

62017

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

KOLEKSİYON POLİTİKASINI
BELİRLEYEN ETKENLERİN
SANAT MÜZELERİ BAĞLAMINDA
İRDELENMESİ

62017

Amalia Skarlatou LEVİ

Müzecilik Anabilim Dalında
hazırlanan

YÜKSEK LİSANS TEZİ

T.C. YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Tez Danışmanı : Prof. Tomur ATAGÖK

İSTANBUL, 1997

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	iv
ÖNSÖZ	viii
TÜRKÇE ÖZET	ix
İNGİLİZCE ÖZET	x
GİRİŞ	1
1. ÖZEL KOLEKSİYONLARDAN MÜZE KOLEKSİYONLARINA GEÇİŞ ...	7
1.1. Batı Avrupa'da koleksiyonculuğun gelişimi	10
1.1.1. A case study: 17. yüzyılda koleksiyoncu olarak Fransa kralı	14
1.2. A.B.D.'nde koleksiyonculuğun gelişimi	16
1.3. Türkiye'de koleksiyonculuk ve sanat müzeleri	19
2. KOLEKSİYON POLİTİKASI	23
2.1. Koleksiyon politikasının saptanması ve önemi	23
2.2. Koleksiyon politikasını biçimlendiren etkenler	28
2.2.1. Müze içi etkenler	30
2.2.1.1. Müze koleksiyonunu tamamlamak	30
2.2.1.2. Kurtarma amacı	33
2.2.1.3. Müzenin yeterliliği	35
2.2.1.4. Yeni kurulacak olan bir sergi-Geçici sergiler	37
2.2.1.5. Ziyaretçi sayısının artırılması	40
2.2.1.6. Müzenin büyüklüğü	41
2.2.1.7. Bütçe imkanları ve finansman	44
2.2.1.8. Müzenin eğitimci/pedagojik rolü	47
2.2.2. Sanat Dünyası	52

2.2.2.1. Sponsorlar.....	52
2.2.2.2. Müzelerarası ilişkiler.....	55
2.2.2.3. Sanat piyasası (Art Market).....	58
2.2.2.4. Uluslararası büyük sanat sergileri.....	62
2.2.2.5. Koleksiyoncular	65
2.2.2.6. Bağışlar.....	68
2.2.2.7. Teknoloji.....	70
2.2.3. Siyasi etkenler	71
2.2.3.1. Ülkedeki siyaset/rejim.....	72
2.2.3.2. Savaşlar.....	80
2.2.3.3. Ulusal yasalar, uluslararası anlaşmalar ve sanat eserlerinin yasadışı ticareti.....	84
2.2.3.4. Uluslararası etkileşimler ve kültürel emperyalizm	88
2.2.4. Sosyolojik etkenler	91
2.2.4.1. Güç ve prestij.....	91
2.2.4.2. Medya.....	95
2.2.4.3. Sanatçının kimliği	98
2.2.4.3.1. Sınıf.....	102
2.2.4.3.2. Cinsiyet.....	104
2.2.4.3.3. Irk.....	108
2.2.4.4. Din.....	113
2.2.4.5. Hedef kamuoyu	116
2.2.5. İdeolojik ve psikolojik etkenler.....	118
2.2.5.1. Sanatta kavram değişiklikleri	118
2.2.5.2. Dönemlere göre beğeni (moda).....	121
2.2.5.3. Dönemlere göre güzellik kavramı	123
2.2.5.4. İnsan faktörü	126
2.2.5.5. Teşhirdeki mesajlar.....	128

3. KOLEKSİYONLARINA GÖRE SANAT MÜZELERİNİN TÜRLERİ VE KOLEKSİYON POLİTİKALARININ İNCELENMESİ	131
3.1. Sanat Tarihi Müzesi	132
3.2. Sanat müzesi	136
3.3. Ulusal sanat müzesi	140
3.4. Bölgesel sanat müzesi	145
3.5. Modern sanat müzesi	147
3.6. Çağdaş sanat müzesi	151
3.7. Dönem/akım müzesi	154
3.8. Sanatçı müzesi	157
3.9. Teknik müze (baskı müzesi vs)	160
3.10. Üniversite sanat müzesi	162
3.11. Koleksiyonu olmayan sanat müzesi/vakfi/enstitüsü	165
3.12. Sanat merkezleri	167
3.13. Büyük şirketler ve sanat koleksiyonları	171
3.14. Sanal müze	173
3.14.1. Geleceğe doğru : Bilgisayarlar ve “Sanal” Koleksiyonlar	173
3.14.2. İnternet’te Müze	173
4. KOLEKSİYON POLİTİKASININ OLUŞTURULMASINDA PLANLAMA	176
5. KOLEKSİYON POLİTİKASININ UYGULANMASINDA KARŞILAŞILAN SORUNLAR VE ÖNLEMLER	184
5.1. Eser Edinme	185
5.1.1. Bağış	185
5.1.2. Satın alma	187
5.1.3. Değiş tokuş	188
5.1.4. Ödünç	188
5.1.5. Zorallım	190

5.1.6. Kopyalar-reprodüksiyonlar	190
5.1.7. Müzeye davetli sanatçıların özgün eserleri	192
5.2. Kayıttan düşürme	193
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	199
KAYNAKLAR.....	203

EK1: ICOM Code of Professional Ethics

EK2: American Association of Art Museum Directors' Professional
Practices in Art Museums



ÖNSÖZ

Sanat Müzeleri koleksiyonlarının geliştirilmesini etkileyen ve hem müze içinde hem de müze dışında işleyen etkenleri irdeleyen bu tez; müzelerin resmi tarihi yanı sıra yorumladıklarını ve gerçeği sahiplendiklerini, ayrıca eser seçimini çeşitli yönlendirmelerden mümkün olduğu kadarıyla uzak tutacak gerçekçi ve sağlam bir Koleksiyon Politikasının gerekliliğini göstermeyi amaçlamaktadır.

Bu tezi hazırlamak için gerekli bilgi birikimini veren ders hocalarım; benimle bilgilerini paylaşan değerli hocam Sayın Dr. Fethiye ERBAY; kıymetli zamanını bana ayıran ve yardımcı olan Ercümen Kalmık Müzesi Müdürü Sayın Zeynep RONA; yapıcı eleştirileriyle her an desteğini sürdüren değerli hocam Sayın Öğr.Gör. Sedat GÖKSU; özellikle de bu tezin konusunun oluşturulmasından hazırlanmasına kadar tüm aşamalarda her zamanki yoğunluğuna rağmen kıymetli yardımlarını esirgemeyen ve sanatı yaşam tarzı olarak benimseyen Anabilim Dalı Başkanı, değerli hocam Sayın Prof. Tomur ATAGÖK'e teşekkür ediyorum.

Ayrıca en zor zamanlarda bile yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen tüm aile bireylerime ve kıymetli eşime sonsuz teşekkürler... Onların yardımı olmadan bu tez gerçekleşmezdi.

TÜRKÇE ÖZET

Bu tez , günümüzde sanat müzelerinde koleksiyon politikasının uygulamalarını incelemektedir.

1. Bölümde, Avrupa, A.B.D. ve Türkiye'de, Rönesans'tan itibaren ortaya çıkan özel koleksiyondan başlayarak sanat müzelerinin oluşumu asrımıza kadar irdelenmektedir.

2. Bölüm , Sanat Müzesinin işlevleriyle bağlantılı olarak koleksiyon politikasının önemi vurgulamakta ve çeşitli etkenlerin koleksiyon politikasını nasıl ve ne derecede etkilediklerini araştırmaktadır. Bu bölümde, ayrıca, etkenler özelliklerine göre alt bölümlere ayrılarak ayrıntılarıyla sunulmaktadır.

3. Bölümde ise, sanat müzelerinin türleri tespit edilmekte ve her türün örnekleri koleksiyon politikasının özellikleriyle incelenmektedir.

4. Bölüm,koleksiyon politikasının oluşturulması ve gerekli planlaması ele alınmaktadır.

5. Bölümde ise,koleksiyon politikasının uygulamasında, sanat müzesinin karşılabildiği sorunlar ve önlemler tartışılmaktadır . Burada koleksiyonun gelişimi hem eserin alınmasında , hem eserin alınmasında, hem esrin kayıttan düşürülmesi olarak görülmektedir.

Tezin sonunda, sonuçlar ve öneriler verilmektedir. Ayrıca, tezin metninde geçen ve genelde tüm müze işlevleriyle, özellikle koleksiyon politikası oluşturmada müzecilerin yararlanabilecekleri uluslararası anlaşmalar ve kodlar tezin sonuna eklenmiştir.

İNGİLİZCE ÖZET

ABSTRACT

The present dissertation examines the practices of today's Art Museums concerning their collecting policies.

In Section 1, it follows the growth of the Art Museum in Europe,U.S.A. and Turkey starting from the Renaissance private collections until the present day.

In Section 2, it emphasises the importance of Collecting Policy in connection to the Art Museum's functions and examines how and in what point various factors affect the Collecting Policy.In this section,also,these factors are divided in (subsections) according to their qualities and consequently analysed in depth.

In Section 3 , the dissertation determines the various kinds of Art Museums today and presents examples of each of them. Parallely , the characteristics of the Collecting Policy practices in each kind of Art Museum, are considered in this section.

In Section 4 , it researches the formation of the Collecting Policy and the planning it demands.

In Section 5 , it argues the problems Art Museums confront with while practicing their Collecting Policy and the measures they can take to solve them . Here the collections development is considered both as accessioning and as de accessioning of objects.

At the end of this passage, the results of this dissertation are presented and suggestions are offered to this direction. Moreover,at the and of this dissertation, the international conventions and codes, to which mention is made in the passage of the dissertation and which every museum professional should have in mind when exhorting his profession, are added.

GİRİŞ

Doğuşu ve doğası itibarıyla, statik/steril/depo özelliklerini çağrıştıran ve mecazi anlamda dahi kullanılan "müze" sıfatı, tüm müze türlerinden çok Sanat Müzesine yakışmaktadır.

Batı Avrupa hükümdarlarının sadece bilge ve seyyah gibi önemli kişiler tarafından görülebilen "tuhafliklar odasından" (cabinet de curiosités), kamu yararına çalışan A.B.D.'ndeki çok yönlü sanat merkezlerine kadar, Sanat Müzesi uzun bir yol kat etmiştir. Ancak koleksiyonları ve uygulamaları açısından hep halktan uzak, soyut bir kurum olmuştur. İçerdikleri sanat çoğu kişi tarafından anlaşılmamakta; üst sınıf veya belli eğitime sahip küratörler tarafından seçilen bu eserler, geniş kitlelerin beğeni ve eğilimlerini yansıtmamaktadır.

Öte yandan, Sanat Müzesi, günlük hayattan uzaktır ve insan hayatına değinmemektedir. Doğa, tarih, bilim, toplumsal, etnografya müzelerinin aksine insanı dolaylı olarak anlatmaktadır. Tablolar, heykeller, baskılar insanın ürettiği kullanım veya bilimsel nesneler değil, insan hayatından kesitlerin tasvir edildiği araçlardır.

Ancak Sanat Müzesinin güzelliğini bu noktada aramalıyız. Sanat Müzelerini sadece manevi olarak değil, ayrıca duygusal ve duyusal yönünden de takdir edebiliriz.¹ Onları ziyaret ederken insan estetik bir haz almakta, günlük kaygılardan arındırılmış bir ortamda sanata yaklaşmaktadır. Renklerin, formların ve çizgilerin hakim olduğu bir dünyada dolaşmaktadır.

Bu ortamda sadece "güzelliği" aramak, Sanat Müzesinin ufuklarını sınırlandırmak olurdu. Sanat Müzelerinde sergilenen eserler, aynı zamanda insanoğlunun gelişiminin kaydı niteliğindedirler. Sanat eserleri ait oldukları dönemin toplumsal, bilimsel ve sanatsal

¹ Kenneth, Hudson, Museums for the 1980s: A survey of World Trends. Paris: UNESCO, 1977, s.6.

seviyesini göstermektedirler. Sanatçı, yaşadığı dönemden ilham alarak tablolar veya heykellerde kendi hayatını ve detaylarını anlatmaktadır. Öte yandan, her dönemde hakim olan akım ve sanat üslupları, hangi ressamın tercih edildiği, sanatın kimler tarafından korunduğu, sanat piyasasının hareketliliği, sanatçılara siparişlerin kimler tarafından verildiği ve bunun gibi bir sanat eserinde "okuyabildiğimiz" bilgiler; o dönemin toplumsal, ekonomik, kültürel seviyesi için birçok ipucu vermektedir.

Müze kurulduğu dönemin izlerini taşımaktadır. Barındırdığı koleksiyonlar, gelişimleri ve içerdikleri eserler aracılığıyla müze hakkında çok şey söyleyebilmektedir.

Müze her ne kadar geçmişin eserlerinin muhafızı ise de statik bir kurum değildir, olmamalıdır. Müzedeki aynı eserlerin karakteri, her dönemde farklı bir anlatım ve yorumla değişmektedir. Ne var ki artık Sanat Müzesi bir eser barınağı olamaz. Bugün sanat eseri her yerde vardır: kitaplar, gazeteler ve dergilerde sanat eserlerinin güzelliğini veya özelliklerini vurgulayan fotoğraflar vardır, reklam endüstrisiye prestij kazanmak amacıyla sanat eserlerini geniş bir şekilde kullanmaktadırlar. Artık insanlar müzeye sadece eserleri görmek için gelmeyecektir. Sanat Müzesi onlara yeni bir şey ikram etmeli, bilinen "gerçeğe" farklı bir yönden yaklaşmalıdır. Yeniyi ve farklıyı sunabilmek için birçok eser arasında seçim yapmalıdır. Ancak sergilemesini tamamlamak veya yenilemek amacıyla eser alan bir müze, seçimlerinde özgür değildir.

Sanat Müzesinin küratörleri, müze koleksiyonlarına en "iyisini" katmak istemektedirler. Ancak "iyi" göreceli bir sıfattır ve her zaman belli bir dönemin ve toplumun kıstaslarına göstermektir. Sanat eserleri, belli bir kamuoyuna belli bir anlam taşımaktadırlar (entelektüel, duygusal, toplumsal, kültürel vs).² Bir toplum için "güzel", "anamlı" bir sanat eseri, başka bir zaman, başka bir toplum tarafından kabul görmeyebilir. Her toplum bir eseri, ancak zihniyet ve koşullar izin verdiği kadar bir eseri anlayabilir. Batı müzelerinde bulunan birçok eser, onları yaratan insanları tanımlamak için

² Donald, Preziosi, *Rethinking Art History: Meditation on a Coy Science*, New Haven: Yale University Press, 1989, s. 45

kullanılmaktadır. Ancak bu süreç, bizim bilgilerimiz doğrultusunda olmaktadır. Geçmişte yaşamış olan bir halk, belki kendini çok değişik bir şekilde anlatırdı.

"Sanat Tarihini yeniden düşünmek" başlıklı kitabında, Donald Preziosi, sanatı, toplumsal bir iletişim şekli olarak kabul ederek sanatçı/eser/kamuoyu arasındaki ilişkileri aşağıdaki gibi açıklamaktadır:³

A. Yaratan/sanatçı : Toplu veya sınıfsal değerleri ifade eden; toplumsal bir düzenin ayrıcalıklı hizmetçisi; geleneksel toplum karşısına marjinal bir bohem veya kahin; ürünlerini değişik kamuoylarına serbestçe sunan bağımsız bir yapımcı; bir kamuoyuyla birlik içinde bulunan bir işçi-mühendis; Tanrı.

B. Üretim süreçleri : Yapım; ilham; ortaya çıkarmak; oyun; iş; düşünce; orijinal bir yapıtın veya hedefin çoğalması; hayal.

C. Obje : Ürün; süreç; uygulama; araç; sembol; hareket; işaret; benzetme; kişisel veya toplu, gerçek veya hayali bir kodla mesaj.

D. Kabul süreçleri : Tüketim; büyüme etki; tören; dolaylı veya dolaysız diyalog; pasif kabul; manevi buluşma; tercüme; kehanette bulunmak; gizli bir kod çözmek.

E. Kullanıcı/seyirci : Okuyucu; tüketici; belki onu hedef almayan bir iletmenin alıcısı; eleştirmen; connoisseur; ibadet eden, tapan kimse.

Böylece bir sanat eseri insanlar tarafından "değerli" bulunup sanat müzesine girmektedir. Ancak müzeye giren eserler hakikaten en "iyi", en "güzel", en "reprezentatif", en "değerli" midirler?

Olmayabilirler....

³ Donald. Preziosi. ibid., s.46.

Batıda son 150 yılda, ama özellikle II. Dünya Savaşından sonra egemen olan

Liberal Hümanizm teorisine göre, her insan kültür ve eğitim aracılığıyla kendini mümkün olan en üst düzeyde aydınlatıp geliştirebilir. Tabii ki Batının sömürgecilik ve kültürel emperyalizm ruhuna göre, bu aydınlanma ve gelişim sadece Batının insanlarına mahsus bir şey değildir, sınıf, cinsiyet, ırk gözetmeden isterlerse dünyanın tüm insanları katılabilir.⁴ Ne var ki "kültür" ve "eğitim" dendiğinde, tabi ki Batının "üstün" sanatı kastedilmektedir. Liberal Hümanist kültürel teorisine göre, "Üstün Sanat", değişik toplumsal, kültürel ve siyasi görüşlerin sınırlarını aşmaktadır.⁵

Bu bağlamda ise, "üstün sanat", Batı/Beyaz/Erkek üçgeninin kıstaslarına uyan eserleri içermektedir. Böylece, müzelere ancak bu kıstaslara göre "uygun" bulunan eserler girebilmektedirler. Bu eserler de müzede oldukları için onay kazanıp, Sanat Eseri lakabını hak etmektedirler. Kadınları, genç/radikal sanatçıları, "renkli" sanatçıları genel olarak "Diğeri" hesaba katmayan bu kıstaslar bugünün dünyasını ne kadar temsil edebilir ki?

Tabuların ve her nevi (gerçek olduğu kadar manevi) duvarların yıkıldığı, mesafelerin sıfırlandığı, iletişim ve hızın hakim olduğu, elektronik devrimin yaşandığı, halkların önyargılarını aştığı, sınırların anlamlarını kaybettikleri bir dünyada yaşamaktayız. 19. yüzyılda, Sanayi Devriminin ilk yıllarında kurulan ilk büyük Sanat Müzelerinin çağı çoktan geçmiştir. Bugün elektronik çağı yaşarken, halen eski uygulamalarını devam ettiren Sanat Müzeleri ile ziyaretçileri arasında bir uçurum oluşmaya başlanmıştır.

Oysa artık müzeler eskisi gibi çalışamazlar. Yeni sorunlara cevap vermeleri gereken müzeler seçimlerini hakim olan eski zihniyete göre yapamazlar. İnternet, CD-ROM ve DVD-ROM ile artık üç boyutlu olarak evlere giren müzeler, insana mesafeli olamazlar. Tersine, insanın arayışlarına cevap verebilmeli, ihtiyaçlarını

⁴ Jordan, Glenn ve Chris Weedon, Cultural Politics. Class, Gender, Race and the Postmodern World. Oxford: Blackwell, 1995, s.26.

karşılayabilmektedirler. Ancak bilgisayar kullanımında, insanın tek başına olmadığını ispat etmek lazım.

Bunu başarmak amacıyla, müze kendine değil, insana yönelik olmalıdır. Zaten Yeni Müzecilik akımının hedefi de bu: müzeleri kabuğundan çıkarıp toplumun hizmetine sunmaktır. "The New Museology" kitabında⁶ Peter Vergo Yeni Müzecilik hakkında bu fikirlerini yazmaktadır: " (...) "Eski" Müzecilik çok fazla müze yöntemleriyle ve çok az müzelerin amaçlarıyla ilgilenmektedir". Ayrıca, Yeni Müzecilik akımına göre, müzeler, önyargı ve tercihleri olduğu için, siyasi kimlikleri olan toplumsal kurumlardır. Bu tür yeni teoriler ve müzecilik biliminin gelişimi, müzelerde bir çok değişimin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Özellikle son yıllarda müze otoritesinin sarsılması ve müzeciler arasında geleneksel uygulamaların sorgulaması, tez konusunu oluşturulmuştur. Son yıllarda sanat tarihçileri arasında, Sanat Tarihinin yeniden somut bir şekilde toplumla ve tarihi süreçle bağdaştırma çalışmaları, Yeni Sanat Tarihinin doğmasına neden olmuştur. İlkeleri "The New Art History" (Yeni Sanat Tarihi) isimli kitabında⁷ da belirlenen bu akım, geleneksel ve tutucu bir şekilde kurulmuş ve düzenlenmiş Sanat Müzelerinin işlevlerini yeni temellerde oturtmaktadır.

Öte yandan, müzeciler arasında müzelerin statüko'yu destekledikleri ve teşhir için seçilen konular ile sergilenen eserler, gerçeklerin yanlış bir resmi verdikleri tartışmaktadırlar. Özellikle yeni bir müzenin kurulması için düzenlenen sempozyumlarda (örneğin, Haziran 1986 tarihinde İstanbul'da düzenlenen Toplumsal Tarih Müzeleriyle ilgili sempozyumu) müzeciler ve bilimadamları: müzenin içereceği koleksiyonlarla ilgili tartışırken eserlerin seçimi kimin tarafından yapılacağı ve ne tür eserler yeni müzenin konusunu en ideal şekilde temsil edeceğini tartışmaktadırlar. Artık eskisi gibi sanat eserleri "kutsal" veya "tartışılmaz değerler" olarak görülmemektedir. "Değerli" veya "iyi"

⁵ Ibid. . s.63.

⁶ Peter, Vergo, The New Museology. s.3.

olan sanat, akademik geleneklere veya bilinen yola devam eden sanat değil, dünyayı değiştirmeye ve yeni bir mesaj vermeye çalışan sanattır. Ne var ki müzeler ve özellikle müzeciler günümüzün sanatın inanılmaz gelişimini takip etmeye zorlanmaktadırlar. Sonuç itibarıyla, müzeye girmek üzere seçilen eserler, bazen gerçeği değil insanların ortaya koyduğu kıstasları yansıtmaktadırlar.

Tezin konusu,tüm bu tartışmaların çerçevesinde ve sanat müzelerinin mevcut koleksiyon politikalarını göz önüne alınarak oluşturulmuştur. Müzeleri tarihi sürecin içinde ele alarak, günümüzün dünyasında geçerli olan uygulamalar örnekleriyle araştırılmıştır. Tezin amacı, müzelerin koleksiyon politikasını düzenlerken bağımsız olamadıklarını, tam tersine, sanat eserlerinin seçiminde tercihlerinin türlü toplumsal, ekonomik, entellektüel, kültürel etkenler tarafından şekillendirildiğini kanıtlamaktır.

“Koleksiyonun bir karakteri vardır: birçok ayrı koleksiyondan ibaret ve değişik dönem ile kişilerin değişen zevklerini yansıtmaktadır. Genel olarak, büyümesine katkıda bulunan toplum, küratörler, özel koleksiyoncular ve diğer kuruluşları yansıtan bir organizmadır”.⁸

⁷ A.L. Rees ve Frances Borzello (ed.). The New Art History, London: Camden Press, 1986, sç

⁸ “Deaccessioning and Disposal Policies of the Art Gallery of Ontario”, Museum Management and Curatorship Dergisi, Cilt 2, Sayı 2, 1983, s.204.

1. ÖZEL KOLEKSİYONLARDAN MÜZE KOLEKSİYONLARINA GEÇİŞ

Asırlardan beri; insan kendi özel beğeni, ilgi ve zevk alanına giren ile tarihi, toplumsal veya bilimsel önem taşıyan nesneleri toplayarak koleksiyonlar oluşturmuştur. Bu koleksiyonlar başta hep bir kişiyi temsil etmesine rağmen daha sonra Hümanizmin etkisi ve bireyin bilinçlenmesiyle yavaş, ancak geri dönüşü olmayan bir şekilde halka açılmaya başlamıştır. Bu süreç, müzeler aracılığıyla mümkün olmuştur.

Müzeleri de barındırdıkları koleksiyonlar aracılığıyla; insanoğlunun tarih boyunca varlığına ve yapıtlarına adanmış birer anıt (monument) olarak görebiliriz. "Monumentum" kelimesi, Latince'de, anlamı "düşünüyorum, bir şeyi hatırlıyorum, bir şey hakkında haber veriyorum" olan "monere" fiilinden gelmektedir. Müzeler hem tarihi hem güncel olayları ölümsüzleştirmektedirler. Bir sanat eserini, bir hatırayı, bir bilimsel buluşu, bir nesilden diğer nesile taşıdıkları için bu nesnelerin tarih içinde yaşamalarını sağlamaktadırlar. Tarihteki bir çok olay ve nesne, kaydedilmedikleri veya muhafaza edilmedikleri için ebediyen kaybolmuş ve insanoğlunun hafızasından silinmiştir. Zamanın getirdiği tahribe karşı savaşılabilmek için eserler müzelerde mümkün olduğu en iyi koşullarda korunmaktadırlar. Böylece koleksiyonlar artık bir bireyin değil tüm insanoğlunun ortak mirası olmuşlardır.

20. yüzyılda, müzeler çok değişik bir dünyaya hizmet vermeye çağrılmaktadırlar: Artık müzeler, geçmişteki gibi bir otorite konumunda değil, herkese fikrini açıkça belirleyebilme şansını tanıyan birer forum konumundadırlar.

Batı-Doğu Avrupa arasındaki Demir Perde, üçüncü dünyanın bir çok devletinde kolonizasyonun sonu, II. Dünya Savaşı, Birleşmiş Milletler, UNESCO ve ICOM gibi uluslararası organizasyonların ortaya çıkışı ve bunlar gibi başka kurumlar ve olaylar müze koleksiyonlarına değişik bir gözle bakılmasına neden

olmuştur. 1954 tarihli Lahey Anlaşması kültürel mülkiyet (property) için uluslararası bir anlayış getirmiştir. Daha önce 1907 tarihli Lahey Anlaşmasında " eğitim , sanat ve bilime adanmış kurumların mülkiyeti, Devlet mülkiyeti olsa bile, özel mülkiyet muamelesi göreceği" belirlenmiştir. 1954 tarihli anlaşmada ise "herhangi bir kişiye ait olan bir koleksiyonun mülkiyeti, tüm insanlığın kültürel mirası olarak kabul edileceği" belirlenmiştir.

Avrupa'da sınırlar yok olduktan sonra, artık "ulusal" hazinelerden veya sanat eserlerinden söz etmek ne kadar mantıklıdır? Van Gogh'un bir tablosu Fransa'da ise, Fransa'nın ulusal hazinesi mi sayılmaktadır? Günümüzde Avrupa Topluluğu gibi uluslararası organizasyonlarda ortak bir Avrupa kültürel mirasından söz edilmeli ve "ulusal" kelimesi Avrupa bağlamında kullanılmalıdır⁹.

Günümüzde dünyada iç savaşlar , yeni göçler , eski Doğu Blok'unun dağılması gibi sorunlarla karşı karşıyayken ; insanın kendi kimliğini anlama ve muhafaza edebilme ile bir yere ait olma duygusu kazanabilmesinde, müzenin rolü gerçekten büyüktür. Genel olarak, müze koleksiyonları, bir ülkenin tarihi boyunca gelişimini ve başarılarını yansıtmalarından dolayı dağılmış bir ülkede, müze, insanları kendi geçmişiyle bağlamakta ve gelecek için yeni güçler verebilmektedir.

Ancak bugün, müzeciler ve sanat tarihçileri şu soruyu sormaktadırlar: Müzedeki objeler, müzede korundukları için sanat eseri olmalarından başka bir anlam kazanmıyorlar mı ? Örnek olarak Louvre müzesini alabiliriz. Birçok ülkeden sanat eserleri getirmiş olan muazzam koleksiyonuyla ünlü bu müze, bunlara değişik ancak yapay bir anlam vermek demek değil midir ?

Batı Dünyasının modern bir " icadı"¹⁰ olan müze bir nesneyi özgün anlamından ayırıp ziyaretçiye sanat eseri diye soyut bir şey olarak göstermiyor mu

⁹ "Les professionnels aux prises avec la loi". Beaux Arts Dergisi, No 155, Nisan 1997, s.114

¹⁰ Kenneth, Hudson. op.cit.. s.7.

? "Medeni" dünyamızın dışındaki milletler, dini objelerini bir müzenin ortamında sergilenmek üzere yapmadılar.

Yapıldığı zaman Rafaello ' nun bir " Madonna " resmi , sanat eseri değildi, kullanılan dini bir objeydi , yeri ise bir kiliseydi. Bugün ise yapay arındırılmış bir ortamda sergilenmektedir. Başka bir örnek vermek gerekirse, Afrika maskeleri, eğer müzeci söz konusu kıtanın kültürüne hassas olarak yaklaşmaz veya müzeyi asıl havayı verecek biçimde düzenlemez ise, bu objelerin gerçek anlamı kaybolur.¹¹ Bu durumun çarpıcı bir örneği de ABD'den gelmektedir: Denver Sanat Müzesinde bulunan ve müze ziyaretçisinin güzel veya hoş olarak izlediği Hopi aşiretinin ürünü maskları, Kızılderililer tarafından yaşayan bir organizma olarak kabul edilip senenin belli zamanlarında müzeyi ziyaret eden yaşlı bir Kızılderili tarafından mısır unu ile beslenmektedirler.¹² Bunun gibi örnekler, Batı dünyasında ortaya çıkan müzecilik biliminin ve uygulamalarının; başka insanlar için ne kadar aykırı bir şey olduğunu göstermektedirler.

20. asrın sonuna yaklaşırken müzeler, artık geliştikleri 19. asrın görüş ve alışkanlıklarını taşıyamazlar, taşımamalıdır. 1972'de UNESCO'nun Santiago Toplantısında, müzeler, elit olmayanlar için çok az şey yapmakla ve gelişen toplumun beklentilerini karşılamakta isteksiz veya beceriksiz olmakla suçlandılar. Gerçekten de yıllar boyunca, geçmişe göre şartlandırılarak "geçmiş kültürlerin yapıtlarını toplama, belgeleme, bakımını yapma ve sergileme" görevini üstlenmişlerdir. Bu olayların etkisiyle günümüzün gelişmelerine katkıda bulunmaya ve iştirak etmeye zorlanmaktadırlar. Birçok insan, müzeye gitmenin üst sınıfa ait bir vakit değerlendirme olduğunu düşünerek müzelere gitmekten çekinmektedirler. Ancak günümüzde eğitimin yaygınlaştırılması, devletin sanatları teşvik politikası, video, CD, bilgisayar gibi medya ile boş zamandaki ve kazançtaki artış itibarıyla, bir çok sıradan insanlar elit kültüre yaklaşabilmektedirler.

¹¹ Kenneth. Hudson. loc. cit.

¹² "Des oeuvres bien nourries". *Journal des Arts*. No 37. s. 21

Bazı müzeler ise insan ile aralarındaki mesafeyi daha da belirginleştiriyorlar. Birçok eski müze saray görünümüne sahip olduğundan, düşüncelerde elit ile eşanlama geldiler."..... Koleksiyonların büyük sarayların ihtişamlı mekanlarında sergilenmeleri bu tür yapıların uzun süre müze binaları olarak tartışmasız kabul edilmelerine neden oldu Leo von Klenze 'nin München' deki Glyptotek'i Yunan tapınaklarının kolonlu girişleri ve alınlıkları ve girişi ikinci kata bağlayan " monumental " merdivenleri ile görkemli tapınakları çağrıştıran müze tipolojisine yöneldi" .¹³

Koleksiyonculuğun tarih boyunca gelişimini ve müzelerde nasıl işlendiğini anlamak , müzeciler için kendi müzelerinin koleksiyonunu ve tarihini anlama ve algılamakta çok önemli bir rol oynamaktadır. Müzedeki koleksiyonların oluşturulması ve sergilenmesinin nasıl geliştiğini bilerek, müzeciler, artık kendi koleksiyonuna başka türlü yaklaşmaktadır.

1.1. Batı Avrupa'da Koleksiyonculuğun Gelişimi

Daha önce de değindiğimiz gibi, sanat üretildiği dönemin bir aynası olduğu gibi, sanat koleksiyonları da oluşturuldukları dönemin ürünüdürler. Bir koleksiyonun oluşturulmasında birçok neden rol oynamaktadır. Bazı insanlar kendi beğeni ve zevklerine göre sanat eserlerinde belli estetik özellikler aramakta, bazıları sistematik bir şekilde bir sanat akımı veya zaman diliminin tarihi gelişimini göstermekte, Hitler veya Napolyon gibi kişiler ise koleksiyonculuğu güçlerinin bir sembolü olarak görmekte, birçok insan ise merak, eğitim, kendini yükseltme, kültüre teşvik olarak koleksiyon yapmaktadırlar.

Bir kişi tarafından başlatılan bu özel koleksiyonlar, tarihi sürecin içinden süzülerek geçen zamanı takip ederek şekil değişmektedirler: evlilikler, miraslar, savaşlar, hükümdarların istekleri, diplomatik veya siyasi başarı veya başarısızlıklar, kişisel seçim ile

¹³ Tomur, Atagök. "Müze Tipolojisinin Gelişimi". Tasarım Dergisi. Yıl 4, No 30 (Aralık 1992), s.116.

zevkler, servetler ve bunun gibi birçok neden daha koleksiyonlara şekillerini vermektedirler.¹⁴

Modern anlamıyla koleksiyonculuk, ancak 15.yüzyılın ortalarında zengin bir burjuva sınıfının ortaya çıkmasıyla gelişmiştir. Daha önce sırf koleksiyon yapmak amacıyla obje toplamak, kavram olarak yoktu. Tabii antik zamanlarda da hükümdarlar koleksiyonlar oluşturmaktaydılar. Ancak onların koleksiyonları, devlet hazineleri gibi kamu zenginliğinin göstergesiydi. Mısır firavunları, koleksiyonlarını ölümlelerinden sonra beraberlerinde götürmek amacıyla oluşturlardı. Roma İmparatorluğundaki sonradan görmeler, şahsi prestij ve gösteriş amacıyla İmparatorluğun en uzak köşelerinden sanat eserleri getirtmekteydiler. Hristiyanlığın ortaya çıkmasıyla beraber, antik, putperest dünyasıyla bağlarını koparan Batı Avrupa'da koleksiyonculuk diye bir kavram yoktu. 15. yüzyıla kadar neredeyse sadece Charlemagne gibi güçlü hükümdarlar veya St. Denis Manastırı Baş rahibi Suger gibi Kilisenin önde gelenleri, sanatı himayeleri altına alarak paralar harcayabilmekteydi.

15. yüzyılın ortalarında, İtalya'da ticaretle zenginleşen Floransalı veya Venedikli bankacılar ve tüccarlar, evlerinde sanat eserleri ve değerli taşlar toplayarak, hükümdarların ve Kilisenin bu geleneğine son vermişlerdi.

Önceleri bir kralın veya hükümdarın gücünün simgesi olan Rönesans'tan sonra ortaya çıkan koleksiyonlar, halkın eğitimi için değil, bir prestij göstergesi olarak ve aydın kişilerle ilim adamlarına gösterilmek için oluşturulurdu. Sanatçı derneklerinin (guilds) faal oldukları ve sanat üretimini kontrol ettikleri Ortaçağ'dan itibaren sanatçılar, asillerin ve Kilisenin kanatlarının altına girmektedirler. Artık duvar resimlerinden (fresco) çok taşınabilen, bir evi süsleyebilen ve değiş tokuş edilebilen tablolar rağbet görmektedirler. Sanat eserlerine sahip olmak hem krallar hem burjuva sınıfı için bir güç göstergesi olmuştur. Özellikle sanat eserlerinin satın alınmasında, hükümdarlar arasında

¹⁴ Douglas, Cooper (ed.), Great Family Collections, New York: The Macmillan Company, 1965, s.7.

kıyasıyla bir rekabet yaşanmaktadır (Resim 1.1.). Krallar, din adamları, asiller, burjuvalar bile sanatçılara siparişler vermekte ve koleksiyonlarını zenginleştirmektedirler.



Resim 1.1. Kardinal Valenti Gonzaga, 18. Yüzyıl.

İlk Sanat Müzeleri de bu asilzade veya prens koleksiyonlarından ileri gelmektedirler. 17. ve 18. yüzyılda Louvre gibi sarayları, Floransalı Medici ailesi, Vatikan ve Dresden müzelerine ait Avrupalı hükümdarların koleksiyonlarını yalnızca seçkin seyyahlar veya yabancı bilginler ziyaret edebilirlerdi (Sekil 1.1). 1700 tarihinden sonra Viyana'daki İmperial Galerisine bir ücret karşılığında halk kabul ediliyordu . İspanya'da El Prado müzesinde Kral Philip tarafından oluşturulan resim galerisine sadece asiller ve bilim adamları girebilirdi. Madrid'deki Escorial'da dini resimlerden oluşan koleksiyon, kralın izniyle, halka açıldı. Ancak halk Fransız kralların koleksiyonlarını gezemezdi. 18. yüzyılın ortalarında Luxemburg Sarayı da haftada iki gün açık olmak üzere halka ziyarete açılmıştır. İngiltere'deki durum da değişik değildir.

Avrupa'da genelde ve özellikle İngiltere'de büyük malikanelerin zorunlu bir ögesi; söz konusu asil ailesinin atalarının portrelerini ve diğer sanat eserleri içeren resim galerileriydiler. Bu koleksiyonlar, kraliyet koleksiyonlarının modeline göre yapılmıştır. Ancak İngiliz aristokratlar koleksiyonlarını halkın hizmetine sunmaktan yana değildi. 1793'te Parlamento tarafından türlü ayrıcalıklar verilen ve bu tür ulusal kurumların ilki sayılan British Müzesi (British Museum), ancak yazılı müracaat sonucunda kabul edilen ziyaretçilere açıldı. Kapılarını kamuoyuna 1824'te açan Londra'daki Ulusal Galeri (National Gallery) ise, bir hükümdarın koleksiyonundan değil, hükümet himayesinde ve birçok özel kişilerin bağışlarıyla koleksiyonunu geliştirmiştir.

Fransa'daki durum 1789 İhtilali dolayısıyla değişiktir. Krallığın devrilmesinden bir yıl sonra, 10 Ağustos 1793 tarihinde, ilk defa tüm vatandaşlar daha önce sadece asillere mahsus olan koleksiyonları ziyaret edebilmekteydiler. Louvre Sarayı, İhtilal Müzesi (Musée Révolutionnaire) ilan edildi ve Konvensiyon tarafından kabul edilen on günlük haftanın üç gününde herkese açık hale geldi. Bu arada tüm büyük özel koleksiyonlar, devlet tarafından dağıtıldığından hiç bir büyük koleksiyon kalmamıştı.

Napolyon'un hükümdarlığında dış ülkelere yapılan seferler sırasında, sanat eserlerinin yağmalanması rutin ve sistematik bir uygulama olmuştur. Mısır, Yunanistan, İtalya, Hollanda, İspanya, Almanya ve Avusturya'dan Fransa'ya getirilen sanatın en iyi örnekleri, Louvre müzesine alınarak kronolojik bir düzenlemeyle dizilmekteydiler. Böylece, ziyaretçiler değişik medeniyetlerin gelişimini görsel olarak algılayabilmekteydiler. Ancak Napolyon'un askeri yenilgilerini müteakiben, Müttefikler, 1815'te Viyana Kongresinde yağmalanmış eserlerin çoğunun iade edilmesinde karar kıldı. Zamanla bu eserler, Amsterdam, Milano, Napoli, Brüksel, Madrid, Münih gibi yeni ulusal müzelerin özünü oluşturmuştur.

Daha sonra 18. yüzyılın Aydınlanma akımıyla , ansiklopedik bir yaklaşım doğdu. Yani her şeyden ve her şeyin en ilginçiydi. 19. yüzyılda ise 1851 tarihli Londra 'daki Büyük Sergi başta olmak üzere Avrupa' nın çeşitli

başkentlerinde organize edilen uluslararası sergiler, müzeler ile kamuoyu arasındaki ilişkileri değiştirmiştir.¹⁵ Bu sergiler, çok değişik ve geniş toplum tabakalarına hitap ederek hükümetlere sanatın ve bilimin topluma olan yararlarını gösterip müzelere toplumsal önem ve siyasi güç kazandırmıştır. Böylece, tüm müzelerde olmasa bile, toplumun sosyal hayatı konusunu işleyen dramatik sergilemeyle çağdaş müzelere doğru gidilmiştir. Ayrıca, siyasi gelişmelerle beraber ve 1789 Fransız İhtilali ile 1848 Paris Komünü gibi ayaklanmalar, tüm Avrupa'da geniş özel mülklerin sonunu getirmiştir. Artık sanat eserlerinin topluma yararlı olmak üzere müzelere konulmaları istenmiştir.

Tüm sosyal sınıflardan geniş kitlelerin ziyaret ettikleri uluslararası sergiler, işledikleri günlük konularla ve içerdikleri yeni ürünlerle müzelere yeni toplumsal rollerini göstermiştir.¹⁶ Bir çok müze hala eski yöntemleri tercih ettiği halde, müzeler için yeni ufuklar açılmıştır. 19. yüzyılla beraber, müzeler daha geniş bir şekilde halka açıldı ve siyasi alandaki gelişimleri takip etmeye başladı. Artık müzenin hedefi içerdiği eserlerle kendi ulusunun kültürel zenginliğini yükseltmek, önceliğini göstermek ve halkın milliyetçiliğini ilerletmektir.¹⁷ 1844 tarihinde Berlin'deki Zeughaus Müzesinde organize edilen bir sergide önceden belirlenmiş bir dolaşım sistemiyle odadan odaya ziyaretçilere yol gösteriliyordu. Bu şekilde, onların hiçbir şey kaçırmadan her şeyi doğru sırada görmeleri sağlanıyordu.

1.1.1. A Case Study : 17 Yüzyılda Koleksiyoncu Olarak Fransa Kralı

Koleksiyonculuğun her zaman bir hükümdarın prestijini göstermek için veya yabancılara karşı büyüklüğünü ispatlamak amacıyla kullanılan bir yöntem olmadığını unutmamak lazım.¹⁸ Birçok hükümdar koleksiyoncu değildi. Ayrıca

¹⁵ Kenneth, Hudson, op. cit., s. 8.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid., s.10.

¹⁸ Antoine, Schnapper, "The King of France as a Collector in the Seventeenth Century", Art and History. Images and their Meaning. Cambridge: Cambridge University Press. 1988, s. 186.

cabinet 'ye giriş çok zordu. Bunun için genel varsayımlara varmadan tek tek bazı durumları incelemek gerekiyor. Örnek vermek gerekirse, Fransa kralı Francis I (16. yy) koleksiyonculuğuyla hem İtalya'yı kıskanıyor, hem ona rakip çıkmak istiyordu.¹⁹ Francis I ' in koleksiyonları, sanat eserleri, antikalar, paralar, taşlar, egzotik eşya, bitki, hayvan ve türlü "curiosités " (nadir ve merak çekici objeler) içeriyordu. Onu takip eden kral Henry IV, koleksiyonculuğa herhangi bir yatkınlık göstermemektedir. Onu izleyen Kral Louis XIII sanatlara gösterdiği az ilgiden ötürü birçok Fransız ressam Fransa'yı terk edip çalışmaya veya okumaya İtalya' ya gidiyorlardı. (Vouet, Nicolas Tournier, Claude Vignon, Nicolas Poussin vs.). Fransa'da resim sanatı ancak İtalya'dan gelen Kraliçe Marie de' Medici'yle 1620'lerde yeniden canlandırıldı. 1621 tarihinde, Kraliçe hayatını alegorilerle resmetmek üzere Rubens'i görevlendirdi.

Güçlü Kardinal Richelieu da aynı yıllarda geniş bir koleksiyon edinmeye başlamıştır. Öte yandan ülkenin sanatlar için gerçek bir politikaya gerek olduğu hakkında Kralı inandırmaya çalışmıştır. Richelieu'den çok gerçek koleksiyoncu ve sanatsever Jules Mazarine'di. Mazarin, Richelieu'ye eser sağlamaktaydı.

Kral Louis XIV ile sanatta devletin izlediği politikada önemli değişiklikler olmuştur.²⁰ Versailles sarayına yerleştikten sonra, önceki krallar gibi aslında mimari ve iç dekorasyona, heykel ve resim sanatından daha fazla ilgi göstermiştir. Ancak Bakan Colbert'ın enerjisiyle, kralın koleksiyonları sürekli satın alımlarla genişletilmiştir. Louis XIV,Versailles Sarayının içinde, koleksiyonlarının arasında yaşamaya başlamış ve talimatlarıyla bir kaç sene içinde sarayı bir yarı-özel müzeye dönüştürmüştür. Ayrıca bir Cabinet des Curiosités de vardı. Yılların geçmesiyle beraber Kral eserlerini Paris'ten Versailles Sarayına getirtti ve müzesine yeni salonlar ekledi. Bu yeni salonları doldurabilmek için 1680'li yıllarda yeni alımlara gidilmiştir. Ayrıca manastırlardan veya önemli şahıslardan Krala yapılan bağışları ve hediyeleri de unutmamak gerekir.

¹⁹ Ibid., s.187-188.

²⁰ Ibid., s. 192.

Ancak Louis XIV'ün zamanla genişlettiği bu özel müze, Kralın özel dairesinde bulunduğu için, kamuoyu tarafından ulaşılmazdı. Ayrıca Bakan Colbert, Louis XIV'e yeni sanat eserleri sipariş etmek için nasihat verirdi. Bu da koleksiyonculuk ile yeni eserlerin üretilmesi için teşvik arasındaki farkı göstermektedir. Yeni eserlerin siparişi bir hükümdarı yüceltirken sanatsever olarak prestijini ispatlamaktadır ²¹.

Ancak hem Louis XIV'ün hem Colbert'in Fransız sanatçıları teşvik etme politikasına rağmen resim hakkında tam bir krallık politikasından söz edemeyiz. Örneğin 1666-1671 tarihleri arasında Tuilleries Sarayındaki Galerie des Ambassadeurs'de kurulan bir "Çeşit Müzesinde" (Museum of Sorts) dekorun en büyük kısmı Da Vinci, Titian, Veronese, Correggio, Caravaggio gibi İtalyan ressamın eserlerinden ibaretti. Fransız ressamın , Galerie des Ambassadeurs dekorasyonunda olmaması dikkat çekici bir olaydır. Kralın gücünü veya Fransız resim ekolünün değerini göstermek üzere Galerim den Ambassadeurs gibi yabancı elçilerin kabulü için tasarlanan bir odadan daha iyi bir yer bulunabilir miydi? Yeni sipariş edilen bir sanat eserinin konusu üzerinde söz sahibi olabilen bir kralın koleksiyonu bile, en azından 17. yüzyıl Fransa'sında, edebiyat veya mimari kadar güçlü bir propaganda silahı olarak görülmemektedir ²².

1.2. A.B.D.'nde Koleksiyonculuğun Gelişimi

Amerika'da, 1776'da "Bağımsızlık Bildirisi" (Declaration of Independence) ile İngiltere'den bağımsızlığını ilan eden yeni A.B.D. 'nde hanedanların eksikliğinden ötürü sanat müzeleri zengin iş adamlarının öncülüğünde kurulmaktadırlar. Charleston (1793), Peale Museum (1782), Salem'de (1799) gibi kurulan ilk müzeler tamamıyla düzensiz bir şekilde büyümüştür. Bu müzelerin çoğu bir koleksiyonu barındırmaktan çok bilgiyi yaymak ve kamu zevkini pekiştirmek amacıyla kurulmuştur ²³.

²¹ Ibid., s.194

²² Ibid., s.196

²³ Geoffrey, Lewis. "Attitudes to Disposal from Museum Collections", Museum Management and Curatorship Dergisi. Cilt 11, Sayı 1(Mart 1992). s.23.

Hem kamu hem özel koleksiyonlar müze haline gelip halka açılmakta ve kamu yararına çalışan kurumlar statüsünü kazanmaktadırlar. İş adamlarının müzelere bağışları ve maddi desteklerinin vergiden muaf olmaları, müzeciliğin hızlı gelişmesine ve topluma açılmasına öncülük etmektedir. Böylece A.B.D.'de, Avrupa'nın tersine, özel kesim, müzelerin kurulmasında ön planda yer almıştır²⁴. Ayrıca, Amerika'da soylu bir sınıf veya kraliyet rejimi olmadığı için servetlerini sanata yatıranlar, zengin işadamları olmuştur. Örneğin, Freer Galerisini kuran, Charles Lang Freer isimli Detroit'li bir işadamı, servetini yük kamyonları yaparak kazanıp emekli olduğunda sanat eserlerinin alımına yöneltmiştir.

Avrupa'da ulusal müzeler ortaya çıktıkları 19. yüzyıl başlarında, Amerika'da iki tip müze vardı: Tuhaflıklar (curiosities) ve nadir objelerle dolu, kazanç ve kamuoyunun eğlenmesi için işletilen "Dime" müzesi, diğeryse girişi ücretsiz olan ancak üst sınıfın gittiği ve bir kütüphane, tarih kulübü, kolej veya akademinin parçası olan kamu galerisi (public gallery). Bu iki müze türünün bileşiminden Amerikalı müze ortaya çıkacaktır²⁵.

"Dime" (on sent) müzelerinin en ünlüsü New York'ta idi. 1810'da kurulmuş olup 1841'de Phineas T. Barnum tarafından satın alınıp işletilmeye başlanmıştır. Sunduğu atraksiyonlar arasında, palyaçolar, pireler, akrobatlar, sihirli mağara ve Kızılderili kabileler vardı. Yazdığı hatıra kitabında, Barnum şöyle anlatıyordu: "Benim tek isteğim, müzeyi şehrin konusu ve harikası yapmaktır. Kamuoyunun dikkatini çekmek için yöntemler araştırdım; insanları şaşırtmak ve konuşturmak istiyordum, kısacası, onlara bir müzem olduğunu göstermek istiyordum"²⁶. Barnum, insanları çekebilmek için her şeyi -canlı veya cansız- müzesine almaya başladı: denizkızları, siyam ikizleri, cüceler...

"Dime" müzeleri hedeflerine vardı, geniş bir kamuoyunu eğlendirdi, bunun sonucunda kamuoyunun aklında, Amerika müzesi şov ve tiyatroya bir yaklaşıma çağrışım yapmaktadır.

²⁴ Tomur, Atagök. "müze Tipolojisinin Gelişimi-I", loc. cit.

²⁵ Karl E. Meyer, The Art Museum. Power, Money, Ethics. New York: W.Morrow and Co. Inc., 1979, s.23

²⁶ Ibid. , s.24.

Hedef ve yaklaşımlarında, kamu galerileri, "dime" müzelerinden çok farklıydı. Meslek sahibi kişiler, zengin tüccarlar ve arazi sahipleri, Amerika İç Savaşı öncesinden bile kamu galerileri kurmaya başladılar. 1791'de kurulan Massachusetts Tarih Kurumu, hem kütüphane hem de küçük bir kamu galerisi içermektedir. Ve 1832'de Yale'deki Trumbull Galerisinin kurulmasıyla kolejler de amacı öğretim olan sanat koleksiyonları oluşturmaya başladılar.

Vatandaşların girişimleriyle kurulan bu müzeler, kamu yararına çalışan kurumlardı ve bir müteveli heyet tarafından kontrol edilmekteydi. Sanat müzesinin bu erken günlerinde, heyet üyeleri, bugün müze dünyasında geçerli olan zengin insanların tersine, meslek ve arazi sahibi sınıflardan ileri gelmekteydi. Onların çoğu, eski, köklü ailelerin mensubuydular.

New York'taki Metropolitan Museum of Art'ın kuruluşunu bu ışığın altında inceleyebiliriz. 1869'da, Union League Kulübü, New York şehrinde büyük bir müzenin kuruluşunu üstlenmeye karar kılmıştır. A.B.D.'nin Yüksek Mahkemesi Baş hakiminin torunu olan Kulübün Başkanı John Jay'e göre "Amerika halkı için, bir Ulusal Sanat Kurumu ve Galerisi kurmanın zamanı gelmiştir". Müzenin kuruluşunu yürüten komisyon üyeleri ve özellikle servetini demir yollarında kazanan John Taylor Johnston (müzenin ilk müdürü), arazi satın-alımlarında başarılı olan William T. Blodgett ve zamanın en güçlü avukatı olan Joseph H. Choate, yeni müze için en iyi koşulları yaratmaya çalıştılar. Böylece tüm inşaat ve işletme masraflarını New York Belediyesi üstlendi, müze ise özel bir kurum olarak bir müteveli heyet tarafından yönetilecekti.

İyi bir konuşmacı olan Choate, 1880'de Metropolitan'ın yeni binasının açılışında, şöyle konuşmuştur: "Siz milyonerler , bu duvarları ebediyen süslemek üzere eğer mallarınızı heykellere, domuzlarınızı porselene ve ekonomik paniklerde hiçe sayılan hisselerinizi dünyaca ünlü ustaların tablolarına çevirirseniz, düşünün ne kadar şöhret sizin

olacaktır"²⁷ Paralarını harcayacak yer arayan yeni zenginlerin kulakları Choate'ın bu davetine kayıtsız kalmadılar. Bunların arasında en önemlisi J. P. Morgan'dı. Ölümüne, yani 1913'e kadar, Morgan, sanata servetinin yarısını harcamıştır. Kısa bir zamanda, aktif koleksiyonları bile satın alarak, Morgan özel sektörde dünyanın en büyük servetini toplamıştır. Morgan 1888'de Metropolitan Mütevelli Heyetine, 1904'te başkanlığına seçildi. Ve mütevelli heyete onun gibi milyonerler yerleştirmeye çalıştı.

19. yüzyıl bitmeden evvel, Washington, Philadelphia, Chicago, Brooklyn, Detroit, St. Louis, Cincinnati, San Francisco, Pittsburgh ve başka yerlerde, büyük galeriler kurulmuştur. Ve neredeyse her örnekte, zenginlerin hakim olduğu bir mütevelli heyet tarafından yönetilmekteydiler. Böylece Amerika, bir dünya müze gücü olurken, sanat bir zenginlik göstergesi olarak görülmeye başlanmıştır.

1.3. Türkiye'de Koleksiyonculuk Ve Sanat Müzeleri

Kuzey Sibirya'dan Anadolu'ya kadar çeşitli bölgelerde ve tarihin çeşitli dönemlerinde devletler kurmuş olan Türkler, İslamiyet'ten önce, Çin ve Hint kültürlerinin, İslamiyet'le de Arap ve İran kültürlerinin gereçlerine kendi sanatlarından öğeler katmışlarsa da, sanata derleyici bir anlayışla hizmet etmemişlerdir²⁸. Ayrıca göçebe hayatı yaşadıkları için koleksiyonculuk benimsememektedir. İlk dönemlerden, dayanıksız organik maddeler kullandıkları için çok az eser günümüze gelmiştir. İslamiyet'in kabulüyle figürsüz bezeme hakim olmuştur.

