



Batı Sanatında Müzelerin Kanon Oluşturucu Rolü: Kapsayıcılık Üzerine Bir İnceleme¹

The Canon-Building Role of Museums in the Western Art: A Study on Inclusion

Ecem ÖZENSOY GÖLGELİ*, Oğuz HAŞLAKOĞLU**

Öz

Estetik bir ölçüt olarak sanatta “en önemli eserler” seçkisi oluşturan kanon sanat tarihi yazımını büyük ölçüde şekillendirir. Kanonu kuran unsurların başında gelen müzeler ise hem estetik hem de tarihi ve kültürel açıdan önemli eserlerin seçiminde söz sahibidir. Müzede izleyicisiyle buluşan sanat yapıtı düzenli olarak kendisini yeniden üretir ve görünür kılar. Sağlanan bu istikrar sayesinde başta sanat tarihinde vazgeçilmez bir konuma sahip olan sanat yapıtı, artık kanonun bir parçasıdır. Bu nedenle müzelerin bir sanat eserini hangi faktörleri göz önünde bulundurarak bünyesine dahil ettiği, hangi eserleri ve sanatçıları sistematik olarak dahil etmediği, kimin görünür olmasına karar verdiği ve öncelik verdiği değerlerin neler olduğunun sorgulanmasıyla birlikte sanat kanonlarının yapısı ve işleyişi açıklığa kavuşabilir. Bununla birlikte, sanat kanonunun en önemli temel problemlerinden biri, on altıncı yüzyılda sanat tarihçisi Giorgio Vasari gibi figürlerin öncülüğünde, Avrupalı-Amerikalı beyaz erkeklerden oluşturulması, dolayısıyla kadın sanatçıların ve Batı dışı kültürlerin sanat tarihinden sistematik biçimde dışlanmasıdır. Kanonu oluşturan kurumların başında gelen sanat müzeleri de başta sergileme geleneklerinde kanonun bu eril hegemonyasını sürdürmüşlerdir. Bu makalede öncelikle kanon kavramına değinilecek, ardından Batı’da on sekizinci yüzyıl sonunda kurulmaya başlanan büyük sanat müzelerinin kanon oluşturmadaki rolü incelenecektir. Son olarak yirminci yüzyıl ortalarından itibaren kanonu sarsma çabalarının müzelerin sergileme geleneklerine nasıl yansıdığı ortaya koyulacak ve bu girişimlerin kapsayıcılığına ilişkin bir değerlendirme yapılacaktır.

Anahtar sözcükler: Kanon, müze, kadın sanatçıları, Batı dışı kültürler, sergileme gelenekleri.

Abstract

As an aesthetic criterion, the canon, which constitutes a selection of “the most important Works” in art, shapes the writing of art history to a great extent. Museums, which are among the leading elements that establish the canon, have a say in the selection of works that are important both aesthetically and historically and culturally. The work of art that

¹ Bu makale, İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sanat Tarihi programında, Doç. Dr. Oğuz HAŞLAKOĞLU’nun danışmanlığında hazırlanmakta olan Toplumsal Cinsiyet Bakış Açısından Kanon Bağlamında Türkiye’de Sanat Tarihi Yazımı başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

* Doktora öğrencisi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Tarihi doktora programı. E-posta: ozensoyl6@itu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5709-4245

** Doç. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık bölümü. E-posta: haslakoglu@itu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3952-6136



meets its audience in the museum regularly reproduces itself and makes itself visible. Thanks to this stability, the work of art, which has an indispensable position in the writing of art history, is now a part of the canon. For this reason, the structure and functioning of art canons can be clarified by questioning the factors that museums include a work of art, which works and artists they systematically exclude, who they decide to make visible and what are the values they prioritise. On the other hand, the main problem of the art canon is that it has been composed of white European-American men since Giorgio Vasari in the 16th century, thus systematically excluding women artists from art historiography. Art museums, which are the leading institutions that constitute the canon, have maintained this masculine hegemony of the canon both in their exhibition traditions and catalogue texts. In this article, firstly, the role of the great art museums of the West, which began to be established in the 19th century, in forming the canon will be analysed. Then, it will reveal how the efforts to shake the canon since the mid-20th century have been reflected in the exhibition traditions of museums and an evaluation will be made regarding the inclusiveness of these attempts.

Keywords: Canon, museum, women artist, Non-Western cultures, exhibition traditions.

Giriş

Yirminci yüzyıldan itibaren edebiyat, sanat, müzik ve felsefe araştırmalarında ve eleştirilerinde sıkça vurgulanan kanon kelimesinin kökeni Antik Çağ'a kadar uzanır. İbranicede ölçü çubuğu anlamına gelen *qaneh* sözcüğü zamanla ölçüt, kanun ve kural anlamlarını kazanarak Grekçeye kanon olarak geçmiştir. Latince ise kilise yasalarını ve genel yasa ve kurallar bütünü ifade eden kanon, zamanla doğruyu yanlıştan ayıran ölçüt ve ilkeler olarak güncel kullanımına yakın anlamını kazanmıştır (Anar, 2013, s. 41). Klasik dönemde kanonun mimarlık, heykeltıraşlık ve inşaat gibi alanlarda belli bir standardı ya da ideal ölçüyü temsil eden bir kılavuz olarak sopa ve cetvel anlamına gelecek şekilde kullanılması onun araçsal işlevine işaret eder. Bu araçsallık, kanonun zaman içinde somut anlamıyla kaynaşarak gelişen mecazi kullanımının temelini oluşturur. Böylece “doğru ölçüyle sağlam inşaatların yapılmasındaki işlevi, mecazi anlam alanına kayarak da kural koyucu doğruluk ölçütünü gösteren başka bir işlevle bütünleşmesine imkân sağlamıştır” (Assmann, 2001, s. 113).

