ın da bulunduğu, tarihsel olarak benzersiz bir "sürgündeki sanatçılar" grubunun çekirdeğini oluşturmuşlardır. Ancak Paris'in topluluk hayatı New York'ta yeniden yaratılamamış ve sürgündeki sanatçılar birbirleriyle iletişim kurmakta zorlanmışlardır. Sürrealistler için eserlerini sergileme imkânı bulabildikleri *Julien Levy* ve *Pierre Matisse* gibi galeriler önemli buluşma yerleri olmuştur. Peggy Guggenheim'ın *Art of This Century* (Bu Yüzyılın Sanatı) galerisi, Avrupa ve Amerikalı ressamlar arasında tek kişilik sergilerinin yapıldığı önemli bir temas noktası olmuştur. Benzer bir alan oluşturan diğer mekân ise *Museum of Modern Arts* (MoMA)'tır. Müzenin kurucu direktörü Alfred H. Barr, Jr., Sürrealizm ile her zaman yakından ilgilenmiştir. 1936'da öncü sergi olan *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (Fantastik Sanat, Dada, Sürrealizm)'i düzenlerken müzenin kalıcı koleksiyonu için birçok sürrealist eser satın almıştır (Rubin, 1968, s. 159).

Amerika'da bulunan sanatçılar için evleri olan Avrupa'daki savaşın etkisi devam etmiştir. Çoğunlukla sol görüşlü olan bu sanatçılar Sovyet Rusya'da Stalin'in tüm muhalifleri bertaraf etmesi ve Almanya ile yapmış olduğu saldırmazlık paktı ile ihanete uğramış hissetmişlerdir. Birçok sanatçı ve düşünür bunu davaya ihanet olarak yorumlamıştır. Sonuç olarak sanatçılar arasında halk için sanat anlayışı önemini kaybetmiş ve sanat için sanat anlayışı yükselişe geçmiştir. Bu etkilerin yanı sıra yine aynı dönemde Amerika Birleşik Devletleri'nde halihazırda Sovyetler Rusya'da hâkim olan sosyalist gerçekçiliğe karşı özgürlükçü ve yenilikçi olarak soyut sanat tanıtılmıştır (İlkan, 2009, s. 18).

Bu dönemde Soyut Ekspresyonizm ana sanat akımı haline gelmiştir. Soyut Ekspresyonizme göre sanatın geleneksel görüşü, kendiliğinden, bilinçsiz yaratımın

ürünü olduğu yönündedir. Bununla birlikte, bu yeni imaj, belirli bir modelden yoksun olmalarına rağmen, sanatçıların önemli temalara ve fikirlere bağlılığının aslında çalışmalarına yön verdiğini göstermiştir. Bu, eserlerinin basitçe yönlendirilmemiş, otomatik bir sürecin sonucu olduğu fikrini çürütmüştür. Başka bir deyişle, sanatçılar boş bir tuvalle başlamış olsalar da amaçları çalışmalarının nihai sonucunu şekillendirmiştir (Polcari, 1991, s. xviii). Sürrealizm'in daha doğaçlama ve nesnel olmayan eğilimleri Jackson Pollock, Mark Rothko ve Arshile Gorky dahil olmak üzere soyut ekspresyonistleri etkilemiştir. Pollock'un 1930'larda ürettiği resimlerini daha sonraki soyutlamalarıyla karşılaştırıldığında, sürrealist estetiğin etkisi görülmektedir. Sürrealizm hiçbir zaman baskın olmamakla birlikte, Amerikan kültüründe bölgeselcilikten Soyut Ekspresyonizme büyük dönüşüm sırasında aracı bir tarz olarak hizmet etmiştir (Doss, 2002, s. 120).

Sanatçılarının çoğu New York'ta yaşadığı ve çalıştığı Soyut Ekspresyonizm'in stili *New York Okulu* olarak adlandırılmıştır. Amerikalı eleştirmenler bu isimlendirmeyle kasıtlı olarak Picasso'nun ve Braque'nin *Paris Okulu* soyutlamalarıyla karşılaştırmayı amaçlamışlardır. Soyut Ekspresyonizm, Pollock'un spontane damlalarından, Adolph Gottlieb'in "esrarengiz" resim yazılarına, Mark Rothko'nun parlak renk alanlarına, Norman Lewis'in doğaçlama ortamlarına kadar stilistik çeşitlilikte hiçbir zaman tutarlı bir hareket olmamıştır. Savaş sonrası sanatın tek tarzı da değildir. Ancak akım, 1950'de *Parsons Gallery*'de üçüncü sergisini yaptığında, Soyut Ekspresyonizm çağın baskın tarzı haline gelmiştir. Birçok sanat tarihçisine göre bu dönemden sonra New York modern sanatın başkenti olarak Paris'in yerini almıştır (Ashton, 1979, s. 159).

*New York Okulu*'nun ilk soyut ekspresyonistleri, Amerikan yerlilerinin sanatını tarihsel köklere duydukları özlemle, evrensel ve tipik Amerikan değerlerini arayış içinde incelemişlerdir. Sanatçılar, Kızılderili sanatının ruhani ve törensel yönlerini eserlerine dahil ederek, ilkel ve modern insan arasındaki uçurumu kapatabileceklerini düşünmüşlerdir. Ancak yerli halkın kültüründe uzun bir gelenekten kaynaklanan totemler, işaretler ve semboller sanatçılar için kısmen anlaşılabilir olmuştur. Her sanatçı kendi tarzında bu beceri, bilgi ve yeteneğe yaklaşmaya ve onu kendi eserine dahil etmeye çalışmıştır (Eimert, 2014, s. 229). Sanatçılar, özellikle MoMA'nın 1941

yılında gerçekleştirdiği *Indian Art of the United States* (Birleşik Devletler Kızılderili Sanatı) sergisinde bulunan sanatın simetrisinden ve sadeliğinden etkilenmişlerdir (Anfam, 1990, s. 80). Sanatçıların sentez ve bütünleşmeye olan avangard ilgileri hem antik Batılı hem de ilkel kültürlerin evrensel sembolleri ve kahramanlarına, mitlere olan ilgiyle eş zamanlı olmuştur. Bu ilgiler *New York Okulu* ve daha büyük ana akım Amerika Birleşik Devletleri kültürü arasında eşit derecede yaygındır. Gerçekten de Mark Rothko, Soyut Dışavurumcu arkadaşlarını "küçük bir mit yaratıcıları grubu" olarak adlandırmıştır. Daha önce egemen olan üslupların ve konuların iflasına ikna olan savaş sonrası sanatçılar, yeni kimlik biçimleri aramışlardır (Doss, 2002, s. 131).

Sanat tarihçileri Soyut Ekspresyonizm'de yoğun olarak iki eğilimin olduğunu belirtmektedir. Bunlardan birisi *gesture painting* diğeri ise *color-field painting* olarak geçmektedir. Jackson Pollock, William de Konning ve Franz Kliene gibi sanatçılar eserlerini üretirken *gesture painting* yöntemini tercih ederlerken, Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell, Clyfford Still, Barnett Newman ise *color-field* yöntemini kullanmışlardır (Waldman, 1993, s. 242).



**Resim 1.15:** Jackson Pollock, *Number 32*, 1950.[14]

[14] Kaynak: https://www.moma.org/audio/playlist/23 Çevrimiçi, 23 Mayıs 2022

*Gesture painting* bir fırça ile serbest süpürme hareketlerinde boya uygulamasını tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Bu stili benimseyen sanatçılar, belirli anlamları öngörmeyi reddetmiş ve resim sürecini, yaratıcı deneyimlerinin yoğun, plansız bir imge arayışı olarak görmüşlerdir. Doğrudan resim süreci sırasında tutkularının emirlerini takip ederlerse, içeriğin sonunda ortaya çıkacağına inandılar (Sandler, 1970, s. 93).

Pollock, diğer Soyut Ekspresyonistlerle birlikte bilinçdışı kavramları sanatlarıyla ifade etmeyi amaçlamıştır. Pollock'un damlama resimleri, enerjik hareketleri, kişisel ifadeyi ve güçlendirmeyi aktaran karmaşık tasarımlarıyla özellikle dikkat çekicidir. Savaş sonrası avangard sanatçılar, öngörülebilir bir sanat tarzı geliştirmek yerine bireyselliği ve kişisel ifadeyi vurgulamıştır (Doss, 2002, s. 131). Pollock'un resimleri, baştan sona doğrusal ayrıntılarla benzer boyutları ve türleri paylaşmıştır. Eserleri, izleyiciyi anında etkileyen ve onları aktif bir katılımcı yapan, yükselen bir enerjiye sahiptir (Sandler, 1970, s. 102).

*Color Field Painting* ise, 1950'lerde, az çok düz tek renkli geniş alanlar ile karakterize edilen soyut ressamların çalışmalarına görülen tekniktir. Renk alanları ya astarlanmamış tuvale boyanır (bu alanlar sulu boya gibi görünür veya orta ile çok seyreltilir) ya da boya fırçalanarak çeşitli kalınlıklarda renk alanları oluşturulur, bazen sadece ön kısım renk izleriyle kaplanır. Önceleri terebentin ile inceltilmiş yağlı boya kullanılırken, daha sonra terebentin ile inceltilmiş akrilik renkler uygulanmıştır (Watherston, 1972, s. 831).

*Gesture painting* esasında doğrusaldır, ancak Greenberg'in de işaret ettiği gibi "sanatçı, hazırlanmış bir ana hattı renklendirmek veya doldurmak yerine tam bir fırçayla, renkli ve kitleler halinde çiziyor"dur. Bu nedenle onlar için, çizimden çok renk alanı boyaması daha önemli olmuştur. Çünkü resim bu kadar basitleştirildiğinde, canlılığındaki herhangi bir sapma kolayca fark edilebilmektedir. Bir anlamda, *color field painting* ressamları, bilinen yapısal baskıdan veya Batı sanatından daha radikal bir şekilde ayrılmışlardır. Bu nedenle *gesture painting* sanatçılarının karşılaştığı sorunlardan daha zor olan biçimsel sorunları ele almışlardır. Sanatçılar boşlukta bir

kütle yanılsaması yaratmak için açık ve koyu değerlerin uyumunu incelemişlerdir (Sandler, 1970, s. 148). Ressamlar, resmin dikkat çekici özelliklerini reddetmiş, tuvallerini karmaşık renk, biçim ve yapı ilişkilerinden kurtararak sanatlarını sadeleştirmişlerdir. Resimlerindeki onlar için fazlalık olanlardan boşaltarak soyut resmin maddi gerçekliğini ifade edebilmişlerdir (Waldman, 1993, s. 242).



**Resim 1.16:** Mark Rothko, *Orange and Tan*, 1954.[15]

20. yüzyılın ilk yarısında Amerika'daki ana sanat akımı Soyut Ekspresyonizm iken, aynı dönemde farklı sanat tarzları yaratan başka sanatçılar da vardır. Bunlardan biri, 1954 ile 1977 arasında Londra ve New York'ta bağımsız olarak ortaya çıkan Pop Art'tır. Pop Art, konusu olarak popüler imgelerin kullanılmasıyla karakterize edilmiştir. Ancak sanatçılar bu imgeleri eleştiriyor mu yoksa övüyor mu belirlemek genellikle zordur (Motherwell, 1981, s. xiii). Neo-Dada, Beat ve Funk gibi akımların sanatçıları, savaş sonrası Amerikan kültürünün hegemonyasına meydan okutarak isyan etmişlerdir. Neo-Dada, 1950'lerin sonlarında ve 1960'larda, esas olarak New York'ta

[15] Kaynak: https://www.nga.gov/features/mark-rothko.html Çevrimiçi, 23 Mayıs 2022

bulunan gevşek bir şekilde organize edilmiş deneysel sanatçılar grubudur. Yeni Gerçekçiler, Olgusal sanatçılar, Polimateryalistler ve Ortak Nesne sanatçılarını içeren daha önemli bir hareketin parçasıydılar. Bu sanatçı grubu, temiz çizgiler ve soyutlamayı vurgulayarak, sanatta hâkim olan biçimsel saflık eğilimine meydan okumayı amaçlamıştır. Buna karşılık Neo-Dadaistler, materyalleri ve medyayı mizahi ve eksantrik bir şekilde karıştırmaya çalışmışlardır (Dempsey, 2002, s. 201). Pop Art sanatçıları ise kitle tüketimine ilişkin ana akım anlayışları reddetmek veya onları ciddi biçimde baltalamak yerine, onları sahiplenmişlerdir. Filozof René Descartes'ın "düşünüyorum öyleyse varım" sözünü "tüketiyorum öyleyse varım" diye çevirerek bir slogan haline getirmişlerdir (Doss, 2002).

Pop Art sanatçıları, reklam, illüstrasyon, giyim, yemek, film yıldızları, çizgi film gibi daha önce göz ardı edilen, çok önemsiz görülen her şeyi ve tüm alt kültürü eserlerinde kullanmışlardır. Bu yeni sanat formunun ilk biyografisini yazan Lucy R. Lippard, "Hiçbir şey kutsal değildi ve daha ucuz ve daha sefil, nesneler daha iyiydi" demiştir. Pop Art gürültüyü, çevrenin çığlıklarını, gündelik hayatın telaşlı temposunu ve sıradanlığı arayarak, tüm bunları büyük ölçekli tablolara ve ortamlara yerleştirmiştir. Pop Art, tüketimciliğe ve kitle iletişim araçlarına agresif bir şekilde tepki vermiştir. Akımın en ünlü sanatçısı Andy Warhol olsa da öncüleri arasında eserlerine reklam ve marka etiketlerini entegre eden Fernand Léger, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters ve Pablo Picasso gibi isimler vardır (Eimert, 2014, s. 292).



**Resim 1.17:** Andy Warhol, Otoportre, 1966.[16]

[16] Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/79889 Çevrimiçi, 23 Mayıs 2022

Soğuk savaş döneminden sonra globalleşmenin yoğun bir şekilde dünyayı ele geçirmesiyle modernizm yerini farklı tekniklerle uğraşan sanatçılara bırakmıştır. Bu döneme Postmodernizm adı verilmiştir. Postmodernizm terimi, sanat pratiklerine ancak 1980'lerin başında sıklıkta kullanılmaya başlanmıştır (Crimp, 1994, s. 1). Postmodernizm'de yeni tekniklerle karşılaşıldığı gibi, daha önce var olmuş sanat akımlarının yenilikçi bir yaklaşımla tekrar ele alındığı da görülmektedir. Postmodernizm diğer sanat akımlarından farklı olarak sadece sanata ait bir terim değildir. Sanatta olduğu gibi felsefe, siyaset, ekonomi, mimari gibi diğer dallarda da Postmodernist görüşler bulunmaktadır.

## 1.3 Postmodernizm

Postmodernizm, modernizmin sanat, mimarlık ve diğer kültürel alanlardaki varlığına karşı, tepki olarak 20. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan felsefi ve kültürel bir harekettir. Postmodernizm, evrensel hakikat fikrine meydan okur ve bunun yerine bireysel deneyimlerin çeşitliliğini ve öznelliğini vurgular. Sanatta bu genellikle ironi, pastiş ve kendini referans alma yoluyla ifade edilmiştir. Postmodern sanatçılar, geleneksel hiyerarşileri alt üst ederek, tek bir sanatsal tarz veya hareket fikrine meydan okuyarak, genellikle bir dizi tarihi ve kültürel referansı eserlerine dahil etmişlerdir.

20. yüzyılın ikinci yarısında sanatın ne olduğu sorusu sorulmaya başlanmıştır. Bu dönemde estetik kaygı yalnızca sanatsal açıdan ele alınmamış aynı zamanda felsefenin de bir konusu olarak görülmüştür. Sanat tarihçileri ve eleştirmenleri aydınlanma ve modernleşme dönemi felsefecilerinden oldukça etkilenmişlerdir. Özellikle Kant'ın estetik anlayışı kapsamında sanat tekrar tanımlanmaya çalışılmıştır. Kant'ın estetik anlayışının özünde yer alan tecrübeyle gelen sezginin önemi vurgulanmıştır. Örneğin modernist eleştirmen Clement Greenberg, Kant'ın estetik anlayışını en önemli temel olarak görmüştür. Kant için sanat ve estetik her açıdan toplumsal ve etik yargıdan bağımsız bir haldedir (Alioğlu & Bayrak, 2019, s. 54).

Sanatsal modernizm, belirli bir topluluk içinde sanatın ne olduğu ve dünyayı nasıl temsil etmesi gerektiği konusunda var olabilecek herhangi bir fikir birliğini yıkmak için yola çıkan bir dizi oluşumdur. Bu oluşumlar, rasyonalitenin egemenliğine meydan okumak için rüya imgelerini işlerine entegre eden sürrealistler, saçmalık ve absürtlüğü keşfederek benzer amaçları hedefleyen dadaistler, yeni teknolojilerin potansiyellerini temsil etmek isteyen fütüristler gibi grupları içerir. Avangard hareketlerin her biri, beklentilere meydan okumak, halkın beğenisini sarsmak, skandal yaratmak ve dünyanın temsil edilme biçimlerini dönüştürmek için farklı bir şekilde yola çıkmıştır (Malpas, 2004, s. 17).

Postmodern sanat, modernizmdeki "yüksek kültür" ve ilerleme hakkında sahip olunan değerleri eleştirmiştir. Postmodernizm bir hareket değil, genel bir tavır olarak görülmektedir. Dolayısıyla, postmodernist sanatı tanımlayan, üzerinde anlaşmaya varılmış bir özellikler listesi yoktur. Postmodernizm, pop art, kavramsal, kolaj, enstalasyon, video, neo-ekspresyonizm, feminist ve performans sanatı dahil olmak üzere birçok yeni form ve stilden oluşan geniş bir sanat hareketidir (Morawski, 2003, s. 8). Postmodernizm terimi, 1960'larda bir dizi yazar tarafından kullanılmıştır. Buna rağmen farklı sosyal ve kültürel olgunun varlığına ilişkin iddiaların ortaya çıkmaya başladığı 1970'lerin ortalarına kadar net bir tanımı yapılmamıştır (Connor, 1989, s. 6).




**Resim 1.22:** Andy Warhol, *Brillo Box,* 1964.[17]

[17] Kaynak: https://philamuseum.org/collection/object/89204 Çevrimiçi, 23 Mayıs 2022

Postmodernistler, modernist sanatçıların önem verdiği sınırları yıkmaya çalıştılar. Modernistler, gerçek sanatın sıradan yaşamı aştığını iddia ederek, genellikle sanatı kendine özgü, bağımsız ve özerk bir alana yükselttiler, sanatın "yüksek sanat" olduğuna ve "düşük kültürde" yaşananların üzerinde olduğuna inandılar. Sanat eleştirmeni Clement Greenberg gibi modernist teorisyenler postmodernistlerin modern yaklaşımlarına uygun olmayan, genellikle orta ve alt sınıf görsel tercihlerle ilişkilendirilen "ucuz", "tatsız" ve "yapışkan" şeyleri etiketlemek için *kitsch*[18] kelimesini kullanarak bu tür sanat eserlerini küçümsediler (Barrett, 2019, s. 307). 1939 yılında, Greenberg bu konu hakkında Avangard ve Kitsch adlı ses getiren makalesini yazdığında, Amerikan soyut sanatının temsilcisi olan Pollock için Meksika sanatının etkisinde olduğunu, bahsedilebilecek tek Amerikan soyut sanatının Piet Mondrian'ın takipçileri tarafından yapılan yeni plastisizm olduğunu belirtmiştir (Danto, 2014, s. 98).

1950 yılında yapılan bir eserle 1960 yılında yapılan bir eser arasındaki fark gittikçe büyümüştür. Örneğin, Amerikan soyut ekspresyonistlerinden geç modernist Jasper Johns'un *Two Beer Can*s (İki Bira Kutusu) veya Andy Warhol'un *Brillo Box* (Brillo Kutusu) gibi gündelik kullanımın banal nesnelerinin yeni sunumu arasındaki karşıtlık farklıdır. Tom Wesselman'ın resimleri, Roy Lichtenstein tarafından temsil edilen çizgi roman veya çizgi film figürlerinin, nesnelerinin ve konuşma veya düşünce balonlarının büyük ölçekli stilize taklitleri, Claes Oldenburg'un günlük tüketilebilir veya faydacı kültür ikonlarının büyütülmüş plastik reprodüksiyonlarıdır. Bu dönemde aynı zamanda, temsil teknikleri, mekanik yeniden üretimin kullanımı ve taklit edilmesinden büyük ölçüde etkilenmiştir. Örneğin Warhol, serigrafi baskılar veya fotoğrafların gazete reprodüksiyonları izlenimi yaratmak için akrilik boya ve yağlı boya kullanmıştır. Kitle kültürünün her yerde bulunan ve banal görüntülerinin sanat

[18] Kitsch; bayağılık, duygusallık ve kötü tat özellikleri taşıyan sanat eserlerine uygulanan bir terimdir. Almanca'da, kelime "kaba çöp" anlamına gelmektedir. İlk olarak, duygusal romanlar ve novellalar ile benzeri karakterdeki şiirler için kullanılmıştır. Anlamı daha sonra başka ifadeleri de kapsayacak şekilde genişletilmiş ve 1925'te sanat tarihçisi Fritz Karpfen, *Der Kitsch: Eine Studie über die Entartung der Kunst* ("Kitsch: Sanatın Bozulması Üzerine Bir Çalışma") adlı bir kitap yayınlamıştır. Kitsch kelimesinin ilk kayıtlı kullanımı, 1926 yılında Oxford İngilizce Sözlüğü'nde yer almıştır. İlk ciddi İngilizce eleştirel tartışması Clement Greenberg'in 1939'da *Partisan Review*'da yayınlanan "Avant-garde ve Kitsch" adlı denemesidir. Greenberg, kitschin parayla isteklerin, tat ve bilginin daha yaygın hale geldiği bir dünyanın sonucu olduğunu düşünmüştür (Chilvers & Glaves-Smith, 2009, s. 1023).

yapıtlarına konu olmaya ne kadar uygun olduğu önemli bir gelişmedir (Grabes, 2008, s. 12).

Amerikalı Edebiyat Eleştirmeni Fredric Jameson kültürün postmodern bir evrede olmasının sanatı da etkileyeceğini iddia etmiştir. "Postmodernizm veya Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı" adlı eserinde kültürün kaderinin ayrılmaz bir şekilde kapitalizmin kaderine bağlı olduğunu savunmuştur (Jameson, 2011, s. 7). Sanat, ticari şirketler tarafından giderek daha fazla desteklenmiş ve bu da sanat ve reklam arasında yeni bir karşılıklı bağımlılığa yol açmıştır. Toplumsal cinsiyet ve kimlik politikaları sanatçılar için kilit meseleler olmaya devam etmiştir, ancak bu tür endişeler toplumsal olarak karşılık bulmamıştır (Hopkins, 2000, s. 199).

Dadaist Marcel Duchamp, 1917 yılında bir pisuarı R. Mutt imzasıyla sanat eseri olarak sunduğunda veya 1919 yılında *Mona Lisa*'ya bıyık çizdiğinde geleneksel güzellik, yaratıcılık, özgünlük ve özerklik kavramlarına meydan okumuştur. Onun bakış açısına göre bir pisuar ancak bir sanatçı onu sergilediğinde sanat eseri olabilmektedir. Postmodernizm'i ilk adımlarından biri olan Pop Art'ın önemli ismi Warhol ise *Coca-Cola* şişeleri, *Brillo* kutuları, film yıldızlarının fotoğrafları ve *Campbell* çorba kutuları gibi kitlesel olarak üretilmiş gerçekliği yeniden üretmiştir. Akademisyen, Huyysen'e göre, Duchamp sanat olan ve olmayan arasındaki ayrımı yapmaya çalışırken, Warhol böyle bir polemikle ilgilenmemiştir (Huyssen, 1986, s. 148).

1960'ların sanat ortamı, sanatın temel değerlerini dönüştüren önemli değişimlere ve dinamiklere tanık olmuştur. Özgünlük ve ilahi estetik kavramlarının yerini yapı söküm, eklektizm ve taklitçilik almış, bu da sanatın temel değerlerini değiştirmiştir. Dadaizm ve Duchamp dönemi Baudrillard'ın işaret ettiği gibi trans-estetik bir dönem olarak başlamış ve postmodern sanatın en önemli unsuru olan "estetik üretimi" köklü değişimlere uğratmıştır (Baudrillard, 2005, s. 152). Özetle, hazır malzemelerin sanat eseri olarak kabul görmeye başladığı 20. yüzyılda sanatsal sunumun değişmesi sonucunda pop art ve kavramsal sanat gibi birçok akım ortaya çıkmıştır.

Sanat eleştirmeni Arthur Danto bu dönemi “sanatın sonundan sonra” olarak tasvir etmiştir. Bu tanımı yaparken, genel olarak anlam bütünlüğünün olmaması ve bunun sonucunda anlatımın belirli bir yönünün bulunmamasına dikkat çekmiştir. 1960’lardan sonra artan üslup patlamasıyla beraber kavramsal sanatın aldığı şekil sonucunda, Duchamp’ın *readymade* eserleri ile başlayan dönemin tepe noktasına bir şeyin sanat adı altında nitelendirilmesi için elle tutulur bir nesne bile olmasının gerekmediğini göstermiştir (Danto, 2014, s. 36-37).

Postmodernizm, öznelliğe yaptığı vurgu ve evrensel gerçeklerin reddi yoluyla, geleneksel sanatsal hiyerarşilere meydan okumuş ve sanatsal ifade için yeni olanaklar açmıştır. Postmodern sanatçılar, bir dizi tarihsel ve kültürel referansı birleştirerek, anlam ve karmaşıklık açısından zengin, modernizmin baskın anlatılarını alt üst eden ve çevremizdeki dünyaya yeni bir bakış açısı sunan eserler yaratmışlardır.

# İKİNCİ BÖLÜM
# MODERN SANAT MÜZELERİ

Modern sanat müzelerinin tarihi, 19. ile 21. yüzyıl arasını kapsayan karmaşık bir süreçtir. Bu kurumlar, çağdaş sanatçılara çalışmalarını sergilemeleri için platform sağlayarak, ziyaretçilere sanattaki en son gelişmelerle ilgilenme fırsatı sunmuş ve sanat dünyasının şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu bölümde modern kavramın gelişimi anlatılmış, ilk modern sanat müzesinin açılışına kadar müzecilikten genel hatlarıyla bahsedilmiştir.

## 2.1 Modern Sanat Müzelerinin Tarihi

Modern sanat müzeleri, modern sanatın çeşitli türlerini sergilemek için tasarlanmış olan kurumlardır. Bu müzeler, modern sanatın çeşitli türlerini, 20. yüzyılın başından itibaren ortaya çıkan sanat akımlarını, özellikle de modernizm, postmodernizm, minimalizm, konstrüktivizm, pop art, neo-avangardizm ve dijital sanat gibi akımları sergilemek için tasarlanmıştır.

Modern sanat müzeleri ve modernite kavramı üzerine konuşurken, modernite teriminin ekonomik, politik, sosyal ve kültürel dönüşümlerle ilişkili olduğunu anlamak önemlidir. Modernite, tarih boyunca farklı sosyal teorisyenler tarafından çeşitli şekillerde ele alınmıştır. Tarihsel süreçte, 17. yüzyılda Rene Descartes'tan Immanuel Kant gibi Aydınlanma Dönemi filozoflarına kadar, modernitenin teorik söyleminde, akıl, bilginin kaynağı ve toplumun ilerlemesinin temeli olarak ele alınmıştır (Hooper-Greenhill, 2000, s. 16). Karl Marx ve Max Weber gibi sosyal teorisyenler ise moderniteyi Orta Çağ veya feodalizmden sonraki dönemi temsil eden bir kavram olarak görmüşlerdir (Berman, 1982, s. 16). 20. yüzyıla gelindiğinde ise Zygmunt Baumann ve Anthony Giddens gibi sosyologlar moderniteye farklı bakış açıları geliştirmişlerdir. Baumann, modernitenin özelliğinin sürekli değişim ve belirsizlik olduğunu ileri sürmüştür (2006, s. 2) Giddens ise “refleksif modernizm” adını verdiği teorisinin modernitenin temelinde yer aldığını savunmuştur. Bu teoriye göre sosyolog

modernitenin benzersiz bir ilerleme seviyesi yarattığına dikkat çekerken, yeni sorunlar ve zorluklar da yarattığını kabul etmiştir. Bu yaklaşım, bu zorlukların üstesinden gelmek için eleştirel öz farkındalık olan "refleksivite[19]" nin önemini vurgulamıştır (1991, s. 1)

Modernitenin yanı sıra çağdaş teriminin kullanımı da modern sanat müzelerini tanımlamak açısından önemlidir. Her iki terim de yakın anlamlıdır, ancak kullanıldıkları disipline ve deneyimsel arka plana dikkat etmek gerekir. Fransızca ve tüm Latin dillerinde, Aydınlanma sonrası ortaya çıkan terminolojinin etkisiyle, tarihçiler Amerika'nın keşfi ile Fransız Devrimi arasındaki dönemi "Modern Çağ" olarak adlandırırken, sonraki döneme ise "Çağdaş Çağ" denmiştir. İngilizce konuşan tarihçiler ise her iki dönemi de sırasıyla "Erken Modern" ve "Modern" olarak adlandırmışlardır. Tarihsel Alman terminolojisi de bu iki tanımlamaya benzerlik göstermektedir. "*Frühe nuezeit*" (Erken modern çağ) ve "*Neure/Neuste Geschichte*" (Yakın/Yakın Tarih) ile "*moderne*" (modern) ve "*zeitgenosse*" (Çağdaş) sıfatlarıyla terimin anlamını oldukça açık hale getirmiştir (Lorente, 2016, s. 12).

Modern müzeler, kültürel ve doğal nesnelerin toplanması ve sergilenmesinin hem özel evlerde hem de kamu kurumlarında moda haline geldiği bir zamanda Avrupa'da ortaya çıkmıştır (Simmons, 2016, s. 139). Sosyolog Tony Bennett'in "*The Birth of the Museum*" (Müzenin Doğuşu) adlı çalışmasında ifade edildiği gibi, müze, yapının işlevsel bir kavramı olup, hedefleri ve etkinlikleri içeren bir dizi tanımlayıcı özelliğe sahiptir. Rönesans döneminde çoğu yapıda müze tanımı kullanılsa da amaçları esasen modern müzeninkinden farklı olmuştur (Bennett, 1995, s. 26). Rönesans dönemi koleksiyonculuğunu inceleyen Müzeci Hooper-Greenhill, bu koleksiyonların arkasındaki itici gücün, gizemli sembollerin düzenlenmesi, en sonunda yaşamı, evreni ve her şeyi anlama arzusu olduğunu belirtmiştir (2003, s. 12). Rönesans

[19] Refleksivite; nitel araştırma bağlamında, araştırmacının kendi deneyimlerine, önyargılarına ve araştırma sürecindeki etkilerine odaklanarak düşünce sürecini yeniden değerlendirmesi sürecidir. Bu süreç, araştırmacının kendi katkısının farkında olmasını ve deneyimlerinin araştırma sonuçlarını nasıl etkileyebileceğini sürekli olarak değerlendirmesini içerir. Bu öz farkındalık, araştırmacıyı araştırma sürecinde konumlandırmak ve sonuçların güvenilirliğini haklı çıkarmak için önemlidir. Refleksivite ile araştırmacının rolü, araştırmayla aynı eleştirel analiz ve denetime tabi tutulur (Patnaik, 2013, s. 99).

koleksiyonculuğu modern müzeden farklı olarak, sadece özel bir kesimin erişebileceği bir yapı olmuştur. Koleksiyon sahibi olmak ve onları düzenlemek, sahiplerine özel bir bilgi erişimi sağlamıştır. Bu bilgi, yalnızca koleksiyona girmeye izin verilen kişiler tarafından özümsenebilir hale gelmiştir (Bennett, 1995, s. 36).

Rönesans Dönemi'nden sonra Avrupa'da gerçekleşen sanayileşme ile beraber koleksiyonculuk ve müze kavramları da değişmeye başlamıştır. Tony Bennett'e göre, modern müzelerin kökleri 19. yüzyılın ortalarında düzenlenen Dünya fuarlarına dayanmaktadır. 19. yüzyılın ikinci yarısında Londra'da başlayan Dünya fuarları, büyük ölçekli demiryolu taşımacılığının gelişmesiyle halk için daha önce hiç olmadığı kadar erişebilir hale gelmiştir (Hudson, 1975, s. 41). Bu fuarlarda, Rönesans koleksiyonculuğunda bulunan seçkin bir kesimin bilgiye ulaşmasının tam tersine insanlara dünya hakkında bilgi sunmak amacıyla nesneler incelenerek sergilenmiştir (Bennett, 1995, s. 47). Dünya fuarları, müzelerin toplumsal gücünü artırmıştır. Bu dönemde birçok ulusal müze kurulmuş, giderek daha fazla uzmanlaşmış ve çeşitlenmiştir (Simmons, 2016, s. 139). Müzeler, nesnelerin sistematikleştirilmesi ve sergilenmesi yoluyla bilgiyi organize etme ve sunma işlevi de görmüştür. Bu kodlama ve sergileme teknikleri, temsil ettikleri bilgileri kamuya açık hale getirmek için uygulanmıştır (Hooper-Greenhill, 2003, s. 168).