Koleksiyonculuk ise, çok daha sonra kentleşmeyle beraber başlamıştır. Ancak mesafe ve göçebelik dolayısıyla, saray ile halk arasında ilişkiler çok zayıftı. Böylece, takı, tekstil, halı gibi eşyaların sarayda toplanmaları, halk arasında yaygınlık kazanmamıştır.

²⁷ Ibid., s.27.

²⁸ Tomur, Atagök. "Çağdaş Müzecilik Kavramı doğrultusunda Türk Sanat Müzelerinin kültürel Etkinliklerin saptanması". (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, M.S.Ü., İstanbul, 1985)

Sarayda zamanla sanata önem verilmiştir. Avrupa'dan, Balkan ülkelerinden, İran'dan getirilen sanatçılar Osmanlı padişahının ve asillerin istekleri doğrultusunda sanat eserleri üretmişlerdir. Böylece, 15. ve 16. yüzyıllarda halıcılık, el yazması kitaplar, silahçılık, dericilik, gümüşçülük ve genel olarak el işlerinin en iyi örnekleri Osmanlı sarayı için ortaya çıkmıştır.

Osmanlı İmparatorluğunda, koleksiyonculuk batı anlamıyla sistematik olarak değil daha çok her bir padişahın zevki ve özel ilgisi doğrultusunda bir toplama eylemi olarak başlamıştır. Topkapı Sarayı'nda bulunan Fatih albümü adı altındaki albüm, Fatih Sultan Mehmet'in topladığı minyatürleri içermektedir. Fatih Sultan Mehmet ayrıca İtalya'dan ünlü ressam Bellini'yi çağırıp kendi portresini yaptırmış ve ressamın tablolarını sergilemiştir. Ancak Osmanlı padişahları, daha ziyade porselen ve antik eserler koleksiyoncularıydılar. Ayrıca, Avrupa ve Asya'ya yapılan seferlerden birçok sanat eserleri hazineye girmiştir. Örneğin, Çin porselenleri, Memluk sultanlarının hazineleri vs.

19.yüzyılın başında,II. Mahmut döneminde (1808-1839), padişahın resim sanatını teşvik edici nitelikte olumlu politikası, halk tarafından memnuniyetle karşılanmamaktadır. Ölümünden sonra, saraydan ve resmi dairelerdeki resimler kaldırılmış veya örtülmüştür. Her ne kadar bazı padişahlar, batılılaşma sürecine karşı olmuşsa da, 18. yüzyıldan başlayarak Türkiye'ye birçok yabancı ressam gelmiştir. Artık İslam inançlarının etkisinde çalışan sanatçıların yanında perspektif ve ışık gibi Batı sanatının öğelerini kullanan sanatçılar da ortaya çıkmıştır. Sarayın çevresinde ise, 19. yüzyıldan itibaren askeri ressamlar sanatı ilerletmektedir. Mekteb-i Harbiye'de, resim dersleri yapılmaktadır. Avrupa'dan bir çok ressamın gelmesi ve Veliht Abdülmecit Efendi'nin (1868-1944) resim yapması, sanatlara duyulan ilginin göstergesidir.

Ayrıca, 18. ve 19. yüzyıllarda, Avrupa'ya seyahat eden Osmanlı devlet adamları, batı sanatından etkilenmektedirler. Abdülaziz, Avrupa ressamlarının yapıtlarından oluşan bir koleksiyon düzenlemiş ve sanatları himayesine alarak Avrupa tarzında çalışan ilk

ressamlardan Süleyman Seyyit ve Şeker Ahmet Paşa'yı Avrupa'ya göndermiştir .²⁹

Ancak Osmanlı'daki koleksiyonculuk veya resim ve heykel sanatları, İslam dininin bu konudaki tasvir yasağı itibarıyla Roma İmparatorluğunun zamanından beri varolan ve Rönesans'ta hız kazanan Avrupa'nın koleksiyonculuğuyla nitelik ve içerik açısından kıyaslanamamaktadır. Ne var ki, batılılaşma hareketiyle beraber, halk güzel sanatlar hakkında bilinçlenmekte, tasvir yasağının geçerliliğini kaybetmesi ve resim ile heykel sanatının gelişmesiyle, Türkiye'de müzeciliğin ortaya çıkmasına ön ayak olunmuştur. Fakat 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başlarında daha çok arkeoloji müzelerine ağırlık verilmiştir.

Türkiye'deki ilk sanat müzesi, ancak Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanıyla beraber kurulmuştur. Osmanlı İmparatorluğunun çöküşünden sonra genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Kemal Atatürk, devletin Batı dünyasına entegre olmak açısından kültürün önemini görmüştür. Özellikle, ulusun kültürel ve sanatsal birikiminin aracılığıyla halkın bilinçlendirilme ve eğitilmesinde müzelerin rolü büyüktü. Batı anlamındaki resim ve heykel sanatının ve sanat müzelerinin, Türkiye'de İslam dini etkisiyle gecikerek gerçekleşmesinden dolayı böyle bir ortamın yaratılmasında yine müzeler öncelik etmişlerdir.

Diğer sanat dallarındaki gelişime paralel olarak, Atatürk'ün emriyle Osmanlı İmparatorluğunun simgesi niteliğindeki Dolmabahçe Sarayı Veliht Dairesinde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi kurulmuştur. Afyon, Antalya, Bergama, Edirne gibi şehirlerde Resim ve Heykel Müzeleri, tüm illerdeyse sanat galerileri kurulmuştur. Her ne kadar bu il sanat galerileri, daha sonra idarelerinin yanlış politikalarından dolayı planlandığı gibi gelişmeyip solmalarına rağmen varlıkları halk için önemliydi.

²⁹ Emine, Şahin. "Müze olarak kullanılan tarihi Binalarda Sergileme ve Depolama Koşullarının M.S.U. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Örneği üzerinde İrdelenmesi", Müzecilik Yüksek Lisans Bitirme Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1993, s.19.

Batıdan çağrılan ve İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümünde öğretim üyesi olarak görev alan Léopold Levy, müzenin kurulması için Akademi'de bir komite oluşturmuştur. Halil Dikmen'in, müze müdürlüğüne atanmasıyla beraber hazırlıklar hızlandırılarak resimler toplanmaya başlanmıştır³⁰.

Atatürk tarafından 1937 senesinde açılışı yapılan M.S.Ü. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, eski rejimin hatıralarını taşıyan bulunduğu bina ile barındırdığı koleksiyonların genişliği ve nitelikleri itibarıyla bir ulusal sanat müzesi niteliğindedir. "...Türk resim ve heykel sanatının bir müzede ilk kez toplanarak bir bütünlük kazanması, korunması, Türkiye Cumhuriyeti'nin sanat varlığına sahip çıkması büyük bir anlam kazanmaktadır. Sanat ve sanatçıya büyük değer veren Atatürk'ün, böyle bir müzeyi Milli Eğitim Bakanlığı'na ve sanat eğitimi yapan Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağışlaması müzeciliğimize çağdaş bir boyut getirmektedir"³¹.

Açılışı 1980'de yapılan Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, takip ettiği politikalar yüzünden günümüzde daha çok bölgesel bir sanat müzesi niteliğindedir. Müze idaresi, Ankaralı sanatçılara ait sanat eserlerinin edinilmesine ağırlık vermiştir. Belirli aralıklarda organize ettiği yarışmayı kazanan sanatçıların eserleri müzeye alınmaktadır. Bu eserler, seçici bir kurul tarafından seçilmekte, bu da eserlerin; sübjektif bir yaklaşımın eksik olmadığı belli kıstaslar doğrultusunda seçildiklerini göstermektedir.

Hem İzmir ,hem Ankara Resim Heykel Müzesi, koleksiyonlarını başta İstanbul Resim ve Heykel Müzesinden alınan yapıtlarla oluşturmuşlardır.

1980 ile 1990'lı yıllarda özel koleksiyonlarını, kamuya açmak isteyen bazı koleksiyoncular Sadberk Hanım Müzesi, Ercüment Kalmık Müzesi gibi özel sanat müzeleri kurmuşlardır.

³⁰ Tomur, Atagök, "Çağdaş Müzecilik Kavramı doğrultusunda Türk Sanat Müzelerinin kültürel Etkinliklerin saptanması", op.cit., s.7.

³¹ Ibid., s.147.

2. KOLEKSİYON POLİTİKASI

2.1. Koleksiyon Politikasının Saptanması Ve Önemi

Koleksiyonculuk tarihinin gelişimini incelemek; tarih boyunca insanların iç dünyası ve kültürleri, çeşitli dönemlerdeki eğilimleri ve modaları ve ülkenin sanata ve sanatçıya yaklaşımını tanımak açısından heyecan verici bir zaman yolculuğuna benzetilmektedir.

İnsanlar prehistorik zamanlardan beri, birçok nedenle eşya/eser toplamışlardır. Başta özel koleksiyonlar, hükümdarlar tarafından toplumsal veya politik güç, ticari kazanç hobi veya bilimsel nedenlerden kurulmuştur. Eski Mısır'daki Firavunlar, çeşitli askeri seferlerden veya diplomatik ilişkilerden edindikleri ve değişik uluslar ile zaman dilimlerine ait eserleri; Karnak ve Thebes saraylarındaki muazzam kitaplıklarda ve hazine odalarında toplamışlar. Tutankhamon'un Piramidinde ölü odasında bulunmuş eserlerin çoğunluğu ve çeşitliliği açısından, "hanedan müzesinden" söz edilebilir.³² Bazı koleksiyonlar rasgele, ilginç eşyaları toplayarak yapılmaktadır. Bazıları belli bir kanıyı ispat etmek amacıyla daha organize bir şekilde toplanmakta, bazıları ise bilimsel bir yaklaşımla daha sistematik bir şekilde oluşturulmaktadır.³³

Özellikle Sanat Müzelerini ele alırsak, ilk koleksiyonlar asiller veya zengin burjuvalar tarafından kendi tercihleri doğrultusunda oluşturulmuşlardır. Avrupa'da bu özel koleksiyonların çoğu daha sonra büyük ulusal veya kamu müzelerine girmiştir. A.B.D.'de ise zengin işadamları, koleksiyonlarını devlete bağışlayarak veya kendileri özel müzeler kurarak A.B.D.'ye aslında sahip olmadığı bir geçmiş vermekteydiler.³⁴ Freer Galerisi; zengin bir Detroit'li işadamı olan Charles Lang Freer tarafından hükümete

³² Douglas, Cooper (ed.), op. cit., s.113-114.

³³ Timothy, Ambrose ve Crispin Pain, Museum Basics, London: Routledge, 1993, s.12.

³⁴ Kenneth, Hudson, op. cit., s.8.

başılandı. Aynı şekilde, 1870'te, Georgetown'lu bir banker olan William Wilson Corcoran, Corcoran Gallery of Art'ı açmıştır.

Müzecilik bilimi gelişmeden önce, müzeler koleksiyonlarını gelişigüzel bir şekilde oluşturmaktaydılar. Bir çok istenmeyen ve gereksiz bağışlar geri çevirmek için geçerli bir neden olmadığı için kabul ediliyordu, fiyat açısından kelepik sanılan objeler satın alınıyordu ve bir eserin sergilenmesi için destekleyici malzeme olmadan bile bu esere sahip olunması önemli görünüyordu.³⁵

Ancak günümüzde, bir müze koleksiyonu söz konusu olunca durum çok değişmiştir. Bir müze rasgele veya amacı olmadan koleksiyonuna eser katmamalıdır. Mevcut bir koleksiyonun genişletilmesi veya yeni bir koleksiyonun oluşturulması, belli normlar ile müzenin kendisi için öngöreceği ilkeler çerçevesinde yapılabilmektedir. Bir müzenin koleksiyonuna eser edinme ve kayıtlardan silme politikasını belirleyen faktörler aşağıdaki gibi sıralanabilir:

- a) Ülkede müzeler için geçerli olan yasalar,
- b) UNESCO, ICOM gibi organizasyonların düzenlediği ve müzenin bulunduğu ülkenin kabul ettiği uluslararası antlaşmalar, kodlar vs.
- c) Müzenin kendi bünyesinde öngördüğü ilkeler ve politikası. Örnek olarak Kanada'da, Toronto'daki Royal Ontario Müzesinin düzenlediği "Royal Ontario Museum Statement of Principles and Policies on Ethics and Conduct".³⁶

Müzelerin ahlaki sorumlulukları aşağıdaki anlaşmalar sınırlandırılmaktadır:

- ICOM'un 1986 tarihli Code of Professional Ethics

- UNESCO'nun

- a) 1954 tarihli Lahey Anlaşması :“Silahlı Çatışma Esnasında Kültürel Mülkiyetin Korunması Hakkında Anlaşma” (“Convention for the

³⁵ Kenneth, Hudson, op. cit., s.19.

³⁶ Geoffrey, Lewis, op. cit., s.25.

Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict”)

- b) 1970 tarihli “Kültürel Mülkiyetin Yasadışı İthalı, İhracı ve Transferini Önleme ve Yasaklama Hakkında Anlaşması” (“Convention on the means of prohibiting and preventing the illicit import , export and transfer of ownership of cultural property”)

- 1969 tarihli Avrupa Konseyi'nin "European Convention on the protection of the archaeological heritage" ve

- 1987 tarihinde A.B.D.'nde güncelleştirilen Sanat Müzeleri Müdürleri Derneğinin (Association of Art Museum Directors) "Sanat Müzelerinde profesyonel uygulamalar".

Bununla beraber, özellikle son yıllarda, yeni tartışmalar ortaya çıkmıştır: Örneğin tarih kime aittir ve kimin tarafından kontrol edilmektedir ? Müze kime aittir ve kimin tarafından kontrol edilmektedir? Müzede anlatım kimin tarafından yapılmaktadır? Ulusal müzelerin özel müzelerden rolü farklı mıdır? Müze için parayı veren ile müze personeli arasındaki ilişki nedir? Müzede sansür var mıdır?³⁷

Peki o zaman ne toplanmalı? Bu, şüphesiz, bir müzenin cevap vermesi gereken en önemli sorulardan biridir. Bu sorunun cevabı, müzenin izleyeceği koleksiyon politikasını tüm boyutlarıyla saptayacaktır. Bu soruya, ancak müzenin kendisi için öngördüğü hedefleri saptayarak cevap verebiliriz. Koleksiyon politikasına bakarak bir müzenin amacı nedir? Herkese mi yoksa yalnızca bilim adamlarına mı hitap etmek? Koleksiyonlarını toplumu bilgilendirmekte mi kullanmaktadır yoksa sadece referans amaçlı mıdır? Barındırdığı eserler ve onların ziyaretçilere sunulması bir ilham ve aydınlanma kaynağı mıdır yoksa kuru bir yerleşimden mi ibarettir?

³⁷ Tom, Freudenheim. “The Enola Gay and the Smithsonian: History Museums in Crisis?”, Kent ve Toplumsal Tarih Müzeleri Sempozyumu Bildirileri, İstanbul, 1995.

Bir sanat müzesi "yarışmalı veya tema çerçevesinde düzenlediği sergilere seçtiği sanatçılar, müze ve kuratörlerinin, tarih, çokçuluk, kapsam, nitelik ve özgünlüğü dikkate alarak yaptığı bir seçimdir. Ancak eski MOMA müdürü Oldenberg'in bir panelde belirttiği gibi, bir seçim her zaman tehlikeler içerir. 'Satın alma ya da sergileme konusunda seçim yapma, bir başka sanatçıyı ya da sanatçıları seçmeme anlamına gelmektedir ".³⁸

Bugün her müzenin yazılı bir koleksiyon politikası (collecting policy) olmalıdır. Bu politika müzenin tüm işini ve işlevlerini tabi ki etkileyecektir.³⁹ Koleksiyon tipini ve gelişimini çok iyi anlamak, müzelerin işlevlerini yerine getirmeleri açısından değerli ve gerekli bir temeldir.⁴⁰ Tüm müze yetkilileri bu koleksiyon politikasına uyarak sorumluluklarını yerine getirirse ve günlük işlerine devam ederlerse o zaman beğeni, önyargılar, inançlar gibi sübjektif öğeler bir dereceye kadar bertaraf edilecektir. Bu da kadro ve yönetim değişiklikleri gibi "tehlikeli" durumlarda , müzenin "istikrarsız" kararlar alınmaktan koruyacaktır. Müzelerdeki sağlıksız koşullar altında yapıtları sergileyen, gezici sergilerle yapıtları tehlikeyle karşı karşıya getiren, eksik bilgi ve eğitimiyle yapıtları yanlış işlemlerle yıpratana, insandır.⁴¹ Unutmamak gerekir ki, bilinçli bir şekilde müze koleksiyonuna dahil edilmiş eserlerin teşhiri de, bakımı da daha kapsamlı ve doğru olabilmektedir. Ayrıca müze, yanlış bir eserin alımıyla ortaya çıkan problemlerle (eseri kayıtlardan düşme vs) uğraşmaya zorunda kalmamalıdır.

Müzeler, koleksiyonlarının oluşumunu ve gelişimini göz önüne alarak ziyaretçinin müzeyi bir çok değişik yönüyle görmesini sağlayabilirler. Eskiden hala bilginin müzede saklı olduğu sayıldığı zamanlarda, müze yetkilileri, ziyaretçinin neyi ve nasıl göreceğine karar verirlerdi. Bu durum, müzenin ilk zamanlarda aristokrasi tarafından oluşturulması ve kısıtlı bir elite hizmet etmesinden ileri gelmektedir. Ancak günümüzde bu geçerli ve yeterli değildir. Müzeler artık koleksiyon hakkında bilgi veya

³⁸ Tomur, Atagök. "Sanat Ortamında müze Merkezli İlişkiler" , Kuruluşunun 150. Yılında Türk Müzeciliği Sempozyumu III Bildirileri, İstanbul, 1996.

³⁹ Timothy , Ambrose ve Crispin, Paine, op. cit., s.16-17.

⁴⁰ Ibid. S.127.

⁴¹ Tomur, Atagök. "Çağdaş Müzecilik Kavramı doğrultusunda Türk Sanat Müzelerinin kültürel Etkinliklerin saptanması" . op.cit.. s.25.

anlamda tek kaynak olduklarını iddia edemezler. Ancak koleksiyonun oluşumu ve kullanımında uzman kurumlardırlar.⁴²

Televizyon, sinema, bilgisayar dünyasına alışmış günümüz insanının, mantıklı bir düzen ile dizilmiş yapıtlardan kuru bir şekilde öğrenmesini nasıl bekleyebiliriz ki?⁴³ Eserleri seçip, dizerek sunan bir müzenin, ziyaretçisinin tepkilerini kontrol etmesi doğru mudur?

Müze ziyaretçisi pasif değil, aktif bir şekilde sergilemeye katılıp müze koleksiyonlarını ve müzenin iç yaşamını keşfetmek istemektedir. Bunun için bir müzeyi başarılı ve etkin bir şekilde işletmek üzere, kamuoyunu ve özellikle değişik kesimleri anlamak gerekmektedir.

Müze küratörleri, değişik yaş ve meslek gruplarına göre etkinlikler düzenlemektedirler. Bu etkinlikler artık yalnızca müze koleksiyonunu tanıtmak ve gezdirmekle sınırlı kalmamaktadır. J.P. Getty gibi müzeler ziyaretçilere konservasyon üniteleri gibi müzenin genellikle gözükmeyen bölümlerini göstermektedirler. J.P. Getty müzesinin küratörleri, müze ziyaretçilerinin bunun gibi değişik denemelere tepkilerini ölçmektedirler. Bu tür gözlemler, batı Los Angeles'te kurulmakta olan yeni Getty Merkezi Müzesinin interaktif galerilerinin planlamasında yardımcı olmaktadır. Yeni müzede ayrıca bulunan dört bilgi merkezi, ziyaretçileri, aktif bir rol almalarını ve koleksiyonlardan neyi nasıl görmek istediklerine karar vermelerini teşvik ederek yardım etmektedirler.⁴⁴ Ancak genel olarak, ziyaretçi, müzeye gelince ilk önce teşhirdeki eserlerle, yani müzenin seneler boyunca belli bir sistem doğrultusunda topladığı ve sergilemeye çıkarttığı eserlerle karşılaşmaktadır.

⁴² Timothy, Ambrose ve Crispin, Paine. op. cit., s.127.

⁴³ Kenneth, Hudson. op.cit., s.8.

⁴⁴ The J.P. Getty Trust Bulletin. Cilt 9, No 3, 1990, s.6.

Bir objeyi depolardan almak ve sergilemek, o objeyi belli bir şekilde yorumlamak (interpret) demektir. Onun için zaten bir müzede anlatım her zaman, bazen daha açık bazen de daha kapalı bir biçimde yapılmaktadır. Yorum (interpretation) bir müzenin ana işlevlerinden biridir. Ziyaretçinin, kendi kültürüne bazen yabancı, zaman ve/veya mesafe olarak tamamıyla uzak bir nesneyi anlayabilmesi için, bu nesnenin niye ve nasıl kullanıldığını göstermek gereklidir. Bu anlatımla mümkün olabilir. Ancak anlatımın başarılı olması için, müzenin hedefleri ile ziyaretçinin hedef ve beklentileri yakın olmalıdır.⁴⁵ Eğer müze, ziyaretçinin eğitim seviyesini, hedeflerini ve zekasını göz önüne almazsa, o zaman başarısız olur. Tabi ki her ziyaretçiyi memnun etmek mümkün olmadığından, her müze, hedef kitlesinin kim olduğunu önceden kararlaştırmalıdır.

Son olarak da, müze koleksiyonlarının bilimsel araştırmadaki önemini unutmamak gerekir.⁴⁶ Özellikle de gelecek nesiller için hayati önem taşıdığı için, eser toplanması hedefsiz veya gelişigüzel bir şekilde yapılmamalıdır. Müze yönetimine düşen görev, müze koleksiyonlarını doğru şekilde geliştirerek, "gereksiz" gibi gözüken objeleri büyük bir titizlikle ve dikkatle elden çıkararak ve gerekli fonları kullanarak müzesini geleceğe taşımaktır. Teknoloji o kadar hızlı geliyor ki belki gelecekte insanlar eserlere daha önce düşünemediğimiz şekilde yaklaşarak anlamaya çalışacaktır.⁴⁷ Bunun mümkün olması için koleksiyonlar geleceğe sağlıklı ve bakımlı bir şekilde taşınmalıdır. Bu da belli bir koleksiyon politikasının çerçevesinde mümkündür.

2.2. Koleksiyon Politikasını Biçimlendiren Etkenler

ICOM'un Mesleki Ahlak Kod'unun 2.8. sayılı maddesinde belirtildiği gibi "müze, teşhirdeki bilginin dürüst ve objektif olmasını sağlamalıdır". Ancak bunun uygulanması neredeyse imkansız olan bir ilke olduğunu görebilmekteyiz.

⁴⁵ Timothy. Ambrose ve Crispin Paine. op. cit., s.16.

⁴⁶ Ibid., s.156.

⁴⁷ Ibid.

Bir müzenin koleksiyon politikasının, müze çalışanları ve hayat koşulları tarafından oluşturulduğu için hiçbir zaman bağımsız veya tarafsız olduğu söylenemez. Bir müze, her ne kadar insanların çoğunluğu tarafından, değişime uğramayan statik bir kurum olarak görülmesine rağmen tüm yönleriyle bulunduğu dönem ve toplum tarafından şekillendirilmiş olup kendisi de onları temsil etmektedir. Fikir, düşünce, önyargı, örf, adet, tarih gibi insan doğasının ayrılmaz soyut kavramları, müzenin ortaya koyduğu somut faaliyetleri etkilemektedir.

"Sanat Müzesi öncelikle koleksiyonuyla doğal bağları olan kişi ve kurumlarla ilişki içindedir. Müze başta sanatçı, sanatçı örgütleri, sanatsever, koleksiyoncu , sanat okulları, sanatçı adayları, sanat yazarı, sanat tarihçisi , eleştirmen ve sanatın ticaretini yapan galeri, sanat aracısı, müzayede kurumları, nihayet diğer müzelerle olan ilişkilerinde doğal bir çemberin merkez noktasındadır".⁴⁸

Sanat Müzeleri, özellikle modern ve çağdaş sanatın oluşumunda, söz sahibi kurum pozisyonundadırlar. Ancak uzmanlık açısından yararlı olan bu durum, sanatı kısıtlamamalıdır. Müze; halen üretilmekte olan sanatı belli bir mesafeden seyretmeli. Müzenin sorumluluğu; otoritelerini kullanarak insanların beğenilerini belli yönlere çekmek veya sanat tarihini şekillendirmek değil, yeni sanat ürünlerini kamuoyuna sunmak ve tanıtmaktır.

Bu rolün gerçekleşmesinde, koleksiyon politikasının güçlü temeller üzerinde kurulmuş olması önemlidir. Koleksiyon politikası, bir müzenin felsefesini yansıtmaktadır. Doğal olarak da koleksiyon politikası oluşturulurken müzeyle ilgili birçok neden etkili olmaktadır. Bu etkenleri, doğaları ve içerikleri açısından, aşağıdaki gibi ayırt edebiliriz:

- Müze içi etkenler
- Sanat dünyası

⁴⁸ Tomur. Atagök, " Sanat Ortamında müze Merkezli İlişkiler", op. cit.

- Siyasi etkenler
- Sosyolojik etkenler
- İdeolojik ve psikolojik etkenler

2.2.1. Müze İçi Etkenler

Bunlar müzenin iç teşkilatından veya müzenin karakterinden ve fiziksel özelliklerinden kaynaklanan etkenlerdir.

ICOM'un Mesleki Ahlak koduna göre 2.8. sayılı maddesine göre, müzenin başlıca görevi; müze koleksiyonlarının ihtiva ettikleri önemli malzemeyi gelecek için eksiksiz bir şekilde korumak olup araştırma, eğitim, sürekli teşhir, geçici sergiler ve başka özel faaliyetler aracılığıyla, yeni bilgilerin oluşturulması ve yayılması için koleksiyonlarını kullanmaya yükümlüdür. Bu tür faaliyetler, müzenin mevcut politikası ile eğitim amaçlarına uygun olmalı ve koleksiyonun niteliği veya bakımını tehlikeye sokmamalıdır.

2.2.1.1. Müze Koleksiyonunu Tamamlamak

"Gelecek için planlamada, mevcut koleksiyon önemli bir başlama noktasıdır" .⁴⁹

Geçmişte olduğu gibi günümüzde bile bir çok müze bir "depo" mantığıyla, her bağışlanan veya önlerine çıkan objeyi koleksiyonlarına katmaktadır. Halbuki koleksiyon politikasında, müze koleksiyonundaki eksikler veya fazlalıklar tespit edilerek böyle hatalara yer verilmemektedir.

Günümüzde müzenin; içindeki sanat eserlerinin aracılığıyla bir konuyu açıklayıcı, anlaşılır ve kronolojik bir şekilde anlatması gerekir. "Koleksiyonlarındaki

⁴⁹ Association of Art Museums Directors. Professional Practices in Art Museums. New York: 1992, madde 14.

eksiklikleri tamamlamak üzere, geçmişe dönük olarak, ya da koleksiyonlarını geliştirmek üzere, ileriye yönelik olarak yapıt sağlarlar".⁵⁰ Bu, gelişigüzel hediyelerle değil, belirli bir koleksiyon politikasıyla mümkündür.

Değeri veya önemi ne olursa olsun, koleksiyon politikasının sınırlarının içine girmeyen bir eser, büyük bir ihtimalle depoya gidecektir. Ancak depodaki koşulların, sergi alanlarındaki koşullardan daha kötü oldukları bilinmektedir. Depoya kaldırılan eser de, daha hızlı bir bozulmaya mahkum olmaktadır. Böylece müze uzmanlarının depodan bir eseri alıp teşhire koymaları, depodaki eserlere nazaran bu esere daha iyi koşul sağlamaktadır. Halbuki eserlerin uzun ömürlü olması için, müzenin sergi alanları ile depolarda aynı iklim, nem, ışık koşulları sağlanmalıdır.

Özellikle yeni bir müzenin kurulması söz konusuysa, boş odaları doldurmak amacıyla alınan objelerin daha sonra problem yaratacakları önceden bilinmelidir. Ancak her ne kadar yeni bir müze belli yöntemlere ve ideallere göre koleksiyonunu geliştirse de şu bir gerçektir ki belli bir derecede uzlaşma kaçınılmazdır. Örneğin bir müzeyi kurabilmek için daha az iyi eserlerle idare edip gelecekte daha iyilerinin yerlerini alacaklarını ümit etmek gerekebilir. Yeni bir müzede bilinçli bir koleksiyon politikası hataları önleyebilmektedir. Eski, belli bir düzende işleyen bir müzeye ise bir koleksiyon politikası uyarlama çabası birçok engellerle karşı karşıya kalabilir. Mevcut eserler, yeni eserlerin seçimini zorlaştırmaktadırlar. İlk önce müze koleksiyonundan yararlanıp teşhirdeki eserler gözden geçirilmeli, sonra da eksiklerinin tamamlanmasına gidilmelidir.

Böylece bir satın alma durumunda, müze yönetimi bilinçli bir şekilde öncelikle koleksiyonunun bütünlüğü ve devamlılığını sağlayacak eserleri tercih edecektir. Ayrıca kayıttan düşme (disposal/deaccessioning) durumunda da yanlış eserlerin verilmesinden kaçınılacaktır. Müze yönetimi, koleksiyonundaki boşlukları doldurmak amacıyla,

⁵⁰ Tomur, Atagök, "Çağdaş Müzecilik Kavramı doğrultusunda Türk Sanat Müzelerinin kültürel Etkinliklerin Saptanması". op.cit., s.11

koleksiyonuna "tarihi" bir şekilde yaklaşması lazımdır.⁵¹ Müze *bir* Monet, *bir* Kandinsky veya *bir* Picasso aramamaktadır. Koleksiyonun belli bir boşluğunu dolduracak belli bir çeşitten ve tarihten gelen bir eser lazımdır. Günümüzde ise bu tür eserler, kolay bir şekilde bulunmamaktadır. Bu tür eserleri bulmak ve edinmek amacıyla, küratörlerin dikkatli bir araştırma yapmaları gereklidir.⁵²

Etkili bir koleksiyon politikası, sadece eksikleri tamamlamakla kalmamaktadır. Koleksiyonun güçlü olduğu noktaları bulup onları geliştirerek müzenin belli bir konuda uzmanlığını pekiştirmekte ve diğer müzelere nazaran avantaj sağlamaktadır.

Bağışlar konusunda, seçici bir yaklaşımın önemi açıkça ortadadır: Bazen bağışlayan, bağışlamak istediği nesnelerin tümü teşhire konacak diye beklemektedir. Ancak bu isteği, müzenin öngördüğü koleksiyon politikasıyla uymayabilmektedir. Bu durumda, müze, koleksiyonunu tamamlayan veya mevcut eserlerin kalitesine muadil olan eserleri seçmek mecburiyetindedir. Bazen de bir küratörün, bilim adamından çok gerçekçi biri olması gerekmektedir. Bununla ilgili, A.B.D.'de Washington Ulusal Sanat Galerisinin eski müdürü John Walker, Samuel Kress koleksiyonunun bağışlanmasıyla ilgili aşağıdaki olayı anlatmaktadır: "...Bay Mellon, Galerinin kuruluşunu düzenleyen Kongre yasasına böyle bir maddenin konulmasına ısrar etmiş: "...Bağışı yapan (Andrew Mellon) tarafından edinen koleksiyondaki eserlerin yüksek kalitesine muadil olmadığı sürece, Galerinin sürekli koleksiyonuna hiçbir eser alınmayacaktır." Samuel Kress'in koleksiyonu, bu maddede belirtildiği gibi, Bay Mellon'un amacına uygun muydu? Hakikaten değildi. Ancak bir ikilemdeydim. Bay Mellon yalnızca 125 resim ile 23 heykel bağışlamıştı. 148 objeyle, yüzü aşkın galerisi bulunan bir bina açmak üzereydik. ... Her odada bir sanat eseri için para ödemesi lazım olan Kongresi düşünün. ...Kaliteyi mümkün olduğu kadar tutabilmek için Samuel Kress'ten daha az resim ve heykel vermesini rica ettik. Ancak koşullarını değiştirmeye hiç niyetli değildi. Kabul ettik yoksa koleksiyon New York'ta kalırdı. ... Hakikaten başka seçeneğimiz yoktu. Ancak Mellon koleksiyonunda mevcut

⁵¹ Museum of Modern Art. Guide. New York. 1982, s.25.

⁵² Ibid., s.26.

olan 2-3 zayıf resim vardı. Bu resimlerin standardını, Kress koleksiyonuyla karşılaştırarak, Kress bağışının Mellon koşullarını karşıladığı gibi bir mantık yürüttüm . Böyle bir bahane ile imzayı koydum".⁵³

2.2.1.2. Kurtarma Amacı

Eğer bir müze bir eseri alamaz ise, belki o eser bulunduğu kötü koşullardan dolayı kaybolacaktır. Müzenin amacı onu, toplumun bilgi, görgü ve birikimi için kurtarmak olmalıdır.

Ancak bir eseri, yıllar boyunca bulunduğu yerin nem, iklim, hava, ısı koşullarına uyum sağladıktan sonra, alıp teorik olarak en iyi koşulların hakim olduğu bir müzeye getirmek her şeyin çözümü değildir. Yanlış bir seçim sonucu müze koleksiyonuna uymayan bir eser depoya kaldırılırsa daha fazla zarar görecektir.

Ne var ki müze küratörlerinin bazen zamana karşı yarıştıkları bir gerçektir. Bazı eserler, müzeye alınmayınca ya kaybolmakta ya yabancı koleksiyoncular tarafından ülke dışına çıkarılmaktadırlar. Bu gibi durumlarda akıllı çözüm, ilk önce eseri almak sonra onu mevcut politikasıyla karşılaştırmaktır. Buna örnek olarak, 1945 tarihinde, Fransa'nın Normandiya'-nın bir köyünde küçük bir kiliseyi restore eden mimar, Anıtlar Müdürlüğüne ilginç bir tablonun bulunduğunu haber vermektedir. 20 sene sonra, Georges de la Tour'a ait olduğu sanılan tablo,hava koşullarından ve konservasyon problemlerinden dolayı emniyeti kuşkulu olduğundan 1979'da Louvre Müzesine alınmıştır.

Bazen bir eserin ülkeden çıkması söz konusu olunca, eserin niteliklerine göre devlet onun ülkede kalmasını sağlayabilmektedir. Örneğin, Fransa'da Devlet, bir sanat eserinin ülkeden çıkmasına izin vermektedir. İzin verilmez ise, üç sene sonra eserin sahibi bir kere daha izin için müracaat edebilir, ve devletin o zaman üç alternatifi vardır: söz konusu sanat eserini ya satın almak, ya tarihi anıt/eser olarak tasnif etmek ya ülkeden

⁵³ John. Walker. Self-Portrait with Donors: Confessions of an Art Collector, Boston, 1969, s.139-140.

ıkmasına izin vermek. Bu şekilde bir çok eser müzeler için veya müzeler tarafından, btçeleri yeterli oldukları sürece satın alınabilmektedir.

İngiltere'de bir ihraç izni istediğinde, konuyla yetkili bir "uzman-danışman", eserin;1950'te yürürlüğü giren "Waverley kıstaslarına" uyup uymadığını incelemektedir. Bu kıstaslar, bu üç sorunun cevabıdır:

lkeden çıkması gerçek bir felaket olacak kadar, bu eser İngiltere tarihine ve ulusal bilincine ne kadar sıkı bir şekilde bağlı? Bu eser üstün bir estetik değer ve öneme sahip mi? Bu eser sanatsal, kültürel veya tarihi araştırmalar için özel bir niteliğ sahip mi? Eğer eser hiç bir kıstasa uymuyorsa, danışman ihraç iznini verebilir. Yoksa, konu, bakanlığa fikrini verecek bir "inceleme komisyonuna" intikal etmektedir. Eserin, ülkeden çıkmaması gerekli ise, o zaman izni iptal olup bir kamu kurumu veya özel bir koleksiyoncu eseri satın almak için bir teklifte bulunabilir.⁵⁴

Ancak eserler sadece evre koşullarından değil, insanlar tarafından da tehlikeye sokulmaktadırlar. Uluslararası yasadışı eser ticaretinden dolayı birçok eser kar amacıyla satılmaktadır. Bu eserler, müze tarafından alınıp gerekli olan dikkat ve ilgiye kavuşmaladırlar. ICOM'un Mesleki Ahlak Kodunun 3.1. maddesinde de söylendiği gibi, "Müzeler, olağanüstü bir durum olmadıkça, katalog, konservasyon, depolanma veya sergilenmesi uygun bir biçimde yapılamayacağı malzemeyi edinmemelidir. Müzenin yürürlükte olan yazılı politikasının dışındaki alımlar, çok olağanüstü durumlarda yapılmalı. Bu durumda, sadece söz konusu objenin çıkarları, ulusal veya diğer kültürel miras ve diğer müzelerin çıkarlarını göz önünde tutarak idari heyetin kararından sonra eser alınmalıdır". Müzeler, bulundukları yörelerin tüm sanat eserlerini tanıyıp onların tüccarlar tarafından alınmasını nlemelidirler.

⁵⁴ "Une loi pour ou contre le marche". *Beaux-Arts Dergisi*, No 155 (Nisan 1997), s.110-111.

Bazen müze, sanat dünyasındaki yerinden veya ilişkilerinden dolayı, önemli bir eseri, kendi koleksiyonlarına katamaz ise bile, ona uygun bir yer bulabilmektedir.

"Çağdaş sanat müzeleri bir sanat patronu olarak görev yapamıyor, herhangi bir nedenle bir yapıtı alamıyorlarsa, bunu değerlendireceklerini düşündüklerini özel kurumlara önerirler ve böylelikle yapıtların toplumun malı olmasını sağlarlar".⁵⁵ Bu özellikle, müze uzmanları ve mütevelli heyetin estetik kıstaslarını zorlayan çağdaş sanat yapıtlarının durumunda geçerlidir. Böylece, mütevelli heyeti tarafından bir eserin alınması geri çevrilmişse, eser, daha sonra müzeye bağışlanmak üzere başka bir kişiden satın alınabilir.

2.2.1.3. Müzenin Yeterliliği

Argentina, Buenos Aires'te 4.11.1986 tarihinde ICOM'un 15. Genel Kurulu tarafından kabul edilen ICOM Mesleki Ahlak Kodunun 2.1. maddesine göre "yönetimin sorumluluğu; elindeki tüm koleksiyonları uygun biçimde barındırıp, bakımları ve dokümantasyonlarının yapılmasını sağlamaktır. Minimum standartlar, (...) her bir müzenin büyüklüğü ve sorumluluğuna göre değişmektedir". Ayrıca, 2.4. nolu maddede "müzenin koleksiyonun fiziksel güvenliği ve sunulması için uygun çevreyi sağlamak zorunda olduğunu" açıkça belirtilmektedir.

Ayrıca A.B.D.'ndeki Sanat Müzeleri Müdürleri Derneği'nin "Sanat Müzelerinde profesyonel Uygulamaların" 22. maddesine göre "Teşhire çıkarılacak bir eserin seçimi ve yerleştirilmesi, profesyonel bir karardır. (...) Sanat eserlerinin depolanma, taşınma ve teşhirinde, en yüksek profesyonel standartlar uygulanmalıdır".

Müze barındırdığı eserlerle ilgili nitelikli ve donanımlı olmalıdır. Eserleri çevre koşullarından (nem, ısı, ışık, titreşim, mikroorganizmalar vs) ve yangın, hırsızlık türü

⁵⁵ Tomur, Atagök. "Çağdaş Müzecilik Kavramı doğrultusunda Türk Sanat Müzelerinin kültürel Etkinliklerin Saptanması". s.13.

zararlardan korumak müzenin ilk hedefi olmalı. Bu amaca bağlı olarak da, müzenin, gereken personel ve altyapıyı sağlaması gerekmektedir. Bunu başarabilmek ve eserlerin bütünlüğünü sağlamak amacıyla yeterli kaynak bulmakla sorumludur.

Bir müzenin bilerek bakamayacağı bir eseri koleksiyonlarına katması, bilimsel ahlak ile çelişmektedir. Yani müze sanat eserlerine iyi bakabilir mi, iyi koşullar yaratıp muhafaza edebilir mi? Bunları ayrıca "kuratorluk kapasitesi" (curatorial abilities) olarak da adlandırabiliriz. Bir müze, yeterince donanımlı olmayıp bir eseri koleksiyonlarına katarsa o zaman o eser ya kötü iklim, depolanma vs nedenlerden zarar görecektir veya eksik bilgidir ötürü önemsenmeyecektir. Ayrıca, bir müze, çok ihtiyacı olmayan bir eseri almakla onun görülmesini veya serbest dolaşımını önlemektedir.

Bu tür durumlarla karşı karşıya kalan eserler, gelecekte kayıttan düşme sürecine girmeye mahkumdurlar.

Bir müze, himayesinde bulunan eserlerine bakamayacak durumdaysa veya mevcut koşullar yüzünden eserlerin bütünlüğü tehlikedeyse, ya bakabildiği kadar eser sergilemeli ya da işlevlerini tümüyle durdurmalıdır. Buna manevi olarak mecburdur.

Bu açıdan Fransa'da Versailles Sarayı bünyesindeki Fransa Tarih Müzesinin (Musée de l'Histoire de France) örneği ilginçtir. 125 odada teşhirde bulunan 8.000 resim ve 2.000 heykel, Avrupa'nın en büyük tarihi pinakoteklerinden birini oluşturmaktadırlar. Ancak, bekçi eksikliğinden ötürü , müze kamuoyuna açık değildir. Bu sorun ancak Kültür Bakanlığının vereceği fonlarla 150 yeni bekçi alınırsa çözülebilir.

Müzenin tarihi 19. asıra uzanmaktadır. Fransa'da kraliyetin restorasyonu ile tahta çıkan ancak hiç bir zaman Versailles'da yaşamayan "vatandaş - kral" Louis - Philippe, varlığının büyük kısmını Fransa'nın tarihini resmeden binlerce sanat eserleri satın alarak veya siparişini vererek bu müzeyi kurdu. Açılışı 1837 'de yapılan bu müzeyle, Louis - Philippe hem ulusal barışını hem tahtındaki kalıcılığını sağlamlaştırmak istedi.

Ancak 1848 ihtilaliyle Louis - Philippe tahtından oldu. Bir çok kişi ise, müzeyi kurmak için bir çok değerli ve eski eserleri bozmakla onu suçlamaktadır. Müzedeki tüm eserler aynı sanatsal değeri taşımamaktadırlar. David, Deleacroix ve Veronese'nin eserlerinin yanı sıra, Louis - Philippe siyasi nedenlerden ötürü tanınmamış bazı sanatçılara da siparişler vermiş. Görüldüğü gibi, personel eksikliğinden ötürü bu sanat eserleri kamuoyundan uzaktırlar.

Böylece müze yönetimi, koleksiyon politikasını saptarken, müzenin bilimsel, idari, finansal ve personel açısından yeterliliğini göz önüne alarak davranmalıdır.

2.2.1.4. Yeni Kurulacak Olan Bir Sergi - Geçici Sergiler

Yeni planlanan bir sergi, yeni bir veya birkaç eserin satın alınması, ödünç alınması veya depolardan teşhire çıkarılması için geçerli bir neden olabilir.

" Sanata ve sanatçıya olan sorumluluğunu, sanatçıları ödüllendiren yarışmalı , retrospektif, temalı sergiler , bienaller düzenlemeye, sanatçılara müze ya da başka kurumlar için yapıt üretmeye katalizatör olmaya, uzman kadrosunun dikkatini çeken genç sanatçıların deneysel sergilerini yaparak yerine getirirken , onun yaratıcılığını destekler".⁵⁶

Teşhire alınacak eserler, serginin konusuna göre seçilmektedir. Geçici serginin karakterine göre (retrospektif, yarışmalı, gezici, eğitim vs) eserler de serginin temasını en iyi şekilde ortaya çıkarmak amacıyla sergilemeye dahil edilmektedir. Konuyu aydınlatmayan, alakasız olan, kaliteleri düşük olan, kamuoyunun ilgisini çekmeyen yapıtlar, geçici serginin niteliğini düşürecekleri gibi, başarısını da kısıtlamaktadır.

Geçici sergilerin yararları aşağıdaki gibi sıralanabilir:

⁵⁶ Tomur, Atagök, "Sanat Ortamında müze Merkezli İlişkiler" , op. cit.

- Sürekli koleksiyonların yanında değişiklik ve çeşitlilik kazanmaktadır. Sürekli aynı koleksiyonları teşhir eden bir müze, özellikle de yerel ziyaretçilerin ilgisini kaybetmeye mahkumdur. Müzede gösterilecek yeni eserler, müzeye hareketlilik kazandırmaktadır.

- Müze koleksiyonlarında bulunmayan koleksiyon, konu veya eser sunmak. Bu şekilde kamuoyunun değişik ülkelerden başka türlü göremeyeceği veya teşhirde olmayan koleksiyon ve eserleri geçici olarak sergilenerek yeni ziyaretçilere erişebilmektedir.

- Müzede teşhirde olan ancak az aydınlatılmış bir obje veya koleksiyon yönünü daha geniş bir şekilde açıklamak. Planladığımız sergi ile ilgili destek malzeme sağlayarak müzede bulunan bazı eserlerden çok farklı bir anlatım veya sergileme sonucu elde edebiliriz.⁵⁷

Bir sanatçı için geçici bir sergi düzenleyen müze, bağış alabilmektedir. Örneğin Kokoschka sergisini sunan Tate Galerisine, sergi bitince, ressamın dul eşi tarafından iki tablo verilmiştir.

Her geçici sergi genel olarak daha önce ele alınmamış konular incelediğinden , sergi için seçilen eserler bir sanatçının, sanat akımının veya konunun tüm yüzlerini ele alamayıp ancak belli bir yönünü araştırmaktadır. Böylece müze, belli bir eksikliğini saptayıp düzeltebilmektedir. Bazı örnekler:

- Paris'te Centre Pompidou'daki Ulusal Modern Sanat Müzesinde 30.1.1997 - 29.9.1997 tarihleri arasında düzenlenen "Made in France, 1947-1957" sergisi. İnternet'ten de ziyaret edilebilen bu sergi⁵⁸ , Centre Pompidou'nun 20. ve Müzenin 50. senesinin kutlamalarının çerçevesinde organize olmaktadır. Bir sergiden çok, yeni bir

⁵⁷ Timothy. Ambrose ve Crispin Paine. op. cit.. s.54.

⁵⁸ İnternet'teki adresi: <http://www.cnac-gp.fr/programme/97/presen-collec/97.htm> .

"accrochage" (asma) olan bu faaliyet, Pompidou Merkezinin 3. ve 4. katlarında, müze koleksiyonlarının teşhirini tümüyle yenilemekte ve bazı eserleri ilk defa gün ışığına çıkarmaktadır. Müzenin her altı ayda bir uyguladığı bu yeni asmalar müzenin muazzam zenginliğini ve koleksiyonlarının tarihi niteliğini göstermektedir. Bu yeni sergi, koleksiyonların çeşitliliği aracılığıyla Paris'i uluslararası sanatsal üretimin merkezi olarak göstermektedir. Eserler , sanat tarihinin dar kategorilerine veya sanatçı nesillerine sığdırılmamaktadırlar. Fransa'da çalışmış ve müze koleksiyonlarında eserleri bulunan sanatçıların eserlerini, benzerlikler veya zıtlıklarının aracılığıyla teşhir etmektedir. 1947'den sonra faal modern sanatın ustalarının eserleri (Braque, Ernst, Chagall, Duchamp, Matisse vs.), çağdaş sanatçıların (Balthus, César, Matta vs.) resim, heykel ve çizimleri, video ve fotoğraf enstalasyonları veya interaktif teknolojiyle sunulmaktadırlar.

- 13.1.1997 tarihine kadar açık kalacak olan ve Musée d' Orsay' nın kuruluşunun 10. senesini kutlamak amacıyla düzenlenmiş "Empresyonizmden Art Nouveau'ya. Musée d' Orsay'nın yeni eserleri: 1991-1996" konulu sergi.

Bu sergide müzenin 1991 senesinden itibaren koleksiyonunda yer alan eserler sergilenmektedir.

- 18.10.1996-20.1.1997 tarihleri arasında, Paris'te Grand Palais'de düzenlenen "Picasso ve Portre" konulu sergide, sanatçının, yaşamının değişik zamanlarında yaptığı ve arkadaşları, eşleri ile çocuklarından esinlendiği portreler yer almaktadır. Bu sergi New York Çağdaş Sanat Müzesinde (MoMA) büyük bir başarı gördükten sonra aynen Grand Palais'de transfer edilmiştir.

- 3.11.1996 tarihine kadar açık kalacak olan İtalya Napoli'deki Maschio Angioino'da yer alan "Andy Warhol: İtalya'ya Seyahat" konulu sergi. Sergide, sanatçının, İtalya'da kaldığı süre içinde yaptığı 250 eser yer almaktadır.

Bir çok defa geçici bir serginin düzenlenebilmesi için, mevcut koleksiyonların ya yerleri değiştirilmekte ya da depolara transfer edilmektedirler. 1965 tarihinde Brüksel'deki Musées Royaux des Beaux-Arts, "Rubens ve Zamanı" konulu sergiyi organize edebilmek amacıyla, tüm galerileri boşaltma mecburiyetinde kaldı. Ancak bu şekilde ziyaretçide, koleksiyonların sürekli "yolda" oldukları ve müzelerin daimi bir "tadilat" halinde oldukları izlenimi oluşmaktadır. Böylece geçici sergilerin uğruna mevcut koleksiyonlar ihmal edilmektedir.⁵⁹

2.2.1.5. Ziyaretçi Sayısının Arttırılması

"Özel sergiler daha geniş ve çeşitli kamuoyu çekmekte ve müze programının diğer faaliyetlerine katılımı teşvik etmektedir. Genel olarak sergiler ya sürekli koleksiyonu tamamlarlar veya kamuoyuna yeni malzeme getirmektedirler. (...) Gelir için kesilecek biletlerin etkisi, etkin bir faktör olmamalıdır".⁶⁰

Müze yönetimi, diğer sosyal faaliyetlerin yanı sıra, yeni bir eserin alınmasıyla ödünç veya geçici serginin aracılığıyla müzeye daha fazla insan çekebilmektedir.

1935'te New York'taki Museum of Modern Art ,düzenlediği Van Gogh sergisi için, Lahey Kröller-Müller kurumundan 43 resim almıştır. Müze ziyaretçi sayısında tüm rekorları kıran bir patlama oldu ve tüm Amerika'dan sergiyi görmek için insanlar geldi.

Tabii ki müzeye gelen yeni bir eser, etkili bir pazarlama malzemesi olmaktadır. Özellikle ünlü bir eserin taşıdığı ün halesi, müzeye prestij vermektedir. 1962 tarihinde Leonardo da Vinci'nin ünlü Mona Lisa tablosu; Washington'daki Ulusal Galeri ve New York'taki Metropolitan Müzesine sergilenmek üzere Paris'teki Louvre Müzesinden gelmiştir. Açılışı A.B.D. Başkanı R. Kennedy ve Fransa'nın Dışişleri Bakanı André

⁵⁹ Germain. Bazin. *The Museum Age*. New York: Universe Books Inc., 1967. s.276.

⁶⁰ Association of Art Museums Directors. op. cit., madde 29.

Malraux tarafından yapılmıştı. Resmi öne çıkaran özel duvar düzenlemesiyle, serginin her gününde binlerce kişi tarafından ziyaret edilmişti.

2.2.1.6. Müzenin Büyüklüğü

Bir müzede, eserlerin çoğunun sergilemede değil, depoda olduğu bilinen bir gerçektir. Yanlış koleksiyon politikaları ve uygulamaları yüzünden veya sadece eserlerin çokluğundan ötürü, ancak bazı eserler sergi salonlarına doğru yollarını bulabilmektedirler. Örnek olarak New York'taki Museum of Modern Art (MOMA) :müze, 1964 tarihinde yeni binalar ilave ettiği halde, 1970'lerde bile yer darlığından şikayetçiydi. Her defada koleksiyonunun ancak küçük bir kısmı sergilenebilirdi. Daha önce geçici sergiler için ayrılan bölümler bile yeni alınan eserleri teşhir etmek üzere ayrılmıştı. Ayrıca ziyaretçi, lobby, asansör ve diğer kamu bölümlerini doldurmaktaydı.⁶¹ Depoları gün ışığına çıkarılırsa, daha iki tane çok iyi müze kurulabileceği söylenmektedir.⁶² Hakikaten de, müzede bulunan 3000 eserden yalnızca 500 veya 600'u sergilenmektedir. Nitekim, MOMA bürolarını yanındaki bir binaya taşımak üzere Dorset binasını satın almaya yöneltmektedir. Böylece, daha çok eser sergilenebilecektir.(Bu alışveriş, iyi bir... Van Gogh tablosunun fiyatına eşdeğerdir, yani takriben 60.000.000 USD).MOMA yetkilileri, bu yer darlığı nedeniyle bir çok eserin müzeye bağışlanmadığını söylemektedirler.⁶³

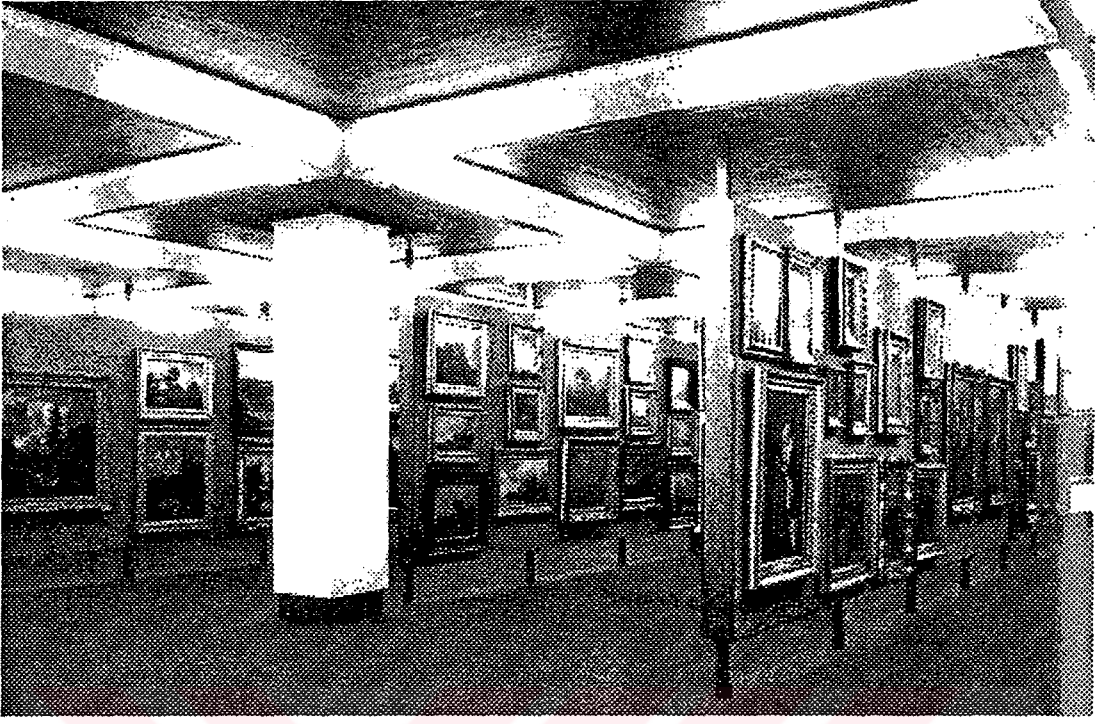
Başka müzeler , Londra'daki National Gallery gibi, neredeyse eserlerinin tümünü sergilemektedirler (Resim 2.1.).⁶⁴

⁶¹ The Museum of Modern Art. op.cit.. s.33.