M.Ö. beşinci yüzyılda yaşadığı bilinen Argoslu Grek heykeltıraş Polykleitos'un (M.Ö. 480-M.Ö. 420) kanon adını verdiği günümüze ulaşmayan metni plastik sanatlarda kanon kavramının erken kullanımına işaret etmektedir. Polykleitos, Yunan geometrisinde temel olan oran, orantı ve simetri kavramlarını insan bedeninin şekillendirilmesine uygulayarak mükemmelliğe ve ideal insan bedenine ulaşmaya çalışmış ve beden dengeli bütünlüğünü kanon fikri etrafında heykellerine başarıyla yansıtmıştır. Polykleitos'un mızrak taşıyıcısı anlamına gelen *Doryphoros* adlı heykeli, kanonun plastik sanatlardaki ilk tezahürü olarak kabul edilmektedir. Tobin, Polykleitos Kanonunu “bir sanatçının doğa yasaları ile zanaatının talepleri arasında nadir ve zor bir denge kurma girişiminin Yunan heykelinde bilinen ilk örneği” olarak tanımlar (Tobin, 1975, s. 321). Orta Çağ'da ise kanon Jale Parla'nın (1945-) ifade ettiği gibi “Kilise'nin özgün kabul ettiği İncil metinleriyle, gene Kilise'nin Azizler arasına kabul ettiği yeni isimlerin eklenmesiyle oluşan kutsal metin ve kişilerin listesi olmuştur” (Parla, 2004, s. 51). Sonuçta güçle ilişkilendirilen bir belirleme ölçütü olarak kabul edilen kanon, Antik Çağ'da ölçüt, kural ve ilke anlamlarında kullanılmış, Orta Çağ'da ise kutsal metinler ve kilise yasalarını ifade eden bir anlam kazanmıştır. Ancak, on altıncı yüzyılda, özellikle plastik sanatlarda, kanonun teolojik bağlamından ayrılarak seküler bir yapıda kullanıldığına tanık olunur. Bu dönemle birlikte estetik üstünlüklerinden şüphe edilemez hale gelen evrensel sanat ve edebiyat yapıtları ile sanatçıların bulunduğu listeler kanon olarak değerlendirilmeye başlamıştır (Langfeld, 2018).

On sekizinci yüzyıl sonlarından itibaren estetiğin kendi değer ilkelerini belirleyip felsefi bir disiplin olarak gelişmesiyle birlikte sanat eserleri başta din ve saray olmak üzere resmî kurumlardan bağımlı koptu ve özgür sanatçının bireysel yaratıcılığının bir tezahürü olarak anlaşılmaya başlandı. Fransız Devrimi'ni takiben aristokrasinin yerini burjuva toplumuna bırakması sonucu sanatçıların lonca eğitiminin katı sistemini terk etmeleri ve kilise ile sarayın denetiminden kurtulmaya başlamalarıyla birlikte, sanatçılar burjuva toplumu tarafından özerk sanatçı statüsüne yükselmişlerdir. Artık sanatçı, kilise ve saray tarafından sipariş edilen eserleri yapmakla yükümlü ve “İsa'yı, havarileri, prensleri, melekleri, Medici'ler gibi bankerleri, lonca yöneticilerini vb. gibi resmettiği otoriteyi temsil eden” bir figür olarak değil, içinde bulunduğu zamana, gündelik yaşama ve bireyin kendisine yönelen kişiler olarak öne çıkmıştır (Artun, 2014).

On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde ise doğadaki eşsiz sanat eserlerinin, “başyapıtların” yaratıcıları olarak kabul edilen deha-sanatçı miti sanat tarihi disiplini içinde giderek gelişmeye başlamıştır.

Bir sanat eserini “büyük” ve kanonik kılan ölçütlerin ortaya konmasında etkili şey, Kant’ın biçime öncelik veren estetik yargısının düşünce tarihinde muazzam bir tesiri olmasıdır. Kant’a göre güzellik yargısı nesnenin biçimi aracılığıyla hissedilen öznel bir duygu ile ilişkilidir. Yine Kant estetiğinde karşımıza çıkan deha kavramı da yerleşmiş bir söylem olarak, Batı’nın zamana meydan okuyan ve neredeyse evrensel bir kutsallıkla ölümsüzleşen sanatçılarıyla ilişkilendirilerek okunabilir. Çünkü Kant estetiğinde estetik yargı ancak deha sayesinde ve nesnenin biçimi aracılığıyla hissedilen hoşlanma ile ortaya çıkabilir. Sanat eserinde ikinci bir doğayı görünüşe çıkarabilen deha-sanatçı nitelendirmesi hem sanatçıya yaratıcılık atfederken hem de dehaya özgü özellikleri kimin ne kadar taşıdığı konusunda hiyerarşik bir şemanın kurulmasına sebep olur. Böylece kanonu oluşturan sanatçılar arasında bazıları diğerlerinden çok daha “ölümsüz” hale gelir (Preziosi, 2009, s. 56)

Sanat kanonunun oluşmasında çeşitli dinamikler etkilidir: akademiler, sanat tarihi yazımı, sanat çevresi ve piyasası, galeriler, koleksiyonlar ve müzeler kanonu kuran araçların başında gelir. Sanat eserlerinin sergilenmesi ve korunmasında önemli bir işleve sahip olan Batı’nın modern sanat müzeleri, bir iktidar mekânı olarak, muhafaza edecekleri eserleri seçer ve kanona girecek olanları belirler. British Museum (1753) ile Louvre’un (1793) öncüsü olduğu; Amsterdam’daki Rijksmuseum (1815), Madrid’deki Prado (1819), St. Petersburg’daki Hermitage (1853) ve Viyana’daki Kunsthistorisches (1891) gibi sanatın özerkliğinin inşa edildiği kurumların başında gelen modern ve kamusal müzelerin kurulmasıyla, müzeler estetik bir ölçüt olarak sanat kanonlarının oluşması ve yayılmasında koruyucu bir rol oynamaya başlamışlardır (Artun, 2014). Ancak kanonun devamlılığını sağlayan araçların sorgulanmasıyla birlikte müze koleksiyonlarında ve sergileme geleneklerinde kanonu özellikle cinsiyet, ırk ve bölge sınırlarını aşan yeni yüzlere açmaya yönelik ilgide artış olmuştur. Makalenin ilerleyen bölümlerinde, Batı’nın büyük sanat müzelerinin sahip olduğu bu kritik işlevinden yola çıkılarak kanonu ne ölçüde dönüştürdükleri sorgulanacaktır.

Müzelerin Kanon Oluşturmadaki Rolü

İnsan yapımı bir şeyin sanat eserine dönüştüğü ve kendisini tanımlayan anlamların sınırlarını aşarak, başka ve yeni bir düşünce dünyasına, sanat tarihinin bir parçası olmaya başladığı yerdir müze. En basit tanımıyla müzeler kültürel dünyanın birer temsilcisidir ve buldukları coğrafyanın tüm kültürel unsurlarının izlenebildiği kurumlardır. Donald Preziosi’ye (1941-) göre “... müzeler tarihsel etkiler yaratır, kanıtlar oluşturur, ortak imgelemler inşa eder, özneleri nesnelere ve diğer öznelerle ilişkileri aracılığıyla disipline eder ve bireysel ve kolektif davranışlar için ölçütler oluşturur” (Preziosi, 2017, s. 1). Ayrıca “Bir türden ve diğerleriyle eşit bir kurumdan daha fazlası olan müzeler, kendimizi benzersiz özelliklere sahip özerk bireyler olarak kavrayışımızın üretilmesi ve sürdürülmesi için gerekli yerlerdir” (Preziosi & Farago, 2020, s. 3). Pek çok farklı işleve sahip olmalarıyla müzeler, sanatı ve tarihi bir disiplin olarak somutlaştırır. En önemli işlevleri herhangi bir objeyi sanata dönüştürmeleri, onun tüketilebilir olma özelliğini ortadan kaldırarak geleceğe taşımaları, ölümsüzleştirmeleridir. “Kendine özgü kuralları, kriterleri, sınıflandırmalarıyla sanat eserini tarihin muhafazası altına alır. Eş zamanlı olarak hem tarih anlatır hem de tarih yapar” (Köksal, 2021, s. 10). Aynı zamanda neyin değerli olup olmadığı, hangi eserlerin bünyesine dahil edilebileceği –dolayısıyla neyin sanat olarak sayılıp sayılmayacağı– gibi konular hakkında karar vermesi nedeniyle sanat tarihi kanonunun üretilmesinde önemli bir rol sahibidirler.