Modern sanat müzelerin başlangıcı yaşayan sanatçılara ait eserlerin ilk defa özel bir alanda sergilendiği Fransa'dadır. Bu bağlamda tarihsel bir bütünlük açısından Akademi sergilerinin büyük bir önemi bulunmaktadır. *Académie royale de peinture et de sculpture* (Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi), 1648'de kendilerini zanaatkarlardan ayırmaya çalışan saray sanatçıları tarafından kurulmuştur. Akademi üyeleri, devlete hizmet etmiştir. Bu sanatçılar ideolojik olarak sanat ticaretine karşı olmuşlardır. Bu duruşları, eserlerinin sergilenmesiyle ilgili bir karşıtlık yaratmıştır. Çünkü onlar için sanat eserlerini sergilemek, satılık malları sergilemeye fazlasıyla benzemektedir. Birkaç yıl süren direnişin ardından dönemin kralı olan XIV. Louis'in başbakanı Jean-Baptiste Colbert tarafından zorlandıktan sonra akademisyenler saray için düzenli sergiler yapmayı kabul etmişlerdir. Bu sergilerin ilki 1667'de *Palais-Royal* (Kraliyet Sarayı)'de düzenlenen *Salon* olmuştur. Büyük ilgi gören sergi, 1699'da

Louvre Büyük Galerisi'ne, 1725'te Louvre'daki *Galerie d'Apoillon* (Apollo Galerisi) ve *Salon Carre* (Kare Salon)'a taşınmıştır (Bennett, 1995, s. 36).

Devletin bir kurumu olan Akademi, Fransız Devrimi'ne kadar resim ve heykel sergilerini kontrol etmiştir. O zamana kadar *Salon*'a katılım sadece Akademi üyeleri ile sınırlı olmuştur. Ancak 1789'da monarşinin ve kurumlarının yıkılmasıyla *Salon*, Fransız veya yabancı tüm sanatçılara açılmıştır. İlk açık *Salon*, 1791'de yapılmış ve 794 eser sergilenmiştir. Bu sayı yalnızca akademisyenlere özel *Salon*'daki sayının iki katından fazladır. Sahip olduğu bu başarıdan sonra *Salon*, modern sanat dünyasıyla ilişkilendirilen türde bir kamusal sergi ve tartışma ortamı haline gelmiştir (Altshuler, 2008, s. 12).

Dünyanın ilk modern sanat müzesi açma girişimi, sergileme kültürü hakkında *Salon* gibi bir geçmişi olan Fransa'da gerçekleşmiştir. 1818 yılında Paris'teki Louvre Müzesi'nin geçmişin önemli eserlerine ayrılması nedeniyle, çağdaş Fransız sanatçılarının eserlerinin sergileneceği bir alana ihtiyaç doğmuştur. Bunun üzerine *Palais du Luxembourg* (Luxemburg Sarayı) *Musée des Artistes Vivants* (Yaşayan Sanatçılar Müzesi) adıyla bir kamu müzesine dönüştürülmüştür (Lorente, 2016, s. 25). Müzenin başlıca stratejisi sanatı teşvik etmek ve kraliyet gücünü göstermek olmuştur. Yaşayan Sanatçılar Müzesi Fransız çağdaş sanatı gösterildiği için Akademi ile de yakından bağlantılıdır. Müze öncelikle sanatçıların Fransız sanatının en iyi eserlerini örnek alabileceği bir eğitim kurumu olarak görülmüştür. Bu nedenle müze yalnızca pazar günleri halka açılmıştır. Haftanın geri kalanında sadece sanatçılar ve pasaportlarını ibraz eden yabancı ziyaretçiler kabul edilmiştir (Tas, 2015, s. 228).

Müze açılışından itibaren, sadece yaşayan sanatçılarla ilgilenmesiyle modernizmin bir sembolü olmuştur. Ancak aynı zamanda salt Fransız sanatçıların temsil edilmesi nedeniyle milliyetçi bir yanı da bulunmaktadır. Milliyetçi yönünü güçlendirmek adına koleksiyonun yalnızca Kral'a ait olmadığını, aynı zamanda Yaşayan Sanatçılar Müzesi'nin yönetiminin de kraliyet ailesine bağlı olduğunu belirtmek için resmi katalogların kapağında kuruma *Musée Royal* (Kraliyet Müzesi) adı verilmiştir. 1848 devriminden sonra da müze, Fransız ulusal mirasının bir parçası olarak kabul

edilmiştir. Ancak Fransa'nın sık sık yönetim değişiklikleri yaşaması nedeniyle, müze siyasi bir araç haline gelmiş ve sergilerde devlet başkanının destekleyicisi olarak rolü dolaylı olarak vurgulanmıştır (Lorente, 2016, s. 38).




**Resim 2.1:** *Salon* sergisinden bir görünüm, 1787[20]

Prensip olarak, Yaşayan Sanatçılar Müzesi'nde yalnızca yaşayan sanatçıların eserleri sergilendiği için kalıcı bir koleksiyonu olmamıştır. Bir sanatçı öldüğünde eserleri belli bir süre içinde müzeyi terk etmek zorundadır. Müze, çağdaş Fransız Okulu'nun en büyük başarılarının görsel özetinin sunulduğu bir alan olmuştur. Koleksiyonunun belirli bir bölümünün Louvre Müzesi'ne veya Fransa'nın diğer bölgelerindeki müzelere düzenli olarak aktarılması, müzenin koleksiyonunun güncel kalmasını sağlamıştır. Her biri kendi uzmanlık alanı veya dönemi olan birkaç devlet müzesi arasında bölünmüş bir ulusal sanat koleksiyonundan oluşan Fransız sistemi bu uygulamadan kaynaklanmaktadır. Avrupa'daki ilk çağdaş sanat müzesinin sürekli değişen bir koleksiyon formülünü kullandığını görmek çarpıcıdır. Konu, 21. yüzyılda da modern ve çağdaş sanat müzeleri için güncelliğini korumuştur (Tas, 2015, s. 228).

[20] Kaynak:chttps://www.metmuseum.org/art/collection/search/393346 Çevrimiçi 31 Mayıs 2022

Müzeler, 20. yüzyıl boyunca teknolojik ve sosyal değişikliklerin de etkisiyle önemli ölçüde evrim geçirmiştir. New York Modern Sanat Müzesi başta olmak üzere müze kavramını genişleten yeni müzeler kurulmuştur (Lehman, 2008, s. 20). Yaşayan Sanatçılar Müzesi'nden 111 yıl sonra kurulan New York Modern Sanat Müzesi (MoMA)'nin kapılarını halka açmasının üzerinden 90 yıldan fazla zaman geçmiştir. 1929'da kurulan MoMA, o zamandan beri dünyaya yayılan yeni bir tür müze olan Modern Sanat Müzesi'nin önemli bir nirengi noktası olmuştur. 21. yüzyıla gelindiğinde her başkente bu türden bir modern sanat müzesi açılmış, daha küçük şehirlere yayılmaya devam etmektedir (Shalina, 2016, s. 815).

Sonuç olarak, bir modern sanat müzesi, modern ve çağdaş sanatın sergilenmesine ve yorumlanmasına adanmış bir kültür kurumudur. Bu müzeler, çağdaş sanatın anlaşılmasını ve takdir edilmesini teşvik etmede çok önemli bir rol oynamakta ve genellikle en yeni ve deneysel çalışmaların sergilenmesi için bir platform görevi görmektedir. Sergileri ve eğitim programları aracılığıyla modern sanat müzeleri, halkın zamanımızın sanatıyla ilişki kurması ve öğrenmesi için bir alan sağlamaktadır.

## 2.2 Dünya Modern Sanat Müzeleri

Modern sanatın önemli müzeleri, dünyanın dört bir yanındaki sanatseverlerin ziyaret etmesi, kültürel miraslarının korunması ve paylaşılması için önemli merkezlerdir. Bu bölümde modern sanat müzelerine yön veren dünyanın önde gelen modern sanat müzelerinin tarihçesi incelenmiştir.

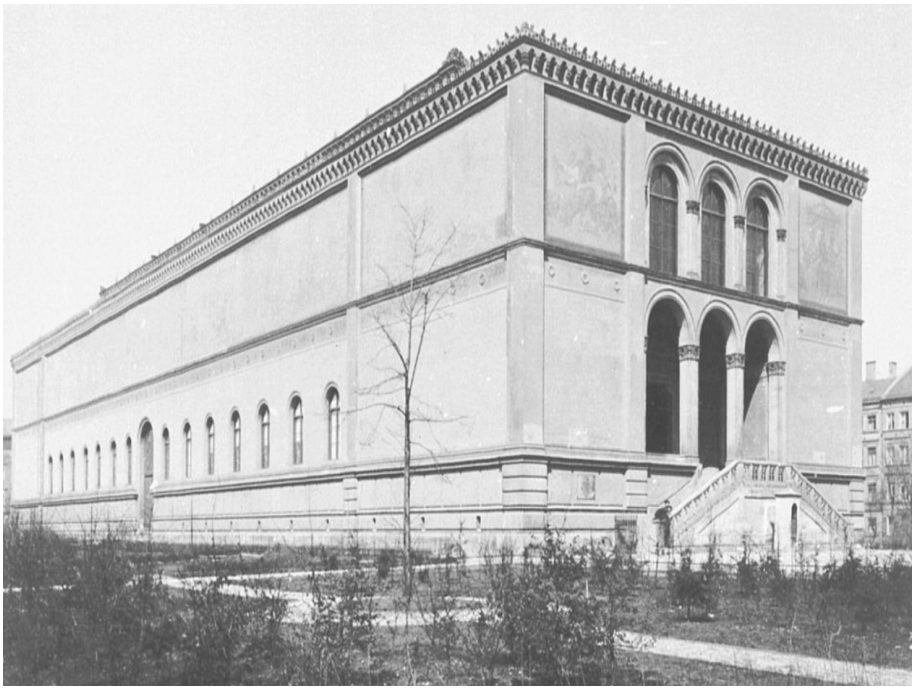
Müzeler yaklaşık 200 yıllık bir süreç içerisinde farklı isimler almış ve buna göre de görevler üstlenmiştir. Bu durum beraberinde bazı tartışmaları da getirmiştir. Özellikle 20. yüzyıla gelindiğinde sanat tarihçileri arasında çağdaş sanattan tam olarak ne anlaşılması gerektiğine dair bir soru ortaya çıkmıştır. Sanat Tarihçisi Bruce Altshuler çağdaş sanatı, yaşayan veya yakın zamanda ölmüş sanatçılar tarafından yaratılan eserler olarak tanımlamak doğal görünse de bu terim genellikle geleneksel sanattan daha yenilikçi ve ileri teknolojiye sahip mevcut sanatsal üretimin bir alt kümesini

tanımlamak için kullanılmıştır. Bu ayrım, ilk olarak 19. yüzyılda Fransa'da meydana gelen, akademik ve avangart sanat arasındaki tarihsel kopuşu varsaymaktadır. Bununla birlikte, modern sanatın güncel olanla özdeşleştirilmesi, müzelerin modern sanatı toplamaya başladığı Almanya'da ortaya çıkmıştır (Altshuler, 2005, s. 4).

Fransa'da kurulan Yaşayan Sanatçılar Müzesi'nin ardından Almanya ve diğer Avrupa şehirlerinde benzeri müzeler açılmıştır. Paris yalnızca modern sanatlar için ayrılmış ilk müzeye ev sahipliği yapmış olsa da bir modern sanat müzesi olması için özel olarak inşa edilen ilk yapı Münih'tedir. *Neue Pinakothek* (Yeni Sanat Galerisi) adı verilen müze, 1786'da doğan Bavyera Prensi Ludwig tarafından 1853'te açılmıştır. Bavyeralı Ludwig olarak anılan prensin gençliği, savaş ve devrimlerle geçmiştir. Özel öğretmenler tarafından eğitilmiş ve prenslik eğitiminde nadir görülen Göttingen ve Landshut üniversitelerinde derslere katılmıştır. Ancak bu eğitimlerin hiçbiri genç prensi, yaşam boyu sanat tutkusunu geliştirdiği, 1804 ve 1805 yıllarında İtalya'da geçirdiği aylar kadar etkilememiştir. İtalya'nın antik anıtlarını gezmiş ve sanatla dolu villalarında Roma soylularının kültürünü deneyimlemiştir (Sheehan, 2000, s. 60). Ludwig, Münih'e döndükten kısa bir süre sonra 1808'de *Kunstakademie* (Sanat Akademisi)'yi açmıştır. Burası sadece eğitim sağlamak ve üyelerinin çalışmalarını sergilemek için değil, daha geniş anlamda tüm sanatsal aktivitelerin merkezi olarak, teşvik edici bir etki yaratacak şekilde kurulmuştur. Ludwig, 1838 yılında *Kunstakademie* (Güzel Sanatlar Akademisi) ve *Kunstverein* (Sanat Birliği) tarafından düzenlenen sergiler için *Kunst und Industrie-Ausstellungsgebäude* (Sanat, El Sanatları ve Makinelerin Sergilendiği Salonlar) 'nin yapımını desteklemiştir. Bu sırada da bir sanat galerisi planlamaya ve sistematik olarak sanat eserleri toplamaya başlamıştır (Lenz, 1989, s. 3). Bu amaçla 1842'de yapımına başlanan ve 1853'te açılan *Neue Pinakothek*, *"für Gemälde aus diesen und aus künftigen Jahrhunderten*" (şimdinin ve sonraki yüzyılların resimleri için) adı verilen bir müze tasarlamıştır (Lorente, 1995, s. 194).

Ludwig, çağdaş Alman sanatının başarılarını ve kendisinin bir patron olarak rolünü betimlemek amacıyla *Neue Pinakothek*'in dış cephesine duvar resimleri tasarlaması için Alman Ressam Wilhelm von Kaulbach'ı görevlendirmiştir (Sheehan, 2000, s. 98).

*Neue Pinakothek* 1853'te açıldığında, aralarında Ludwig'in 1841'de satın aldığı Leo von Klenze'nin koleksiyonundan önemli eserler de dahil olmak üzere yaklaşık 300 tablo sergilenmiştir. Eserlerin büyük çoğunluğunu, açık arttırmadan veya *Kunstverein* sergilerinden satın alınan janr veya manzara resimlerinden oluşturmuştur (Lenz, 1989, s. 3). Müzenin koleksiyonunun büyümesi ve itibarı, kurucusunun ölümünden sonra sekteye uğramıştır. Ludwig 1868'de öldüğünde *Neue Pinakothek*'te 168 farklı sanatçının 400 tablosu vardır ve bunların geneli kendisi tarafından satın alınmıştır. Ancak Wittlesbach hanedanından haleflerinden hiçbiri onun resim toplama tutkusunu paylaşmadığı için kraliyet satın almaları daha sonra durma noktasına gelmiştir. Düzensiz gelişimine rağmen, *Neue Pinakothek* her zaman kültürel standart olmuş, müzeler tarihinde ileriye doğru atılmış önemli bir adımı temsil etmiştir. Çağdaş sanat eserlerinin sergilenmesi için özellikle tasarlanmış ilk müze olmasının yanı sıra, döneminde kalıcı modern koleksiyona sahip tek müzesidir. 19. yüzyılda kurulan birçok modern sanat müzesinin koleksiyon seçilimi, Ludwig tarafından *Neue Pinakothek* için belirlenen kronolojiyi takip etmiştir (Lorente, 2016, s. 49).



**Resim 2.2:** *Neue Pinakothek,* Münih, 1900'ler sonrası (Schroeder, 1999, s. 6)

Avrupa'nın diğer tarafı İtalya'da ise müzecilik konusunda farklı şehirlerde gelişen oturmuş bir müze anlayışı bulunmaktadır. Büyük İtalyan ulusal koleksiyonları, 15. yüzyıldan itibaren kutlama ve statü gibi amaçlarla nesneler toplayan çok sayıda hanedan ailesinin koleksiyonlarından meydana gelmiştir. Bu koleksiyonlar, sahiplerinin eserleri eğitimli ve seçilmiş ziyaretçilere sunmaya karar verdiği 17. yüzyılda görünür hale gelmiştir (Troilo, 2011, s. 465). Toskana Büyük Dükalığı'nıda yaşayan *de Medici* ailesinin himayesinde 16. yüzyılda kurulan *Galleria degli Uffizi*, dünyanın en iyi bilinen sanat koleksiyonlarından birine ev sahipliği yapmıştır. Galeri İtalya'nın en popüler galerilerinden birisi olmuştur (Duncan & Wallach , 1980, s. 453).

18. yüzyılın sonuna gelindiğinde ise bir bütün olmaya başlayan İtalyan devletleri kültür politikalarının merkezine "Louvre benzeri" müzeler kurmayı yerleştirmişlerdir. Açtıkları ilk sanat müzelerinden bazıları 1734'te Roma'da *Musei Capitolini* (Kapitolin Müzesi), 1711'de Vatikan Müzesi, 1771'de Floransa'da L*e Gallerie delgi Uffizi* (Uffizi Galerisi) ve 1777'de Napoli'de *Reale Museo Borbónico* (Kraliyet Burbon Müzesi)'dur. Bu önemli örnekler dışında Milano'da 1806 yılında *Pinacoteca Brera* (Brera Sanat Galerisi), 1809'da Venedik'te *Galleria dell'Academia* (Akademi Galerisi), 1808'de Bologna'da *Pinacoteca Nazionale* (Ulusal Resim Galerisi*)* ve 1810'da Perusa'da *Galleria Nazionale dell'Umbria* (Umbria Ulusal Galerisi) gibi başka müzeler de kurulmuştur. İtalya, kendine ait "Louvre benzeri" müzeleriyle birçok örnek oluşturmuştur (Lorente, 2016, s. 46).

İtalya Krallığı, bölgesel devletlerin dağıtılması ve *Piedmont'*taki Savoy Hanedanlığı'nın kontrolü ele geçirmesiyle 1861'de kurulmuştur. Birkaç yıl içinde, *Regno di Sardegna* (Sardunya Krallığı)'nın idari sistemi, seçim yasası, anayasa sözleşmesi İtalya'yı da kapsayacak şekilde genişletilmiştir. Esas olarak ülkenin kuzeyinden gelen bir sınıf tarafından yönetilen yeni devlet, kamusal alana kolektif katılımın teşvik edilmesinde işlevsel olmayan, seçkinci bir tutum takınmıştır (Dickie, 1999). Devlet, yakın zamanda elde edilen birliğin dağılma riskini önlemek ve ortak bir biz duygusu inşa etmek için "İtalyan yapma" (*fare Italiano*) adı verilen bir kültür politikası yaratmıştır. Bu politikaya göre müzeler önemli bir yere sahiptir. Çok sayıda yeni ve eski vakıf müzeleri tekrar değerlendirilmiştir. Yenilenen kültür politikasının

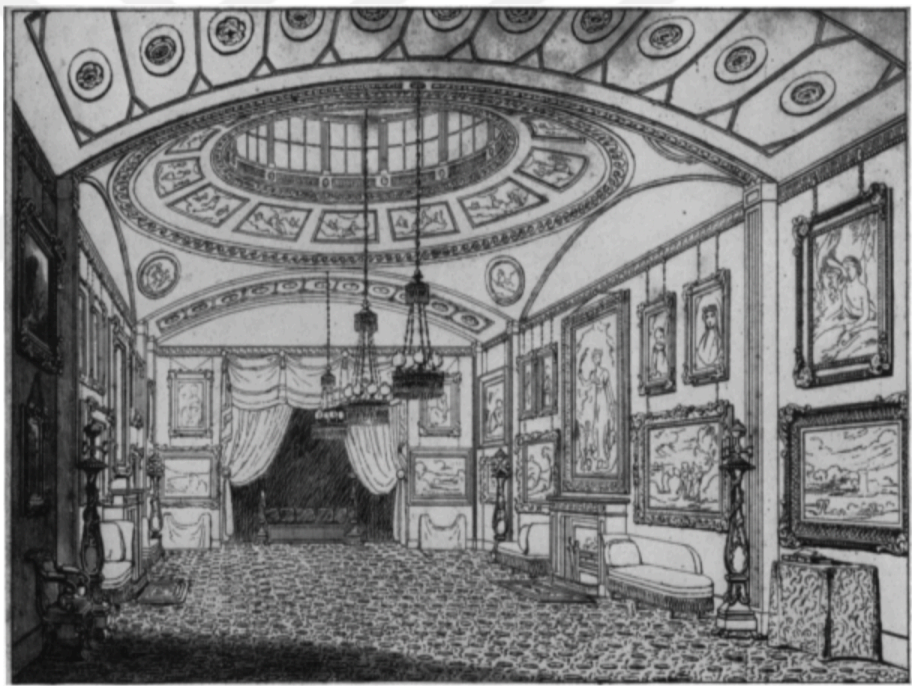
bir bölümünü ise modern sanat müzesi kurulması oluşturmaktadır (Troilo, 2011, s. 467).

Müzecilik konusunda belirli bir geçmişe sahip İtalya'da modern sanat müzelerinin açılması 1871'de halk oylamasıyla İtalya krallığının yeni başkenti seçilen Roma'da, 1883'te *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* (Ulusal Modern Sanat Galerisi) (GNAM) kurulmasıyla olmuştur. GNAM, Şehrin popüler bir caddesi olan Via Nazionale'deki *Palazzo delle Esposizioni*'nin zemin katında yer almıştır. Bu bina, 1883'te düzenlenen uluslararası bir sergi için ve gelecekteki ulusal çağdaş sanat sergilerine ev sahipliği yapmak için inşa edilmiştir. Geçmişte İtalya'nın diğer şehirlerinde de aynı türden sergiler açılmıştır, ancak 1883'de elde edilen başarı, devleti sergide yer alan eserleri satın almaya ve yaşayan ya da yeni vefat etmiş sanatçıların eserlerinin toplanacağı bir galeri oluşturmaya yöneltmiştir (Lorente, 2016, s. 84).




**Resim 2.3:** *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Roma (Terraroli, 2002, s. 154)

Müze, her şeyden önce Eğitim Bakanı Baccelli'nin çabalarının sonucunda, İtalya'da modern sanata adanmış bir yer oluşturmak ve Roma'yı ülkede pek ilgi görmeyen sanat biçimini tanıtan bir müze ile zenginleştirmek gibi iki hedef doğrultusunda açılmıştır. Bu iki amaç 1883'te, Roma'da uluslararası bir modern sanat sergisinin düzenlenmesini sağlamıştır (Troilo, 2011, s. 485). Devlet ve Kral alımlarından oluşan kalıcı koleksiyonun da üst katta yerleştirilmesi uygun görülmüştür. Müze kurulduğunda, 19. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış sanatçıların ve ünlü ustaların resim, heykel, gravür ve çizim koleksiyonuyla ilgilenilmesine karar verilmiştir. Müzenin kendine ait binası İtalyan birliğinin ellinci yıldönümünü kutlamak için 1911'de düzenlenen başka bir büyük uluslararası sergi vesilesiyle inşa edilmiştir (Lorente, 2016, s. 84).



**Resim 2.4:** Sir John Leicester'ın Galerisi, Londra, 1819 (Hall D., 1960, s. 34)

İngiltere'de modern sanat koleksiyonculuğu, o zamanlar herhangi bir kurumsal yapı olmamasına rağmen İtalya'dan önce bireysel çabalarla başlamıştır. Bir müze olarak adlandırılmasa da İngiliz modern sanatının sergilenmesi ile ilgili ilk ve en önemli çalışma Yaşayan Sanatçılar Müzesi ile aynı yıl 1818'de Sir John Fleming Leicester tarafından yapılmıştır. Leicester, topladığı modern sanat koleksiyonlarını Londra'da bulunan evinde sergilemiştir. Cambridge'de eğitim görmüş bir sanat meraklısı olarak,

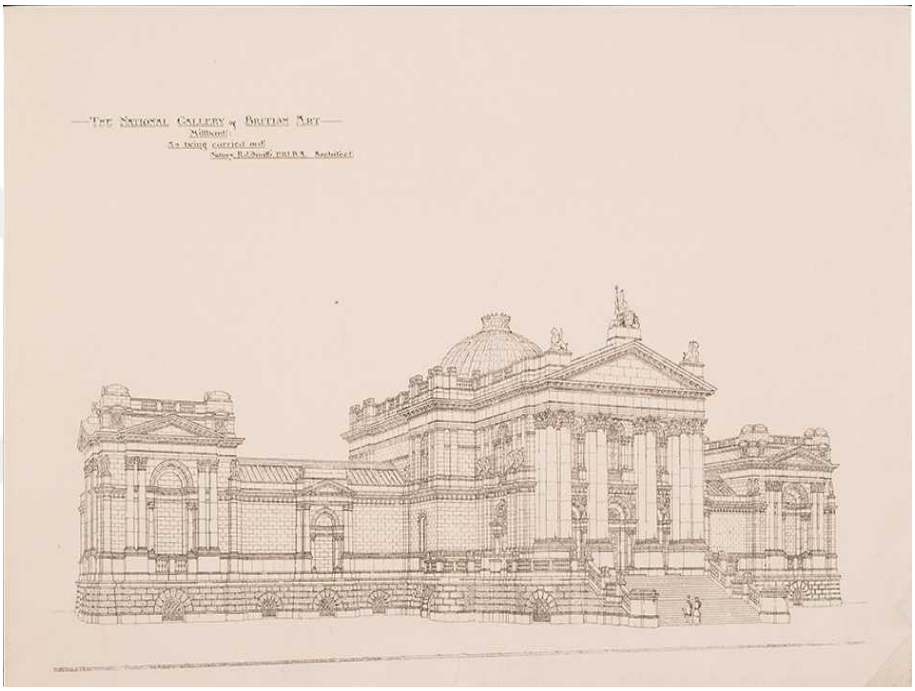
öncelikle birinci ve ikinci nesil akademisyenlerin resimlerini içeren İngiliz sanatını toplamıştır. Eserlerin konuları arasında, modern tarih, portre, at ve köpek resimleri, *Tabley House* manzaraları ve kendi alayı olan *King's Cheshire Yeomanry*'ye bakan Leicester'ın tasvirleri yer almıştır (Hoock, 2010, s. 577). Sir John'un eserleri sanatçılardan doğrudan alımlar, müzayede yoluyla satışlar ve diğer koleksiyoncular aracılığı ile toplamıştır (Chun, 2003, s. 23).

Modernite ile beraber milliyetçilik de çoğu zaman ilk modern sanat müzelerinin merkezi bir özelliği olmuştur (Lorente, 2016, s. 69). Bu nedenle Leicester'in bu girişiminin, benzer şekilde milliyetçi bir yapıya sahip olan Paris'teki Yaşayan Sanatçılar Müzesi'nin açılışıyla aynı yıl olması şans eseri değildir. Ancak Lüksemburg Müzesi, Louvre'un bir antitezi ve tamamlayıcısı olarak doğmuşken, Sanat Tarihçisi Pedro Lorente'ye göre Londra'daki müzeler henüz bu adımı atacak kadar olgun değildir. Çünkü ilk olarak Louvre gibi kapsamlı bir müze açma aşamasını tamamlamamışlardır (Lorente, 2016, s. 46).

İngiliz Modern Sanat'ı için diğer bir önemli gelişme de 1897 yılında açılan *National Gallery of British Art* (Ulusal İngiliz Sanatı Galerisi)'tır. Daha sonra *Tate Britain* adını alan müze, şeker tüccarı ve hayırsever Sir Henry Tate tarafından kurulmuştur. Müzenin orijinal binası, Sidney R. J. Smith tarafından tasarlanmıştır (Spalding, 1998, s. 11). Ulusal İngiliz Sanatı Galerisi 1897'de açıldığında yedi galeri, bir merkez salon, kubbenin altında bir balkon, giriş holü üzerinde bir teşhir alanı ve bodrum katında ofislerden oluşmaktadır. 1899'da Sir Henry Tate, sekiz galeri ve bir heykel salonu eklemiştir. 1910'da Sir Joseph Duveen, Turner kanadı da denilen ana katta beş oda ve bodrum katındaki odaları halka sunmuştur. 1926'da ise Modern Yabancı Sanat ve Amerikalı Ressam John Singer Sargent eserleri için büyük bir galeri açılmıştır. Galerinin resmi adı *National Gallery of British Art*, *Millbank* olsa da o dönemde yaygın olarak *Tate Gallery* olarak anılmıştır (Manson, 1929, s. 1).

Galeri, 21 Temmuz 1897'de açıldığında, Henry Tate'e ait seksen yedi resim ve üç heykelden oluşan koleksiyonundan başka, Trafalgar Meydanındaki Ulusal Galeri'den, Victoria ve Albert Müzesi'nden transfer edilen karışık bir resim koleksiyonuna da

sahiptir. Henry Tate, Galerisi'nin bağımsız olmasını amaçlamış olsa da müze Ulusal Galeri Denetim Kurulu tarafından denetlenmiştir. Müzenin koleksiyonu, İngiliz Sanatı'nın Ulusal Koleksiyonu olarak değil, 1790'dan sonra doğan sanatçıların Modern İngiliz Sanatı Koleksiyonu olarak sınırlandırılmıştır. Ancak 1954'te, Ulusal Galeri ve Tate Galerisi Yönetmeliği ile bu iki sınırlama ortadan kaldırılmış ve Millbank'taki koleksiyonlar Tate Denetçilerine devredilmiştir. (Reid, 1969, s. 6).



**Resim 2.6:** Tate Britain için tasarım, Londra, 1892[21]

Avrupa'da modern sanat müzelerinin açılımı hızlı bir şekilde devam ederken, 1914'te başlayan I. Dünya Savaşı'nın etkisi ile müzecilik durma noktasına gelmiştir. Savaş sonrası dönemde ise müzecilik faaliyetleri, Amerika Birleşik Devletleri'nin politikalarıyla beraber hız kazanmıştır. Özellikle bu dönemde Amerika Birleşik Devletleri'nde mekanize, endüstriyel bir toplumda yaşamanın maliyet ve faydalarını, yoksulların ve ayrıcalıklı olmayanların sosyo-ekonomik durumunu, kadınların rolünü, servet dağılımını ve müze kurumlarının otoritesini sorgulayan hareketler başlamıştır.

[21] Kaynak: https://www.tate.org.uk/about-us/history-tate/history-tate-britain Çevrimiçi, 27 Nisan 2023

Bu dönemde iş başında olan sanatçılar ise müzenin misyonu ile ilgili soruları, gündeme getirmişlerdir (Shaffer, 2017, s. 29).

Avrupa savaşın etkilerini atlatmaya çalışırken, Amerika'da sanat dünyasında büyük bir canlanma yaşanmıştır. 1913'teki *Armory Show* sayesinde Amerika Birleşik Devletleri, modern sanatın merkezi olma yolunda önemli bir adım atmıştır. Savaştan kaçan sanatçılar için de bir sığınak olan Amerika'daki müzeler, güncel, bilimsel ve teknolojik gelişmeleri sergileme fırsatı sunmuştur. Müzeler, topluluk duygusunu pekiştirmek, yaratıcılık ve yeni keşiflere özendirmek amacıyla önemli mekanlar olmuştur. Bu dönemde, Marcel Duchamp ve Man Ray tarafından kurulan *Societe Anonyme* gibi oluşumlar, sanatın New York'ta güç kazanmasını sağlamıştır (Lorente, 2016, s. 131).

New York'ta 1920'lerin sonlarında sanatla ilgilenen girişimci patronlardan oluşan küçük bir grup, yalnızca modern sanata ayrılmış yeni bir müze oluşturmak için bir araya gelmiştir. Özel bir mütevelli heyeti oluşturan ve Sanat Tarihçisi Alfred H. Barr, Jr.'ı kurucu direktör olarak işe alan grup, 1929'da *Museum of Modern Art* (MoMA) (Modern Sanat Müzesi)'ı kurmuştur (Staniszewski, 1998, s. 57).

Alfred Barr'ın bu görev için seçilmesinin en önemli etkenlerden birisi, modern sanata bakış açısıdır. Özellikle, Princeton Üniversitesi'ndeki öğretmeni Frank Mather, Barr'ın Modern Sanat Müzesi'ne dair vizyonunu büyük ölçüde etkileyen önemli bir figürdür. Mather, sanat yapıtlarının tarihsel ve kültürel bağlamlarını anlamanın önemine dikkat çeken, yeni bir sanat eleştirisini ortaya koymuş olan bir sanat tarihçisi ve eleştirmendir. Barr, Mather'ın düşüncelerinden derinden etkilenmiş ve bu fikirleri kendi müze anlayışına başarıyla dahil etmiştir (Kantor, 2002, s. 32).