⁶² Karl E. Meyer. op. cit.. s.197-198.

⁶³ "Plus d' espace pour le MoMA". *Le Journal des Arts*. No 22, s.37

⁶⁴ Holman. Potterton. *The National Gallery-London*. London> Thames and Hudson, 1988, s. 4.



Resim 2.1. Londra'daki Ulusal Galeri'nin alt galerileri. Bu müzede depolar veya keşfedilmemiş eserler olmadığından dolayı tüm eserler teşhirdedirler.

Bunun için, bir çok müzeci, müzelerin gelişimlerinde, en azından süreklilik kadar seçiciliğin de önemli bir faktör olduğunu düşünmektedir.⁶⁵

Ayrıca unutmamak lazım ki, tarihi binalarda barındırılan müzelerin çoğu önceden yeterli plan/hesap yapılmadığı için yer problemiyle karşı karşıyadırlar. Bazen de eserler, mevcut ortama göre seçilmekte veya uyarlanmaktadır. Eski bir binanın ihtişamlı veya çok süslü ortamının eserin önüne geçmemesi amacıyla, müzeci, panolar gibi yardımcı malzemeye başvurabilir. Kuruldukları zaman, başka bir fonksiyon (saray vs) veya hedef için (belli genişlikteki bir koleksiyonu barındırmak) tasarlanmış müzeler günümüzde müzecilik ihtiyaçlarını karşılayamazlar.⁶⁶ Örneğin Louvre Müzesinde, dünyadaki en büyük müze koleksiyonunun dışında, ayrıca Direction des Musées de France, yani Fransa Müzeler Genel Müdürlüğü'nün tüm idari bölümleri ve Maliye

⁶⁵ Karl E.. Meyer. op. cit.. s.198.

⁶⁶ Bazin. op. cit.. s. 274.

Bakanlığı ve Ecole du Louvre okulu barındırılmaktaydı. Sonuç olarak, hem sergi alanları hem depolar doludur.⁶⁷

Bu duruma çözüm olarak, Louvre'un koleksiyonlarının teşhirini pekiştirerek aynı anda sarayın tümüne müze işlevini vermek üzere Fransa eski Cumhurbaşkanı François Mitterand tarafından "Büyük Louvre" projesi başlatılmıştır.⁶⁸ Seine nehrinin sağ tarafında bulunan ve 40 dönüm üzerinde inşa edilmiş Louvre sarayı, takriben 60.000 m² sergi alanlarından ibarettir. Aynı anda "Grand Louvre", kültürel bir kurum olarak konferanslar, yayınlar, audiovizüel ve interaktif ürünleriyle kamuoyunu eğitmede de aktif bir rol oynamaktadır. "Grand Louvre" projesinin 1981-1998 tarihleri arasında gerçekleştirilmesi öngörülmüştür.⁶⁹ Proje aynı anda müzecilik, mimari ve şehircilikle ilgili bir karaktere sahiptir: Louvre müzesinin büyütülmesi ve çağdaştırılması, sarayın değerlendirilmesi ve tüm bu kompleksin şehre açılmasından ibarettir. 1983 tarihinde, projeyi takip etmek amacıyla devlet tarafından Grand Louvre'un Kamu Kurumu (Etablissement public du Grand Louvre) kurulmuştur. Bu kurum işlerin tümünü 1998 tarihine kadar yürütecektir. Bu tarihte yenilemelerin bitmiş olmaları gerekir. Bu proje için devlet tarafından 69 milyar frank verilmiştir. Bu işlerin sonucunda, sergi alanları çift misline ulaşır 160.000 m²'yi geçecektir, bilimsel, teknik ve idari bölümler için ayrılmış mekanlar beş misline, kamuoyu için ayrılmış mekanlar on üç misline varacaktır. Bu şekilde bir çok eser depodan alınıp teşhir edilecektir.

Günümüzde müzeler, kamuoyuna karşı birçok sorumluluk yerine getirip o ölçüde birçok ayrı bölüm içermelidirler: konservasyon merkezi, iklim kontrol sistemi, depolar, park, konferans salonları, idari bölümler, kantin,vestiye, teknik personel bölümleri, enformasyon bölümü, geçici sergiler bölümü, çocuk kanadı, kafeterya vs. Bu durum, 19. yüzyılda hakim olan durumun tam tersidir.

⁶⁷ Ibid., s.274.

⁶⁸ Internet'teki adres:http://mistral.culture.fr/louvre/grand_lou/projet.htm.

⁶⁹ Ibid.

2.2.1.7. Bütçe İmkanları Ve Finansman

Küçük bir kasaba müzesinin; örneğin Picasso'nun eserleriyle ilgili bir koleksiyon politikası saptamasının anlamı yoktur. Açıkça görülür ki kısıtlı bütçesiyle, ödünç bir sergi söz konusu olsa bile, taşıma ve sigorta işlemlerini bile karşılayamaz.

Bunun için, müzenin koleksiyon politikası makul ve gerçekçi sınırlar içerisinde oluşturulmalıdır. Bu sınırlar, sanat piyasasındaki eser fiyatlarının dalgalanmasından etkilenmektedirler. Örneğin, hükümet tarafından eser satın alması için iki milyon poundluk bir ödeneğe sahip Londra'daki Tate Galerisi; yılların geçmesiyle beraber bu paranın satın alma gücünün azaldığını görmüştür.⁷⁰ 1981 senesinde Jasper Johns'un bir tablosunun değer 165.000 poundken, aynı tablonun 1990 senesindeki değeri, bir milyon pound civarındadır. Durum böyle olunca, 1981 senesinde aynı parayla Tate Galerisi; Duchamp, Dali, Ernst, Johns, Spencer, Magritte, Beckmann, Auerbach, Kossoff ve bunun gibi ünlü ressamların eserlerini satın alırken, 1990 senesinde daha az tanınmış veya daha az önemli eserlere yönelmek durumunda kalmıştır.

Mümkün olduğu sürece, bütçe imkanlarına göre, müze koleksiyonlarını tamamlayacak en iyi ve uygun eserler seçilmelidir. Ancak finansal imkan yoksa, icabında ikinci derecede konuyla ilgili veya nitelikli eserler alınabilir. Zaman geçtikçe de, birinci kalite eserleri satın alarak, müzedeki ikincil objelerin yerine koyabiliriz. Artık müzeye lazım olmayan bu eserler, depolara kaldırılacakları gibi, okullara veya üniversitelere ödünç koleksiyon olarak veya ziyaretçilerin dokunabileceği ayrı bir bölüme konularak teşhir edilebilecektir.⁷¹

Bir müze, ilk kurulduğu andan itibaren büyümektedir. Bazen mali durumu, bu büyümeyi takip edememektedir. Örneğin, New York'taki Modern Sanat

⁷⁰ Jeremy, Lewison. "New Directions for a National Collection", Museum Management and Curatorship Dergisi. Cilt 10, No 2 (Haziran 1991). s.198.

⁷¹ Timothy, Ambrose ve Crispin Paine. op. cit., s.22.

Müzesi⁷²; sürekli genişleyen kamuoyuna hizmet etmek, yeni koşullara ve gereksinimlere cevap vermek, büyüyen koleksiyonlarının bakımını ve teşhirini genişletmek amacıyla kurulduğu ana nazaran çok daha geniş ve kompleks bir kurum haline gelmiştir. Eskisi gibi bir kaç sanatseverin yardımlarıyla, bu tür hizmetler ve geliri çok aşan harcamaları karşılanamazdı. Müzenin finansal desteğini arttırmak amacıyla güç sarf edildi. Hükümetten ve büyük şirketlerden alınan yardımlar, özellikle büyük sergilerin masraflarını karşılamaktaydı. Ancak böyle bir yardımın kabul edilmesi, müzenin programları hakkında kamuoyuna daha büyük bir sorumluluk demektir. Ayrıca sırf daha az yardım aldığı için yenilikçi sanatın ihmal edilmediğine dikkat etmeliydi.(Ayrıntılı bilgileri Tez'in 2.2.2.1. nolu bölümündedir.)

Ancak özellikle de bütçelerini devletten sağlayan müzelerin durumu zordur: koleksiyonlarını kısıtlı bir bütçeyle tamamlamaya çalıştıklarından dolayı bazen önemli bir eser ortaya çıksa bile onu alamamaktadırlar. Bazen de ihracını durdurmak amacıyla önemli bir eseri satın almasıyla beraber ödenekteki paraların tümü veya büyük bir kısmı eksilip koleksiyon politikasını olumsuz etkilemektedir. Ayrıca, devlet sübvansyonu geçici sergilerin düzenlenmesinde de kullanılmaktadır. Özellikle büyük uluslararası sergilerde, hükümet tarafından karşılanan sigorta giderleri, önemli bir serginin maliyetinin üçte biri veya yarısını bile teşkil etmektedirler. Örneğin, A.B.D. hükümeti, 1989 depreminden hasar gören San Francisco'daki (California) M. H. de Young Memorial Müzesi'nde programlanan uluslararası sergilerinin sigorta giderlerini artık üstlenmemeye karar vermiştir. Böylece San Francisco Güzel Sanatlar Müzeleri Müdürlüğü, bu sergilerin artık California Legion of Honor Sarayı'nda düzenlenmelerine karar verdi.⁷³

Özel müzeler ise daha ayrıcalıklı bir konumdadırlar ve daha geniş ödeneklere ulaşabilmektedirler. Öyle gözüküyor ki sanat müzelerinin , özel ve kamu sübvansiyonuna ihtiyaçları vardır. Ancak bunu başarabilmek için, müzeler insanlara kendilerini tanıtmalıdır: ziyaretçileri müze faaliyetlerine dahil ederek ve müzenin işlev ile

⁷² Museum of Modern Art. op.cit., s.33.

⁷³ Kenneth Baker. "San Francisco:le USA n'assurent plus". *Journal des Arts*. No 41, s.2.

gereksinimleri hakkında bilgi vererek geniş bir finansal desteğe ulaşabilmektedirler. Bunu başarmanın diğer bir yolu, kamuoyunu etkileyen ve yönlendiren şahıslara yaklaşıp onların desteğini kazanmaktır.

Unutmamak lazım ki bazen mevcut fonların kullanımı, önceden belirlenmiştir. Örneğin Londra'daki Ulusal Galerî için öngörülen ve 1924 tarihinde Samuel Courtauld tarafından kurulan fonun parasıyla, ancak geç 19. yüzyıl Fransız tabloları satın alınabilmektedir. Bu durumda müze, koleksiyon politikasına aykırı olmamak şartıyla, ancak fonun şartlarına uyarak eser edinebilir.

Özellikle müzeler için derneklerin önemini vurgulamalıyız. Bazen azimli bir insan topluluğu; devletin veya müze yönetiminin yapamadığını başarmaktadır. Örneğin, Louvre Müzesinin Dostları Derneği; Chicago'daki Art İnstitut'ünden 57.000 üye ile dünyada ikincidir. Sadece üyelik aidatlarından toplanan senelik 14 milyon franklık bütçe, müze koleksiyonlarını geliştirmeye kullanılmaktadır. Alımları istenen eserler; müze küratörlerinin önerisi üzerine sanat tarihçileri, şirket yöneticileri, koleksiyoncular gibi üyelere oluşan 32 kişilik bir kurul tarafından seçilmektedir. Genelde, bu şekilde, yani Derneğin aracılığıyla müzeye senede 6-8 eser girmektedir. Onların katkılarını kutlamak amacıyla 28.4. - 21.7.1997 tarihleri arasında, Louvre Müzesinde "Louvre'un Dostları" isimli sergi düzenlenmiştir.

Bazen de fonların darlığından ötürü, müze depolarında bulunan eserler teşhire konulamamaktadır. Bakımları ek masraflar (personel, bakım, sergi mekanları vs) gerektireceği için kamuoyundan uzak kalmaya mahkumdurlar

Müze, ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla, halkla ilişkiler bürosunun aracılığıyla, mevcut fonların dışında para sağlamayı denemelidir. Bunun için ayrıca medyaları kullanarak daha geniş kitlelere gereksinimlerini tanımlayabilir. Ayrıca önemli mevkilerde bulunan özel kişilerden veya sponsorluk kurumu aracılığıyla imajlarını pekiştirmek isteyen özel şirketlerden de yardım istenebilir.

Bir müzenin mali bütçesini düzenlerken "müzenin öncelikle kamu yararına çalışan bir kurum olduğunu unutmamak lazım. Daha fazla gelir sağlamak amacıyla müzenin standartları ve koleksiyon uygulamaları feda edilmemeli. Müzedeki koleksiyonlar, işlevsel veya kapital gereksinimleri karşılamak amacıyla nakite çevrilecek mallar değildirler.(...) Ayrıca, fon bulmanın amaçları ve planlarının, müzenin profesyonel standartlarına uymasına dikkat edilmelidir".⁷⁴

2.2.1.8. Müzenin Eğitimci / Pedagojik Rolü

ICOM'un Mesleki Ahlak Kod'unun 2.8. nolu maddesine göre "müzenin başlıca görevi; müze koleksiyonlarının önemli malzemeyi gelecek için zarar görmeden korumak olup müze; araştırma, eğitim, sürekli teşhir, geçici sergiler ve başka özel faaliyetler aracılığıyla yeni bilgilerin oluşturulma ve yayılmaları amacıyla koleksiyonlarını kullanmaya sorumludur. Bu tür faaliyetler, müzenin belirli politika ve eğitim amaçlarına uygun olmalı ve koleksiyonun niteliğini ve bakımını tehlikeye sokmamalıdır".

A.B.D.'deki Sanat Müzeleri Müdürleri Derneği'nin Kod'unda şöyle yazılmaktadır: " Bir müzenin programının uygulamasında, hizmet alacağı kamuonunun özellikleri bilinmelidir. (...) Program,müzenin hem mevcut hem gelecekteki kamuoyuyla ilgili olmalıdır. Programda, hem müzenin içine, hem de müzenin dışına çeşitli yaş ve seviyeler için özel sergiler dahil edilebilir."

Son yıllarda, müzenin eğitimci rolü öne çıkmıştır. Özellikle bu durum II. Dünya Savaşından sonra belirgin olmuştur. A.B.D. 'ndeki müzeler, koleksiyonlarını, kamuoyunu eğitmek için kullanmaktadır. Özellikle çocukların eğitimindeki müzenin önemi tartışılmaz olduğundan neredeyse her müzede çocuk bölümleri bulunmaktadır.

Ancak müzenin sürekli teşhirde veya geçici sergilerdeki objelerin kamuoyuna yansımalarını ve insanları eğitmelerini istiyorsak müze koleksiyonu hedef kitle göz önüne

⁷⁴ Association of Art Museums Directors. op. cit., 39, 40, 41 sayılı maddeler.

alınarak kullanılmalıdır. Toplumdan uzak duran, hizmet vermeyen, kendini bilgi otoritesi olarak gören ve insanların ihtiyaç ile isteklerini hiçe sayan bir müzenin eğitimci rolünden söz etmek mümkün değildir. Bu konuda müze idaresi, küratörleri ; kişisel eğilimlerini müzenin toplumsal misyonu ile bağdaştırarak kontrol etmelidir. Bir serginin eğitim yararlarının kamuoyuna ulaşmasını istiyorsak, küratörün ve ziyaretçinin fikir ile beklentilerinin arasındaki dengeyi bulmalıyız.⁷⁵

Bu durum özellikle başka ülkelere gönderilen sergiler için geçerlidir. Belirli bir ülkenin kamuoyu için hazırlanan bir serginin, çok değişik bir zihniyete sahip olan yabancı bir kamuoyuna "konuşması" için önceden her şeyin çok iyi hesaplanması ve planlanması gerekir. Ancak aynı toplumun çeşitli kesimlerine de ulaşmak çok ince ayarlar gerektiren bir durumdur. Sonuç itibarıyla müze, koleksiyonlarının optimum kullanımını ve başarısını sağlamak amacıyla toplum ile sürekli bir ilişki içinde olmalı ve günümüzün tüm olanaklarından faydalanmalıdır.

Bu konuda, müzeler, yalnızca orijinal eserlere dayanarak eğitimci rollerinde başarılı olamazlar.⁷⁶ Mesajları , orijinal eserlerle kısıtlamakla, eksikliklerden ötürü eğitim için daha az kapsamlı olabilmektedirler. Bunun için modeller, kopyalar, fotoğraflar ve yazılı metinlerden faydalanmalı ve bu şekilde odadan odaya geçerken ziyaretçinin gözleri önüne belli bir evrim veya gelişim sergilenmelidir.

Özellikle sanat müzelerinin eğitimci rolleri, dikkat isteyen bir konudur. Eskiden beri sanatın, özellikle klasik sanat tarihinin anlayışına göre "güzel sanatların", elit tarafından desteklendiği, teşvik edildiği ve eliti temsil ettiği , tartışılmaz bir gerçek olduğu, halen de sanat müzelerinin çoğunluğunda bu durumun devam ettiği bilinmektedir. Çoğulculuğun hakim olduğu günümüzde ancak toplumun ilgisini, bu elit yaklaşımla bağdaştırarak sanat müzesinin eğitim rolünden söz edilebilir.

⁷⁵ The J.Paul Getty Museum. Handbook of the Collections, 2.b., California: The J.Paul Getty Museum, 1989, s.13.

⁷⁶ Germain. Bazin. op.cit.. s. 267.

Hatta sanat müzeleri, kamuoyuna seslenmek ve ulaşmak için günümüzün tüm olanaklarına başvurmalıdırlar. Örneğin depolarındaki teshire alınmayan ve insanların gözlerinden uzak tutulan eserlerden faydalanarak yeni uygulamalarla çok değişik toplum kesimleri ile iletişim kurabilmektedirler. Örneğin, A.B.D. 'nde Washington, Alaska ve Hawaii gibi değişik eyaletler, "artbank" (sanat bankası) kavramını geliştirdiler. Bu "sanat bankaları", taşınır koleksiyonlar olup, çeşidi kamu kurumları arasında sanat eserlerinin değiş-tokuş ile dolaşımını kolaylaştırmaktadırlar. Bu dolaşım, farklı sanat türlerinin daha geniş bir kamuoyuna ulaşmasını sağlamaktadır ve Washington Eyaleti Sanatlar Komisyonuna (Washington State Arts Commission) göre, müze koleksiyonun eğitici değerini pekiştirmektedir.⁷⁷ Ayrıca geçmişte üretilen sanat yapıtlarına kutsal gözüyle bakıldığı bir gerçektir. Bu durum, 21. asıra yaklaşırken bile geçerliliğini korumaktadır. Ancak asrın başından itibaren Modern ve Çağdaş Müzelerin kurulmasıyla beraber yeni bir elit ortaya çıkmıştır: bu elit, modern ve çağdaş sanat üretimini takip eden, onun nüanslarını anlayacak birikime sahip olan ve yine belirli sanatçıları ölümsüzleştiren yeni entelektüel bir tabakadır.

Bir sanat eseri, kültürel birikimi ve bilgisi olan birisi için önemli ve ilginçtir. Belli bir birikime sahip olmayan biri, görünüşte mantıksız bir kaosun içinde kaybolmaktadır. Böylece bir sanat eseriyle buluşma, genel olarak zannedildiği gibi ilk bakışta aşk değildir.⁷⁸ Bu tespit özellikle çağdaş sanat üretimi için geçerlidir. Durum böyleyken sanat müzeleri, ölü bir kutsal emanet veya anlaşılabilir yapıtların yer aldığı kurum olmaktan nasıl kurtulabilir? Bu ancak toplumun ilgi ve isteklerini göz önüne alarak ve iyi planlanmış bir koleksiyon politikasıyla mümkündür.

"Toplumun öğretim ve eğitiminin artırılması, sanatsal görgü ve bilgisinin gelişmesi müzelerin birincil görevleri arasında ise de, toplumun bireylerine değerlendirme yetisi kazandırması ve onların yaratıcılığını geliştirmesi daha geniş kapsamlı bir

⁷⁷ J.L. Cruikshank ve Paz Korza. Going Public: A field guide to developments in art in public places. 2.b., Amherst, 1990. s.138.

⁷⁸ Pierre, Bourdieu. Distinction: A social Critique of the Judgement of Taste, Cambridge MA: Harvard University Press, 1984. s.2-3.

amaçtır".⁷⁹ Müzenin bu rolünü göz önüne alarak müzenin koleksiyonuna katacağı eserleri seçerken neden dikkatli davranılması gerektiğini görmekteyiz.

Sanat müzesi , koleksiyonlarıyla toplumu eğitmektedir. "Sanat müzeleri ölmüş ve değerleri belirlenmiş sanatçıların yapıtlarını toplarken, diğer taraftan yaşayan sanatçıların yapıtlarını üretmesine de katkıda bulunur".⁸⁰ Bellek ve belgelik oluşturmak amacıyla, yeni/genç sanatçıların eserlerini içeren bölümler oluşturmaktadırlar.(Böyle bir bölüm MOMA'da mevcuttur).

"...Müzedede sergilenen yaşayan sanatçıların eserlerinin çokluğu, farklılığı göstermesi nedeniyle sanat ortamının değerlendirmesini yapacak sanat yazarı, tarihçisi ve eleştirmen için galerici ve sanatsevere yol gösterici olacaktır. Ama diğer taraftan deneysel işleri yapan sanatçıları göstermeyip klasik öğeler içeren eski görüşlerin devamı olan işleri koleksiyonunda ya da düzenlediği sergilerde sergileyen müzenin tavrı...kendi konumunu zayıflatabilecek, toplumdaki sanatsal liderliğini başka kurumlara kaptıracaktır".⁸¹

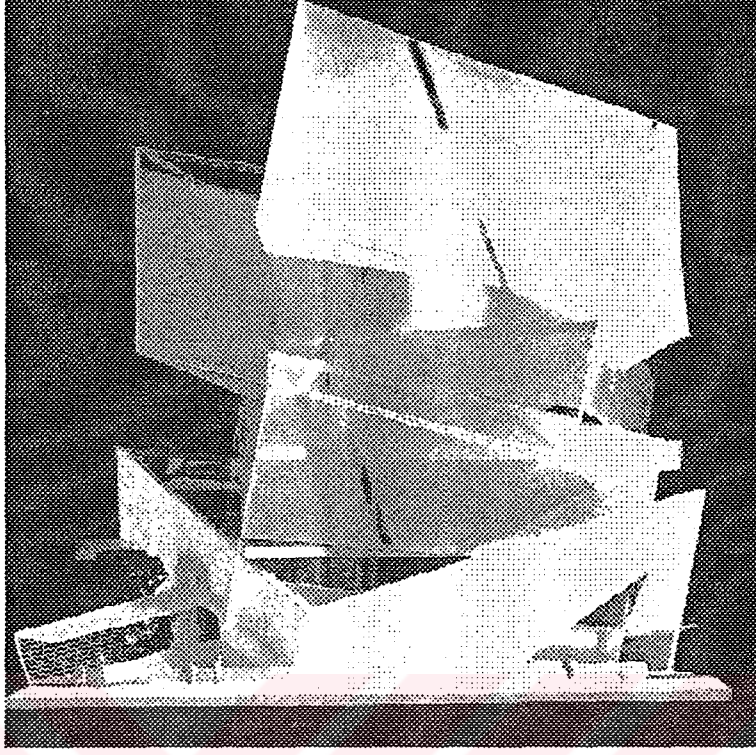
Müzeler, ancak girişken bir koleksiyon politikası takip ederek ve sanata yaklaşımlarında yenilikçi ve açık olarak canlı birer kurum olarak var olabilmektedirler. Londra'daki Victoria ve Albert Müzesinde, yeni eserlerle sürekli zenginleşen koleksiyonun tasarım ve sanat konularında eğitici işlevini sonraki yüzyıla taşımak istendiğinden dolayı, mevcut binanın batısına ek bir binanın yapımına karar verilmiştir.⁸² 1996 senesinin baharında açılmış bir yarışmanın sonucu seçilen "Boilerhouse"(Resim 2.2) olarak adlandırılan bu yapı, müzenin etkinliklerine daha fazla katkıda bulunabilmesini sağlayacak, günümüzün üreticilerine taze esin kaynağı oluşturacak, İngiliz toplumunda kültürler arası bağlantıların kurulmasında yardımcı olacak ve çoğunlukla birbirlerinden ayrı düşmüş sanat, teknoloji ve tarih gibi disiplinler arasında köprü kurma görevini üstlenecektir.

⁷⁹ Tomur. Atagök. "Sanat Ortamında müze Merkezli İlişkiler", op.cit.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid.

⁸² Arredamento Dergisi, Sayı 4 (Nisan 1997), s.99.



Resim 2.2. Londra'daki Victoria ve Albert Müzesi'nin Boiler House ek yapısı için 1996'da yapılan yarışmayı kazanan Daniel Libeskind projesinin maketi.

Bu yeni merkezde, öğretim ve yöneylem programları, sergiler gibi etkinlikler gerçekleştirilecek. Yapının en üst kesiminde bütünüyle camla örtülü bir gözlem bölümünde bir bilgilendirme ve araştırma merkezi, dükkanlar ve kafeler yer alacak. Eğitim merkezi, üniversite ve orta öğretim, aile, toplumsal örgüt ve birey ölçeğindeki gereksinimlere yanıt verecek. (...) Yöneylem merkezi ise iletişim teknolojilerinden yararlanarak galeri mekanları için interaktif bir rehber ve müze koleksiyonları üzerine herkesin ulaşabileceği bilgileri içeren bir sistemi kullanıma açıyor. Bu sistem, ziyaretçilerin koleksiyonları farklı biçimlerde inceleyebilmelerine ve dünyanın diğer köşelerinde yer alan koleksiyonlardaki resimlere de erişilebilmelerine olanak sağlıyor.⁸³

Değişik konular üzerine ve diğer galeri mekanlarında gerçekleştirilemeyecek bağlamlarda düzenlenecek sergiler, ziyaretçileri müzeye çekmenin en başarılı yollarından

⁸³ Ibid., s.99.

biri olarak kullanılacak. Galeri mekanında 20. ve 21. yüzyılın eserleri, nesneleri anlamlandıracak bir yöntemle sergilenecek.

Bu örnekten de görüldüğü gibi, müzeler 21. yüzyıla girerken koleksiyonlarını ve koleksiyon politikalarını yeniden gözden geçirip içine insan faktörünü de alacak şekilde düzenlemelidirler.

"Müzeler, sergiledikleri nesne ve sanat yapıtlarıyla nesneler arasında var olan bağları göstererek, düşünsel karşılaştırma yeteneğinin gelişmesine katkıda bulunurlar. Daha önemlisi, koleksiyonlarında seçilmiş, özel değerlere sahip yapıtları sergilemekle izleyicide hayal gücü, yaratıcılık, güzelduyu ve beğenin oluşmasını sağlarlar".⁸⁴

2.2.2. Sanat Dünyası

Günümüzde müzelerin, sanat piyasasıyla içiçe oldukları ve sanat piyasasındaki hareketliliği etkiledikleri, bilinen bir gerçektir. Durum böyle olunca, müzenin koleksiyon politikasının bu piyasadan da etkileneceği şüphesizdir.

2.2.2.1. Sponsorlar

Müzelerin artık toplumda çok yönlü faaliyetleri olan kurumlar haline gelmelerinden dolayı gittikçe daha zorlaşan bu yeni görevlerinde başarılı olmak amacıyla sadece müzenin kısıtlı kamu veya özel ödeneklere bağlı kalamamaktadırlar. Planladıkları teşhirleri veya geçici sergileri istedikleri gibi yapmak için gereken fonları sağlayacak kişi veya kuruluşlara yöneltmektedirler.

Batı dünyasında eskiden sanatları destekleyen Kilise ve Kraliyetti. Onlar da sanatçı ustalarına siparişler vererek sanatları ve sanat ortamını ilerletmekteydi. Ancak günümüzde durum çok değişmiştir.

⁸⁴ Tomur Atagök. "Çağdaş Müzecilik Kavramı doğrultusunda Türk Sanat Müzelerinin kültürel Etkinliklerin saptanması". op.cit., s.42.

Büyük şirketler, devlet daireleri veya varlıklı kişiler için ise, bir müzeye mali destek vermenin, iyi bir halkla ilişkiler yöntemi olduğunu bilmektedirler. Özellikle Sanat Müzelerinin öne çıkardıkları "üst" sanatı desteklemek, imajlarını pekiştirmekte iyi bir reklam aracıdır.⁸⁵ Günümüzde batı klasik müzik, resim, tiyatro ve şiir gibi "üstün" sanat çeşitleri sayılabilecek dallar en yüklü kamu ve özel sübvansiyonu almaktadırlar. İngiltere'deki Sanatlar için Ticari Sponsorluk Derneği, 1991 tarihinde sponsorluğu aşağıdaki gibi tanımlamıştır: "Bir şirketin ismi, ürün veya hizmetlerini tanıtmak amacıyla bir sanat kurumuna/organizasyona paranın ödenmesi. Sponsorluk, bir işyerinin genel promosyon giderlerinin bir kısmıdır. Belli bir kurumsal (corporate) veya toplumsal sorumluluğu taşıyabilmektedir".

Oysa sanayi toplumlarında kültürel üretim geliştirmek ve çeşitlenmektedir. Bu yeni sanat çeşitlerinin nasıl ve kimin tarafından değerlendirileceği, hem üretimi hem de dağıtımını destekleyecek fonların bulunmasında önemli rol oynamaktadır.⁸⁶ "Marjinal" olarak görülen, yani genç veya üçüncü dünya veya kadın sanatçıların üretimi olan eserlere ve onların sergilenmelerinde ise yatırım yapmak istememektedirler. Sübvasyonların çoğu prestij getiren sergilere ve sanat eserlerine gitmektedir.

Örneğin Louis Vuitton-Moet Hennessy şirketler grubu (grupta Louis Vuitton, Moet & Chandon, Givenchy, Parfums Christian Dior, Kenzo, Guerlain, Lacroix gibi ünlü lüks markalar yer almaktadır), önemli sergilere parasal yardımda bulunmaktadır : 1996'da "Picasso", 1994'te "Poussin" gibi Paris'te Grand Palais'de düzenlenen büyük retrospektiflerin her defasında tek (exclusive) sponsor olmayı talep etmektedir. Bu sergilerin tanıtılmasında, şirket; medyanın dikkatini çekmeyi amaçlayarak halkla ilişkiler bölümünü kullanmaktadır. Ayrıca, grubun insiyatifiyle 1993'te Moet & Chandon şirketinin 250. yıldönümünü kutlamak amacıyla "Versailles ve Avrupa'daki kraliyet masaları" isimli sergi düzenlenmiştir. Bu şekilde sanat, şirketin yararına önemli bir reklam

⁸⁵ Glenn. Jordan ve Chris Weedon. op. cit., s.55.

⁸⁶ Ibid., s.44.

aracı olmuştur. Cartier şirketi uluslararası alanda faaliyet göstermektedir: Çağdaş Sanat için Cartier Vakfı; 800 eserden oluşan koleksiyonunu Seoul, Tapei, Brüksel, Paris'te sergilemiştir. Ayrıca, şirket J.Raynaud, Marc Couturier , James Lee Byars gibi sanatçılara sipariş vererek eserleri Avrupa, A.B.D., Çin ve Japonya'da sergilemektedir.

Müzedeki bir koleksiyon, bir faaliyet veya bir sergi ,bir sponsor tarafından destekleniyorsa, sponsorun da söz sahibi olacağı ve fikirlerinin, eser seçimini etkileyeceği beklenebilir.

Ancak 1986 tarihli ICOM Mesleki Ahlak Kodunda da belirtildiği gibi, eğer müze; ticari veya sanayi kuruluşlarından finansal veya başka yardım isteyecekse, müze ile sponsor arasındaki ilişkinin açıkça belirtilmesine ve tüm ayrıntıların açıklığa kavuşmasına dikkat edilmelidir. Ticari destek ve sponsorluk , ahlaki problemler içerebileceği için, müze; kendi standartlarının ve hedeflerinin böyle bir ilişkiden zedelenmeyeceğinden emin olmalıdır.⁸⁷

Ayrıca, "eğitsel, bilimsel veya akademik amaç gütmeyen ödünç eserler veya sergiler, kabul edilmemelidir".⁸⁸ Böylece müzeler, bir sponsorun önerdiği sergiyi veya eseri, ancak bu koşullara uygun olduktan sonra kabul edebilirler.

Londra'daki Bilim Müzesi, nükleer sanayiden sponsorluk aldığı için, nükleer santralleri eleştirmekten kaçınmaktadır. Böylece, sponsorların seçimlerinde bağımsız olmadıkları, tersine kar , ün, prestij gibi konulardan etkilendiklerini bilmek koleksiyon politikası saptanırken müzeye yardımcı olacaktır.

Bu sürecin içinde, tabii ki sponsorlar, ticari veya manevi bir kazanç söz konusu olduğundan dolayı, müzedeki yorum veya teşhir şekillerine müdahale etmek isteyip kamuoyunun fikir ile beğenisini etkilemeye, hatta yönlendirmeye çalışmaktadırlar. Ancak

⁸⁷ ICOM. Code of Professional Ethics. II 2.9 sayılı madde.

⁸⁸ Ibid., 3.6. sayılı madde.

şunu bilmekte fayda var; seçilen eserler mükemmellik kıstaslarıyla değil pazarlama kıstasları ile ölçülmektedir.⁸⁹ Oysa bu durumda sanatçının özgürlüğü tehlikeye girmektedir.

Serbest ekonominin hakim olduğu Batıda, durumun farklı olması beklenemezdi. Günümüzde, özel koleksiyoncular bile, küçük veya büyük de olsa, belli sanatçıların belli sanat eserlerini satın alarak, ortaya çıkan sanat üretiminde söz sahibidirler. Sanatçı, sanatını icra etmekte özgür olduğunu düşünürse: galeriler, sanat eleştirmenleri, koleksiyoncular, müzeler, galeriler, alıcılar, kamu fonları, mesenler tarafından oluşturulan bir ağın içinde sanatlarının kabul edilmesini beklemektedirler. Bu durumda her zaman değer gibi soyut kavramlar rol oynamamaktadır. Sosyal ilişkiler gibi çok daha somut gerçekler bir sanatçının kaderini belirlemektedir.

Bu pek adil olmayan çevrede, özel şirketlerin, marjinal bir sanatçıyı desteklemek uğruna kendi menfaatlerinden uzaklaşmayacaklarını göz önünde tuttuğumuzda, Devlet rolünün önemi ortaya çıkar. "Temsili demokrasilerde siyasi güç, sosyal politikanın yürütmesinden sorumlu olduğuna göre hiçbir hükümet, yükü özel sektöre devrederek sanattaki sorumluluğundan kaçamaz. Devlet (...) özel sektör veya genel olarak modern sanat dünyasının mekanizmaları tarafından tercih edilmeyen sanatçıları ve sanat formları için fırsat adaletsizliğini düzeltmelidir".⁹⁰

2.2.2.2. Müzeler Arası İlişkiler

ICOM'un 1986 tarihli Mesleki Ahlak Kodunun 3.4. sayılı maddesine göre "her müze, yakın veya çakışan çıkar ve koleksiyon politikaları olan tüm müzelerin arasındaki işbirliği ve danışmayı tanımalıdır. Her müze; hem bir çıkar çatışması söz konusu olabilecek bir eser edinmesinde hem de, genel olarak, uzmanlaşma alanlarının

⁸⁹ Glenn Jordan ve Chris Weedon, op.cit., s.56.

⁹⁰ Matoula. Scaltsa, "Defending Sponsorship and Defining the Responsibility of Governments towards the Visual Arts", Museum Management and Curatorship Dergisi, Cilt 11, Sayı 4 (Eylül 1992), s.390.

belirtilmesinde diğer müzelere danışmayı denemelidir. Ayrıca müzeler; diğer müzelerin kabul edilmiş koleksiyon alanlarına saygı göstermelidirler".

Bir müzenin koleksiyonları, diğer müzelerin koleksiyonlarından ayrı düşünülmemelidir. Müze, koleksiyonlarını daha geniş bir koleksiyon ağıyla karşılaştırmalı, bu şekilde de kullanılmalıdır.⁹¹ Böylece, müzeler arası işbirliğinin aracılığıyla,

- bir müzenin deposunda insanların gözlerinden uzak olan bir eser,buna gereği olan başka bir müzenin koleksiyonunu süsleyebilir;
- bir eserin satışı durumunda eser doğru koleksiyona dahil edilebilir;
- yasadışı yollarla çalınan eserlerin dolaşımı engellenebilir;
- bir müzenin bir eseri başka bir müzenin eserine ışık tutabilir veya önemini ortaya çıkarabilir. Yakın konularda müzeler arası sergiler, yayınlar, araştırmalar yapılabilir;
- belli konularda araştırma yapan bilim adamlarına yardımcı olabilir;
- belli bir konu tüm ülkenin müzelerini ihtiva edecek şekilde araştırılabilir.
- diğer müzeler, ticari sanat galerileri ve özel koleksiyonculara bir bilginlik ve uzmanlık kaynağı olabilir.,

Örneğin, 1975 tarihinde, bir tarafta, New York Modern Sanat Müzesi ile diğer tarafta, Fransa'nın Kültür Bakanlığı, Fransız ulusal müzeleri ve Paris'teki Georges Pompidou Merkezi arasında büyük sergilerde ve başka projelerde işbirliği sağlayacak resmi bir anlaşma imzalanmıştı. Bu işbirliğinin ilk meyvesi,1977 tarihinde düzenlenen "Cézanne: Geç Yapıtları" isimli sergi, ikinci bir örnek ise, müzenin tarihinin en başarılı sergilerinden olan ve 1980'de organize edilen "Picasso: Bir retrospektif" isimli sergidir. Bu sergi neredeyse tüm müzeyi doldurmuştu.

⁹¹ Timothy. Ambrose ve Crispin Paine. op.cit.. s. 156.

Ancak her ne kadar müzeler arası yardımlaşma gerekiyorsa da, günümüzde müzeler arasında kıyasıya bir rekabet gözlemlenmektedir. Artık müzeler yalnızca birbirleriyle yarışmamakta, insanın boş zamanını kazanmak için başka bir çok faaliyetlerle yarışmak durumunda kalmaktadırlar.

Günümüzün hızlı temposuna alışık olan insanlar, özellikle de genç nesil, bir tapınağı veya mozoleyi andıran sanat müzelerinin çoğuyla ilgilenmemektedir.

İnsanları müzeye çekebilmek için, müze idaresi artık sadece koleksiyonlarına ve onların bilimsel önemine bağlı kalmamalı ve rekabet edebilmek için, kamuoyunun istediği hizmet ve ürünleri vermeyi ve onlar için para ödemeyi göze almalıdır.⁹² Başarılı bir müze pazarlamaya açık ve dışa dönüktür. İnsanlar, pazarlama yoluyla, müzelerin ilkelerini, topladıkları mirası, barındırdıkları bilgiyi ve hizmetlerini öğrenmektedirler. Böylece ziyaretçiler daha bilinçli olup müzeyi daha iyi kullanacak ve destekleyecektir.

Müzeler arası ilişkiler ise salt eser değiş tokuş veya ödünçten daha ötesine uzanmaktadır. Burada Nagoya-Boston Museum of Fine Arts örneğine bakmakta fayda vardır.⁹³ On beş senedir Japon müzelerine sergiler kiralayan Boston Güzel Sanatlar Müzesi (Boston Museum of Fine Arts), bu uygulamayı kurumlaştırmayı hedefleyerek , dört senelik müzakerelerden sonra Nagoya Arts Foundation'la bir anlaşma imzaladı. Uzun süreli bir ödünç politikası çerçevesinde, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, gelecekte kurulacak olan Nagoya-Boston Güzel Sanatlar Müzesine bir çok değişik sergi ve gösteri organize edecektir. Bu sergilerin organizasyonunun masraflarını, üyeleri şirket yöneticileri ve Nagoya'nın yüksek bürokratları olan Japon kurum tarafından karşılanacaktır. Ayrıca Japon kurum, her sene Amerikalı müzeye birer milyon dolar ve 5'er milyonluk dört sübvansiyon ödeyecektir. 1991 tarihinde ödenen ilk taksitle, Boston Güzel Sanatlar Müzesi batı kanadının inşasını tamamlamıştır.

⁹² Ibid., s.17

⁹³ "Boston s'etablit a Nagoya". *Le Journal des Arts*, No 14, s.38

Ancak Guggenheim Müzesinin İspanya'nın Bilbao kentinde başlattığı projenin aksine, Boston Müzesi Japon "kanadına" daha az müdahale edecektir. Nagoya'ya sürekli personel göndermeyecek ve Japon partnerinin günlük işlerine karışmayacaktır. Nagoya-Boston Müzesi ise sürekli koleksiyonlar barındırmayacaktır ve sergi programı tamamıyla Amerikalı müzesine bağlı olacaktır .

550'şer m² iki katlı müzenin birinci katında beş sene sürecektir olan uzun bir sergi, ikinci katında ise her altı ayda bir yenilenen geçici sergiler barındırılacaktır. İlk altı aylık sergi olarak "Monet, Renoir ve empresyonist peyzaj" konulu sergi takriben 60 eserden oluşacaktır.

Görüldüğü gibi, sanat müzelerinin koleksiyon politikası, salt tablo veya heykel müzenin koleksiyonuna katmaktan ibaret olmamalıdır. Aktif bir müze yönetimi, diğer sanat müzelerinin icralarını takip edip, kendi koleksiyonundaki eserleri değerlendirip kamuoyunun ilgisini çekebilmektedir.

2.2.2.3. Sanat Piyasası (Art Market)

Sanat piyasası kavramının, yaptığı eseri kendi ismiyle imzalayan ilk sanatçılarla beraber ortaya çıkmıştır. Antik Yunan'da, 7. asırdan itibaren heykeltıraşlar, ressamlar, mimarlar ve çömlekçilerin; eserlerinde kendi isimlerine yer vermeleri, sanatın dinden koptuğunu ve "laik" bir sanat piyasasının doğduğunu göstermektedir. Ancak Romalılar bunu daha da ileri götürecekler ve sanat tüccarları, koleksiyoncular, müzayedeler ve taklitçileri uluslararası sanat piyasasını yaratacaklardır.⁹⁴ Rönesans'tan itibaren; insanların sanata yönelmesiyle beraber sanat piyasası canlanmaktadır. Ancak asıl gücünü, 19. asırdan itibaren başlayarak 20. yüzyılda kazanmaktadır. 19. yüzyıldan itibaren, müzayede evleri sanat eserleri için bir nevi "borsa" niteliğindeydiler. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında, sanat piyasasında fiyatlar tam anlamıyla arttı: 1951-1969 tarihleri

⁹⁴ Karl E., Meyer, op.cit.. s.29.

arasında eski ustaların gravür fiyatları 37 defa katlanırken, aynı dönemde sanayi hisselerinin değerleri ise sadece 5 defa katlanmıştır.⁹⁵

Bir müzenin eser alımları ve organize ettiği sergiler; koleksiyoncular ile sanat tüccarlarının seçimlerini veya temalı müzayedeleri etkilemiştir. Bir müzede çok ses getiren bir sergi düzenlendiğinde, aynı zamanda aynı konulu bir müzayedenin de organize edildiği hiç de tesadüf olarak görülmemelidir. Bunun nedeni, "müzenin teyidi"⁹⁶ (museum validation) kavramıdır: koleksiyonculuk alanları genişledikçe ve alıcılar, satın aldıklarından emin olmak istedikçe, bir müze sergisinde yer alan bir sanatçı veya sanat akımı, bir şekilde piyasada "onaylanmaktadır" ya da piyasa, müzenin yeni bir sergisinden yararlanarak piyasaya sanat eseri sürerek maddi kazanç sağlamaktadır.

"...Galeriler müzelerin ilişki içinde olduğu ticari kurumlardır. Müze , sanatçıyı temsil eden bir galeriden koleksiyonuna yapıt satın alabilir ama müze ve galeri ilişkisi parasal ve ticari bir ilişkiden önce bilgi değiş tokuşuna dayanan bir ilişki olmalıdır. Bu ilişkide mesleki ahlakın sorgulanacağı bir tavırdan çekilmeli, müzelerin güvenilirliğine gölge düşürülmemelidir. ...Müzayede kuruluşlarının ... sanat yapıtlarını ve nadir nesneleri açık arttırma yöntemi ile satışa sunmaları müzeleri bir müşteri konumuna koyabilmektedir. Alıcı konumundaki müze zaman zaman müzayede kuruluşlarının danışmanlık için başvurduğu bir kurum olması nedeniyle de bu ilişkiler bir dostluk çerçevesi içinde yapılabilmektedir. Ancak kar amaçlı bir kurum ile kamu yararını gözetten bir kurum arasındaki ilişkiler dikkatle gözden geçirilmelidir ".⁹⁷

Öteden beri sanat tüccarları ile kamu müzeleri arasında saygıdeğer bir işbirliği var olmaktadır. Bazen sadece bu sanat tüccarları, özel koleksiyonlarda bulunan eserlerin tam bir arşivine sahiptirler. Onların yardımı olmasaydı, birçok önemli sergi düzenlenemezdi.⁹⁸ Bazen de kendi özel eserlerini bir sergiye ödünç vermektedirler.

⁹⁵ Ibid., s.165.

⁹⁶ Ibid., s. 182.

⁹⁷ Tomur, Atagök, "Sanat Ortamında müze Merkezli İlişkiler", op. cit.

⁹⁸ Karl E., Meyer, op.cit., s.180.

Günümüzde, çoğu insan sanat yapıtını bir tüketim malı olarak gördüğünden , kendilerine prestij katmak için eser sahibi olmak istemektedirler. Böylece galeriler ve müzayede kuruluşları özellikle 1960'lardan sonra sanat piyasasında kuvvetlerini göstermiştir. (Bakınız Drouot Müzayede Evinin veklamını) Tabii ki eserler ve piyasaları, vergilerin daha az veya yasaların daha serbest olduğu ülkelerde daha faaldirler (örneğin A.B.D.). Müzayededen sanat eseri satın alan konumunda olan müzelerin özel bir ağırlığı ve etkisi vardır. Sanat eserleri de satılarak mevcut sanat eserlerinin sayısı azalmaktadır. Böylece fiyatlar bazen olması gerekenden çok daha fazla artmaktadır

Örneğin, Renoir'ın bir tablosu bir kamu kuruluşuna geçerse, piyasadaki tüm diğer Renoir'ların değeri mecburen artmaktadır.⁹⁹ Başka bir örnek: eski gravürlerin değerindeki ani artış, özellikle A.B.D.'de yeni müzelerin, gravür koleksiyonları kurmalarına bağlıdır.

Ancak bir çok müzayede evi bazen bazı hileler yapmaktadırlar: sanat tarihi açısından değeri olmayan objeleri değerli olarak sunmak, rekabeti belli objelere çekmek, fiyatları yukarı veya aşağıya çekmek, taklit eserler satmak vs.¹⁰⁰ Ayrıca, bazen sanat piyasasında, yasadışı olaylar yer almaktadır.

Özellikle eski Doğu Bloku ülkelerinde faal olan bazı çeteler, Batıdaki antiker ile koleksiyoncularla sıkı ilişkilerde bulunmaktadır.¹⁰¹ İki taraf, yağmalanacak binalar, eserlerin yasadışı ihracı ve yeniden satışı gibi konularda bilgi teatisinde bulunmaktadır. Eserler, "aklanmış" olmak için, bir çok aracından ve ülkeden geçtikten sonra büyük sanat piyasalarına varmaktadırlar. Örneğin, eserler, Almanya'ya veya Fransa'ya varmadan evvel, Hong-Kong, İsrail, Kuzey Kore gibi ülkelere geçmektedirler.

Müzayede evlerinin en ünlüleri bile, bir eserin menşeiini dahi sormaksızın (!) onu satışa çıkarabilmektedirler. Böylece bir müzayede evinin kataloglarında , 1995'te Macaristan'da çalınmış 18. yüzyıla ait bir tablo koleksiyonu keşfedildi. 1996'da ise, Peter

⁹⁹ Ibid., s.165.

¹⁰⁰ Ibid., s.172.

¹⁰¹ "Jef Pirates de l'Est", Beaux Arts Dergisi, No 155 (Nisan 1997), s. 69

Drouot

l'Art

du

Temps

• **ROUAULT, Pierrot, 1938, huile sur papier, anc. coll. Ambroise Vollard, (Drouot-Montaigne, 19-03-96), 4 490 000 F • LICHTENSTEIN, Carl, 1965, dessin, coll. Otto Hahn, (Drouot-Richelieu, 14-07-96), 454 500 F • WARHOL, Mao, 1973, serigraphie sur toile, coll. B.C.P. (Drouot-Montaigne, 29-11-96) 380 000 F • CLEMENTE, sans titre, 1983, huile sur toile, coll. Guillaume Durand, (Drouot-Montaigne, 19-06-96), 554 300 F • PICASSO, maternité, 1952, dessin, (Drouot-Richelieu, 20-11-96), 4 101 600 F • PICASSO, tête d'homme barbu, 1964, crayons de couleurs, (Drouot-Montaigne, 12-06-95), 971 500 F • VAN DONGEN, femme au chapeau fleuri, aquarelle et encre de chine (Drouot-Richelieu, 9-12-96), 388 000 F**



DROUOT-COMMISSAIRES-PRISEURS DE PARIS

9 RUE DROUOT, 75009 PARIS - TEL. 01 48 00 20 20

INFORMATIONS SUR LES VENTES :
 LA GAZETTE DE L'HÔTEL DROUOT
 OU 36.17 DROUOT (5,57€ TTC/min)
 OU INTERNET : <http://www.gazette-drouot.com>

Watson isimli İngiliz gazeteci, uzun bir araştırmanın sonucunda, "Sotheby's: the Inside Story" (Sotheby's: İçerideki Hikaye) başlıklı kitabıyla, ünlü müzayede evinin sanat eserlerinin trafiğindeki rolünü sorgulamaktadır. Kendilerini bir tablonun sahibi olarak sunan Watson'un iki arkadaşı, Sotheby's'in iki müdürünü; kendilerine, tabloyu daha fazla paraya satabilmek için, İtalya'dan İngiltere'ye yasadışı yollarla çıkarmalarını nasihat ederken kameraya yakalattı.¹⁰²

Günümüzde sanat piyasası, müzayede evi- müze - koleksiyoncu üçgeninin etrafında bir prestij, bir meşgale olarak görülmektedir. Yüksek fiyatlar, tanınmış isimler (kuruluşlar-insanlar), ünlü (veya ünlü kılınmış) eserler, şöhret, reklam, basın, lüks, zenginler ve bunun gibi detaylar, sanat eserlerinin alışverişini bir güç gösterişine dönüştürmektedir.

Bir örnek olarak, Rembrandt'ın Aristo isimli tablosunun hikayesini verebiliriz.¹⁰³ Asırlar boyunca bir çok el değiştirdikten sonra, Erickson isimli bir koleksiyoncunun özel koleksiyonuna ait olan bu eser, 1961 tarihinde tanınmış bir müzayede firması olan Parke-Bernet tarafından organize edilen müzayedede, o zamanlar için rekor fiyat sayılan 2.300.000 USD 'a satıldı. Hikayenin ilginç tarafı , müzayedede son dört teklifi verenlerden üçünün müze oluşudur (Metropolitan, Cleveland Museum of Art, Pittsburgh's Carnegie Institute). Eseri sonunda Metropolitan Müzesi satın aldı. Satıştan sonra, eser, müzede özel olarak düzenlenmiş bir nişe konuldu. Böylece eser yüksek fiyatına ve ününe layık olarak sergilenerek ,müzeye akın eden binlerce ziyaretçiye sunuldu.¹⁰⁴

Baska bir örnek: 1960'larda Robert C. Scull ve karısı, henüz tanınmamış New York'lu sanatçıları himayelerine alarak, dikkat çektiler.¹⁰⁵ Çağdaş sanat konusunda müzeler, Scull'dan ödünç istemekteydiler. Hatta Metropolitan Müzesi 1969 tarihindeki

¹⁰² Ibid., s. 109.

¹⁰³ Karl E.. Meyer, op.cit., s.173-174.

¹⁰⁴ Ibid., s.174.

¹⁰⁵ Ibid., s.183.

"New York Resim ve Heykel sanatı: 1940-1970" isimli sergisi için Scull koleksiyonundan bir çok eser seçmiştir. 1973 tarihinde Robert Scull isimli koleksiyoncunun özel koleksiyonuna ait eserler müzayedede çok yüksek fiyattan satıldı. Müzayededen aylar evvel, dikkatli bir planlama yapılmıştır. Modern sanata ait örneklerden 960 dolara satın alınan bir eser, müzayedede 90.000 dolara satıldı. Ancak daha önce eserleri sergileyen müzeler, dolaylı olarak koleksiyoncuya satışta yardımcı oldu. Çünkü müzayedede yetkilileri, çok zeki bir hamle ile, müzayedede katalogunda hangi eserin daha önce hangi müzede sergilendiğini açıkça belirtmişlerdi. Şüphesiz ki eserlerin daha önce bir müzede sergilenmiş olmaları onlara bambaşka bir "saygı" kazandırıyordu.

Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Bazen sahte eserler bile bir müzeyi belli bir sergi organize etmeye teşvik edebilirler. 20. yüzyıl başında Rembrandt'ın takriben 1000 "gerçek " tablosu vardı. Ancak yeni teknolojilerin geliştirilmesiyle, bu sayı 300'e indi ve belki de 200'e inebilir. Bu gelişmeler, bazı müze koleksiyonlarında bile bulunan bir çok "gerçek" Rembrandt'ın, ya ressamın atölyesinden çıkma ya da taklit olduklarını göstermiştir.

Bu olay, New York Metropolitan Müzesinin; yüksek paralar ödediği ancak bilimsel araştırmada "gerçeklik sınavını" geçemeyen bir çok Rembrandt tablosuyla olmuştur. Müze yetkilileri soğukkanlılıklarını kaybetmeden, böyle bir şoktan bile faydalanmasını bildiler: 1995-1996 tarihlerinde "Rembrandt/Not Rembrandt" isimli sergiyi düzenlediler. Bu çok ilginç sergide, müze koleksiyonuna ait 55 tablo ile çok sayıda çizim ve gravür; gerçek ile taklidi gösterilmek üzere sergilendiler. Bu sergide sergilenen Aristo isimli tablonun gerçekliği hakkında hiçbir zaman tereddüt olmamıştır.

2.2.2.4. Uluslararası Büyük Sanat Sergileri

Çağdaş sanat müzelerinin Modernizm sonrası çağdaş sanat hareketlerini bünyelerine alma isteksizlikleri, ya da bu konuda belirgin, açık bir politika yerine ürkek bir tavır izlemeleri çağdaş sanat izleyicisini büyük oranda birkaç yılda bir tekrarlanan

uluslararası çağdaş sanat sergilerine yöneltmiştir.¹⁰⁶ Almanya'nın Cassel kentinde her dört senede bir organize edilen ve bu yıl onuncusu (Documenta X) düzenlenen Documenta ve Sao Paolo (Brezilya), İstanbul (Türkiye), Lyubljana (Slovenya) gibi sanat gidişatında söz sahibi olmayan ülkelerde iki yılda bir yapılan Bienaller, bu durumdan bir çıkış yolu olarak görülmelidir.

Bienallerin içinde en ünlüsü şüphesiz Venedik Bienalidir. Bir yüzyıldır çağdaş sanat sahnesinde, öncü ve çoğulcu bir yaklaşımla düzenlenen Venedik Bienali'nde, uluslararası bir fuarda olduğu gibi her ülke kendi standında sanatsal üretimini sunar, böylece klasik 19. yüzyıl anlayışı sürdürülür. Oysa ortaya çıkan yeni Bienaller (İstanbul, Sidney, Sao Paolo vs.) bu muhafazakar anlayışı kırmaya çalışmaktadır.

Kurulduğundan beri ilk onbir Bienal'de yeniliklere açık olmayan akademik bir tutum hakimdi. Hatta iki Dünya Savaşı arasındaki zaman diliminde, siyasi partilerin etkisinin artmasıyla beraber Bienal'in saygınlığında çatlaklar oluşmaya başlamıştır. Ancak 1950'lerden sonra, çağdaş sanatın uluslararası etkinliğinde Bienal'in önemi tartışılmaz olmuştur. Bunu anlamak amacıyla o yıllarda düzenlenen sergilere bakmak yeterli olacaktır: Peggy Guggenheim koleksiyonu (1948), Kübistler ve Blaue Rider sanatçıları (1950), Die Brücke ve De Stijl grupları (1952), Fütüristler (1960), ve Braque, Chagall, Klee, Matisse, Beckman, Kandinsky, Dufy gibi 20. yüzyıla damgasını vuran sanatçıların kişisel sergileri. Böylece giderek Bienal güncel sanat olayları konusunda kesin bir otorite konumunu elde etti.¹⁰⁷

Ancak ulusal pavyonlardan oluşan sistem; küratörlerin kendi devleti tarafından seçildikleri için, bazı problemler teşkil etmektedir. Bu tür seçimlerde ideolojik, siyasi veya kişisel zevk gibi etkenler rol oynamaktadırlar.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Can, Maden, "Sanat Bienallerinin Çağdaş Sanat Ortamına Katkısının Venedik Bienali Bağlamında İrdelenmesi", Müzecilik Yüksek Lisans Bitirme Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1996. s.3.

¹⁰⁷ Ibid., s.63.

¹⁰⁸ Ibid., s.80.

Çağdaş sanat bienalleri, happening, enstalasyon, video sanatı ve bunun gibi geçicilik ögesi içeren yapıtlara uygun ortam sunmaktadır(Resim 2.3.). "Yapıt bu sergi için tasarlanır, kurulur, ömrü biter, belgelenir ve yokolur. Sanatçı yapıt sergilendiği andan itibaren yeni kurgular yapmaya başlamıştır bile. Çünkü yapıtı Bienal'in çoğulcu ortamına girer girmez bambaşka anlamlar üretmeye ve değişmeye başlamış, sanatçısını bu yeni bileşkelere ve anlamlara cevap verecek yeni yapıtlar üretmeye zorlamıştır. Ve böylece sergi sonrası yapıtın işlevi biter".¹⁰⁹



Resim 2.3. 47. Venedik Bienali'nde Altın Aslan Ödülüne hak kazanan Fransız sanatçı Fabrice Hybert'in "Eliane Carrington tests a prototype" isimli video çalışması.

Alışılmış sanat piyasası sürecinde yer bulamayan veya ödün vermedikleri için dahil edilmeyen sanatçıların sesi olarak nitelendirebileceğimiz Bienal, Sanat Müzelerini gerçek ve güncel sanat üretimini göz önüne almaları için bir baskı unsurudur. Böylece özellikle Çağdaş Sanat Müzeleri, koleksiyon politikalarını oluştururken insanları çekebilmek ve sanata öncü olma konusunda başarılı olabilmek amacıyla, gerçekten "çağdaş" olanı takip etmeleri ve mümkün olduğu kadar nesnesel kıstaslara dayanarak çağdaş sanatçıları kabul etmeleri gerektiğini anlamalıdır.

¹⁰⁹ Ibid., s.82.

2.2.2.5. Koleksiyoncular

W. Muensterberger, "Koleksiyoncu: bir tutkunun anatomisi" (Le Collectionneur: anatomie d'une passion) isimli kitabında, psikanalitik bir yaklaşımla, koleksiyoncuların eser toplamada yatan tutkularını incelemektedir. Koleksiyon yapmayı; doyumunu olmayan, tek başına sürdürülen, bazen aşırıya kaçan, bazen de terk edilen veya satılan bir uğraş olarak görmektedir.

Söyleyebiliriz ki koleksiyonculuk; hem insan tutkularını hem bir zaman diliminin gerçeklerini göstermektedir. Beğeniler, her zaman diliminde o kadar değişken ki bir koleksiyonu dondurmak, onu kısırlığa mahkum etmek demektir.¹¹⁰ Sanat yaşayan bir olgudur. Gelişmeyen bir müze ancak geçmiş bir zamanın beğenisini yansıtmaktadır.

Bir insanın neden eser satın aldığını anlayabilmek için, J.P. Getty gibi çok büyük bir koleksiyoncunun sözlerini hatırlamak lazım¹¹¹: "(...) Güzel Sanatlar en iyi yatırımdır. (...) çok nadir uğraşlar, çekici ve güzel sanat eserleri toplamak kadar bir kişiyi memnun etmektedir. (...) Gerçek koleksiyoncunun, sanat eserlerini sadece kendi için toplamadığına inanmaktayız. (...) Başkalarının da onun zevkini paylaşmasını istemektedir. Tabii ki bunun için bir çok koleksiyoncu en iyi parçalarını müzelere ödünç vermekte veya kendi müzelerini kurmaktadırlar".

Hakikaten de Getty, 1950'lerde, vergi yüzünden koleksiyonundaki bir çok eseri çeşitli müzelere bağışlamaktadır. Ancak Getty müzesi 1954 tarihinde kapılarını kamuoyuna açmıştır. Malikaneleri için eser satın almaya devam ettiği halde, Getty en iyi eserleri müzede sergilemeye başlamıştır. 1950'lerin ortalarına doğru, Getty, koleksiyonlarının üçünü de (resim, dekoratif sanatlar, ve antik eserler) daha bütün bir şekilde ilerletmektedir. Ayrıca kamuoyuna daha cazip gelmesi için, resim koleksiyonunu genişletti: İmpresyonist , İtalyan erken resim sanatına ait eserler satın aldı.

¹¹⁰ Karl E., Meyer, op.cit., 105.

¹¹¹ The J.Paul Getty Museum, op.cit., s. 1.

Bazı insanlar için ise koleksiyon yapmak, sanatın bilinmeyen taraflarını gün ışığına çıkarmak demektir. Guercino gibi Barok sanatının "unutulmuş" ustalarını yeniden keşfederek son büyük koleksiyonculardan olan İngiltere'deki köklü aristokrat bir ailenin mensubu olan Sir Denis Mahon iyi bir örnek teşkil etmektedir.¹¹² Londra'daki Ulusal Galeride, 16 Haziran 1997'ye kadar süren "Barok'un Keşfi: Denis Mahon Koleksiyonu" isimli sergide Sir Denis Mahon'un koleksiyonuna ait eserler sergilenmiştir. Mahon hayatını İtalyan Baroku araştırma ve yeniden değer kazanmasına adanmıştır.

Serginin açılışında, koleksiyonunu, eserlerinin hiçbiri satılmamak üzere Devlete bırakmıştır. Guercino'nun eserlerinden oluşan koleksiyonuna; ressam hala tanınmamış ve onunla ilgilenmek alay konusuyken başlamış. Reni, Guercino, Carraci, Domenichino gibi moda olmayan ressamların eserlerini, cüzi rakamlara satın almaya başladı. Hatta Reni'nin "Avrupa'nın kaçırılması" isimli tablosunu satın alarak, tabloyla yalnızca ... muazzam çerçevesi için ilgilenen bir çerçeve ustasının elinden kurtardı.

Bugün değeri 25 milyon sterlin olan koleksiyonunu anlatırken şöyle diyor: "Resim, sanatsal bir şahsiyetin eseridir. Nasıl geliştiğini görmek hoşuma gidiyor".

Bazı koleksiyoncular ise, işlerinde kazandıkları parayla sanat eserlerine yatırım yapmaktadırlar. Detroit'lu zengin işadamı Charles Lang Freer, yük kamyonları işleterek servet yaptıktan sonra, 46 yaşında emekli olup seyahatlerinde sanat eseri toplamaya başladı.

"...Müzeler (sanatseverlerin özel) koleksiyonlardaki önemli eserleri kendi koleksiyonlarına dahil etmek istediklerinden, koleksiyon sahiplerini özellikle müzelerin idare heyetine seçerek onurlandırır ya da onların koleksiyonlarını geçici sürelerle sergiler. Bu dostluk ilişkisi yine sanat adına müze yönetiminin özenle sürdürdüğü bir politik ilişkidir. Metropolitan Müzesinin bugünkü Lila Anderson Wallace Kanadı böyle ilişkiler

¹¹² "Sir Denis Mahon: Le Pape du Baroque Italien", *Beaux Arts Dergisi*, No 155 (Nisan 1997), s.74.

sonucu, bu kez koleksiyona kazandırılmış çağdaş sanat yapıtlarının salonu için verilmiş 26 milyon dolarlık bir bağışla gerçekleştirilmiştir".¹¹³

Örneğin, A.B.D.'de özellikle Fransız sanatçılardan oluşan geniş bir koleksiyona sahip Chester Dale, ölümünden sonra koleksiyonuna varis olmak isteyen bir çok müzeyle "flört" etmekteydi.¹¹⁴ Çeşitli zamanlarda, National Gallery, Museum of Art, Museum of Modern Art, Art Institute of Chicago, Philadelphia Museum of Art ve Museum of French Art'ta müteveli Heyetine seçilmiştir. Her birine koleksiyonu için söz verip ancak her zaman son anda geri adım atmaktaydı.

Dale, imrendiği Dali'nin "Son Yemek" isimli tablosunu satın alarak Washington'daki Ulusal Galeri'ye hediye etti. Ulusal Galerinin koleksiyon politikasına göre, bir eser ,sanatçısı öldükten en az 20 sene geçmeden kabul edilmesine aykırı olduğu halde, Dale'e hakaret olmasın diye, sanat eleştirmenleri tarafından bile kaliteli bulunmayan eser kabul edildi ve resmi açılışı oldu.¹¹⁵

Dale ise, ölümünden sonra 269 eserden oluşan koleksiyonunu Ulusal Galeriye bağışladı ve böylece "Son Yemek " tablosunun yarattığı tatsızlıklara değdi.¹¹⁶

Ne var ki bazı koleksiyoncular, kendi çıkarlarını korumak amacıyla pro bono publico (kamuoyunun yararına) rolünü üstlenmektedirler. Böylece kendi ekonomik çıkarlarını korurken, medyada sempatik olarak gösterilmektedir.¹¹⁷

Ayrıca, sanat müzesinin bünyesinde görev alan birisinin koleksiyon yapması, çıkar çatışmasına neden olabildiği için ICOM'un Mesleki Ahlak Kodunun 3.7. sayılı maddesi şöyle öngörmektedir: "Müteveli Heyetinde, personel veya müzenin idaresinde

¹¹³ Tomur. Atagök, "Sanat Ortamında müze Merkezli İlişkiler", op.cit.

¹¹⁴ Karl E., Meyer. op. cit., s.199.

¹¹⁵ Ibid., s.200.

¹¹⁶ Ibid., s.201.

¹¹⁷ Ibid., s.255.

bulunan ve müzenin politikasını geliştirmeye katkısı olan herhangi bir kişi; müzeyle eser üzerine rekabete giremeyeceği gibi şartlar, müzelerin koleksiyon politikasına madde olarak dahil edilmelidir. Ayrıca bir kişi, mevkisinden ötürü doğan özel bilgisini kullanamayacaktır. Kişi ile müze arasında çıkar kavgası çıksa, müze önde olacaktır".

Nedeni ne olursa olsun, amatör veya bilimsel bir yaklaşımla oluşturulan özel koleksiyonlardan birçok eser müzelerin yolunu bulmaktadırlar. Hatta bağış veya hibe yoluyla, bütün bir koleksiyon bile bir müzenin bir bölümünde yer almaktadır.

Onun için, özellikle sanat müzelerinin koleksiyon politikası çerçevesinde, koleksiyoncuların elinde olan ve müze koleksiyonunu tamamlayıcı nitelikte olan eserler göz önüne alınmalıdır. Bu şekilde, finansal açıdan uygun bir zamanda müze, koleksiyonculardan eser talep edebilmektedir.

2.2.2.6. Bağışlar

Kurulduktan sonra ilk müzeler, ancak bağışlarla geliştiler; hatta bir çok müze bir koleksiyoncunun veya bir hükümdarın koleksiyonuna tamamıyla dayanarak kurulmuştur. Ancak özellikle 20. asırda hükümetlerin bilinçlenmesiyle beraber dünyanın çeşitli ülkelerinde ortaya çıkan yasalarla ve UNESCO'nun uluslararası anlaşmalarıyla eser trafiği kısıtlanmış olup müzelerin eskisi gibi gelişmeleri zorlaşmıştır. Günümüzde müzeler istedikleri eserleri alamazlar. Alınabilecek eserler artık hem sayısal, hem "kültürel miras" kavramından dolayı sınırlıdır. Örneğin Washington'daki Ulusal Galeride, göreceli olarak geç kurulan müzeler, satın almayla değil, ancak özel kişilerin bağışlarıyla gelişebilmiştir.

Müze gelen ve bir kaç eserden ibaret olan bir bağışın, müzeyi ilgilendiren eserler ihtiva edeceği gibi, müzenin koleksiyon politikasının dışında veya aykırı kalan eserler de içermesi mümkündür. Özellikle bağış yapan; bağışlanan eserlerin tümünün

beraber kalmaları veya müzenin aynı odasında sergilenmeleri için bir koşul öngörmüşse , müze ,bir çok, özellikle ahlaki, sorunlarla yüz yüzedir.

Ancak bazen bir bağışın koşullarında değişiklikler yapıldığında, "kamuoyunun istekleri" öne sürülmektedir.¹¹⁸ Oysa kamuoyu namına bağışlayanın isteklerini önemsemeyen uzmanlardır. İddia edilebilir ki kamuoyu mantıklı ve anlaşılır şekilde düzenlenmiş ve sürekli değişik ve yeni şeyler sunan müzeleri tercih etmektedir. Bu her zaman geçerli olmayabilir. 1784'te, Chrétien de Mechel, Viyana'daki Belvedere'yi kronoloji ve ekollere göre yeniden düzenlediğinde, herkes tarafından alkışlanmadı: "Mechel , yeni düzenlemeyi gerçekten pedagojik bir yaklaşımla yaptı. ... Ancak birçok Viyanalı'nın fikrine göre bir sergi , her türlü tabloyu beraber sunduğunda daha etkileyicidir".

Bir bağış; bir sanat müzesinin koleksiyon değerlendirmesi açısından geçici sergiler için önemli malzeme sunabilir. Örneğin, hayatı boyunca New York'taki Modern Sanat Müzesi'ne bir çok tablo, çizim, heykel ve baskılar bağışlayan Florence May Schoenborn, müzenin mütevelli heyetine seçilmiş ve ölümünden sonra 14 eser hibe etmiştir. Matisse, Picasso, Miro, Giacometti gibi sanatçılar tarafından yapılan bu eserler 1997'de "Florence May Schoenborn Hibesinden Başyapıtlar"¹¹⁹ ve 1965 tarihli "Paris Ekolü: Florence May Schoenborn ve Samuel A. Mark Koleksiyonlarından tablolar" isimli sergilerin organize edilmesine neden olmuştur.

Bağışlar, ya koşullu olarak müze tarafından kabul edilip mevcut koleksiyon politikasını engellemeden müze koleksiyonlarına katılmaktadır veya alakalı olmasa bile bağış yapan öyle istedi diye tümüyle ve ayrılmaz bir şekilde müzeye alınmaktadır. Bu son durumda, müze; Victoria ve Albert müzesinin yaptığı gibi, eserlerin yanına bunu açıklayan tabelalar koyabilir.

¹¹⁸ Selby, Whittingham, "Breach of Trust over Gifts of Collections", International Journal of Cultural property, Cilt 36. Sayı 2. s. 294.

¹¹⁹ İnternet'teki adresi: <http://www.moma.org/pressoffice/SCHOENBORN.html>.

Ancak gelecekte problemlerle karşı karşıya kalmamak için, müze, bir bağış söz konusu olduğunda koleksiyon politikasıyla uyum sağlayan eserleri kabul etmelidir. Bakımı, belgelemesi ve teşhiri gerektiği gibi yapılamayacak bir eser, eninde sonunda zarara uğrayacaktır. Ancak eserlerin sahibi değil, geleceğe taşıyacak bir kurum olarak müzenin buna hakkı yoktur. Müze, koleksiyonları aracılığıyla kamuoyu karşısında sorumluluk taşımaktadır.

2.2.2.7. Teknoloji

Teknolojinin gelişmesiyle beraber, sanat alanında yeni kavramlar ve yeni eğilimler ortaya çıkmaktadır. Artık bir çok modern sanat eseri, alıştığımız sanat boyutlarıyla sınırlandırılmamaktadır. Enstalasyonlar gibi bir çok eserin boyutu, geleneksel olarak inşa edilmiş müze odalarına girememektedir. Kaçınılmaz olarak eser seçimi, zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır.

Geçmişte sanat eserleri, kutsal nesneler olarak müzelerde depolanmaktaydı. Çağdaş sanattaysa, eserler geleneksel kalıplarını ve ölçülerini kırıp geçici bir karaktere bürünmektedirler. "Yapıldığı anda yok olan happening'ler, yalnızca sergi süreci için hazırlanmış enstalasyonlar (mekan düzenlemeleri), çabuk bozulan doğal malzemeyle oluşturulmuş yapıtlar, fiziksel kalıcılığı amaçlayan müzelerin yapısına ters düşmektedir. Sanat tarihinde gördüğümüz çoğu sanat biçimi sürekli olması amacıyla üretilmiştir. Enstalasyon ise süreklilik amacıyla yapılmamıştır; sanatçının böyle bir beklentisi yoktur. Bu açıdan bakılırsa enstalasyon, endüstri tüketim mallarına benzer: sonuçta hepsi bir kez kullanılıp atılmaya mahkumdurlar. ... Bu süreç, üretildiği anda ortadan kaldırılan Happening adındaki sanatsal eyleme kadar gitmektedir. ... Aynı zamanda bilim ve teknoloji de alışılmış kategorilere giremeyen sanatçıya yeni malzeme ve teknikler sağlamaktadır. Örneğin video sanat..."¹²⁰

¹²⁰ Can. Maden. op.cit., s.8.

Bir örnek vermek gerekirse, 16.2.-31.3.1997 tarihleri arasında İsveç'in Malmö kentinde düzenlenen "S/light" isimli sergide, sanatçılar çalışmalarını diyalpozitifler aracılığıyla gerçekleştirdiler.¹²¹ Serginin katalogunda şöyle yazılmaktadır: "Resmin ve geleneksel heykelin tersine, bu sergideki bütün işler ancak yerleştirildiklerinde, yani teknik cihazlar yardımıyla gerçeğe dönüştürüldüklerinde görünür olacaklar. Sergi bittiğinde ise elde sadece slayt makineleri, cam diskler, perdeler ve slaytlar kalacak, başka bir deyişle geride yapıt diye bir şey kalmayacaktır".

"Sanat eseri" kavramında oluşan bu tür köklü değişimler için mevcut sanat müzelerinin yüzde kaç hazır? Bu tür değişimleri ve ortaya çıkan sanatsal üretimi modern sanat müzelerinin kaç takip ederek ,sergileyip kamuoyuna sunabilmektedir? Teknolojik donanımdan personelin önyargılarına kadar uzanan bir yelpazede sergileme sorunlarına nasıl çözüm bulunabilecektir?

Yeni yüzyıla, ve hatta milenyuma girerken sanatın geleceği hakkında tahmin yapmanın kolay olmadığı bir ortamda, teknolojinin ortaya çıkarttığı bu yepyeni olgular şüphesiz ki müzelerin koleksiyon politikasını temelinden değiştirecektir.

2.2.3. Siyasi Etkenler

Müzeler, temelde siyasi kurumlardır: yönetim şekli itibarıyla, ulusal müzeler, devletin resmi ideolojisini yansıtmaktalar; özel müzeler ise bütçeyi sağlayan kişinin/kişilerin siyasi anlayışlarına göre şekil almaktadır.

Sanat müzelerinin koleksiyon politikaları, mevcut rejim tarafından belli yönlere çekilmektedir. Savaşlarda ise meydana gelen bombalanma, yangın, yağmalanma türü olaylardan dolayı "mecburi" bir seçim söz konusudur.

¹²¹ Arredamento Dergisi. Sayı 4 (Nisan 1997). s.34.

2.2.3.1. Ülkedeki Siyaset/Rejim

Müze yönetimi ile kuratörlerin seçimleri , ülkenin siyasi durumundan etkilenmektedir. Unutmamak lazım ki özellikle ulusal ve kamu sanat müzelerinde,yönetim,devlet tarafından yapılan atamalarla sağlanmaktadır.

Ülkedeki rejim müze binasının mimarisine yansıdığı kadar, koleksiyon üzerinde de belirleyici olabilmektedir. Daha çok eski komünist devletlerde belli olan bu durumda, bir çok insana göre, bu müzelerin asli hedefi, kamuoyunu statükoyu kabullenmeye yöneltmek ve hükmedenlere destek olmaktır.

Ulusal bir sanat müzesi resmi devlet ideolojisini yansıttığı için genel olarak yeni sanat akımlarına yer vermeyip akademik sanat örnekleri sergilemektedir. Ayrıca , sanat yapıtlarını ve müzeleri , tarihi kendine göre yorumlamak amacıyla, kullanmaktadır.

Müzenin günlük hayattaki gücünü anlayan totaliter rejimler,bu gücü halkı yönlendirmek için kullanmışlardır. Rus İhtilali sonrası, Lenin'in müdahalesiyle, Rusya'da Çarlara ait bir çok saray ve sanat eserleri kurtarılmıştır. Rus ve uluslararası tarihi Marksist öğretilere göre yorumlamak amacıyla Sovyet hükümeti 1921-1936 tarihleri arasında 542 müze kurmuştu. 1930'da ünlü bir Sovyet müzeci şöyle diyordu: "Güzellik belli bir sınıfın fikri, emel ve önyargıların göstergesidir".¹²² Ayrıca Rus İhtilali sırasında ve sonrasında da, Sovyet sanat müzelerine; önceleri özel koleksiyonlara ait bir çok eser transfer edilmişti. Örneğin zengin bir tüccarın özel koleksiyonuna ait Matisse'in 21, Picasso'nun 31 resmine el konularak Hermitage Müzesine gönderilmiştir.

İkinci Dünya Savaşından sonra ortaya çıkan sosyalist devletlerde yeni bir siyasi ve toplumsal düzenin yaratılmasına çalışıldı. Doğu Almanya'yı örnek alırsak, yeni devlet Nazi ideolojisini benimsemiş bir halkı, kültür ve eğitim aracılığıyla yarışmalar, kültür merkezleri ve tüm sanat dallarında teşviklerle sosyalizme kazandırmaya çalışmıştır. Ancak

Soğuk Savaş'tan ötürü Doğu Alman devleti, kendine göre halkı batı anti-sosyalist propagandadan korumak amacıyla belli sansür uygulayarak gerçekleri resmi ideolojisine göre yorumlamaktaydı. Berlin Duvarı bile "Koruma için anti-faşist Duvarı" (antifaschistische Schutzmauer) olarak anılmaktaydı.

Bu durum, devletin resmi sanat politikasında belliydi. Doğu Alman devleti için, toplumsal ve ekonomik koşullara bağlı olarak, sanat realist olduğunda geliştirici güce sahipti.¹²³ Modernizm ise burjuva sınıfının kişilik bunalımını göstermekteydi.¹²⁴ Görsel sanatlarda sıradan işçi sınıfına ait insanları göstererek (Resim 2.4.) sanatın ve özellikle kamu ya açık yerlerde bulunan heykel ve anıtların geleneksel konu ve kıstaslarını değiştirmeye çalışmaktaydı.¹²⁵



Resim 2.4. Eski Doğu Berlin’de bir meydanı süsleyen sanayi işçilerin yer aldığı heykel çalışması

¹²² Germain. Bazin, op.cit., s.269.

¹²³ Glenn. Jordan ve Chris Weedon, op.cit., s.99.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ibid., s.100.

Kültürel üretimin ana hatları Sosyalist Partinin Merkez Komitesi tarafından belirlenmekteydi. Devlet, işçiler tarafından üretilen edebiyat, müzik ve sanatları teşvik ederek Doğu Alman sanatını gösteren Ulusal Sergilere dahil etmekteydi. Ancak devletin istediği yöndeki eserler, gün ışığına çıkıp seçilmekteydi.¹²⁶

1960'lardan sonra ise, devletin takip ettiği daha ılımlı politikanın çerçevesinde birçok sanatçı, estetik arayışlarını sosyalist realizmin ötesine taşımaya çalıştılar.¹²⁷ Ancak bazıları resmi kuruluşlardan atıldı, bazıları ise, Sarah Kirsch gibi, kendi istekleriyle Batıya sığındı, bazılarıysa, Wolf Biermann gibi, devlet tarafından sürgüne gönderildi. Sonunda Doğu Almanya "yüksek sanat" ve amatör/kültürel üretimi teşvik ettiği halde, parti; insanları kendi problemlerini, görüşlerini ve fikirlerini geliştirmeleri konularında kısıtlayıcıydı. Bunun sonucunda halk sisteme inanmamaya başladığında büyük gösterilerle rejimin sonunu geldi.¹²⁸

Faşist rejimler ise müzelerde, sistemi desteklemek için farklı emelleri amaçlayarak, ancak özde aynı yöntemleri kullanarak, sanat üretimini belli kalıplara koymak istediler: Rejimin resmi ideolojisiyle bağdaşmayan bir çok sanatçının yapıtları "dejenere sanat" olarak yorumlanarak ateşe verildi. Sanatçılar ise sürgüne gönderildi.

İspanya'da faşistlerle savaşan demokratik hükümet, Prado'daki hazineleri Franco'nun bombalarından korumak için müzenin bodrumunda sakladı ve İspanya'nın başka bölgelerine ve İsviçre'ye gönderdi.¹²⁹ Daha sonra, Prado'nun müdürü olarak demokratik hükümet tarafından, faşistlerin nefret ettiği Picasso atandı. Picasso ise, "Guernica" isimli ünlü tablosunu, Franco'dan kurtarmak amacıyla, MOMA'ya göndermişti. İspanya, demokrasiye kavuştuktan sonra, halk onu geri istedi. Ancak fanatik faşistler hala ortaldaydı. Bir kaç sene evvel, sağcı ekstremistler, Madrid'teki bir özel galeriyi basıp orada Picasso'nun baskı eserlerine asit atıp parçaladılar. Ancak

¹²⁶ Ibid., s. 106.

¹²⁷ Ibid., s. 105.

¹²⁸ Ibid., s.110.

¹²⁹ Germain. Bazin. op.cit., s.265.

Guernica vatanına döndü ve koruyucu bir camın arkasında Prado Müzesinin özel bir bölümünde sergilenmeye başlandı.

Totaliter rejimlerin sanata ve müzelere müdahaleleri geniş tartışmalara yol açmıştır. Londra'da Hayward Galerisi'nde 26.10.1995-21.1.1996 tarihleri arasında "Sanat ve İktidar: Avrupa Diktatörlerin altında, 1930-1945" konulu sergi bu tartışmaların çerçevesinde değerlendirilmelidir. Bu sergide, ilk defa nazi, fasist ve o yılların komünist resmi devlet ideolojisinin himayesinde ortaya çıkan eserler; bu rejimlerin yasakladığı ve kovduğu sanat eserleriyle karşı karşıya sergilendi. Sunday Times gazetesine göre, bu serginin başarısı "nazi sanatını karantinadan çıkarmaktan" ibarettir. Ayrıca, yine aynı gazeteye göre, sergi "totaliter rejimler altında oluşan sanat ve modernizm arasında, aynı zaman diliminden başka bir ortak noktanın bulunmadığı şeklindeki görüşleri sorgulamaktadır". Şimdiye kadar, sanat tarihinin görüşü, totaliter rejimlerden bir şekilde kaçmış istisnasız tüm sanatçıların, değerli eserler yaptıkları, oysa yeteneklerini bu tür rejimlerin hizmetine sunan sanatçıların yalnızca önemsiz veya korkunç yapıtlar ortaya çıkardıklarıydı. Bu görüşün yeniden değerlendirilmesi, tabii ki hem estetik hem ideolojik seviyelerde, güçlü bir muhalefetle karşı karşıya kalacaktır. Ancak Hayward Galerisindeki bu serginin, o dönemin tek taraflı anlatımına ışık tutacağı için çok cesur olduğu kabul edilmelidir.

Nazi rejiminin müze konusundaki politikasını, kurduğu Heimatmuseen müze türünde de görebiliriz. II. Dünya Savaşından evvel, Nazi Almanyası'nda ikibinin üstünde Heimatmuseen (Vatan Müzeleri) kurulmuştu.¹³⁰ Bu müzelerin koleksiyonları, ait oldukları yörenin önemli sanat yapıtları, kişilerin tarihlerini ve özelliklerini içermekteydiler. Böylece, müzeler aracılığıyla Arya ırkının üstünlüğü gösterilmek ve ispatlanmak istenmekteydi.

Alman kültürel ve ekonomik Propaganda Enstitüsü tarafından 1941 senesinde "dejenere" sanata ait eserler iki cilt halinde hazırlandı(Resim 2.5.). Sınıflandırma olarak

ilk başta şehrin ismi, eserin bulunduğu müzenin ismi, sanatçı ismi, eserin ismi, cinsi ve satılmış olup olmadıkları sırasıydı. 16.558 eserli listenin sahibi olan aile, Eylül 1996 ayında, onu Victoria ve Albert Müzesinin Ulusal Sanat Kütüphanesine bağışlamıştır. Almanya'daki ilk eser haczi, 1937 tarihinde yer almaktadır: haciz edilen eserler 18.7.1937 tarihinde Münih'teki Haus der deutschen Kunst 'ta (Alman Sanatının Evi'nde) "Entartete Kunst" (Dejenere Sanat) ismi altında açılan serginin malzemesini oluşturdular (Resim 2.6.). Aynı senede, modern sanata ait, veya siyasi açıdan "tehlikeli" veya alman Yahudi sanatçılar tarafından yapılmış binlerce esere el kondu. Daha sonra 1938 senesinde, Goebbels'in para bulma girişimlerinin sonucunda, Chagall, Derain, Dix, Gauguin, Van Gogh, Grosz, Klee, Matisse, Modigliani, Picasso ve Vlaminck gibi modern sanatın devlerine ait 125 eser İsviçre'de açık arttırmaya çıkarıldı. 1939 senesinde, "dejenere" eserlerin depolandığı bina, buğday deposuna ihtiyaç olduğundan satılmayan eserlerin çoğu ortadan kaldırıldı. 20.3.1939 tarihinde ise, 1.004 resim ve heykel ve 3.825 çizim, akvarel ve gravür Berlin İtfaiyesi tarafından yakıldı. Eserlerinden mahrum kalan Alman müzeleri, "dejenere sanatı" inceleyen araştırmacılar ve listede adları geçen sanatçıları inceleyen uzmanlar için, listenin önemi çok büyüktür.¹³¹

1.	(1486)	G. G. G.	1937
2.	(1486)	G. G. G.	1937
3.	(1486)	G. G. G.	1937
4.	(1486)	G. G. G.	1937
5.	(1486)	G. G. G.	1937
6.	(1486)	G. G. G.	1937
7.	(1486)	G. G. G.	1937
8.	(1486)	G. G. G.	1937
9.	(1486)	G. G. G.	1937
10.	(1486)	G. G. G.	1937
11.	(1486)	G. G. G.	1937
12.	(1486)	G. G. G.	1937
13.	(1486)	G. G. G.	1937
14.	(1486)	G. G. G.	1937
15.	(1486)	G. G. G.	1937
16.	(1486)	G. G. G.	1937
17.	(1486)	G. G. G.	1937
18.	(1486)	G. G. G.	1937
19.	(1486)	G. G. G.	1937
20.	(1486)	G. G. G.	1937
21.	(1486)	G. G. G.	1937
22.	(1486)	G. G. G.	1937
23.	(1486)	G. G. G.	1937
24.	(1486)	G. G. G.	1937
25.	(1486)	G. G. G.	1937
26.	(1486)	G. G. G.	1937
27.	(1486)	G. G. G.	1937
28.	(1486)	G. G. G.	1937
29.	(1486)	G. G. G.	1937
30.	(1486)	G. G. G.	1937
31.	(1486)	G. G. G.	1937
32.	(1486)	G. G. G.	1937
33.	(1486)	G. G. G.	1937
34.	(1486)	G. G. G.	1937
35.	(1486)	G. G. G.	1937
36.	(1486)	G. G. G.	1937
37.	(1486)	G. G. G.	1937
38.	(1486)	G. G. G.	1937
39.	(1486)	G. G. G.	1937
40.	(1486)	G. G. G.	1937
41.	(1486)	G. G. G.	1937
42.	(1486)	G. G. G.	1937
43.	(1486)	G. G. G.	1937
44.	(1486)	G. G. G.	1937
45.	(1486)	G. G. G.	1937
46.	(1486)	G. G. G.	1937
47.	(1486)	G. G. G.	1937
48.	(1486)	G. G. G.	1937
49.	(1486)	G. G. G.	1937
50.	(1486)	G. G. G.	1937
51.	(1486)	G. G. G.	1937
52.	(1486)	G. G. G.	1937
53.	(1486)	G. G. G.	1937
54.	(1486)	G. G. G.	1937
55.	(1486)	G. G. G.	1937
56.	(1486)	G. G. G.	1937
57.	(1486)	G. G. G.	1937
58.	(1486)	G. G. G.	1937
59.	(1486)	G. G. G.	1937
60.	(1486)	G. G. G.	1937
61.	(1486)	G. G. G.	1937
62.	(1486)	G. G. G.	1937
63.	(1486)	G. G. G.	1937
64.	(1486)	G. G. G.	1937
65.	(1486)	G. G. G.	1937
66.	(1486)	G. G. G.	1937
67.	(1486)	G. G. G.	1937
68.	(1486)	G. G. G.	1937
69.	(1486)	G. G. G.	1937
70.	(1486)	G. G. G.	1937
71.	(1486)	G. G. G.	1937
72.	(1486)	G. G. G.	1937
73.	(1486)	G. G. G.	1937
74.	(1486)	G. G. G.	1937
75.	(1486)	G. G. G.	1937
76.	(1486)	G. G. G.	1937
77.	(1486)	G. G. G.	1937
78.	(1486)	G. G. G.	1937
79.	(1486)	G. G. G.	1937
80.	(1486)	G. G. G.	1937
81.	(1486)	G. G. G.	1937
82.	(1486)	G. G. G.	1937
83.	(1486)	G. G. G.	1937
84.	(1486)	G. G. G.	1937
85.	(1486)	G. G. G.	1937
86.	(1486)	G. G. G.	1937
87.	(1486)	G. G. G.	1937
88.	(1486)	G. G. G.	1937
89.	(1486)	G. G. G.	1937
90.	(1486)	G. G. G.	1937
91.	(1486)	G. G. G.	1937
92.	(1486)	G. G. G.	1937
93.	(1486)	G. G. G.	1937
94.	(1486)	G. G. G.	1937
95.	(1486)	G. G. G.	1937
96.	(1486)	G. G. G.	1937
97.	(1486)	G. G. G.	1937
98.	(1486)	G. G. G.	1937
99.	(1486)	G. G. G.	1937
100.	(1486)	G. G. G.	1937

Resim 2.5. "Dejenere" sanatçı ile sanat eserlerinin yer aldığı ve Nazi Rejimi tarafından hazırlanan listenin bir kısmı.

¹³⁰ Ibid., s.267.

İkinci Dünya Savaşı sırasında Holanda, Belçika, Fransa ve Polonya'da, Almanlar tarafından 24.000 özel koleksiyon yağmalanıp sanat eserleri Alman müzelerine gönderilmiştir. Bu koleksiyonlardan 10.000'e yakın eseri Hitler'in kendisi seçmiştir: bir yarısı özel koleksiyonu, diğer yarısı ise büyüdüğü Avusturya'nın Linz şehrinde yapılmasını planladığı sanat müzesi arasında paylaşılmıştı. Alınan eserler, müttefiklerin bombalarından korumak amacıyla tuz madenlerinde, banka depolarında ve şato bodrumlarında saklanmıştı.



Şekil 2.6. A. Hitler, 1937'de düzenlenen "Dejenere Sanat" isimli sergiyi dolaşırken.

Ancak Naziler, Batı Avrupa sanatını değerli buldukları halde, Doğu Avrupa'nın kültürel yapıtlarını hor görmekteydiler. Polonya'da dini ve sanatsal eserleri yok etmişlerdi. Rusya'da ise, kuşatmanın sadece ilk dokuz ayında, 244 müze ile içindeki tüm eserleri yer yüzünden silmişlerdi. Geriye hiçbir şey kalmamıştı.¹³²

Savaşın sonra ise, kayıplarını karşılamak amacıyla, Ruslar, Almanya'dan binlerce sanat eserleri almıştır. Ancak günümüze kadar onların varlığını inkar edip, senelerdir bu eserleri Pushkin Müzesi gibi büyük müzelerin depolarında tutup, kamuoyunu onlardan mahrum etmiştir. Örneğin, uzmanlar, savaş sırasında yok olduğunu sandıkları Edgar Degas'ın "Place de la Concorde" isimli tablosunun, 1947 tarihinde Leningrad'taki Hermitage Müzesinde sergilendikten sonra depolara kaldırıldığını öğrenememişlerdir.

¹³¹ *Journal des Arts*, No 22, s.1-2.

¹³² "The Tangled Web of Art's War Victims", *History Today Dergisi*, Cilt 44. No 5 (Mayıs 1994), s.3.

Mussolini'nin faşist İtalya'sında ise 1935 tarihinde yine ulusal bilinci kuvvetlendirmek amacıyla Roma'da "Mostra Augustea della Romanita" isimli sergi düzenlenmişti".¹³³ Faşist baskılar Venedik Bienal'ini bile etkilemiş ve saygınlığına darbe vurmuştur. Bu baskıların sanattaki sonucu, dünya düzenine saldırı niteliğinde, Fütüristlerin manifestosunun ortaya çıkması olmuştur. Hem Almanya hem İtalya'daki bu iki örnek, halkın fanatizmini ve emperyalist hislerini körükleyerek, şüphesiz savaş kıvılcımlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Çinde ise, komünist rejimin baskılarından kaçan sanatçılar, batıya sanatlarını açabilmek amacıyla, 1.7.1997'e kadar İngiliz yönetiminde kalan Hong-Kong'a sığındılar. Hong-Kong'taki kültürel kurumlar ve faaliyetler, özel sektörün (şirket ve kişilerin) maddi desteğiyle mümkün kılınmaktadır. Çin'den gelen genç sanatçılar, sanatlarını; bazen şubesi New York'ta olan bir galeride veya Hong-Kong Sanat Fuarında (Art Asia) teşhir edebilmektedirler. Ancak Hong-Kong'un, komünist Çin tarafından yönetilmesi, birçok sanatçıda soru işareti yaratmıştır. Sanat üretimi nasıl olacaktır? Sanatçıların; örneğin Çin ulusunun kimliği gibi tabular konusunda Pekin'in resmi görüşlerini bilerek, kendi kendilerine bir tür sansür uygulamaları mümkündür. Ancak büyük galeri ile sanat merkezleri sanatçının özerkliğini destekleyeceklerine söz vermektedirler.

Küba'da ise Museo Nacional de Bellas Artes de La Havane (Havana Güzel Sanatlar Ulusal Müzesi) tadilat için kapandı. Oysa yurtdışında bulunan rejim karşıtı Kübalılar bunun hükümetin bir oyunu olarak görmektedirler. 1996 ve 1997 senelerinde New York Christie's, Milano'daki Sotheby's müzayede evinde ve Madrid'deki özel bir galeride Latin-Amerikalı sanatçıların bazı tablolar satışa çıkarılmış. Sürgündeki Kübalılara göre, bu eserler, zengin Kübalıların servetlerine el konduktan sonra rejim tarafından Müzeye gönderildi. Daha sonra ise tadilat bahanesiyle Müzeden alınıp Devlet tarafından kontrol edilen herhangi bir galeriye satılıp bu galeriden de Batının yolunu bulmuşlardır. Tabi ki Küba Hükümeti tüm bu suçlamaları reddetmektedir.¹³⁴

¹³³ Germain, Bazin, op. cit., s. 269.

¹³⁴ David d'Arcy, "Musée de la Havane: pendant l'été la vente continue", *Journal des Arts*, No 41, s.1.

Sanat ile siyasetin bağları "Tarihe Karşı - 1933-1996" isimli sergide araştırılmaktadır.¹³⁵ Serginin konusu, son yarım yüzyılda yer alan siyasi olayların karşısında modern sanatçının bakışının ne olduğudur. Bu sergide 1933'ten itibaren, modern sanatın arayışları çerçevesinde totaliter rejimler, uluslararası iç ve dış savaşlar ile siyasi krizler araştırılmaktadır. Sergideki 450 eser ve dergi aşağıdaki gibi ayrılmaktadırlar:

- 1933-1945 : Mahşer günü
- 1945-1960 : Tarihi süjeyi sunmaktaki kriz.
- 1960-1980 : Siyasi eleştiri, sanatsal ütopi
- 1980-1995 : Köklerin aramasından sonra Protest Art

Türkiye Cumhuriyetinin kurulmasından sonra Atatürk'ün; ülkenin çeşitli büyük kentlerinde Resim ve Heykel Müzeleri ile Sanat Galerileri kurması, sanata yönelik bir icradan çok, siyasi bir müdahale olarak görülebilir. "Bir milletin tarihini simgeleyen hükümdar sarayları, günümüzde ya devlet başkanlarının ikametgahıdır veya müze haline getirilmişlerdir. (...) Louvre Sarayı (...) ilk örnektir ve hükümdarlıklar yerlerini cumhuriyetlere bıraktıkça örnekler birbirini izleyeceklerdir. Büyük Atatürk de 10 Kasım 1937 tarihinde TBMM Başkanlığından çıkarttığı bir kararnameyle Dolmabahçe Sarayı Veliht Dairesinin, kurulmasını emrettiği Türk Resim Sanatı Müzesine devredilmesini sağlarken çağdaş uygarlık geleneklerinin bilincinde olduğunu bir kere daha vurguluyorlardı".¹³⁶

Yeni cumhuriyetin köklerini güçlendirmek için eğitimin öneminin bilincinde olan Atatürk, ayrıca sanata verdiği destekle Türk ulusunu, gecikmeli de olsa Batının sanatsal sürecine dahil etmeye çalışmaktaydı. Gecikmeli diyoruz çünkü unutmamak lazım ki aynı

¹³⁵ Internet'teki adresi: <http://www.cnac-gp.fr/programme97/gdegalerie>

¹³⁶ Mutlu, Belkis, "Dolmabahçe Sarayı Veliht Dairesinin Resim ve Heykel Müzesi olarak kullanılması". *Milli Saraylar Sempozyumu Bildirileri*. 1985, s. 320.

yıllarda A.B.D.'de New York'taki Museum of Modern Art kurulmakta, Almanya'da Bauhaus, meyvelerini verdikten sonra Naziler tarafından kapatılmaktaydı (1933). Böylece söylenebilir ki Türk resim ve heykel sanatının birkaç yıl içinde çağdaş bir düzeye ulaşabilmesi ve batı dünyasındaki sanatsal üretimle yarışabilmesi, bir adamın siyasi kararlılığından öne gelmektedir.

Ne var ki müze alımlarında siyasetin etkin olduğunu görmekteyiz. Müzelere sergileme amacıyla alınacak yapıtlar, her yıl Kültür Bakanlığı'nca onaylanan Seçici Kurul kararı ile gerçekleştirilmektedir.¹³⁷ Her hükümetin kendi siyasi programının olduğunu ve de bu programın iki seçim arasında ancak yaşayabileceğini düşünürsek bu tür bir uygulamanın sakıncaları açıkça ortadadır.

2.2.3.2. Savaşlar

1997 senesinde Harbiye'deki Askeri Müzede Şişli Atölyesi ve Türk sanatçıların Avrupa'da ilk sergisi olan 1918 Viyana Sergisi konusunda düzenlene sergi, I. Dünya Savaşı sırasında tüm diğer ülkelerde olduğu gibi Türkiye'de de sanatın siyasi amaçlara kullanılarak "Şişli Atölyesi" olgusunu araştırmaktadır. 1917'de kurulan "Şişli Atölyesinde" üretilen yapıtların daha sonra Avrupa'da sergilenmesi düşüncesi daha baştan konulmuştu.¹³⁸ Zamanın önemli devlet adamlarından, ressam - sanat tarihçisi Celal Esad Arseven, Batılılar tarafından Türklerin yalnızca askeri alandaki başarılarının değil, aynı zamanda kültür ve sanat alanında da yetenekli olduklarının öğrenilmesini ve böylelikle bu ülkelerde sempati kazanılması gereğini vurgulamıştı.¹³⁹

Ordunun kurduğu bu "savaş atölyesinde", savaş konulu resimleri yapan bu sanatçılara çalışacakları yer, malzeme (asker, top arabası, silah vs) , boya, muşamba gibi

¹³⁷ Meltem. Guven, "Türkiye'deki Sanat Müzelerinde Sergileme Malzemesi ve Düzeninin İrdelenmesi", Müzecilik Yüksek Lisans Bitirme Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. 1995.

¹³⁸ Arredamento Dergisi, Sayı 4 (Nisan 1997), s.128

¹³⁹ Ibid., s.129.

savaşın içinde zor bulunan gereksinimler ordu tarafından sağlanmıştı. Viyana'ya gidecek olan eserler 1917'de Galatasaraylılar Yurdu'nda "Savaş Resimleri ve Diğerleri" adı altında sergilenmişti. Sergide ,Halife Abdülmecid Efendi, Halil Paşa, Hikmet (Onat) Bey, Hüseyin Avni Lifif, Namık İsmail, Şevket Bey, Harika (Sirel Lifij) Hanım gibi sanatçılar yer almaktaydı.

Viyana'daki serginin sorumlusu Celal Esad Arseven ve yardımcısı Namık İsmail'di. Yapıtlar sergi salonuna yerleştirildikten sonra, tüm imparatorluk ailesinin katılımıyla serginin açılışı olmuştur. Açılan sergi Viyanalılar tarafından büyük ilgiyle karşılandı. Şişli Atölyesi'nde temanın ağırlıklı olarak savaş olmasına karşılık; Viyana Sergisi'ni oluşturan yapıtlarda temalar çeşitlidir.¹⁴⁰

Ancak Resim Heykel Müzeleri Derneği ve Şişli Belediyesi'nin ortak çalışmasıyla oluşturulan Askeri Müzedeki sergi birçok eleştiri almıştır. Serginin yapıtlarının tümü bir koleksiyonda toplanmış olmadığından, önce yerlerinin belirlenmesi, sonra da bunların sahiplerinden toplanması ve sigortalanması önemli bir çalışmayı gerektirdi.¹⁴¹ Kurtuluş Savaşı konulu eserlerin önemli bir bölümünü koleksiyonunda bulunduran İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, daha önce Resim ve Heykel Müzeleri Derneği ile yapılan yazışmada koleksiyonundaki eserleri sergiye verme konusunda gerekli her türlü kolaylığın sağlanacağı belirtiliyor, ancak müze müdürlüğü, sergi hazırlığının son aşamasında bu kararından vazgeçtiğini açıklıyordu.¹⁴² Bunun sonucunda serginin büyük bir bölümünde orijinal eserler kullanılmadı, bunlar da gelen halkın görsel eğitimi açısından yeterli olmadığından, sergiyi amacına tam olarak ulaştıramadı.¹⁴³

II Dünya Savaşı sırasında, 1942 tarihli Venedik Bienali, savaş ortamından nasibini almıştır. Sadece 76.000 kişinin ziyaret ettiği bu Bienal'in ulusal pavyonlarının

¹⁴⁰ Ibid., s.130.

¹⁴¹ Ibid., s.132.

¹⁴² Ibid., s.130

¹⁴³ Ibid.

çoğunda, "askeri resim", "donanma resmi" ya da "hava kuvvetleri resmi" sergilenmekteydi.¹⁴⁴

Objelerini bombalardan ve istila kuvvetlerinden korumak amacıyla, özellikle I. ve II. Dünya Savaşlarında, bir çok müze boşaltıldı. Savaşın sonra, bir çok nesne hasar gördüğü veya kaybolduğu için, bir tür koleksiyon politikası olarak niteleyebileceğimiz ilk "mecburi" seçim oldu. Ayrıca, savaşın sonra, sanat eserleri yeni anlayışlara göre seçilip sergilendi. 19. yüzyılda hakim olan aşırı "doluluk" anlayışı terk edildi ve müze küratörleri daha az eserlerle daha sade/yalın bir anlatıma yöneltildi.

İkinci Dünya Savaşı sırasında, Leningrad'taki Hermitage Müzesinin koleksiyonları, Ural dağlarının ötesinde saklı bir yere gönderildi. Fransa'da, kırsal kesimdeki şatolar kullanıldı. Fransız Direnişin üyesi olan Fransa Müzeleri Müdürü, Müteffiklere bu şatolar hakkında bilgi veriyordu. Alman Silahlı Kuvvetleri, istila altındaki ülkelerin sanat eserlerini korumak amacıyla bir komisyon oluşturdu. Bu şekilde Fransa, savaşın ortasında kültürel mirasını koruyabilmiştir. Aynı durumun sade vatandaşlar, özellikle Musevi olanlar için, geçerli olduğunu söyleyemeyiz. Savaşın ortasında, ülkeden çıkabilmek üzere bir vize karşılığında veya hayatta kalabilmek için, birçok sanat eseri, Alman subayların eline düşmüştür.

Almanya ve İtalya için durum Fransa'nınkiyle aynı değildi. Zaferlerinden emin olan bu ülke hükümetlerinin son anda aldıkları acele önlemler, çok işe yaramadı. Ateş altında boşaltılan Dresden'deki Gemaldegalerie, 704 tablo kaybetti; Berlin'deki korkunç durumun içinde, bir çok eser yağmalandı ve 1353 tablo ya yandı ya kayboldu.

1945'te, Nazi Almanyası teslim olduktan sonra, Stalin'in talimatlarıyla Dresden'e gelen özel bir Sovyet Komisyonu bir yeraltı mağarasından ve Weesenstein Şatosundan çıkarttıkları kütleler halinde çizim ve tabloları Moskova'nın Pushkin Müzesine

¹⁴⁴ Can, Maden, op. cit., s.61.

göndermiştir.¹⁴⁵ Elli sene boyunca böyle savaş ganimetlerinin varlığını inkar eden müze yetkilileri, geçenlerde müze depolarında bulunan eserlerin ancak altıda birini "İki defa kurtarılmış" isimli bir sergide gün ışığına çıkarttılar. 14. ile 19. yüzyıllar arasında tarihlenen yapıtların yer aldığı serginin ismine bozulan Rusya'daki Alman diplomatlarının, sergi açılmadan ancak iki hafta evvel, haberleri oldu.

Bu sergi ile beraber ortaya çıkan "ahlaki sahiplik problemi" (moral ownership), Moskova ile Bonn arasında savaş ganimetlerinin geri dönüşünü konu alan iki yıllık görüşmeleri çıkmaza soktu. Pushkin Müzesi Müdiresi İrina Popova'nın dediğine göre "Faşistler bizim sanat eserlerimizi mahvederken, Rus askerleri onlarınkini kurtardı. Bir nevi tazminat almamız gerekir". Bu arada, Rus Parlamentosu, yağmalanmış eserlerin ulusallaştırılmasını düşünmektedir. Adı geçen görüşmeler gereğince ise, Almanya Rusya'ya takriben 24.000 sanat eserini geri vermiş, Rusya ise neredeyse hiç bir şey vermemiştir.

Ne var ki, Almanya'nın ahlaki konumu ideal değildir. Hakikaten de Hitler'in güçleri Rusya'da binlerce anıt ve müzeyi bilinçli olarak yıktı ve böylece ya yağmalamadan ya tehditten Reich'in servetine servet kattı. Örneğin Pushkin sergisinde yer alan sekiz eser, çıkış vizesi almak için, Macar Yahudileri tarafından Adolf Eichmann'a "satılmıştı".