Sanat ve müze arasındaki ilişkinin temelini anlamak için Preziosi ve Claire Farago’nun (1948-) önerdiği gibi “Müze ne zaman bir müze haline gelir?” sorusuna cevaplar aramak faydalı olacaktır. Müzelerin her bir toplumda üstlendiği roller, eserleri seyreden bir izleyici kavramının ortaya çıkışı, müzelerin bir çatı altında topladığı eserlerin birbirleriyle ve izleyicilerle olan ilişkisi gibi birçok durum müzeyi oluşturan unsurlarla ilişkilidir. Bugün modern anlamıyla bilinen ilk sanat müzesinin doğuşuyla ilgili çeşitli görüşler mevcuttur. *Grande Encyclopédie*’ye göre on sekizinci yüzyıl sonunda Fransa’da Konvansiyon Meclisi tarafından kurulmuştur ve dolayısıyla müzenin kökeni ile giyotinin gelişmesi arasında güçlü bir ilişki vardır (Bataille, 2012). Georges Bataille’in (1897-1962) bu ifadesinde vurguladığı üzere, Avrupa’da on sekizinci

ve on dokuzuncu yıllarda kurulan müzelerin iktidarın temel aygıtlarından biri olduğu açıktır. Aydınlanma fikrinin miras bıraktığı ulus-devlet ve yurttaşlık bilinciyle birlikte devletlerin kendi tarihlerini yazmaları, modern kimliğin üretilmesi ve sürdürülmesindeki kilit güçlerdir. Müzenin kazandığı bu güç Fransa’da Louvre Müzesi’nin kurulmasıyla birlikte en yüksek seviyesine ulaşır. Devrim sonrası Fransa’nın simgesi olarak Louvre Müzesi “Geçmişin bütün sanatsal varlığını devralan halkları, onların kaderini, iktidarını, uygarlaşma ve ilerleme efsanelerini temsil eder” (Artun, 2011, s. 12). 1793 yılında kurulan Louvre Müzesi, Fransız Devrimi öncesinde kraliyet ailesinin ve soyluların tekelinde olan sanat eserlerini, devrimden sonra kamuya açık hale getirmesiyle ilk kamusal müze niteliği taşır. Louvre Müzesi’nde Winckelmann’ın (1717-1768) kurumsallaştırdığı metodolojik sanat tarihi yazımının izleri görülür: sanat çeşitli kültürlerin ifadesi olarak ilkelden gelişmişe doğru evrimsel bir süreç geçirir ve Louvre’da sanatın ulaştığı en yüksek mertebeye Fransız kültürüne ait eserlerdir. Devrim sonrası Fransa’nın yeniden doğuşu Louvre’un kurduğu müzeolojide kamuya görünür kılınmıştır. Bunu, müze olarak devrim öncesi krala ait bir sarayın seçilmesinde ve Antik Mısır ve Yunan kültürlerinden İtalyan ve Fransız sanatına doğru bir gelişme çizgisi takip eden sergileme tekniklerinde görebilmek mümkündür.

Carol Duncan (1936-) ve Alan Wallach müzelerin amacının “müzedden yararlananlara ya da müzeyi ziyaret edenlere toplumun en yüce inanç ve değerlerini aşlamak” olduğunu vurgularken, müzelerin birincil işlevinin ideolojik olduğunu savunmaktadır. Çünkü müze, himayeci bir sınıfın iktidarını ve toplumsal otoritesini olumlar (Duncan & Wallach, 2006, s. 50). Dolayısıyla Batı toplumları söz konusu olduğunda, büyük sanat müzeleri kronolojik bir tarih anlayışı çerçevesinde, sanatın ilkelden gelişmişe doğru sergilendiği bir anlatı biçimini takip ederek ilkelin karşısında moderni, Batı’nın karşısında ise Doğu’yu başkalaştırarak izleyicinin “öteki olanla” sürekli bir diyalog içerisinde olmasını sağlamıştır. Bu, Louvre Müzesi modelinden beslenen müzeolojinin temelinde bulunan ve izleyicinin kendisini hiyerarşik bir düzenlemede konumlandığı ve öteki olma deneyimi yaşadığı bilinçli ve sistematik bir uygulamasıdır. Böyle bir düzende toplumsal farklılıklar yeniden üretilirken bireysel kimlikler de belirlenir.

Sanat eserlerinin sergilendiği mekanlar olarak kamuya açık bir niteliğe sahip olan müzeler kanonun çok daha görünür hale gelmesini de sağlar. Bu görünürlüğün sağlanması için uygun mekanlara ihtiyaç vardır. Robertson (1955-) sanat eserinin, müze galerisindeki yerini aldıktan sonra, düzenli olarak yeniden üretilebilen ve izlenebilen yerleşik bir varlık haline geldiğini ifade etmiştir (Robertson, 2003, s. 2). Müzeler bu anlamda bir izleyici kitlesi için estetik deneyimi hazırlar ve sunar. Buna ek olarak Hein’in (1932-) de belirttiği gibi “sanat eserlerini estetik değerinin eşsiz ve istikrarlı taşıyıcıları olarak yücelten müzeler, kendilerini ayakta tutan toplumsal düzenle birlikte kendi kurumsal statülerini de meşrulaştırırlar” (Hein, 1993, s. 557). Böylece Batı sanat dünyasında on sekizinci yüzyıl sonlarına kadar egemen hanedanların, kralların ve saray mensubu güç sahibi kişilerin özel koleksiyonlarının ortaya çıkmasını sağlayan kişisel beğenilerin yerini, artık bünyesinde barındırdığı eserlere kurumsal yapısı çerçevesinde evrensel bir geçerlik kazandıran müzelere bıraktığı görülmektedir.