Alfred Barr, Princeton Üniversitesi'nde aldığı eğitimin yanı sıra, Avrupa gezileriyle de kendini geliştirmiştir. 1926'da "Modern Sanatta Makine" konulu bir tez araştırmak amacıyla Avrupa'ya seyahat etmek üzere Harvard Üniversitesi'nden burs kazanmıştır (Sandler, 1986, s. 9). Avrupa ziyaretleri esnasında, özellikle Almanya'daki Bauhaus okulundan etkilenmiştir.

1919 yılında mimar Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus, resim, tekstil tasarımı, mimari ve fotoğraf gibi alanlarda sanat ve zanaatın disiplinlerarası etkileşimini öğretmeye odaklanmıştır. Gropius, Bauhaus'ta Hannes Meyer, Ludwig Mies van der Rohe, Johannes Itten, Marianne Brandt, Oskar Schlemmer, Wassily Kandinsky ve Paul Klee gibi dönemin önde gelen ilerici mimar ve sanatçılarını bir araya getirmiştir (Marquis, 1989, s. 48). Barr, daha sonra MoMA'nın sergileme tasarımını yaparken Bauhaus'un bu disiplinlerarası yaklaşımını kullanarak çeşitli çağdaş sanat hareketlerinden eserler toplamış ve bunları geniş bir izleyici kitlesiyle buluşturmayı amaçlamıştır. Ayrıca, Modern Sanat Müzesi için yürüttüğü çalışmalarda, Bauhaus'un ilkelerini, mimarisini, sergilerini ve erişilebilirliğini de dikkate almıştır.



**Resim 2.6:** Museum of Modern Art Maketi, 1939[22]

MoMA'nın 7 Kasım-7 Aralık 1929 tarihleri arasındaki açılış sergisinde, müzenin Kurucu Başkanı A. Conger Goodyear tarafından seçilen Paul Cezanne, Paul Gauguin, Georges Seurat, Vincent van Gogh eserleri sergilenmiştir. Serginin küratörlüğünü müzenin kurucu direktörü olarak Alfred Barr yapmıştır. Eserlerin teşhir tanzimi bugün

[22] Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/82404 Çevrimiçi, 28 Mayıs 2022

için gelenekselleşmiş olsa da dönemi için sıra dışı görülmüştür. Ayrıca Cezanne, Gauguin, Seurat ve van Gogh'un eserleri de sergi tasarımında Barr'ın geleneksel yaklaşımları yıkmasına katkıda bulunmuştur. Böylece sergileme dili modernist, görünüşte özerk bir estetizmi dile getirmiştir. Bu, MoMA'nın onlarca yıllık yenilikçi sergi tasarımının başlangıcı olmuştur (Staniszewski, 1998, s. 61).




**Resim 2.7:** *Museum of Modern Art*, New York, t.y[23]

Alfred Barr MoMa'nın 1936'da gerçekleştirdiği *Fantastic Art, Dadaism and Surrealism* sergisi için yazdığı metinde müzeyi şu şekilde tanımlamıştır;

> "Fantastik Sanat, Dada, Sürrealizm sergisini sunarken müzemiz, modern sanatın belirli bir yönüne sponsor olmayı değil, inceleme ve karşılaştırma için malzeme sunarak halka bir rapor sunma niyetindedir. Aslında bu, Müze tarafından düzenlenen elli beşinci sergi ve modern hareketlerin genel retrospektif sergileri serisinin ikinci sergisidir. Retrospektif serinin ilki olan Kübizm ve Soyut Sanat, mevcut sergiye hem ruh hem de estetik ilkeler açısından taban tabana zıttı.
>
> Bu sergide gösterilen sanat türünün açıklaması, insanların fantastik, mantıksız, kendiliğinden, harika, esrarengiz ve rüya gibi olana duyduğu derin ve kalıcı ilgide aranabilir. Bu nitelikler şiirin metaforlarında ve benzetmelerinde her zaman mevcut olmuştur, ancak geçmişte büyük ölçüde dış gerçekliği yeniden üretmekle, renk ve çizginin biçimsel tasarımdaki bileşimiyle, süslemeyle veya son yılların daha gelişmiş bazı hareketlerinde olduğu gibi resimde daha az sıklıkta olmuştur." (Barr, Hugnet, & Osborn, 1936, s. 9).

[23] Kaynak: https://www.moma.org/about/who-we-are/moma-history Çevrimiçi, 28 Mayıs 2022

MoMA’nın kendisini modern sanat müzesi adı altında tanıtmasıyla beraber “modern” kelimesinin anlamı sanatsal yenilik duygusu olarak tüm dünyada değişmiştir. Özellikle II. Dünya Savaşı’ndan sonra bu terim batı dillerinde hâkim hale gelmiştir. Soğuk savaştan sonra terminoloji geliştirilerek, “Modern Dönem” veya “Modernlik” ifadesi, Latin dillerinde “Çağdaş Dönem” olarak bilinen şeye atıfta bulunmak için tarihi çalışmalarda kullanılmaya devam etmiştir. Sanat tarihçileri ise “Modernizm” terimini özellikle Empresyonizmi takip eden ve 20. yüzyılın ortalarına kadar avangard sanat tarafından yaratılan figüratif olmayan ve deneysel sanatta zirveye ulaşan radikal yenilikler dönemine atıfta bulunmak için kullanmıştır (Lorente, 2016, s. 5)

MoMA’dan sonra modern sanat için önemli bir sergileme alanı da New York’taki Guggenheim Müzesi olmuştur. Müze, 1939 yılında önde gelen bir bakır madencisi olan Solomon Guggenheim, tarafından kurulmuştur. Müzenin kurulum aşamasında Guggenheim’a 1927 yılında tanıştığı genç Alman Sanatçı Hilla Rebay yardımcı olmuştur (Lorente, 2016, s. 135).

Guggenheim’in sahip olduğu eserlerin yüz tanesi Rebay'ın en sevdiği sanatçılardan biri olan Kandinsky'ye ait olmak üzere, koleksiyonunun yaklaşık yarısını soyut tablolar oluşturmuştur. Kandinsky çalışmalarına ek olarak, erken satın almalar arasında Marc Chagall, Robert Delaunay, Albert Gleizes, Fernand Leger, Amedeo Modigliani ve Laszlo Moholy-Nagy'nin eserleri de bulunmaktadır. Bu alımlar sonucunda Guggenheim'ın Plaza Hotel'deki süitin duvarları koleksiyonla tamamen kaplanmıştır. Bunun üzerine, düşünceleri eseri halka açık olarak sergileme olasılığına yönelmiş ve 1937'de “sanatta tanıtım, teşvik, eğitim ve halkın aydınlanması" için Solomon R. Guggenheim Vakfı'nı kurmuştur (Krens, 1993, s. 8). Vakıf, 1939 yılında *The Museum of Non-Objective Painting* (Nesnel Olmayan Resim Müzesi)’e ev sahipliği yapması için 54. Cadde’de eski bir binayı kiralamıştır. Müzenin direktörü Hilla Rebay Orta Avrupa Soyut Sanatına odaklanmayı tercih ettiğinden koleksiyonun figüratif eserleri süitte kalmaya devam etmiştir (Lorente, 2016, s. 135).

1943'te Rebay, o zamanlar gelişen *The Museum of Non-Objective Painting*'in taleplerini karşılamak için Guggenheim koleksiyonunu ve vakfın faaliyetlerini

barındıracak kalıcı bir yapı inşa etme kampanyasını başlatmıştır. Hilla Rebay müzenin mimarı olarak 1910 yılında Berlin'de çalışmalarını ziyaret ettiği, yazılarını okuduğu, sanat ve sunumu konusunda aynı fikirde olduklarını tespit ettiği Amerikalı Mimar Frank Lloyd Wright'ı seçmiştir (Krens, 1993, s. 11).



**Resim 2.8:** Sırasıyla Frank Lloyd Wright, Hilla von Rebay, Solomon Guggenheim, 1943[24]

Savaş ve savaş sonrası artan maliyetler, 1944'te çizimlerin hazırlanmasının ardından müzenin hemen inşa edilmesini engellemiştir. Solomon Guggenheim'ın 1949'daki ölümü, mülkü karara bağlanana kadar daha fazla ertelemeye neden olmuş ve bu nedenle, ancak 1952'de inşaat ruhsatı alınabilmiştir (Guggenheim, 1975, s. 16). Guggenheim Müzesi'nin tasarımı ve inşası 16 yıl sürmüş, Wright'ın ölümünden altı ay sonrasına kadar tamamlanamamıştır. Tasarım ve yapım aşamaları boyunca, Wright birçok zorlukla karşılaşmıştır. Müzenin ilk direktörleri Guggenheim ve Rebay, en başından beri böyle eşsiz bir mekânda kullanılacak sergileme teknikleri konusundaki endişelerini dile getirmiştir. Ancak Wright, müzeyi öngördüğü gibi planlamaya devam etmiştir. Wright, iç mekân sergileme teknikleriyle ilgili endişelerini çözerken, müzenin Rebay'dan sonraki müdürü James Sweeney ile sanatın mekânda nasıl sergileneceği konusunda sürekli olarak mücadele etmiştir (Goss, 2014, s. 20).

[24] Kaynak: https://www.guggenheim.org/history/foundation Çevrimiçi, 28 Mayıs 2022



**Resim 2.9:** Guggenheim Müzesi Açılışı, New York, 1959[25]

Guggenheim Müzesi'nin ikinci aşaması, 1952 yılında Hilla Rebay'dan sonra James Johnson Sweeney'nin müdür olarak atanmasıyla başlamıştır. Bu aşamada, müze tamamen nesnel olmayan sanattan Modernizme kadar daha kapsayıcı bir yaklaşıma kaymıştır. Sweeney, müzenin koleksiyonunu, diğerlerinin yanı sıra Pablo Picasso, Henri Matisse ve Jackson Pollock gibi sanatçıların eserlerini içerecek şekilde genişletmiştir. Ayrıca, Guggenheim'ın modern ve çağdaş sanatın önde gelen bir kurumu olarak ününü pekiştiren çok sayıda sergi ve uluslararası ödünç alınan eserlerden oluşan gösteri düzenlemiştir. Bu aşama, Sweeney'nin istifa ettiği ve müzenin bir geçiş dönemine girdiği 1960 yılına kadar devam etmiştir (Barnett, 1980, s. 7).

Avrupa ve Kuzey Amerika'da modern sanat müzeleri hızla çoğalırken, Güney Amerika'da da müzecilik alanında yeni atılımlar yapılmıştır. Bu atılımlardan en önemlilerinden birisi Brezilya'da bulunan *Museum of Art of São Paulo* (MASP) (São Paulo Sanat Müzesi)'dir.

[25] Kaynak: https://www.guggenheim.org/history/architecture Çevrimiçi, 28 Mayıs 2022

São Paulo Sanat Müzesi, 1947'de Assis Chateaubriand tarafından kurulmuş ve geç açılışı nedeniyle hızla önemli bir koleksiyon elde etmek zorunda kalmıştır. Avrupa koleksiyonlarından sanat eserleri elde etmek için Brezilya'nın II. Dünya Savaşı sonrası ekonomik büyümesinden yararlanmışlardır. Müzenin amacı sadece sanat eserlerini toplamak değil, aynı zamanda kültürel kaygıların yayılması ve eğitim faaliyetlerinin teşvik edilmesi için bir merkez oluşturmaktır (Farge, 1981, s. 10). 1968'de MASP, koleksiyonunu barındırmak için özel olarak inşa edilen Avenida Paulista'daki ikonik cam ve beton binasına taşınmıştır. Müze'nin bu yeni binası İtalyan-Brezilyalı Mimar Lina Bo Bardi ve İnşaat Mühendisi José Carlos de Figueiredo Ferraz tarafından eski modern ve çağdaş Brezilya sanatının koleksiyonunu barındırmak için tasarlanmıştır (Campagnol & Caffey, 2015, s. 2).



**Resim 2.10:** Museum of Modern Art Sao Paulo, MASP, 1957–68 (Lehman, 2008, s. 34)

Müzenin kurucusu Assis Chateaubriand, başlangıçta Recife Üniversitesi'nde Roma Hukuku Profesörüdür, ancak Brezilya'da avangart olarak kabul edilen birçok ilgi alanı ve yenilikçi fikirleri bulunmaktadır. Fikirlerini ifade etmenin bir yolu olarak gazeteciliğe dönmüş, kısa sürede 35 gazete ve dergi ile 26 radyo ve televizyon

istasyonunu içeren bir medya imparatorluğu kurmuştur. Sosyal ve kültürel olarak kendini adamış bir girişimci olan Chateaubriand, fikirleri ve iş girişimleri ile Brezilya'nın 1940'lardaki gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Senatör, büyükelçi ve Brezilya Akademisi üyesi olarak görev yapmış, çok sayıda diplomatik, siyasi, ekonomik ve kültürel girişimden sorumlu olmuştur (Camesasca, 1989, s. 9).

MASP koleksiyonunun önemli bir bölümünü 1947 ile 1960 yılları arasında inşa etmiş, yaklaşık 10.000 eserle güney yarımkürede Avrupa sanatının en önemli koleksiyonuna sahip olmuştur (Barbosa, Moreira, & Vieira, 2019, s. 19). Müze, Knoedler, Matthiesen, Marlborough, Seligmann ve Daber gibi saygın Avrupa ve Kuzey Amerika galerilerinden ve satıcı koleksiyonerlerden sanat eserleri almıştır. Müzenin koleksiyonun hızlı büyümesinin etkisiyle, 1953'te birkaç Avrupa müzesinde sergi açabilmiş, Fransız hükümetinin talebi üzerine 100 tablo Louvre Müzesi'ndeki Orangerie'de sergilenmiştir (Farge, 1981, s. 13).

Brezilya'dan kısa bir süre sonra farklı bir kıtada, 1952 yılına kadar işgal altında olan Japonya'da da modern sanat için atılımlar yapılmıştır. Japonya'da savaş sonrası Japon toplumuna değerini hatırlatmak için bazı kültür politikaları oluşturulmuştur. "Faşist" kültüre yalnızca fikirler yoluyla karşı koymanın zorluğunu kabul eden Japonya, aynı zamanda, bugün ekonomistlerin buna yardımcı olacak "kapasite geliştirme" kurumları olarak adlandırdıkları kurumlar yaratmak için de büyük çaba sarf etmiştir. Bu yeni kurumlardan biri de modern sanat müzeleridir. Japonya'nın yalnızca modern sanata adanmış ilk müzesi, 1951'de Kanagawa Eyaletinde kurulan Kamakura Modern Sanat Müzesi'dir (Hein, 2011, s. 93).

Kamakura Müzesi, Junzo Sakakura tarafından tasarlanmış, inşaat malzemelerinin zor bulunduğu savaş sonrası dönemde inşa edilmiştir. Müze, Japonya'da, Hachiman Mabedi'nin bitişiğindeki kutsal bölge olan tarihi Kamakura kasabasının yeşillik manzarasını çevreleyen ve tarihi bir alanda inşa edilen bu büyüklükteki ilk eserdir (Watanabe, 2013, s. 49). Müze, ulusal ve bölgesel sanatçı gruplarının sergilerini dışlamış ve kendi küratöryel kadrosu tarafından düzenlenen geçici sergilere odaklanmıştır. Sanat gruplarının müze binasının yapım sürecine katılımı, Tokyo ve

Aichi'deki benzerlerine kıyasla çok azdır. Müzeyi kurma kampanyası, Kanagawa'daki Sanat Uzmanları Yuvarlak Masa Toplantısı (sanatçılar, sanat tarihçileri ve sanat eleştirmenlerinden oluşan Kanagawaken Bijutsuka Konwakai)'da alınan kararlar ile yönetilmiştir. Kamakura Müzesi'nin küratörlük politikası bu uzmanlar tarafından belirlenmiş ve geliştirilmiştir (Morishita, 2003, s. 223). [26]



**Resim 2.11:** Museum of Modern Art Kamakura[27]

Müze, yaratıcı ve heyecan verici sanat sergileriyle kısa sürede ün kazanmıştır. Kamakura Müzesi, grup sanat sergileri ve kalıcı sergiler yerine çeşitli "*kikakuten*"[28] sergileri düzenlemiştir. Müze, Cézanne ve Renoir'in Japon koleksiyonerlere ait olan eserlerinin açılış sergisinin ardından, her yıl çeşitli konularda bir düzine *kikakuten* düzenlemeye de devam etmiştir (Morishita, 2003, s. 224).

[26] Küratörlük; ilk kez Japonya'da 1951 yılında 285 sayılı Müze Kanunu'nda tanımlandığı şekliyle sanat ve bilimden sorumlu kişi anlamına gelmiştir. Küratör olabilmek için, öğretmenliğe benzer bir şekilde bir üniversitede hem teorik hem de pratik dersleri alıp, ulusal bir lisans almak gerekmiştir. Küratörün doğuşu ve müze alanına girişi, Japonya'daki kamu sanat müzesi tarihinde ilk kez Kamakura Müzesi'nde gerçekleşmiştir. Daha ayrıntılı bilgi için https://elaws.e-gov.go.jp/document?lawid=326AC1000000285 Çevrimiçi, 22.03.2023

[27] Kaynak: http://www.moma.pref.kanagawa.jp/en/wordpress/wpcontent/uploads/main5.jpg Çevrimiçi, 28 Mayıs 2022

[28] Kikakuten; belirli temalara veya sanatçılara göre ödünç nesnelerle düzenlenen geçici sergiler (Morishita, 2003, s. 224).

21. yüzyıla gelindiğinde Kamakura Müzesi, yalnızca bölge ve ötesi arasındaki etkileşim için bir merkez işlevi görmemiş, aynı zamanda yerel klasik sanatı da tanıtmıştır. Müze hem sanatsal üretimi hem de beğeniyi şekillendirerek, ulusal düzeyden ziyade yerel düzeyde bir kültür politikası işlevi görmüştür (Hein, 2011, s. 96)

Türkiye'de müzecilik çalışmaları Osmanlı Devleti Dönemi'nde başlamıştır. 1869 yılında kurulan Müze-i Hümayun müze adını taşıyan Osmanlı Devleti'ndeki ilk yapı olmuştur. 1881 yılında müzenin başına getirilen Osman Hamdi Bey müzecilik konusunda önemli atılımlar yapmıştır. Yaptığı arkeolojik kazılar ve hazırladığı nizamnameler ile Türk müzeciliğini modern ve çağdaş bir noktaya taşımıştır (Altun, 2007, s. 805).

Cumhuriyet Dönemi'nde ise ilk modern sanat müzesi açma girişimi 1937 yılında İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi (eski adıyla Devlet Güzel Sanatlar Galerisi) açılmasıyla olmuştur. Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, o dönemde Türkiye'de modern sanata yönelik bir devlet kurumu olarak önemli bir dönüm noktasıdır. Galeri, İstanbul'da bulunan birçok önemli sanat eserini toplamak ve sergilemek için kurulmuştur. Başlangıçta, geçmiş dönem Türk ressamlarının eserlerine odaklanmıştır; ancak zamanla koleksiyonunu genişletmiş ve modern sanatın farklı dönemlerinden eserleri de içermiştir (Köksal, 2021, s. 15). İstanbul dışında 1952 yılında İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi, 1980 yılında Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi açılmıştır.

Modern sanat ismini kullanarak kurulan ilk müze ise 2004 yılında İstanbul Modern adı ile açılmıştır. Eczacıbaşı ve İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından desteklenen bu müze, çağdaş sanatı tanıtmak, desteklemek, sanat üreticilerini eğitmek ve bu alandaki ilerlemeyi sürdürmek için kurulmuştur. Müze ilk olarak Karaköy'deki antrepo binasına kurulmuş, bünyesinde daimî ve geçici sergi alanları, fotoğraf galerileri, eğitim salonu, heykel bahçesi, sinema, kütüphane ve kafe yer almıştır (İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 2010, s. 173). Müze, 2018 yılında Galataport projesi kapsamında yapılan yenileme çalışmaları sonucunda geçici olarak Beyoğlu'ndaki *Union Française*

binasına taşınmış, 2023 yılında ise yeniden Karaköy'deki asıl yerine dönerek ziyaretçilerini ağırlamaya başlamıştır (İstanbul Modern, 2023).




**Resim 2.12:** İstanbul Modern yeni binası, 2023[29]

İstanbul Modern Sanat Müzesi, çağdaş Türk sanatının evrimini ve yakın tarihini kapsamlı bir şekilde sergilemeyi amaçlamıştır. Müze, koleksiyonları, araştırmaları, sergileri ve programlarıyla modern müzecilik anlayışını yansıtarak İstanbul'un yerlilerine ve ziyaretçilerine çağdaş Türk sanatının ve onun gelişim sürecinin anlaşılması için bilgi ve deneyim sunmayı hedeflemiştir. Müze koleksiyonları, başta 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türk görsel sanatlarının evrimini belgeleyen eserler olmak üzere, Doğu Avrupa, Balkanlar, Akdeniz ülkeleri, Orta Doğu ve Türki Cumhuriyetler'de üretilen çağdaş sanat eserlerini de kademeli olarak kapsamaktadır (Özkasım, 2004, s. 55).

Modern sanat müzelerinin tarihi, dünya genelinde farklı ülkeleri ve kültürleri kapsamıştır. Modern sanat müzeleri, modern sanat etrafındaki söylemi şekillendirmede ve çağdaş sanat hareketlerini yönlendirmede etkili olmuşlardır. Bu bölümde bahsedilen müzeler dışında Dünya'nın dört bir yanında bulunan ve modern sanatı destekleyen pek çok modern sanat müzesi bulunmaktadır. Örneğin, Güney Kore'de 1969 yılında açılan, *National Museum of Modern and Contemporary Art* (MMCA) (Ulusal Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi) modern sanatın ülkede temsili açısından önemli bir mekân olmuştur (Jeong, Yun Jung, & Min, 2022) Aynı şekilde

[29] Kaynak: https://www.istanbulmodern.org/tr/muze/istanbul-modern-ziyarete-acildi_3256.html

Hindistan'da Yeni Delhi, Mumbai ve Bengaluru'da şubeleri bulunan *National Gallery of Modern Art* (NGMA) (Ulusal Modern Sanat Galerisi), modern sanat için önde gelen bir kurumdur. NGMA, Hindistan'daki modern sanatın çeşitli ve dinamik doğasını yansıtan Hintli ve uluslararası sanatçıların eserlerini sergilemektedir (Ahldag, 2021, s. 2)

Dünya'nın diğer bir köşesi Güney Afrika'da ise Cape Town kentindeki 2017 yılında açılan *Zeitz Museum of Contemporary Art Africa* (MOCAA) (Afrika Çağdaş Sanat Müzesi) gibi kurumlarla küresel modern sanat ortamına katkıda bulunmuştur (Green & Zeitz, 2018). Dönüştürülmüş bir tahıl ambarında bulunan müze, çağdaş Afrika sanatını sergilemeye ve Afrika kıtasının sanatsal mirasının daha iyi anlaşılmasını teşvik etmeye adanmıştır (Colley, 2020, s. 20).

Sonuç olarak, modern sanat müzelerinin tarihi, dünya çapında modern ve çağdaş sanatın takdirini artırmada hayati bir rol oynayan kurumların zengin bir dokusudur. Paris'ten New York'a, Brezilya'dan Güney Kore'ye ve Japonya'dan Güney Afrika'ya, bu müzeler modern sanat ortamını şekillendirmiştir. Burada verilen örnekler, dünya çapındaki modern sanat müzelerinin çeşitliliğini ve dinamizmini yansıtmakta ve kendi bölgelerinin kültürel dokusunu zenginleştirmedeki önemini vurgulamaktadır.

# ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
# SERGİLEME

Sanatın evrensel dilinin topluma sunulmasında sergileme süreci kritik bir rol oynar. Bu süreç, sanat eserlerinin bilinçli seçimi, düzenlemesi ve sunumu ile halka ulaşır. Sergileme, sanatsal çalışmaların görünür ve anlaşılabilir bir biçimde aktarılması için hayati bir araçtır. Bu bölüm, sergileme kavramının detaylı bir incelenmesini hedeflemekte ve bu unsuru sanatın geniş kapsamlı deneyiminde nasıl temel bir yere oturttuğunu açıklamayı amaçlamaktadır.

## 3.1 Sanat Eserlerinin Sergilenmesi

Sanat eserlerini sergileme pratiği, çeşitli kültür ve medeniyetlere yayılan insanlık tarihinin önemli bir parçası olmuştur. Sergi kelimesi, Latince "exhibeo"'dan gelmektedir. Kelime tam anlamıyla bir şeyi ileri tutmak anlamındadır. Ancak genel olarak sergilemek, birinin incelemesi için sunmak veya görüşe maruz bırakmak için yapılan eylemi ifade etmektedir. Dolayısıyla sergileme eylemi, bir şeyi birileri için görünür kılmak anlamına gelir (Glare, 1968, s. 642).

Sanatı sergileme eylemi, sosyal, kültürel ve ekonomik değişimlere yanıt olarak ortaya çıkan farklı yaklaşımlarla zaman içinde önemli bir şekilde gelişmiştir. Resmi sanat galerileri ve müzelerin ortaya çıkmasından çok önce, eski uygarlıklar da sanatsal yaratımlarını çeşitli şekillerde sergilemişlerdir. Mısır halkının ölümden sonraki hayata inanışları, Mısır sanatının ana özelliklerinden birisi olmuştur. Heykel ve resimlerdeki tasvir, ölü insan için hayatın yeniden yaratılabilmesi için bir tür büyülü araç olarak kullanılmıştır. Bu nedenle Mısır mezarları ve tapınakları, zanaatkarların hünerlerini ve becerilerini sergilemek, tanrıları veya ölmüş kişileri onurlandırmak amacıyla ayrıntılı duvar resimleri, heykeller ve kabartma oymalar barındırmıştır (Smith, 1960, s. 26). Antik Yunanistan'da ise, tapınaklarda ve kutsal alanlarda sergilenen heykeller, mozaikler ve resimlerle halka açık sanat sergileri yaygın bir manzara olmuştur.

Bunların en ünlüsü, çok sayıda heykel ve frizin sergilendiği Atina'daki Akropolis'tir (Pollitt, 1965, s. 41).



**Resim 3.1**: Philae'de bulunan İsis Tapınağı'ndaki sütunlar (Ellis, 2012)

Antik Roma'da kamusal alanlar, sanat sergilerine ev sahipliği yapan yerler olmuştur. Forumlar, hamamlar, tiyatrolar ve bazilikalar, heykeller, mozaikler ve resimler gibi farklı sanat eserleriyle süslenmiştir (Ramage, 2009, s. 19). Antik Roma'da, sanat sergileri sadece kamusal alanlarda değil, aynı zamanda Roma vatandaşları tarafından evlerinde de sergilenmiştir. Zengin Romalılar, evlerindeki sergilerde ağırlıklı olarak heykeller, duvar resimleri ve mozaikler gibi sanat eserleri sergilemişlerdir. Bu sanat eserleri, aynı zamanda bir statü sembolü olarak görülmüştür (Picón, Merten, Milleker, Lightfoot, & Hemingway, 2007, s. 317).

Avrupa'da ise Orta çağ döneminde, Hıristiyanlık sanat dünyasının şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Orta Çağ'ın başlarında, Kuzey Avrupa'daki manastırlar, neredeyse tamamı okuma yazma bilmeyen bir nüfusun ortasında hem bilgi depoları hem de sanat üretiminin en büyük merkezleridir. Eserler, öncelikle ibadete ilham vermek ve dini mesajlar iletmek gibi dini amaçlarla yaratılmıştır. Hristiyan sanatı, bu

dönemde üretilen baskın sanat türü olmuş, çoğunlukla kiliselerde, manastırlarda ve katedrallerde sergilenmiştir (Kleiner, 2018, s. 319).



**Resim 3.2:** Akropolis rekonstrüksiyonu, Atina[30]

Rönesans dönemine gelindiğinde sanat eserleri, hedef kitleye ve parçanın amacına bağlı olarak çeşitli ortamlarda sergilenmiştir. Sanatı sergilemenin yaygın bir yolu, genellikle aristokratlar, tüccarlar ve kilise üyeleri gibi zengin kişiler tarafından toplanan özel koleksiyonlar oluştur. Bu koleksiyonlar tipik olarak, sanatın güzelliğini artırmak için genellikle ayrıntılı mimari özellikler ve mobilyalarla dekore edilmiş özel odalarda barındırılmışlardır (Hollingsworth, 1994, s. 3). Sunaklar ve freskler de dahil olmak üzere dini sanat eserleri, ibadete ilham vermeleri ve inananlara dini mesajlar iletmeleri için kiliselerde ve katedrallerde sıklıkla sergilenmiştir. Şehir meydanları, avlular ve sivil binalar gibi kamusal alanlar da sanat eserlerini, özellikle büyük ölçekli heykelleri ve çeşmeleri sergilemek için kullanılmıştır (Hartt, 2011, s. 35-36).

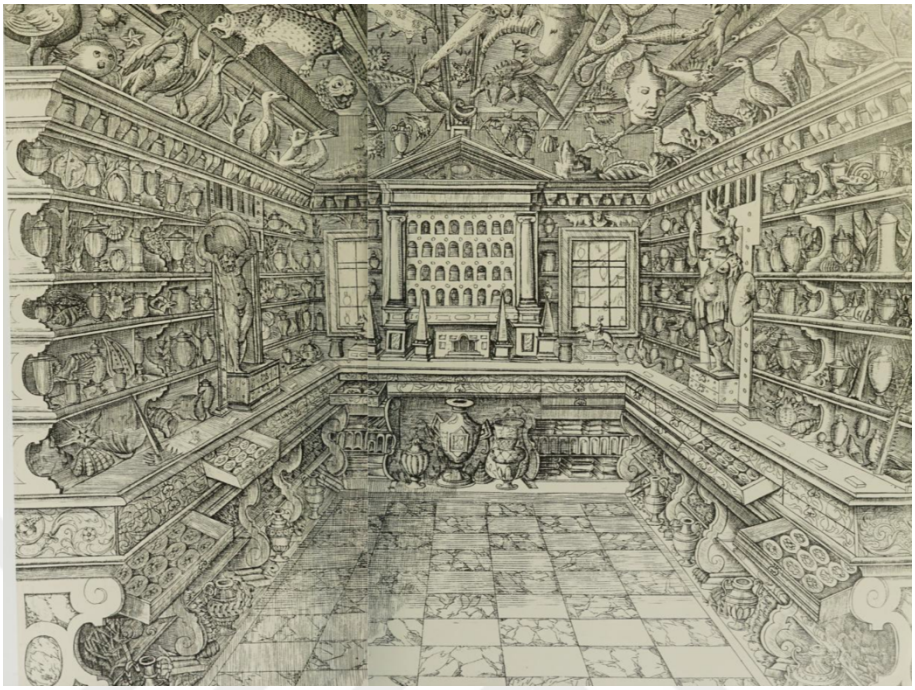
[30] Kaynak: https://ancientathens3d.com/archaic-acropolis/ Çevrimiçi, 27 Nisan 2023



**Resim 3.3:** Neptün Çeşmesi, Floransa (Günay, 2022)

Galeri mekanının ortaya çıkışı, Rönesans döneminde sanatın sergilenmesi üzerine önemli bir etkiye sahiptir. Galeriler başlangıçta zengin kişilerin sanat koleksiyonlarını sergilemek için tasarlanmış özel alanlardır, ancak daha sonra eğitim ve kültürel amaçlarla sanat sergilemeye adanmış kamu kurumlarına dönüşerek 18. ve 19. yüzyıllarda müze adını almışlardır (Duncan & Wallach , 1980, s. 453).

Bu geleneksel teşhir yöntemlerine ek olarak Rönesans, merak kabineleri (*cabinets of curiosities*) denilen genellikle zengin koleksiyoncular tarafından oluşturulan, oldukça nadir ve özel nitelikteki nesneleri içeren özel koleksiyonların da oluştuğu bir dönemdir. Bu nadir nesneler, örneğin kitaplar, antikalar, değerli taşlar, madeni paralar, mücevherler ve diğer benzeri öğelerdir. Merak kabineleri, Rönesans döneminden başlayarak 17. ve 18. yüzyılda oldukça popülerleşmiş, Aydınlanma döneminde ortaya çıkan modern müzelerin habercisi olmuştur (Impey & MacGregor, 2001) .