II. Dünya Savaşının vahşetlerinin ardında, dünya ülkeleri bir daha böyle olaylar yaşanmasını önlemek için özellikle Birleşmiş Milletler düzeyindeki organizasyonların çerçevesinde, uluslararası alanda tüm ülkelerin kabul edeceği yeni kıstaslar ortaya koymaya başladılar.

1954 tarihli UNESCO'nun "Final Act of the Intergovernmental Conference on the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict" isimli Lahey

¹⁴⁵ James. Walsh. "Stalin's War Treasures". Time Dergisi. (Mart 13, 1995), s.34.

Anlaşmasında, "kendileri ile başka halkların kültürel mirasını korumanın, tüm ulusların uluslararası sorumluluğu olduğu" belirlenmektedir.

Savaştan sonra ise, bilinen dünya artık aynı değildi. Dehşetin içinden insanlar yaralarıyla barışmaya -veya unutmaya- çalışıyordu. İnsanlar müzelere değişik gözle bakıyordu. Müzecilik Biliminin gelişmesiyle beraber ortaya çıkan yeni anlayışlar, müze koleksiyonlarının yeniden değerlendirilip düzenlenmelerine neden olmuştur. Barışla beraber insanlar "yeni zamanların" farkına vardılar. Savaştan önce, müzelerdeki lüksün yerini "az ve öz" zihniyeti almıştır. Müzeler en seçkin parçalarını gösterip geri kalanını depolarda koruyordu. Müze bir saray değil, artık eserlerin korunması için en iyi şartları ve ziyaretçinin konforunu sağlamak için tasarlanmış bir klinik olacaktı.¹⁴⁶

20. yüzyılın sonuna yaklaşırken müzeler ve koleksiyonları, yeni tehlikelerle karşı karşıyadır: dünyanın bir çok tarafında patlak veren savaşlar, çatışmalar, rejim değişiklikleri, eserlerin kaybolmasına neden olmaktadır. Eski Yugoslavya ve Zaire(Kongo)'deki iç savaşlar, Arnavutluk'taki rejim değişiklikleri ve bunun gibi birçok örnekte eserler, bunları sadece para olarak gören ellere düşüp ortadan kaybolmaktadırlar.

2.2.3.3. Ulusal Yasalar, Uluslararası Anlaşmalar Ve Sanat Eserlerinin Yasadışı Ticareti

ICOM'un Mesleki Ahlak Kodunun 3.2. sayılı maddesine göre, "kamu veya özel koleksiyonlara girmek üzere yapılan yasadışı eser ticareti; tarihi sitleri ve yerli etnik kültürlerin mahvolmasını, ulusal ve uluslararası seviyede hırsızlığı teşvik etmekte ve ulusal ile uluslararası kültürel miras ruhuna aykırı düşmektedir. Müzeler; ticaret için (...) bir objenin alınması ile piyasa arasındaki bağı bilmelidir. Ayrıca, bir müzenin bu yasadışı ticareti dolaylı veya dolaysız olarak desteklemesi, tamamıyla ahlaka aykırıdır. Satın alma, bağış, hibe veya değiş-tokuş yoluyla alınacak bir eserin geçerli bir (title)in alınması mümkün olduğu ve çıktığı/bulunduğu ülkenin yasalarına aykırı olarak edinilmediği veya

ihraç edilmediği, idari heyet tarafından onaylanmaz ise, bir müze söz konusu eseri koleksiyonuna katmamalıdır. (...) Bu bağlamda, yukarıdaki koşullar; sergi veya başka hedefler için alınacak ödünç eserlerin kabulünde de uygulanmalıdır".

Her ülkenin ulusal düzeyde, müzeler hakkında politikasını düzenleyen yasalar vardır. Örneğin, İngiltere'de 1974'te "Müze Kûratörleri hakkında Davranış Kodu" , 1997'de ise "Müze Yetkilileri için Uygulama Kodu" başlıklı kodları kabul etmiştir.

UNESCO'nun 1954 tarihli Lahey Konvensiyonuna göre "tüm insanoğlunun kültürel mirası" sayılan sanat eserleri, özellikle savaş durumunda korunmakta, 1970 tarihli Konvensyonu ise eserlerin yasadışı ticaretini ele almaktadır. 1815 Viyana Kongre'sinde, Napoleon tarafından yağmalanan eserlerin iadesi kararlaştırılmıştır. A.B.D.'de ise, 1863 tarihinde, Amerika'nın İç Savaş sırasında geliştirilen Lieber Kod'una göre sanat eserleri, kütüphaneler, koleksiyonlar vs. korunma altına alınıp akıbetleri daha sonra barış anlaşmalarıyla belirlenecekti. Bu örnekler, sanat eserlerinin korunmasının uluslararası düzeyde kabul edildiğini göstermektedir.

Ancak her ülke adı geçen konvensyon ile anlaşmalara farklı yaklaşımlarda bulunmaktadır. A.B.D.'de, örneğin, sanat eserlerinin ülkeden ihracı yasalar tarafından serbestken eser ithalinde belli kısıtlamalar getirtilip bu konuda 1970 tarihli UNESCO Konvensyonuna uyulmaktadır. Ancak A.B.D. Kongresi, bu anlaşmayı onaylamakla müzelerin koleksiyon politikasına müdahale etmek istemediğinden ötürü her bir müzenin kendi isteğine göre bu standartlara uyması beklenmiştir.¹⁴⁷ Avrupa'da her ülkede yasalar değişiktir. Fransa'da medeni hukuk yasalarına göre, kamu müzeleri, devletin yasalarına bağlı olduklarından dolayı Devlet koleksiyonları, özel müzelerin veya koleksiyoncuların koleksiyonlarından daha fazla koruma altındadırlar. Özel koleksiyonlardaki önemli eserler, ihraçlarını önlemek amacıyla kaydedilmektedir. Bu tür ilkeler İtalya, İspanya ve

¹⁴⁶ Germain, Bazin, op.cit., s.265.

¹⁴⁷ Geoffrey, Lewis, op.cit., s.22.

İsviçre'nin hukuk sistemlerinde de geçerli olmaktadır.¹⁴⁸ Bazı ülkelerde, hükümet, özel kararnamelerle ulusal müzelerine daha büyük özerklik tanımaktadır. Örneğin Prado Müzesi, krallık kararnamesiyle diğer müzelerden çok daha fazla bir güce sahiptir. Aynen Victoria ve Albert Müzesi gibi.

Ancak birçok defa bu yasalar delinmekte ve mevcut yasalar ülkenin kültürel zenginliğini korumaya yetmemektedir. Özellikle siyasi açıdan dengeli olmayan ülkelerde, yasaların etkisizliğinden veya olmayışlarından binlerce eser ortadan yok olmaktadırlar. Unutmamak lazım ki yasadışı ticaret, bilimden çok şey kaybettirmektedir.

Berlin duvarının yıkılışından ve Doğu Avrupa'daki komünist rejimlerin ekonomik sistemi çöktükten sonra, sanat eserlerinin yasadışı ihracı giderek büyümektedir. Yalnızca Rusya'da, 10 sene zarfında 27 milyon ikonanın bu şekilde ortadan kaybolduğu tahmin edilmektedir. Aynı durum Polonya, Çek, Baltık ülkeleri, Macaristan, Bulgaristan ve diğer eski Doğu Bloku ülkeleri için geçerlidir. Rusya'dan sanat eserleri, Baltık ülkeleri aracılığıyla Almanya'ya ulaşmaktadır. Turistik otobüslerde Fransa ve İtalya'da gümrük memurları tarafından yakalanan ikonalar, barok heykeller, tablolar, kilise objeleri gibi eserler, Batı Avrupa'da (Roma, Milano, Paris gibi büyük kentlerde) yüklüce para getirmektedirler. Bu eserler, paraya muhtaç aileler tarafından müzelerden çalınmakta, kilise ile manastırlardan sökülmeaktadır.

Yalnızca Fransa'nın Provence bölgesinde, 1995'te 200 ikona ele geçirildi. 1995 yazında da Polonya gümrüğünde, çalınmış heykel dolu 3 kamyon yakalandı. Rus ve Fransız bakanlara göre, bu ticaret ve eser yağmalanması, kar için suç işleyen çeteler tarafından yapılmaktadır. 1993'te Sergijevi Posad manastırının 16.500 tablosunun kopya olduğunu, orijinallerinin ise yurtdışına kaçırıldığını ortaya çıkaran sanat eserlerinin yasadışı ticaretine karşı savaşılan en aktif müfettişlerden biri olan A.Sviridenko, Moskova'nın arka sokaklarında öldürülmüş olarak bulundu.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Ibid., s.21.

¹⁴⁹ "Les Pirates de l'Est", op. cit., s.66.

Ancak yavaş yavaş Ulusal ile Uluslararası organizasyonlar, bu ticareti organize bir şekilde durdurmaya çalışmaktadırlar. Polis, bakanlık müdürlükleri, özel bürolar önlemler almaktadır. Batı ile Doğu Avrupa arasında bilgi akışını pekiştirmek amacıyla anlaşmalar inzalınmaktadır. UNESCO, 1970 tarihli eserlerin yasadışı ihracı hakkındaki konvensiyonunu günümüze uyarlayacak yeni bir konvensiyon hazırlamaktadır. İnterpol tarafından tüm dünyaya, çalınmış eserler hakkında bilgiler gönderilmektedir. İnterpol tarafından verilen bilgilere dayanarak, 1992 tarihinde Rusya'daki Sochi Müzesinden çalınmış 14 tabloda biri olan Ayvazovski'nin bir tablosu, Londra'da tanınmış müzayede evlerinden Sotheby's'in katalogunda bulundu.

Bu örnekler müzelerin koleksiyon politikasının, yasadışı eser ticaretinden etkilendiğini ve bir koleksiyonu tamamlayacak niteliğinde eserlerin organize çeteler tarafından sanat piyasasına sürüldüğünü göstermektedir. Bunu önlemek amacıyla düzenlenen ulusal yasalar ve uluslararası anlaşmalar, müzelere de kaçınılmaz olarak hangi eserlerin alınabileceği hakkında belli sınırlar çizmektedir. Tezin 2.1. bölümünde yer alan anlaşmalar; ahlaki, mesleki ve siyasi yönden eser trafiğini ve müzelerin koleksiyon politikasını etkilemektedir.

Devletler önemli eserlerin ülkeden çıkarılmamaları için, katkıda bulunmalıdırlar. Örneğin İngiltere'de 1903 tarihinde kurulan Ulusal Sanat-Koleksiyonlar Fonu (National Art-Collections Fund), önemli eserlerin ülkeden ihraçlarını önlemeye çalışmaktadır. Müzelere parasal katkıda bulunarak, bu tür eserlerin alınmasına yardım etmektedir. Bu Fonun yardımlarıyla Ulusal Galeride, Velazquez'in Rokeby Venüsü ve Leonardo Da Vinci'nin "Azize Anna ile birlikte Meryem Ana ve İsa" isimli ünlü çizimi gibi eserler alınmıştır.

Yine İngiltere'de, yasalar itibarıyla, özel koleksiyonlardan müzelere eser satışı vergiden muaf tutulmakta, böylece hem satıcı hem alıcı memnun olmaktadır.

2.2.3.4. Uluslararası Etkileşimler Ve Kültürel Emperyalizm

1990'larda yeni bir müze türü ortaya çıkmıştır: "Global Müze" (global museum). Guggenheim müzesinin koleksiyonunun dünyaya açılma projesinden, müzenin müdürü, Thomas Krens bu ibareyle söz etmektedir. Bu plana göre, ticari bir mal olarak koleksiyon, amerikan film endüstrisinin ürünleri gibi, dünyanın değişik bölgelerinde (İspanya, Bilbao (Resim 2.7.); İtalya, Venedik; Almanya, Salzburg) kurulacak olan Sanat Müzelerine ödünç verilecektir. Bu şekilde, Satın alma fonları gerekmemektedir, sanat her zaman mevcuttur. Ancak bu tür bir uygulamada, müzeden çok, bir Sergi Şirketi söz konusu değil mi? ¹⁵⁰



Şekil 2.7. Bilbao'daki Guggenheim Müzesi, mimarı Frank O. Gehry.

Eskiden beri sanat güçlü bir propaganda silahı olup hem üst sınıfın hem sömürge ülkelerinin ellerinde yerli halkların "eğitiminde" kullanılmıştır. Yazıyla öğretemediklerini, resim veya heykeller aracılığıyla halka göstermekteydiler.

19. yüzyıldan başlayarak, ama özellikle 20. yüzyılda, sanatın bir prestij metası olarak görülmesiyle beraber, Avrupa sanatı, diğer yöresel sanat üretimlerinin yerine

¹⁵⁰ "Public Art Galleries in Britain and in Germany: An acquisitions policy for the 1990's", International Conference. Museum Management and Curatorship Dergisi. Ccilt 10, Sayı 2 (Haziran 1991), s.191.

geçmeye başardı. Avrupalı, beyaz, erkek sanatçıların ortaya koydukları eserler bir kıstas olarak görülmekteydi, tüm diğer sanatlar onlar gibi olmalıydı.

Böylece, sanat müzeleri de, koleksiyon politikalarını düzenlerken ister istemez bu "evrensel" sanatçıları hesaba katmaktadır. Bienal, Documenta gibi büyük sergiler ve güçlü sanat müzelerinin başka ülkelere gönderdikleri veya kurdukları sergiler, "doğru", "değerli", "pahalı", "iyi yatırım olan", "moda" sanatı göstererek müze koleksiyonlarına girecek olan eserlerin ana hatlarını çiziyor gibidirler. Böylece söz konusu belli çizgilerin dışındaki eserler, çağdaş sanat ortamının içindeki eleştirmen ve küratörler tarafından dışlanmaktadır.

Diğer tarafta, "müzeler çoğunlukla mali olarak dayandıkları tüzel kişilerin, resmi ve resmi olmayan kurumların popüler kültür endüstrileriyle olan dolaylı ya da dolaysız ilişkileri nedeniyle bu endüstrilerin sattığı malı üreten ya da sınırları içinde eyleyen sanatçılara özellikle kapılarını açıyorlar. (...) Tüm bu ilişkiler ağı sonucunda kendilerini tecimsel olarak kanıtlamamış ve sistemin dışında sanat yapan genç sanatçıların müzeler girebilmesi çok zordur. Bu durumda satış sorunu olmadığı için sanat pazarına çok daha az bağlı olan uluslararası çağdaş sanat sergileri gündeme geliyor".¹⁵¹

1995 tarihinde düzenlenen 4. İstanbul Bienali'nin Katalogunun Önsözünde, René Block düşüncelerini bu şekilde ifade etmektedir: "(...) Ben de bu yüzyılın sonuyla birlikte zengin ülkelerin kültürel diktatörlüğünün aşılmasını talep ediyorum. Aynı zamanda bu Bienal'in de bu yönde ilk işareti vereceğine inanıyorum. Çünkü Fransa, İngiltere ve Almanya Federal Cumhuriyeti gibi ülkeler yüklüce miktarlarda finansman sağlamayı, ayrıca bu arada Bienal'e katılma konusunda kendi ülkelerinde yaşayan yabancı sanatçılarla kendi sanatçılarının sayısını eşit tutarak ulusal temsilden vazgeçmeyi kabul etmiş bulunmaktadır. (...) Aynı zamanda kendi ülkelerinden destek almayan üç Bosnalı, iki Çinli, dört İranlı ve birer Meksikalı, Beninli, Sırp, Lübnanlı, Faslı, Taylandlı ya da

¹⁵¹ Can. Maden, op.cit., s.5.

Endonezyalıyı da davet etmek istiyorum".¹⁵² Böylece bu Bienal'de ilk kez Doğulu ve Üçüncü Dünya sanatçılarının yapıtları uluslararası sanat pazarını ellerinde tutan zengin ülke sanatçılarıyla eşit koşullarda sergilenmektedir.¹⁵³

Son zamanlarda, A.B.D.'nin sanat alanında Avrupa ve dünya sanatlarına egemen olma çabalarına tanık olmaktadır. Bu olay çerçevesinde, Guggenheim Müzesi İspanya'nın Bilbao kentinde bir branş açmaktadır, aynı müze Venedik'te Çağdaş Sanat Müzesi yapmaktadır. Amsterdam'da New York'taki

Whitney müzesi tarafından düzenlenen Amerikan Sanat Sergisi ve daha bunun gibi bir çok örnek görülmektedir. Şüphesiz bu durum hangi eserlerin "modern sanat" olarak tanınacağı ve Modern Sanat Müzelerine gireceğini etkilemektedir.

20.1-20.4.1996 tarihleri arasında, Atina'da "Everything that is interesting is new" konulu sergi düzenlendi. Sergide, Dakis Ioannou isimli koleksiyoncuya ait eserler sergilendi. Çağdaş Amerikan tüketim kültürünü ve Amerikalı sanatçıların psikolojik arayışlarını temsil eden bu eserler daha çok 80'li ve 90'lı yıllara aittirler. Sergide, Abramovic, Anderson, Koons, Fisher, Hirst, Holzer, Warhol gibi sanatçıların eserleri yer almaktayken az sayıda Avrupalı sanatçının eserleri de bulunuyordu. Ancak bu, sergiyi uluslararası kılmamaktadır. Çünkü daha çok Amerikalı sanatçıların yapıtları ön plana çıkmaktaydı. Avrupalı sanatçıların olaylara alternatif ,yani "tüketici" veya "kapitalist" olmayan sanatı sivrilmekteydi. Tabii unutmamak gerekir ki bu özel bir koleksiyondu ve bir kişinin tercihlerini göstermekteydi.

USIA, The British Council, Goethe İnstitut gibi kurumlar, uluslararası kültürel ilişkilerde emperyalizm olarak düşünülebilecek sergi ve diğer etkinliklerde bulunmaktadırlar. Örneğin, 6.6.-6.7.1997 tarihleri arasında İTÜ'nün Mimarlık Fakültesi Taşkışla binasında İstanbul Alman Kültür Merkezi (Goethe-İstanbul) tarafından hazırlanan serginin konusu; Berlin'deki Potsdam Meydanı'nın modern şehircilik bağlamında yeniden düzenlenmesiydi. Tabi ki Berlin duvarının yıkılışından sonra,

¹⁵² R.Block. Önsöz.4. İst.Bienali Katalogu. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul, 1995.

Potsdam Meydanı iki (Batı ile Doğu) Berlin'i bağlayacak niteliğinde. Tabii ki sergi Almanya Federal Cumhuriyeti Başkonsolosu'nun himayesinde Goethe İnstitüsü tarafından hazırlanıp eski Doğu Almanya tarafı unutulmuştu.

2.2.4. Sosyolojik Etkenler

Her toplumda var olan önyargı ve zihniyet, örf ve adetler, inançlar ve eğilimler, müzelerin koleksiyon politikasında etkin olan sosyolojik etkenleri oluşturmaktadır. Dönemden döneme ve toplumdan topluma farklılıklar gösterdiğinden, sosyolojik etkenlerin belirlenmesi veya değişmesinin, zor ve yavaş bir süreç olduğunu görmekteyiz.

2.2.4.1. Güç Ve Prestij

Müzelerin çok uzun zamandan beri ve kısmen günümüzde bile, üst sınıfa hizmet ettikleri için belli elit bir kesime hitap eden eserler de müzeye girebilmektedirler. Üst sınıfın hayatını gösteren bu eserler, müze ziyaretçisine geçmişin yanlı bir resmini göstermektedirler. İşçi sınıfının hayatını anlatmak için seçilen eserler bile, genel olarak küratörler tarafından temiz ve steril diye nitelendirilebileceğimiz bir atmosferde Toplumsal Tarih Müzelerinde sergilenmektedirler.

Sanat Müzelerinde sergilenen tablo veya heykeller, zaten krallar, asiller veya burjuva sınıfı mensupları tarafından yaptırıldıkları ve toplandıkları için, genel olarak bir elitin hayat tarzını sunmaktadırlar. Günlük hayatı bile gösteren eserler (genre) bile o elitin dünyaya bakış açısı ve sanat müzesinin seçkin atmosferinin içinden süzülerek müze ziyaretçisine varmaktadır.

Rönesans'tan sonra, duvardan kurtulup tablonun keşfiyle birlikte ekonomik değeri de olan bir meta haline gelen resim sanatı, hükümdarlar, asiller, zengin burjuvalar ve kilise tarafından desteklenip sadece sarayları, kiliseleri veya malikaneleri süslemekten öte bir rekabet konusu da olmuştur. Titian ve Rubens gibi, zamanın tanınmış sanatçıları,

¹⁵³ Can, Maden, op.cit., s.43.

krallar arasında modaydı. Avrupa sarayları, sanatçıları himayelerine almak amacıyla birbirleriyle yarışmaktaydı. Bazen elçiler bile, sanatçıların başyapıt sayılan eserlerini edinebilmek için müzayedelerde satın alan veya artıran olarak katılmaktaydılar.¹⁵⁴



Resim 2.8. Arşidük Leopold Willielm, özel pinakoteğinde, 17. Yüzyıl.

Kültürden kültüre ve zaman içinde belli objeler tercih edildiğinden prestij kavramı değişmektedir. Ancak Roma'nın, fethedilmiş bölgelerden yağmaladığı sanat eserleriyle Akdeniz'in büyük açık hava müzesi olmasından beri¹⁵⁵ batı dünyasında sanat bir statü sembolü olarak görülmektedir(Resim 2.8). Özellikle nadir veya otantik olan objeler; hem sahibine prestij katmakta hem de parasal değere sahip olmaktadır.

A.B.D.'de, büyük servetler toplayan işadamları, tarihi geçmişin yokluğunu örtmek ve güçlerini ispatlamak amacıyla sanat eserleri toplayıp geniş koleksiyonlara sahip olmuşlardır. Ancak sanatın verdiği prestiji, eski ustaların eserlerinde aramaktaydılar: Clark, Stillman, Vanderbilt gibi büyük isimleri, sanatı her zaman değerini koruyan bir yatırım olarak görerek, yeni veya yaşayan sanatçıların eserlerine aynı ilgiyi göstermemektedirler.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Karl E., Meyer, op.cit., s. 19

¹⁵⁵ Ibid., s.28.

¹⁵⁶ Ibid., s.33.

Günümüzde sanatla sadece asiller veya zenginler değil, toplumun her kesiminden insanlar ilgilenmektedir. İnsanların prestij arayışlarındaki bu eğilimini gören Sotheby's müzayede evi, 1960'larda "100 Pound Kanunuyla" Christie's müzayede evini geçmeye başardı. "100 Pound Kanunu"na göre, fiyatı 100 pound'un altında olan objelerin satılmasıyla, daha önce sadece milyonerlerin girdiği Sotheby's'e çok geniş bir kamuoyunu kazandırmıştır. Bu fiyata Viktorya, Art Nouveau ve Art Deco objeleri satılmaktaydı. Bu şekilde o zamana dek değersiz sayılan ve tavan aralarında kalan objeler gün ışığına çıkmıştır.* Ayrıca müzayede kataloglarında uzun ve etkili tanımlamalar kullanarak bu eserlere sanat tarihinin parlaklığını kazandırmaktaydılar.

Peki insanlar sanattan nasıl güç almaktadır? Kendi kimliğini belirleyebilen, çıkarlarını koruyabilen, belli eserlerin teşhir ve dağıtımı ile toplumsal oluşumlara anlam veren ve değerleri oluşturabilen biri güç ve prestij sahibidir. Bu kişi de kendi değerlerine göre eser seçimi yapacaktır.

Böylece sadece zengin ve güçlülerin tarihini belgeleyen eserler müzelere girdiğinden ötürü halkı anlatan ve halk tarafından kullanılan birçok eser, bakımsızlıktan ve ilgisizlikten ebediyen kaybolmaktadır. Bununla beraber tarihi sürecini; etkili, dengeli ve tam olarak sergilemek gittikçe zorlaşmaktadır. Özellikle günümüzde müzelerin toplumda yeni bir konum edinmeleriyle, bu durum daha da belirgindir. Artık varolmayan bir toplumsal düzen (aristokrasi, kraliyet) temsil eden müzeleri, insanlara anlatmak ve yorumlamak zor ve dikkat isteyen bir konudur.

Unutmamak lazım ki, özellikle 19.yuzyılda, ilk müzelerdeki sergileme anlayışı, asillerin veya üst burjuvazinin konutlarında hakim olan ve "boşluk korkusu" olarak adlandırabileceğimiz, tabloların neredeyse tüm duvar yüzeyini örtecek şekilde asılmalarından ileri gelmektedir (Resim 2.9.). Her ne kadar günümüzde sergileme konusunda minimalist bir anlayış söz konusuysa da, özellikle ulusal sanat müzeleri başta turistler olmak üzere müze ziyaretçisine ülkenin "şanlı" bir resmini göstermek amacıyla hala ihtişamlı ve eliti temsil eden eserler seçmektedirler(Resim 2.10.).



Resim 2.9. Saint-Etienne Sanat Müzesinin eski görünümü (solda). 1914'ten evvel
Louvre Sarayındaki Etats Salonu (sağda).



Resim 2.10. Münih Pinakotek'i: 19. Yüzyıl sanatına çağdaş sergileme.

Özellikle II. Dünya Savaşından sonra Batıda hakim olan Liberal Hümanizm, Avrupa'nın değerlerini savunup, "kültürler" terimini değil, büyük harfle "Kültür" kelimesini kullanmaktadır.¹⁵⁷ Böylece Liberal Hümanistlerin, batı uygarlığın en üst ifadesini olarak gördükleri Değerli Kültür, çeşitli kültürel kurumların himayesindedir: müzeler, galeriler, kütüphaneler, arşivler, akademiler, eğitim kurumları ve yayınları,

¹⁵⁷ Ibid., s.27.

yayınevleri ve bu gibi kurumlar kültürel gelenekleri korumaktadırlar.¹⁵⁸ Ancak bu kurumların, geniş kitlelerin beğeni ve tercihlerini temsil ettikleri söylenemez. Örneğin, 20. yüzyıl , sanatta modernizmin egemen olduğu yüzyıldır. Ancak eninde sonunda realizmden ve popüler sanatından uzak olan modernizme ancak kültürlü elit bir kamuoyu yaklaşabilmektedir.

Sonuç itibarıyla güçlü olanların kültürel tercihleri ön plana çıkmaktadırlar. Müzeye parasal katkıda olan veya müzede görev alan bu tür kişilerse mutlaka müzenin koleksiyon politikasını etkileyecektir.

2.2.4.2. Medya

Medyanın hakim olduğu bir zamanda yaşamaktayız. Müzeler de, çağa uygun olarak, kamuoyuna açılabilmek için medyaya muhtaç oldukları kadar medya için önemli bir malzeme olmaktadırlar.

Özellikle nadir, ilginç veya sansasyonel eserlerden ibaret bir koleksiyon ön plana çıkmaktadır. Elit bir kurum olarak müzenin çevresinde bulunan zengin ve güç sahibi insanlar, medya tarafından takip edilmektedirler. Ayrıca, üstün bir uğraş olarak sanat, medyaya da prestij kazandırmaktadır.

Müzeler; televizyonlarda belgesel, gazetelerde makale, yeni bir eserin edinmesiyle veya diğer bir faaliyetle haber, belli bir yöre veya ülke için reklam aracı olmaktadırlar. Ayrıca müzeler; yaptıkları faaliyetlerini duyurmak, yeni kitlelere ulaşmak, yardım toplamak, koleksiyonlarını tanıtmak için medyayı kullanmaktadır.

Her ne kadar, müzeler, koleksiyonlarını medyayı değil bilimsel gereksinimlerinin göz önüne alarak oluşturlarsa da, özellikle geçici sergiler veya ödünç eserler durumunda medyayı iyi kullanarak dikkat toplayabilmektedir. Bunun için, MoMA gibi,

¹⁵⁸ Ibid.. s.58.

büyük sanat müzelerinde, özellikle de çağdaş sanat müzelerinde, medyaya yakın olan halkla ilişkiler ve basın büroları vardır. Medyanın akıllıca kullanılması; hem daha büyük ziyaretçi sayısı hem daha büyük gelir demektir.

Ancak medyanın de günümüzde dev şirketler tarafından yönetildiğini bilmek müzeleri birçok yanlış hareketten koruyabilir. Her bir gazete, televizyon kanalı veya İnternet Sunucularının kendi politikaları çerçevesinde hareket edeceği kaçınılmazdır. Müzeler medya ile olan ilişkilerinde dikkatli davranıp kurumun bilimsel kimliğini tehlikeye sokmamalıdır. Bu konuda sponsorlar için ICOM'un 2.9. sayılı maddesinde yer alan hükümler geçerlidir.

Örneğin, eğitim aracı olarak televizyon, sanat programlarında belli sınırlandırmalara tabiidir.¹⁵⁹ Bir sanat eseri; ışık veya görüldüğü açıdaki herhangi bir değişim olduğunda, ziyaretçide değişik etki yapmaktadır. Bir televizyon programında bir müzeyi sunabilmek için, mecburen bir eser seçimine gidilecektir. Bu da programı seyreden kişiyi kısıtlayacaktır. Bir müzede, ziyaretçi istediği dolaşım şeklini takip edebilir. İsterse bir eserin üstüne fazla durabilir veya atlatabilir. Televizyonda ise, bir yapımcı tarafından hazırlanan programda seyircinin neyi ne kadar zaman göreceği önceden belirlenmiştir. Ayrıca televizyonda, metinler önceden hazırlanmaktadır. Halkla İlişkiler uzmanları, "zor" konulardan veya belli gruplara hakaret niteliğindeki ifadelerden kaçınmakta , onun için de programları gözden geçirmektedirler.

Ancak medya dünyayı küçülterek insan eskisine nazaran çok daha küçük ancak o kadar da açık dünyada yaşamaktadır. Bugünün insanı daha çok etkiye açıktır. Daha az tutucu olup, yeniliklere karşı tepkilerini yumuşatmıştır. "Yeni" daha kolay kabul etmektedir. Kısaca hem izleyici hem küratörler sanattaki gelişmeleri daha kolay bir şekilde kabul etmekte ve sanatçılara, özellikle eserlerini satın alarak, yeni fırsatlar tanımaktadırlar.

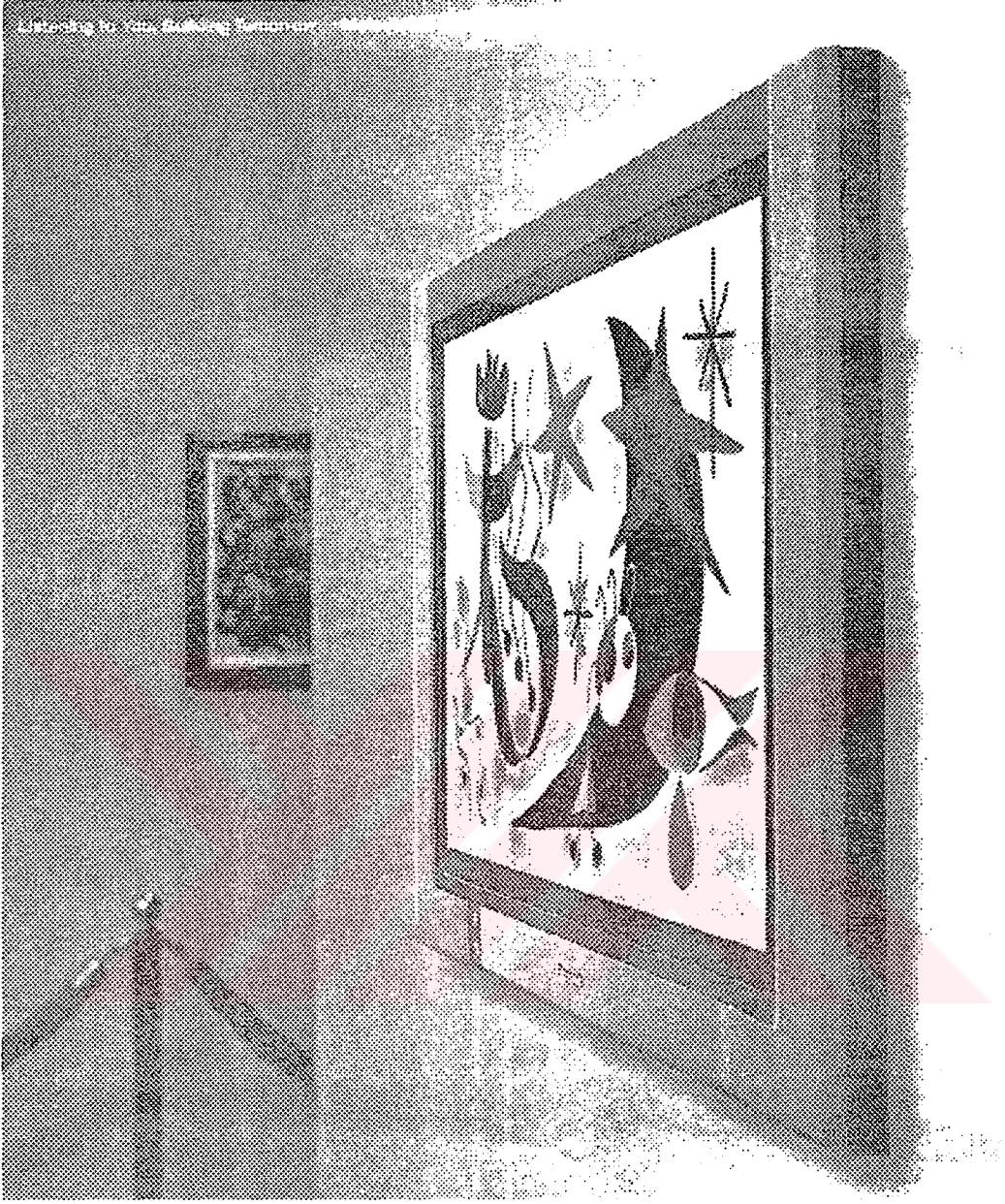
¹⁵⁹ Karl E.. Meyer. op.cit.. 232.

Müze, medyayı müzenin yerinde değil, müzeye insanları çekmek için kullanmalıdır. İnsanlar sadece medyanın verdiği tabloya güvenmemelidir. Artık reklamların da sanat sayıldığı günümüzde (Resim 2.11.). bir gazete veya televizyon kanalında gördükleri, gerçeğin ancak bir yanı olduğunu unutmayıp müzedeki aslını kendileri keşfetmelidir.



Resim 2.11. Andy Warhol'un 1985'te Chanel Moda Evi için hazırladığı reklam amaçlı Chanel No 5 Parfümün serigrafileri.

Öte yandan, reklamlarda müze olgusunun verdiği prestij yeni bir ürünü veya hizmeti dolaylı olarak onaylamaktadır. Böylece insanlarda "değerli", "güzel", "iyi" duygusu oluşturulmaktadır (Resim 2.12.).



Resim 2.12. “Televizyonu Kübizmden alıp 21. Yüzyıla taşıyoruz”. Matsushita Electric Şirketinin yeni ürününü piyasaya sürerken kullandığı reklam ve logosu.

2.2.4.3. Sanatçının Kimliği

"Bir sanatçı nedir dersiniz? Ressam olsa sadece gözleri olan, müzisyen olsa sadece kulakları olan geri zekalı biri mi?(...) Tam tersine, aynı anda dünyanın üzücü, heyecanlandırıcı veya hoş olaylarına sürekli cevap veren ve onları kendine göre

yorumlayan siyasi bir varlıktır. (...) Hayır, resim, apartman dairelerini dekore etmek üzere icat edilmedi. Düşmana karşı hem saldırma hem savunma savaşının silahıdır".

Pablo Picasso, *Les Lettres françaises*, vol. V, no. 48, 24 Mart 1946

Daha önce de değindiğimiz gibi müzenin toplumda elit bir kurum olarak bakıldığı için , koleksiyon politikası, her bir sanatçının sosyal sınıfı, cinsiyeti ve ırkı hakkında toplumda hakim olan on yargılar ve düşünceler tarafından da etkilenmektedir.

19.yüzyılda hakim olan "Sanat adına Sanat" sloganına rağmen sanatçı hiçbir zaman tarihi oluşumlarından bağımsız değildi. Avrupa'da 17. yüzyılın başına kadar ortaçağdan beri faal olan ve ekonomik hayatın tüm boyutlarını kontrol eden dernekler (guildes), sanatçıların eğitimini ve eserlerinin satışını kontrol etmekteydi. Ancak zamanla merkezi devletin kuvvetlendirilmesi ve Louis XIV gibi güçlü kralların etkili politikalarıyla guilde dernekleri, yerlerini Kraliyet Sanat Akademileri (Academies Royales) ve zengin sanat patronlarına bırakmıştır. Her sene "salon" olarak adlandırılan devlet sergisinde eserlerini teşhir eden sanatçılar zaman zaman merkezi idarenin elinde alet olmuştur. Örneğin, Napoleon'un tercih ettiği sanatçı olan Jacques David, büyük hükümdarın isteklerinin doğrultusunda, Fransız ulusunun üstünlüğünü kanıtlamak amacıyla askeri ve klasik konuları işlemekteydi.

Ancak zamanla muhafazakar bir tutum sergilemeye başlayan resmi Salonlar, artık çağdaş sanat üretimini takip edemezlerdi. Kendi kişisel sergilerini açan sanatçılar, sanat tüccarlarının (dealer) finansal yardımıyla ün kazanmışlardır. Paul Durand-Ruel, Ambroise Vollard, Daniel-Henry Kahnweiler gibi büyük sanat tüccarları, sanatı teşvik etmekle beraber yeni sanat akımlarının ortaya çıkmalarını sağlamışlardır (Empresyonizm, Kübizm vs.) II. Dünya Savaşından sonra onların yerini büyük müzayede evleri almıştır.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Karl E. Meyer, *ibid.*, s. 171.

Günümüzde ise, sanatçıların başarılı olmaları için sanat piyasasının ve büyük sanat merkezlerinin içinde çalışmalarını sürdürmelidir. Hala da, tabuların yıkıldığı ve post-modernist bir toplumun ortaya çıktığı bir zamanda yaşadığımızı rağmen sanatçılar ve yaptıkları eserler belli önyargı ve kıstasların çerçevesinde bakılmaktadır.

Resmi Sanat Tarihinin çerçevesinde "sanatçı" kelimesiyle, genel olarak beyaz, Batı yarımküreden gelen erkek kastedilmektedir. Örnek olarak iki sergi gösterebiliriz. Londra'daki Royal Akademi tarafından düzenlenen ve 1993'te hem Londra hem Berlin'de gösterilen "20. Yüzyıl Amerika Sanatı" isimli sergide, beyaz erkeklerin yaptığı modernist eserler gösterilmekteydi. Beyaz olmayan Amerikalı veya kadınların sanatı yoktu. "20. Yüzyıl Alman Sanatı" isimli sergideyse, Nazi Sanatı, Doğu Almanya ve neredeyse kadınların yaptığı tüm sanat dışlanmaktaydı. Genel olarak bugün, müzeler ve galeriler, sadece beyaz Batı erkek sanatçıların yer aldığı sergiler düzenlemektedirler. Sınıf, cinsiyet ve ırk gibi konuların yer aldığı sergiler çok nadir ve ses getiren sergilerdir. Sergilerin çoğu ise, bilinen, statükoyu temsil eden, tekrarlayan ve kuvvetlendiren anlayışların doğrultusunda yapılmaktadır.

Özellikle, kadın sanatçıları, "renkli" veya üçüncü dünya sanatçıları ve toplumun alt sınıflarından gelen sanatçıların, gelişmiş ülkelerde çok zor kabul edildiği, sanat camiasına girme çok az şansı olduğu ve "sınıf-cinsiyet-ırk" üçgeninden ileri gelen her türlü küçük görme ve önemsenmemeye maruz kaldıkları bilinen bir gerçektir.

Bu tür sorunlar doğrudan kültür meselesiyle ilgili oldukları için, Glenn Jordan ve Chris Weedon tarafından ele alınan "Cultural Politics- Sınıf, Cinsiyet, Irk ve Postmodern Dünya" isimli kitaba eğilmekte yarar vardır.¹⁶¹ Kitapta, yazarlar, sınıf, cinsiyet ve ırk gibi toplumsal ilişkilerin üremesinde (reproducing) ve mücadelesinde (contesting), kültürün oynadığı rolü incelemektedirler. Kültür, güç ve öznellik (subjectivity) arasındaki ilişkilere eğilmektedirler ve aşağıdaki gibi sorulara cevap vermeye çalışmaktadırlar:

¹⁶¹ Jordan, Glenn ve Chris Weedon, op. cit.. Özet.

- Kimin kültürü resmi, kimin kültürü alt kültür (subordinated) olacaktır?
- Hangi kültürler sergilenmek için değerli sayılacak ve hangileri saklanacaktır?
- Kimin tarihi hatırlanacak ve kimin tarihi unutulacaktır?
- Toplumsal hayatın hangi kısımları gösterilecek ve hangileri kenara itilecektir?
- Hangi sesler duyulacak ve hangileri susturulacaktır?
- Kim kimi ve hangi esasta temsil etmektedir?
- Kenara itilmiş ve baskı uygulanmış kişilere, kendi toplumsal durumlarını değiştirmek üzere nasıl yetki verilebilir?
- Kültürel demokrasi nedir ve nasıl kazanılabilir?

Yazarlar, İngiltere, Kuzey Amerika, Doğu Avrupa ve Avustralya'dan örnekler vererek bu tür soruları araştırmaktadırlar.

"Üstün" Batı medeniyetin sembolü ve hazine evleri olan sanat müzeleri, bilinç altında olsa dahi aslında bu yönlerini ortaya çıkaran eserler tercih etmektedir. Koleksiyon politikasında, yenilikçi ve "macera" ruhlu sanat yer alması veya geçmişin sanatı sergileniyorsa, onun dünya kültürlerin içindeki göreceli yerinin gösterilmesi ve yeni/tanınmamış sanatçılara yer verilmesi gerekmektedir.

Görüldüğü gibi, müzeler hem barındırdıkları eserlerle hem de takip ettikleri koleksiyon politikasıyla ve sergileme yöntemleriyle kültürel ve toplumsal etkisi olan kurumlardır. Bu özellikleriyle statükoyu yasallaştırmaktadırlar. Toplumsal sürecini değiştirme ve kültürel gerçeklere yeni bir bakış açısı getirmek amacıyla yepyeni koleksiyon politikaları ve müze işlevlerine değişik bir bakış getirmektedir. Unutmamak lazım ki 21. asra girince sanat müzelerinin, multi-kültürel bir kamuoyuna hitap etmesi lazım. Düşünce ve politikalarını yeniden gözden geçirerek, zamanın yeni gereksinimleri karşılamaları lazım .

2.2.4.3.1. Sınıf

Firavunların, imparatorların veya kralların birbirini takip etmesiyle yılların geçmesinin sayıldığı dünyamızın tarihi geçmişinde, toplumun alt sınıflarına yer yoktur. Müzelerde korunan eserler, asillerin dünyasını anlatmaktadırlar. Malzemelerinden dolayısıyla, işçi sınıfının kullandığı nesnelerin çoğu zamanla kaybolmuştur. Böylece, maddi kalıntıların aracılığıyla tarihi yeniden yorumlamaya çalışan küratörlerin önünde geçmişin çok yanlı bir resmi vardır.

Zaten tarihi geçmişe bakarsak, işçi sınıfının kültürel sürece katkısı önemsenmeyecek kadar azdır: zamansızlık ve parasızlık gibi konuların yanı sıra, eğitim eksikliğinden ötürü sanata yaklaşımları çok zordu. Ayrıca, katı bir sosyal yapının hakim olan Batı toplumunda kültürel ve eğitim kurumlarına ulaşmak için üst sınıflara ait bir ayrıcalıktı.

Ancak yüzyılımızda ortaya çıkan yeni teorilerle (Marksizm, sosyalizm vs) ve mücadele sonucu, insan hayatının kolaylaştırılmasıyla, toplumun alt sınıflarını ilgilendiren eğitim, yaşam standartları ve iş koşulları gibi konulara hem daha fazla ilgi gösterilmiş hem de öncelik tanınmıştır. Savaş sonrası Avrupa'sında, işçi yerleşim bölgelerinde sanatlara önem verilmiş, onları eğitsel ve kültürel faaliyetlere dahil etmeye çalışılmıştır.

Böylece, yavaş yavaş bir sınıfın katı sınırlarından ayrılarak, kişi, ön plana çıkmıştır. Yerel yönetimler de sanatsal ve eğitsel projeleriyle, kültüre ulaşma hakkını herkese vermeye çalışmaktadırlar. Bu projelerin arkasındaki nedenler aşağıdaki gibi sıralanabilmektedir:¹⁶²

- bireysel gelişimindeki kendi kültürel anlatımın önemine inanmak
- işçi sınıfına faydalı becerileri kazandırmanın önemi

¹⁶² Ibid., s.126.

- sanatlara ve kültüre ulaşımını artmaya çalışan kültürel demokrasi
- işçi sınıfının yazılı olmayan tarihini kaydetme ve koruma arzusu.

İşçi sınıfını "üstün" sanatla tanıştırmak amacıyla, 1922 tarihinde Philadelphia

yakınındaki Merrion şehrinde Barnes Vakfı kurulmuştu. Zengin koleksiyoncu Albert Barnes işçi sınıfına ait sade insanların eğitimi için vakfı kurmuştu. A.B.D.'deki muadil müzelerinin en iyilerinden biri olan müzenin koleksiyonunda aralarında Renoir, Matisse, Cézanne, Van Gogh gibi sanatçıların eserleri bulunduğu 800 resim ve 200 heykel bulunmaktadır. Ancak vakfın halen müdürlüğünü yürüten Richard Glanton, hem vakfı hem rolünü yeniden belirlemeye çalışmaktadır. Müzeyi "şık ve üstün bir sanat kurumuna" çevirmek istemektedir. Müzenin üst sınıf için soyut bir tapınak olduğu yolundaki görüşünün, asrımızın sonunda bile geçerli olduğunu görmekteyiz. Günümüzde, mass media kültürüyle, insanlar eşitlenmiş gibi görünse de tüm insanlara aynı sanslar verilmemektedir.

Sanat piyasası, yeni, tanınmayan ve güçlü dayanakları olmayan genç sanatçılara acımasızdır. İnsanlarla ilişki içinde olmak bazen sanattan daha ön plana çıkmaktadır. Medyayı tanımak, bir sanatçı isminin duyurulması açısından çok önemlidir. Ayrıca sponsorlar da değerleri kanıtlanmış bir yatırım aracı olarak eski ustaları tercih edip genç sanatçıların işini finanse etmeye yana değildirler. Müzelerin çoğu da koleksiyon politikalarına göre eser satın alma gerekirse genç, yoksul sanatçılara yer vermemektedirler.

Ancak bir sanat müzesinin, özellikle bir çağdaş sanat müzesinin, koleksiyon politikası yeniliklere ve geleceğe açık olmalı: her kesimden gelen sanatçıların eserlerine yer verip sanatın gelişimine katkıda bulunurken toplumun sanata karşı duyarlılığını pekiştirebilmektedir.

2.2.4.3.2. Cinsiyet

"Sanat, Siyaset ve Kadın Hareketleri Üzerine.

Kadın Hareketleri çerçevesinde ortaya çıkan tartışmalar, siyasi bir hareketin çerçevesindeki sanatın fonksiyon ve yeterliliği üstünde durmaktadırlar. (Bu sanat) geçerli midir ve neye yarar? Kime hitap etmeli? Nerede sergilenmeli? Nasıl ve ne hakkında yapılmalı? ... Önemli kuruluşların himayesinde mi (biz kadınlar) karışmalıyız veya kendimizi ayrı tutarak alternatif temeller ortaya koymalıyız?... Geleneksel sanat formları veya geleneksel ev ve kadınlarla ilgili malzemeler (veya hiçbirini) kullanacak mıyız? *

- Griselda Pollock, *Theory and Pleasure*, 1982

Asırlar boyunca kadınların hayatta etkin bir rol oynamaları kısıtlandığı veya yasaklandığı gibi, onların kültürel ürünleri de küçümsendi, engellendi veya sanat olarak sayılmadı. Nitekim milyonlarca kadın emeğinden geriye ne kalmıştır? Bırakın eski çağları, 20. asırda bile orta bir insan kaç kadın sanatçının isimlerini sıralayabilir ki? Genel olarak kadınlar tarihi süreçte yokturlar. Cinsiyet hakkındaki fikirler (stereotypes); kadını, daha az maddi kaynaklara ve kendi hayatlarını veya toplumun şeklini belirleyecek daha az güce sahi olacağı bölgelere kısıtlamıştır.¹⁶³ Dünyanın her tarafında ama özellikle Batı yarımküresinde, toplumsal, tarihsel, bilimsel ve kültürel sürecinde niye hep erkekler vardır?

Duyarlık, incelik, duygusallık, yaratıcılık, beceri gibi kadına özgü özelliklerin istendiği sanatlarda niye kadınlar yoklar? Bu durum, her zaman ve takriben her toplumda kadınlar, sırf kadın oldukları için, eve kapanıp, eğitimden ve toplumdan uzak tutulmalarından dolayı ileri gelmektedir. Kültürel kurumlarda söz sahibi olan erkekler, sanat eğitimi, faaliyetleri, politikalarında hep söz sahibi olmuşlardır. Kadınların sanatı değerli sayılmadığı için müzelere girmemektedir. Eskiden de olduğu gibi çağdaş

¹⁶³ Ibid., s.181.

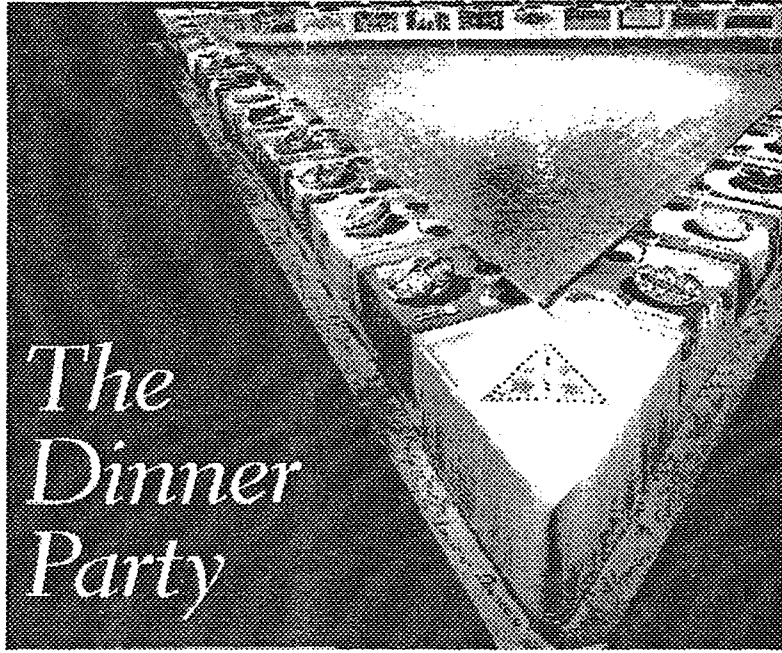
sergilerde çok az sayıda kadın katılmaktadır. Feministlere göre, kadınlar; kültürel değerlerin belirlendiği ve sanatsal geleneklerin şekillendirildiği kurumlardan hariç tutulmuştur.¹⁶⁴ Bu durum, kolonizasyon ve emperyalizm tarafından hayatlarının tüm boyutları şekillendirilen üçüncü dünya sanatçı kadınlar için çok daha ağırdır.

Bunların ışığının altında , Judy Chicago'nun "The Dinner Party" isimli enstalasyonunu incelemekte yarar vardır.¹⁶⁵ Estalasyonun ana fikri; prehistoriden başlayarak günümüze kadar kadınların tarihi süreçte etkili oldukları ancak katkıları, resmi tarihten silindiğidir. Bu fikirden yola çıkarak seçtiği 1038 kadının anısını sanatsal bir şekilde üçgen bir masanın etrafında ve ortasında uyarladı (Resim 2.13.). Eser, geniş bir ilgi uyandırdı ve geniş bir kitle tarafından ziyaret edildi.

Ona rağmen, 1979'da San Francisco Modern Sanat Müzesinde sergilendikten sonra, herhangi "prestijli" bir müzeden talep gelmedi. Sanatçı ve beraberindeki çalışanlar kendi imkanlarıyla ve katkılarıyla 1980 -1982 tarihleri arasında eseri müzelerde değil, Houston Üniversitesinin Tiyatrosu gibi hem A.B.D. hem yurtdışında değişik mekanlarda sergilediler. Tüm bunlar bazen de eseri; iklim ve nem kontrolü olmayan ortamlarda sergilemek pahasına oldu. Eserin kendisi, özellikle "ciddi" gazetelerin katı eleştirilerine hedef olmasına ve milletvekillerinin dışlamasına rağmen, her defasında on binlerce insan tarafından ziyaret ediliyordu. Daha sonra eser Brooklyn Müzesi, Ontario'daki Sanat Galerisi, Frankfurt Schirn Kunstalle gibi mekanlarda sergilendi. 1990'da, davet üzerine, eserin African-American Columbia District Üniversitesine bağışlanması hem Kongre'de hem okul içinde çok geniş tartışmalara neden olmuştur. Sanatçı eserini çekmeye mecbur kaldı. Ancak 1996 senesinde Los Angeles'teki UCLA Armand Hammer Müzesinde "The Dinner Party"nin anma sergisi, eserin etkisinin devamlılığını göstermek açısından incelenmelidir.

¹⁶⁴ Ibid., s. 186.

¹⁶⁵ Judy Chicago, The Dinner Party, New York: Penguin Books, 1996, s.3.



Resim 2.13. Judy Chicago, The Dinner Party, enstalasyon.

Kadın sanatçıların eserleri bazen sanat piyasasının ayrı bir "kategori" olarak görülmekte ve sergilenmektedir. Örneğin, 4.2.-30.3.1997 tarihleri arasında MoMA'nın 3. kattaki Garden Hall Video Galerisinde, New York kentinde çalışan genç kadın sanatçılar tarafından yapılmış çağdaş video sanatından örnekler sergilenecektir¹⁶⁶ Birçok defa sanatçının kendisini konu alan bu eserler, kadınların toplumsal ve cinsel davranışlarını sorgulamaktadırlar. Sergiye eserleriyle Cheryl Donegan, Phyllis Baldino, Alex Bag, Linda Post gibi sanatçılar yer almaktadırlar.

23.1.-25.3.1997 tarihleri arasında aynı müzede iki Asyalı kadın sanatçının, kendi ülkelerinde çok yeni ve avant-garde sayılan ve birçok değişik malzeme kullanarak yaptıkları enstalasyonlar sergilenmektedir.¹⁶⁷ Lee ve Matsui isimli bu iki sanatçı, eserlerinde kültürel önyargıları ve genel olarak kadınlara uygulanan kültürel kısıtlarını araştırmakta ve sorgulamaktadırlar.