Herhangi bir kültüre ve zamana ait bir sanat eserinin başka bir yerde, başka eserlerle birlikte tek bir mekânda kurgusal bir düzen içinde sergilenmesi, o eserin sanatsal kökeninin ancak müzeyle olan bağlamıyla birlikte düşünülmesini sağlar ve böylece sanatsal deneyim müzeye bağlı kılınır. Ancak yirminci yüzyılın en büyük düşünürlerinden biri olan Theodor W. Adorno (1903-1969) yaptığı eleştirilerle müze ve ölümsüzlük kavramlarına şüpheyle yaklaşmıştı. Adorno’ya göre “izleyicinin artık canlı muamelesi etmediği, ölmekte olan nesnelere” tanımlayan “müzelik” ifadesiyle Almancadaki “mozole” kelimesi arasındaki bağ salt fonetik olmanın ötesine geçer ve “müzeler sanat eserlerinin özel aile mezarlıkları gibidir” (Adorno, 2006, s. 185). Adorno, bellek oluşturma uğruna sanat eserlerinin ait olduğu bağlamından ve işlevinden koparılmasını ideolojik bir mesele olarak ele almıştır (Adorno, 2006).

Kamuya ulaşmanın, onu etkilemenin, eğitmenin ve çağdaş bir toplumun bireyleri haline getirmenin önemli bir aracı olarak on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların müzecilik anlayışı moderniteyle ilişkili olarak gelişme göstermişlerdi. Kilise’nin yüzlerce yıldır tekelinde olan bilgi iktidarının sarsıntıya uğramasıyla birlikte, gelişmeye ve ilerlemeye yönelik bir tarih anlayışı modernitenin önemli simgelerinden biri haline geldi. Tarihin bir disiplin olarak kurumsallaşması, kendi ilkelerini kurması ve her türlü dini otoritelerden bağımsızlaşarak doğru bilgiyi iletme misyonu yüklenmesi de tüm bu modernleşme atmosferinde gerçekleşiyordu. Müzeler, ulusal tarihlerin okunabildiği; ilkel olandan gelişmiş olana doğru,

ilerlemeci, evrimsel ve kronolojik bir anlayışla kategorize edilmiş mekânlar olarak faaliyet gösterdiler. Müzenin moderniteyle ilişkisi hakkında Michel Foucault (1926-1984) “Her şeyi bir araya toplama düşüncesi; bütün zamanları, dönemleri, formları ve beğenileri aynı mekâna kapatma iradesi; kendisi zamanın dışında olan ve zamanın tahribatından etkilenmeyen bütün zamanlara ait bir mekân kurma düşüncesi; hareketsiz bir mekânda zamanı durmaksızın biriktirme tasarısı; bütün bu düşünce, modernliğimize aittir” der (Akt. Gündüz, 2013). Ona göre modern dönemde müzeler, hastane, okul, tımarhane, fabrika gibi kurumlarla birlikte “disiplin toplumu”nu temsil ederler.

Modernitenin örgütlendiği, sanatın kurumsallaştığı, ulusların tarihinin yeniden yazıldığı ve anlatıldığı, deha sanatçıların ölümsüzleştiği yerler; Aydınlanmanın, insan aklının, bireyselliğin, gelişmenin, ilerlemenin, evrenselliğin, toplumsallığın ve başta Batı olmak üzere uygarlaşmış milletlere övgünün sembolleri olarak ulusal müze on sekizinci yüzyıl sonlarından yirminci yüzyıla kadar sanat tarihi disiplindeki otoriter konumunu korumaya devam etmişti. Sanatın dini ve siyasi güç mekanizmalarından bağımsızlaştığı, kendi ilke ve kurallarını örgütlediği mekanlardı. Burada neyin bir sanat eseri olduğu sorularına yanıt veren bir “hakikat rejimi” kurulmuştu.² Özellikle devlet sürecinden geçen toplumların kültür ve sanat ortamında estetiğe dair yeni tartışmaların doğuşuyla birlikte kanon kavramı da gelişmeye başlamıştır. Kanonlar, bir estetik hiyerarşi olarak, kurucularının geleceğe ulaşma ve sürekli olma kaygısından doğmuştur. Sanat müzeleri de, belirli bir estetik anlayışın sürekliliğini korumaya çalışırlar. Evrensel sanat kanonunda yer alması gereken eserler ve sanatçılar öncelikle Batı’nın büyük müzeleri için çalışan sanat uzmanları tarafından belirlenir.

Yirminci yüzyıla gelindiğinde ulusal müzelerin sanat kanonu kurma görevini yavaş yavaş özel müzelere devretmeye başladığı görülür. Özellikle 1929 yılında New York’ta ilk modern sanat müzesi olarak kurulan Museum of Modern Art (MoMA) ile birlikte sanatsal deneyim anlamında büyük bir kırılma noktası yaşanmıştı. Müzenin kurucu direktörü Alfred H. Barr Jr. (1902-1982) izleyici ile sanat eserleri arasındaki her türlü mesafenin yıkılması ve daha güçlü bir etkileşim kurulması adına Beyaz Küp adını verdiği bir modern müze ve galeri mekânı kavramı geliştirmişti. Buna göre sanat eserlerinin sergilendiği galeri duvarları beyaza boyanmalı, düz ve aydınlık bir zemin tasarımı benimsenmeliydi. Sergileme yaklaşımındaki bu çok önemli değişim, modern sanatın algılanma biçimine yön vermiştir. Alfred Barr’ın bir nevi kutsal tapınak olarak gördüğü ulusal müzelere tamamen karşıt olarak geliştirdiği bu yeni müzeolojide, tarihsellik ve süreklilik iddiaları bir kenara koyulmuş ve sanat estetik bakımından kendi özerk sistemine sahip olmuştur. “Beyaz küp, formların birbirini anlamlandırma sistemine uygun biçimde her etkiden yalıtılmış bir heterotopya yaratmıştır. Bu heterotopya sanatın, müze sanatı olmaktan başka bir olanağı yoktur” (Köksal, 2018, s. 7).

Modernizmle birlikte müzeoloji bakımından çok şey değişmiş fakat müzenin sanat tarihinde sahip olduğu otoriter konum çok az değişikliğe uğramıştır. Ulusal sanat müzeleri ile özel müzeler arasındaki temel farklar sergileme pratiklerinde kendilerini göstermiş olsa da kanonun temsilciliği ve koruyuculuğuna ilişkin işlevleri ortak kalmıştır. Dolayısıyla müzeler koleksiyonlarına dahil ettikleri ve sergiledikleri eserlerle sanat kanonunun şekillenmesinde ve güncel halini almasında halen kritik bir öneme sahiptirler. Özellikle eserlerin hem müzelerin kalıcı koleksiyonunda yer alması hem de sergilenmesi sanat tarihindeki “görünürlük” bakımından elzemdir. Artun’un da ifade ettiği gibi “Herhangi bir spekülative hamlede, bir eserin ‘menşei, görünürlüğü ve eleştirel meşruiyetine ait bilgiler müze sergileri sayesinde geçerlik kazanır” (Artun, 2011, s. 167). Bu nedenle müzelerin bir sanat eserini hangi faktörleri göz önünde bulundurarak bünyesine dahil ettiği, hangi eserleri ve sanatçıları sistematik olarak dahil etmediği ve öncelik verdiği değerlerin neler olduğunun sorgulanmasıyla birlikte sanat kanonlarının yapısı ve işleyişi açıklığa kavuşabilir. Her ne kadar eğitim kurumlarının da kanon üretimindeki payı çok büyük olsa da müzeler istikrar ve düzeni temsil etmeleri bakımından sanat kanonunu oluşturan unsurların başında gelir. Kingsley müze