**Resim 3.4:** Francesco Calzolari'nin Kabinesi, Verona, 1622 (Mauriès, 2011, s. 40)

Aydınlanma Çağı'nda sanatın, eğitimin ve bilginin yayılmasında önemli bir artış görülmüştür. Erişilebilirlik ve halk eğitimine daha fazla odaklanılması müzeleri ve galerileri bu dönemde sanatın sergilenmesi için önemli kurumlar yapmıştır (Gay, 1978, s. 29). Nadire kabinelerinin mirası ise, nesneleri toplama ve sergileme konusunda benzer bir yaklaşımı benimsedikleri için Aydınlanma müzelerinde görülmüştür (Schwartz & Serrano , 2011, s. 3).

Aydınlanma döneminde, çeşitli kültürlerden ve zaman dilimlerinden kapsamlı bir eser koleksiyonunu toplamayı ve sergilemeyi amaçlayan ansiklopedik müzenin gelişimi de görülmüştür. Bu yaklaşım, dönemin bilginin sistematik organizasyonuna ve sanat ve kültürel mirasa erişimin demokratikleştirilmesine yaptığı vurguyu yansıtmıştır (Cuno, 2011, s. 14).

18. yüzyılda Fransa, kraliyet koleksiyonlarını kamuya açmaya başlamıştır. Bu dönemde eserlerin tabandan tavana asılarak sergilendiği bir sunum tarzı geliştirilmiştir. Bu durum, tek tek eserlerin görülmesini zorlaştırmış ve sanatçılar,

resimleri duvarda çok yükseğe asıldığında rahatsız olmuşlardır. Tabandan tavana sergi modeli, sanatçıların veya ziyaretçilerin eğlenmesi için değil, patronaj sisteminin tercih ettiği büyük ölçekli tabloları sergilemek için tasarlanmıştır. Evler için küçük resim pazarı büyüdükçe, bu eserlerin net bir şekilde görülmesi önem kazanmış ve sanatı daha ev ortamında sergilemek ticari anlamda mantıklı gelmiştir. 19. yüzyılda, Durand-Ruel ve Georges Petit gibi Parisli bayiler ve Londra'daki Grosvenor Galerisi benzeri müesseseler, sanatlarını gürültülü halk salonlarından çok bir ev gibi hissettiren lüks iç mekanlarda sergilemeye başlamışlardır (Altshuler, 2008, s. 17).



**Resim 3.5:** Louvre'daki *Grande Galerie* için tasarım (detay), Robert Hubert, 1796 [31]

19. yüzyıl'a gelindiğinde ise sanat kurumlarının sayısında ve türlerinde önemli bir genişlemenin yanı sıra sanatın sergilenme biçiminde de değişiklikler olmuştur. Bu dönemde, ticari galeriler ve sergilerin büyümesinin yanı sıra, sanatın sergilenmesi için önemli bir kurum olarak kamu müzesinin ortaya çıkışı görülmüştür. Geleneksel müze ortamına ek olarak, 19. yüzyılda ticari galeriler de ortaya çıkmıştır. *Salon* adı verilen serginin Akademi dışındaki sanatçılara ve yabancılara açılması sonucu sanatın

[31] Kaynak: https://www.wga.hu/html/r/robert/2/louvre2d.html

ticarileşmesi artmış, sergi katalogları sanatçıların adreslerini yayınlamış, böylece koleksiyoncular doğrudan satın alma yapabilmiştir (Altshuler, 2008, s. 12).

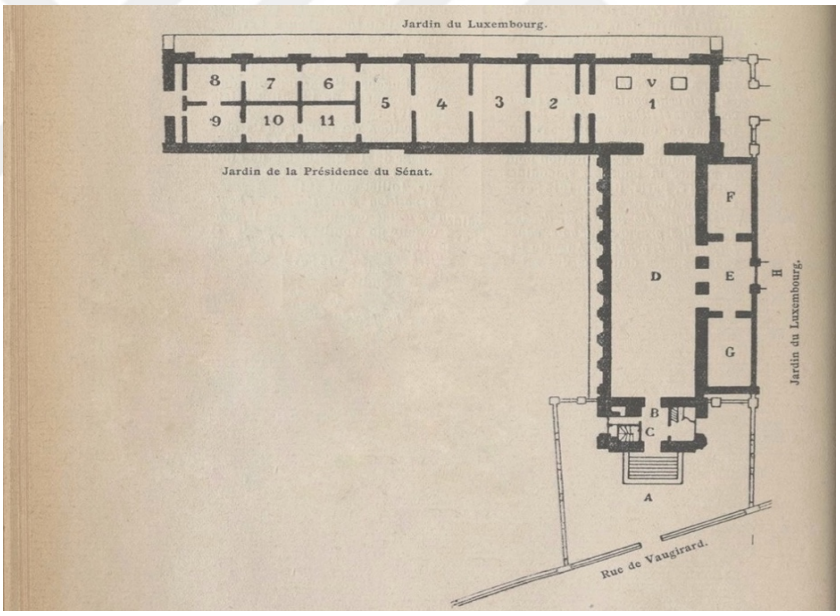
Sanat eserlerinin sergilenmesi tarih boyunca bir dizi evrim ve dönüşüm geçirmiştir. İlk zamanlardan itibaren, dini ve politik amaçlarla yapılan sergilemelerden, Rönesans'ta kilise ve saraylardaki koleksiyonlara ve daha sonrasında Aydınlanma döneminde kurulan müzelerin ortaya çıkışına kadar, sergi uygulamaları ve anlayışları sürekli değişim göstermiştir. Bu süreçte, sanat eserlerinin sergilenmesi, farklı dönemlerin ve kültürlerin değerleri ve anlayışları doğrultusunda şekillenerek, çağdaş müze ve galerilerde izleyici etkileşimine daha fazla önem veren yaklaşımlara evrilmiştir.

## 3.2 Modern Sergilemenin Tarihçesi

Modern sanat tarihi çalışmaları başladığından beri sergileme tasarımları, özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında önemli bir değişim göstermiştir. Sanatçılar, klasik anlatım biçimlerinin ötesinde yeni ifade biçimleri olan enstalasyon ve performans sanatını benimsemeye başladıkça, eserlerin sergilenme şekilleri doğrudan etkilenmiştir. Bu değişim, farklı bakış açılarının birbirinden etkilenmesiyle yıllar içinde birikerek ortaya çıkmıştır. Tiyatro sahne tasarımcıları, küratörler, sanatçılar, mimarlar ve izleyiciler, bu değişimin birer parçası olmuşlardır.

Modern sanat müzelerindeki sergileme tasarımları belirli bir modele oturmadan önce, birçok aşamadan geçmiştir. Örneğin ilk modern sanat müzesi olarak kabul edilen Luxemburg Sarayı'nda bulunan *Musée des Artistes Vivants* (Yaşayan Sanatçılar Müzesi)'teki sergileme yöntemleri, klasik müzelerden çok da farklı değildir. Eserlerin teşhiri, deniz asteğmeni ve sanat eleştirmeni olan Auguste Jal tarafından yazılan bir kitapla belirlenmiştir. Müzede sergilenen eserlerin tanziminde kronolojik bir sıra aranmamıştır. Eserlerin yerleşimi boyutlarına göre belirlenmiş, büyük eserler galeriye, manzara resimleri ise hole yerleştirilmiştir. Heykeller ise az sayıdadır ve daha dekoratif amaçlı olarak köşelere konulmuştur (Lorente, 2016, s. 35). Yeni müze fikriyle beraber, müzelerin koleksiyonlarını sergileme biçiminde önemli değişiklikler

olmuştur. 19. yüzyılın sonuna kadar, çoğu müze, koleksiyonlarındaki nesneleri özenle düzenlenmiş kutularda birbirine yakın dizerek sergilemiştir. Resimler ve çizimler, alan kullanımını en üst düzeye çıkarmak için duvarlara asılmış, iki, üç ve hatta dört resim üst üste yığılmıştır. Bu, ziyaretçilere nispeten küçük bir alanda çok sayıda nesneyi görme fırsatı vermiştir (Simmons, 2016, s. 153). Ancak yeni müze fikri ile birlikte, sergileme tasarımları daha yaratıcı hale gelmiş ve koleksiyonların sunumu değişmiştir. Müzelerde, nesnelerin doğal ortamlarında sergilenmesine daha çok önem verilmiş ve izleyicilerin etkileşimini artırmak için farklı sergileme teknikleri kullanılmıştır. Bu değişimler, izleyicilerin nesnelerle daha fazla etkileşime girmelerine ve koleksiyonların anlamını daha iyi anlamalarına olanak tanımıştır (Bennett, 1995, s. 170-172).




**Resim 3.6:** *Musée des Artistes Vivants* kat planı[32]

Özellikle 19. yüzyılda sergiler, ziyaretçiler için işlevsellik ve gezinme kolaylığından çok, estetik ve simetri için tasarlanmıştır. Örneğin, 1844'te Berlin'de yeni açılan *Zeughaus* (Silah Deposu)'taki bir sergide, ziyaret eden halka önceden belirlenmiş bir yolda ilerlemeleri gerektiği çok açık bir şekilde belirtilmiştir. Ziyaretçiler simetrik

[32] Kaynak: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64609176/f36.item# Çevrimiçi, 31 Mayıs 2022

müze binasında yardımcı araçlardan yoksun bir şekilde, sözlü komutlarla askeri tarzda istenen yöne yönlendirilmiştir.

Bir sergi alanı düzenlemeye yönelik ilk girişim ise, Paris'te 1867 düzenlenen *World Exhibition* (Dünya Sergisi) sırasında yapılmıştır. Sergiler, ilgili galerilerle birlikte oval bir kat planı üzerinde düzenlenmiştir. Mimari tasarım, iç mekânın düzenlenme şeklini etkilemiştir (Bayer, 1961, s. 258).



**Resim 3.7:** *Musée du Luxembourg*'daki bir odanın görünümü, 1883 ve 1885 yılları arasında[33]

1920'lerde, Avrupa'da sergileme tasarımları için belirli parametreler oluşturulmuştur. Bu dönemde aynı zamanda kitle iletişim araçlarının temelleri atılmış, pek çok sanatçı halka açık sergi alanları yaratmakla ilgilenmiştir. Sanatçılar enstalasyonu, film, radyo, avangart tiyatro, reklam, resimli basın gibi modern yaşamı dönüştürecek birçok yeni kitle iletişim biçiminden biri olarak görmüştür (Staniszewski, 1998, s. 4).

20. yüzyıla ait sahne tasarım kayıtları, iki alan arasındaki yakın bağlantı nedeniyle modern sanat hakkında önemli bilgiler içerir. Soyut sanatın gelişimi ve birçoğu

[33] Kaynak: https://journals.openedition.org/cel/docannexe/image/684/img-5.jpg Çevrimiçi, 31 Mayıs 2022

Almanya'daki Bauhaus'ta eğitim almış avangart sanatçı ve tasarımcıların kullandığı ilkeler, modern sergileme teknikleri üzerinde büyük bir etkiye sahip olmuştur. Bu ilkeler, tasarımcıları geleneksel tasarım öğelerini yeniden gözden geçirmeye ve işlevsel ve estetik açıdan hoş mekanlar yaratmaya odaklanmaya teşvik etmiştir. "Mekansal ilişkiler" ve "hacimler" kavramı, özellikle modern sergi tasarımının şekillenmesinde etkili olmuş, ziyaretçiler için daha etkileşimli ve sürükleyici ortamların yaratılmasına yol açmıştır (Hughes, 2010, s. 14).



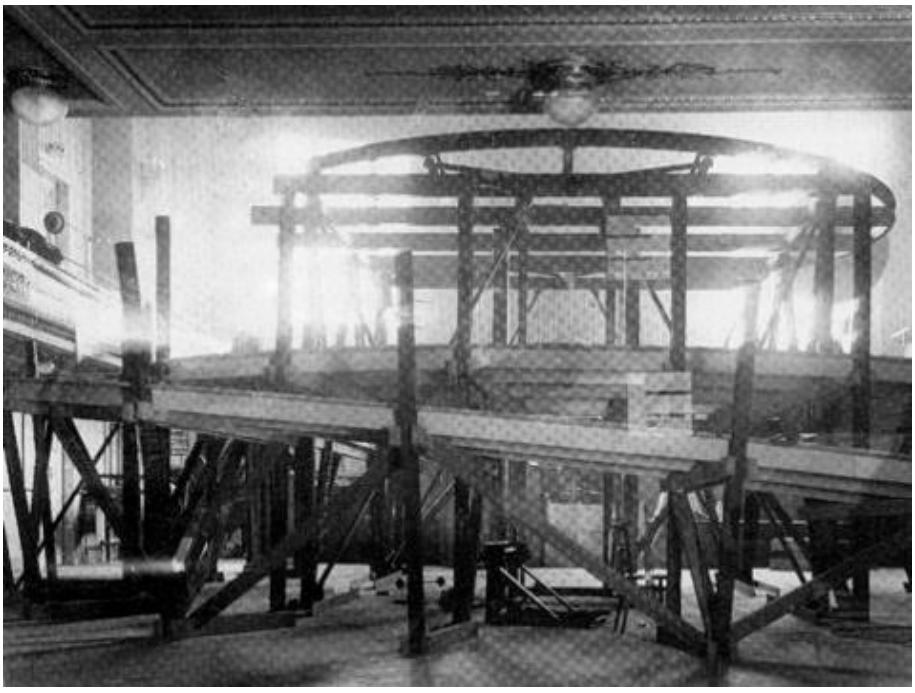
**Resim 3.8:** IV. Friedrich Wilhelm'in 1844'te cephanelikteki ticaret sergisini ziyaret etmesi



**Resim 3.9:** *Palais Omnibus* Galerisi'nin bir fotoğrafı, 1867 [34]

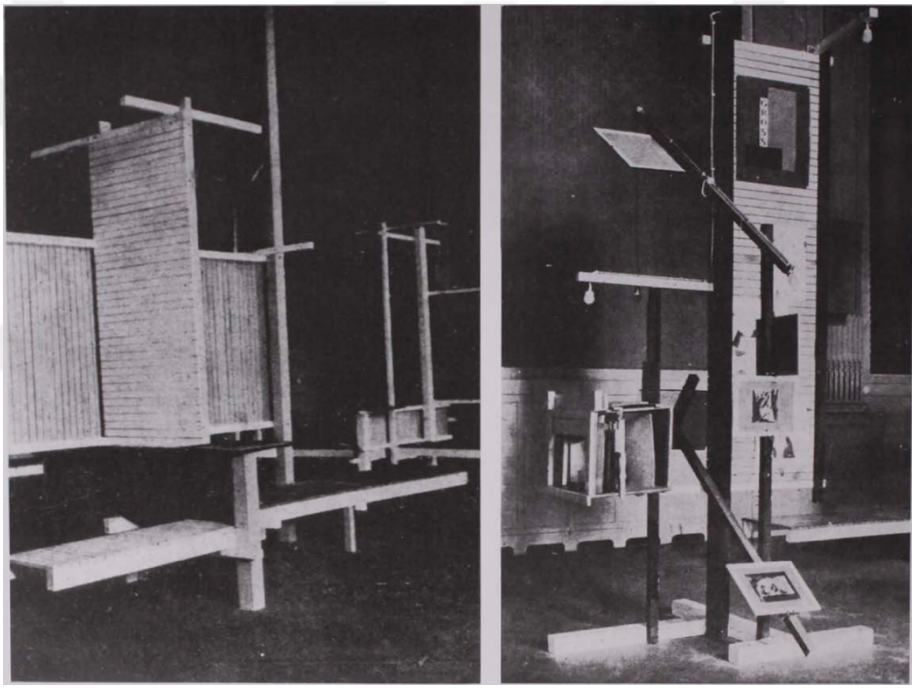
[34] Kaynak:https://www.dhm.de/archiv/magazine/zeughaus/Waffenarsenal.html
https://www.marcmaison.com/architectural-antiques-resources/worlds-fair-of-1867

Viyana'daki *Konzerthaus*'taki 1924 yılında gerçekleşen *International Ausstellung neuer Theatertechnik* (Uluslararası Yeni Tiyatro Tekniği Sergisi) için Kiesler'in yapmış olduğu yerleştirme, sergileme yöntemleri için fark yaratmıştır. Uluslararası avangartlar arasında önemli bir etkinlik olan tiyatro sergisi, aralarında El Lissitzky, Leon Bakst, Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Fernand Léger, Francis Picabia, Enrico Prampolini, Hans Richter ve Oskar Schlemmer de olan yüzün üzerinde önde gelen oyun yazarı, sahne tasarımcısı, sinemacı ve sanatçının eserlerini bir araya getirmiştir (Goodman, 1989, s. 59). Kiesler'in yerleştirmesi, özellikle konstrüktivist avangardın teorik kavramları üzerine kurulmuş fikirlerin, gerçekten de fiziksel olarak büyük yapılar şeklinde uygulanabilen bir düzleme dönüştürülebilmesinin önemli bir örneğidir. Sergilediği *Space Stage* (Uzay Sahnesi) ve *City in Space* (Uzaydaki Şehir) için geliştirdiği L&T (*Leger und Träger*) (destek ve taşıyıcı) yerleştirme sistemi ile Rus ve Hollandalı sanatçıların büyük ölçüde sadece fikir olan ütopyalarını gerçeğe çevirmiştir. De Stijl sanat akımının kurucusu olarak bilinen sanatçı Theo van Doesburg, *City in Space* hakkında "Hayal ettiğimiz şeyin bir gün gerçekleştirilebileceğini anladık." demiştir. (Bogner, 1989, s. 49).



**Resim 3.10:** Friedrich Kiesler, *Space Stage, International Ausstellung neuer Theatertechnik*, Viyana 1924 (Kiesler, 1930)

Kiesler'in sergi için tasarladığı L+T sistemi, standartlaştırılmış iki tür bileşenden oluşmuştur. Kiesler, yatay ve dikey elemanlardan oluşan on iki adet oranları 3/4:1/4 olan *Leger* tipi bileşen yapmıştır. Bu bileşenler, modeller ve nesneler için alan sağlamış, dikey panellere asılabileceği gibi yatay platformlara da yerleştirilebilmiştir. *Trage*r tipi bileşenler ise resimler ve fotoğraflar için dikey sergileme alanı sağlamak üzere tasarlanmıştır. Bileşenler, dikey elemanlar siyah, yatay elemanlar ise beyaz olacak şekilde işlevlerine göre renklendirilmiştir. Çapraz elemanlar ve çubuklu sergileme panelleri ise gri veya birincil renkle boyanmıştır (McGuire, 2019, s. 155).



**Resim 3.11:** Kiesler'in L ve T yöntemi (Staniszewski, 1998, s. 6)

Kiesler'in *Space Stage* tasarımı, merkezi motifler olarak alanı, hareketi ve zamanı tanımlayarak "bir mekânsal deneyim" sunmak amacıyla tasarlanmıştır. Sahne üzerinde mekânı kendisi olarak yansıtmak için dekorasyonun kaldırılmasını önermiştir. Kiesler, eğlence parklarındaki teknik olarak karmaşık hız trenlerini ilham alarak eğlence parkı fikrini tiyatro fikriyle birleştirmiş, dinamik bir mekânsal deneyim yaratmak için çabalamıştır (Grunewald, 2014, s. 20).



**Resim 3.12:** Dorner'den önce Landesmuseum 1920'lerin başı (Staniszewski, 1998, s. 18)

Teşhir yöntemlerindeki bu değişim doğal olarak müzeleri de etkilemiştir. Müzeler, yalnızca çağdaş sanatsal gelişmeleri desteklemek, doğrulamak ve onları bir sanat tarihi anlatısı içine yerleştirmek için artan rollerinden dolayı değil, aynı zamanda yeni sergileme stratejilerinin yaratılması için de önemlidir. Bu açıdan da 1920'lerin Alman müzeleri oldukça yenilikçidir. Alexander Dorner'in Hannover'da bulunan *Landesmuseum*'u bu müzelerden birisidir. Dorner 1922'de yönetici olduğunda, müze, kendisinin "Versay benzeri bir saray" olarak tanımladığı geleneksel uygulamalara göre düzenlenmiştir (Staniszewski, 1998, s. 17). Müzeyi hayal ettiği noktaya taşımak adına teşhir tanzim düzenini oluşturması için El Lissitzky ile anlaşmıştır. El Lissitzky'nin *Landesmuseum* için tasarladığı bir galeri olan ve 1927-28 yıllarında sergilenen *Abstract Cabinet* (Soyut Dolap) oldukça ilgi toplamıştır. Özellikle soyut sanat için oluşturulan bu galeride, rengi izleyicinin konumuna göre değişen metal çıtalı duvarlar kullanılmıştır. Ayrıca resimlerin kolayca değiştirilmesine izin veren kayar bir çerçeve sistemi de yerleştirmiştir (Altshuler, 2008, s. 16). Kiesler'in Viyana'daki sergisi, sahne tasarımıyla ilgilenen özel bir grup ziyaretçi tarafından ziyaret edilirken, El Lissitzky'nin *Abstract Cabinet*'i kamusal bir ortamda geniş bir izleyici kitlesine sunulmuştur. El Lissitzky'nin Soyut Kabin olarak bilinen tasarımı, izleyici geçerken

hareket ediyor ve renk değiştiriyormuş gibi görünen pilili, delikli duvarlara sahiptir. Sergide, çerçevesiz ve farklı yüksekliklerde asılan sanat eserlerinin yanı sıra, her yönden görülebilen ve ziyaretçi tarafından döndürülebilen vitrinler yer almıştır. Bu yaklaşım, izleyicinin aktif katılımını vurgulamış ve sanat müzesinde yeni, sürükleyici bir deneyim yaratmayı amaçlamıştır. El Lissitzky, Kiesler'in Viyana'daki çalışmalarını dikkatle incelemiş, aslında bir tiyatro tasarım fuarı olan izleyici deneyimi kavramını sanat müzesinin daha geniş kültürel dünyasına taşımıştır (Shaffer, 2017, s. 50).



**Resim 3.13:** Landesmuseum, Dorner'den sonra, 1920'leirn sonu (Staniszewski, 1998, s.19)

El Lissitzky'nin *Abstract Cabinet* galerisi, Dorner'ın *Landesmuseum*'unun yeniden yapılandırılması planının bir parçasıdır. Altshuler'a göre, Dorner ve Sanat Tarihçisi Hugo von Tschudi gibi, müzelerin geçmişteki başarıların anıt mezarları olarak işlev görmesi yerine, modern yaşamın dinamizmini yansıtması gerektiğine inanmıştır. Bu misyonun başarılması için deneysel çalışmanın interaktif bir ortamda sunulması kritik bir rol oynamaktadır (Altshuler, 2008, s. 16). Dorner, *Landesmuseum*'u belirli bir zaman dilimine aitmiş gibi hissettiren odalar yaratarak yeniden inşa etmeyi ummuştur. Amacı, nostalji duygusu uyandıran özenle tasarlanmış odalar aracılığıyla kültürler arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmaktır. Rönesans galerileri, odaların kübik karakterini

ve dönemin geometrik mekân ve perspektife olan ilgisini vurgulamak için beyaz veya gridir. Barok galerilerde duvarlar kırmızı kadife ile kaplanmış ve tablolar altın çerçeveler içindedir. Rokoko renk şemaları pembe, altın ve istiridye beyazıdır. Dorner'in atmosfer odaları, sanat ve kültürün giderek gelişen, tarihsel olarak farklılaşmış bir temsilini sergilemiştir (Staniszewski, 1998, s. 18).



**Resim 3.14:** El Lissitzky, *Abstract Cabinet*, Landesmuseum, 1927 (Uchill,2015, s. 16)

Modern Sanatın teşhirinin modellenmesi ile ilgili bir diğer önemli kurum da Bauhaus'tur. Bauhaus, 1919'da Almanya'nın Weimar kentinde kurulan bir sanat ve tasarım okuludur. Bauhaus, pratiklik ve işlevselliğe odaklanmış, sanat, zanaat ve teknolojinin birlikte ele alınması gerektiğini savunmuştur. Okul, modernist mimari, tasarım ve sanatın gelişmesinde etkili olmuş hem felsefesi hem de eğitim yaklaşımı ile sanat ve tasarım alanında kalıcı bir etki yaratmıştır (Gropius, 1971, s. 52). Gündelik nesnelerin ve figürlerin görsel ifadesini genişletmek, soyut sanata değer veren yeni sanat biçimlerine yol açmıştır. Bu akımın öncüleri arasında Fütürizm, De Stijl, Konstrüktivizm, Bauhaus ve Werkbund vardır. Sanatçılar, ortak vizyonlar ve tarihsel önceliğin reddi yoluyla yeni bir estetik aramışlardır. Benzer fikirler, 1900'lerin başında yeni mekanik icat yöntemlerine yol açmıştır. Ek olarak, bu sanat akımları endüstriyel

zamanlarda geliştirilen yeni mekaniği kucaklamıştır. Bu sanatçının çalışmaları sadece sahne sanatı tasarımlarıyla sınırlı değildir (Shaffer, 2017, s. 27).

Bauhaus'ta sergi tasarımı, 1925'ten 1928'e kadar Herbert Bayer yönetimindeki matbaa atölyesinde bir deney alanı olarak geliştirilmiştir. 1928'de Hans Meyer'in Bauhaus'un müdürlüğünü üstlenmesi ve aynı dönemde Bayer'in yerini Joost Schmidt'e bırakmasıyla resmi bir çalışma alanı haline gelmiştir (Staniszewski, 1998, s. 27). Önce heykelde uzmanlaşan ve daha sonra basıma ilgi duyan Joost Schmidt, Bauhaus'taki plastik atölyesinin başına getirilmiş ve burada öğrencilere şekil, form ve hacim hakkında temel bir kurs vermiştir. Ayrıca okulda Paul Klee ve Vasili Kandinsky de zorunlu dersler vermişlerdir. Kandinsky analitik çizime odaklanırken, Klee biçim, alan, hareket ve perspektif çalışmalarına devam etmiştir (Naylor, 1968, s. 101).

Bauhaus hareketi, enstalasyon sanatının evriminde önemli bir rol oynamıştır. Kübizm ve Konstrüktivizm ilkelerine dayanan bu hareket, destekleyici yüzeyi ortadan kaldırmayı ve işlevsel tasarımın küresel ve rasyonel karakterini tanımlamayı amaçlamıştır. Bu yaklaşım, mimari bağlamdaki tüm referansları reddetmiş ve görsel kavramın fiziksel nesneler üzerindeki üstünlüğünü vurgulayan Bauhaus sanatçıları tarafından son derece soyut enstalasyonlarla örneklenmiştir. Bauhaus'taki bu tutum, Walter Gropius ve Joost Schmidt tarafından tasarlanan boru şeklindeki metalik yapıların yanı sıra, Bayer'in 1924'ten 1936'ya kadar yaptığı sergi projelerinde de görülebilir (Celant, 1996, s. 266).

Bauhaus tasarımcıları ve mimarları da sergileme ortamlarının yaratılmasında mekânsal ilişkilerin ve hacimlerin kullanımına vurgu yapmışlardır. Bauhaus hareketi başlangıçta dadaistlerde olduğu gibi *Gesamtkunstwerk* (bütünsel sanat eseri) fikrini veya farklı sanat biçimlerinin sentezini merkezi bir kavram olarak benimsemiştir. Bununla birlikte, hareket geliştikçe, teknolojiye ve işlevsel tasarıma daha fazla önem verdikçe, *Gesamtkunstwerk* fikrinden uzaklaşmışlardır (Forgács, 1995, s. 106).

1920'lerde aktif olan De Stijl hareketi, toplam daireler olarak anılan hem sürükleyici hem de etkileşimli sergi ve enstalasyon alanları yaratmasıyla tanınmıştır. Bu sergiler,

müzeler ve galeriler gibi kültür kurumlarını dönüştürerek, onları sanatçılar, tasarımcılar, mimarlar için daha yaratıcı alanlar haline getirmiştir. Sergi alanı, De Stijl hareketine bağlı sanatçı ve tasarımcıların eserlerinin sunumunda, aynı zamanda kabulünde önemli bir rol oynamıştır. Bu dönemdeki sergiler, genellikle avangard hareketinin belirgin örnekleri olarak kabul edilmiştir. De Stijl hareketi ve sergi tasarımına yaklaşımı, sanat sergileyen kurumların işleyiş biçimleri ve toplumdaki yerleri üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur (Staniszewski, 1998, s. 15).



**Resim 3.15:** Bauhaus Sergisi, Weimar, 1923[35]

Sergi tasarımındaki yenilikçi yaklaşım sadece estetik açıdan değil, aynı zamanda ziyaretçilerin anlaması, keşfetmesi ve hatta yönlendirilmesi için tasarlanmış bir görsel dil içermiştir. Sergi yapıları, izleyicilere daha fazla bilgi edinme ve konuyu daha iyi anlama fırsatı sunarak, bilgilendirme, gösterme, ikna etme ve hatta istenen tepkiyi yaratma amacıyla tasarlanmıştır. Grafik Sanatçısı ve Ressam Herbert Bayer, iletişim araçlarının sergilere dahil edilmesinin olanaklarını fark etmiş ve şöyle açıklamıştır:

[35] Kaynak: https://www.penccil.com/presentation.php?show=11047&p=#/section-1/page-1 Çevrimiçi, 31 Mayıs 22

> “Sergi tasarımında, resim, fotoğraf vb. öğelerin alanın yalnızca bir kısmını doldurduğu fikrin yeni ve karmaşık bir iletişim aracına sahibiz. Sergi tasarımının büyük olasılıkları, bilinen tüm tasarım araçlarının evrensel uygulamasına dayanır: diyagram, yazı, kelime, fotoğraf, mimari, resim, heykel, ton, ışık ve film. Bu tüm kolektif çabaların, tüm tasarım güçlerinin zirvesidir. Amaca uygun tüm unsurlar aydınlanma, reklam, eğitim vb. gibi fikirlerin iletilmesi de buna dahildir.” (Bayer, 2022).

Yeni sergileme teknikleri, izleyicilerin kendi yorumlarını ekleyerek, sunulan bilgileri işleme ve anlam kazanmada daha aktif bir rol almalarını teşvik etmiştir. Bu, izleyicilerin sergilerde geçirdikleri süreyi arttırmış, eşlik eden metinleri okuyarak kendilerini keşfetme deneyimlerine katkıda bulunmuştur. Ancak, 1930'ların başında tüm müzeler bu yaklaşımı benimsememiştir. Birçok evrensel araştırma müzesi, izleyicilerin sergilerle kendi başlarına ilgilenmelerine izin vermek yerine, geleneksel bilgi sunma yöntemlerine güvenmeyi tercih etmiş, müzede sözlü açıklamaları, yazılı etiketler ve rehber kitaplar gibi yöntemlere devam etmiştir (Shaffer, 2017, s. 60).

MoMA, sergi tasarımına dair yeni yaklaşımları müzelerin dışında çalışan tasarımcılarla birlikte iç mekâna getirmek için bir araç olarak hizmet vermiştir. Kasım 1929'da kurulan müze, Avrupa resim ve heykelindeki en son gelişmeleri sergilemenin yanı sıra Amerikan modernistleri için bir platform sağlamayı amaçlamıştır. MoMA yöneticileri, zamanla müzenin muhtemelen resim ve heykelin dar sınırlarının ötesine geçerek çizimler, baskılar, fotoğrafçılık, tipografi, ticaret ve endüstride tasarım sanatları, mimari, sahne tasarımı, mobilya ve dekoratif sanatlar gibi bölümlere ayrılacağını öngörmüştür (Museum of Modern Art, 1929).

1929'daki kuruluşundan 1943'e kadar müzenin ilk direktörü olarak Alfred Barr, müzenin hem koleksiyonlarının hem de etkinliklerinin çeşitliliğinden büyük ölçüde sorumlu olmuştur. Barr, tüm modern görsel sanatlar mimarisi ve tasarımı, fotoğraf ve filmin yanı sıra geleneksel resim, heykel, çizim ve baskı alanlarıyla ilgilenen çok bölümlü bir müze konseptini oluşturmuştur (Barr A. H., 1964). İlk direktörlüğünü yaptığı sergide Paul Cézanne, Paul Gauguin, George Seurat ve Vincent van Gogh'un eserlerini sergileyen Barr, müzede birkaç on yıl sürecek yenilikçi sergi tasarımının başlangıcını işaret etmiştir. Barr, sergi kurulumunda deneyler yaparak, boyut ve şekle

göre resimleri geleneksel düzenleme yöntemlerinden ayırmış, resimleri odaların dekorasyonu olarak değil, bireysel eserler olarak ele almıştır. Bu yaklaşım, 1920'ler ve 1930'larda uluslararası avangartlar tarafından geliştirilen yeni resim ve heykel kurulum yöntemleriyle uyumlu olarak, 1930'larda yaygın bir uygulama haline gelmiştir. Barr, müzenin modern sanat koleksiyonu için modern ve ferah bir sergi yaratmak istemiş, bunun için duvarları doğal renkli perdeler ile kaplamış ve yüksek resimler asma uygulamasına atıfta bulunan gökyüzünü ortadan kaldırmıştır. Bu, resimlerin nötr duvar yüzeylerine yaklaşık olarak göz hizasında yerleştirilmesine izin vererek daha açık ve erişilebilir bir sergi alanı yaratmıştır. Bu yeni yerleştirme yöntemi, 1930'larda ve 1940'larda modern sanat sergileri için standart haline gelmiştir (Staniszewski, 1998, s. 62).