¹⁶⁶ Internet Adresi: <http://www.moma.org/pressoffice/VIDEO.html>.

¹⁶⁷ Internet Adresi: <http://www.moma.org/pressoffice/MATSUI.html>.

Washington DC'de ise koleksiyonunu salt kadın sanatçıların eserlerinden oluşturmuş bir müze bulunmaktadır. 1997 senesinde A.B.D. Başkanı Bill Clinton ve eşinin himayesinde yapılan büyük (ve medyatik) bir galayla faaliyetlerinin 10. senesini kutlayan Kadın Sanatı Ulusal Müzesi (The National Museum of Women in the Arts) (NMWA), 1907 tarihinde inşa edilen ihtişamlı bir malikanede barındırılmaktadır. Müzeyi kurma inisiyatif, Wilhelmina ve Wallace Holladay isimli koleksiyonculara aittir. Rönesans'tan beri günümüze kadar kadınlar tarafından yapılmış sanat eserlerinden oluşan koleksiyonları, müze için başlangıç noktasıydı.

Müzenin açılmasıyla birlikte, tarihi belgelerde kaydedilmeyen kadınların sanatı karanlıktan aydınlığa kavuşmuştur. Daha önce sayfalarında hiçbir kadının ismini dahil etmeyen A.B.D. Üniversitelerinde kullanılan Sanat Tarihi kitapları, müzenin kurulmasından sonra yeniden gözden geçirildi.

Zaten müzenin varlığı bu kamuoyunun eğitime yöneliktir. Müzenin yazılı politikasına göre "NMWA; kadın sanatını sergileme, koruma, ve araştırma yoluyla, tüm dönemlere ve tüm uluslara ait kadın sanatçıların eserlerini gün ışığına çıkarmaktadır. Kamuoyunun bu konudaki eğitimi için, sürekli bir koleksiyonu teşhir etmekte, eğitim programlarını düzenlemekte, bünyesinde kütüphane ile araştırma merkezi barındırmakta, geçici sergiler organize etmekte, ulusal ve uluslararası düzeyde yayınları desteklemekte ve kadın faaliyetlerini teşvik etmektedir".

Müze, koleksiyonları aracılığıyla, bir ülkedeki hayat koşullarının muhalefetine rağmen, kadınların muazzam eserler yarattıklarını ve Latin Amerika ülkelerindeki gibi bazen sanatın koruyucuları olduğunu göstermektedir. Müzedeki eserler belli bir kategoriye veya belli bir konuya girmemektedir. Her dönemde kadınlar hem genel konuları hem kendi özel hayatları ve aile hayatıyla ilgili konular işlemektedirler.

Müzenin kurulmasıyla beraber, kadın sanatına gösterilen ilgi, özellikle sanat piyasasında, çok gelişmiştir. Müze koleksiyonunun değeri, artmıştır. Örneğin, 1980'lerde

Clare Booth Luce tarafından müzeye bağışlanan Frida Kahlo'nun "Perdeler Arasında" isimli eserin değeri, daha önce birkaç yüz bin dolarken, 1997'de ise geçici bir sergi için ödünç verilen eser üç milyon dolara sigortalanmıştır.

2.2.4.3.3. Irk

"Alışlagelmiş geleneksel Batı Tarihini betimleme üsluplarının üstesinden gelmeliyiz ve dünya sürecinde hem Batı hem gayrı-Batı insanların ortak katılımını hesaba katmalıyız.... Artık sadece galip elitlerin tarihini yazmakla veya hükmedilmiş yerli (ethnic) halkların zapt etmesini anlatmakla hoşnut kalamayız... 'Tarihi olmayan insanların' tarihini ortaya çıkarmamız gerekir- 'İlkelerin', köylülerin, işçilerin, göçmenlerin ve kuşatılmış azınlıkların etkin tarihini".

- Eric Wolf, **Avrupa ve Tarihleri olmayan İnsanlar**, 1982, pp.ix-x¹⁶⁸

Beyaz elitin hakim olduğu bir toplumda yaşıyoruz. Kölelik, ırkçılık ve sömürgecilik gibi kavramların altında ezilen Avrupa'nın dışındaki halkların (Afrika, Hindistan, Uzak Doğu vs) tarihi, uygarlıkları yoktur. Beyazların kültürü vardır. Beyazlar, din, sanat, bilim, eğitim gibi kavramlarla üçüncü dünya ve sömürge altındaki halklara "ışıklarını" vermektedirler. Nedense müzelerde, hele hele sanat müzelerinde sergilenen eserlerin neredeyse tümü beyaz ırktan, batı yarımküreden ve erkek sanatçılara aittir. "Renkli" azınlıkların eserleri olsa olsa etnografi müzelerinde yer bulabilmektedirler.

Oysa Avrupa devletleri Afrika veya Uzak Doğuya sömürgeler olarak geldiklerinde buradaki sanatları anlamayıp silmişlerdir. Kültürel geçmişleri kaybolan bu halklar, tarihin pasif seyircileri olmaktadır ve artık sadece "Beyazların" kurumlarının önemli olduğuna inanmaktadırlar. Sömürgelerden sömürgeci ülkelerin başkentlerine gelen eserler, müzelere, özel koleksiyonlara veya Uluslararası Sergilere girip "diğer", "farklı" bir dünyanın varlığını göstermekteydiler (Resim 2.14.).

¹⁶⁸ Ibid., s.298.



Resim 2.14. 1930'larda sanat objeleri Gana sahillerinden Avrupa'ya gönderilirken.

Halbuki, 20.yüzyılın Modern Sanatı, "ilkel" ve özellikle Afrika sanatına çok şey borçludur. Ancak Modern Sanat dediğimiz akımın içinde yalnızca sanat yoktur - ayrıca sanatçılar, patronlar, okullar, galeriler, müzeler gibi statükonun tescil olduğu veya sorgulandığı toplumsal ilişkiler vardır. ¹⁶⁹ Picasso, Dadaizm, Surealizm gibi sanat akımlarına mensup sanatçıların ilkel halkların sanatından etkilenererek yaptıkları eserler müzelere girince, üçüncü dünyadan gelen kaç sanatçının eserleri sanat müzelerinde yer almaktadır?-

Bu bağlamda;

a) 20. Yüzyıl Sanatında "İkellik" (Primitivizm): Modern ile Tribal arasındaki Yakınlıklar. 1984 tarihinde New York'taki MOMA Müzesinde organize edilen ve Batı (beyaz) modern sanatçılar ve sanatların, gayrı-Batı (gayrı -Beyaz) dünyanın kültürleriyle karşılaşmasını inceleyen sergi ve

¹⁶⁹ Ibid.. s. 316.

b) Diğer Hikaye: 1989-1990 kışında Londra'daki Hayward Galerisinde organize edilen ve Afrikalı, Asyalı, Karayipli ve Siyah Britanyalı sanatçıların savaş sonrası İngiltere'deki modernist egemen çevreyle karsılaşmalarını inceleyen sergi Avrupa sanatının dünyanın diğer bölgelerinden gelen sanatları tarafından nasıl etkilendiğini göstermektedirler. Ancak bu sergilerde, Avrupa'lılar tarafından üçüncü dünya insanlarına uygulanan sömürgecilik, ırkçılık ve zulüm gibi konular neredeyse hiç değinilmemektedir.

Üçüncü dünya sanatçılarının kolay kolay sanat merkezlerine giremedikleri ve kabul edilmedikleri bilinen bir gerçektir. Avrupa'nın büyük başkentlerine, tüm dünyadan sanatçılar gelmektedir. Örneğin¹⁷⁰ son 50 senedir, Asya, Afrika ve Karaipplerden modern sanat sahnesinin kalbinde olmak amacıyla Londra'ya sanatçılar gelmektedir. Soyut sanata, ekspresyonizme veya kinetik heykeltraşlık gibi konulara eserlerin etkisinden dolayı bu yabancı sanatçıların birçoğu hem finansal başarı hem ün kazanmış ve eleştirmenler tarafından resmen oynalanmıştır. (...) Ancak şaşırtıcı bir şekilde, İngiltere'deki savaş-sonrası sanat hakkındaki hiç bir ulusal veya uluslararası raporda Avrupalı olmayan hiçbir sanatçı dahil edilmemektedir. Bu sanatçılar her zaman, geldikleri kültürle birlikte anılmakta ve bu tür "ethnik" sanat yapmaya zorlanmaktadırlar.

"Renkli" oldukları için "farklı" sayılan sanatçıların sanatı, toplumsal ve kültürel olarak ırkın önemli olduğu Batı dünyamızda beyaz sanatçılar kadar değerli sayılmamaktadır. Bu tür sanatçılar, özellikle onlar için düzenlenen sergilere, "eserlerinin nasıl görüleceğini kısıtlayacağından ötürü" katılmaktan çekinmekteydi. Zaten bu tür sergiler ve genel olarak "diğer" sanatçıların yaptıkları eserler, önemli eleştirmenler, medya ve kültürel statüko tarafından tanımamaktadır. Hayward Galerisi'ndeki "Diğer Hikaye" isimli sergi, eleştirmenler ve medya tarafından reddedilmiştir. The Sunday Times Magazine'de yazan sanat eleştirmeni Brian Sewell, sergi hakkındaki düşüncelerini şöyle dile getirmektedir: "Afrikalı-Asyalı sanatçı, ya yerel, geleneksel sanatsal geçmişine sıkıca bağlı kalmalı veya beyaz batı sanatıyla şansını denemelidir. Ancak her ne kadar çok şey ödünç alıyorsa da, batı sanatına ne entelektüel ne de duygusal bir yakınlığı vardır.

Hangisini seçerse seçsin, sadece beyaz olmadığı için, övgü veya sanat tarihinde öncü bir yer beklememelidir. Şu anda, Afrikalı-Asyalı sanatçıların Batıda yaptıkları, hiç bir 20. yüzyıl sanat tarihi kitabının dipnotu bile olmayacağı kadar detaydır".¹⁷¹ "Renkli" sanatçılar, tarihi süreç içinde yokturlar. Resmi kurumlar veya ideoloji tarafından dışlanmaktadır.

Bu ülkelerin sanatçıları, dünya sanat ortamına bienaller aracılığıyla katılabilmektedirler. Buna karşı, Londra'daki Tate Gallery, modern sanat eserlerinin seçiminde genç veya tanınmayan İngiliz sanatçılara öncelik vermektedir. Burada Merkez ile periferi ilişkileri kolayca fark edilmektedir.

Avrupalı gözüyle Afrika sanatını gösteren bir örnek olarak;

29.2.1996-1.5.1996 tarihleri arasında Berlin'de Martin Gropius binasında yer alan " Afrika, bir kıtanın sanatı" adlı sergiyi verebiliriz.

Bu sergi Londra'da başarılı bir şekilde düzenlendikten sonra Berlin'e transfer edildi. Berlin'deki sergiyi kamu yaranna çalışan ve önemli sergilere imzasını atan Zeitgeist adındaki kuruluş düzenlemişti.

Sergide, arkeolojik objeler, günlük objeler ve sanat objeleri beraber sergilenmektedir. Londra'daki sergi küratörü Tom Philips'in amacı, ziyaretçiyi serbest bırakıp terimler ve sınırlar hakkında kendisinin sonuçlara varmasıdır. Sergide, Afrika'nın sanatı yedi bölüme ayrılmaktadır (eski Mısır sanatından başlayarak İslam etkilerine ve Maghreb ülkelerindeki sömürge ilişkilerine kadar). Serginin temel bir amacı, Afrika sanatının 20. yüzyıl Avrupa sanatını ne kadar ve nasıl etkilediğini göstermektir.

Sergi, İngiltere'nin muhtelif bölgelerinde bulunan 20 galeri ve müzede, Afrika 95 konulu sanat ve kültür festivalinin çerçevesinde düzenlenmiştir. Bu festivalin istinaden

¹⁷⁰ Ibid., s. 433.

¹⁷¹ Ibid., s.460.

aşağıdaki tartışmalar başladı: Batılı bilim adamları ve eleştirmenleri, batı sanat kavramlarından bu kadar farklı geleneklerden kaynaklanan bir sanatı anlayabilmekte midirler? Sergi 800 eseriyle, şimdiye kadar konusundaki en büyük sergidir. Eserlerin birçoğu sanat eseri olarak değil, dini veya törensel objeler olarak yapılmıştır.

Ancak eserler,Royal Academy sergisinde, taşıdıkları manevi değerlerden tamamıyla soyutlanmışlardır. Spotlar karanlık odalar içinde, eserler yüksek sanat düzeyine yükseltilmeye çalışılmaktadır. Sonuç, şaşırtıcı ve etkileyici olsa bile, eserler anlamlarından yoksun bırakılmaktadırlar. Yapıtları Afrika 95 festivalinin çerçevesinde İnsanoğlu Müzesinde (Museum of Mankind) yer alan Sokarı Douglas Camp adındaki Nijeryalı heykeltıraş şöyle konuşuyor:¹⁷² "Sergi, eserlerin ne kadar dini ve saygın olduklarını unutmaktadır.

Onlar tasarımlarından dolayı değil, kuvvetleri için muhteşemdir. Biz onların birini delirtmeye veya tedavi etme gücüne sahip olduklarına inanmaktayız. Bu eserler yalnızca sanat için yapılmadı. Eserler güzel, sergi de etkileyici ancak ölü bir sergidir"*.

Sergiyi organize eden Royal Academy'nin üyelerinden portre sanatçısı Tom Philips ise, seçimlerini şöyle anlatmaktadır: Bu serginin ana hedefi, Afrika'da bulunmuş fantastik, güzel ve şaşırtıcı objelerin bir gösterisini ortaya koymaktır. Nesneleri, sanat tarihi açısından önemli bulduğu için değil, görkemli bulduğu için şahsen seçmiştir. Times gazetesinin eski editörü Simon Jenkins ise, gazetedeki makalesinde sergiye saldırmış*. "Afrika şehir ve köylerinden günlük objeleri alıp, Titian ve Rembrandt'ın resimlerinin asılı durduğu duvarlara koyduğu için" kınamış. "Afrika'dan bu yapıtlar, Avrupa ile Asya sanatıyla aynı düzeyde değildirler".

Afrika 95'in sanat direktörü Clémentine Deliss ise, bu sözleri tamamıyla ırkçı bulup, serginin hedefi olarak, Afrika sanatının uluslararası sanat tarihinin bir parçası

¹⁷² Hillenbrand, Barry. "African Visions". Time Magazine, Nov. 27, 1995. s.78-80.

olduğunu ve 20.yüzyıl sanatı yoluyla Batı sanatıyla çok bağlarının bulunduğunu göstermek olduğunu söylemektedir.

Oysa Afrika ve diğer kıtaların sanatları, ancak "sanat" olarak adlandırılarak Batı dünyasının sanatsal sürecine girebilmektedirler. Müzelere konularak bu eserler batılı sanatçıların yaptıkları eserlerden çok farklı bir konuma sahiptirler: batı sanatı "imzalı", yani belli bir insanın belli bir zamanda belli bir ortamda yaptığı eserlerden oluşmaktadır. Diğer halkların sanat eserleri ise, imza ve tarihleri olmadan teşhir edilmektedir. Böylece, New York Modern Sanat Müzesi'nin sergisinde olduğu gibi, eserler, günümüzde yapıldıysa bile tarihsiz ve imzasız olarak sanki soyut, geçmiş bir dünyadan gelip batı sanatçılarına ilham vererek batı dünyasının sanatsal gelişimine katkıda bulunmaktadır. Bu şekilde, Batı'nın kültürel kurumları, onları batı sanatından ayıran "primitif" olmanın özelliklerini korumakta ve bizim bildiğimiz kıstasların doğrultusunda onlara değer biçmektedirler.

2.2.4.4. Din

Sanat prehistorik zamanlardan beri dine hizmet emektedir. Tarih öncesi insanın yaşadığı mağaraların duvarlarında çizilen resimler, zamanın inançlarına göre büyölüdür ve insana güç veya insanüstü özellikler kazandırmaktadırlar. Resimlediği hayvanlarla kendisini özdeşleştiren insan, kabile büyücüsünün düzenlediği ayinlerle ava çıkmaktadır. Daha sonra sanat tüm büyük medeniyetlerde, tanrıları veya tanrıyı yüceltmek için ve insanı din adamlarına karşı güçsüz kılmak için kullanılmıştır. Mısır'daki kolosal heykeller ve tapınaklar (Abu Sibel, Karnak), antik Yunanistan'daki büyük dini merkezler (Delphoi, Asklepeion/Kos adası), Mezopotamya'daki göğe uzanan tanrının evleri ziguratlar ve Orta Amerika'daki Mayaların kaide üstündeki dinsel mekanları ile İnkaların dağ zirvelerinde tanrılara insan kurbanları vermeleri gibi uygulamaların tümünün bir hedefi vardır: insanı tanrı önünde küçük, zayıf ve muhtaç kılmak.

Daha sonra gelen tek tanrılı dinlerse (Yahudi, Hristiyan ve İslam dinleri) putperest geçmişi silmek amacıyla ilk başta sanat ürünlerini yok etmektedir: heykeller kırılıyor, tapınaklar yerle bir ediliyor veya kiliseye çeviriyor, fresklerdeki insan figürleri sıvayla kapatılıyor. Sonuç olarak katı dini kuralların hakim olduğu bir toplumda yetişen sanat müzelerinin müzecileri, sanat seçimlerinde muhafazakar bir tutum sergilemektedir. Bu tutum her ne kadar açıkça belirtilmez ise bile, eser seçiminde rol oynamaktadır. Özellikle çağdaş veya tartışmalı eserler söz konusu olduklarında, günümüzde bile dini kurumlar ve din adamları müdahale etmektedirler.

Dinin o kadar güçlü bir konuma sahip olması, onu asırlar boyunca sanatın patronu kılmıştır. Dini yapıları süslemek amacıyla sanatçılara sipariş veren din adamları tabi ki kendi beğeni ve zevklerini sanat yapıtlarına yansıtırmaya çalışmışlardır. Kabul edilmiş inançların dışına taşan her şey de, dine aykırı olduğu gerekçesiyle Engizisyon gibi kurumlar tarafından “doğru” yola getirilmeye çalışılmıştır.

1996 yılında, Paris, Sorbonne Şapelinde, Bolivya'nın başkenti La Pais'in çeşitli müzelerinden gelen melek resimleri sergisi düzenlenmiştir. Bu resimler 16. yüzyıl itibaren, Bolivya'nın bağımsızlığını kazanana kadar Avrupalı ve yerli sanatçılar tarafından yapılmış, ancak bildiğimiz melek resimleriyle benzetmemektedirler. Bu tür sanat, İspanyol işgalcılar (conquistador) takip eden misyonerlerin istekleri doğrultusunda gelişmiştir. Misyoner papazlar yerli halkın inançlarını yok edip onlara Hristiyan dinini kabul ettirmek istiyorlardı. Onun için Bolivya'daki İspanyol egemenliği sırasında kiliselerde bulunan bu resimlerde, melekler İspanyolların dantelli elbiseleri ve silahları taşırdı ancak bunlar yerli inançlardan kaynaklanan motiflerle birleştirilmekteydi. Örneğin, bir resimde Ant dağlarından yukarıya çıkan bir Meryem Ana 'da, İnkaların Toprak Tanrıçası Patsamama'nın yüzünü tanımaktayız.

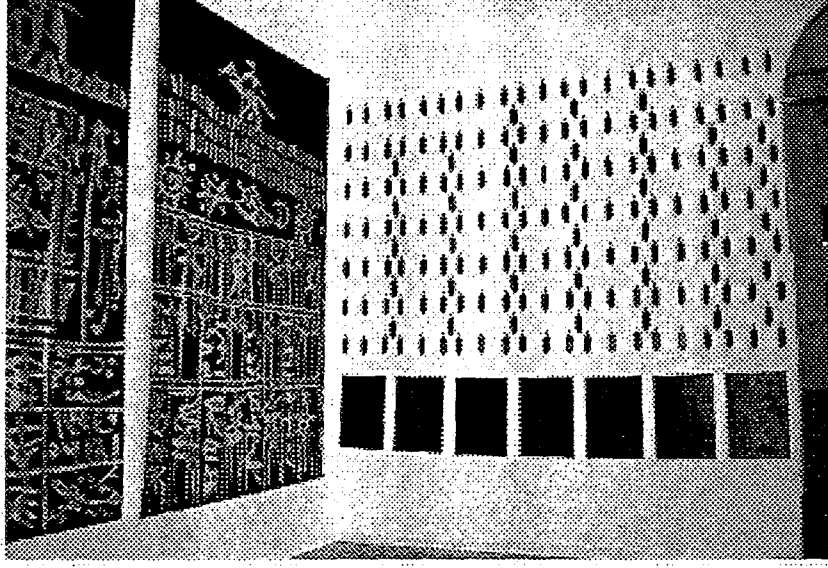
Türkiye'de, İslam dini dolayısıyla batı anlamındaki resim ve heykel sanatı ve sanat müzeleri gecikerek gerçekleşmiştir. Osmanlı İmparatorluğunda, 19. yüzyıl itibaren Batı'ya duyulan ilgiden ötürü birçok Avrupalı sanatçı Osmanlı sarayında sanatlarını icra

etmiş, ayrıca birçok Türk sanatçı da Paris gibi Avrupa'nın büyük sanat merkezlerinde öğrenim görmeye gitmiştir. Sonuç itibarıyla plastik sanatlarda Avrupa sanatıyla kıyaslanacak gelişmeler kaydedilmiştir. Ancak halen bugün İslami çevrelerde dini inançlar nedeniyle soyut resme bir yöneltme var olduğu söylenebilir.

Bunların özetini 9.11.1997 tarihine kadar sürecektir olan 47.Venedik Bienal'i'nde görebiliriz. İslam ülkeleri arasında kültürler arası bir iletişim kurulması ve çağdaş sanat yapıtları yoluyla kültürel çoğulculuğun vurgulanması amacıyla Rockefeller Vakfı'nın önderliğinde 1995 tarihinde yapılan bir toplantıda bir sergini düzenlenmesine karar verilmiştir. Serginin planlanma ve düzenlenmesiyle ilgili olarak bugüne kadar Paris (1995), İstanbul (1996), New York'ta (1996) toplantılar yapıldı. Sonunda, "Modernizm ve Bellekler-İslam Ülkelerinden Yeni Sanat Yapıtları" başlığı altında, serginin ilk önce Venedik Bienali'nde gösterilmesine karar verilmiştir. Daha sonra iki yıl boyunca İslam ülkelerini ve Avrupa'nın başkentlerini dolaşacak sergi; Endonezya, Sudan, Pakistan, Ürdün, Türkiye'den gelen bir küratörler grubu tarafından düzenlenmiştir. Sergiye Rockefeller Vakfı'nın yanı sıra birçok ülkeden şirketler sponsorluk etmektedir.

Sergide, Türkiye, Endonezya, Pakistan, Cezayir, Sudan, Mısır, Malezya, Fas gibi ülkelere gelen sanatçılar eserlerini teşhir etmektedir. Serginin katalogunda şöyle yazılmaktadır: "Sergi herhangi bir bölgeyi, ülkeyi ya da sanatsal üretimi temsil etmediği gibi, ayrıntılı bir sanat gösterisi olma savını da taşıyor. Yapıtlar Müslüman toplumlardaki çoğulculuk ve buna bağlı kültürel dışavurumların yarattığı etkileşimin bir kesiti olarak sunuluyor". Sergide değişik sanatçıların eserlerinde, dinin belirleyici rolü kısıtlayıcı değil farklılığı ortaya koyan çoğulcu dünyamızın farklı bir kültürel unsuru olarak gösterilmektedir.¹⁷³ Örneğin, 1947'de Cezayir'de doğan Rachid Koraichi'nin "İpek Bayraklar ve Tılsımlar" isimli eseri, İslam kültürünü Avrupa kültürün Ortaçağ kaleleriyle bağlamaktadır (Resim 2.15.).

¹⁷³ Madra, Beral. "Modernizm ve Bellekler-47. Venedik Bienali'nde İslam ülkeleri", Arredamento Dergisi, Sayı 9 (Eylül 1997), s.137.



Resim 2.15. Rachid Koraichi, “İpek Bayraklar ve Tılsımlar”, 1993-1995

Batı Avrupa'da ise, kilisenin gücü küçümsenmeyecek kadar büyüktür. Ortaçağ'dan itibaren ekonomik açıdan hükümdarlarla yarışacak kadar güçlü olan Katolik Kilise, sanatsal üretimini destekleyip yönlendirmekteydi. Seçtiği sanatçılara sipariş verip konusu önceden istediği gibi belirlenen sanat eserleri yaptırırdı. Bunların çerçevesinde, sanatçının özgürlüğü kısıtlıydı. İspanya'da 18. yüzyılın sonunda Krallığın Devlet Bakanı, Cizvit mezhebini kapatıp tüm mallarına el koymaktadır. Cizvit papazlardan aldığı eserleri San Fernando Akademisinin koleksiyonunu zenginleştirmek için kullanmaktadır. San Fernando Akademisi'nde, Charles V, Philip II ve Philip IV tarafından toplanan bazı nüelerin Krallığın papazı tarafından yok edilmesi istenmiştir. Ancak tablolar sonunda kurtuldular ve 1827 tarihinde Prado'ya gidene kadar, halka kapalı ayrı odalarda tutulmaktaydılar.

2.2.4.5. Hedef Kamuoyu

Müze, eskisi gibi, sınırlı bir elite hitap eden bir kurum değildir. Günümüz dünyasında yaşamak istiyorsa, topluma yönelik, toplumun beğenisini çeken, sanat bilgisini pekiştiren, eğlenmesini ve hoş vakit geçirmesini sağlayan çok işlevsel bir merkez haline gelmiştir. Toplumsal rolünde başarılı olmak amacıyla, müze belli bir hedef kamuoyu

belirleyip koleksiyonunu ve sergilemeyi buna göre yapılabilmektedir. Bazı müzelerin hedef kamuoyu belliyken, bazıları tüm topluma hitap etmekle beraber, her kesimi ilgilendirecek yapıtlar aramaktadırlar.

Üniversite sanat müzelerinin hedef kamuoyu, üniversite öğrencileri ve araştırmacılar olduğu için seçtiği eserler eğitsel bir şekilde bir dönemi, bir akımı veya sanattaki kronolojik gelişimi anlatmaktadırlar. Bazı müzeler ise, çocukların ilgisini eserleri veya kopyalarını kullanarak, çocuk bölümleri oluşturmaktadırlar.

Bir müzenin koleksiyon politikasını az da olsa etkileyen bir başka öge, özürllülerdir. Herhangi bir toplumda, halkın küçümsenmeyecek bir kısmı bedensel veya zihinsel özürllü olabilir. Bir müze, topluma açık olmak isterse, tüm ziyaretçilerinin ihtiyaçlarını düşünme ve onları karşılamaya mecburdur. Bunun için, müze küratörleri, özürllü kişilerle görüşüp istekleri, problemleri ve ihtiyaçlarını öğrenip onların doğrultusunda müzenin programını da düzenlemelidirler.

İngiltere'de ve ABD'deki müzelerde yaygın olarak özürllüler için ön görülen kolaylıklar ve özellikle körler için oluşturulan özel bölümlerde veya sanat eserlerinin belli normlar ve özelliklere sahip olmaları lazım. Bu tabii ki müzenin hem o bölümlere özel hem de genel koleksiyon politikasını etkileyecektir. Örneğin körler için özel kopyalar yapılmazsa da, koleksiyondaki mevcut eserlerden dokunma özellikleri için ilginç olan eserler seçilecektir. Müze depolarında bulunan objelerden bazıları da, alınıp özel bölümler oluşturulabilir. A.B.D.'nde Guggenheim Müzesi, körler için, müzenin koleksiyonlarında bulunan resimlerin dokunup anlayabilecekleri kabartmalı kopyalar yapmaktadır.

Özürllüler için bu özel galeriler ve programlar, müze için yeni bir ziyaretçi grubunun oluşması demektir.¹⁷⁴ Buna bağlı olarak müze personeli bu insanların gereksinimlerine yönelik olarak eğitilebilir.

¹⁷⁴ Timothy. Ambrose ve Crispin Paine. op.cit., s.32-33.

2.2.5. İdeolojik Ve Psikolojik Etkenler

Bu etkenler, insan doğasının ve psikolojisinin yarattığı ortamdan ortaya çıkmaktadırlar. Daha önce de değindiğimiz etkenler insan tarafından yaratılmaktadır; moda, eğilim, güzellik ve bunun gibi kavramlar soyut ve göreceli olduğundan zor saptanmakta ve günden güne bile kolayca değişebilmektedir.

İdeolojik ve psikolojik etkenler, insanların hayat bakışını şekillendirdiğinden, dolaylı olarak koleksiyon politikasını etkilemektedirler: eninde sonunda koleksiyon politikası müzeyi idare eden ve müzede çalışan insanlar tarafından ortaya konulmaktadır.

2.2.5.1. Sanatta Kavram Değişiklikleri

Sanat kelimesi bir çok değişik yorumlara açıktır. Ve her dönemin verilerine göre, sanat-sanatçı-sanat eserine karşı insanların tutumu değişiktir. Bugün "Güzel Sanatlar" kavramı kabul edilmemektedir, çünkü sanatın sanat olması için güzel olması gerekmez.

Günümüzde, Sanat Tarihi bir tartışma ve mücadele alanı olmuştur. Son yıllarda, egemen Sanat Tarihinin muhafazakarlığına alternatif olarak yeni bir sanat tarihi ortaya çıkmıştır -feminist, Marksist, psikanalize açık, poststrukturalist ve postmodernist. Eski Sanat Tarihinin önem verdiği kavramlar; kronoloji ve gelişme, nitelik ve asillik (authenticity), kişisel yetenek ("Ustalar") ve belli sanat eserleri ("basyapıt"), stildeki değişimler ve sanat akımlarıdır. Burada Sanat toplumsal ayrımlar, kuvvet ilişkileri ve toplumdaki çekişmeleri hesaba katmamaktadır.¹⁷⁵ Ayrıca sanat, tarihi olaylardan bağımsız olarak incelenmemelidir. Örneğin Avrupa'nın büyük devletleri Afrika ve diğer kıtalara keşfe çıkmayıp sömürge altındaki ülkelerden eser getirmemiş olsaydı, Batı sanatının gelişimi nasıl olurdu? Asrın başında ortaya çıkan modern sanat akımlarının akibeti ne olacaktı?

Oysa Yeni Sanat Tarihine göre, sanat -sanat eserleri, sanatçılar, sanat eleştirisi, sanat tarihi ve sanat kurumları- gibi kavramların toplumsal ve kültürel sürecinin içinde incelenmelidirler. Yeni Sanat Tarihçileri, yalnızca belli üsluplara uyan resimlerin ve heykellerin sanat oldukları yolundaki inancını sorgulamaktadırlar. Ayrıca "neden bu objeler, neden başkaları değil, neden sanat lakabını hak ediyorlar ve neden yalnızca onlar araştırılmaya layıklar" diye sorgulamaktadırlar. "Sanatın; ona sahip olan insanlar için ve bu gün kitap, saraylar ,müzeler ve galerilerde ona bakan insanlar için nasıl bir amaç güttüğünü " bilmek istiyorlar. Sanatın incelemesini daha geniş kültür ve ideoloji sorularına bağlamaktadırlar. Ayrıca bilim ile piyasa arasındaki bağları ve imajlarını pekiştirmeye çalışan ülkeler veya büyük şirketler tarafından sanatın nasıl kullanıldığını araştırmaktadırlar.¹⁷⁶

Sanat tarihi, egemen fikirleri ve kültürel değerlerin üretilmesinde ve sürdürülmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Eğer bir insan, batı medeniyetinin ispatını görmek istiyorsa, bir sanat müzesine gitmektedir. Eğer batı medeniyetin egemen düşüncelerini yıkmak istiyorsanız, o zaman kenara itilmiş ve baskı altında kalmış tarihleri araştırması gerekiyor - kadınların, yoksulların, diğer ırkların tarihlerini.¹⁷⁷

Bu tür teorik yaklaşımların ötesinde de, bugünün dünyasının çokçuluğuna eğilmekte fayda vardır. Graffiti'nin ve reklamın da sanat sayıldığı günümüzde ise, eskiye nazaran daha karışık bir tabloyla karşı karşıyayız. Sanatçılar akademik sanatının baskılarından kurtulup birçok yönden ilham almaktadırlar: "kabile" toplumların masklar ve diğer objeleri, prehistorik mağara resimleri, arkaik sanat, popüler sanat, çocukların ve ruh hastalarının sanatı, naif sanat, oyuncaklar vs.¹⁷⁸ Artık tablolardan başka bir sanat müzesine fotoğraf, video ve sinemadan da eserler girebilmektedirler. Enstalasyon, happening, earthworks, video gibi kalıcı olmayan veya müzenin fiziksel özelliklerine boyut olarak uymayan sanat türleri de bildiğimiz "sanat" kavramını zorlamaktadırlar.

¹⁷⁵ Glenn, Jordan ve Chris Weedon. op. cit., s.470-472.

¹⁷⁶ Ibid., s. 472.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid., s.418.

Örnekler:

- İspanya'nın Barcelona kentinde Ekim 1996'da Fundacio Antoni Tapies'te yer alan "Video sinyalleri" konulu sergide, İspanyol video sanatından 34 sanatçının örnek eserleri yer almaktadır.

- Yine İspanya'nın başkenti Madrid'de, Ekim 1996'de Centro de Arte Reina Sofia'da yer alan "Bunuel: sergide yüzyılın gözü" isimli sergi: büyük surrealist ustanın, 1930'da yaptığı "Altın Zaman" isimli filmi için esinlendiği çizim, el yazıları, heykel ve fotoğraflar görülebilir.

Bu konuda müzeci ve sanat tarihçisi Hofmann şöyle yazmaktadır: " (...) Müze, değerleri koruyan, savunan, beğenin ölçütü olmasıyla dengeleyici bir kurum olarak düşünülmüştür. (...) Bugün sanat kavramının boyutları o kadar değişiktir ki bize sanat adına gösterilen her şeyin sanatsal niteliği ya da yapısı hakkında bir karara varmamız gerekir.(...) Bu bir fikrin aşılması olmayıp, niteliğin kalıplaşmaması için topluma değişik seçim hakkı tanınmasıdır".¹⁷⁹

- Ayrıca, 15 Aralık 1996'ya kadar Floransa'da düzenlenen ilk Moda ve Sanat Bienali ile, modanın da sanat sayılabileceği kanıtlanmaya çalışılmaktadır. Etkinliklerin organizasyonunu, Guggenheim Müzesinden Modern Sanat Bölümünün küratörü, "Interview" Dergisinin Müdiresi ve kültürel pazarlama alanında bir uzman üstlenmiştir. Floransa'nın değişik müzeler ve malikanelerinde, yedi sergi düzenlendi. Bu sergilerde ünlü modacılar ile sanatçıların işbirliğinden çıkan eserler görülebilir: R.Lichtenstein ve G.Versace, D.Hirst ve M.Prada, G.Holger ve Helmut Lang vs. Ayrıca, Jean Paul Gaultier, Galiano, Calvin Klein ve Christian Lacroix'nın eserleri de vardır. Böylece, Floransa'yı ziyaret edenler, Uffizi'de veya Academia'da Botticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" ile David heykelinin arasında; Valentino'nun kıpkırmızı bir gece kıyafeti, Versace'nin Elton John için yaptığı sahne kostümleri gibi objeler görebilir. Yves Saint Laurent'ın

¹⁷⁹ Tomur, Atagök. "Çağdaş Müzecilik kavramı doğrultusunda Türk Sanat Müzelerinin Kültürel Etkinliklerin saptanması". op. cit.. s. 38.

yaldızlı bir kıyafeti ise Donatello'nun Judith'ini giydirmektedir. 1920'lerde ve 1930'larda gerçekleşen sanat ile modanın tarihi uzlaşması, E.Schiaparelli ile S.Dali'nin ortaklığından çıkan ve üzerinde sürrealist bir istakoz motifi taşıyan bir elbise veya Yves Saint Laurent'ın Modrian'ın motiflerini kullandığı bir elbise gibi eserlerde görülebilir.

Sanattaki tüm bu yeni kavramlar, şüphesiz ki sanat müzelerinin geleneksel sınırlar içinde oluşturulan koleksiyon politikasının anlayışını değiştirmiştir. Artık koleksiyon politikasının alanına yalnızca tablolar veya heykeller girmemektedir. Çok daha geniş, çok daha katmanlı bir "Eser" tanımlanması hakim olmaktadır.

2.2.5.2. Dönemlere Göre Beğeni (Moda)

Yirmi yıl evvel popüler olan bir akım, stil, moda, düşünce bugün artık geçerli olmayabilir. Her ne kadar bu durum, herkesçe kabul gören sanat eserleri konusunda absurd gözükse de , tarihe bakmak yeterlidir. Örnek vermek gerekirse, günümüzde çok üne sahip olan ve eserleri milyon dolar üzerinde satılan Vermeer ve Botticelli gibi sanatçılar, ancak 19. yüzyılın sonlarında tanınmışlar, beğeni toplamışlardır. Ancak o zaman Londra'daki National Gallery gibi müzeler eserlerini satın almaya başlamışlardır.¹⁸⁰

18. yüzyılda ise, Michelangelo'dan eski herhangi bir Floransalı sanatçıya ilgi göstermek tuhaf olarak karşılanmaktaydı, ancak 1790'larda durum değişmişti. 1765'te Floransa'nın yönetimini devralan Grand Dük Leopoldo'nun etkisiyle, Uffizi galerileri radikal bir şekilde yeniden düzenlenmiştir. Bir çok yenilemenin arasında, daha evvel dağıtılan 14. ve 15. yüzyıla ait bir kaç eser dükün koleksiyonuna iade edildi. Bunların arasında Fra Angelico, Uccello, Botticelli ve Filippo Lippi gibi sanatçıların eserleri bulunmaktaydı. Bir kaç sene içinde bu bölüm genişletilerek ziyaretçiler erken Hristiyan, Ortaçağ ve Rönesans sanatçılarının eserlerinden geniş bir koleksiyon görebilmekteydi.¹⁸¹

¹⁸⁰ Holman, Potterton, op. cit., s.11-12.

¹⁸¹ Francis, Haskell. History and its Images: Art and the Interpretation of the Past, New Haven: Yale University Press, 1993. s.211.

19.yüzyılda, Uffizi Galerisinin ziyaretçilerinin rağbet ettiğı eser, "Botticelli'nin Primaverası" değıl, bugünkü ziyaretçilerin neredeyse bakmadıkları heykel bölümüydü.¹⁸²

18. yüzyılda ayrıca, Aydınlanma hareketinin düşünürleri, benimsedikleri Confucius'un felsefesine göre daha iyi ve dengeli bir hayatın arayışlarında Çin hayat usulüne yaklaşabilmek için Çin'den gelen eşyalara rağbet gösterdiler. Bu 18. yüzyıldaki Çin modasının nedeni olabilir.

Eser seçiminde söz sahibi olan müzecilerin özel tercih ve ilgi alanları, yaşadıkları dönemde hakim olan beğeni ve üsluplardan şüphesiz etkilenmektedir. 1855 tarihinde Londra'daki Ulusal Galerinin ilk müdürü olarak atanan Sir Charles Eastlake'in, erken ("primitif" olarak ta adlandırılan) İtalyan ressamalara gösterdiği ilgiyi dönemin kıstasları çerçevesinde incelemeliyiz.¹⁸³ 1824'te kurulan Galerinin ilk yıllarda, Mütevellî Heyetinin isteklerine göre, "en önemli ressamların eserleri alınmalıydı"; Rafael, Correggio, Titian gibi isimler sayılmaktaydı. Hakikaten de galerinin ilk otuz yılında bu doğrultuda eser alınmaktaydı.

Ancak 1860'lı yıllarda müzeler, daha tarihi bir yaklaşım göstermekteydiler. Ulusal Galerî de "Giotto'dan başlamak üzere, tarihsel bütünlüğe sahip bir koleksiyon" olmalıydı. O yıllarda, İngiltere'de klasik üslubunun yerini gotik öğeleri almıştır. Edebiyatta, mimaride, dekorasyonda gotik ve ortaçağa duyulan özlem hakimdi. Sanatta da, Prerafaelit ressamlar gibi, birçok sanatçı ilhamı bu erken dönemde aradılar. Böylece erken İtalyan ressamların (Piero della Francesca, Mantegna, Pollaiuolo, Uccello vs) eserleri, Sir Charles tarafından satın alınarak Ulusal Galerinin yolunu bulmuşlardı. Sanatları himayesine alarak hem resmi hem özel olarak sanatta etkili olan Prens Albert de Eastlake'in bu tercihini paylaşarak daha sonra Ulusal Galerî'ye bağışladığı primitiflerin eserlerinden koleksiyon yapardı. Zaten Londra'daki Ulusal Galerî, Avrupa'daki diğer büyük koleksiyonların aksine, bir kralın koleksiyonundan oluşturulmamıştı; 150 sene

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Holman. Potterton. op. cit.. s.10.

boyunca, müdürlerinin zevklerini yansıyan satın almalarla ve özel koleksiyoncuların bağışlarıyla barındırdığı eserleri toplamıştır.¹⁸⁴

Bir eser hakkında günümüzün standartlarıyla fikir yürütmek bazen önceden belli olmayan sonuçlara yol açabilir. Bir çok müze veya küratör, bir kayıttan düşme (deaccessioning) durumunda, bir eseri daha az "popüler" olduğu için daha kolay vermektedirler. ABD'de bir çok müze, daha fazla yer kazanmak amacıyla daha az "popüler" eserlerini satmaktadırlar.¹⁸⁵ Bu çok tehlikeli bir uygulama olabilir, çünkü moda olabilecek bir zevk değişimiyle, daha önce demode sayılan eserler yeniden beğeni toplayabilmektedirler. Örneğin, Metropolitan Müzesinin bir kaç sene evvel "fazlalık " olarak sattığı Barbizon ressamlarının eserleri, bir gün yeniden popüler olabilirler.

2.2.5.3. Dönemlere Göre Güzellik Kavramı

Plato'dan başlayarak günümüze kadar filozoflar ve aslında tüm bireyler, güzellik için değişik fikirlere sahiptirler. Güzellik kavramı, zaman, toplum, coğrafyaya göre bile değişebilmektedir. Batının, Afrika'nın, Asya'nın "güzellik" hakkında düşündükleri çok farklıdır.

"Modern Batıda , klasik antik çağın yeniden keşfedilmesi;... kıyaslamak için bir ideal yaratmıştır. Bu ideal, öncelikle güzellik, oran ve insan şekli hakkında klasik estetik değerlerden ortaya çıkarmıştır.... Beyaz ırkın üstünlüğünün fikrinin çıkmasında klasik estetik ve kültürel kıstasların rolü küçümsenmemelidir".

- Cornel West, "A Genealogy of Modern Racism", 1982, pp.53-54 ¹⁸⁶

İnsanların güzellik gibi kavramlarda tutucu davrandıkları gerçektir. 1916 ile 1918 seneleri arasında "The Art World" (Sanat Dünyası) dergisinde yayınlanan makalelerinde,

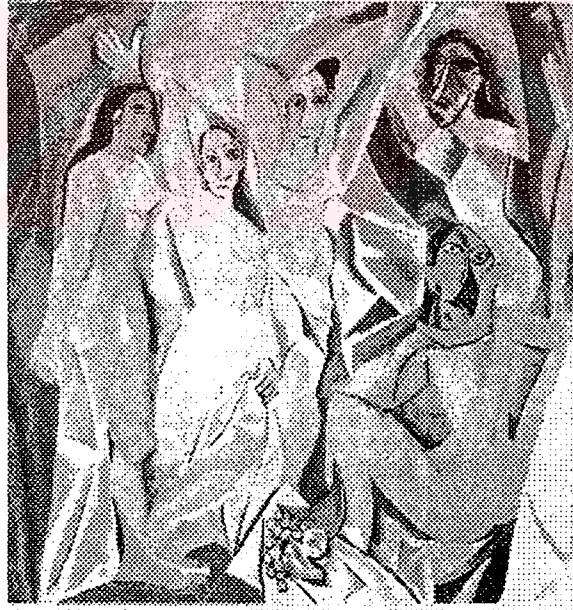
¹⁸⁴ Ibid., s.9

¹⁸⁵ Germain, Bazin, op.cit.. s.263.

¹⁸⁶ Glenn, Jordan ve Chris Weedon. op.cit.. s.259.

F.W. Ruckstull modernizm hakkında düşüncelerini bu şekilde anlatmaktadır: "Günümüzde sanat dünyasında anarşi boy göstermektedir. Bunun nedeni: modernizm. Plato ve Aristo'nun GERÇEK, İYİ ve GÜZEL diye adlandırdıkları değerler tüm üstün sanatın temelini oluşturmaktadırlar. (...) Oysa bugün insanlar ikinci kategori eserlere tapmaktadırlar. (...) Ancak insanın ortaya çıkışından beri, kaydettiği tüm gelişmeler, "birinci kalitenin" tapmasıyla mümkün olmuştur".¹⁸⁷

Aslında her dönemde ortaya çıkan yeni sanat akımları, yerleşmiş değerlere aykırı oldukları için büyük yankılar uyandırmaktadırlar. Empresyonistler ilk sergilerini açtıkları zaman , eserleri renk ve biçim itibarıyla zamanın güzellik anlayışına uyuşmadıkları için, neredeyse taşlandılar ve uzun süre eserleri hiç bir müzeye kabul edilmedi. Bugün ise eserleri hem müzelerin hem özel koleksiyonların hem kamuoyunun en sevilen ve çok yüksek fiyatlara satılan yapıtlardır.



Resim 2.16. Pablo Picasso, Les Demoiselles d' Avignon (Avignon Kızları), 1907.

¹⁸⁷ F.W. Ruckstull. Great Works of Art and What makes them Great. New York: The Knickerbocker Press. 1925. s.3.

Bu durum, "güzel"i tartışılabilen, öznel bir kavram olmasına bağlıdır. Güzellik nedir? Bu özellikle modern sanatta sorulan bir sorudur. Avrupa sanatındaki modernizm bildiğimiz, Rönesans'tan itibaren geçerli olan tüm kuralları kırıp Afrika sanatından esinlenerek hislere öncelik ve yaratılış sürecine önem vermiş, anatomi, klasik güzellik, gerçekçilik gibi konuları göz ardı etmiştir. Sanatçılar klasik Yunan ve Roma heykeltıraşlığın yerine; koca kafalı, upuzun vücutları olan Afrikalı heykellerinden etkilenmektedirler. Bundan başka, yine Rönesans'tan beri Avrupalı sanatçıların en dikkat ettikleri konu, yani perspektifte yerini öznel gerçeğin geçerli olduğu bir dünya algılama şekline vermiştir.

1907 tarihinde yarattığı "Demoiselles d'Avignon" isimli resmi ile, Pablo Picasso geçmişin sanatına bir nokta koyup yepyeni bir bakış açısı getirmekteydi (Resim 2.16.). 1937'ye kadar kamuoyundan gizlenen ve Picasso'nun sanatçı arkadaşlarının bile korkunç buldukları bu tablo, Batı sanatını radikal bir şekilde değiştirmiştir. O zamana kadar sanatta geçerli olan tüm kanunları kırmıştır. "Güzel ile çirkin arasındaki geleneksel farkı ortadan kaldırmış ve estetik güzelliğin yeni kanunları ortaya koymuştur".¹⁸⁸

20. yüzyılda ortaya çıkan sanat akımlarını anlamak, gittikçe zorlaşmaktaydı. "Güzel", "gerçek", "doğru", "simetri", "denge", "form", "şekil", "konu" gibi kavramların altüst olduğu bir sanat dünyası, gittikçe kendisini halktan uzaklaştırmaktaydı. Modern/Çağdaş Sanat çıktığı zaman taşlandıysa da, sonradan sanat müzelerine girip geçerlilik ve değer kazanmıştır. Ancak günümüzde özellikle Çağdaş Sanat Müzeleri ile toplum arasında epey bir mesafe vardır. Unutmamak lazım ki günümüzde insanlar medya ve Holywood gibi varolan gerçeklerin etkisinin altındadırlar ve güzellik hakkındaki düşünceleri ona göre biçim almaktadırlar.

İnsanların bir çoğu, daha çok eğitim eksikliğinden ötürü, modern sanat eserlerini anlayamazken, örneğin kübist bir tablodan çok 19. yüzyıla ait akademik bir esere kendini

¹⁸⁸ Glenn Jordan ve Chris Weedon. op.cit.. s.324.

daha çok yakın hissediyorsa, güzel olanı kim belirleyecektir? Müzedeki belli bir eğitime ve tecrübeye sahip küratör mu yoksa müze ziyaretçisi mi?

Ne var ki, müzelerde güzellik gibi tartışmaya açık bir kıstasın eser seçimini etkilemesi, objelerin geleceğini tehlikeye sokmaktadır. Bir sanat eserinin estetik değeri veya taşıdığı mesaj bir toplumdan veya nesilden kabul görmüyorsa, eser korunmayacaktır. Bakımı yapılmayan eser de kaybolmaya mahkumdur. Böylece bir eserin gelecek nesillere aktarılması, her toplumun sorumluluğudur ve her toplumun olgunluğuna bağlıdır. Yeni nesiller mümkün olduğu kadar eserlere kendi kıstaslarıyla değil duyarlılıkla yaklaşmalıdırlar. Bir dönemin veya bir toplumun belirlediği "güzellik" kavramının özelliklerini taşımadığı için bir sanat eseri, sanat eseri olmaktan çıkmakta mıdır?

2.2.5.4. İnsan Faktörü

ICOM'un Mesleki Ahlak Kodunun III 5.1. sayılı maddesinde, "Müzecilerin ahlaki Yükümlülükleri" başlığı altında şöyle yazılmaktadır: "Müzeci; a) müzenin topluma verdiği hizmetlerin niteliğiyle direkt bağlantısı olan kamu bir mutemetlik (trust) olduğunu ve b) entelektüel yetenek ve mesleki bilgi kendi kendilerine yeterli olmayıp ancak ahlaki davranışın yüksek standartlarıyla birleşmesi gerektiğini anlamalıdır. Müze müdürü ve profesyonel elemanları, başlıca profesyonel ve akademik bağlılıklarını müzelerine borçludurlar ve her zaman müzenin kabul edilmiş politikalarına uygun olarak davranmalıdırlar".

A.B.D.'nin Sanat Müzeleri Müdürleri Derneği'nin "Sanat Müzelerinde Profesyonel Uygulamaların" 6 sayılı maddesine göre ise "Müdür; müzenin entelektüel ve estetik felsefesini geliştirmesinin sorumluluğunu taşımaktadır". 25 maddesine göre de: "Müdür, personel veya müzeyle ilişkide bulunan kişiler tarafından özel koleksiyonculuk; uzmanlığı pekiştirecek uygun bir faaliyettir. Ancak müzenin çıkarlarıyla çatışan böyle bir koleksiyonculuk, kabul edilemez. Her zaman müzeye, bir eseri satın almak için, öncülük tanınmalıdır".

Koleksiyon stratejisinin saptanmasında, seçimi yapan müze yetkililerin özel beğenileri ve eğilimleri de rol oynamaktadır. Bu durum, müze müdürlerinin eser edinme konusunda söz sahibi oldukları 19. yüzyılda daha geçerli olsa da, günümüzde de örnekleri vardır. Özellikle büyük müzelerin Mütevelli Heyetinin üyelerinin çoğu, kendileri koleksiyoncu olduklarından, Müzenin alımlarında kendi beğenilerini empoze etmeye çalışmaktadırlar. Koleksiyon politikasına aykırı olduğu halde, mütevelli heyetinde üye olan Chester Dale'i üzmemek için, bağışladığı Dali'nin "Son Yemek" isimli tabloyu alan Washington'daki Ulusal Galerî, bunun bir örneğidir.

Çoğu zaman mütevelli heyetinin üyelerinin zevki, özellikle çağdaş sanat eserleri söz konusu olduğunda, tutucu olup bir eserin alınmasını tavsiye eden ileriye gören veya modern sanat konularında istisnai bir duyuya sahip küratörün veya müze idaresinin isteklerini reddetmekte veya ertelemektedir. Buna bir çözüm olarak, New York'taki Modern Sanat Müzesinden Philip Johnson, mütevelli heyet tarafından reddedilen bazı eserleri kendisi satın alıp daha sonra müzeye bağışlamaktaydı.

Londra'daki Ulusal Galerîsinin koleksiyonu, çeşitli zamanlarda atanan müdürler ile mütevelli heyetlerinin istekleri, beğenileri ve eğilimlerinin doğrultusunda oluşturulmuştur.

Özel müzelerde müze müdürünün veya idarenin özel beğenileri söz konusudur. Örneğin Amerikalı J.P. Getty, 1955'te yazdığı "Collector's Choice-Koleksiyoncunun Seçimi" isimli kitabında, sanat ve sanat piyasası hakkındaki fikirlerinin yanısıra koleksiyonculukla ilgili düşündüklerini şöyle açıklamaktadır: "Sevdiğim şeyleri satın alıyorum ve satın aldığım şeyleri seviyorum : bu gerçek, koleksiyoncunun ana felsefesidir". Eninde sonunda müze koleksiyonlarının çoğu, eskiden beri insanlar tarafından başlatıldığı için kurucularının eğilimleri ve öz karakterinin aynasıdır.

Ayrıca, şimdiye kadar müze yönetimi (müdür, mütevelli heyeti vs) daha ziyade erkeklerin elinde olduğu için, yapılan eser seçimlerinde kadınlara karşı varolan önyargılar

da rol oynamaktadırlar (bu durum "renkli" veya uçuncu dünya sanatçıları için de geçerlidir).

Ne var ki sırf beğeni veya önyargı değil rekabet te önemlidir. Önemli bir eserin edinmesi müze müdürü veya küratörünün ismini duyuracaktır, medya ilgi gösterecektir, eninde sonunda iş hayatında ciddi ve önemli sonuçlara yol açacaktır. Önemli bir koleksiyonun müzelerine girmesi için perde arkasında "entrikalara" başvuran müze müdürleri veya müzayedelerde bir eseri edinebilmek için kıyasıya fiyat arttıran müze yetkilileri, müzelerinin yanı sıra kendi ünü için de çabalamaktadırlar.