² Foucault’nun kavramsallaştırdığı bir terim olan “hakikat rejimi” bilgi ve iktidarın birbirine eklenilen birleşik yapısı içinde üretilir. Dolayısıyla bir toplum için neyin iyi ve doğru olduğu, neyin yanlış olduğu (ve bir nesneyi sanat eseri yapan şeyin ne olduğu) o toplumun hakikatidir ve bilgi/iktidar düzeninde ortaya çıkar. Hakikat rejimi de hakikatin, “kendisini üreten ve destekleyen iktidar sistemleriyle ve kendisinin meydana getirdiği ve kendini yayan iktidar etkileriyle döngüsel bir etki içinde” olmasıdır (Foucault, 2020, s. 84).

anlatılarının, sergilerin ve koleksiyonların kanonun işleyişi ve iş başındaki kanon hakkında tarihsel veriler kodladığını ifade eder (Kingsley, 2019, s. 3). Bir şeyi diğerlerinin üzerinde yücelterek hiyerarşik bir sıralama kuran kanonik düzen, sanat müzesi için çalışan sanat profesyonellerinin çabalarıyla görünürlük ve kalıcılık kazanmıştır.

“Öteki”nin Keşfi ve Kanonu Sarsma Çabaları: Kapsayıcılık Üzerine Bir İnceleme

Yirminci yüzyılın ortalarında, ulusal sanat müzelerinin yerini alan özel müzelerin kurulmasıyla birlikte, müzeler hem yapısal değişikliklere uğradılar hem de sanat tarihi kanonlarını devam ettirmedeki rollerinin sorgulanmasıyla birlikte değişmeye başladılar. Kanon kavramının irdelenmesi cinsiyet, yerellik, ırk, etnisite gibi toplumsal farklılıkları kapsayan kültürel bir yeniden düzenlenmeyi beraberinde getirmiş, müzeler bu gelişmeler doğrultusunda başta sergileme stratejileri olmak üzere yapılandırmaya girişmiştir. Büyük müzelerde kanonun sınırlarını genişletmeye yönelik ilgi ve çaba gözler görülür bir şekilde artmaya başlamıştır. Hein, müzecilikteki bu kırılma noktasının yalnızca kültürel ve siyasal bir talebin karşılığı olarak gelişmediğini, yeniden yapılandırılan vergi yasaları gibi sanat piyasasını yakından ilgilendiren ekonomik gelişmelerle de doğrudan ilişkili olduğunu “sanat piyasasındaki enflasyon, müzeleri daha maceracı alımlar yapmaya zorlamış ve bu pragmatik ihtiyaç, sanatın kültürel ve tarihsel yorumuna yönelik entelektüel takdirdeki artışla isabetli bir şekilde çakışmıştır” ifadeleriyle açıklar (Hein, 1993, s. 558). Nitekim kanonun ideolojik bağlamı sorgulanmadan pratik amaçlara hizmet etmek için gerçekleştirilen birtakım uygulamalar, “marjinal” olarak görülen grupların yalnızca “farklı olmaları” nedeniyle temsil edilmelerine sebep olmuştur.

1984 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi’nin (MoMA) düzenlediği “Yirminci yüzyıl Sanatında Primitivizm-Kabile Sanatı ile Modern Sanat Arasındaki Yakınlıklar” sergisi bu bakımdan önemli bir örnek teşkil eder (Şekil 1). Sergide “Primitivist” sanatın Gauguin (1848-1903), Picasso (1881-1973), Paul Klee (1879-1940) ve Henri Moore (1898-1986) gibi modern sanatın önemli isimleri ile Dada, Sürrealizm, Ekspresyonizm gibi akımların üzerindeki etkisine dikkat çekilmişti. Kuzey Amerika, Afrika ve Okyanusya sanatı bu sergiyle birlikte ancak Batı sanatına yön veren modernist sanatçılarla bir araya gelmeleri sayesinde görünür olabiliyordu. “Primitivistler” sanatın en saf halini yaşamışlardı fakat onu yeniden keşfeden ve sanat dünyasında gerçekliğin evrensel bir temsilcisi haline getiren yine Batılı erkek sanatçılardı (Foster, 1985).



Şekil 1: “Yirminci yüzyıl Sanatında Primitivizm-Kabile Sanatı ile Modern Sanat Arasındaki Yakınlıklar” sergisinden bir görüntü. Bir Afrika maskı Picasso’nun *Gitar* (sağda) adlı heykeli ile yan yana. (Fotoğraf Arşivi. MoMA Arşivleri, New York. IN1382.6. Kate Keller tarafından çekilmiş fotoğraf.)

Primitivistlerin bu ötekileştirilme ideolojisine karşı koymaya çalışan bir örnek 1989 yılında Jean-Hubert Martin’in (1944-) küratörlüğünde Centre Georges Pompidou ve Grande halle de la Villette’de düzenlenen “Magiciens de la terre” (Yeryüzünün Büyücüleri) başlıklı sergidir (Şekil 2). Sergi Batı dışı kültürlerin çağdaş sanatının Batı’da sergilenmesi ve Batı sanat çevresi tarafından görünür kılınması sebebiyle büyük ses getirmiş ve çokkültürlülük tartışmalarını doğurmuştu. Sergide yarısı Batılı, yarısı Batı dışı toplumlardan 100 sanatçının eseri coğrafi bölgelere veya zaman dilimlerine ayrılmadan, sadece isimleriyle eşit bir şekilde yan yana sergilenmişti. Martin, bu sergiyle vurgulamak istediği noktayı “sanatsal

üretimin sadece Batı dünyasında var olabileceğine dair yaygın ifade, kültürümüzün kibrine bağlanabilir” şeklinde ifade etmiştir (Jean-Hubert, 1989, s. 9). Öte yandan Batı’nın “öteki” olanı nasıl tanımladığı sorusu bağlamında değerlendirildiğinde sergileme geleneklerinde eleştirilmesi gereken meseleler doğar. Bu meseleler Batılı bir küratör tarafından Batı dışı kültürlerle ait sanat eserlerinin seçimi ve çeşitliliğine ilişkin klişeleri sürdürme biçiminde gözlemlenir. Örneğin sergi Güney Afrika kabilesi olan Zulu kabilesinden dansçıların gösterileriyle açılmış ve Batı dışı sanatlar “öteki” olarak kendi kültürlerine ait folklorik, naif ve masum dünyasına hapsolmuş olarak sunulmuştur (Dastarlı, 2020, s. 97). Çokkültürlülük olasılığını öneren bu sergide kapsayıcılık yerine farklılaştırmanın sahnelendiği bir yaklaşım izlenebilmiştir.