**Resim 3.16:** Cezanne, Gauguin, Seurat, van Gogh Sergisi, *Museum of Modern Art*, 1929 [36]

İlk sergisiyle, Amerika Birleşik Devletleri'nde modern sanatın kabulünü belki de herkesten daha fazla etkileyen Barr, enstalasyonu denemenin önemli olduğunu düşünmüştür. Genç küratör, resimleri boyut ve şekle göre yerleştirmenin geleneksel,

[36] Kaynak: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1767? Çevrimiçi, 1 Haziran 2022

simetrik kurallarını tamamen ortadan kaldırmasa da önemli yenilikler getirmiştir. Örneğin sergide, iki çok küçük otoportre arasına yerleştirilmiş ve neredeyse aynı boyutta iki manzara ile çerçevelenmiş büyük Van Gogh Süsenleri gibi düzenlemeler yapılmıştır (Staniszewski, 1998, s. 61). MoMA, dünya çapında benzer müzelerin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. New York'taki diğer kurumların aksine, modern sanatın tanıtımında ve alanında lider olarak konumlandırılmasında iddialı olmuştur. MoMA'nın adı kadar mimarisi ve faaliyetleri de moderniteye olan bağlılığını yansıtmıştır. 1929'daki açılışını takip eden on yıl boyunca MoMA, modern sanat için uluslararası bir referans haline gelmiştir (Lorente, 2016, s. 119).



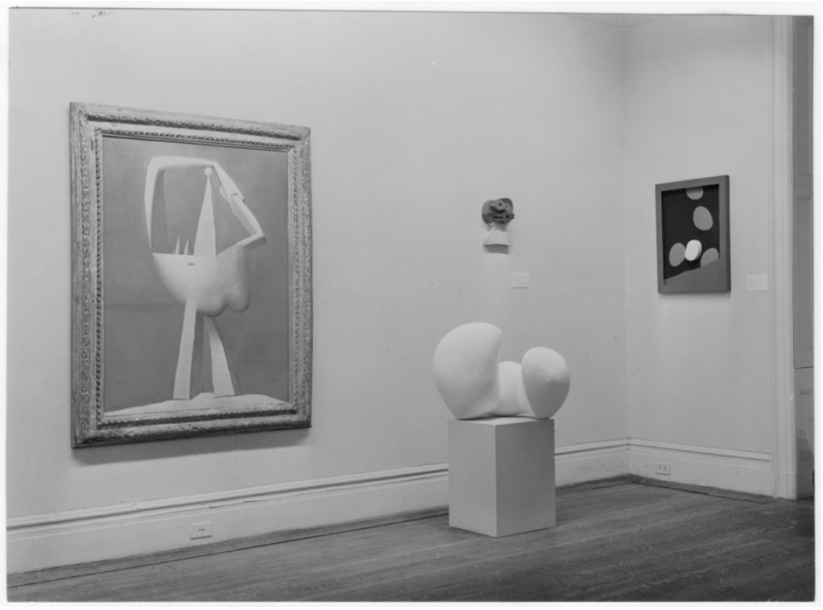

**Resim 3.17:** *Cubism and Abstract Art* sergisinin yerleştirme görüntüsü, MoMA, 1936 [37]

1936 yılında gerçekleştirilen *Cubism and Abstract Art* (Kübizm ve Soyut Sanat) sergisinin basın bülteninde serginin amacı hakkında Barr MoMA'ya ait bir kavramı açıklamıştır;

[37] Kaynak: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748/installation_images/12502 Çevrimiçi, 1 Haziran 2022

"Serginin amacı, malzemeyi tarihsel sırasına göre düzenleyerek Kübizm ve soyut sanatın gelişimini ortaya koymak, bu sanat biçimlerinin günümüzün daha pratik sanatlarına olan etkisini göstermektir.

Bazen sanat tarihinde bir dönemi veya bir sanatçı kuşağını belirli bir soruna takıntılı olarak tanımlamak mümkündür. Örneğin, 15. yüzyılın başlarındaki sanatçılar, doğayı taklit etme tutkusundan etkilendiler. Yirminci yüzyılın başlarında baskın ilgi neredeyse tam tersiydi. Dış-görsel dünyanın resimsel fethi, önceki yarım binyıl boyunca birçok kez ve farklı şekillerde tamamlanmış ve rafine edilmişti. Daha maceracı ve özgün sanatçılar resim gerçeklerinden sıkılmıştı. Ortak ve güçlü bir dürtüyle, doğal görünümün taklidini terk etmeye yönlendirildiler." (Museum of Modern Art, 1936).



**Resim 3.18:** *Cubism and Abstract Art* sergisinin yerleştirme görüntüsü, MoMA, 1936[38]

Kübizm ve Soyut Sanat sergisi, uluslararası avangartların resim, heykel, inşaat, fotoğraf, mimari, endüstriyel sanat, tiyatro, filmler, posterler ve tipografi alanlarındaki çeşitli yeniliklerini belgelemek için önemli bir girişimdir. Bu sergi, enstalasyon, belgesel fotoğraflar, film kareleri, kitaplar, dergiler, didaktik etiketler, resim, mimari model ve posterlerden oluşturulmuştur. Ayrıca Bauhaus, De Stijl, Pürizm ve Kübizm ve Süprematizm akımlarına adanmış bölümler içermiştir. Sergi, Kübizm ve Soyut Sanat'ın tarihsel önemini zamanın avangart hareketlerinin daha geniş bağlamında belgelemeye ve açıklamaya çalıştığı için modern müze sergilerinin gelişiminde önemli

[38] Kaynak: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748?installation_image_index=58 Çevrimiçi, 1 Haziran 2022

bir adımdır (Staniszewski, 1998, s. 74). Barr'ın Kübizm ve Soyut Sanat sergisine yönelik vizyonu, sadece görsel olarak çekici bir sanat eseri ve nesne sergisi yaratmanın ötesine geçmiştir. Sanat dünyasındaki ve ilgili alanlardaki son kırk yılda meydana gelen önemli değişimleri sergilemek isteyen Barr, bunu yapmak için sergi tekniklerini ve fuarlarda yaygın olarak kullanılan ancak henüz sanat müzeleri tarafından geniş çapta benimsenmemiş iletişim araçlarını kullanmıştır. Tıpkı modern sanatçıların doğal görünümleri taklit etmek yerine reddettiği gibi, Barr da geleneksel müze sergileme formatını reddetmiştir (Shaffer, 2017, s. 67).

New York'ta modern sanatın sergilenmesi açısından önemli olan bir diğer müze ise Solomon Guggenheim Müzesi'dir. Solomon R. Guggenheim Vakfı, 1937 yılında Solomon R. Guggenheim tarafından sanatın tanıtımı ve eğitimi ile halkın aydınlatılması amacıyla kurulmuştur (Barnett, 1980, s. 7). Guggenheim'ın sanat koleksiyonu 1890'ların ortalarında başlamıştır. Başlangıçta sadece eski ustalar ve Amerikan manzaralarını toplamış, ancak 1920'lerden sonra dikkatini nesnel olmayan resimlere kaydırmıştır (Guggenheim, 1960, s. 8). Vakfın ilk yöneticisi Hilla Rebay, Guggenheim'ın giderek büyüyen nesnel olmayan sanat koleksiyonunu barındıracak bir müze inşa etmeyi planlamıştır. Vakıf, 1939'da Manhattan'da mimar William Muschenheim tarafından *The Museum of Non-Objective Painting* (Nesnel Olmayan Resim Müzesi)'ne dönüştürülen eski bir otomobil galerisini kiralamıştır. Müzenin ilk müdürü görevini üstlenen Rebay, galeri duvarlarını pilili gri kadife ile süslemiş ve zeminleri kalın gri halılarla kaplamıştır. Pelüş kadife döşemeli koltuklar, dolaylı aydınlatma, Bach ve Beethoven tarafından kaydedilen müzik ve odalara yayılan tütsü kokusu, ziyaretçileri estetik açıdan olduğu kadar ruhsal olarak da aydınlatmak için tasarlanan bir atmosfer yaratmıştır. Sergi, Rebay'ın desteklediği ve çalışmalarını sergilediği birçok genç Amerikalı soyut ressamı kendine çekerek büyük bir başarı elde etmiştir (Krens, 1993, s. 9).



**Resim 3.19**: *The Museum of Non-Objective Painting* sergisi*,* 1939[39]

Guggenheim Müzesi'nin sergi tasarımı açısından önemli bir katkısı ise 1959 yılında açılan ve mimar Frank Lloyd Wright tarafından dizayn edilen kalıcı binasıdır (Spector, 2001, s. 16). New York bulunan Solomon R. Guggenheim Müzesi, soyut ve nesnel olmayan sanatın sergilenmesi için benzersiz ve yenilikçi bir alan olarak tasarlanmıştır. Hafif beton ve gömülü çelik tellerden inşa edilen binanın kendisi, yekpare beyaz dış cephesi ve cilalı vurguları ile sade ve zariftir. Müzenin içinde, klimalı galeriler, doğal ve yapay aydınlatma ve oda müziği performansları için bir tiyatro bulunmaktadır. Binanın tasarımı, sergilenen modern sanatın izleme deneyimini artıracak uyumlu ve huzurlu bir atmosfer yaratmayı amaçlanmıştır. Ek olarak, müzenin bodrum katında ışık, ses ve hareketli görüntüler için özel bir sergi alanı bulunmaktadır. Genel olarak, müzenin mimarisi, sergilemek için yaratıldığı modern resim biçiminin ilkelerinin bir yansımasıdır (Wright, 1960, s. 17).

[39] Kaynak: https://www.guggenheim.org/blogs/findings/installation-photograph-museum-of-non-objective-painting Çevrimiçi, 1 Haziran 2022

Wright, Guggenheim için tasarladığı şeyin sanatın izlenmesini ve sanattan zevk alınmasını geleneksel müze planından çok daha zengin ve anlamlı bir deneyim haline getireceğine inanmıştır. 1958'de şunları yazmıştır:

> "Duvarlar, iyi tanımlanmış bir amaç için hafifçe dışa doğru eğilerek dev bir spiral oluşturmuştur. Bakan, resim ve mimari arasında yeni bir birlik. Planlandığı gibi, izleyicinin dev sarmal üzerinde aşağı doğru kolayca sürüklenmesi sağlanmıştır. Resimler sanki arkalarındaki duvara dayanmış gibi dimdik dimdik görülmemelidir. Hafifçe eğimli, izleyiciye ve sarmalın yukarı doğru hareketiyle uyumlu olarak ışığa karşı hafif yukarıya dönük, resimlerin kendileri vurgulanmıştır. Eserler "kare" olarak asılmazlar, bu hafif kıvrımlı kütlelerin oluşturduğu gibi zarif bir şekilde harekete boyun eğerler. " (Wright, 1958)



**Resim 3.20:** Guggenheim Müzesi açılış kurulumundan bir görünüm, 1959[40]

İlk eskizler, Wright'ın rampayı yalnızca sergi amaçlı ve resimlerin yerleştirileceği eğimli duvar olarak düşünmediğini, aynı zamanda iç mekânın ölçeği ve aydınlatmasıyla da ilgilendiğini ortaya koymuştur. Tavanlar, diğer müzelere kıyasla, halkın sanatı daha samimi bir ortamda görebilmesi için nispeten düşük olarak planlanmıştır (Krens, 1993, s. 44). Solomon R. Guggenheim Müzesi'nde, Frank Lloyd Wright'ın tasarımıyla, iç mekanla dış mekân arasında bir uyum yaratılmaya

[40] Kaynak: https://www.guggenheim.org/history Çevrimiçi, 1 Haziran 2022

çalışılmıştır. Müzenin duvarları, dev bir sarmal oluşturacak şekilde eğimli olarak tasarlanmıştır. Böylece izleyiciler resimleri tek tek vurgulayarak sergiye doğal bir hareketle katılabilmişlerdir. Duvarların sarmal kıvrımı, resimlerin düz yüzeyini kaplayan bir çerçeve görevi görmüştür. Ayrıca, rahat koltuklar, spiral rampa ve asansör kullanımı ile ziyaretçilerin müzede rahat bir deneyim yaşaması sağlanmıştır. Guggenheim Müzesi'nin tasarımı, sergilenen sanat eserlerinin izlenmesinde önemli bir rol oynamıştır (Wright, 1960, s. 19).



**Resim 3.21**: Guggenheim Müzesi'nden bir görünüş[41]

Frederick Kiesler'in Peggy Guggenheim için yarattığı *Art of This Century* (Bu Yüzyılın Sanatı) galerisi sergi tasarımında önemli bir gelişmedir. Bu eserinden önce Kiesler, enstalasyonlar için izleyici tarafından etkinleştirilen araçlarla deneyler yapmıştır, ancak bu sergide avangart sanata artan ilgiyi ve sanat dünyasında teknoloji ve kitle iletişim araçlarının artan rolünü sergilemiştir (Kiesler, 1930, s. 121).

[41] Kaynak: https://www.newyorker.com/magazine/1959/12/05/what-wright-hath-wrought Çevrimiçi, 1 Haziran 2022

Kiesler, *Art of This Century* için *Abstract Gallery* (Soyut Galeri), *Surrealist Gallery* (Sürrealist Galeri), *Kinetic Gallery* (Kinetik Galeri) ve *Daylight Gallery* (Gün Işığı Galeri) olmak üzere dört galeri tasarlamıştır. Sanatçı, duvarların baskıcı olduğunu düşündüğü için, Soyut Galeri'nin bölmelerini kordonla tutturulmuş koyu mavi renkte gerilmiş kanvas levhalardan oluşturmuştur. Bir kordonla asılı duran sehpalara monte edilen tablolar, galerinin yerçekimine meydan okuyan atmosferine katkıda bulunarak uzayda süzülüyor gibidir.



**Resim 3.22:** *Surrealist Gallery, Art of This Century,*1942[42]

Kinetik galeri için Kiesler, dinamik hareketi birleştiren ve sanat eserlerinin sınırlı bir alanda sergilenmesine izin veren çeşitli mekanizmalar tasarlamıştır. Örneğin, Kiesler'in mekanizmaları arasında, izleyicinin otomatik bir ekranı başlatmak için kullanabileceği veya Duchamp'ın *Box in a Valise* (Valizdeki kutu) 'deki nesnelerin dönüşünü kontrol edebilecek bir düğme yer alır (Krens, 1993, s. 205).

[42] Kaynak: https://www.guggenheim-venice.it/en/art/works/surrealist-gallery-art-of-this-century/ Çevrimiçi, 1 Haziran 2022

Sürrealist Galeri, akıcı, kesintisiz, kıvrımlı alanı ve beysbol sopalarına monte edilmiş resimleriyle ikonik bir imaj haline gelmiştir. Kiesler'in bu galeri için oluşturduğu tasarım, resimlerin çerçevelerinden çıkarılmasını ve kinetik montaj cihazlarının kullanımını içererek, izleyicilerin eserleri farklı açılardan ve farklı ışık koşullarında incelemelerine olanak sağlamıştır. Bu galeri, daha sonra Soyut Dışavurumcular olarak bilinecek olan Avrupalı Sürrealistleri ve genç Amerikalı sanatçıları bir araya getiren sanat camiası üzerinde büyük bir etki olarak görülmüştür. Bu sanatçıları *Art of This Century*'de sergileyen Peggy Guggenheim, bu yakınlaşmada kilit rol oynamıştır. Genel olarak, Kiesler'in Sürrealist Galerisi, sanat dünyası üzerinde kalıcı etkisi olan devrim niteliğinde bir sergi tasarımıdır (Phillips, 1989, s. 29).



**Resim 3.23:** *The Abstract Gallery*, *Art of This Century*,1942[43]

Kiesler'in *Art of This Century* ‘de kullandığı enstalasyonlar, geçici sergileri yaratıcılıkları için bir oyun alanı olarak gören dadaistlerin ve sürrealistlerin faaliyetlerinden büyük ölçüde etkilenmiştir. Kiesler'i özellikle etkileyen olaylardan biri, 1920'de Berlin’de düzenlenen *Erste Internationale Dada-Messe* (Birinci Uluslararası Dada Fuarı) 'dir. Fuarda, geleneksel medyanın yanına yerleştirilen afişler

[43] Kaynak: https://www.guggenheim-venice.it/en/art/in-depth/peggy-guggenheim/art-of-this-century/ Çevrimiçi, 1 Haziran 2022

ve posterler gibi birçok Dada sergisinde tipik olan ancak genel olarak alışılmadık, "kaotik" enstalasyonlar yer almıştır (Altshuler, 1994, s. 103).

1940'larda Sürrealist sergilerin, bilinçaltını harekete geçirmeye ve geleneksel sanat ve gerçeklik kavramlarına meydan okumaya çalışan irrasyonel, rüya benzeri ortamlar olarak tasarlanması yaygın olmuştur. *Art of This Century*, bu gelenekten kopan ve avangart sanatın daha sürükleyici ve derinlemesine keşfedilmesine izin veren kalıcı bir enstalasyon yaratan ilk sergilerden biridir. Kiesler'in enstalasyonları, dadaistlerin ve sürrealistlerin geçici sergilerinden etkilenmiş ama aynı zamanda sergi tasarımının sınırlarını zorladı ve gelecekteki kalıcı enstalasyonların yolunu açmıştır (Staniszewski, 1998).

Modern sergileme tasarımının tarihçesi, insanların sanatını ve eserlerini göstermek ve paylaşmak için çabalarının başlaması ile birlikte 20. yüzyılın ilk yarısına kadar uzanmaktadır. Sanatçıların klasik anlatım biçimleri dışında, enstalasyon, performans sanatı gibi yeni ifade biçimlerini kullanmaya başlamaları, eserlerin sergilenme yöntemlerini de etkilemiştir. Bu değişim, farklı bakış açılarının birbirinden etkileşimlerinin yıllarca süren birikimi sonucu meydana gelmiştir.

19. yüzyılın sonlarına doğru, sergi tasarımı sanat dünyasının değişmesiyle birlikte daha fazla önem kazanmaya başlamıştır. Sanatçılar, eserlerinin nasıl sergileneceğine daha fazla katılım göstermeye başlamış ve sergi mekanlarının düzenlenmesine daha fazla müdahil olmuştur. Sergileme tasarımları, eserlerin kendilerini sergilemeye yönelik, simetrik bir düzende sergilenmesine odaklanmıştır.

20. yüzyılın başlarına gelindiğinde ise küratörler ve sanatçılar, eserlerin sergilendiği mekanların önemini anlamaya başlamış, bu mekanların yapısını ve düzenini değiştirmeyi hedeflemişlerdir. Bu yüzyılın ortalarına doğru ise, sergi mekanları artık sadece sanat eserlerinin sergilendiği yerler olmaktan çıkmış, sanat eserleri ile bütünleşen, bütünlük sağlayan mekanlar haline gelmiştir.

Sonuç olarak 21. yüzyılda ise, sergileme tasarımı hala gelişmekte ve yenilikçi olmaya devam etmektedir. Yeni teknolojiler ve etkileşimli elemanları kullanarak, ziyaretçilere daha bütünleşik ve yönlendirici deneyimler sunmaktadır. Sergileme tasarımı, sanat eserlerinin yanı sıra kültürel, sosyal ve politik konuları da ele almış, ziyaretçilerin bu konular hakkında düşünmelerini sağlamıştır. Bu şekilde, müzeler sadece sanat eserlerinin sergilendiği mekanlar olmaktan çıkmış ve daha geniş bir kültürel tartışma ve paylaşım platformuna dönüşmüştür.

## 3.3 Dadaizm ve Sergileme

Dadaizm, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmış, geleneksel sanatsalın biçim ve tekniklerini reddetmiştir. Dadaizm'in gelenek karşıtı doğası, hareketin tanımlayıcı bir özelliği olmuştur. Sanatçılar en içteki duygu ve kaygılarını absürtlük, deneysellik ve akılcılık karşıtlığı yoluyla ifade etmişlerdir. Bu nedenle Dada sergileri birçok yönden geleneksel sanat sergilerinden farklı olmuştur. Dada sergileri, kolaj, resim, heykel ve montaj gibi bir dizi sanat formunu içermiştir. Sanatçılar genellikle sergilerini sanatsal geleneklere meydan okumak, fikirlerini asi ve yıkıcı şekilde ifade etmek için bir platform olarak kullanmışlardır. Burjuvazi karşıtlığı, siyasi meseleler ve saçmalık gibi temalar bu sergilerde bulunan ortak unsurlardır.

Dadaistler sergilerinde, izleyicilere ve hâkim kültürel kurumlara meydan okumuşlardır. Daha önceki sergiler sanatın sergilenmesiyle sınırlıyken, Dadaizm sergileri her türlü Dada ifadesinin yer bulduğu bir alan olarak tanımlanmıştır. Dadaistler seyirciyi gücendirmeye ve onları rahatsız etmeye çalışmışlardır (Sommer, 2012, s. 47). Dada sergileri, her ne kadar farklılıklar içerse de ortak yönleri de bulunan bir yapıya sahiptir. Özellikle, bu sergiler dadaistlerin sanat kurumunu reddetmesini göstermiş ve hareketin enternasyonalizmini vurgulamıştır.

İlk bölümde ayrıntıyla işlendiği gibi Dadaizm, dünyanın birçok bölgesinde öncüleri ve takipçileri olan uluslararası bir sanat hareketidir. Bununla birlikte, Dadanın enternasyonalizmi, bir birey veya bir ulus üzerinden değildir. Bu durum Dada

topluluğunun sergileri aracılığıyla daha net görülebilmektedir. Örneğin, Zürih savaş sırasında Avrupa'daki vatandaşlar için bir sığınak haline geldiğinden, enternasyonalizm, *Cabaret Voltaire*'in temel bir niteliği olmuştur. Hugo Ball, özellikle uluslararası sergilere odaklanarak, günlüğünde bu planlarından bahsetmiştir. Bilerek milliyetçi olarak algılanabileceği sergilerden uzaklaşmış ve "*Özellikle Alman olanın pek bir anlamı yok. Şimdiki haliyle, kültürel bir propaganda olarak sınıflandırılabilirdi.*" diyerek multi-kültürelliği vurgulamıştır (Ball, 2017, s. 54). Gerçekten *Cabaret Voltaire*'deki sergiler, sırasıyla İspanya, Polonya, Romanya ve İsveç'i temsil eden Pablo Picasso, Marcel Slodki, Eli Nadelman, Marcel Janco ve Viking Eggeling ile baştan itibaren uluslararası olmuştur. Bu sanatçıların kullandığı tarzların çeşitliliği, sergiyi milliyetçi olarak tanımlamayı imkânsız hale getirmiştir.

En başından beri Dada sergileri farklı bir yerde konumlanmıştır. Bu sergiler sanat eserlerinin teşhir alanı olmasının yanı sıra, "çatışmacı" ve "gösterişli" Dada hareketinin merkezi haline gelmiştir. İlk kez 1916'da Zürih'te *Cabaret Voltaire*'de düzenlenen sergiler, daha büyük bir estetik girişimin parçası olarak işlev görmüştür. Richard Huelsenbeck, Kabare'yi "*sanatçılar kulübü, sergi salonu, bar ve kabarenin birleşimi*" olarak tanımlamıştır (Huelsenbeck, 1969, s. 9). Tristan Tzara, Marcel ve Jules Janco portfolyolar ve resimlerle geldikleri andan itibaren, sanat eseri Kabare'nin merkezi olmuştur.

*Cabaret Voltaire*'in kapatılmasından sonra, *Galerie Corray* (daha sonra *Galerie Dada*) Zürih'teki uluslararası Dada etkinliğinin yeni merkezi olmuştur. *Galerie Dada*, kabare sonrası daha geleneksel bir yaklaşıma dönüşü göstermiştir. Aynı zamanda halka Dadayı bir hareket olarak tanıtma amacı da gütmüştür. Üçüncü *Galerie Dada* sergisinde Tzara ve Ball, sanatsal özgürlüğü ve soyut sanatı savunmak için halkı sanat tarihi konusunda eğitmeyi amaçlayan *Alte und Neue Kunst* (Eski ve Yeni Sanat) başlıklı bir ders de dahil olmak üzere bir dizi konferans düzenlemiştir (Tzara, 1920, s. 22). *Galerie Dada*, dadaistlere çalışmalarını halka sunmaları ve onları sanatsal özgürlüğün önemi konusunda eğitmeleri için bir platform sağlamıştır. Galerinin başarısı aynı zamanda Dada'nın etkisinin Avrupa'ya yayılmasına da yardımcı olmuştur. Sergilerine dönemin en etkili sanatçı ve entelektüellerinin çoğu katılmıştır.

*Galerie Dada*'daki sergiler, Dada hareketinin gelişmesinde çok önemli bir adımdır ve dadaistlerin fikirlerinin daha geniş kitlelere yayılmasına yardımcı olmuştur (Grey, 2006, s. 8).



**Resim 3.24:** *Cabaret Voltaire*, Hugo Ball, 1916 (Dickerman, 2005, s. 28)

Zürih'teki bu ilk sergilerde, *Cabaret Voltaire* ve *Galerie Dada*'da Dada sanatının geniş bir şekilde tanımlandığını ve çeşitli ilerici sanatçıların çalışmalarına yer verdiğini belirtmek önemlidir. Willy Verkauf konu hakkında "Dada sanatı o zamana kadar var olan sanattaki tüm eğilimlerin bir sentezidir ve bunları söylemek zorunda olduğu her şeyi ifade etmek için kullanmıştır." demiştir (Verkauf, 1975, s. 18).

Zürih Dada, Dada hareketinin gelişiminde kilit bir yer olsa da Dada faaliyetinin tek merkezi değildir. Dada hareketi hızla dünyadaki diğer şehirlere yayılmıştır.

Zürih'teki sanatçılar gibi, Köln Dada da geleneksel değerlere karşı hareket etmiş, alışılmadık estetik ve teknikler kullanmışlardır. Köln Dada, Zürih Dada hareketine göre daha küçük boyutta ve daha kısa ömürlü olmasına rağmen, Dada hareketinin gelişmesinde önemli bir katkı sağlamıştır.

Max Ernst ve Johannes Baargeld, Dadayı 1919 yılında *Kölner Kunstverein* (Köln Sanat Derneği)'de yapılan *Gruppe D* sergisi ile beraber Köln'e getirmişlerdir. *Gruppe D* sergisi, Dada hareketinin tarihinde önemli bir yeri vardır. Sergi, geleneksel sanat biçimlerini reddetmesi, kışkırtıcı ve geleneksel olmayan işlere vurgu yapmasıyla dikkat çekmiştir. Resim, heykel, şiir ve performans dahil olmak üzere çeşitli sanat anlatımları içermiştir. *Gruppe D*, *Kölnischer Künstverein*'deki sergide Dada sunumlarını onaylamayan *Gesellschaft der Künste* (Sanat Derneği) üyelerine yanıt olarak tasarlanmıştır. Bir uzlaşma olarak, serginin yöneticisi Walter Krug, aynı anda, ayrı oda ve katalog ile iki serginin düzenlenmesini ayarlamıştır. Böylece dadaistler sergilerini *Köln Kunstverein*'in geri kalanından farklı olarak Oda D'ye yerleştirmişlerdir (Grey, 2006, s. 10).

Serginin girişinde, Dada'yı Sanat Derneği'nden ayıran ve Dada'nın toplumun "hobileriyle" "hiçbir ortak yanı" olmadığını ilan eden bir tabela koyulmuştur. Bunun dışında serginin girişinde yer alan iki ok zıt yönleri işaret ederek Dada ve *Society of Arts* tarafından düzenlenen serginin ayrımını vurgulamıştır. Sergi, ticari olarak üretilmiş nesneler, çocuk çizimleri, Afrika kabile sanatı ve akıl hastalarının eserleri dahil olmak üzere çeşitli, alışılmadık çalışmaları içermiştir (Dickerman, 2006, s. 222).

*Gruppe D* sergisinin içeriği, Dada sergilerinin tarihinde neyin sanat olarak kabul edilebileceği ve kimin sergilere katılabileceği konusunda sınırları esnetmesi açısından önemlidir. Sergide Jean Arp, Johannes Baargeld, Hans Bolz, Max Ernst, Angelika Hoerle, Heinrich Hoerle, Paul Klee, Anton Raderscheidt ve Franz W. Seiwert'in yapıtları, ekspresyonist fotoğraflar, çocuk çizimleri ve Afrika heykellerinin yanı sıra piyano, çekiç gibi ticari olarak üretilmiş nesneler de sergilenmiştir (Camfield, 1993, s. 333). *Gruppe D* ertesi yıl Düsseldorf'a gitmiş ve burada basında ağır eleştirilere maruz kalmıştır (Grey, 2006, s. 10).

Grup D gibi, bir sonraki Köln Dada sergisinin motivasyonu da reddedilme olmuştur. 1920 yılının Nisan ayında, Johannes Baargeld ve Max Ernst'in jürisiz *Kölner Kunstgewerbemuseum*'a (Uygulamalı Sanatlar Müzesi) yaptığı başvurular geri çevrilmiştir (Grey, 2006, s. 12). Buna cevaben, *Brauhaus Winter* adlı meyhanenin bitişiğindeki camla kaplı bir avluda *Dada-Vorfrühling* adını verdikleri kendi sergilerini düzenlemişlerdir (Rubin, 1968, s. 202).



**Resim 3.25:** Jean Arp*, Planche hoeufs* (Yumurta Tahtası), 1922 (Dickerman, 2005, s. 349)

Sergi, cemaat kıyafeti giymiş bir genç kız tarafından açılmış ve serginin reklamını yapan afişler, izleyiciyi bekleyen saldırgan sanatın göstergesi değil, yanıltıcı olacak şekilde tasarlanmıştır. Serginin afişleri Max Ernst tarafından hazırlanmış ve basit güvercinlerle, astarlardan kesilmiş "sevimli" ineklerden meydana gelmiştir. Mekânın duvarlarında dadaist çizimler asılmış, yere Arp ve Ernst'e ait nesneler saçılmıştır. Bir köşede Baargeld'in kırmızı renkli suyla dolu bir akvaryumu olan *Fluidoskeptrik der Roswitha von gandersheim* (Roswitha von Gandersheim tarafından Fluidoskopi) yerleştirilmiştir. Suya insan saçı, insan elinin bir kopyası ve bir çalar saat koyulmuştur (Adamowicz, 2019, s. 135). Yanına Max Ernst imzalı, sert ahşaptan bir balta zincirlenmiştir. Sergide, ziyaretçilere bir nesneyi yok etme hakkı verilmiştir. Benzer

bir şekilde ziyaretçilerin sergide aktif bir rol alması amacı Arp'ın *Planche hoeufs* (Yumurta Tahtası) yerleştirmesinde de bulunmaktadır. Eserde ziyaretçilere beş adımlık bir kullanım talimatı verilmiştir. Bu talimatlar sırasıyla "*önce birkaç yumurta doğrayın, sonra biraz odun ayırın, üçüncü olarak çanları çalın ve son olarak da mastürbasyon yapın.*"dır. Ancak sergi, kısa bir süre sonra girişinin tuvaletten olması sebebiyle polislerin bunu bir eşcinsel sergisi olarak yanlış anlamasına neden olmuş ve müstehcenlik gerekçesiyle gösteri polis tarafından kapatılmıştır (Hugnet, 1981, s. 159).

Köln'deki Dada sergilerinde, sanatçılar, sanatsal geleneklere meydan okumaya, mantıksız, saçma ve şok edici sanat yaratmaya çalışmıştır. Bu sergiler kasıtlı olarak halkın erişebileceği ama aynı zamanda rahatsız edici yerlerde düzenlenmiş, sergilenen sanat eserleri izleyiciyi aşağılamayı ve şok etmeyi amaçlamıştır.

Berlin Dada sergileri, Dada hareketinin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Bu sergiler, sanat dünyasındaki kabul edilmiş sınırları zorlayan, kışkırtıcı ve tartışmalı eserlere yer vererek izleyicilerin beklentilerine meydan okumuştur. Berlin Dada sergileri, Hannah Höch, Raoul Hausmann, John Heartfield ve George Grosz gibi hareketle ilişkili sanatçılar tarafından düzenlenmiştir. Bu sanatçılar, geleneksel biçimleri reddedip, absürt olanı benimsemiş ve sergileri de bu tavrı yansıtmıştır.