Özellikle, bir kral veya hükümdarın koleksiyonu söz konusu olduğunda halkın istekleri göz önüne alınmamaktadır. Böylece hem koleksiyon ulusal olmaktan çok krallık bir sembolü olmakta hem de istendiği zaman halka hesap vermeden dağıtılabilir veya el değiştirebilmektedir. Örneğin, Washington'daki National Gallery of Art veya Londra'daki National Gallery'nin aksine, Prado Müzesinde Batı Sanatının herhangi bir düzenli veya temsili dolaşım sistemi gözlemlenmemektedir. Prado'nun koleksiyonları, İspanyol kralların özel beğeni, naz ve saplantılarından kaynaklanmaktadır. Sonuç: Velazquez, Goya, Bosch , El Greco ve Titian'ın bir panoraması. Arada ise hiç bir şey yok.¹⁸⁹

2.2.5.5. Teşhirdeki Mesajlar

Koleksiyon politikası , müze idaresini ve küratörlerin vermek istedikleri mesaja da bağlıdır. Her ne kadar bu bir tartışma konusuysa da, günümüzde müzeler, sergi alanlarını bir hikaye veya bir mesaj çerçevesinde hazırlamaktadırlar. Eserler ise bu düzenlemeye göre seçilmektedir. Müzede, koleksiyon aracılığıyla, gerçeklik insanların fikirleri ve düşünceleri doğrultusunda yansımaktadır.

¹⁸⁹ "Spains Prado got its start as a storeroom", Smithsonian Magazine, Cilt 22, Sayı 10 (Ocak 1992), s.54

"Gerçek" nesneler, soyut bir süreçten geçirilerek, "sanat eseri" olmaktadır. Müzecinin elinde bu sanat eserleri, insanların istediği "masalı", tarihi, mesajı anlatmaktadır. Ancak bu eserler, orijinal değerlerini yapay bir ortamda nasıl koruyabilirler ki? Orijinal çevresinden koparılmış bir eser, müze ortamında artık başka bir mana taşımakta ve insanların fikirlerine göre kullanılabilir.190

"Müzeler, ellerindeki objelere anlamla donatmaktadır. Objelerin teşhir şekli; bu anlamların hangi etkileri kamuoyuna yansıyacağını belirtmektedir. Böylece müzeler değer yargılarından özgür olmamakla birlikte toplumda eğilimleri yaratabilmektedir".190

Günümüzün insanı; çok yönlü bir hayatın ve medyanın sunduğu binlerce uyarıcıdan oturur, artık eserden çok sergilenmesine bakmaktadır. Becerikli bir müzeci, etkili bir dekorasyon ve sunma yöntemiyle, orta halı bir sergi için hayranlık uyandırabilmektedir. Bu şekilde, özellikle Modern Sanat Müzelerinde, kamuoyu değişik estetik deneylere bir tur "kobay" olmuştur.191 Objelerden çok sunmaya özen gösterildiğinden ötürü sergilemeye yarayan objeler seçilmekte veya küratörün mesajına uygun olarak yorumlanmaktadır.

Ancak bir mesaj verme hakkını küratör kimden almıştır? Hiç bir özel düzenleme veya yorumlama yapmadan eserleri yalın halleriyle seyircinin gözlerinin önünde sermek bir müzenin ahlakı sorumluluğu değil mi? Özellikle yabancı bir kültüre ait olan bir eseri sunarken, o kültürden tamamıyla uzak olan küratör kimin mesajını verecektir: kendisinin mi yoksa sunduğu kültürün mu? O kültüre mensup bir insan acaba eseri nasıl sunardı?

Tüm bunlar eser seçimini ve koleksiyon politikasını etkileyen faktörlerdir. Ancak müzenin görevi, kamuoyunu eğitmek ise ve bu eğitim, eserlerin aracılığıyla yapılıyorsa, yanlış bir seçim yanlış bir bilgi demektir. Yanlı bir bilgi, diğer bilgileri ortadan

190 Frans, Schouten, "The Paradox of the Map: Semiotics and Museum Education", Museum Management and Curatorship Dergisi, Cilt 11, Sayı 3 (Eylül 1992), s.286.

191 Germain, Bazin, op.cit., s. 272.

kaldırmaktadır veya onların manasını engellemektedir. Aynen yanlış veya yanlış bir bilgiyle beraber sunulan doğru seçilmiş bir eser de, aynı sorunlara yol açabilmektedir.

Bunun için, küratörler, ellerindeki koleksiyonların eğitici değerine eğilip onu kamuoyuna en doğru şekilde nasıl sunacaklarını araştırmalıdır. Bu demektir ki yeni eser almadan veya bir eseri kayıttan düşürmeden evvel mevcut koleksiyonu en iyi şekilde kullanıp insanlarda merak uyandırmalı ve eğitmelidirler.



3. KOLEKSİYONLARINA GÖRE SANAT MÜZELERİNİN TÜRLERİ VE KOLEKSİYON POLİTİKALARININ İNCELENMESİ.

ICOM'un müze tanımı şöyledir: "Müze, araştırma, eğitim ve eğlence amacıyla insan ve çevresinin maddi delilleri edinen, bakımını üstlenen, araştıran, sunan ve sergileyen , toplumun ve gelişiminin hizmetine çalışan,kamu yararını gözetten, sürekli bir kurumdur". Sanat müzelerinin edindikleri eserler, resim ve heykeller, toplumun eğitime ve fikirlerin oluşumuna katkıda bulunmaktadır.

Sanat Müzelerini, finansal veya idare şekillerine göre inceleyebildiğimiz gibi koleksiyonlarına göre de belli kategorilere ayırabiliriz. "Sanat Müzeleri dikkatli bir araştırma ile koleksiyonu tarihi sıralama, sanat anlayış ve biçimleri içinde sıralarken, topluma gösterdiği yapıtları görsel bir akış içinde adeta deşifre eder".¹⁹²

Müzeler, yıllar bazen de asırlar boyunca topladıkları koleksiyonlar aracılığıyla kamuoyuna belli bir mesaj göndermekte ve özellikleri hakkında birçok ipucu vermektedirler. Her bir sanat müzesinin koleksiyonu, sanatın değişik yönlerini incelemektedir: Bu yönleri tarihi, teknik, dönemsel, kavramsal, olarak, eğitsel açılarından araştırabiliriz.

Her bir sanat müzesi, koleksiyonlarını göz önünde bulundurarak koleksiyon politikasını oluşturmaktadır. Yani koleksiyonların gelişimi, müzenin karakterine göre değişmektedir.

Bu şekilde koleksiyonlarına göre sanat müzelerini şöyle sıralayabiliriz:

3.1. Sanat Tarihi Müzesi

3.2. Sanat Müzesi

¹⁹² Tomur. Atagök. "Sanat Ortamında Müze Merkezli İlişkiler", op.cit.

- 3.3. Ulusal Sanat Müzesi
- 3.4. Bölgesel Sanat Müzesi
- 3.5. Modern Sanat Müzesi
- 3.6. Çağdaş Sanat Müzesi
- 3.7. Dönem/Akım Sanat Müzesi
- 3.8. Sanatçı Müzesi
- 3.9. Teknik müze (Baskı müzesi vs.)
- 3.10. Üniversite Sanat Müzesi
- 3.11. Koleksiyonu olmayan Sanat Müzesi/Vakfı/Enstitüsü
- 3.12. Sanat Merkezleri
- 3.13. Büyük Şirketler ve Sanat Koleksiyonları
- 3.14. Sanal Müze

3.1. Sanat Tarihi Müzesi

"20. yüzyıla kadar olan tüm sanat birikimi ve akımlarını kronolojik olarak koleksiyonlarında toplamış ve gelişmesini tamamlamış sanat müzeleri sanat tarihi müzeleri olarak tanımlanırlar".¹⁹³

Genel olarak bu müzeler koleksiyonlarının geliştirilmesini tamamladıkları için artık etkin bir şekilde eser toplayamayabilirler. Koleksiyonlarındaki eserler bellidir ve 20. yüzyılı içermemektedirler. Sanat tarihi müzeleri artık gelişmemektedirler, "topladıkları yapıtları koruma, tanıtmaya ve yansıttıkları dönemin kültürünün sanat değerleri üstüne bilgi verirler".¹⁹⁴ Louvre, Uffizi, Prado gibi büyük müzeler geniş koleksiyonlarıyla geçmişin aydınlatırlar, bugünün sanat sürecine veya toplumsal olaylara ışık tutmamaktadırlar. Ayrıca sanat tarihi müzeleri sanatı yakından izleyerek yeni değerler veya tartışma ortamları yaratmamaktadırlar. Örneğin "kronolojik düzenlemenin ötesine gitmeyen

¹⁹³ Tomur, Atagök, "Çağdaş Müzecilik kavramı doğrultusunda Türk Sanat Müzelerinin kültürel Etkinliklerinin saptanması". op.cit., s.4.

¹⁹⁴ Ibid., s.8.

İtalya'daki Galleria degli Uffizi, koleksiyonlarında çağların kesinleşmiş değer yargılarını sergiler".¹⁹⁵ Oysa "Metropolitan Museum of Art koleksiyonunun yoğunluğu açısından bir sanat tarihi müzesi özelliklerine sahip olmasına karşın her çağa yönelik koleksiyonu dolayısıyla her yönde gelişmektedir. Böylece bu müze, sürdürdüğü işlevleri nedeniyle çağdaş sanat müzesinin en başarılı örneklerinden birisidir."¹⁹⁶

Sanat tarihi müzelerinin koleksiyon politikasında, gelişim ögesi olmadığından dolayı, koleksiyonun belgelenme, konservasyon, teşhir etme, koruma, güvenlik ve genel olarak eserleri geleceğe sağlam bir şekilde taşıyacak gerekli olan işlemlerle ilgili maddeler yer almaktadırlar. Ayrıca içerdikleri eserler yerleşmiş değerler, ulusal bilinç, geçerli olan sosyo-ekonomik ve tarihi "gerçeklere" dayalı olarak teşhire çıkarıldıkları için genel olarak durgun ve statik bir atmosfer hakim olmaktadır.

Sanat tarihi müzelerinden bir kaç örnek aşağıda verilmektedir:

SMITHSONIAN ENSTİTÜSÜ, Washington, A.B.D.

1829'da ölen İngiliz bilim adamı James Smithson, A.B.D. Hükümetine "Washington'da bilgi seviyesinin yükselmesi ve yayılması için" bir kurumun kurulması için 550.000 ABD doları bağışlamıştır. Bir kaç sene süren tartışmalardan sonra, 1846 tarihinde Kongre'nin izni alındıktan sonra, Smithsonian kuruldu. Koleksiyonlarında sanatsal, bilimsel veya sanayi değeri olan 55 milyon obje barındırmaktadır. Smithsonian araştırmacılara birçok kolaylıklar sağladığı gibi Uluslararası Değişim Servisiyle, tüm dünyaya objeler göndermekte, sergiler kurmaktadır. Böylece Smithson'un isteklerine göre, ulusal sınırları veya düşman rejimleri gözetmeden bilgiyi yaygınlaştırmaktadır. Dört bilim merkezi, dört sanat galerisi, iki müze ve Ulusal Kültürel Merkezi de idaresi altında tutan kurumun muazzam koleksiyonundan her defasında ancak yüzde biri sergilemek mümkün olmaktadır. Her ne kadar sanat koleksiyonları itibarıyla sanat tarihi müzesi

¹⁹⁵ Ibid., s.11.

¹⁹⁶ Ibid., s.8.

olarak görülen Smithsonian, topluma verdiği hizmetlerden dolayı ve halkın yaygın sanat eğitimini hedeflediği için çağdaş anlamda bir Sanat Müzesi olmaktadır.

VERSAILLES SARAYI, Versailles, Fransa.

Eskiden küçük bir kasır olan Versailles Sarayı, Louis XIV'ün ilgisini çekti. 1661-1681 tarihleri arasında geniş çalışmalardan sonra, Kral ve çevredeki asiller Versay'a taşındı. Saray merkezinde bulunan Kral ve Kraliçenin Dairelerinden başka, binada hükümetin tüm bakanlıkları da barındırılmaktaydı. Bu durum 1789'daki Fransız İhtilaline kadar devam etti. İhtilal sırasında hem kralların "cabinets de curiosités" diye adlandırılan özel müzelerde topladıkları eserler, hem de sarayı süsleyen eserler kızgın halk tarafından yağmalandı veya yok edildi. Napoleon ve sarayda hiç bir zaman yaşamayan Louis XVIII, Versay'ı eski haline getirmeye çalıştılar. Daha sonra "vatandaş-kral" Louis-Philippe, kendisini halka sevdirmek amacıyla kendi servetini kullanarak Versay sarayını "Fransa'nın tüm şan ve şöhretine adanmış bir Müze'ye" dönüştürmeye karar verdi.

Asrımızda ise, müzenin yeniden organizasyonu başlatıldı ve koleksiyonlarının teşhiri düzenlendi. Böylece koleksiyonlar, kronolojik bir şekilde, ait oldukları dönemin dekorasyonu içinde sergilenmektedir.(Örneğin 17. yy., 18. yy. vs.) Mümkün olduğu kadar sarayın orijinal havası yeniden yaratılmaya çalışılmıştır. Ancak ziyaretçiler, en çok Fransa Krallarının ikamet ettikleri Daireler ile ilgilenmektedirler: Kralın Özel Odası ve Oyun Odası, Kraliçenin Yatak Odası, Louis XIV'ün Yatak Odası ve Köşkler (Büyük ve Küçük Trianon). Bu mekanlar dönemlerine uygun mobilya ve eserlerle donatılıp yeniden düzenlendi. Böylece o zamanlarda saraydaki hayatın nasıl geçtiğini detaylı bir şekilde göstermektedirler.

GALLERIA DEGLI UFFIZI, Floransa, İtalya.

Floransa'nın en önemli sanat müzesi, dünyada İtalyan resimlerinden oluşan en büyük koleksiyonu barındırmaktadır. Medici ailesinin koleksiyonlarının, merkezi bir yer kapsadığı Uffizi Sarayının inşası 1560'ta Tuscany bölgesinin Gran Dükü Cosimo I için ünlü mimar Vasari tarafından başlatıldı. Zemin katında hükümetin daireleri

barındırılmaktaydı (uffizi=büro), binanın ismi de buradan ileri gelmektedir. 1565 tarihinde Vasari, Vecchio Köprüsünün (Ponte Vecchio) üzerinden bir koridor inşa ederek Uffizi'yi Pitti Sarayıyla birleştirmiş. Bina zamanla genişletildi ve İkinci Dünya Savaşında geçirdiği hasarlar ile 1966'daki sellerden sonra restorasyon gördü. 1737 tarihinde ise, Medici ailesinin son varisi olan Tuscany Gran Düşesi Maria Ludovica, aile koleksiyonlarını Tuscany devletine bağışlamıştır. 1789 tarihinde koleksiyonlar kamuoyunun ziyaretine açılmıştır. Zaman içinde, özellikle 19. yy.da müzede birçok değişimler yapılmıştır.¹⁹⁷ arkeolojik eserler Palazzo della Crocetta 'daki Arkeoloji Müzesine gönderilmiş, ortaçağ ve Rönesans heykel eserleri ile dekoratif sanat eserleri Bargello'ya taşınmış. Öte yandan kiliseler ve manastırlardan veya kamulaştırılmış kilise mülklerinden alınan eserler Uffizi galerisinin koleksiyonlarını zenginleştirmiş. Uffizi'nin koleksiyonlarında özellikle Floransa Rönesans resimleri, İtalyan ve İtalya dışındaki eserlere yer vermektedir. Ayrıca Uffizi'de bulunan ve 17. yy.da Kardinal Leopoldo de' Medici tarafından başlatılan ressamların kendi portrelerinden oluşan galeri dünyada eş olmayan bir örnektir.

HERMİTAGE MÜZESİ, Leningrand, Rusya.

Rusya'nın en büyük sanat galerisi ve dünyanın en önemli müzelerinden biri olan Hermitage, ismini Kışlık Sarayın yanında 1764-1767 yılları arasında Çariçe Katerina'nın hazinelerinin sergilenmesi amacıyla inşa edilen "Küçük Hermitage" köşkünden almaktadır. 1787 tarihinde müze Eski Hermitage'a dahil edildi. 1796'da büyük bir koleksiyoncu olan Katerina öldüğünde imparatorluk koleksiyonlarında 4.000 resim bulunmaktaydı. 1802 tarihinden itibaren Rus sanatçıların eserleri de koleksiyonlara girmeye başladı. 1837'de Kışlık Saray yangında yok olunca, Yeni Hermitage (1840-9) Alman mimar Leo von Klenze tarafından inşa edildi.¹⁹⁸ Yeni Hermitage 1852 tarihinde Çar Nikolas I tarafından kamuoyuna açıldı. Koleksiyon büyümeye devam etti ve 1910-1932 tarihleri arasında çift misline ulaştı. Sovyet İhtilalinden sonra imparatorluk

¹⁹⁷ Ian Chilvers et al., The Oxford Dictionary of Art, Oxford: Oxford University Press, 1988, s.508.

¹⁹⁸ Ibid., s.236.

koleksiyonları devletin eline geçmiştir. Hem Çarlar hem Sovyet hükümeti birçok eser satmıştır.

Hermitage'in koleksiyonları çok zengin olup, Çin, Mısır, Yunan, Roma, Mezopotamya gibi uygarlıklardan da birçok örnek içermektedir. Müzede prehistorik zamanlardan günümüze kadar Rusya'nın tarihi gelişimi gösterilmektedir. Müzede Batı resim sanatının en önemli eserlerinden birçoğu sergilenmektedir. (özellikle 17. yy. Flaman sanat ile 19. -20. yy. Fransız sanat).

Sanat tarihi müzeleri olarak Fransa'da Louvre Müzesini, İspanya'da Prado, Hollanda'da Rijksmuseum gibi müzeleri de sıralayabiliriz.

3.2. Sanat Müzesi

"Birkaç yüzyılın sanat birikimini ya da birkaç akım ve sanatçıyı kronolojik olarak koleksiyonlarında toplamış ve gelişmesini sürdüren sanat müzeleri, genel sanat müzeleri olarak tanımlanırlar".¹⁹⁹

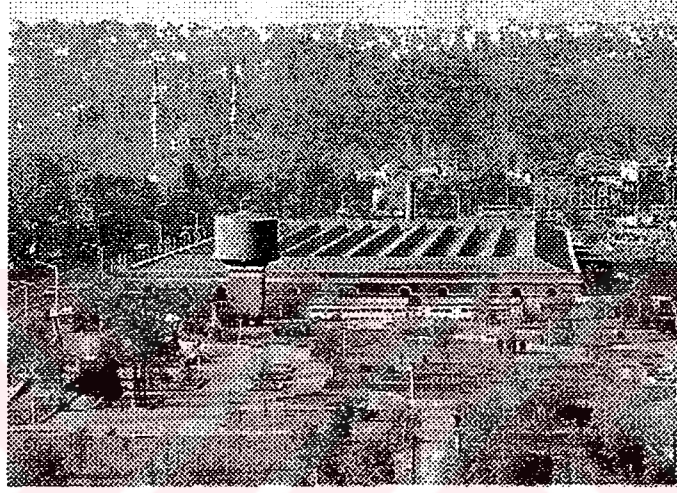
Sanat tarihi müzesinin aksine, sanat müzesi statik bir kurum değildir. Her ne kadar geçmişten de sanat eserleri içeriyorsa da eser toplamayı hala sürdürmektedir. Mevcut koleksiyona eser katarak sanatın değişik çehrelerini aydınlatmaktadır. Ayrıca faaliyetlerinde topluma açık ve insana yöneliktir. Eğitim aracılığıyla insanlara sanatsal görgüyü pekiştirmeye çalışmakta ve mevcut değerleri tartışıp geleceğe hazırlamaktadır. Öte yandan "sergilemelerde üretken, esnek bir ortamı geliştirmektedir (...), araştırmaya dönük olarak çalıştığında değer kavramlarını sınar, geçmiş birikimleri inceler, yeni değerler yaratır. Çağdaş bir müze olarak Los Angeles County Museum, eskiyi sergilediği gibi değerleri kesinleşmemiş yapıtları topluma tanıtırken belli bir görev doğrultusunda işlevini yürütür".²⁰⁰

¹⁹⁹ Tomur. Atagök , op.cit.. s.4.

²⁰⁰ Tomur. Atagök, Ibid.. s.10-11.

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ NEJAT ECZACIBAŞI SANAT MÜZESİ, İstanbul, Türkiye.

Günümüz Türkiye'sinde M.S.Ü. Resim ve Heykel Müzesi, artık çağdaş bir Sanat Müzesi için olan gerekliliğe cevap veremez hale gelmiştir. Bu konuda 3. Uluslararası İstanbul Bienal'ı için hazırlanan Feshane binası, daha sonra müze olarak düzenlenmesi düşünülmüştür (Resim 3.1.).



Resim 3.1. İstanbul Haliç kenarındaki Feshane binası, 1992 senesinde İstanbul Bienal'ine ev sahipliği yapmak ve gelecekte İstanbul Belediyesi Nejat Eczacıbaşı Sanat Müzesi olmak için restorasyon görmüştür.

19. yüzyıla ait sanayi bir yapı olan Feshane'nin orijinal planı korunarak restorasyon ve müzeye dönüştürülmesi ünlü mimar Gae Aulenti ve Türkiye'den Reşit Soley tarafından yapılmıştır. 16 Ekim 1992 tarihinde Bienal'le beraber açılışı yapılan Feshane'nin özelliği mevcut koleksiyona sahip olmaması. Koleksiyon politikasını belirlemek amacıyla profesyonellerden oluşan bir grup oluşturulmuştur. Bu koleksiyon kurulu ilk başta tereddüt yaşamıştır. Resim sanatı 1923'ten mi yoksa 1945'ten mi başlasın. Üyelerin çoğu 1945'ten sonra istemekteydi. Ancak Feshane projesi gerçekleşmediği için bu konuda kesin bir karara varılmadı.²⁰¹ Kurul, sanatçı gruplarının listelerini

²⁰¹ Araştırmacının 24.4.1997 tarihinde, Feshane Projesinin Koleksiyon Kurulunda görev almış Sayın Zeynep Rona Kınık'la görüşmesi.

çıkarttı.(Yani Müstakiller, D grubu gibi ve sonra sanatçı isimleri gelirdi). Çok fazla isim vardı diye bu listeden birçok isim elendi. Bu sanatçıların herhangi bir resmi değil en iyi dönemlerini teşkil eden eserler seçilecekti.

Her sanatçının en iyi dönemi saptandı. Kurulun elindeki Eczacıbaşı koleksiyonu vardı. Böylece bu koleksiyon kurulun önündeki listeye kıyaslandı. Eczacıbaşı koleksiyonu bir çok yerde yayılmıştı: vakfın koleksiyonu, Nejat Eczacıbaşı ve Bülent Eczacıbaşı koleksiyonları, Holding resimler vs. Vakıf bağışlayabilirdi ancak sürekli değil belli bir süre ödünç verecekti. Sonra sıcak bakılmayan bir teklif gelmiş: Başka kişilerden de eser alarak koleksiyon oluşturulabilirdi. Eksik sanatçıların eserleri dışarıdan aranmaya başlandı. ²⁰²

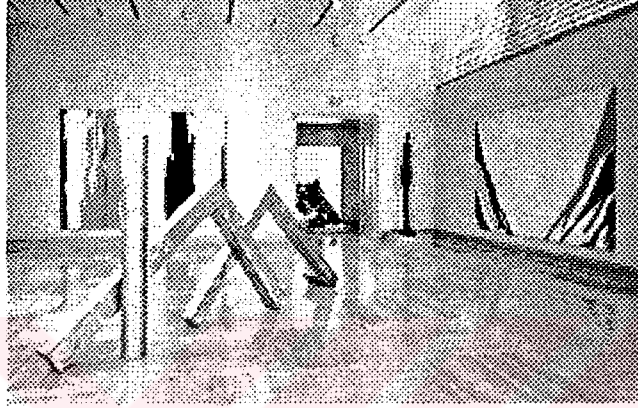
Koleksiyon politikasının ana fikri şöyleydi: bir koleksiyon oluşturmak gerek ancak müzeyi iki senede açmak gerekir. Zaman eksikliğinden ötürüyse, müzenin koleksiyonu eksik tamamlamak zorundaydı. Başta ilk döneme (1923-1945) ağırlık verildi ve her sanatçının en iyi örneklerden toplanmaya düşünülmüş . Kurulun niyeti, 1. dönemi tamamlayıp, 2.'sine(1945-1960) geçmek, o da biterse 3. (1960'tan günümüze). Ancak müzenin açılışında bir dönem tam olarak sunulmuş olsun.

Eserleri bulabilmek için sanatçıların varislerine döndü ve bir kaç eser elde etti. Başka eserler satın alınacaktı. İlk başta satın almaya çalışıldı. Başta 25-30 resim satın alındı. Daha sonra diğer 2 kategoriyle bağışlar gelmeye başladı ancak 1. dönem tamamlanmamış olduğu için kurul diğerlere yoğunlaşmak istememekteydi. Bu arada envanter, bilgiler, bağış ve ödünç ile bağış sözleşmeleri yapılmaktaydı. Ancak proje devam ettirilmedi ve şimdi koleksiyon Eczacıbaşı fabrikasına bulunmaktadır.

²⁰² Ibid.

LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART (Los Angeles Eyaleti Sanat Müzesi), Los Angeles, A.B.D.

1913 tarihinde Los Angeles County Tarih, Bilim ve Sanat Müzesi'nin bir bölümü olarak açılan müze, 1965 senesinde yeni binasında taşınmıştır.²⁰³



Resim 3.2. Los Angeles Eyaleti Sanat Müzesi (LACMA), 1986 tarihinde ziyarete açılan Anderson kanadı.

Koleksiyonlarında tarih öncesinden çağdaş sanatın örneklerine kadar eserler yer almaktadırlar. Batı sanatından, Empresyonistler, 19. ve 20. yüzyıl heykelleri, Rembrandt, Rubens, Cézanne, El Greco gibi ustaların ve Amerikalı sanatçıların eserleri yer almaktadır. Koleksiyonlarıyla bağlantılı olarak müzede ailelere, lisan sorunları olan azınlıklara, sakatlara ve körlere yönelik eğitim programları gerçekleştirilmektedir (Resim 3.2.).

RODOS BELEDİYE PINAKOTEK'İ, Rodos, Yunanistan.

1962 senesinde kurulan Rodos Pinakotek'i, 20. yüzyılın yunan resim sanatının en geniş koleksiyonlarından birini barındırmaktadır. Yüzyılımızda yaşamış ve modern yunan sanatını yaratmış sanatçılar, en iyi eserleriyle bu koleksiyonda temsil edilmektedirler.

²⁰³ Tomur, Atagök. op.cit.. s.114.

M.H. DE YOUNG MEMORIAL MUSEUM, San Francisco, A.B.D.

1895'de kurulan Müze, 1973 senesinde Palace of the Legion Honor ile birleşerek San Francisco Güzel Sanatlar Müze'sini oluşturdular. Asya-Çin koleksiyonundan başka, Amerika Sanatı Koleksiyonu ve Avrupa'nın değişik dönemlerinden eserler barındırmaktadır.

Müzenin özelliği, müzenin çok yönlü eğitim programları. Öğretmenler, öğrenciler, toplum için eğitim programlarının yanısıra, işitmeyen öğrenciler için rehberli geziler, görmeyenler ise dokunarak tanıyabilecekleri yapıtlardan oluşan bir rehberli gezi ve çocuklara yönelik uygulamalı atölye programları. Müzenin önemli bir programı da gezici kamyon programıdır.²⁰⁴ Program, bazı özel firmaların ve Ulusal Sanat Fonundan sağlanan ödeneklerle gerçekleştirilmektedir. İlkokul birinci sınıftan, lise ona kadar olan sınıfların ders programları için hazırlanmış sanat kamyonu, okulları ziyaret eder. Kamyon ekipleri genelde yöredeki sanatçılardan oluşmuştur.

3.3. Ulusal Sanat Müzeleri

Ulusal bir müzenin hedefi, milletin/ülkenin zaman içindeki tarihi ve sanatsal gelişimini göstermektir. Böyle bir müze yabancı ziyaretçilere özellikle hitap ettiği için, her şeyin en iyisini gösterme eğilimi vardır. Ayrıca, siyasi veya tarihi nedenlerden ötürü geçmiş sınırlı ve seçici bir üslupla gösterilmektedir. Bu koşullarda çalışan küratörler, tabi ki seçimlerinde ve mesleklerinin uygulanmasında zorluklarla karşılaşacaktır.

Ulusal sanat müzesi, isminden anlaşıldığı gibi, sadece bulunduğu ülkenin sanatsal üretimini içermemektedir. Ayrıca yabancı olup ta o ülkenin kültürel miras sayılan eserleri ve ülke kültürünün gelişimini gösteren eserler de gösterilmektedir. Ulusal sanat müzeleri, politikaları açısından gelişime açık olabilirler veya tersine de koleksiyonları tamamlanmış olup hiç eser katmamakla statik bir kurum olabilirler.

²⁰⁴ Tomur, Atagök. op.cit.. s.130.

Prado ve Louvre Müzeleri zaten saray-müze geleneğinden gelmektedirler. Louvre Müzesi, Napoleon'un seferlerinde yağmalanan eserlerle çok zenginleşti. Müzedeki bu nesne zenginliği ayrıca Fransa'nın özellikle 19. yüzyılda Ortadoğu'da izlediği devlet politikasını göstermektedir. Louvre, Fransız İhtilali'nde, 1793 'te kamulaştırıldı. Böylece kraliyetin sembolü olan bu çok eski Sarayın koleksiyonları halka sunulmuştur. Ancak zamanın gereksinimlerine cevap vermek amacıyla Louvre Müzesi yeniden yapılanmaktadır. Fransa'nın eski Cumhurbaşkanı François Mitterand tarafından başlatılan "Büyük Louvre" projesi, bu köklü müzeye günümüzün müzecilik anlayışlarını karşılayacak nitelikler kazandırmaktadır.²⁰⁵

Saray müzelerinden sonra, 1830 tarihinde müze olarak tasarlanan ve kamuoyunun hizmetine sunulan ilk müze Berlin'deki Altes Museum'dur.

19. yüzyılda Avrupa'da ulusal bilincin öneminin anlaşılması üzerine, bir çok müze bu şekilde kurulmuştur. Budapeşte'deki Ulusal Müze daha sonra Macaristan'ın özerklik savaşında önemli bir rol oynamıştır. Propaganda müzesi olarak I. Dünya Savaşından sonra Almanya'da iki binin üzerinde Vatan Müzeleri (Heimatismuseen) kurulmuştur.²⁰⁶ 1968'de ise Prag istilası sırasında, Rus tanklarının yıktıkları ilk binalardan biri Ulusal

Müzenin fasadıydı: bu açıkça istila güçleri tarafından bir ulusun milliyetçi duygularına vurulan bir darbeydi.²⁰⁷

Gelişmekte olan ülkelerde, müzelerin; ulusal bilinci yaygınlaştırma ve kuvvetlendirmedeki önemleri büyüktür. Bu durum, Afrika ülkelerinde daha da belirgindir. Bağımsızlıklarını ilan edene kadar, yerlilere "kendi tarihleri" yasaktı.²⁰⁸ Beyaz, yöneten ırk bir tarihe sahipti ve bu tarih zencilerin gittikleri okullarda okutuluyordu. Yerliler ise töre ile geleneklere sahiptiler. Ülkelerini bağımsızlığa kavuşturduktan sonra,

²⁰⁵ Projeye ilgili daha ayrıntılı bilgi, bakınız Tezin 2.2.1.6. bölümüne.

²⁰⁶ Germain, Bazin, op.cit., s. 145

²⁰⁷ Kenneth, Hudson, op.cit., s.21.

²⁰⁸ Ibid., s.21.

onlar için "kültür" kelimesi, ulusal kültürü simgelemeye başladı. Özerk olmak, kültürüne sahip çıkmak demektir.²⁰⁹

Batı sömürge ülkelerince yağmalanan Afrika, Avustralya ve Amerika yerlilerinin sanatı, müzayede evlerinde satıldı, büyük müzelerde sergilendi, sanat tarihçileri tarafından kategorize edilmeye çalışıldı. Ancak zihniyet olarak Batı dünyasından çok uzak olan bu eserler her zaman soyut bir çerçevenin içinde ele alınmıştır: ya Batı modern sanatını etkileyen "imzasız" eserlerdiler veya Batının sanat anlayışına uymadıkları için primitiv etnografik malzeme olarak karşılandılar. Yerli halkların tarihine ışık tutacak bu eserler, onların müzelerinde gösterilmedi, halk onlardan yararlanmadı.

Ulusal sanat müzelerinden bir kaç örneği aşağıdaki gibi verebiliriz:

AFRİKA VE OKYANUSYA SANATLARI ULUSAL MÜZESİ, Paris, Fransa.

Batıda bulunan bu müze, Afrika ve Okyanusya'dan gelen eserler sanatsal değerleri öne çıkacak şekilde "müzelik" bir ortamda sergilenmektedirler. Mayıs-Ağustos 1997 tarihleri arasında "Nijerya'nın Sanatları" isimli sergi düzenlenmiştir.²¹⁰ Sergide hem müzenin koleksiyonlarında yer alan hem devlet tarafından 1996 tarihinde satın alınan Barbier-Mueller koleksiyonuna ait eserler sergilenmektedir. Bu eserler 1897 tarihinde İngiltere tarafından düzenlenen bir sefer sırasında Nijerya kralının (oba) sarayının yağmalanması sonucu Avrupa'nın büyük müzayede evlerinde satıldı.

Üstün bir teknik ve duygusallığın ürünü bu eserler, Afrika'nın primitiv bir halkının ürünü nasıl olabilirdi ki? Ancak batılılarla olan ilişkilerin sonucu böyle eserler ortaya çıkabilirdi. Zaten 15. yüzyıldan beri Portekizli, Hollandalı ve İngilizler ticaret için Nijerya'ya gelmekteydi. 1910'da gelen Alman antropolog Frobenius, kutsal şehir Ife'de daha önce Afrika'da görülmemiş bir üstünlük taşıyan kraliyet eserleri keşfetmiştir. Onların

²⁰⁹ John, Tompson et al., Manual of Curatorship. A Guide to Museum Practice London: Butterworths, s.3.

antik bir yunan kolonisinin eserleri olabileceklerini vurgulayıp Atlantis'ten bile söz etmiştir.²¹¹ Ancak modern teknikler sayesinde bu eserlerin 12. ile 15. asırlar arasında ortaya çıktıkları bilinmektedir. Birçok eser de MÖ 1.000 senesine kadar tarihlendirilmektedirler. Bu tür gelişmelerin sonucunda, tabi ki Avrupa kıtaslarına göre ortaya çıkan sanatta primitiflik ögesi tartışmaya açıktır.

ULUSAL PINAKOTEK VE AL. SOUTSOS MÜZESİ, Atina, Yunanistan.

Ulusal Pinakotek ve Al. Soutsos Müzesi, Yunanistan'daki en önemli sanat müzesi, bugünkü şekliyle 1976'dan beri hizmettedir. Ancak müze 1969'da kurulmuştur. Hukukçu ve sanatsever Al, Soutsos, tüm servetini ve sanat eseri koleksiyonunu bir Resim Müzesi için vermiştir. 1918'de yönetmeliği yayınlanan Ulusal Pinakotek, 1954'te Al. Soutsos'un Resim Müzesiyle birleşmiş. Pinakotekte modern yunan sanatına öncelik verilmektedir. Toplanan ilk koleksiyon, daha sonra varlıklı ailelerden gelen bağışlarla zenginleşmiştir. 1977'de ünlü yunan koleksiyoncu Koutlidis'in önemli koleksiyonunun bağışıyla, 19. yüzyıl yunan sanatı en iyi şekilde temsil edilmiştir.

THE NATIONAL GALLERY OF ART (Ulusal Sanat Galerisi), Washington, A.B.D.

Ulusal Galeri, 1941'de açıldı. Uzun yıllar boyunca Hazine Bakanı olan Pittsburgh'lu mali müşavir Andrew Mellon, Ulusal Galeri'nin kurulması için 1.5 milyon dolar ile 125 resim bağışlamıştır. Mellon, Galeriyi ismini vermekten kaçındı, onun gerçekten ulusal olmasını istedi. Bir çok zengin sanat koleksiyoncuları da, örneğini takip ederek Ulusal Galeriyi kendilerine ait eserler vermeye başladılar: bu şekilde ünlü Widener, Kress, Rosenwald ve Dale koleksiyonları geldi. Bugün Ulusal Galerinin sürekli teşhirde, resim, heykel, baskı, çizim gibi bölümlerinde 27.000'den fazla sanat eseri vardır. Koleksiyonunda 12.-20. yüzyıl Avrupa ve Amerika resim, heykel, bezeme sanatları, 18. ve 19. yüzyıl Fransız, İspanyol, İtalyan ve diğer Avrupa sanatçılarının başyapıtları bulunmaktadır.

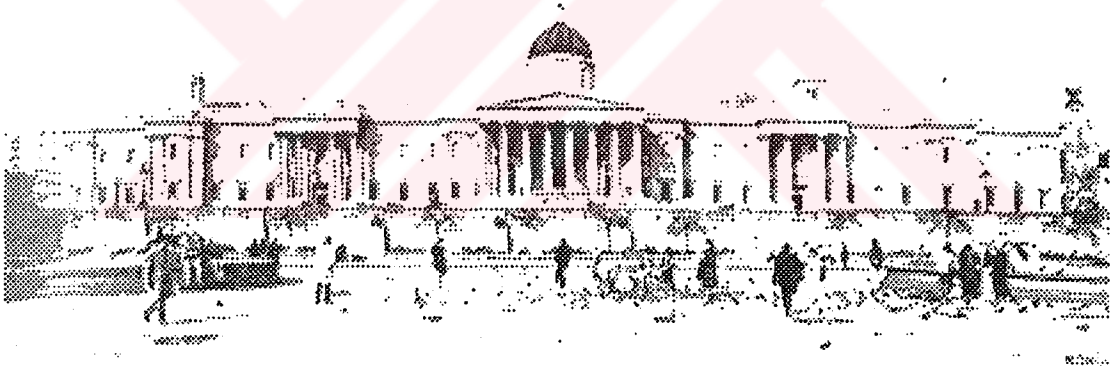
²¹⁰ Beaux-Arts Dergisi, (Mayıs 1997), s.59-61.

²¹¹ Ibid.

Koleksiyonunu baz alarak Ulusal Sanat Galerisi Belgelik, Dialık ve Kitaplığı alanında önemli bir bölüm olup uzmanların, öğrencilerin, sanatseverlerin kullandıkları bir kaynaktır.

NATIONAL GALLERY (Ulusal Galeri), Londra, İngiltere.

Londra'daki Ulusal Galeri, 1824'te kurulmuştur. İngiliz hükümet 1823 tarihinde ölen Rus emigre Julius Angerstein'in koleksiyonundan 38 resim satın almıştır. İlk başta, Galeri, Angerstein'in ikametgahında barındırılmıştır. Daha sonra Sir George Beaumont ve Rev. William Holwell Carr, uygun bir bina bulunursa kendi koleksiyonlarını bağışlayacaklardı. 1830'larda koleksiyonları yeni Ulusal Galerinin binasına alınmıştır (Resim 3.3.). Birçok Avrupa Sanat müzelerinin aksine, Ulusal Galeri bir kraliyet koleksiyondan ileri gelmektedir. Eserlerin çoğu müze müdürlerinin zamanla verdikleri kararlar doğrultusunda satın alınmış.²¹²



Resim 3.3. Londra'daki Ulusal Galerinin ana giriş

İlk başta geç 18. ile erken 19. yüzyılların beğeni ve tercihlerini yansıtan koleksiyonlar, zamanla Müdürler ile Mütevelli Heyetinin istekleri doğrultusunda gelişmiştir. Ayrıca, Galeriye gelen bağışlar sayesinde Batı resim sanatının kronolojik gelişimi en iyi şekilde aydınlatılmıştır. Sir Henry Tate tarafından kurulan "Britanya Sanatının Ulusal Galerisi" ise (THE NATIONAL GALLERY OF BRITISH ART "TATE

²¹² Holman, Potterton, op.cit., s.9.

GALLERY") ağırlıklı olarak İngiliz sanatçıların eserlerini içermektedir. Tate Galeri ile Ulusal Galeri arasında mübadele sonucu her iki müzenin koleksiyonuna uygun eserler sağlanmıştır.

3.4. Bölgesel Sanat Müzesi

"Belli bir yörenin ya da kültürün sanat birikimini koleksiyonunda toplayan sanat müzeleridir".²¹³ Bölgesel Sanat Müzesi, koleksiyonları itibarıyla belli bir bölgeye hitap etmektedirler, yani menzili o yörenin insanlarıyla kısıtlıdır veya içerdiği eserler belli bir yörenin sanatsal üretimini yansıtır onu geniş kitlelere ulaştırmak istemektedir.

Ancak bölgesel sanat müzesi kendi bölgesinde sınırlanmış olmamalı, koleksiyonlarını tüm insanlara açmalıdır. Kendi yöresinde bulunan ve işledikleri konu veya kullandıkları öğeler itibarıyla yapıtlarında evrensel bir "dil" kullanan sanatçıları, dünyaya tanıtmalı, onlara yol göstermelidir.

Bölgesel müzelerin bazı örnekleri aşağıdaki gibidir:

T.C. KÜLTÜR BAKANLIĞI İZMİR RESİM VE HEYKEL MÜZESİ, İzmir, Türkiye.

İzmir'in kültürel yaşamında önemli bir konuma sahip İzmir Resim ve Heykel Müzesi, Tanzimat'tan günümüze kadar Türk Resim ve Heykel Sanatının önemli örneklerinin sergilendiği müze binasında 1973 tarihinde açılmıştır. Müze yerel halka ve öğrencilere yönelik birçok faaliyetlerde bulunmaktadır.

Müzedeki resimler; Türk resim akımları, çağdaş sanatlarımızın doğuşundan günümüze dek gelen süre içinde kronolojik sıralamaya göre düzenlenmektedir.²¹⁴

²¹³ Tomur. Atagök. op. cit. s.5.

²¹⁴ Meltem. Güven. "Türkiye'deki Sanat Müzelerinde Sergileme Malzemesi ve Düzenini İrdelenmesi". (Müzecilik Yüksek Lisans Bitirme Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. 1995. S.17.

Müzenin 300'ü aşkın eserden oluşan koleksiyonları; diğer müzelerden, kamu kuruluşlarından gönderilen ya da satın alınan, müzeye yapılan bağış ve yarışma sonunda ödül alan yapıtları içermektedir.²¹⁵

NEUE MUSEUM WESERBURG BREMEN, Bremen, Federal Almanya.

Açılışı 1991 senesinde yapılan bu müze, Federal Almanya'nın en küçük Eyaleti olan Bremen halkına hitap etmektedir.²¹⁶

Tarihi nedenlere dayanan Almanya sınırları içindeki kültürel çokluk, her bir Eyaletin kendi eğitim ve kültür politikasını belirtme çabalarında bellidir. Almanya'da, bölgesel kültürel kimlik bu şekilde aranmaktadır: a) bölgesel kültürün gösterilmesiyle veya b) uluslararası bir konunun kültürel yorumlanmasıyla. Bu tür müzeler bölgesel idarelerden veya Eyalet Hükümetinden desteklenmektedir. Hakikaten de Almanya'da her Eyalette çok değişik sanat müzeleri bulunabilmektedir.

Bremen Eyaletinin kısıtlı bütçesinden ötürü Weserburg Bremen Yeni Müzesi'nin binası belli olduktan sonra orada teşhir edilecek eserler yoktu. Müze idaresi, çağdaş sanatı ele alan bu müze için, hem Almanya'dan hem yurtdışından koleksiyonculardan alınacak eserlerle koleksiyonlarını oluşturmaya karar verdi.²¹⁷ Koleksiyoncular, eserlerini müzede teşhir edilmek üzere sürekli veya geçici bir süre için ödünç olarak vermektedirler. Müze, eserlerin bakımını ve güvenliğini sağlamakla yükümlüdür.

Kuruluşunda hiç bir eseri olmayan müze, bugün Bremen şehri tarafından verilen ödenek ile kendi koleksiyonunu geliştirmektedir. Ancak müzelerin eser alma kararları Eyalet Kültürel Komisyonu (Kulturausschüsse) tarafından onaylanmaktadır. Sonuç itibarıyla bazen müzenin küratörleri, sanat bilgileri kısıtlı olan politikacılarla uğraşmak

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ "Public Art Galleries in Britain and in Germany: An Acquisitions Policy for the 1990's, op.cit., s.169.

²¹⁷ Ibid., s.192.

zorunda kalmaktadırlar.²¹⁸ Bu konuda özel koleksiyoncular, müze müdürünün tavsiyeleri doğrultusunda, koleksiyonu tamamlayacak eserler satın alıp müzeye sürekli ödünç şeklinde vermektedirler.

VOUROS-EUTAXİAS ATİNA ŞEHİR MÜZESİ, Atina, Yunanistan

1980'den beri ziyarete açık olan müze, koleksiyonlarında Osmanlı zamanından itibaren, özellikle 18. yüzyıldan günümüze kadar başkent Atina'nın tarihiyle ilgili tablo ve gravürler barındırmaktadır. Müzenin kurulu bulunduğu Vouros Malikanesi, 1836-1843 tarihleri arasında, Yunanistan'ın ilk kralının sarayı olarak da kullanıldı. Restorasyon sırasında, binanın asıl havası korunmaya çalışıldı, bu amaçla da ilk kral ve kraliçenin özel eşya ve mobilyası kullanılmıştır.

CHÂTEAUX DE LA LOIRE (Loire Şatoları), Loire Bölgesi, Fransa.

Fransa'nın güneyinde, Orléans'dan Angers kentine kadar uzanan bölge, Fransa'nın resmi politikasının en önemli olaylarına sahne olmuştur. Günümüzde mümkün olduğu kadar orijinal havayı verebilmek amacıyla dönemin mobilyaları ile sanat eserleriyle donatılmıştır. Böylece her bir şato bir müze niteliğine sahiptir. Şatolardaki eserler Fransa'nın kralları ve güce sahip asiller tarafından toplandığı için her dönemde hakim olan değerleri ve beğenileri deşifre etmektedirler.

3.5. Modern Sanat Müzesi

Geleneksel olarak Sanat Tarihinde "modern" kavramı, 19. yüzyıl sonlarına doğru Empresyonistlerden sonra Post-Empresyonizm sanat akımından itibaren ortaya çıkan çeşitli sanat akımları içermektedir. Sürrealizm, Dada, Ekspresyonizm, Soyut Sanat, Kübizm gibi çok farklı sanat türleri aynı isim altında incelenmektedir. Modern Sanat, bilinen, "gerçek" dünyamızın sınırlarını aşp sanatçılara yeni arayışlara ve özgürlüğe olanak vermektedir. Ortaya çıkan eserler, tüm kıstasların ve önyargıların geçerliliğini sorgulamakta ve insanın duygularıyla yaklaşmasını istemektedir.

²¹⁸ Ibid., s. 170.

Modern Sanat Müzesi insanı bu yolda eğiten bir kurum olarak görülebilir. Modern Sanat, kabul görmesi için çok uzun ve tehlikeli bir yol kat etmiştir. Başta dışlandı. "Dejenere" sayıldı. Akademik sanatın yüzeyselliğinin karşısında anlaşılmadı. Müzelerde veya kamu kuruluşlarında yerini bulabilmek ve tanınmak için çok çaba sarf etti. Böyle bir ortamda büyüyen bir insanın, modern sanata yaklaşabilmesi, önyargılarını kırıp hislerini duymasında Modern Sanat Müzesi önemli bir rol oynamaktadır. Eğitim programları, geçici veya sürekli sergileriyle insanlara bu sanatı tanıtmaya, anlatmaya ve sevdirmeye çabaları içindedir.

Anlaşıldığı gibi, Modern Sanat Müzesinin koleksiyonları bir sıralamadan çok kronolojik bir anlatımın ötesine gitmeli ve insanı "yeniye" kabul etmesi için eğitmelidir.

Modern Sanat Müzesi olarak bir kaç örnek şöyledir:

MUSÉE NATIONAL D' ART MODERNE (Modern Sanat Ulusal Müzesi),
Paris, Fransa.

1818'de Paris'teki Lüksemburg Müzesi'nde, sadece yaşayan Fransız sanatçıların eserlerini barındıran bir Modern Sanat Müzesi oluşturulmuştur.²¹⁹ 1922'de ise yabancı sanatçıların eserlerini de dahil etmek suretiyle Jeu de Pomme'a taşınmaktadır. 1947 senesinde, Modern Sanat Ulusal Müzesi olarak son elli senenin büyük sanatçıları ve sanat akımlarını içeren bir koleksiyondan söz edebiliriz. 1976 senesinde, müze, yepyeni Centre Pompidou'ya taşınıp orada ziyaretçilere kapılarını açmaktadır. 1992'de ise Centre de Creation Industrielle ile aynı çatı altına getirildi. Dünyanın konusunda en kapsamlı koleksiyonlarından olan bu koleksiyonda, 4.200 sanatçı 38.000'i aşkın eseriyle yer almaktadırlar.

1974 senesinden itibaren eser alması amacıyla bugün takriben 22 milyon frank olan kendi bütçesi verilen müzede, küratörler koleksiyonun eksiklerini kapatmak

²¹⁹ Internet'teki Adresi: <http://www.cnac-gp.fr/musee/mnam-cci.html>.

amacıyla bir koleksiyon politikası oluşturdular. Satın almanın yanı sıra müzeye hibe ve bağış yoluyla da eser gelmektedir.

Müzenin sergi alanları, takriben 8.000 metrekare üstünde ve Pompidou Merkezinin 3. ve 4. katında yer almaktadır. Teşhirde bulunan 800 eser her altı ayda bir değiştirilmektedir. Bu şekilde koleksiyonlar değişik yönleriyle sunulmaktadır. Bunu başarmak için retrospektif ve tematik geçici sergiler düzenlenmektedir.²²⁰ Ayrıca, bu sergilerle paralel olarak, yaşayan sanatçılar öne çıkmaktadırlar.

Pompidou Merkezinin 20. Yaş gününü, Modern Sanat Ulusal Müzesi'nin oluşturulmasının 50. yıldönümünü kutlamak amacıyla, "30.1.1997-29.9.1997 tarihleri arasında "Made in France (1947-1997)" isimli sergi düzenlenmiştir. Serginin 75 eseri internetten de "ziyaret" edilebilir.²²¹ Bu yeni "asma" şekli (accrochage), koleksiyonların teşhirini 3. ve 4. katlarda yenilemektedir. Her değişim döneminde yeni bir konuyu ele alan bu "accrochage" denemeleri, koleksiyonların muazzam zenginliğini ve tarihi dayanaklarının niteliğini göstermektedir.

Söz konusu sergi ayrıca Paris'i ve Fransa'yı uluslararası sanatsal üretimin merkezi olarak göstermektedir. Eserleri, sanat tarihi, ekol veya kronoloji gibi kategorilere ayırmayıp geldikleri ülke ne olursa olsun Fransa'da sanatlarını icra eden sanatçıların eserleri baz olarak alınmaktadır: 1947'den sonra faal olan modern sanatın kurucularından eserler (Braque, Ernst, Chagall, Duchamp, Matisse vs), günümüzün önemli sanatçılardan resim, heykel ve çizimler (Balthus, César, Matta vs), video enstalasyonları, fotoğraf ve filmler sergiyi tamamlamaktadırlar.

SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART, San Francisco, California.

1916'da kurulan 20. yüzyılın sanatından örnekler barındırmaktadır. Her sene genç sanatçılar için yarışma düzenleyen müze, daha sonra eserlerini sergilemektedir.

²²⁰ Ibid.

²²¹ Internet Adresi: <http://www.cnac-gp.fr/programme/97/presen-collec/97.html>.

Yoğun eğitim programlarının aracılığıyla koleksiyonlarının eğitimsel yanını en iyi şekilde ortaya çıkarmaktadır.

MUSEUM OF MODERN ART, New York, A.B.D.

1929'da kapılarını kamuoyuna açan müze, A.B.D.'nde geç 19. ile 20. yüzyıl sanatını toplayan tek müzeydi. Müzenin faaliyet alanı olarak, ilk müdürü Alfred H. Barr'ın sunduğu radikal proje, "(...) sözde "güzel" sanatların yanı sıra, uygulamalı, ticari ve popüler sanatları da"²²² dahil etmekteydi. Bu projeye göre, günümüze kadar müze çok yönlü bir koleksiyon geliştirmiştir. Müze sadece resim veya heykel değil, ayrıca fotoğraf, baskı, çizim, mimari, dizayn, dekoratif sanatlar, baskı, sahne dizaynı, film, video gibi alanlarda da koleksiyon yapmaktadır.

Kuruluşun ilk yıllarında, aktif bir koleksiyon politikasından çok, sergiler düzenleyen müze için, Barr şöyle bir hedef belirlemiştir: "Sürekli Koleksiyon, zaman içinde hareket eden başı sürekli öne doğru ilerleyen, kuyruğu ise elli ile yüz sene geriye giden bir torpil olarak düşünülmelidir(...). Böyle bir politika başlatılmasa, "Modern Sanat Müzesi"nin ismini "Sergi Galerisi" olarak değiştirmek mümkündür".²²³

Böylece müze, Bliss ve Rockefeller gibi önemli bağışların yanı sıra, koleksiyonunu zenginleştirecek eserler satın almaya başlamıştır. Müze, 1880-1890 senelerinden eserleri de koleksiyonlarına katarak, 20. yüzyıl modern sanatını uluslararası olarak görmüştür. Eserlerin seçiminde müzenin başında bulunan ve geleceği görebilen müzecilerin rolü büyüktür. 1939'da hala tartışmalı olan Picasso'nun "Avignon Bayanları" müzenin koleksiyonuna katılmıştır. Ancak resim ve heykel sergilerinden çok, müze film ve fotoğraf gibi yeni sanat türlerini himayesine alarak onları kamuoyuna kazandırmak önemli olmuştur. Ayrıca, müzenin Uluslararası Konseyi, yabancı ülkelerle kültürel işbirliği yapmaktaydı. 1958-59 seneleri arasında düzenlenen ve New York'ta

²²² New York. Museum of Modern Art. Guide. op.cit.. s.11.

²²³ Ibid.. s.13.

sergilenmeden evvel Avrupa'nın birçok ülkesinde gösterilen "Yeni Amerika Resmi" isimli sergi, Amerika'da yeni bir sanat akımının, Soyut Ekspresyonizmin, doğuşunu müjdeledi.

Aslında özel bir kurum olan New York'taki Modern Sanat Müzesi, hedef ve ilgi alanları açısından birçok kamu kuruluşlarından çok, toplumu modern sanat konularında eğitmekte ve uluslararası alanda söz sahibi olmaktadır. Günümüzde ise, çağdaş sanat üretiminin postmodern bir yöne ilerlemesine göre, müzenin ve modernizmin rolü sorgulanmaktadır.²²⁴

3.6. Çağdaş Sanat Müzesi

20. yüzyılda sanatı artık "okul", "akım" veya "dönem" gibi kategorilerin altında incelemek mümkün değildir. Artık sanatlar Sanat Tarihinin kalıplarına sığmamaktadır. Hatta Earthworks veya Performans Sanatı gibi yeni sanat türleri klasik müze anlayışına da uymamaktadırlar. Böylece, sanatçı özgürlüğünün hakim olduğu plastik sanatlardaki bu gelişme, yeni bir müze türünün, çağdaş sanat müzesinin, ortaya çıkmasına neden olmuştur.