Şekil 2: “Yeryüzünün Büyücüleri” sergisinde Avustralyalı sanatçılar. Centre Pompidou. (Kaynak: <https://www.eskop.com/skopbulten/pariste-uc-sergi-ii-cogul-modernlikler/1698>)

Yirminci yüzyıl sonlarına doğru Batı dışı toplumlardan sanatçıların yanı sıra kadın sanatçıların eserlerine yönelik ilgide gözle görülür bir artış gözlemlenmiştir. Çeşitli kuruluşlar sanat dünyasındaki eşitliği ve çeşitliliği sağlamak adına kanona müdahalede bulunan faaliyetlerde bulunmuşlardır. Örneğin Guerilla Girls, Advancing Women Artists Foundation, Black Artists and Modernism (BAM), Women’s Caucus for Art (WCA), The Getty Foundation’s African American Art History Initiative gibi kişi ve kuruluşlar kadınların ve beyaz olmayan sanatçıların müzelerdeki görünürlüğünü artırmak ve kalıcı koleksiyonlarına dahil edilmelerini sağlamak için mücadeleye devam etmektedirler. Bu topluluklardan Guerilla Girls’ün 1989 yılında New York’taki Metropolitan Sanat Müzesi’nde (the Met) yer alan eserlerin kaçının kadın sanatçılara ait olduğunu ve kaçının çıplak kadın bedenini konu alan eserler olduğunu sorgulayan “Kadınların Metropolitan Müzesine Girebilmeleri İçin Çıplak mı Olmaları Gerekir?” başlıklı posterini feminist sanat tarihinde kritik bir öneme sahiptir (Şekil 3). Guerilla Girls bu işiyle the Met’in modern ve çağdaş sanat bölümündeki nü eserlerin %85’inin kadınları konu aldığını, ancak sanat eserlerinin yalnızca %5’inin kadınlara ait olduğunu ifşa ederek çok önemli bir istatistiksel veri ortaya koymuştur (Naked Through The Ages, t.y.)



Şekil 3: Kadınların Metropolitan Müzesine Girebilmeleri İçin Çıplak mı Olmaları Gerekir?, Guerrilla Girls, poster, 1989.

Kadınların sanat tarihindeki görünürlüğüne ilişkin eleştiriler 1970’lerde ivme kazanan feminist sanat hareketiyle paralel olarak gelişmiştir. Kadın sanatçıların sanat dünyasında varlıklarını göstermek için verdiği mücadeleler bu dönemde hız kazanmış ve birbiri ardına açılan sergilerde müzelerin erkek egemen yapısını sarsmaya çalışmışlardır. Lytton Çağdaş Sanat Galerisi’nde açılan “25 California Women of Art” (1968), California Eyalet Üniversitesi Galerisi’nde düzenlenen Judy Chicago’nun kişisel sergisi (1970), South London Gallery’de açılan “Woman and Work” (1975) ve Londra’daki Çağdaş Sanat Enstitüsü’nde açılan “Social Strategies by Women Artists” (1980) başlıklı sergiler önemli örnekler arasındadır (Arat, 2010, s. 48). 1970’lerden itibaren feminist hareket içindeki sanatçılar ve küratörlerin sanat kurumlarına yönelik faaliyetlerinde müzelerdeki erkek sanatçı-kadın sanatçı oranlarının ifşa edilmesi önemli bir yer tutar. Sanat tarihi kanonlarından dışlanmış kadın sanatçıları erkek sanatçıların arasına eklemeyerek tarih boyunca kadınların da varlık göstermiş oldukları vurgulanmaya çalışılır. Aslında bu yaklaşım tarihsel açıdan kadın sanatçıları ilgili çok önemli verilere ulaşılmasını sağlamış olsa da yine erkek egemen bir yapının içerisine kadınları unutulmuş ve gölgede bırakılmış sanatçılar olarak eklediği için sorunludur. Dolayısıyla bu sorunu, kadınları yalnızca cinsiyet temelinde bir araya getiren daha hassas sergi tasarımlarıyla gerçekleştirilebilecek yüzeysel ve biçimsel reformların çözebilmesi zordur (Hein, 1993). Örneğin 1976 yılında küratörlüğünü Linda Nochlin (1931-2017) ve Ann Sutherland Harris’in (1937-) yaptığı, Los Angeles County Museum of Art’ta (LACMA) açılan ve Austin’deki Texas Üniversitesi Sanat Müzesi ve Pittsburgh’daki Carnegie Enstitüsü Sanat Müzesi’nde devam edip Brooklyn Müzesi’nde kapanışı yapılan “Women Artists: 1550-1950” başlıklı kadın sanatçılardan oluşan ilk uluslararası sergi bu bağlamda değerlendirilebilecek önemli bir sergidir. Daha çok geçmişteki kadın sanatçıları vurgulamak üzere düzenlenen on iki ülkeden seksen üç sanatçının katıldığı bu sergi feminist küratöryel yaklaşım bağlamında ses getirmişti. Fakat Frida Kahlo dışında hiçbir siyahi sanatçının sergide yer almaması sanatçıların ana akım, çoğunlukla beyaz, feminist sanat hareketi tarafından genel olarak nasıl ele alındığını göstermektedir. Nitekim sanat tarihinde ırk, etnisite ve sınıf tartışmalarını beraberinde getirerek eleştirilerin hedefi olmuştur (Vandiver, 2016, s. 33).

Batı dünyasında feminist sanat hareketinin hız kazandığı 1970’lerden bu yana kadın temaları altında pek çok sergi düzenlenmiş, kadın sanatçıların retrospektiflerine yoğun bir ilgi gösterilmiş ve eserleri MoMA, Tate, National Gallery of Art, Whitney ve Guggenheim gibi Batı’nın büyük sanat müzelerinin koleksiyonlarına girmiştir. Ancak görünürde büyük ölçüde cinsiyet eşitliğinin sağlandığı varsayımın altında halen derin bir fark gözlemlenir ve bu durum istatistiksel verilerle kanıtlanır. Örneğin 2019 yılında yapılan bir araştırmaya göre ABD’de ziyaretçi sayısı bakımından en büyük 18 müzesinin kalıcı koleksiyonlarında sergilenen sanatçıların %87’si erkekti. Benzer şekilde Fransa’da 2021 yılında yapılan bir araştırma, ulusal kamu müzelerinin kataloglarında yer alan sanatçıların %93,4’ünün erkek sanatçı olduğunu göstermiştir (Guintcheva & Hager, 2024). Kadın sanatçıların temsilindeki bu problemlilik durum yalnızca istatistiksel verilerde kendini göstermez. Aynı zamanda kadınları konu alan bazı sergiler de onları erkek sanatçının karşısında başkalaştırarak eşitsizliği derinleştirir. 2007 yılında Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi’nde düzenlenen “WACK!: Sanat ve Feminist Devrim”, 1965-1980 yılları arasında üretim yapan 21 ülkeden 124 kadın sanatçının çalışmalarını feminist etki bağlamında bir araya getirmeyi amaçlıyordu.