Berlin'deki sanatçılar ilk etkinliklerini 12 Nisan 1918'de, Alman Ressam Lovis Corinth'in altmışıncı doğum gününü onurlandıran bir retrospektif sergi ile yapmışlardır. *Berlin Sezession*'da gerçekleşen etkinlikte, konferanslar, şiir okumaları ve performanslardan oluşan akış düzenlemişlerdir. Gecede üç sayfalık bir el ilanı ve ilk *Club Dada* yayını olan *Dadaistisches Manifest* (Dadaist Manifesto)'in, imzalı kopyalarını satmışlardır. George Grosz kendi lirik şiirlerinden okumuş, caz müziğine saygı niteliğindeki *Sincopations* adlı performansını sergilemiştir. Akşamın son sunumunda, Hausmann, 1918'de Berlinli dadaistler tarafından ilan edilen tüm ilkelerin anlatıldığı, daha sonra *Das neue Material in der Malerei* (Resimde Yeni Malzeme) başlığı altında yayınlanan manifestoyu okumuştur (Dickerman, 2006, s. 88).




**Resim 3.26:** *Erste Internationale Dada-Messe,* giriş,1920 (Burg, 2022, s. 24)

Berlin'de asıl ses getiren etkinlik ise *Erste Internationale Dada-Messe* (Birinci Uluslararası Dada Fuarı) olmuştur. Fuar, performans, edebiyat ve resim gibi farklı sanat dallarının önde gelen sanatçılarını bir araya getirmesi bakımından modern sanat için önemli bir etkinliktir. *Dada-Messe*, içerisinde önceki tüm Dada sergilerinden bir şeyler içermiştir. Fuar, George Grosz, John Heartfield ve Raoul Hausmann tarafından organize edilmiş ve bir katalog eşliğinde profesyonel fotoğrafçılar tarafından belgelenmiştir. Köln Dada sergilerine Berlinli sanatçılar katılmamış olsa da Berlin'deki fuarda hem Max Ernst hem de Johannes Baargeld çalışmalarını sunma fırsatı bulmuştur (Grey, 2006, s. 14). Ayrıca, Fransa, İsviçre, Belçika, ABD ve Hollanda dahil olmak üzere çeşitli ülkelerden sanatçıların çalışmalarına yer verilmiştir. Fuar, hareketin hem vatanseverliğe muhalefetinin hem de komünizme verdiği desteğin uluslararası bir gösterimi olması amaçlanmıştır. Sergi, bir sanat gösterisinden ziyade bir "panayır" olarak düzenlenmiş, poster, fotomontaj, asamblaj, yağlı boya tablo, kukla ve manken dahil olmak üzere bir dizi medyayı içermiştir. Dadaistler, serginin kataloğunda "*Dada'nın sanat ticaretinin iptaline yol açacağını*" ilan ederek, sanat piyasasının kriterlerine meydan okumaya ve reklam retoriğinin parodisini yapmaya çalışmışlardır (Bergius, 2003, s. 231).




**Resim 3.27:** John Heartfield ve Rudolf Schlichter'in *Preussicher Erzengel* (Prusya Başmeleği) (Benson, 1987)

Sergi, 2003 yılı itibariyle artık mevcut olmayan Berlin'deki *Lützow Ufer 13* apartmanında gerçekleşmiştir. *Dada Messe*'de sergilerin olduğu odalar yerden tavana kadar eser ile doldurulmuştur. Sergi, reprodüksiyonları, bitmemiş işleri ve bir dizi farklı medya ve formu içererek, dadaistlerin estetiklerinin bir parçası olarak benimsediği bir kafa karışıklığı ve yönelim bozukluğu duygusu yaratmıştır. Sergi, izleyicinin beklentilerine "meydan okuyan" ve dadaistlerin geleneksel sanat kavramlarını reddini yansıtan dinamik ve heterojen bir ortam olarak tasarlanmıştır (Adkins, 1988, s. 3).




**Resim 3.28:** *Erste Internationale Dada-Messe,* Raoul Hausmann ve Hannah Höch eserlerinin önünde,1920 (Burg, 2022,s. 34)

*Dada Messe*, Berlin'de savaş zamanındaki yoksunluk ve savaş sonrası siyasi ayaklanmanın ortasında gelişmiştir. Bu nedenle, "Dada politiktir" ve "Dadaist insan sömürünün radikal karşıtıdır" gibi siyasi mesajlar vermiştir. Fuar, Almanya'da savaş zamanı yoksunluğu ve savaş sonrası siyasi huzursuzluk ortamında yapılmış, geleneksel sanat kavramlarına mizahi bir şekilde saldıran eserler içermiştir. Grosz'un orduya saldıran taş baskı portföyü, Nisan 1921'de Dada grubunun beş üyesinin yargılanmasına yol açmıştır. John Heartfield ve Rudolf Schlichter'in *Preussicher Erzengel* (Prusya Başmeleği) adlı çalışmasında, domuz başlı bir asker subayın tasviri tavana asılmış ve üzerinde *vom himmel hoch da komm ich her* (yüksek cennetten geliyorum) yazan bir karton yerleştirilmiştir. Berlin dadaistleri "yüksek sanatı" çevrelerindeki politik gerçekleri görmezden gelmenin bir yolu olarak görmüşlerdir. Örneğin fuar kataloğunda sanatçı ve yayıncı Wieland Herzfelde, sergideki parçalarına sanat eseri değil, ürün olarak sınıflandırmıştır. Bu anti-estetik duruş, Otto Schmalhausen'in Beethoven'ın değiştirilmiş ölüm maskesinden, Heartfield ve Grosz'un "düzeltilmiş başyapıtlarına" kadar her şeyde görülebilmektedir (Altshuler, s. 190).

Fuardan sonra yalnızca fotoğrafları kalmış olsa da Johannes Baader'in Plasto-Dio-Dada-Drama adlı eseri de dada sergilemeleri açısından önemlidir. Asamblajın asıl adı uzun olarak *Das große Plasto-Dio-Dada-Drama: Deutschlands Grösse und Untergang oder Die phantastische Lebensgeschichte des Oberdada* (Büyük PlastoDio-Dada-Drama: Almanya Büyüklük ve Düşüş veya Superdada'nın Fantastik Yaşamı)'dır. Arkadaşları arasında Oberdada olarak anılan sanatçı, eserinin hem yakın Alman tarihinin bir açıklaması hem de bir otobiyografi olarak okunması amaçlamıştır (White, 2001, s. 584). Dada Messe'deki yapıt olarak en büyük iş olan bu eser beş katlı, üç tesis, bir tünel, iki asansör ve bir silindirik tepeden oluşmuştur. 6,2 x 3,3 metre boyutuyla ilkine göre daha küçük bir alan olan ikinci sergi alanındaki tüm dikkati üzerine çekmiştir (Bergius, 2003, s. 216). Hausmann, daha sonra verdiği bir röportajda eser hakkında,

> "1919'da Baader fotoğraf kolajları yapmaya başladı ve yaptığı montajlar, büyüklükleri ve biçimleri bakımından her ölçüyü aştı. Bu alanda Schwitters ile karşılaştırılabilirdi. Her yerde, nerede olursa olsun, duvarlardan ve büfelerden tüm posterleri yırttı ve dikkatlice sınıflandırdığı eve taşıdı." (Benson, 1987, s. 132) demiştir.

*Dada Messe*, ziyaretçi ile de etkileşim halinde olmuştur. Sanatçılar, ziyaretçileri eserlere bir şeyler eklemeye, yeni kombinasyonlar yapmaya ve montaj türleri icat etmeye davet ettiler. Bu yolla önceki sergi konseptlerinin aksine, ziyaretçiyi deneyimin bir parçası haline getirmeyi amaçlamışlardır. Dada terimi serginin sözlü göstergesi olmuştur. Kullanılan sloganlar için kolay okunabilen roma tipi ahşap harfler kullanmış, duvarları bu tek tip ile dada özdeyişleri ile doldurmuşlardır. Bu özdeyişlerden bazıları, "Herkes Dada yapabilir", "DADA'yı ciddiye alın; buna değer!", "Dada politiktir", "Dada, burjuva kavramlar sisteminin bilinçli bir şekilde yıkılmasıdır", "Dada, Ekspresyonistlerin sanat kurgusuna karşıdır" ve George Grosz'un "Yemeden, içmeden yaşayabilirim ama DADA olmadan yaşayamam'dır. Ziyaretçiler bu yolla görme, farklılaşma, yaklaşma veya uzaklaşma ile entelektüel süreçlerini başlatmaları gerekmiştir (Bergius, 2003, s. 235).



**Resim 3.29:** *Erste Internationale Dada-Messe,* Johannes Baader'in Plasto-Dio-Dada-Drama eseri, 1920 (Burg,2022, s. 35)

Yüksek bir giriş ücreti ve katalog için ek bir ücret talep edilmesine rağmen sergi kâr etmemiştir. Ancak, serginin fotoğraflarının uluslararası medyada yer alması, Almanya'da ve yurt dışında düzinelerce incelemenin yayınlanmasıyla etkinlik Dadaizm'in tanıtımında başarılı olmuştur (Doherty, 2006, s. 99). Örneğin Alman gazeteci Peter Panter mahlaslı Kurt Tucholsky 20 Haziran 1920 tarihli *Berliner Tageblatt*'ta sergi hakkında şunları söylemiştir;

> "…Bu insanların ne istediğini tam olarak biliyorum: dünya kafa karıştırıcı, anlamsız, gösterişli ve entelektüel olarak şişirilmiş. Alay etmek, ifşa etmek, inkâr etmek ve yok etmek istedikleri şey budur. Ve bu noktada tartışılacak bir şey yok. (Tıpkı genel olarak sanatsal Bolşevizm gibi, sanatın değerinin haklı gösterilmesi konusundaki umutsuzluk, basitçe göz ardı edilemeyecek bir endişedir. İnançsızlık hakimdir.) Ama bu konudaki yaklaşımlarını sevmiyorum… Sabahın dokuzundan akşamın yedisine kadar, hiç ara vermeden, yıpratıcı bir şekilde mizahi ve hicve eğilimlidirler. Üç mark ve otuz pfennig giriş ücreti karşılığında Dadaizmdir. "Gerçek şey sadece burada elde edilebilir. Taklitlerden sakının."" (Altshuler, 2008, s. 201).

Berlin dadaistleri, sanat eserlerinin kendisine değil, burjuva ve komünist ideolojilerin kültüre sahip olunduğu dogmatik iddialara eleştirel bir tavırla yaklaşmışlardır (Bergius, 2003, s. 238). Herzfelde'nin *Dada Messe* kataloğunun girişinde, dadaistlerin sanat kültürünü yok etmekle kalmayıp aynı zamanda kendilerini gerçeklikten kurtarmayı ya da gerçek olanı yadsımaktan kaçınarak yeni bir tür sanatsal üretim icat etmeleri gerektiği vurgulanmıştır. Bu amaçla dadaistler, sanatın yapıcı, yaratıcı etkinlikteki zevkini yoğunlaştırmayı hedefleyen ve resim yapmanın yeni yollarını arayan bir yaklaşım benimsemişlerdir (Doherty, 2006, s. 100). Avrupa'nın geneline dağılan dadaistlerin bir diğer önemli durağı ise Paris'tir.

1920 yılı dadaistler için oldukça yoğun bir yıl olmuştur. Dadaistler, Berlin'de *Dada Messe* ve New York'ta *Société Anonyme* ile kurumsallaştıkları hemen hemen aynı zamanlarda Paris'te de aktiflerdir. Dadaistlerin Paris'te de resmi olarak başlangıcı Zürih'te olduğu gibi canlı performansla olmuştur. 23 Ocak 1920'de, *Cabaret Voltaire*'deki açılış töreninden neredeyse tam dört yıl sonra, *Litterature* dergisinin editörleri Louis Aragon, Andre Breton ve Philippe Soupault, daha sonra tekrarlanacak olan cuma toplantılarının ilkini düzenlemişlerdir. Organizatörler iki sinema salonunun arasındaki kiralık bir odada, savaş öncesi ve çağdaş dönem şiirlerini beraber okumuşlardır. Bu okumalar daha sonra, savaş öncesi nesilden yeni nesile kadar bir üretim devamlılığını temsil etmek için benzer şekilde seçilen sanat eserlerinin sahnedeki sunumlarına eklenmiştir (Mileaf & Witkovsky, 2006, s. 351).

Berlin Dada siyasi olmasıyla, Paris Dada'da, ana katılımcılarının çoğunun görsel sanatçılar değil yazarlar olması nedeniyle edebi olarak anılmaktadır. Belki de bu duruma uygun olarak, ilk Paris Dada sergileri, *Au Sans Pareil* adlı Renée Hilsum'a ait bir kitapçıda düzenlenmiştir (Grey, 2006, s. 20). Richter'e göre Paris'te görsel sanatta hiç kimse Paris Dada stili denilebilecek bir yenilik gerçekleştirmemiştir ancak ressamlar, yazarların metafizik isyanına dahil olmuşlardır (Richter, 2016, s. 171).

Paris'te özellikle Köln'den gelen Max Ernst ve Francis Picabia bu grubun öncüleridir. Dada'nın Paris'teki görsel imajı, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Jean Crotti ve Suzanne Duchamp'ın *Au Sans Pareil*'de sergilediği resimlerle

oluşturulmuştur. Max Ernst'in burada gerçekleşen kişisel sergisi de oldukça ses getirmiştir. Vize alamadığı için Max Ernst katılamasa da André Breton, Louis Aragon, Simone Kahn, Benjamin Péret ve Jacques Rigaut, Ernst'in yakın iş birliğiyle serginin hazırlıklarında etkili olmuştur. *Dada Messe* ve benzeri oluşumlardan farklılık gösteren bu sergi, Paris Dadanın görsel kültürünün önemli bir parçası olmuştur (Camfield, 1993, s. 78).

Picabia'nın rolü birçok açıdan Paris Dada için önemlidir. Francis Picabia ve sevgilisi Yazar Germaine Everling'in dairesi Paris Dada'nın atölyesi olarak kullanılmıştır. Çıkarmış olduğu 391 isimli dergi ile yazım dünyasına katkı sunarken, eserleri de çeşitli dada sergilemelerinde kullanılmıştır (Camfield W. A., 1970, s. 27). Örneğin, Francis Picabia'nın iki eseri, *Le Double Monde* (Çifte Dünya) ve *Riz au nez* (Yüzünüze Gülün), Breton tarafından *First Litterature Friday*'de ve Tzara'nın performansıyla birlikte sahneye taşınmıştır. İlk çalışma olan *Le Double Monde* (Çift Dünya), Marcel Duchamp'ın L.H.O.O.Q (*Mona Lisa with mustache*) adlı eserine bir gönderme olarak yapılmıştır. Mona Lisa'nın değiştirilmiş resminin altındaki L.H.O.O.Q yazısını koruyarak yeni bir eser yaratmıştır. Eser yaklaşık 140 cm yüksekliğinde dikey olarak ortalanmış bir tuval üzerinde yapılmıştır. Üzerinde "haut" (üst), "bas" (altta, üstte boyanmış ve diğer yöne bakan), "kırılgan" ve "ikametgâh" (Ev adresine teslim edin) yazılmıştır. Sanatçı Le Double Monde eseriyle ikonoklastik resim anlayışını özel bir alana genişletmiştir. Bu yorumuyla eseri, sergilenmesi, satılması, taşınması gereken kurumsal bir ürün olarak ele almıştır (Mileaf & Witkovsky, 2006, s. 352).

Francis Picabia'nın halka açık festivalleri de Paris Dada için önemlidir. Bu gösterilerde seyirciler Picabia'nın hazırladığı şiirler ve 391 dergisinin sayısı ile karşılanmıştır. 20 Mart 1920'de gerçekleştirdiği *Manifestation Dada'*da Picabia duvara asılı bir bisiklet tekerleği, oyuncuların önünde sahne boyunca gerilmiş kordonlar ve "*Kollarınızı uzatırsanız arkadaşlarınız onları keser*" gibi yazıtları taşıyan büyük çerçeveli tabelalardan oluşan sahne dekorlarını hazırlamıştır (Camfield W. A., 1970, s. 45). "*Manifestation Dada*"dan oldukça ilgi çekmiş, bu nedenle dadacılar için her zamankinden daha büyük bir izleyici kitlesi oluşmuştur. Bunun üzerine Picabia mayıs ayında ikinci gösterisini *Salle Gaveau*'de *Festival Dada* adıyla yapmıştır. Picabia

gösterilerin çoğuna katılmasa da planlamanın büyük kısmı ona aittir. Bu etkinliklerin sonucunda basın Picabia'ya "Paris'teki dadaistlerin şefi" yakıştırması yapmıştır (Camfield W. A., 1979, s. 148).

Paris Dada için diğer bir önemli sergi ise *Salon Dada*'dır. Bu sergi, uluslararası olan Dadanın büyük girişimlerinden biridir. *Salon Dada*'da daha önceki sergilerden posterler, sanat eserlerinin üzerine ganimet gibi duvara yapıştırılmıştır. 1920'de Berlin'deki *Dada Messe*'de olduğu gibi ziyaretçileri tavan dahil her yerde bulunan sanat eserleri karşılamıştır. Farklı olarak Berlin'de olduğu gibi, duvarlar politik olarak kavgacı değil, sanatın ticaretten kutsal ayrımı konusunda kavgacı sloganlarla bezenmiştir (Mileaf & Witkovsky, 2006, s. 355). *Dada Messe*'de olduğu gibi savaş görüntüleri bu sergide yer almamıştır. Artık 1921 yılında Paris savaşın etkilerinden kurtulmaktadır. Bunun göstergesi olarak Berlin'deki domuz kafalı polis enstalasyonunun yerine tavandan çello, şemsiye, manken asılmıştır (Grey, 2006, s. 45).

*Salon Dada*'daki sergilerin birçoğuna Picabia katılmamıştır. Toplantılar diğer dada etkinliklerinden daha ciddi ve disiplinli yapılmıştır. Camfield'a göre Dada Breton, Louis Aragon ve Philippe Soupault'nun gözünde sadece gülünç bir eğlence değildir. Dadayı çağdaş kültürün ciddi bir tezahürü olarak, kökleri geçmişte ve gelecekte olan, yönü bilinmese bile dünyada etkin bir devrim olarak görmüşlerdir (Camfield W. A., 1979, s. 160). *Salon Dada* kataloğunun kapağı Tristan Tzara tarafından tasarlanmıştır. Katalogda serginin karakterine dair ipuçları yer almıştır. Kapak, tabelalarda kullanılan yazı tiplerinin çeşitliliği, sergi başlığının çarpık harfleri ve özellikle işaretlerin içeriğinden dolayı pek çok Dada özelliğini taşımıştır (Grey, 2006, s. 45).

Dada sezonunun ve *Salon Dada*'nın son etkinliği, 1921 yazında 6-30 Haziran tarihleri arasında yapılmıştır. Duchamp'ın, Picabia'nın, Crotti'lerin ve Alman dadaistlerin çoğunun yokluğu, onun uluslararası dada ressamları ve yazarları sergisi yapma amacını derinden sarsmıştır. Sergide Jean Arp, Johannes Baargeld, Gino Cantarelli, Serge Charchoune, Paul ve Gala Eluard, Max Ernst, Giulio Evola, Aldo Fiozzi, Theodore Fraenkel, Walter Mehring, Man Ray, Ribemont-Dessaignes, Joseph Stella,

TristianTzara ve Jacques Vaché tarafından ilgi çekici bir katalog ve seksen bir nesneden meydana gelen bir koleksiyon oluşturulmuştur. Ayrıca Breton, Fraenkel, Tzara, Ribemont-Dessaignes ile Eluard ve eşi Gala tarafından ortaklaşa yapılan iki kimliği belirsiz parça ve üç eser yer almıştır (Camfield W. A., 1979, s. 164).

Sergide dikkat çeken bir eser de Max Ernst'in mekanik ve biyolojik imgeleri karıştıran, mekanik illüstrasyonlar ile elle çizilmiş unsurların birleşimiyle yaratılan *la bicyclette graminée* (Gramineous Bisiklet) olmuştur. Sergiye katılmayı reddeden Marcel Duchamp'ın *La Mariée* (Gelin) adlı tablosu katalogda yer almıştır. Man Ray ise *L'Homme* (Erkek) ve *La Femme* (Kadın) adlı fotoğrafları ile sergiye katkıda bulunmuştur. Katılımın yoğun olduğu sergide müzikten dansa, şiirden tiyatroya kadar çeşitli gösterilerin yanı sıra mizahi ve yüzleştirici okumalar da yer almıştır (Mileaf & Witkovsky, 2006, s. 356).

Dadaistlerin New York'ta kendilerini göstermeleri ABD'deki modern sanatın ilk önemli etkinliği sayılan, 1913'te *Association of American Painters and Sculptors* tarafından gerçekleştirilen *Armory Show'da* olmuştur. *Armory Show*, New York dadaistleri için çalışmalarının ABD'de ilk kez büyük ölçekte sergilenmesi açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Marcel Duchamp'ın *Nude Descending a Staircase no. 2* (Merdivenden inen çıplak no:2) adlı eseri, birçok eleştirmen tarafından kafa karıştırıcı ve rahatsız edici bulunmuş, tartışmalara yol açmıştır (Richter, 2016, s. 83). Bununla birlikte, resmin *Armory Show*'a dahil edilmesi, Duchamp'ın sanat dünyasında önemli bir figür haline gelmesine de yardımcı olmuştur.

Aynı dönemde New York'a yeni gelen Picabia, ünlü fotoğrafçı Stieglitz ile çalışmaya başlamıştır. O dönem New Yorklu fotoğrafçı neredeyse tek başına Amerikan halkını Avrupa avangardıyla tanıştırmaya çalışırken, Marsden Hartley gibi yerel sanatçıların Avrupa'ya uzun süreli ziyaretlerine de sponsor olmuştur. Picabia, *Armory Show*'dan sonra Stieglitz'in galerisi 291'de özellikle bir dizi mekanomorfik[44] resim sergilemiş ve

[44] Mekanomorfik imge; "*Kişi veya evren gibi mekanik olmayan bir şeyin, makinelerinkine benzer niteliklere sahip olması evrenin mekanik açıdan tamamen açıklanabileceği doktrini ve bu özelliğe sahip olma durumu olarak tanımlanmıştır.* " (Batur, 2020, s. 2).

Stieglitz'in himayesinde New York sanat ortamında daha fazla yer edinmiştir. Picabia'nın teorileri, özellikle bu sergi için yazdığı açıklamada daha kapsamlı bir şekilde özetlenmiştir. Bu yazı Paul Haviland tarafından çevrilmiş ve 291'de ziyaretçilere dağıtılmak üzere tek bir sayfaya basılmıştır. Yazısında, gelenekseli temsil eden sanat biçimlerinin artık modern gerçekliği doğru bir şekilde tasvir etmek için yeterli olmadığını savunmuştur (Richter, 2016, s. 84). Bu sergiden sonra Picabia Paris'e dönmüştür. Marcel Duchamp ise *Armory Show*'dan sonra, sanatında geleneksel olmayan malzemeleri ve teknikleri keşfetmeye devam etmiştir. 1913'te, bir tabureye monte edilmiş bisiklet tekerleğini heykelsi bir nesne olarak kullandığı ilk *readymade*'i olan *Bicycle Wheel* (Bisiklet Tekerleği)'ni üretmiştir. Kavramsal sanatın ilk örneklerinden biri olan bu çalışma, neyin sanat olarak kabul edilebileceğine dair geleneksel anlayışlara meydan okumuş ve sanat dünyasında daha alışılmadık pratiklerin gelişmesinin yolunu açmıştır (Hopkins, 2016, s. 80).

New York Dada diğer gruplardan farklı olarak, kendine ait bir sergi veya mekân kullanmak istememiştir. Bağımsız salonlara veya sergilere katılarak sanatı reddeden ama aynı zamanda sanatın yeni yüzünü göstermek isteyen bir hareket haline gelmiştir. 1913'te *Armory Show* ile bu kapıyı aralayan Duchamp asıl hamlesini *Fountain* (Çeşme) adlı eseriyle yapmıştır. Eseri, 1917 yılında *Society of Independent Artists* (Bağımsız Sanatçılar Derneği) sergisine göndermiştir (Gordon, 1968, s. 199). Duchamp ve Picabia'nın bu hamleleri New York'taki sanat ortamına yeni bir soluk getirmiştir. Ancak Picabia'nın Paris'e geri dönmesi ve Duchamp'ın resim yapmayı azaltmasıyla beraber bu dönemden sonra New York Dada için duraklama yaşanmıştır (Camfield W. A., 1979, s. 127).

Dada sanatının bir müzede sergilenmesi ilk defa 1936 yılının sonunda New York'ta Museum of Modern Art (MoMA)'ta olmuştur. MoMA'nın ilk beş sergisinden birisi olarak Sürrealistler ile birlikte sergilenen eserleri dönemde büyük bir yankı yapmıştır. Sanat karşıtı olarak başlayan akım, sanatın ana mekânı olan müzelerde sergilenmeye başlamıştır. Serginin küratörlüğü MoMA'nın kurucu direktörü olan Alfred Barr Jr. tarafından yapılmış ve sürrealistlerle beraber ele alınmıştır. Barr, Dadaizm hakkında sergi için yazdığı katalogda şu şekilde söz etmiştir;

> “Dada ve onun halefi olan Sürrealizm hakkında gereksiz yere aşırı ve geleneklere aykırı görünebilecek çok şey var. Aslında, akıl dışı değerleri savunan bu hareketler, saygın toplumun geleneklerine ve standartlarına neredeyse savaş ilan etmiş gibi görünüyor. Ancak Dadaistlerin ve Sürrealistlerin, savaştan, *Versailles* Antlaşması'ndan, savaş sonrası enflasyondan, yeniden silahlanmadan ve modern Hıristiyanlığın gerçeklerini Batı'da ortaya çıkaran çeşitli sosyal, politik ve ekonomik budalalıklardan saygın toplumu sorumlu tuttukları unutulmamalıdır. Gözleri, aklı başında ve normal olduğuna inandığı sıradan dünyaya en aşırı gerçekleri kadar şok edici bir delilik görüntüsü verir.” (Barr, Hugnet, & Osborn, 1936, s. 10).

Dada müzelere girmeye başlamış olsa da Duchamp’ın sanat ve sergilemedeki etkileri bitmemiştir. Gelecekte sanat teşhirinin önemli bir parçası olacak mekânın kendisinin bir eserin parçası olarak kullanımını 1938 yılında sergilediği *1200 Bags of Coral* (1200 Torba Kömür) adlı eseriyle başlatmıştır. O’Doherty’ye göre Duchamp sergiyi alt üst etmiş, henüz icat edilmemiş bir sanat alanı tanımıştır. Bir sanatçı tüm galeri alanını sanat eserinin bir parçası olarak ilk kez kullanmıştır. Bu yenilik sanatçıların ve küratörlerin sanatın sunumuna ilişkin düşünceleri üzerinde önemli bir etkisi olmuştur. Duchamp'ın sergi alanını sanatsal ifade için bir araç olarak kullanması, sanat eseri ile sergi alanı arasındaki ilişkiyi araştıran sonraki birçok harekete ve stile ilham vermiştir (O'Doherty, 2016, s. 89).

Dadaizm, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde yaklaşık on yıllık aktif hayatında, modern sanat tarihinde önceden uygulanmamış şeyleri deneyerek önemli bir yer edinmiştir. Dada felsefesi, her şehrin sahip olduğu sosyolojik altyapı ile birlikte, farklı bakış açılarına sahip sanatçıları bir araya getirerek değişimi benimsemiştir. Bu, Dada'yı yalnızca plastik sanatla sınırlı kalmayan, birden fazla koldan beslenen bir akım haline getirmiştir. Kendi icatları dışında, daha önce denenmiş ifade biçimlerini de benimseyerek bütünleşik bir sanat anlayışı yaratmışlardır. Dadaistlerin eserlerinin nasıl sergilenmesi gerektiği konusunda net fikirleri vardır ve bunu dünya ile paylaşmışlardır. Her zaman kabul edilmese de farklı dallarda çalışan sanatçıları etkilemişlerdir. Bu domino etkisi, modern sanat müzelerindeki sergileme yaklaşımlarını etkilemiştir.

# DEĞERLENDİRME

Dadaizm'in modern sanat müzelerindeki sergileme tasarımlarına etkisi farklı yöntemlerle çeşitli alanlarda etkili olmuştur. Sergileme tasarımları, sanat eserlerinin seyirci ile buluştuğu noktada, sanat deneyiminin önemli bir bileşenidir. Sergileme tasarımlarının gelişimi, sanatın evrimindeki dönüşümlerle paralel olarak şekillenmiş ve farklı dönemlerde ortaya çıkan yeni akımlar, sergileme anlayışını ve uygulamalarını sürekli olarak yeniden tanımlamıştır.

18. yüzyılda Fransa, kraliyet koleksiyonlarını kamuya açmaya başlamasıyla beraber, sunum teknikleri ayrı bir konu olarak çalışılmaya başlanmıştır. Bu dönemde eserlerin tavana kadar uzanan bir şekilde asılı olduğu bir sunum tarzı geliştirilmiştir. Bu durum, bireysel eserlerin görülmesini güçleştirmiş ve sanatçılar, tabloların duvarlara çok yüksek bir noktaya asılması durumunda rahatsızlık duymuşlardır. Tavana kadar uzanan sergi modeli, sanatçıların veya ziyaretçilerin keyfi için değil, patronaj sisteminin tercih ettiği büyük ölçekli resimleri sergilemek amacıyla tasarlanmıştır. Bu dönemde sergileme, daha çok klasik ve akademik sanat anlayışına hizmet ederken, eserlerin sergilendiği mekânlar ve düzenlemeler de bu anlayışı yansıtmıştır.

19. yüzyılın sonlarında sanat dünyasındaki radikal değişimler ve yeni akımların ortaya çıkması, sergileme tasarımlarında da dönüşümün başlamasına neden olmuştur. Özellikle, Paris'te düzenlenen ve bağımsız sanatçıların reddedilen eserlerinin sergilendiği *Salon des Refusés* (Reddedilenler Salonu), geleneksel sergileme anlayışını sorgulayan ilk örneklerden biridir. Sergi, dönemin akademik değerlerine karşı çıkan ve daha özgür bir sanat anlayışını benimseyen avangard sanatçıların toplandığı bir platform haline gelmiştir.

Bu dönemde bir kamusal alan olarak müzelerin yaygınlaşması da sergileme tasarımları açısından önemlidir. İlk modern sanat müzesi olarak geçen Yaşayan Sanatçılar Müzesi, güncel sanatın halka buluştuğu bir nokta olarak dönemin önemli kamusal alanlarından birisi olmuştur. Yaşayan Sanatçılar Müzesi'nde kullanılan sergileme

yöntemleri, klasik müzelere oldukça benzerdir. Müzede, eserlerin tanzimi için kronolojik bir sıra aranmamıştır. Eserler, boyutlarına göre yerleştirilmiş, büyük eserler galeriye, manzara resimleri ise hole yerleştirilmiştir. Heykeller az sayıda olup, daha çok dekoratif amaçlı olarak köşelere yerleştirilmiştir.

1843'te Münih'te açılan ve ilk modern sanat müzelerinden birisi olan Neue Pinakothek de eserleri tarihi veya stilistik olarak sıralayan geleneksel bir yaklaşım benimsemiştir. Müzenin tasarımı, birçok müze gibi, eserlerin belirli bir sırayla sergilenmesini ve her eserin kendi başına sergilenmesini öngörmüştür. Sergide, farklı tarzlardaki resimler ayrı ayrı salonda sergilenmiştir. Örneğin, bir salonda Rönesans dönemine ait İtalyan ressamların eserleri sergilenirken, diğer salonlarda Barok veya Rococo dönemi eserleri yer almıştır. Bu gruplandırma yaklaşımı, sanat tarihçilerinin eserleri belirli dönemlere veya stillere göre sınıflandırmasına olanak tanımıştır. Bu anlayış daha sonra açılan İtalya'da bulunan *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, gibi müzelerde de kabul görmüştür. Müze aynı zamanda, eserleri sanatçılarına göre de gruplandırmıştır. Benzer bir şekilde Tate Britain Müzesi de ilk açıldığında, eserleri kronolojik olarak sergilemiştir.

20. yüzyılın başlarında ise sanat dünyasındaki radikal değişimler ve yeni akımların ortaya çıkması, sergileme tasarımlarında değişimin başlamasına neden olmuştur. Dadaizm, bu dönüşümlerin başlamasında önemli bir rol oynamıştır. İsyan ve başkaldırı ruhunu taşıyan Dada hareketi, geleneksel sanat anlayışına ve kurumlarına karşı çıkarak, sergileme tasarımlarında da bu duruşunu ortaya koymuştur. Dadaistler, sergilerinde önceden belirlenmiş hiyerarşi ve düzenlemeleri reddederek, kaotik ve şaşırtıcı mekânlar yaratmışlardır. Sergileme düzenlemelerinde rastlantı ve ironi ön planda tutulurken, seyirci ile eser arasındaki ilişkinin yeniden tanımlanması amaçlanmıştır.