Ancak sergide Zarina (1937-2020) ya da Nasreen Mohamedi'nin (1937-1990) soyutlamaları gibi feminist içeriği çok az olan ya da hiç olmayan sanat eserlerinin böyle bir bağlama yerleştirilmesi her kadın sanatçının feminizmle ilişkilendirilmesi gibi bir sorunsala yol açmıştır (Stuart, 2008).

Elbette Batılı ve beyaz erkek sanatçıların hikâyelerini anlatan bir kanonu yıkmak için mücadele eden küratörlerin temel amacı yalnızca Batı dışı toplumlardan ve kadın sanatçılardan oluşan bir seçki hazırlamak olmamalıdır. Takip edilmesi gereken yol, eşitsizliğe zemin hazırlayan her türlü iktidar aygıtını görünür kılmak ve güç ilişkilerini açığa çıkarmak, yalnızca ifşa edici değil aynı zamanda dönüştürücü bir işleve sahip olmak ve düşündürmenin yanında tedirgin de etmektir.

Sonuç

Müzeler, on sekizinci yüzyıldan bu yana ulus-devlet ideolojisini temsil eden, bazı grupları görünür biçimde içine alırken diğerlerini dışlayan, kimin nereye ait olduğunu, kimin olmadığını söyleyen anlatılarda önemli bir rol oynamış ve günümüze kadar sanat kanonunun varlığını sürdürmesinde etkili bir kurum olarak öne çıkmıştır. Modernitenin miras bıraktığı kurumlar arasında sanatın kendi ilkelerini kurduğu bir mekân olarak önem kazanan müzelerde estetik deneyim Batı sanatı etrafında gelişen belirli ölçütlere bağlı kalınarak örgütlenmiştir. Bu doğrultuda, Batı'da on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların ulusal müzelerinde evrensel bir sanat kanonu oluşturulmuştur. 20. yüzyıl ortalarında kadar sanat tarihi yazımı da büyük ölçüde bu kanonu temsil eden müzelerin kavramsal temelini oluşturmuştur. Örneğin Alman sanat tarihçisi Johann Joachim Winckelmann'ın sanatı "bir kültürün tamamını temsil eden bir simge olarak" çözümlediği Antikçağ Sanat Tarihi (1764) adlı antik Yunan sanatına dair kitabı "Helen merkezli müze ve tarih şeması"nı kurar. Winckelmann tarihinin en sembolik eserlerinden biri, ulusal müzelerin simgesi haline gelen *Kanatlı Zafer* heykelidir. Louvre'da önemli bir yer olan *Kanatlı Zafer*, diğer müzelerde de Helenistik klasik kanona dayalı kopyalarıyla sıkça görülür (Artun, 2006, s. 242). Aynı zamanda bir sanat nesnesi kamuya açık bir müzenin koleksiyonuna girip sergilendiğinde kanonik bir nitelik kazanır. Metropolitan Sanat Müzesi'nin tür ressamı olan ve daha öncesinde hiçbir Amerikan sanat tarihi anlatısında yer almayan George Caleb Bingham'ın (1811-1879) *Fur Traders Descending the Missouri* (Missouri'den İnen Kürk Tacirleri) (1845) adlı tablosunu satın alması buna iyi bir örnektir. Müzenin resmi 1933 yılında 1500 dolara satın almasının ardından, *Kürk Tacirleri* kısa sürede sanatçının en çok çoğaltılan tek eseri haline gelmiş ve sanat tarihi yazımında yer almaya başlamıştır (Robertson, 2003, s. 2).

Yirminci yüzyılın sonlarına doğru özellikle feminizm ve Marksist düşüncenin cinsiyet, ırk ve sınıf tartışmalarını kültür ve sanat ortamına taşımasıyla birlikte sanat tarihi kanonunun Batılı ve beyaz erkek sanatçılardan oluşan bir disiplin olduğu ortaya koyulmuş ve kanona yönelik sorgulamalar hız kazanmıştır. Bugün, cinsiyet, ırk, sınıf ve bölge sınırlarını aşan yeni eserlerin müzelerin kalıcı koleksiyonlarına dahil edilmesi için kanonun büyük bir dönüşümden geçtiği bir dönemdeyiz. Daha kapsayıcı ve eşitlikçi bir yaklaşım benimseyen dünyanın pek çok yerindeki küratörler, sanat eleştirmenleri, sanat tarihçileri ve müze profesyonellerinin bu anlamdaki çalışmaları kanonu sorgulamaya devam ediyor.

Yine de başkaldırıyı yıkmak tarihte hiçbir zaman kolay olmamıştır. Müzeler de kanonik olmayan sanat eserlerini kimi zaman ekonomik, kimi zaman politik kimi zaman da sürüp giden kanon tartışmalarına kayıtsız kalmamak için bünyesine dahil etmiştir. Fakat hem kapsayıcı hem de seçici olmak gibi bir misyonu olan müzelerin standartlarının dışına çıkmasına eleştiriler gelmeye devam ediyor. Örneğin 1977'den 2008'e kadar Metropolitan Sanat Müzesi'nin direktörlüğünü üstlenen Phillipe de Montebello (1936), tüm bu gelişmeleri "tehlike" olarak görmüş ve "müze küratörünün ve nihayetinde halkın daha küçük ustaların ve daha çevresel tarzların sunağında saygı göstermeye başlaması" şeklinde yorumlamıştır (Akt. Hein, 1993, s. 559).

Linda Nochlin sanat tarihi mitinin, tapınağı olan müzede aynı zamanda başladığını söyler (Nochlin, 1972, s. 8). Bu makale, müzelerin sanat tarihinin sahnelendiği bir kurum olduğu fikrinden yola çıkarak, müzelerin estetik bir ölçüt olarak kanonu nasıl kurduklarını ve zaman içinde geçirdikleri dönüşümler sonucunda onu nasıl sarsmaya çalıştıklarını eleştirel bir gözle incelemek amacıyla yazıldı. Yirminci yüzyılın sonlarından bu yana küresel sanat dünyası artık kanonlara ihtiyaç duymadığını, Batı kültürünün yerini çok kültürlülüğün, evrenselliğin yerini yerelliğin aldığını ve sanat tarihindeki erkek egemen yapının büyük

ölçüde sarsıldığını vurgulasa da, bu çalışmada ele alınan sergiler kanonu yıkma mücadelelerinin amacına ulaşmadığı sonucuna götürüyor. Batılı olmayan kültürlerin sanatını toplama ve sergileme ihtiyacı artık kabul edilmiş durumda ancak makalede tartışıldığı gibi bu amaçla düzenlenen birçok sergi, farklı kültürlerden oluşan bir kanon olasılığını önermek yerine, bu kültürleri Batı'nın ötekisi olarak konumlandırıyor. Yeryüzünün Büyücüleri sergisinin gösterdiği gibi, daha önce Primitivist olarak etiketlenen sanatçılar bu defa yalnızca sanatçı olarak değil "büyücü" olarak anılıyor. Dolayısıyla evrensel sanat kanonu doğduğu Batı'dan bağlarını kopartmıyor. Benzer şekilde, artık koleksiyonunda kadın sanatçıların eserleri bulunmayan neredeyse hiçbir büyük Batı sanat müzesi yoktur. Kadın sanatçılarla ilgili çok önemli retrospektifler ve grup sergileri düzenleniyor, feminist küratörler toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ifşa etmek için müzeyi bir araç olarak kullanıyor. Öte yandan bu amaçla gerçekleşen girişimleri sorgulamadan kanonun kadınlar lehine ters yüz edildiğini iddia etmek oldukça iyimser bir yaklaşım olacaktır. Çünkü kanonun altını oymak ve onu dönüştürmek için, sanat kanonlarının doğduğu on altıncı yüzyıldan bu yana onun eril hegemonyasını sarsmak gerekir ve bunun için yapılması gereken kadın sanatçıları yalnızca cinsiyetleri nedeniyle bir araya getiren ve etkin oldukları döneme ve coğrafyaya, sanatsal üsluplarındaki benzerliklere odaklanan sergiler düzenlemek değil; tarih boyunca cinsiyet, ırk, sınıf, din ve etnisite gibi eşitsizliğe zemin hazırlayan unsurları ifşa edip sorgulayan bir müzeoloji yaklaşımı geliştirmektir.

Yazar katkısı:	Kavramsallaştırma: EÖG, OH; Veriyi düzenleme: EÖG, OH; Araştırma: EÖG, OH; Yöntem: EÖG, OH; Proje yönetimi: OH; Kaynaklar: EÖG; Gözetim: OH; Onaylama: OH; Görselleştirme: EÖG; Taslak metin yazımı: EÖG; Gözden geçirilmiş metin yazımı: EÖG, OH.
Çıkar çatışması:	Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Mali destek:	Yazarlar bu çalışma için mali destek almadıklarını bildirmişlerdir.
Etik kurul onayı:	Yazarlar bu çalışmada etik kurul onayına gereksinim bulunmadığını belirtmişlerdir.

Kaynakça

- Adorno, T. (2006). Valery, Proust ve müze. A. Artun (Yay. haz.), *Sanat Müzeleri—2* içinde (ss. 185-201). İletişim Yayınları.
- Anar, T. (2013). Türk edebiyatında edebiyat kanonu: Kanon, kanona girmek ve kanona müdahale. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 1, 40-78.
- Arat, G. B. (2010). *Kendini yeniden tasarlama sürecinde kadın sanatçılar ve temsiliyet sorunu*. Değişim ve Güçlenme.
- Artun, A. (2011). *Çağdaş sanatın örgütlenmesi: Estetik modernizmin tasfiyesi*. İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2014). *Sanatın özerkliği üzerine*. Ali Artun. <http://aliartun.com/yazilar/sanat-in-ozerkligi-uzerine/>
- Assmann, J. (2001). *Kültürel bellek: Eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. Ayrıntı Yayınları.
- Bataille, G. (1929). *Dictionnaire critique* (R. Ojalvo, Çev.). Documents.
- Dastarlı, E. (2020). Kimlik, madun, öteki... Postkolonyal teoriler bağlamında çağdaş sanatı tartışmak. *Tykhe*, 5(8), 85-104.
- Duncan, C., & Wallach, A. (2006). Evrensel müze. A. Artun (Yay. haz.), *Sanat Müzeleri—2* içinde (ss. 49-77). İletişim Yayınları.
- Foster, H. (1985). The "primitive" unconscious of modern art. *October*, 34, 45-70. <https://doi.org/10.2307/778488>
- Foucault, M. (2020). *Entelektüelin siyasi işlevi / seçme yazılar 1* (O. Akınhay, F. Keskin, & I. Ergüden, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Guintcheva, G., & Hager Jemel, F. (2024). *Where are the women in museum collections and in positions of responsibility?* EDHEC BUSINESS SCHOOL. <https://www.edhec.edu/en/research-and-faculty/edhec-vox/where-are-women-in-museum-collections-and-positions-responsibility-art>
- Hein, H. (1993). Institutional blessing: The museum as canon-maker. *The Monist*, 76(4), 556-573.
- Jean-Hubert, M. (1989). *Magiciens de la Terre*. Centre Georges-Pompidou.
- Kingsley, J. (2019). The canon as provocation: Partnering with museums for the future of art history. *Art History Pedagogy & Practice*, 4(1). <https://academicworks.cuny.edu/ahpp/vol4/iss1/3>
- Köksal, A. H. (2018). Sanatın özerklik ikileminde müze. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 11(21), 1-13.
- Langfeld, G. (2018). The canon in art history: Concepts and approaches. *Journal of Art Historiography*, 19(GL1), 1-18.
- Naked Through The Ages*. (t.y.). Guerrilla girls. Geliş tarihi 06 Mayıs 2024, gönderen <https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages>

- Nisa Gündüz. (2013, Mayıs 17). Gösterge mezarlığına dönmüş bir müze fragmanı. *Mimari Tasarım ve Eleştiri*. https://mimaritasarimveelestiri.wordpress.com/2013/05/17/nisagunduz_muze/
- Nochlin, L. (1972). Museums and radicals: A history of emergencies. *Museums in Crisis* içinde (ss. 7-43). George Braziller.
- Parla, J. (2004). Edebiyat kanonları. *Kitaplık*, 68, 51-53.
- Preziosi, D. (2009). *The art of art history A critical anthology*. Oxford University Press.
- Preziosi, D. A. (2017). *When is a museum*. https://www.academia.edu/34202318/When_is_a_Museum
- Preziosi, D., & Farago, C. (Ed.). (2020). *Grasping the world: The idea of the museum*. Routledge.
- Robertson, B. (2003). The tipping point: "Museum collecting and the canon". *American Art*, 17(3), 2-11.
- Stuart, C. (2008). WACK! Art and the feminist revolution curated by Cornelia H. ButlerWACK! Art and the feminist revolution edited by Lisa Gabrielle Mark. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 33(2), 475-478. <https://doi.org/10.1086/521561>
- Vandiver, R. K. (2016). Off the wall, into the archive black feminist curatorial practices of the 1970s. *Archives of American Art Journal*, 55(2), 26-45.