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan bu avangart hareket, geleneksel sanatsal ve toplumsal normları reddederek kaosu, rastlantısallığı ve saçmayı benimsemiştir. Dadaistler, geleneksel sanatsal ifadeleri bozmak ve yerleşik kültürel değerleri

sorgulamak istemişlerdir. Dada sanatçıları genellikle buluntu nesneleri, fotoğrafları, gazete kupürlerini çalışmalarına dahil etmiş, kolaj ve fotomontaj gibi teknikler kullanmışlardır.

Dadaist sanat, izleyicinin akıl yürütme ve yorumlama sürecine aktif bir şekilde dahil olmasını istemiş, izleyicinin sanat eserlerini kendisi için yorumlamasına izin vermiştir. Dadaizm sadece bir sanat hareketi olarak değil, aynı zamanda toplumsal bir hareket olarak da görülmektedir. Bu nedenle Dadaizm, içinde bulunduğu toplumla yakın bir bağa sahiptir. Dadaist sanatçılar bulundukları coğrafyanın etkisinde kalmışlardır. Özellikle Zürih ve Berlin gibi farklı şehirlerde, sanat yaratımı ve anlatılan konular değişmiştir. Buna rağmen, Dadaizm'in temel prensipleri her yerde aynı kalmıştır. Farklı şehirlerin sanatçıları, kendi toplumsal ve siyasi ortamlarından etkilenerek, Dadaizm'in yıkıcı ve anarşist felsefesini kendilerince ifade etmişlerdir.

Savaştan kaçan sanatçıların oluşturduğu Zürih Dada'nın etkinliklerini gerçekleştirdiği *Cabaret Voltaire*, dadaistlerin sanatın ve kültürün geleneksel kavramlarını sorguladığı, kurulu sanat formlarını reddettiği, performans, iş birliği ve anti-otoriterliğe odaklandığı bir ortam olmuştur. *Cabaret Voltaire*'in sanatın katılımcı ve performatif yönlerine yaptığı vurgu ile geleneksel olmayan malzeme ve tekniklerin kullanımı, sergi tasarımına daha kapsayıcı bir yaklaşımın yolunu açmıştır. Örneğin, Hugo Ball'un 1916 yılında sergilediği "Karawane" adlı şiir performansı, onun dil ve sesle yaptığı deneylerden birisidir. Şiir, bir kaos ve saçmalık duygusu yaratmak için uydurulmuş sözcükleri ve sesleri kullanan anlamsız, ritmik bir kompozisyondur. Bu tür çalışmalar, daha sonra birçok modern sanat müzesi sergisinin önemli bir parçası olan ses sanatına ve performans sanatına ilham vermiştir.

I. Dünya Savaşı sonrası siyasi bir tutum sergileyen Berlin'de ise kolaj ve fotomontaj gibi teknikler, dadaistlerin geleneksel sanatsal teknikleri ve gelenekleri alt üst ederek yeni, beklenmedik görüntü ve metin kombinasyonları yaratmalarına olanak sağlamıştır. Örneğin dadaist sanatçı Hannah Höch, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini ve toplumsal beklentileri eleştiren eserler yaratmak için fotomontajı kullanmıştır. Höch, *Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer*

*Belly Cultural Epoch of Germany* (Mutfak Bıçağıyla Kesilmiş Almanya'nın Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Dönemi) adlı ünlü çalışmasında, modern toplumun hicivli bir eleştirisini yaratmak için moda dergilerinden kadın fotoğraflarıyla makine ve mimari görüntülerini birleştirmiştir. Benzer şekilde, Jean Arp, geleneksel biçim ve estetik kavramlarına meydan okuyan soyut heykeller yaratmak için kolaj ve kartonpiyer kullanmıştır. Çalışmaları genellikle organik, biyomorfik şekiller içermiş, doğal dünyadan ilham almıştır. Arp'ın kolaj kullanımı, beklenmedik şekil ve form kombinasyonları yaratmasına izin vermiş, soyut heykeller ile geleneksel temsili sanattan radikal bir şekilde ayrılmıştır.

Sanat piyasasının oluşmaya başladığı ABD'de ise Francis Picabia fotomontaj ve kolajı sanatın ve sanat dünyasının ticarileştirilmesini eleştiren eserler yaratmak için kullanmıştır. Çalışmaları, kapitalizmin sanat dünyası üzerindeki etkisini vurgulayan, genellikle tüketici ürünlerinin ve reklamların resimlerini içermiştir. Picabia'nın fotomontaj kullanımı, beklenmedik görüntü ve metin kombinasyonları yaratmasını sağlamıştır. Çalışmaları, sanatın metalaştırılması ve sanatçının toplumdaki rolü üzerine bir yorum olarak ele alınmıştır.

Bu uygulamalarıyla, dadaist sergileri beyaz küp estetiğinin reddedildiği, sanat eserlerinin beklenmedik bir şekilde yan yana getirildiği, buluntu nesnelerin ve sıra dışı malzemelerin kullanıldığı sergileme yöntemleriyle karakterize edilmiştir. Dadaist sanatçılar geleneksel sanatsal ifadeleri sorgularken, müzeler bu sıradışı sanat eserlerine uyum sağlamak için sergi uygulamalarını yeniden düşünmek zorunda kalmıştır.

Örneğin, Tristan Tzara'nın Cabaret Voltaire'de gerçekleştirdiği "*La première aventure céleste de Mr. Antipyrine*" (Bay Antipyrine'in İlk Göksel Macerası) adlı çalışması geleneksel anlatı yapısını reddeden, bunun yerine bir dizi kopuk sahne ve absürt olay sunan bir oyundur. Rastlantısal işlemleri ve anlamsız bir dil kullanması, dadaist ilkelerin simgesidir ve gerçeküstücülük gibi daha sonraki avangart hareketlere esin kaynağı olmuştur.

Benzer şekilde, 1920'lerde Berlin'de düzenlenen Birinci Uluslararası Dada Fuarı, sergi tasarımı ve kürasyon için yeni yaklaşımların yolunu açmıştır. Bu sergide resim, heykel, fotoğraf ve performans sanatı da dahil olmak üzere çok çeşitli eserler yer almış, eserler, duvarlara sıradan bir düzene göre asılmak yerine, farklı yüksekliklerde ve açılarla yerleştirilmiştir. Heykeller, kolajlar, fotoğraflar ve diğer dadaist eserler bir arada sergilenmiştir.

Diğer bir yandan ABD'de bulunan Marcel Duchamp'ın *readymade* eserleri üretmesi, sanat yapımında ve sergilenmesinde bir devrim olarak görülmüştür. Hazır veya buluntu nesnelerin sergi alanlarına dahil edilmesi, sanat ile gündelik arasındaki sınırları bulanıklaştırmıştır. Bu durum küratörleri ve sanatçıları, sanatın sunumunu ve deneyimini yeniden düşünmeye teşvik etmiştir. Duchamp dışında Man Ray, Kurt Schwitters ve Hannah Höch gibi dadaist sanatçılar, *readymade* kullanarak yenilikçi ve düşündürücü eserler yaratmışlardır. Örneğin, Man Ray'in *The Gift* adlı eseri bir demir ve çiviyi yeniden kullanırken, Kurt Schwitters'ın *Merz* kolajları gazete kupürleri, otobüs biletleri ve kumaş kırpıntıları gibi gündelik öğeleri bir araya getirmiştir. *Readymade* geleneksel sanat sergileme yöntemlerine meydan okuyan yenilikçi ve deneysel tasarımların ortaya çıkmasını sağlamış, sonucunda 20. yüzyıl ve sonrasında sanat sunumunu ve anlayışını dönüştürmüştür.

Dadaizm, deneysel sanat yapımının yanı sıra, izleyici katılımına da büyük önem vermiştir. Dada sergileri, izleyicilere sanatla yeni ve yaratıcı yöntemlerle ilgilenme fırsatı sunmuştur. Dadaistler sergilere, ziyaretçilerin kendi Dada ilhamlı sanatlarını yaratmalarına olanak tanıyan pratik etkinlikler, atölyeler ve canlı performanslar eklenmiştir.

Örneğin, 1920'de Paris'te düzenlenen *Salon Dada*'da resim, heykel ve fotomontaj gibi çok çeşitli sanat eserlerinin yanı sıra şiir okumaları, canlı müzik, dans gösterileri gibi canlı performanslar yer almıştır. Sergide ayrıca, seyircilerin kendi şiirlerini yaratmak için kullanabilecekleri, sözcükleri ve tümceleri rastgele üreten bir makine olan Dada mekanik tiyatrosu da yerleştirilmiştir. Çeşitli nesneler, gazeteler, şişeler ve hatta çöp

gibi günlük eşyalarla dolu bir oda olan Dada Dolabı eserinde ise ziyaretçiler nesnelerle etkileşime girmeye ve kendi sanat eserlerini yaratmaya teşvik edilmiştir.

Dada sergilerindeki bu etkileşimli unsurlar, geleneksel sanat fikrine statik, değişmeyen bir nesne olarak meydan okumak için kullanılmış, bunun yerine sanatın etkileşimli ve dinamik bir deneyim olabileceğini öne sürülmüştür. Sanatı daha geniş bir izleyici kitlesi için erişilebilir hale getirmeyi amaçlamışlardır.

Modern sanat müzeleri, Dadaizm ve diğer avangard hareketlerin etkisi altında, sergileme tasarımlarında yenilikçi ve deneysel yöntemler benimsemiştir. Bu yeni anlayış, sanat müzelerinin seyirciyle kurduğu ilişkiyi değiştirerek, onlara daha aktif ve etkileşimli bir deneyim sunmayı amaçlamıştır. Bu noktada, modern sanat müzelerinin evrimi ve Dadaizm arasındaki bağlantıyı inceleyerek, bu dönüşüm sürecinin nasıl işlediğine ve Dadaizmin modern sanat müzeleri üzerindeki etkisine dikkat çekmek önemlidir.

20. yüzyılın ikinci yarısında modern sanat müzeleri yaygınlaşmış ve gelenekselden ayrılan bir kurum olmuştur. Modern sanat müzeleri, modern sanatın sürekli genişleyen eserlerini sergilemek için artan alan ihtiyacına bir yanıt olarak ortaya çıkmıştır. Bu kurumlar, sanatçıların çalışmalarını organize edilmiş bir ortamda sergileyebilecekleri ve izleyicilerin sanatla daha derinlemesine bir şekilde etkileşime girebilecekleri alanlar sağlamıştır. Modern sanat müzeleri sanatın daha anlamlı bir şekilde deneyimlenebileceği alanlar yaratarak bu yöntemleri iyileştirmeye ve yükseltmeye çalışmıştır. Geleneksel olmayan aydınlatma, deneysel duvar uygulamaları ve multimedya enstalasyonları kullanan bu sergi alanlarında, ziyaretçiler için daha sürükleyici ve ilgi çekici bir ortam yaratmıştır.

Dadaizm doğrusal anlatılara ve kronolojik düzenlemelere karşı olmasına uyumlu olarak modern sanat müzelerinde küratörler, ziyaretçileri sanat eserleri arasındaki bağlantıları keşfetmeye ve kendi yorumlarını geliştirmeye teşvik etmek için eserleri kronolojik olarak değil tematik olarak gruplandırmayı, parçaları görünüşte rastgele veya beklenmedik şekillerde düzenlemeyi seçmişlerdir. Dadaizmin tematik

gruplandırması, modern sanat müzelerinde sıklıkla kullanılmıştır. Bazı sergiler çok farklı dönemlerden, ortamlardan veya sanatsal tarzlardan eserleri yan yana getirerek izleyicileri bağlantılar kurmaya ve yorumlamaya teşvik etmiştir. Bazıları da sergi tasarımına mizah, şans veya oyun unsurlarını dahil ederek geleneksel müze deneyimini kasten bozmuştur. Bu stratejiler, dadaistlerin beklentileri alt üst etme ve sanata ve onun anlamına dair yeni bakış açılarını davet etme arzusunu yansıtmıştır. Örneğin, Modern sanat müzeleri arasında öncü bir konumda bulunan MoMA, eserleri sadece tarihî veya stilistik olarak sıralamak yerine, sanatçıların farklı yaklaşımlarını vurgulamak amacıyla onları farklı kategorilere ayırmıştır. Bu kategoriler arasında, baskı, illüstrasyon, mimari, fotoğraf, film, performans sanatı, video sanatı ve medya sanatı gibi unsurlar yer almıştır.

Dadaizmin tematik gruplandırmasının modern sanat müzelerine etkisi, sadece müzelerin sergileme yöntemlerini değil, aynı zamanda ziyaretçilerin sanat eserlerine bakış açılarını da değiştirmiştir. Ziyaretçilerin müze deneyimini zenginleştirirken, eserler arasındaki bağlantıları keşfetmelerini de sağlamıştır. Bu yaklaşım, sanatın daha anlamlı bir deneyim haline gelmesini sağlayarak, Dadaizmin devrimci ruhunu günümüze taşımıştır.

İlk kurulan modern sanat müzelerinde ziyaretçiye yaklaşım yalnızca eserlerin görülebilmesi üzerine olmuştur. Müzeler ve galeriler genellikle sessiz düşünme mekanları olarak görülmüş, ziyaretçilere etkileşim için çok az fırsat verilmiştir. Ziyaretçiler eserleri pasif olarak gözlemlemekle ve sergilenen sanatla etkileşimde bulunmakla ilgilenmemişlerdir. Örneğin Yaşayan Sanatçılar Müzesi'nde eserler tematik bir ayrım yapılmadan üst üste karışık bir düzenle ziyaretçilere açılmıştır. Ticari sergilerde kullanılan yöntem benzer bir şekilde burada da devam etmiş, ziyaretçinin eserlerle bir bağ kurması beklenmemiştir. Ziyaretçilere dair benzer bir yaklaşım Münih'teki *Neue Pinakothek*'te de görülmüştür. Bu müzelerde ilk olarak eser toplamak önemsenmiş, ziyaretçinin yaşayacağı deneyim müzeyi oluşturanlar tarafından önceliklendirilmemiştir.

Dadaizm'in, ziyaretçi katılımını teşvik etmesi, müzelerin etkileşimli ve ilgi çekici sergi alanları yaratmasını önemli hale getirmiştir. Ziyaretçiler, katkıda bulunabilecekleri ortak sanat eserleri, katılabilecekleri performanslar veya Dadaizm'in oyunbaz ve deneysel ruhunu yansıtan uygulamalı enstalasyonları keşfetmek için müzelere davet edilmiştir.

MoMA öncesi dönemde Dadaizm sonrası ziyaretçi katılımının aktif bir şekilde önemsendiği sergiler Almanya'da görülmüştür. Dadaizmin getirdiği yenilik Alexander Dorner gibi dönemin ünlü müze yöneticilerini önemli ölçüde etkilemiştir. Dorner, diyalog kurmanın önemine vurgu yaparak eserlerin sergilenmesinde bu yaklaşımı benimsemiştir. Örneğin, Hannover'daki *Landesmuseum*'un müdürü olarak görev yaptığı dönemde, eserleri düzenlerken kronolojik bir sıralama yerine eski ve modern mobilyaları karşılaştırmalı bir şekilde sergilemeyi tercih etmiştir. Bu yaklaşım, izleyicilerin eski ve modern mobilyalar arasındaki farkları daha iyi anlamalarına ve farklı stillerin nasıl geliştiğine dair bir diyalog kurmalarına olanak sağlamıştır.

Dadaistler ile yakın bağları olan El Lissitzky de Alexander Dorner ile beraber, 1926 yılında *Landesmuseum* için hazırladığı *Abstract Cabinet*'te geometrik formlar ve renkler kullanarak eserleri sadece izlemek yerine deneyimlemeyi hedefleyen bir yaklaşım benimsemiştir. Sergileme tasarımlarında, eserlerin sergilenme yerleri ve izleyicilerin yürüyüş yolları gibi unsurları geometrik şekillerle tanımlamıştır. Lissitzky, izleyicilerin eserleri sadece bir nesne olarak değil, bir deneyim olarak algılamasını ve eserlerin içinde bulunduğu sanatsal ortamla bir bütün oluşturmasını amaçlamıştır.

Dadaizm'in sanatı erişilebilir kılmak ve burjuvanın elinden alarak, ticari bir araç olmasını önleme çabaları, modern sanat müzelerinde karşılık bulmuştur. Önünde böyle örnekler olan MoMA'da ziyaretçi deneyiminde benzer yaklaşımları izlemiştir. MoMA modern sanatı geniş kitlelere erişilebilir ve ilgi çekici hale getirmeye odaklanmıştır. Bunun için, düşündürücü sergiler oluşturmak, eğitim materyallerinin sağlanması ve etkinliklerin düzenlenmesi gibi çeşitli yöntemler kullanmıştır. Müze, sanata kişisel yorumların önemini vurgulayarak ziyaretçilerin kendi görüşlerini oluşturmalarına ve

eserlerle kişisel düzeyde bağlantı kurmalarına olanak tanımıştır. Çeşitli ve zorlayıcı sanat eserlerini sunarak, müze ziyaretçileri eleştirel düşünmeye ve sanatla anlamlı bir şekilde etkileşime geçmeye davet etmiştir. Türünün ilk örneği olarak kabul edilen MoMA, kendisinden sonra açılan modern sanat müzeleri için de belirleyici olmuştur.

MoMA'nın bu yaklaşımı eserlerin sadece izlenmesini sağlamak yerine, onların farklı yönlerini vurgulamak, izleyicilerin modern sanatla daha bütünsel bir deneyim yaşamalarını sağlamıştır. Sergileme tasarımları da bu yaklaşıma uygun olarak yenilikçi ve yaratıcı bir şekilde yeniden tasarlanmıştır. Eserlerin sergilenmesinde, duvarlara asılmaktan daha özgür bir yaklaşım benimsenmiş, izleyicilerin eserlerle daha fazla etkileşime geçmeleri sağlanmıştır.

1939 yılında açılan Hilla Ribay tarafından Guggenheim vakfı için hazırlanan *The Museum of Non-Objective Painting* sergisi, ziyaretçi deneyimini önemseyen bir yaklaşımla MoMA'ya benzer bir tasarıma sahiptir. Sergi, Dada gösterilerine benzer bir düzende olup, ziyaretçilere manevi bir yolculuk yaşatmayı amaçlamıştır. Sergi alanının tasarımı, ziyaretçilere farklı bir atmosfer sunmak için dikkatlice planlanmıştır. Tütsü ve müzik gibi unsurlar kullanarak duyusal deneyimler yoğunlaştırılmış ve ziyaretçilerin sanat eserlerine odaklanmaları, duygusal bir bağ kurmaları hedeflenmiştir. Sergi, ziyaretçilerin bir yolculukta olduklarını hissettirecek şekilde düzenlenmiştir.

1942 yılında Peggy Guggenheim'ın kurduğu ve küratörlüğünü Frederick Kiesler'in yaptığı *Art of This Century* sergisinde de benzer yaklaşımların devam edildiği görülmüştür. *Art of This Century*'de çoğunlukla Dadaist ve Sürrealist sanatçıların eserleri sergilenmiştir. 4 farklı konseptte hazırlanan bu sergide en dikkat çekici çalışmalardan birisi Marcel Duchamp'ın *Box in a Valise* (Valizdeki kutu) eserinin ziyaretçi ile etkileşimli bir eser olarak tekrar yaratılmasıdır. Kiesler'in kurduğu bir mekanizma ile ziyaretçi deneyimin bir parçası olarak eserde yer alan nesnelerin dönüşünü kontrol edebilmiştir. Soyut Galeri'de ise Kiesler duvarların baskıcı etkisini ortadan kaldırmak için kanvas levhalar kullanarak tabloları asılı gibi göstermiştir.

Sürrealist Galeri ise akıcı ve kıvrımlı alanıyla ön plana çıkmıştır. Resimler, beysbol sopalarına monte edilmiş ve çerçevelerinden çıkarılarak farklı açılarda incelenebilir hale getirilmiştir. Bu galeri, Avrupalı Sürrealistler ve genç Amerikalı sanatçıları bir araya getirerek sanat dünyasında büyük etki yaratmıştır.

Modern sanat müzeleri, izleyici etkileşimine önem vererek, ziyaretçilerin dadaist sanatın veya çağdaş kültürün etkisi hakkında anlamlı konuşmalar yapabilecekleri fırsatlar sunan bir yaklaşım benimsemiştir. Bu müzelerin tasarımı, ziyaretçiler için sürükleyici ve etkileşimli deneyimler yaratmak için zamanla önemli ölçüde gelişmiştir. Sergi tasarımcıları, çeşitli sanatsal tarzları ve ortamları sergileyen, özenle seçilmiş sergiler aracılığıyla ziyaretçilerin ilgisini çekmeyi ve onlara ilham vermeyi amaçlamıştır. Etkileşimli ekranlar ve sanal gerçeklik gibi ileri teknolojilerin kullanımı, modern sanat müzelerinde giderek daha yaygın hale gelmiş, ziyaretçilerin sanatla yeni ve heyecan verici yollarla ilişki kurmasına olanak sağlamıştır. Sergilerin düzeni genellikle açık alanları ve doğal ışığı vurgulayarak ziyaretçiler için davetkar ve sakinleştirici bir ortam yaratmıştır. Modern sanat müzelerinin tasarımı, yeniliği, erişilebilirliği ve katılımı vurgulayarak ziyaretçileri çağdaş sanatın dünyasını keşfetmeye davet eder.

Müzelerin ziyaretçi yaklaşımlarının değişmesinin diğer bir etkisi de müze etkinliklerinde olmuştur. Dadaizm'in mevcut durumu sorgulama vurgusu, müzenin bir provokasyon ve tartışma alanı olarak rolünü de etkilemiştir. Modern sanat müzeleri, toplumsal normlara meydan okuyan dadaist anlayışa uygun olarak, eleştirel söylem ve toplumsal yorum alanları olarak da kullanılmıştır. Bu anlayış, müzelerin ziyaretçilerinin düşüncelerini harekete geçiren ve eleştirel düşünme becerilerini geliştiren çeşitli etkinlikler düzenlemesine yol açmıştır. Atölye çalışmaları, konferanslar, tartışmalar ve performanslar gibi etkinlikler, ziyaretçilere yeni fikirlere açık olmaya ve farklı bakış açılarını anlamaya yöneltmiştir.

Siyaset ilk kuruldukları andan itibaren modern sanat müzelerinin bir parçası olmuştur. Modern sanat müzeleri ilk olarak yöneticiler tarafından milliyetçi bir yaklaşımla açılmış olsalar da aslında sanatçılar için devrimci bir harekettir. Örneğin, Yaşayan

Sanatçılar Müzesi'nin açılması hükümet tarafından Fransız sanatçıların sanat dünyasındaki önemini vurgulamak ve bir bani olarak devletin gücünü göstermektir. Aynı şekilde Japonya'daki Kamakura Müzesi de savaş sonrası halka Japon milliyetçiliğini gösterme amacı taşımıştır. Ancak sanatçılar için müze seslerini duyurabilecekleri ve eserlerini sergileyebilecekleri bir alan olmuştur. Dünya'nın birçok ülkesinde ilk modern sanat müzesi örneklerinde de benzer yaklaşım görülmüştür.

Modern sanat müzeleri uzun zamandır eleştirel tartışma ve sosyal yorumlama için alanlar olarak hizmet etmiştir. Sanatçılara toplumsal normları sorgulama, görüşlerini ifade etme ve önemli konularla ilgilenme fırsatı sunarak dinamik alanlar haline gelmiştir. Modern sanat müzelerinin tarihsel süreci, geleneksel sanatın barındırılması ve sergilenmesi odaklı alanlardan, diyalog, tartışma ve eğitim yaratan dinamik alanlara dönüşmüştür.

Dadaizm'in disiplinler arası yaklaşımından ilham alan modern sanat müzeleri, disiplinler arası sergileri benimsemeye ve ziyaretçi katılımını teşvik etmeye başlamışlardır. Bu sergiler sıklıkla sosyal, siyasal ve kültürel konulara odaklanmış, ziyaretçileri sanat ve altındaki temalarla etkin bir şekilde ilgilenmeye davet etmiştir. Bu, eleştirel diyalog ve yansıtma teşvik eden daha dinamik ve kapsayıcı bir eğitim ortamına yol açmıştır. Modern sanat müzeleri zamanla eğitim programlarını, sergilerde ele alınan konuları ve fikirleri ele alan atölye çalışmaları, panel tartışmaları ve film gösterimleri gibi etkinliklerle genişletmiştir. Dadaizm'in normları sorgulama ve eleştirel düşünmeyi teşvik etme mirası, modern sanat müzelerinin eğitim hedeflerini şekillendirmede önemli bir rol oynamıştır.

Örneğin MoMA'da Alfred Barr, modern sanatı geniş kitlelere ulaştırmak için çaba sarf etmiş, ilgi çekici ve bilgilendirici sergiler oluşturmayı amaçlamıştır. Sanat eserlerini ve önemlerini anlamalarına yardımcı olmak için açıklayıcı metinler ve etiketler eklemiştir. Bu eğitici yaklaşım, dadaist ve post-dadaist eserlerin sıklıkla karışık ve kışkırtıcı doğası karşısında, geleneksel sanat kurallarını meydan okuyan ve yeni yorumlama yolları gerektiren eserlerin anlaşılmasını sağlamıştır.

Dadaizm etkisiyle modern sanat müzeleri, geçmişten gelen toplumsal, politik ve kültürel konuları ele alarak, günümüz dünyasının sorunlarına ve zorluklarına ışık tutmuştur. Aynı zamanda, bu müzeler geleceğe yönelik düşünceleri ve öngörüleri de barındırarak, ziyaretçilerin geçmiş ve gelecek arasında köprüler kurmasına yardımcı olmuştur. Dadaizm'in etkisiyle, modern sanat müzeleri sadece sanatsal eserlerin sergilendiği mekanlar olmaktan çıkarak, toplumun kendini sorgulamasına ve dönüşmesine katkıda bulunan önemli kültürel merkezlere dönüşmüştür.

Dadaizmin çağdaş sanat hareketlerine olan etkisi, modern sanat müzelerinin sergi uygulamalarına da yansımıştır. Marcel Duchamp'ın *readymade* olarak tanımladığı sıradan nesnelerin sanat eseri olarak kabul edilmesi, buluntu nesnelerin dadaist sanatındaki kullanımına öncülük etmiştir. Bu durum, geleneksel sanatsal hiyerarşileri sarsarak, neyin sanat olarak kabul edilebileceği tanımını genişletmiştir. Müzeler, buluntu nesnelerini sergileme pratiklerine dahil ederek hem sanatçıları hem de ziyaretçileri yeni ve geleneksel olmayan yollarla sanata yaklaşmaya teşvik etmiştir. Bu yaklaşım, sanatın dönüştürücü gücünün daha iyi anlaşılmasını sağlamış ve bireyleri geleneksel sanatsal sınırları sorgulamaya teşvik etmiştir.

Dadaizmden önce, sergi mekanlarında buluntu nesnelerin kullanımı nadirdir. Eserler genellikle geleneksel malzemeler ve teknikler kullanılarak oluşturulmuş, el işçiliği ve estetiğe odaklanılmıştır. Buluntu nesneler, yüksek sanat sergilerine dahil edilebilecek uygun bir materyal olarak düşünülmemiştir. Sergileme de buna bağlı olarak geleneksel sergi düzenlerine uygun olarak yapılmıştır. Genellikle sanat eseri, örneğin bir tablo veya heykel, izleyicinin önünde, bir duvara veya özel bir kaide üzerine yerleştirilmiştir. Eserler genellikle sırayla yerleştirilmiş ve izleyiciler, sergi boyunca yavaşça ilerleyerek her eseri tek tek incelemişlerdir.

Dadaizm'in sanatta buluntu nesneleri yenilikçi kullanımı, geleneksel sanat uygulamalarından önemli bir ayrılık olarak kabul edilmiştir. Asamblaj, Pop Art ve *Arte Povera* (Yoksul Sanat) gibi çağdaş sanat akımlarının yolunu açmıştır. Asamblaj, çeşitli buluntu nesnelerinden üç boyutlu eserlerin yaratılmasını içerirken, 1960'larda İtalya'da

ortaya çıkan *Arte Povera*, taşlar, toprak ve ağaç dalları gibi mütevazı malzemelerin sanat eserlerinin yaratılmasında kullanılması ile karakterize edilmiştir.

Dadaist sanatta buluntu nesnelerin kullanımı geleneksel sergi yöntemlerine meydan okumuş, müzeleri geleneksel sanat tarihçesi çerçevesinden koparıp, sergilerine günlük nesneleri dahil etmeye teşvik etmiştir. Bu sayede müzeler, sanatsal ifade sınırlarını bulanıklaştırarak yeni nesil sanatçılara ve ziyaretçilere sanat ve günlük yaşam arasındaki sınırları yeniden düşünmeleri için ilham vermiştir.

Materyal kullanımındaki değişim, sergileme tekniklerinde yenilik arayışına yol açmıştır. Bu değişim döneminde, sanat dalları birbirinden etkilenerek yeni bir sergileme yaklaşımının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Örneğin, performans sanatıyla birlikte tiyatro, güzel sanatlarla ilişkili bir hal almıştır. Bu, sanat dünyasında farklı alanların birbirini beslediği ve etkilediği güzel bir örnektir. Dadaistlerin *Cabaret Voltaire* veya diğer dadaist gösterilerde gerçekleştirdiği performanslar, adeta bir tiyatro sahnesi gibi düzenlenmiştir. Bu durum sahne ve görsel sanatlarının etkileşimini arttırmıştır. Bu bağlamda aslında bir tiyatro sahne tasarımı olarak düzenlenmiş olan Frederick Kiesler'in *Space Stage* (Uzay Sahnesi) ve *City in Space* (Uzaydaki Şehir) yerleştirmelerinde kullandığı L&T (destek ve taşıyıcı) sistemi sanat sergilemesinde de önemli bir buluş olmuştur.

Frederick Kiesler'in L&T sistemi, sanat eserlerini duvarlardan ayırarak, sanat ve dekorasyon arasındaki ilişkiyi değiştirmiş, sergiler hakkında düşünme şekline yeni bir başlangıç yapmıştır. Bu sistem, eserlerin mekâna uyum sağlayabilmesi, izleyici deneyimi vurgusu, birden fazla sanat formunun entegrasyonu gibi birçok değişiklik getirmiş, sanat eserlerinin daha esnek sergilenmesini sağlamıştır. Uyarlama özelliği sayesinde, L&T sistemi dinamik ve etkileşimli sergi alanlarının yaratılmasına olanak tanımıştır. Ayrıca, izleyici odaklı bir yaklaşımı benimseyen L&T sistemi, çeşitli sanat formlarının sorunsuz bir şekilde entegrasyonunu teşvik etmiş, sade, karmaşasız bir estetik yaklaşım benimsemiştir. Kiesler'in yenilikçi yaklaşımı, müze ve galerilerde sanatın sunum ve deneyimlenme şeklini dönüştürerek sergi tasarımına kalıcı bir etki bırakmıştır.

Frederick Kiesler doğrudan Dada hareketiyle ilişkili olmasa da Dadaizm'in geleneksel normların reddi, deneysellik, disiplinlerarası yaklaşım, izleyici deneyimi, oyunbazlık gibi özellikleri, sanat, mimari ve sergileme tasarımına yansıyan yenilikçi ve aykırı yaklaşımı etkilemiştir. Kiesler'in L&T sistemi gibi buluşları, Dadaizm'in geleneksel sanatsal normlara karşı duruşu ile benzerlik göstermiştir. Sergileme tasarımında izleyici deneyimine odaklanması, farklı sanat formlarını ve disiplinleri bir araya getirerek bütüncül bir sergi deneyimi sunması, yenilikçi malzeme ve teknikler kullanması gibi özellikleri de Dadaizm'den etkilenen yönleri arasındadır.

Bu noktada Dorner ve Lissitzky'nin oluşturduğu *Abstract Cabinet*'ten tekrar bahsedilmelidir. Bu sergi ziyaretçi deneyimine verilen önem dışında tasarım açısından da önemli olmuştur. Kiesler'in L&T sistemini gözlemleme fırsatı bulan Lissitzky sergilemede bu teknikten faydalanmıştır. Aynı zamanda metal şeritli duvarlar kullanılarak özellikle soyut sanat için tasarlanmış olan bu galeride, renklerin izleyicinin yerine göre değişmesi sağlanmıştır. Resimlerin kolayca değiştirilebilmesi için kayar bir çerçeve sistemi de eklenmiştir.

Sergileme tasarımındaki bu birikimlerle beraber Bauhaus da içinde barındırdığı çeşitli dallardan sanatçılarla kendisine has bazı sergileme yöntemleri geliştirmiştir. Bu yöntemler arasında eserlerin konumlandırılması, ışıklandırma, renk kullanımı, sergileme malzemeleri ve sergi metinleri yer almıştır. Bauhaus'ta öğrenciler, Dadaizm'in sanatın konvansiyonel formlarını sorgulamasına uyumlu olarak sanatın işlevsel ve endüstriyel kullanımına odaklanmışlardır. Bauhaus, sanatın fonksiyonel ve estetik değerlerini birleştirmek için eserlerin sergilenmesinde, soyutlama, minimalizm ve fonksiyonalizm gibi tasarımlar kullanılmıştır.

Bauhaus tasarımcıları ve mimarları da sergileme ortamlarının yaratılmasında mekânsal ilişkilerin ve hacimlerin kullanımına vurgu yapmışlardır. Buna bağlı olarak eserlerin konumlandırılması daha düzenli ve özenli bir şekilde yapılmıştır. Bauhaus'un minimalizm ve soyutlama felsefesi, eserleri olabildiğince az sayıda malzemeyle sergilemek gerektiğini savunduğundan, eserler arasındaki mesafeler genişletilerek, her eserin kendine özgü bir alanı olması sağlanmıştır. Ayrıca, ışıklandırma ve renk

kullanımı da Bauhaus'un tasarım prensiplerine uygun olarak yapılmıştır. Aydınlatma, eserlerin en iyi şekilde görülebilmesi için en uygun şekilde ayarlanmıştır. Renkler de eserlerin doğal renklerini en iyi şekilde ortaya çıkarmak için seçilmiştir.

1929 yılında Museum of Modern Art açıldığında sergileme konusunda önünde birçok örnek vardır. Müzenin direktörü Alfred Barr, modern sanatın sergilenmesi konusunda bu örnekleri birleştirmiştir. Barr, resim, heykel, fotoğraf, film ve tasarım gibi çeşitli sanat formları arasındaki bağlantılara vurgu yapmıştır. Modern sanatı anlamanın daha geniş bir bakış açısı gerektirdiğine inanmış, MoMA'nın sergilerini ve koleksiyonlarını buna göre yapılandırmıştır. Bu disiplinlerarası yaklaşım, Dadaizm'in çeşitli sanat uygulamalarını benimsemesi ve çeşitliliği ile uyumludur.

Alfred Barr, sergileme konusunda deneyler yaparak, boyut ve şekle göre resimleri geleneksel yöntemlerden ayırmış, odaları dekorasyon yerine bireysel eserler olarak ele almıştır. Bu yaklaşım, 1920'ler ve 1930'ların uluslararası avangartları tarafından geliştirilen yeni kurulum yöntemleriyle uyumlu olarak 1930'larda yaygınlaşmıştır. Barr, müzenin modern sanat koleksiyonu için modern ve ferah bir sergi alanı yaratmak istemiş ve duvarları doğal renkli perdelerle kaplamıştır. Bu sayede resimler nötr duvar yüzeylerine yaklaşık göz hizasında yerleştirilerek daha açık ve erişilebilir bir sergi alanı yaratılmıştır. Bu yeni yerleştirme yöntemi, 1930'larda ve 1940'larda modern sanat sergileri için standart haline gelmiştir.

1959 yılında açılan binası ile dikkat çeken Guggenheim Müzesi de sergilemede MoMA ile benzer bir tutum takınmıştır. Müze, mimar Frank Lloyd Wright tarafından tasarlanmış benzersiz bir dizayna sahip olup, sanatın müzelerde sergilenme biçimini etkilemiştir. Guggenheim'ın en çarpıcı özelliği, merkezi avlu etrafında dolanan sürekli spiral rampasıdır. Rampa tasarımı, geleneksel galeri alanlarındaki bölümlü görüntüleme deneyimine karşı sanat eserlerini akıcı ve kesintisiz bir şekilde deneyimlemeyi teşvik etmiştir. Bu, geleneksel sanatsal deneyimleri sorgulama isteğiyle örtüşen Dadaist yaklaşımla uyumludur.

Guggenheim Müzesi, mimari ve sergi alanları arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, binanın kendisini sanat görüntüleme deneyiminin ayrılmaz bir parçası olarak kullanmıştır. Bu bütünsel yaklaşım, çeşitli sanatsal uygulamaların bir araya getirilmesine ve farklı sanat formları arasındaki engellerin ortadan kaldırılmasına odaklanmıştır. Dadaizmin Hugo Ball ile beraber sahiplendiği ve sanata dahil ettiği *gesamtkunstwerk* (bütünleşik sanat eseri) kavramı, farklı bir yol izleyerek Guggenheim Müzesi'nde de karşılık bulmuştur.

Peggy Guggenheim ve Frederick Kiesler'in oluşturduğu *Art of This Century* sergisinde de benzer bir yaklaşım benimsenmiştir. Kiesler'ın yenilikçi tasarımı, modern sanatı daha akışkan bir şekilde sergilemek için etkileşimli ve dinamik bir ortam yaratmayı amaçlamıştır. Sanat eserleri için ayarlanabilir destekler ve taşıyıcılar içeren L&T sistemini burada da kullanmıştır. Bazı resimler de kablolarla tavana asılarak hafifçe hareket ettirilerek dinamik bir izleme deneyimi yaratılmıştır. Sürrealist Galeri bölümünde düzensiz şekilli panellere yerleştirilmiş resimlerin bazılarının sıradışı açılarda monte edilmiş, karanlık ve labirent benzeri bir ortamda yer almıştır. Kiesler bireysel sanat eserlerini vurgulamak ve dramatik bir hava yaratmak için spot ışıkları gibi yenilikçi aydınlatma teknikleri kullanmıştır.

Frederick Kiesler'in sergi yaklaşımı, sanat dünyasındaki kuralları ve gelenekleri sorgulama konusunda Dadaizm ile ortak noktalar paylaşmıştır. Kiesler'in yenilikçi sergileme yöntemleri ve galeri alanları, beyaz küp estetiğini bozarken, Dadaizm ise konvansiyonel sanatsal uygulamaları ve teknikleri reddetmiştir. Her ikisi de izleyici deneyimine vurgu yapmış, Kiesler'in sıradışı ortamı, Dadaizm'in düşünce uyandırma ve izleyicinin sanat hakkındaki önyargılarını sorgulama odaklı yaklaşımı benzerlik göstermiştir. Son olarak, Kiesler soyut, sürrealist ve dadaist eserler de dahil olmak üzere çeşitli sanat akımlarını sergilemesi, farklı sanat formları arasındaki bariyerleri kırmaya, daha bütüncül bir sanatsal deneyimini teşvik etmeye yönelik Dadaist tutumla uyumlu bir disipliner yaklaşım sergilemiştir.

20. yüzyılın ilk yarısından itibaren müzeler ve galeriler sergileme tasarımları için bir mihenk noktası olmuşlardır. Sonrasında açılan modern sanat müzeleri bu tasarımları

örnek alıp, kendi yorumlarını katarak geliştirmişlerdir. Dadaizm ve onun izleyiciyi sanatın merkezine yerleştirme ve yaratıcı sürece dahil etme yaklaşımı, modern sanat müzelerinin sergileme tasarımlarında büyük bir etki yaratmıştır. Geleneksel anlatılardan ve estetikten saparak, modern sanat müzeleri, izleyiciyi daha sürükleyici ve dikkat çekici deneyimlere davet etmiştir. Bu dönüşüm sürecinde, müzeler sergileme uygulamalarında alışılmadık teknikler deneyerek, ziyaretçiler için sanatı daha erişilebilir ve ilgi çekici kılmayı başarmıştır.

Bu sayede, dadaist hareketin devrimci ruhu ve eleştirel düşünmeyi teşvik eden yaklaşımı, günümüzde de yeni nesil sanatçılar ve ziyaretçiler için ilham kaynağı olarak yaşamaya devam ederken, sanatın ve toplumsal değerlerin sürekli bir dönüşüm içinde olduğunu hatırlatmaktadır. Dadaizmin modern sanat müzelerine etkisi, sanatın ve kültürün dinamik ve değişken doğasını kabul ederek, bu kurumların sürekli olarak kendini yenilemesine ve topluma daha anlamlı ve etkili biçimde hizmet etmesine imkân tanımaktadır.

Dadaizm, bir sanat hareketi olarak, modern sanat ve sergileme tasarımları üzerinde kalıcı bir etkiye sahip olmuştur. 20. yüzyılın başlarında kök salan bu hareket, kendi varoluşunun özünü, sanatsal ifade ve sergileme biçimlerine dair normları ve beklentileri sorgulamak ve zorlamak olarak belirlemiştir. 21. yüzyılın sanat dünyası, Dadaizm'den aldığı ilhamla, geleneksel sergileme yöntemlerini yeniden değerlendirmiş ve ziyaretçilerin eserlerle etkileşim kurma şekillerini genişletmiştir. Dadaist sergileme yöntemleri, müzelerin sanatı daha geniş ve çeşitli bir kitleye ulaştırmasına olanak sağlamış ve bu da sanatın toplum üzerindeki etkisini arttırmıştır. Dadaizm'in etkisi özellikle de multimedya ve dijital teknolojilerin kullanımına geniş ölçüde yansımaktadır. Sonuç olarak, Dadaizm, modern sanat müzelerinde sergileme tasarımlarının gelecekteki evriminde de etkili olmaya devam edecektir.

Bugün, Dadaizm'in etkisi, sanat kurumları ve özellikle modern sanat müzeleri üzerinde hâlâ hissedilmektedir. Müzeler, ziyaretçi etkileşimini artırmak ve daha geniş bir kitleye ulaşmak için Dadaizm'den öğrendikleri yenilikçi ve sınırları zorlayan sergileme

yaklaşımlarını kullanmaktadırlar. Bu da Dadaizm'in sanat ve sergileme biçimlerine yönelik etkisini vurgulamaktadır.

Dolayısıyla, Dadaizm'in modern sanat müzelerinde sergileme tasarımlarına etkisi, sanat dünyasındaki evrimsel değişikliklerin belirgin bir örneği olarak görülebilir. Bu etki, gelecekteki sanatsal uygulamalar ve sergileme tasarımları üzerinde belirgin bir şekilde hissedilecek ve sanatın toplumsal algısını daha da genişletecektir.

# SONUÇ

Dadaizm, I. Dünya Savaşı atmosferinde doğan ve sanat dünyasında, dolayısıyla müzelerde derin bir etki yaratan bir sanat hareketidir. İlk adımlarını İsviçre'nin Zürih kentinde atmış olan bu hareket, kısa süre içinde tüm Avrupa'ya ve Amerika Birleşik Devletleri'ne yayılmıştır. Geleneksel sanat anlayışına radikal bir reddiyeye dayanan ve sanata taze bir bakış açısı getiren Dadaizm, sanat tarihinde bir dönüm noktası oluşturmuştur. Bugün hüküm süren Postmodern sanat anlayışının kökleri, Dadaizm'de bulunmaktadır.

Zürih, Berlin, Paris ve New York gibi farklı merkezlerde kendine yer bulan Dadaizm, her bir bölgede kendine özgü ifade biçimleri ve tekniklerle sanatın çok çeşitli alanlarını dönüştürmüştür. Fotomontaj, *readymade*, kolaj ve performans sanatı gibi yeni sanat biçimleri, klasik sergileme tasarımlarının bu yeni eserler karşısında yetersiz kalacağına işaret etmiştir. Bu yeni sanat biçimlerinin en etkili biçimde sergilendiği ve en çok takdir topladığı yerler ise, 20. ve 21. yüzyılın sanat eserlerini barındıran modern sanat müzeleri olmuştur.

Dadaizm'in modern sanat müzeleri üzerindeki etkisi eserlerin gruplandırılması ve sergilenmesi, sergi alanlarının küratörlüğü, ziyaretçilere karşı benimsenen tutum ve müzelerin genel işlevi gibi çeşitli boyutlarda gözlemlenmektedir. Kronolojik gruplandırmayı reddeden dadaist sanatçılar, tematik sergiler oluşturarak sanatta yeni bir sergileme yöntemi yaratmışlardır. Bu yöntem bugün bile aktif olarak müzelerde kullanılmaktadır. Bu yaklaşımın doğrudan etkisiyle, müzelerin mekân kullanımı ve tasarımı genişlemiştir.

Dadaizm'in ziyaretçiye atfettiği değer ve sanata aktif katılım arzusu, modern sanat müzelerinin ziyaretçiyle etkileşimi önemseyen bir yaklaşım benimsemesini sağlamıştır. Müzelerin tasarımı sürekli olarak gelişmekte olup, ziyaretçilere sürükleyici ve etkileşimli deneyimler sağlama hedefindedir. İleri teknolojiler, modern

sanat müzelerinde daha yaygın hale gelerek ziyaretçilerin sanatla yenilikçi ve heyecan verici yollarla bağlantı kurmasına olanak sağlamıştır.

Dadaizm'in sorgulama vurgusu, müzelerin provokasyon ve tartışma alanı olarak işlev görmesini etkilemiştir. Modern sanat müzeleri, dadaist anlayışa uygun olarak toplumsal normlara meydan okuyan ve eleştirel düşünmeyi teşvik eden bir alan haline gelmiştir. Müzeler, düşünceleri harekete geçiren ve eleştirel düşünme becerilerini geliştiren etkinlikler düzenlenmiştir. Atölye çalışmaları, konferanslar, tartışmalar ve performanslar gibi etkinlikler, ziyaretçilere yeni fikirlere açık olma ve farklı bakış açılarını anlama fırsatı sunmuştur.

Sonuç olarak, Dadaizm, sanat ve müzecilik alanında devrim niteliği taşıyan bir harekettir. Modern sanat müzelerinde sergilenen sanat eserlerinin gruplandırılması, küratörlük uygulamaları, ziyaretçi etkileşimleri ve müzelerin genel işlevleri üzerinde belirgin bir etkisi olmuştur. Dadaizm, sanatın sadece elit bir kesim tarafından değil, toplumun geniş kitleleri tarafından tecrübe edilmesini sağlayacak yollar aramış, böylelikle sanatı daha demokratik ve erişilebilir kılmıştır. Bu dadaist anlayış, bugün modern sanat müzelerinde ziyaretçilerin sanatla yenilikçi ve etkileşimli yollarla bağ kurmasını mümkün kılan bir dizi yenilik ve gelişmenin temelini atmıştır. Bu gelişmelerin ışığında, Dadaizm'in sadece sanat dünyasında değil, geniş kitlelerin sanatla bağını güçlendirme sürecinde de önemli bir rol oynadığı söylenebilir.

# KAYNAKÇA


ADAMOWİCZ, E., 2019 **Dada Bodies: Between Battlefield and Fairground**, Manchester University Press.

ADKİNS, H., 1988 "Erste Internationale Dada-Messe, Berlin 1920." **Stationen der Moderne.**

ALİOĞLU, N., & BAYRAK, B., 2019 **Çağdaş Sanatta Anlam Sorunu Üzerine Bir Deneme**, Literatür Yayınları.

ALTSHULER, B., 1994 "Snails in a Taxi", **The Avant-Garde in exhibition: new art in the 20th century**, Henry N. Abrahams, 116.

ALTSHULER, B., 2005 "A Historical Introduction" **Collecting the New,** Princeton University Press.

ALTSHULER, B., 2008 **Salon to Biennial - Exhibitions That Made Art History, Volume 1: 1863-1959,** Phaidon.

ANFAM, D., 1990 **Abstract Expressionism,** Thames and Hudson.

ARTUN, N. A., & ARTUN, A., 2018 **Dada Klavuz: 1913-1923 Münih, Zürih, Berlin Paris,** İletişim Yayınları.

ASHTON, D., 1979 **The New York School: A Cultural Reckoning,** Penguin Books.

BALL, H., 2017 **Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü,** Paris Yayınları.

BARNETT, V. E., 1980 **Handbook, the Guggenheim Museum collection, 1900-1980,** Guggenheim Museum.

BARR, A., HUGNET, G., & OSBORN, E.,1936 **Fantastic art, dada, surrealism,** Museum of Modern Art.

BARRETT, T., 2019 **Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri,** Hayalperest Yayınları.

BAUDRİLLARD, J., 2005 **The Conspiracy of Art Manifestos, Interviews, Essays,** Semiotext(e).

BAYER, H., 1961 "Aspects of Design of Exhibitions and Museums" **Curator: The Museum Journal**, 3 (4), 257-288.

BENNETT, T., 1995 **The Birth of the Museum History, Theory, Politic,** Routledge.

BENSON, T. O., 1987 **Raoul Hausmann and Berlin Dada**, UMI Research Press.

BENSON, T. O., 1987 "Mysticism, Materialism, and the Machine in Berlin Dada" **Art Journal**, *46* (1), 46-55.

BERGİUS, H., 2003 **"Dada Triumphs!" Dada Berlin, 1917-1923, Artistry of Polarities,** G.K. Hall & Co.

BERMAN, M., 1982 **All That is Solid Melts Into Air,** Simon & Schuster.

BLESSİNG, J., 1993 "Peggy's Surreal Playground" **Art of This Century:The Guggenheim Museum and Its Collection,** The Guggenheim Museum.

BOGNER, D., 1989 "Kiesler and The European Avant-garde", **Frederick Kiesler**, Ed. L. Phillips, Whitney Museum of American Art, 46-57.

BOZOĞLU, B., 2019 **Dada ve Yeni Modernitenin İnşası: Yıkımın Estetiği**, Sanatta Yeterlilik, Marmara Üniversitesi.

BRETON, A., 2011 "Sürrealizm Manifestosu", **Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş,** Ed. Ali Artun İletişim Yayınları, 178-224.

BRODSKAYA, N., 2018 **Surrealism**, Parkstone International.

BUFFET-PİCABİA, G., 1981 **"**Arthur Cravan and American Dada (1938)" **The Dada Painters and Poets,** Ed. Robert Motherwell, Harvard Press, 3-13.

BUFFET-PİCABİA, G., 1981 "Some Memories of Pre-Dada: Picabia and Duchamp (1949)" **The Dada Painters and Poets,** Ed. Robert Motherwell, Harvard Press, 253-268.

CAMFİELD, W., 1993 **Max Ernst: Dada and the Dawn of Surrealism,** Prestel.

CAMFİELD, W. A., 1970 **Francis Picabia,** The Solomon R. Guggenheim Museum.

CAMFİELD, W. A., 1979 **Francis Picabia: His Art, Life and Times,** Princeton University.

CELANT, G., 1996 "A Visual Machine: Art installation and its modern archetypes" **Thinking about**

**Exhibitions,** Ed. W. Reesa Greenberg, Routledge, 260-271.

CHUN, D., 2003 "Patriotism on display: Sir John Fleming Leicester's patronage of British art" , **The British Art Journal**, 4 (2), 23-28..

CONNOR, S., 1989 **Postmodernist culture : an introduction to theories of the contemporary,** B. Blackwell.

CRİMP, D. J., 1994 **On the museum's ruins: A critical theory of postmodernism,** City University of New York.

DANTO, A. C., 2014 **Sanatın Sonundan Sonra : Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi**, Sel Yayınları.

DİCKERMAN, L., 2006 **Dada,** Distributed Art Publishers, Inc.

DİCKİE, J., 1999 **Darkest Italy. The nation and stereotypes of Mezzogiorno, 1860-1900,** Palgrave MacMillian.

DİETRİCH, D., & SCHWİTTERS, K., 1991 "The Fragment Reframed: Kurt Schwitters's "Merz-Column"" **Assemblage**, 14, 82-92.

DOHERTY, B., 2006 — "Berlin Dada", **Dada,** Ed. Leah Dickerman, Distributed Art Publishers, Inc., 84-153.

DOSS, E., 2002 — **Twentieth-Century American Art,** Oxford University Press.

DUCHAMP, M., 1973 — **The Writings of Marcel Duchamp,** E.d P. Michel Sanouillet, Da Capo Press.

DUNCAN, C., & WALLACH , A., 1980 — "The Universal Seuvey Museum", **Art History**, 3(4), 448-469.

EİMERT, D., 2014 — **Art of the 20th Century,** Parkstone International.

FORGÁCS, E., 1995 — **The Bauhaus idea and Bauhaus politics,** Central European University Press.

FRİEDRİCH, T., 1995 — "George Grosz - Journalist, Publizist, Illustrator", **George Grosz: Berlin - New York,** Ed. P. K. Schuster, Nationalgalerie Berlin, 242-253.

GAMARD, E. B., 2000 — **Kurt Schwitters' Merzbau : the Cathedral of erotic misery,** Princeton Architectural Press.

GLARE, P. 1968 **Oxford Latin Dictionary,** Oxford University.

GOODMAN, C., 1989 "The Art of Revolutionary Display Techniques", **Frederick Kiesler**, Ed. L. Phillips, Whitney Museum of American Art, 57-85.

GORDON, I., 1968 "Chronology", **Dada, Surrealism and Their Heritage,** Ed.William S. Rubin, The Museum of Modern Art, 197-216.

GORDON, M., 1974 "Dada Berlin: "A History of Performance (1918-1920)", **The Drama Review: TDR,** 18(2), 114-124.

GOSS, M., 2014 The Solomon R. Guggenheim Museum's Approach Toward Contemporary Curatorial Practice, **Yüksek Lisans Tezi,** West Virginia University.

GRABES, H., 2008 "From Postmodern To The Pre-Modern: More Recent Changes in Literature Art, And Theory", **Postmodernism and After: Visions and Revisions,** Ed. Regina Rudaityt, Cambridge Scholars Publishing, 11-27.

GREY, E. R., 2006 — Dada Exhibitions: A Survey and Analysis, **Yüksek Lisans Tezi**, University of Maryland.

GROPIUS, W., 1971 — **The New Architecture and the Bauhaus**, M.I.T. Press.

GUGGENHEİM, H., 1975 — **The Solomon R. Guggenheim Museum New York Frank Lloyd Wright Architect,** The Solomon R. Guggenheim Foundation..

GUGGENHEİM, H. F., 1960 — "Introduction.", **The Solomon R. Guggenheim Museum Architect: Frank Lloyd Wright,** The Solomon R. Guggenheim Museum, 7-11.

GUİLBAUT, S., 2016 — **New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı,** Çev. E. Gökteke, Sel Yayıncılık.

HEİN, L. E., 2011 — "Reckoning with War in the Museum; Hijikata Teiichi at the Kamakura Museum of Modern Art", **Critical Asian Studies**, 43(1), 93-100.

HEMİNGWAY, A., 2007 "Cultural Democracy by Default: The Politics of the New Deal Arts Programmes", **Oxford Art Journal**, 30(2), 269-287.

HOCKENSMİTH, A. L., KRİEBEL, S. T., & KAUENHOVEN, I., 2006 "Artists' Biographies", **Dada,** Ed. Leah Dickerman, Distributed Art Publishers, Inc., 460-490..

HOOCK, H., 2010 ""Struggling against a Vulgar Prejudice": Patriotism and the Collecting of British Art at the Turn of the Nineteenth Century", **Journal of British Studies** (49), 566–591.

HOOPER-GREENHİLL, E., 1992 **Museums and the Shaping of Knowledge,** Taylor & Francis Group.

HOOPER-GREENHİLL, E., 2000 **Museums and the Interpretation of Visual Culture,** Routledge.

HOPKİNS, D., 2000 **After Modern Art, 1945-2000,** Oxford University Press.

HOPKİNS, D., 2016 "New York Dada: From End to Beginning", **Companion to Dada and Surrealism**, Ed. David Hopkins, Wiley-Blackwell, 70-89.

HUDSON, K., 1975 **A Social History of Museums**, The Macmillian Press.

HUELSENBECK, R., 1958 "Arp and The Dada Movement", **Arp,** The Museum of Modern Art, 17-19.

HUELSENBECK, R., 1969 **Memoirs of a Dada Drummer (The Documents of Twentieth Century Art),** Vikings Inc.

HUELSENBECK, R., 1981 "Collective Dada Manifesto (1920)", **The Dada Painters and Poets: An Anthology,** Ed. Robert Motherwell, Harvard Press, 242-246.

HUELSENBECK, R., 1981 "En Avant Dada: A History of Dadaism", **The Dada Painters and Poets: An Anthology,** Ed. Robert Motherwell, Harvard Press, 21-49.

HUGHES, P., 2010 **Exhibition Design**, Laurence King Pub.

HUGNET, G., 1981 "The Dada Spirit in Painting", **The Dada Painters and Poets: An Anthology,** Ed. Robert Motherwell, Harvard Press, 123-165.

HUGNET, G., & SCLORİ, M., 1936 "Dada", **The Bulletin of the Museum of Modern Art**, 4(2/3), 3-18.

HUYSSEN, A., 1986 **After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism**, Indiana University Press.

İLKAN, A., 2009 "Soğuk Savaş Döneminde ABD- SSCB Kültür Politikalarının Sanata Yansıması: Soyut Dışavurumculuk ve Sosyalist Realizm", **Yüksek Lisans Tezi,** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

JAMESON, F., 2011 **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**, Çev. Nuri Plümer, Nirengi Yayınları.

JUDOVİTZ, D., 2018 "Marcel Duchamp: War, Trauma, and the Question of Art Art", **Dada/Surrealism** 22(1), 1-18.

KANTOR, S. G., 2002 **Alfred H. Barr, Jr., and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art,** MIT Press.

KİESLER, F.1930 **Contemporary Art Applied to The Store and Its Display,** New York. Brentano's.

KLEİNSCHMİDT, H. J., 1969 "Introduction.", **Memoirs of a Dada Drummer (The Documents of Twentieth Century Art),** The Viking Press, Inc.

KRENS, T., 1993 **Art of this century: The Guggenheim Museum and lts Collection**, Guggenheim Museum.

KRİEBEL, S. T., 2006 "Cologne Dada", **Dada,** Ed. Leah Dickerman, Distributed Art Publishers, Inc., 214-274.

LEAVENS, I. B., 1983 **From "291" to Zurich : the birth of Dada,** UMI Research Press.

LEHMAN, K., 2008 **Museums and marketing in an electronic age,** University of Tasmania.

LENZ, C., 1989 **The Neue Pinkothek Munich**, Scala Books.

LORENTE, J. P., 1995 "Galleries of modern art in nineteenth-century Paris and London: their location and urban influence", **Urban History**, 22(2), 187–204.

LORENTE, J. P., 2016 **Çağdaş Sanat Müzeleri,** Koç Üniversitesi Yayınları.

MALPAS, S., 2004 **The Postmodern,** Routledge.

MANSON, J. B., 1929 **The Tate Gallery,** T.C. And E.C. Jack.

MARQUİS, A. G., 1989 **Alfred H. Barr, Jr. : Missionary for the Modern,** Contemporary Books.

MİLEAF, J., & WİTKOVSKY, M. S., 2006 "Paris", **Dada,** Ed. Leah Dickerman, Distributed Art Publishers, Inc., 346-373.

MORAWSKİ, S., 2003 **The Troubles with Postmodernism,** Taylor & Francis.

MORİSHİTA, M., 2003 **Empty Museums: Transculturation and the Development of Public Art Museums in Japan,** Milton Keynes : Open Research Online.

MOTHERWELL, R., 1981 "Preface", **The Dada Painters and Poets: An Anthology,** Ed. Robert Motherwell, Harvard Press, xvii- xxi.

NAYLOR, G., 1968 **The Bauhaus,** Studio Vista.

O'DOHERTY, B., 2016 **Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi,** Çev. A. Antmen, Sel Yayınları.

O'CONNOR, F. V., 1969 "The New Deal Art Projects in New York", **The American Art Journal**, 1 (2), 58-79.

PAUL, C., 2012 **The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th- and Early-19th-Century Europe,** J. Paul Getty Museum.

PHİLLİPS, L., 1989 "Architect of Endless Innovation", **Frederick Kiesler,** Ed. L. Phillips, Whitney Museum of American Art, 13-37.

POLCARİ, S., 1991 **Abstract Expressionism and the Modern Experience,** Cambridge University.

REİD, N., 1969 **The Tate Gallery,** The Tate Gallery.

RİCHTER, H., 2016 **Dada: Art and Anti-Art,** Thames & Hudson.

RUBİN, W. S., 1968 **Dada, Surrealism, and Their Heritage,** The Museum of Modern Art.

SANDLER, I., 1970 **The Triumph of American Painting**, Praeger.

SANDLER, I., 1986 "Introdution", **Defining modern art : selected writings of Alfred H. Barr, Jr.,** Abrams.

SHAFFER, W. R., 2017 "Exhibition Design and The Evolution of Museum-goer Experience, *1924 – 2016",* **Yüksek Lisans Tezi,** Parsons School of Design.

SHALİNA, N., 2016 "Defining Museums of Contemporary Art: the Phenomenon of Their Popularity in Recent Decades", **Искусство XX–XXI веков. Лики классической древности в лабиринте современности,** 815-828.

SHEEHAN, J. J., 2000 **Museums in the German Art World: From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism**, Oxford University Press, Inc.

SHEPPARD, R., 1975 "Kandinsky's Early Aesthetic Theory: some Examples of Its Influence and some Implications for the Theory and Practice of Abstract Poetry", **Journal of European Studies**, 5(1), 19–40.

SİMMONS, J. E., 2016 **Museums A History**, Rowman & Littlefield.

SOBY, J. T., 1958 "Introduciton: The Search For New Forms", **arp,** The Museum of Modern Art, 7-12.

SOMMER, K., 2012 "Dada is Dead – Long Live 'Dada': The Influence of Dadaism on Contemporary Performance Art", **Dada and Beyond, Volume 2**, Edi. Elza Adamowiczi, Brill, 43-53.

SPALDİNG, F., 1998 **The Tate, A History**, Tate Gallery Publishing.

SPECTOR, N., 2001 **Guggenheim Museum collection A to Z,** Solomon R. Guggenheim Museum.

STANİSZEWSKİ, M. A., 1998 **The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art,** Cambridge: Mass: MIT Press.

TAS, S., 2015 "Between patriotism and internationalism: contemporary art at the Musée du Luxembourg in the nineteenth century", **Journal of the History of Collections**, 27(2), 227-240.

TAYLOR, M. R., 2006 "New York", **Dada,** Ed. Leah Dickerman, Distributed Art Publishers, Inc., 274-346.

TROİLO, S., 2011 "National Museums in Italy: A Matter of Multifaceted Identity" **European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen**, Bologna: Linköping University, 461-495.

TZARA, T., 1920 "Zürich Chronicle, 1915-1919", **Dada Almanach**, Ed. Russel Huelsenbeck, Erich Reiss.

TZARA, T., 2016 **Dada Manifestoları & Diğer Metinler**, Sel Yayınları.

UŞER, Ş., 2020 "Parsifal ve Europeras 1&2 adlı eserlerin "Gesamtkunstwerk" kavramı ışığında incelenmesi", **Journal of Social and Humanities Sciences Research,** 7(53), 1174-1184.

VERKAUF, W., 1975 **Dada Monograph of a Movement,** St. Martin's Press.

WALDBERG, P., 1997 **Surrealism,** Thames & Hudson.

WALDMAN, D., 1993 "Art of This Century and the New York School", **Art of This Century:The Guggenheim Museum and Its Collection,** The Guggenheim Museum.

WATANABE, K., 2013 "Rethinking the Museum of Modern Art Kamakura", **Docomomo Journal,** 90.

WATERFİELD, G., 1991 **Palaces of art : art galleries in Britain, 1790-1990,** Lund Humphries Publishers.

WATHERSTON, M. M., 1972 "Problem Presented by Color Field Paintings. Cleaning of Color Field Paintings", **Studies in Conservation**, 831-845.

WATKİN, D., 1991 "Frank Lloyd Wright & The Guggenheim Museum", **AA Files, Spring,** (21), 40-48.

WHİTE, M., 2001 "Johannes Baader's Plasto-Dio-Dada-Drama : the Mysticism of the Mass Media", **Modernism/modernity**, 8(4), 583-602.

WRİGHT, F. L., 1960 **The Solomon R. Guggenheim Museum Architect: Frank Lloyd Wright,** The Solomon R. Guggenheim Foundation.

WRİGHT, F. L. (1958). EL YAZMASI MEKTUP.

**Çevrimiçi Kaynakça**

Barr, A. H. (1964) *Press Archive.* Museum of Modern Art: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3266/releases/MOMA_1964_0053_1964-05.pdf Erişim Tarihi: 10.11.2022

Bayer, H. (2022). *Fundamentals of Exhibition Design.* New York Public Library: https://digitalcollections.nypl.org/items/90f27111-9714-4fc1-e040-e00a18064ba4 Erişim Tarihi: 21.06.2022

Museum of Modern Art. (1929). *Publicity for Organization of Museum.* Museum of Modern Art: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/1/releases/MOMA_1929-31_0001_1929-08.pdf Erişim Tarihi: 11.03.2022

Museum of Modern Art. (1936). *Press Releases.* Museum of Modern Art: https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325049.pdf?_ga=2.22371323.1392095312.1652531174-129940926.1652184736 Erişim Tarihi: 05.08.2022