"Çağdaş sanat müzeleri, sanatı oluştururken ya da oluşmasından az bir süre sonra topladığından, diğer müze türlerine göre gelişmekte ve bu anlamda yaşamakta ve sürekli oluşmakta bulunan bir ortamdır.²²⁵ (...) Devamlı değişim içinde yeniyi arayan ve yaratan insanın bulgularını, yaratıldığı andan itibaren, yaşam ve yaratılma süreci sona ermeden topluma iletmektedir. Böylece aynı tarih dilimini paylaşmakta olan sanatçı ve toplumun diğer kişileri birbirlerini tanıırken, (...) yaşamı sanatın, sanatı da yaşamın içine sokar.²²⁶(...) Çağdaş sanat müzesi, deneyselliğe, yaratıcılığa ve araştırmaya dönük olarak alıştığında değer kavramlarını sınırlar, geçmiş birikimleri inceler, yeni değerler yaratır".²²⁷

²²⁴ Ibid., s. 41.

²²⁵ Tomur, Atagök, op.cit.. s.7

²²⁶ Ibid.. s.9.

²²⁷ Ibid.. s.10.

Çağdaş sanat müzesi yapılmakta olan sanatla ilgilendiği için, yeni ve genç sanatçıları himayesine alarak topluma onları sunma görevini yerine getirmektedir. Genç sanatçılara destek vererek onları zor sanat dünyasında ilerlemelerinde yardımcı olmaktadır. Ayrıca "yaşayan sanatçıların yapıtlarını seçip aldıklarında, güzelduyuyu değerlendirici ve yönlendirici sorumluluklar yüklenmektedirler.(...) Çağdaş yapıtları koleksiyonlarında toplarken, (...) geçmişin kalıplarından ve birikimlerinden yararlanarak yeni olguları topluma göstermek görevini üstlenirler".²²⁸

Bu bağlamda çağdaş sanat müzelerinin rolü, eğitim açısından büyüktür. Özellikle 1950'lerden sonra ortaya çıkan eserlerin halk tarafından anlaşılmamaları üzerine halkın eğitim düzeyini ilerleterek müzelerin sadece bir elite hitap etmelerini önlemiş olurlar. Böylece çağdaş sanat müzeleri koleksiyon politikaları saptarken, eserleriyle sanatı yorumlayıcı ve açıklayıcı bir tutum izlemelidirler. Bunu da eğitsel faaliyetlerle tamamlamalıdır. Ayrıca, koleksiyonlarını zenginleştirmek amacıyla ve ileriye dönük olduklarından dolayı "yaşayan ve oluşmakta olan sanata üretken bir ortam yaratmayı, sanatçının verimliliği ve yaratıcılığını geliştirmeyi, sanatçıyı toplumla bütünleştirmeyi üstlenmişlerdir.(...) Müzeler, yarışmalarla, yetenekli ve yaratıcı genç sanatçıları ödüllendirerek; sanat ortamını araştırarak, yeni yetenekleri bularak; sanatçıların yapıtlarını satın alarak; sanatta yeni akımların öncüleri olabilecek sanatçıların çalışmalarını sergileyerek, genç sanatçıları korurlar".²²⁹

Bazı çağdaş sanat müzelerinden örnekler aşağıdaki gibidir:

ANDROS ÇAĞDAŞ SANAT MÜZESİ, Andros Adası, Yunanistan.

Goulandri Vakfı'na ait olan bu çağdaş sanat müzesi, 1979'da ziyarete açılmıştır. Koleksiyonunda hem yunanlı hem yabancı sanatçıların eserleri vardır. 1986'da yeni bir kanat eklenmiştir. Burada büyük uluslararası nitelikte sergiler düzenlenmektedir: Picasso, Kandinsky, Balthus, Klee vs.

²²⁸ Ibid., s.14.

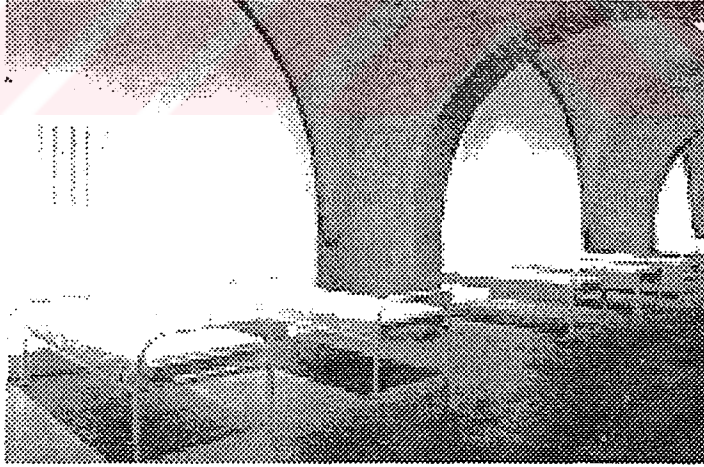
²²⁹ Ibid., s.103.

CONTEMPORARY ARTS MUSEUM (Çağdaş Sanatlar Müzesi), Houston, A.B.D.

Koleksiyonlarında çağdaş resim, heykel ve konstrüksiyonlar içeren müze, 1948'de Çağdaş Sanatlar Derneği olarak kuruldu. Yeni binasına ise 1972'de yerleşti.

CAPC/MUSÉE D' ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX (Çağdaş Sanat Bordeaux Müzesi), Bordeaux, Fransa.

1997 senesinde bu Çağdaş Sanat Müzesi, koleksiyonundaki başlıca eserlerini yeni bir "asma"(accrochage) şekliyle göstermek üzere "Koleksiyon, keşif" ismi altında bir sergi düzenlenmiştir. Çok geniş olan bu sergi, müzenin tüm mekanlarına yayılmaktadır. Bu sergide, dikkat isimlerde değil, kaliteleri açısından önemli eserlere odaklanmıştır. Bu eserlerin birçoğu hiçbir zaman depolardan çıkmamıştı. Bunlardan bazıları yine depoya kaldırılmayacaklar. Müzenin yeni müdürü H.C. Cousseau ve ekibi, geçici sergilerin yanında sürekli koleksiyonların da yer almalarını istemiş (Resim 3.4.).



Resim 3.4. Jean-Pierre Raynaud, Manifeste, 1984. 23 yataktan ve 23 resimden oluşan bu enstalasyon, CAPC/ Bordeaux Çağdaş Sanat Müzesi'nin koleksiyonuna ait ve müze mekanlarına kurulan enstalasyonlardan biri.

3.7. Dönem/Akım Sanat Müzesi

"Belirli bir akımın ya da dönemin sanatını yoğun olarak toplayan sanat müzeleridir".²³⁰ Bu tür bir müzenin koleksiyonu zaman sınırları tarafından sınırlandırılmaktadır. Müzenin hedefi, belirli bir dönemi veya sanat akımı/tarzı kamuoyuna en iyi şekilde sunmaktır. Bunu başarmak amacıyla bazen dönem müzeleri tarihi binalarda bulunup eski dönemin hissini pekiştirmektedirler. Örneğin, ünlü koleksiyoncu J.P. Getty, koleksiyonunu barındırmak amacıyla, 1950'lerde A.B.D.'nin Kaliforniya Eyaletinde bir müze inşa ettirmiş. Müzenin özelliği Pompei'de bulunan "Villa dei Papiri" isimli malikanenin tam kopyası olmasıdır. Böylece, koleksiyoncunun yunan ve roma antik eserleri, bu tür etkileyici bir ortamda sergilenmektedirler.

Dönem/akım müzelerinden örnekler aşağıdaki gibidir:

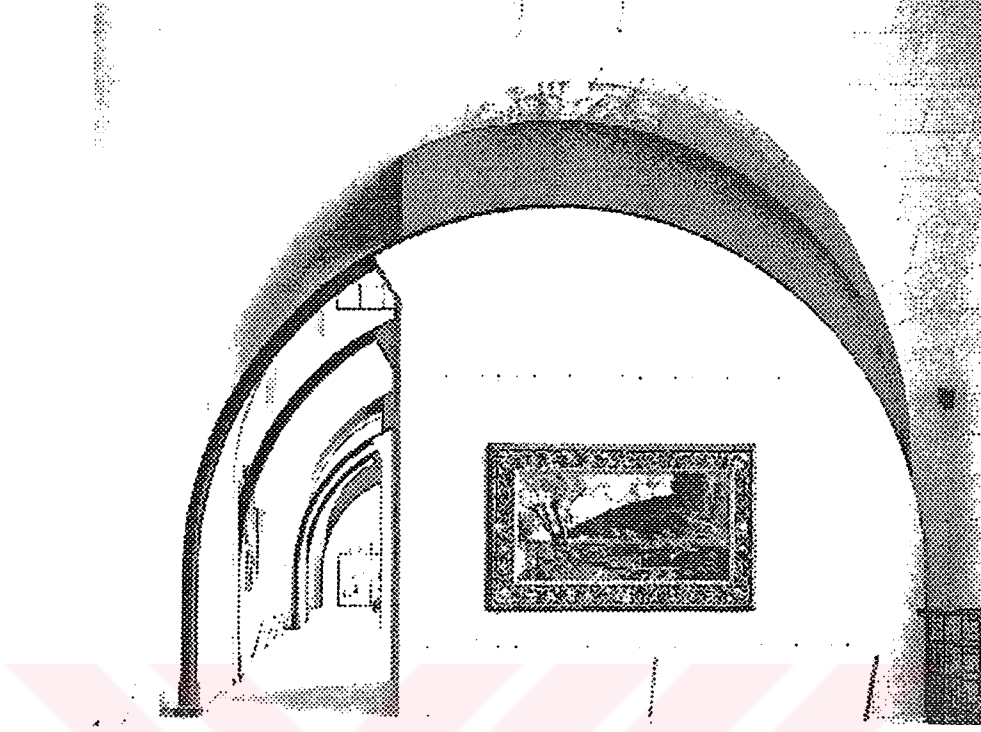
MUSÉE D'ORSAY, Paris, Fransa.

1987 tarihinde kapılarını kamuoyuna açan Musée d'Orsay, 19. yüzyıla ait bir tren garının müzeye dönüştürülmesinden ortaya çıkmıştır. Koleksiyonları, 19. yıl sanatı ve özellikle o yılların Fransız resim ve heykel sanatının en iyi ve önemli eserlerinden ibarettir. Daumier'den İngres'e, Courbet'den Delacroix'ya 19. yüzyılın en önemli sanatçıların eserlerini yeni müzede görmek mümkün.

Ancak Gae Aulenti tarafından gerçekleştirilen mimari proje, her ne kadar koleksiyonları müzecilik anlayışına göre sunmaktaysa da, tartışma konusu olmuştur. Tartışmanın ana hatları şöyle özetlenebilir: Mimari çözümler mevcut, eski binayı hesaba katmamaktadır, bu şekilde büyük cam kemerler ve bunlar gibi garı inşa eden mimar Laloux'nun binaya verdiği detaylar, yeni düzenlemelerden ötürü körleşmektedir (Resim 3.5.). Eski mimarlık, geniş olarak kullanılan ve taştan yapılan bölmeler ayrıca eski binayı "nefesinden" mahrum bırakmıştır. Böylece ziyaretçinin ufku sınırlandırılmakta ve içerdeki mekanların dağılımını çok iyi bir şekilde algılayamamaktadır.²³¹

²³⁰ Ibid., s.6.

²³¹ Beaux-Arts Dergisi. Sayı 42 (Ocak 1987). s.37.



Resim 3.5. D' Orsay Müzesinde, Gae Aulenti ile Laloux'nun binaya farklı yaklaşımlarının çakıştığının göstergesi olan Seine nehri tarafında yer alan küçük galerisi.

BİLİNÇALTI MÜZESİ, Rio de Janeiro, Brazilya.

Her ne kadar bu müze belli bir dönem veya akımın sanatını teşkil etmezse de, özel bir sanatı içerdiğinden dolayı bu kategoriye koymak mümkündür. Rio de Janeiro'da Bilinçaltı Müzesi, hem toplumsal hem bilimsel açıdan önem taşımaktadır. Koleksiyonun gelişmesi, toplumsal bir hedef doğrultusunda yapıldığı için değer kazanmaktadır.

Müze, bir akıl hastanesinin bölümüdür. Bu hastanede, 20 seneden aşkın bir süredir, hastalar bir nevi tedavi olarak resim ve heykel yapmaya teşvik edilmiştir. Bu faaliyetler tamamıyla gönüllü olmakla beraber, ortaya çıkan her çalışma tarih ve hastanın ismiyle beraber arşivde yerini bulmaktadır. Böylece aynı kişinin örneğin iki ay veya iki sene sonra yaptığı eserler kıyaslanabilir. Tabi ki bu kıyaslama, sanat gelişimini değil, hastanın akıl durumunu göstermeyi amaçlamaktadır (Resim 3.6.).



Resim 3.6. Bir nevroitik hastanın kendi portresi.

Ancak bu hastane, kalabalık bir bölgede kurulu olup etrafta oturanların korkusu ve bazen düşmanlığını uyandırmaktadır. Hastane, insanları hastalara daha anlayışlı ve bilgili yapabilmek için bir kaç önlem almıştır. Bu şekilde, hastanenin sanat bölümünde yapılmış eserlerden oluşturulmuş bir müzenin kurulması, başarılı bir halkla ilişkiler deneyi olmuştur. Binlerce eserden oluşan arşivden koleksiyon için seçim ve sergileme müzeciler tarafından yapılmıştır. Sonuç hem hasta ile aileleri hem etrafta oturanlar için çok ilginç olmuştur. Ayrıca tıbbi ile bilimsel açıdan da, müzenin depolarında araştırmacılara açık çok sayıda malzeme vardır. Müzeye hiç bir şey satın almaya gerek kalmadan koleksiyon doğal bir şekilde büyüdü.²³²

²³² Kenneth, Hudson, op.cit.. s.23.

3.8. Sanatçı Müzesi

"Ünlü ve değerli bir sanatçıyı tanıtmaya amacıyla sanatçının yapıtlarından oluşan yoğun bir koleksiyona sahip müzelerdir".²³³ Bu müzeler sanatçının hayatı ve sanatına ışık tutmaya amaçlamaktadır. Bunun için mümkün olduğu kadar sanatçının en önemli yapıtlarını koleksiyonlarına katmaya çalışmaktadırlar.

Sanatçı müzeleri iki kategoriye ayırabilmekteyiz:

a) sadece sanatçının özel eşyalarını barındıran ve bu şekilde sanatçının hayatını anlatan müze, ki bu sanatçının yaşadığı ev de olabilir. Örnek olarak Osman Hamdi Bey Müzesi.

b) resimleri, yapıtları ve her türlü belgeyi toplayan müze. Örnek Amsterdam'daki Van Gogh Müzesi.

Sanatçı müzeleri olarak birkaç örnek aşağıdaki gibidir:

GUSTAVE MOREAU MÜZESİ, Paris, Fransa.

Önemli Sembolist ressamlardan Gustave Moreau, 1898 senesinde ölümünden sonra vasiyetiyle evini ve içindekileri Fransız Devletine bırakmıştır. Ressamın isteği, tüm eserleri bir bütün halinde sergilemeleri, böylece sanatı ve eserlerine değer ve saygı gösterilmesi idi.²³⁴ Ev ve içindeki koleksiyonlar devlet tarafından kabul edildi ve müze olarak açıldı.

Halbuki sanatçının isteklerine aykırı olarak, Musée d'Orsay'ye sergilenmek üzere müze koleksiyonundan eser alınmıştır. Gerekçe olarak yeni müzenin açılışı gösterilmiş ve eserlerin birkaç aylığına ödünç olarak alınacağı söylenmiştir.²³⁵

²³³ Tomur, Atagök, op.cit.. s.6.

²³⁴ Selby, Whittingham, op.cit.. s.288.

²³⁵ Ibid.

SALVADOR DALİ MÜZESİ, Figueres, İspanya ve
SALVADOR MÜZESİ, Florida, A.B.D.

1982 senesinde vasiyetiyle eserlerini İspanyol Devletine bağışlayan Salvador Dali doğum yeri olan Figueres'te bir müze kurmak istedi. Ancak ressamın ölümünden sonra eserlerin nereye gidecekleri hakkında görüş ayrılığı yaşandı. Figueres'teki Fundacion Gala - Salvador Dali'nin tüm eserlerini kontrol edecekti, ancak 10-15'i Barcelona'daki Modern Sanat Müzesine, 3'ü başyapıt olmak üzere 52 eser Madrid'teki Reina Sofia Merkezine gitmiştir.²³⁶

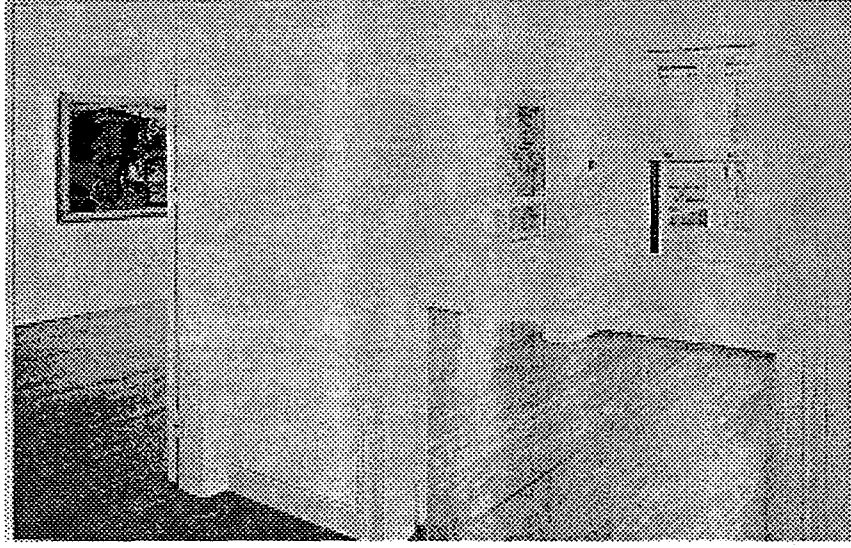
A.B.D.'ndeysen, Bay ve Bayan A. Reynolds Morse, 50 senedir Dali'nin eserlerini toplamaktadırlar. Bunu yapabilmek için ellerinde bulunan diğer sanatçılara ait eserleri elden çıkarmaya başlamışlardır. Bay Morse dedi ki "koleksiyonumuzun tam ve bölünmez tutulması, hayati önem taşımakta: Böylece Dali'nin Katalunyalı bir gençken dünyaca ünlü bir sanatçıya dönüşünü izlemek mümkündür". Koleksiyonlarını müzelere vermek istediklerinde, müzelerin kısmen eser almak istediklerini gördüler. Bunun için Florida Eyaletinde, St. Petersburg'da, 1982'de kendi müzelerini açmışlardır. Florida Eyaleti, müzeyi finanse etmektedir ve koleksiyon Florida halkının yararına olmaktadır.²³⁷

ERCÜMEND KALMIK MÜZESİ, İstanbul, Türkiye.

Hülya Kalmık ve Mütevelli Heyeti'nin desteğiyle sanatçının eşi Ayşe Kalmık tarafından 1991 senesinde kurulan Ayşe ve Ercümend Kalmık Vakfı, Ercüment Kalmık'ın sanatçı ve eğitimci kişiliğini göstermeyi ve Türkiye'de güzel sanatların gelişmesine hizmet etmeyi amaçlamaktadır. Bunların çerçevesinde, Vakıf yarışmalar, konferans ve çeşitli etkinlikler düzenlenmekte, genç sanatçılara yardımcı olmaktadır. Ayrıca vakıf Ercüment Kalmık Müzesi'ni kurmuştur.

²³⁶ Ibid., s.190.

²³⁷ Ibid., s.191.



Resim 3.7. Ercüment Kalmık Müzesi. Birinci kattan görünüş.

Açılışı Şubat 1997'de yapılan müze, Ercüment Kalmık'ın yapıtlarından oluşan ve sürekli gösterimde kalacak bir koleksiyona sahiptir. Ayrıca sanatçının ulaşılabilen bütün yapıtlarının bir envanteri çıkartılacak ve Ercüment Kalmık Bilgi Merkezi oluşturulacaktır. Vakıf binası (ek yapı) içinde bulunan galeri mekanı Ercüment Kalmık sergilerinin yanı sıra, genç sanatçıların kişisel ve karma sergilerine, ulusal ve uluslararası boyutlarda açık olacaktır.

Türkiye'de ilk sanatçı (ressam) müzesi olan, Ercüment Kalmık Müzesi, restore edilen eski bir konakta barındırılmaktadır. Müze koleksiyonu, Ayşe Kalmık'ın satın aldığı resimlerle başladı. Müze izin alınca Ayşe Kalmık tüm resimleri Vakfa bağışladı. Müze koleksiyonunda tamamıyla Ercüment Kalmık'ın eserleri vardır. Vakıf koleksiyonuna ait başka sanatçıların eserleri, şimdilik müzenin depolarında bulunup daha sonra geçici sergi olarak açılacaktır.²³⁸ Vakıf gazetelere bir yazı göndererek, Ercüment Kalmık ile ilgili elinde yazı, belge, resim, baskı olan varsa, müzeye müracaat etmesini istemekteydi. Böylece gelecekte büyük bir sergi açılınca, özel koleksiyonlardan veya M.S.Ü. Resim-Heykel Müzesinde bulunan Kalmık'ın eserlerinden ödünç alınabilir. Bu şekilde Ercüment Kalmık'ın yaşam ile sanatı hakkında daha geniş bilgi toplanması amaçlanmaktadır.

²³⁸ Araştırmacının 24.4.1997 tarihinde Müzenin Müdiresi Sayın Zeynep Rona Kınık ile görüşmesi.

THEOFİLOS MÜZESİ, Midilli adası, Yunanistan.

Paris'te sanat yayınları yapan S.Eleftheriadis, 1964 senesinde Midilli Belediyesine kendi özel koleksiyonundan naif halk ressamı Theofilos'un 86 resmini bağışlayıp ayrıca küçük bir müzenin inşa edilmesini de finanse etmiştir. O zamandan beri müze, belediye müzesi olarak hizmet vermektedir. Doğayla içiçe olan ve geleneksel tarzda inşa edilen müzenin dört odasında, bu 86 tablo sergilenmektedir.

3.9. Teknik ve Gereçlere Dayanan Sanat Müzesi

"Belli teknik ve gereçlerin kullanılarak üretildiği sanat yapıtlarının yoğun olarak toplandığı sanat ya da el sanatları müzesidir".²³⁹ Bu müzelerde koleksiyonu kamuoyuna tanıtmak amacıyla kullanılan teknik hakkında etkinlikler düzenlenebilir.

Türkiye'de Halı Müzesi ve Çini Müzesi gibi örneklerin yanı sıra bu tür müzelerin bazıları aşağıdaki gibidir:

I. LALAOUNİS MÜCEVHERAT MÜZESİ, Atina, Yunanistan

1994'te kurulan müzede antik, Kelt, İngiliz, prehistorik, uzakdoğu sanatlarından edinilmiş 40 sürekli mücevherat koleksiyonu vardır. Müzede mücevherat hakkında uygulama atölyesi, kütüphane ve çocuk bölümü vardır. Çocukların yaptığı çizimler de mücevherata dönüştürülmektedir.

MUSEUM OF THE MOVING IMAGE (Hareketli Resim Müzesi), Londra, İngiltere.

1988'de açılan müze, bugüne kadar büyük başarı sağlamıştır. İngiliz Sinema Enstitüsüne bağlı olan müzede hareketli resimden, ilk mağara resimleri ve gölge oyunlarından, fotoğraf deneyleri, 19. yüzyıl Hollywood dönemi, sessiz sinema ve modern

²³⁹ Tomur Atagök. op.cit.. s.6.

sinema, televizyon, videoya kadar bütün gelişim sergilenmektedir. Müzenin dış cephesi penceresiz olup hareketsiz resimlerle süslenmiş, ve kuvvetli bir görsel etki bıraktığından ötürü ziyaretçiyi kendisine çekebilmektedir.

DOKUNMA MÜZESİ, Atina, Yunanistan.

Müze, görmeyen insanları sanatla buluşturmak için kurulmuştur. Müzenin koleksiyonunda, Ulusal Arkeoloji Müzesinden gelen ve prehistoriden klasik zamanlara kadar olan sanatsal üretimden bazı örneklerin kopyaları bulunmaktadır. Görmeyen veya az gören insanlar bu kopyalara dokunabilir, böylece sanatı öğrenebilmektedir (Resim 3.8.).Kopyaların yanında ayrıca, tabelalar bray sisteminde yazılıdır. Müze 1988 senesinde "En İyi Avrupa Müzesi" ödülünü almıştır.



Resim 3.8. Atina'daki Dokunma Müzesi'nin Klasik Sanat Bölümü

3.10. Üniversite Sanat Müzeleri

Her ne kadar Üniversite Sanat Müzelerinin, bir Üniversite'ye bağlı olmalarından dolayı idari olarak ele alınmaları lazımsa da öğretim-eğitim amaçlı koleksiyonları açısından burada incelenebilirler.

Bu müzeler koleksiyonlarını oluştururken ilk hedefi; öğrencilerine orijinal sanat eserlerini görme fırsatını vermektir. Bu eserler her dönemden olabildiği gibi, ayrıca üniversitenin bir bölümü (sanat tarihi bölümü, arkeoloji bölümü vs) ilgi alanına göre de koleksiyon politikasını geliştirebilir. Örneğin bu tür bir koleksiyon, arkeolojik malzeme, Batı Avrupa Sanatı, Batı Avrupa Sanatında Rönesans'tan itibaren eserler, 19. yüzyıla ait eserler ve bunun gibi çeşitli konular ele alabilmektedir.

Ancak üniversite bütçeleri kısıtlı olduklarından dolayı müzenin koleksiyonu bağışlardan veya daha hesaplı eserler satın alarak oluşturulmaktadır.²⁴⁰ Üniversite müzeleri "bağlı oldukları eğitim kurumlarının bütçelerinden ayrılan özel ödeneklerle ya da harcama bölümlerinden ayrılan miktarlarla giderlerini karşılarlar. (...) Fakat harcama bölümlerine ayrılan miktarlar öncelikle aktif eğitim yapan bölümlere verileceğinden, doğal olarak eğitim kurumu içinde pasif görevli müzelerin parasal olanakları kısıtlanır".²⁴¹

M.S.Ü. İSTANBUL RESİM VE HEYKEL MÜZESİ, İstanbul, Türkiye.

Atatürk, 10 Kasım 1937 tarihinde TBMM Başkanlığından çıkarttığı bir kararname ,Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi'nin bir Türk Resim Sanat Müzesine dönüştürülmesini öngörmekteydi. Müzenin İstanbul'da bulunması, ona bölgesel bir nitelik kazandırmamaktadır. Türk Resim Sanatının başlangıcından kronolojik bir şekilde sergilendiği müze, ulusal karaktere sahiptir (Resim 3.9.).

²⁴⁰ Indiana University Museum of Art Handbook, Sayı 1. 10/62, Indiana:Indiana University Museum of Art Publications, 1962. s.11.

²⁴¹ Tomur Atagök. op.cit.. s.77.



Resim 3.9. M.S.Ü. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin dış görünümü.

"Güzel Sanatlar Müzesi olarak Türkiye'de çağdaşlaşma hareketinin kaçınılmaz bir sonucuna doğunun geleneksel, kalıplaşmış resim kurallarının; ilke, teknik ve gözlem olarak nasıl aşılp modern bilimsel Türkiye'ye doğru geliştiğini adım adım yalnız buradaki resim koleksiyonundan izlemek mümkün olduğu gibi; yine Türkiye'yi diğer yakın ve Ortadoğu ülkelerinden ayıran en büyük adım olan, heykel sanatımızın da var olup biçimlenmesini burada tanımak mümkündür. Bu görsel, somut kanıt ise bütün yazılı belge ve kitaplardan daha eğitici, aydınlatıcıdır. Türkiye'nin iki yüzyılda başardığı hızlı politik ve sanatsal gelişimin canlı bir belgesi olması yanında, İstanbul Resim -Heykel Müzesi yaygın eğitim seferberliğine de sanat açısından katkıda bulunuyor".²⁴²

Müze, 8.500 metrekairelik bir alana yayılmaktadır. Ancak restorasyonlardan ötürü 24 sergi salonundan birkaçı ziyarete açıktır. Müzenin koleksiyonunda 4.000'e yakın eser kayıtlıdır. Koleksiyonlarını oluşturmak amacıyla, ilk başta Dolmabahçe Sarayı'ndan, Güzel Sanatlar Akademisi'nden, İstanbul Belediyesinden, Vakıflar Genel Müdürlüğünden

²⁴² Belkis, Mutlu, op.cit., s. 322.

, Ankara Belediyesinden, Başbakanlıktan gibi birçok kuruluşlardan eser almıştır.²⁴³ Eserler müzede, Türkiye'deki sanatın gelişimini göstermek amacıyla kronolojik bir düzen içinde sergilenmektedir.

"Böylelikle Türk resim ve heykel sanatının bir müzede ilk kez toplanarak bir bütünlük kazanması, korunması, Türkiye Cumhuriyeti'nin sanat varlığına sahip çıkması büyük bir anlam kazanmaktadır. Sanat ve sanatçıya büyük değer veren Atatürk'ün böyle bir müzeyi Milli Eğitim Bakanlığına ve sanat eğitimi yapan Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlaması müzeciliğimize çağdaş bir boyut getirmektedir."²⁴⁴

YALE UNIVERSITY ART GALLERY, A.B.D.

A.B.D.'nde Üniversite sanat müzeleri yaygın bir uygulamadır. Bazı örnekleri şöyle sıralanabilir:

- Indiana University Art Museum
- Fogg Museum (Harvard University)
- Yale University Art Gallery
- Oberlin College Allen Museum

Yale Üniversitesinin Sanat Galerisi, bu ülkede zengin işadamlarının sanatla ilgilenmeleri nedeniyle kurulmuştur. 1818'de Boston'da doğan James Jackson Jarves, 1851 senesinde Avrupa'ya yaptığı ticari bir seyahatte, Louvre'u ziyaret etti ve o zamandan sonra yaşamını sanata adadı. Floransa'ya taşınmış ve Sassetta veya Pollaiuolo gibi onun zamanında tanınmayan veya değersiz sayılan sanatçıların eserlerini toplamaya başladı.²⁴⁵ İtalya'da, sanat ve müzeler hakkında birkaç kitap yazdı. "The Art Idea" isimli kitabında şöyle yazmaktadır: "Bir sanat galerisine sahip olacak ilk Amerika şehri, bu konuda bu kıtanın Floransa'sı olacaktır ve para ile ün kazanarak daha iyi bir yatırımın olmadığını herkese kanıtlayacaktır".

²⁴³ Tomur Atagök. op.cit.. s.77.

²⁴⁴ Ibid., s.145.

²⁴⁵ Karl E., Meyer. op.cit.. s.22.

1860 tarihinde, Amerika'da erken İtalyan eserleri içeren en büyük ve önemli koleksiyona sahip olarak A.B.D.'ne dönmüş. Boston ve New York'ta kamu kurumlarına koleksiyonunu satmaya çalıştı ancak sanat eleştirmenleri tarafından sahip olduğu eserlerle "Giotto-öncesi çizgisel karalamacalar" olarak alay edildi. Sonunda Yale Koleji, endişesiz değil, Jarves'in tablolarını 20.000 USD karşılığında ödünç olarak kabul etti. Meblağı geri ödeyemediğinde, Yale, koleksiyonu 1871'de açık arttırmaya çıkarttı ve sonunda Yale'in kendisi 22.000 dolarlık kazanan teklifi verdi. Böylece, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, A.B.D.'ndeki erken İtalyan ustalarının en önemli koleksiyonlarından birine sahiptir.

HENRY GALLERY, UNIVERSITY OF WASHINGTON, Washington, A.B.D.

1927 tarihinde kurulan müze, koleksiyonlarında Barbizon okulu, Amerikalı sanatçıların eserleri, Japon seramiği gibi eserler barındırmaktadır. Washington Üniversitesine bağlı olan bu müze kültürel hayata aktif bir şekilde katılmaktadır.

3.11. Koleksiyonu Olmayan Sanat Müzesi/Vakfı/Enstitü

Amerikan Sanat Müzeleri Müdürleri Derneği tarafından hazırlanan "Sanat Müzelerinde Profesyonel Uygulamalar" el kitabının 1. maddesinde, sanat müzelerinin tanımı daha da genişletilmiştir. Koleksiyonları olmayan fakat sergileme ve ona bağlı programları yapmayı amaçlayan kuruluşların da sanat müzesi kavramının kapsamına alındığını görmekteyiz.

Bu tür kuruluşlardan birkaç örnek şöyle sıralayabiliriz.:

ZEITGEIST, Berlin, Almanya.

1982 - 1983 tarihlerinde, 15 "elit" Berlinli tarafından (koleksiyoncular, mimarlar, sanat tarihçileri vs) güzel sanatları teşvik etmek amacıyla kuruldu. O zamandan beri bir çok önemli ve tartışmalı sergiler düzenledi:

- 1982'de çağdaş sanatın bir çok yeni akımlarını gösteren 'Zeitgeist' sergisi

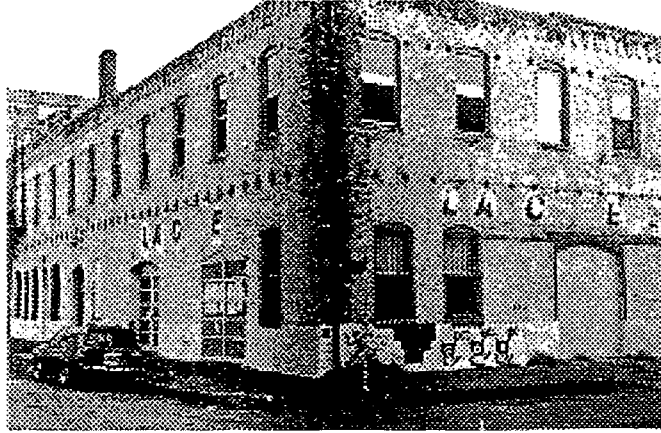
- 1991'de tarih içerikli "Metropolis" sergisi
- 1993'te " 20. Yüzyılda Amerikan Sanatı" konulu sergi
- 1996'da " Afrika, bir kıtanın sanatı" konulu sergi

Sonraki projeleri:

- 1997 ve 1998'de Berlin'de Gropius Binasında, Londra'da Royal Academy of Arts'ta ve New York'ta Guggenheim Müzesinde düzenlenecek olan "20. Yüzyıl - Modern Sanatın Zamanı" isimli sergi
- 1999'da ise, iki binli yıllara girerken yeni milenyumun sanatını araştıracak olan "Ausblick" sergisi.

LOS ANGELES CONTEMPORARY EXHIBITIONS, Los Angeles, A.B.D.

1978'de kurulan Los Angeles Çağdaş Sergileri (LACE), 1987'de kendi mekanına yerleşmiş. 750 metrekarelik bir alanda en yeni video, tiyatro ve türlü performanslara uygun yer sunan kuruluştur. Personelin çoğu zaten sanatçılardan oluşmuştur. LACE yeni, tartışmalı sanat türlerine ve üretimine yer vermekten kaçınmamaktadır. Böylece kuruluş bu politikasıyla "hassas" toplumsal ve siyasi sorunlara eğilmektedir.²⁴⁶



Resim 3.10. Los Angeles Çağdaş Sergiler (LACE) kuruluşunun mekanı.

²⁴⁶ Beaux-Arts Dergisi. Sayı 42 (Ocak 1987). s.87.

LOS ANGELES INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART, Los Angeles, A.B.D.

1975'te kurulan Los Angeles Çağdaş Sanat Enstitüsü (LAICA) genç sanatçıların eserlerini teşhir etmekle meşgul olan bir kuruluştur. Bu kuruluş, kendi mekanları olmadığı için sergilerini şehrin çeşitli bölgelerinde düzenlemektedir.²⁴⁷

KUNSTHALL RECKLINGHAUSEN, Recklinghausen, Almanya.

Almanya'nın Recklinghausen kentinde bulunan Kunsthall (Sanat galerisi), strateji olarak 1993 kurulduğundan beri her sene, bir sanatçı binayla hesaplaşmaya çağılmaktadır. Bu şekilde her sanatçı, galerinin ortamı için kendi çözümünü üretmektedir.²⁴⁸

Ayrıca, burada bir çok sanatçının retrospektif sergilerini barındıran Paris'teki Grand Palais Müzesini unutmamak lazım.

3.12. Sanat Merkezleri

Bir veya çeşitli sanat müzelerini bünyelerinde bulunduran sanat merkezleri, topluma yönelik birçok kültürel hizmet veren kurumlardır. Çeşitli faaliyetlerle kamuoyunun eğlenme, eğitim, kültür ihtiyaçlarını karşılamaktadırlar. Bu tür sanat merkezleri, bünyelerinde kütüphane, sinema/video salonları, konferans ve tiyatro bölümleri, sanat müzeleri, dinlenme mekanları, spor imkanları gibi etkinlikler içermektedirler.

Bazı örnekler aşağıda verilmektedir:

CENTRE POMPIDOU, Paris, Fransa.

Paris'teki Pompidou Merkezi, faaliyetlerinin çeşitliliğiyle örnek bir kültürel kurum olarak ortaya çıkmıştır. 1997'de Pompidou, bir dizi sergi ve faaliyetlerle 20. yaşını

²⁴⁷ Ibid., s.88.

²⁴⁸ Arredamento Dergisi, Sayı 6 (Haziran 1997), s.35.

kutlamaktadır. Bu faaliyetler bittikten sonra; günde 7 000 ziyaretçi kabullenmek üzere tasarlanmış ancak günde 15 000-25 000 kişi tarafından ziyaret edilen bu Merkez, yoğun kullanımdan ötürü kaynaklanan çeşitli hasarların tamir edilmesi için, tadilata girecektir. Dış cephesi ve iç mekanlarının tadilatı iki sene sürecek, böylece müzenin sürekli koleksiyonları 31 Aralık 1999'a kadar depolara kaldırılacaktır. Tadilattan sonra müze 3. ve 4. kata yayılacaktır, kütüphanenin ayrı bir girişi olacak ve bodrumda tüm görsel sanatlarla ilgili mekanlar toplanacaktır. Daha fazla yer kazanmak amacıyla ise, idari bölümler karşıda bulunan başka bir binaya taşınacaktır. Bu şekilde müzeye 1.000 metrekare daha fazla sergi alanı kazandırılacaktır. Yetkililer, Pompidou Merkezi'nin Fransa'nın kültürel hayatındaki önemini göz önüne alarak faaliyetlerini en az engellemeye çalışmıştır. Merkezin geçici sergileri ve faaliyetleri hem Pompidou'da hem New York, Tokyo, Meksiko gibi değişik yerlerde devam edecektir.

Pompidou Merkezinin yeni başkanına göre, 3. bin seneye gelince kültürel bir kurumun misyonu çift taraflı olmalıdır: "Başta kültürel demokrasinin yerleşmesi için çalışılmalıdır, çünkü son yıllardaki gelişmelere rağmen birçok insan kenara itilmiştir. Ayrıca günümüzün dejenere ortamındaki sanatsal üretim savunmalıdır".²⁴⁹

Pompidou, çeşitliliğiyle hem Fransa hem başka ülkeler için örnek bir kurumdur: Çatısı altında aynı anda müze, kütüphane, müzik araştırma enstitüsü, çağdaş dans, tiyatro ve sinema barındırmaktadır.

Tadilat sırasında Pompidou'daki faaliyetler şöyle özetlenebilir:²⁵⁰

a) Tadilat sırasında bina içindeki sergiler:

Örneğin Pompidou içindeki Modern Sanat Ulusal Müzesinde düzenlenen "Made in France (1947-1997)" isimli sergi: Sergide Fransa'da son elli senede yaşamış ve sanatını

²⁴⁹ Internet'teki adres: http://www.cnac-gp.fr/programme_97/horslesmurs.html.

²⁵⁰ Ibid.

icra etmiş yabancı sanatçıların eserleri sergilenecektir. Müzenin koleksiyonlarında bulunan eserler, Picasso'dan Miguel Barcelo gibi yeni nesil sanatçılara kadar gelmektedirler. Sınırların ortadan kalktığı günümüzde, Pompidou Fransız sanatsal üretimin çok ulusluluğunu hatırlatmaya çalışmaktadır.

b) Pompidou'nun etrafında ve mahallede:

- Pompidou'nun önündeki Baubourg meydanında, ünlü heykeltıraş Constantin Brancusi'nin atölyesi baştan kurulmuştur. Romanya'dan Paris'e göç eden Brancusi'nin Montparnasse'taki atölyesi 1920'lerde entelektüellerin buluşma noktası olmuştur. 1957'de ölümünden sonra atölyesini bulunduğu bina yıkılacak olursa yeniden başka bir yerde kurulsun koşuluyla Fransız Devletine hibe etmiştir. Projeyi üstlenen mimar Renzo Piano, atölyenin tüm detaylarına saygı gösterip sanatçının kurduğu düzeni yeniden aynen kurmuştur.

- Ayrıca yine meydanda anıtsal eserlerin kurulması
- çevredeki enstitü veya sanat merkezlerinde, konuşmalar, konferanslar, festivaller, filimler ve tadilat hakkında bilgi verilmesi.

c) Fransa içinde öngörülen sergi ve faaliyetler:

Örneğin Villeneuve d'Ascque şehrindeki Modern Sanat Müzesinde 10.1998-1.1999 tarihleri arasında "Modern Sanat Ulusal Müzesinde Kübizm" isimli sergi düzenlenecektir.

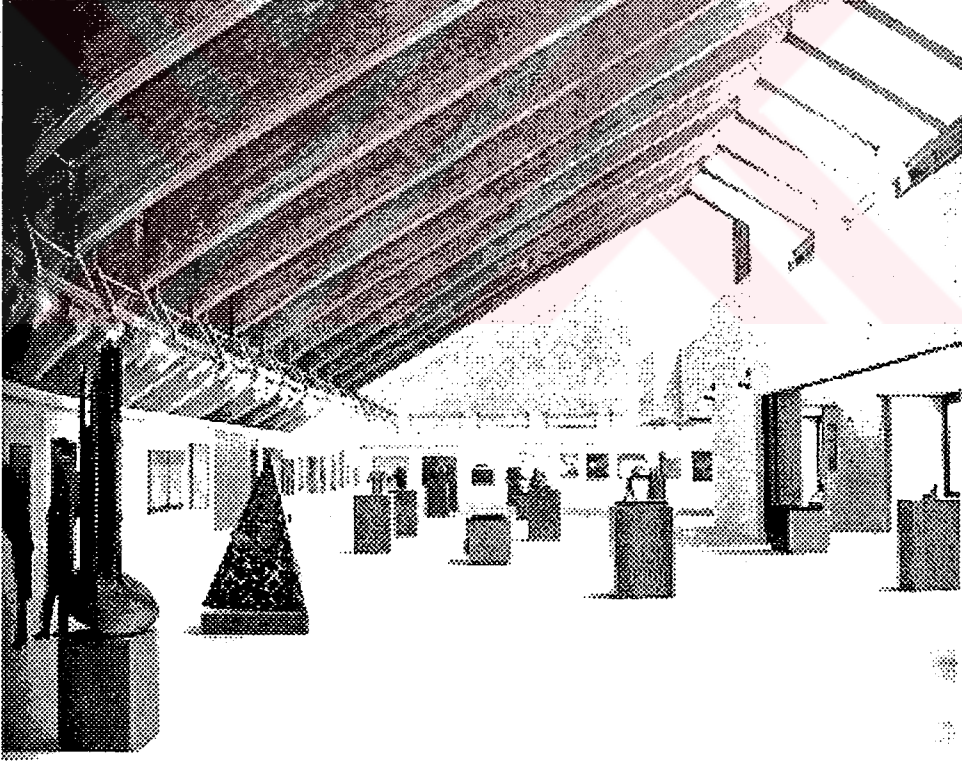
d) Yurtdışındaki sergiler:

Örneğin 20.9.1997'de başlayan ve 4.12.1997 tarihine kadar sürecek olan Tokyo'daki Çağdaş Sanat Müzesinde "Pompidou Merkezinin Başyapıtları. Müze koleksiyonları" isimli sergi sunulacaktır.

9.1998-1.1999 tarihleri arasında ise New York'ta Guggenheim Müzesinde, "Asrın başından günümüze kadar Fransa'da Sanat" isimli sergi yer alacaktır. Sergide hem Pompidou'dan hem Guggenheim Müzesinden 300'e yakın eser 20. asırdaki sanatsal üretimi gösterecek , ayrıca 1960'lardan günümüze kadar olan Fransa'daki sanatların gelişimine ağırlık verilecektir (video, fotoğraf, sinema, dizayn vs)

ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ, Ankara, Türkiye.

Atatürk Kültür Merkezinde, Cumhuriyet Devri Müzesi, Resim-Heykel Müzesi ve Güzel Sanatlar Galerisi toplam 6 000 metrekareyle en ağırlıklı bölümlerdir. Geniş sergileme alanları yanında, bu salonları destekleyen atölyeler, depolar v.b. teknik hacimlerle uluslararası tam donanımlı bir müzedir.²⁵¹ Yapının merkezinde Atatürk'e, yaptıklarına ve başlattıklarına ayrılan Cumhuriyet Devri Müzesi yer almakta, sanat galerileri onu çevrelemektedir (Resim 3.11.). Sergileme alanları, çağdaş anlayışta her türlü düzenlemeye olanak sağlayan büyük hacimlerdir. Ancak Ankara'nın ve Türkiye'nin sanat yaşamına katkıda bulunması amacıyla yapımına geçilen, tasarımı ve inşa edilen bu yapı, sanat etkinlikleri için değil, bir fuar alanı olarak kullanılmaktadır.²⁵²



Resim 3.11. Ankara'daki Atatürk Kültür Merkezi'nde yer alan galerilerin görünümü.

²⁵¹ Tasarım Dergisi, Yıl 4, Sayı 30 (Aralık 1992), s.48.

²⁵² Ibid.

3.13. Büyük Şirketler ve Sanat Koleksiyonları

Günümüzde büyük şirketler, pazarlama (marketing) ve reklam kampanyalarında sanatın verdiği prestijden yararlanmaktadırlar. Böylece çeşitli sanatsal faaliyetlere finansal olarak sponsorluk ederek sanatı teşvik etmekle beraber kendilerini de kamuoyunun önünde en iyi şekilde sunmaktadırlar.²⁵³

Bunun yanı sıra, büyük şirketler sanat eserleri satın alarak kendi koleksiyonlarını oluşturmaktadırlar. Bu koleksiyonlar, şirket binasını süsleyebildiği gibi, depolarda tutulabilir, ayrıca daha sonra yönetim karar verirse müzeye dönüştürülebilirler. Bunun birkaç örneği aşağıdaki gibi sıralayabiliriz:

FIRST BANKS, Minneapolis, A.B.D.

Banka koleksiyonundaki çağdaş sanat eserleri, bankanın tüm yönetim binasında yayılmış bulunmaktadır.²⁵⁴ Bu koleksiyon, iş dünyasındaki değişim zihniyetini vurgulamaktadır. First Banks koleksiyonunda, 1980'den sonra ortaya çıkan eserler yer almakta ve bu konuda bankanın koleksiyon politikası çok ileri ve agresiftir. İlk enstalasyon bankaya yerleştirildiğinde banka memurları yönetimi topluca işi bırakmakla tehdit ettiler.

Bu durumu fark eden Görsel Sanatlar Bölümü, banka koleksiyonundaki eserlerin insanlar tarafından anlaşılması amacıyla seminer, eğitim programları ve materyel hazırladı. Bu programlar, eserden çok; seyircinin belli bir eserler nasıl ilgilendiğini ve esere nasıl reaksiyon gösterdiğini araştırmaktadır. Bu projenin çerçevesinde, 3 000 banka memurlarına birer anket formu gönderildi ve açık bir şekilde onlardan fikirlerini anlatmalarını istendi. Ayrıca her eserin yanında bu formlardan bulunmaktaydı.

Anketin sonuçlarına genel olarak bakıldığında, banka çalışanlarının çoğunun eserlerden nefret ettikleri tespit edildi. Görsel Sanatlar Bölümü bu sonuçları tüm banka

²⁵³ Bknz Tezin 2.2.2.1. bölümüne.

²⁵⁴ J.L. Cruikshank ve Pam Korza, op.cit., s.113-115.

alışanlarına dağıtıp gerçekleri olduğundan daha iyi veya pozitif göstermeye çalışmadı. Ancak alışanların önemli bir kısmı, edinen sanat tarzından hiç ilgilenmedikleri halde, koleksiyona bir bütün olarak değeri vermekte ve çalışma ortamını pekiştirdiği söylemektedir. Anketlerden başka ilginç sonuçlar da ortaya çıktı. Anket formunu dolduranların %70'i eserlerin yanına konmuş didaktik etiketleri okumuş ve %84'ü bu kartların orada olmalarından memnun oldukları; ayrıca %33'ü banka koleksiyonundan ötürü sanat hakkına çok şey öğrendikleri tespit edildi.

Böylece yönetimin korkularının tam aksine, programda değışiklikler olmaksızın banka memurlarının negatif duygularını, reaksiyonlarını veya korkularını ifade etmeleri mümkün oldu.

Şüphesiz, bu anket-seminer projesi, işyerinde sanat kavramı hakkındaki dialoğunu ilerletmeye başardı. Banka memurlarından, idareye gelen destek ve teşvik mektupları; çalışanların iş ortamlarında alışılmamış sanata karşı tutum değıştiklerini göstermektedir. Görsel Sanatlar Programı, sanat eserleri hakkında yaptığı anketleri devam etmektedir. Bankanın aylık bülteninde yorumlar yayınlanmaktadır. Görsel Sanatlar Bölümünün başkanı öğrendi ki "Kamuoyunu rahatsız eden sanatın kendisi değil; sanatın hayatına girmek için kullanılan mekanizmasıdır".

Ayrıca, memurları bu faaliyete dahil etmek amacıyla aşağıdaki projeleri de geliştirmiştir: Tartışmalı Koridor (altı ve üstü banka çalışanından istenmeyen sanat eserleri müşterilerin giremediği bu bölgede sergilenmekte), Memur Sanat Seçimi (banka memurlarından oluşan bir grup odası için eseri sergilenmektedir) ve Sen Kùratör Ol (memurlar tarafından seçilen ve yorumlanan eserlerin sergisi),

YUNANİSTAN ULUSAL BANKASI, Atina, Yunanistan.

Koleksiyon, bankanın kurulmasıyla beraber 1841'de başlamıştı. 19. ve 20. yüzyılın önemli sanatçıların takriben 1300 orijinal resim, heykel ve gravür içerdii için müzecilik açısından değeri taşımaktadır.

3.14. Sanal Müze

3.14.1. Geleceğe Doğru: Bilgisayarlar Ve "Sanal" Koleksiyonlar

Günümüzdeki teknolojinin ilerlemesiyle, müzede yeni uygulamalar kullanılmaktadır. Böylece, müzenin her şeyi bildiği yolundaki yerleşmiş kanı sorgulanmaktadır. Artık insan bir müzeyi ve içindeki koleksiyonları nasıl algılayacağı kendisi karar verebilmektedir.

CD-ROM ile bir ülkenin veya dönemin sanatı anlatılmaktadır, yani bir nevi "dijital" müzeden söz edebilmekteyiz. Bilgisayar kullanıcısı, kelimeler arasında geçiş yapabilir. Bu şekilde konular arasında istediği gibi hareket edebilir: bir tablodan bir biyografiye, bir eserden kelimenin anlamını açıklayan bir sözlüğe suratlı bir şekilde geçebilir. Bu tür bir CD-ROM, bir tablo/resim/heykelin anlaşılması için gerekli her türlü bilgi vermektedir. Sanat piyasası, tarih, kaynakça, dialar, terim sözlüğü gibi konular içermektedir. Böylece insan ilgilendiği konuya istediği gibi yaklaşacaktır ve seçim gücü onda olacaktır: Örneğin belli bir akımda veya ulusal resim sanatında Deniz, Kadın, Doğa gibi konularla ilgili mevcut olan eserleri araştırabilir.

Hatta son olarak ortaya çıkan teknolojilerle bir müzenin VDV-ROM'u bilgisayara takıp "sanal" olarak müzenin içinde gezilebilir, yani seyirci istediği yönü ve dolaşma sistemini seçmektedir.

3.14.2. İnternet'te Müze

İnsanların ve sınırların ötesinde bir bilgi ağı olan İnternet, her ne kadar bir değerlendirme yapmak belki bu aşamada henüz erkense bile, müzelerin geleneksel ve bilinen çehresini değiştirecektir. Bir müzeyi ziyaret etmek isteyen biri, İnternet'in aracılığıyla bu müzenin "cyber-adresini" ekrana çağırarak artık dünyanın herhangi bir

yerindeki bu müzeyi evinden "ziyaret" edecektir ve dahası ilgilendiği ve istediği eserleri seçerek bir bakımdan kendi özel "sanal" koleksiyonunu yaratabilecektir.

Türkiye'den bir örnek verirse, Mediaccess projesinin aracılığıyla İnternet'e taşınan M.S.Ü. Resim ve Heykel Müzesinden söz edebiliriz.²⁵⁵ Müzenin koleksiyonu, başlıklar altında irdelenmektedir: yani natürmort, peyzaj, soyut , figür vs. Ayrıca kronolojik bir düzenleme de mevcuttur.

Bu örnekte de görüldüğü üzere, İnternet kullanıcıları, istedikleri gibi müzeyi "gezebilecektir". Ancak bu durum, belli bilgilere sahip müzeciler tarafından ve belli bir mesaj veya amaçlar doğrultusunda düzenlenmiş sergilerin sonumu demektir acaba? Ayrıca, böyle bir tehlike de mevcuttur: bilgi sahibi olmayan kişilerin, eksik verilere dayanarak bir müze için yanlış sonuçlara varması olasıdır.

İnternet'teki olanaklardan söz ederken Whitney ve Getty gibi müzelerin İnternet'teki web sayfalarını unutmamak lazım: bu büyük müzeler, bu sayfalarda koleksiyonlarından başka, tüm müze faaliyetlerini anlatmakta ve ayrıca yeni sanatçılara yer vererek onları resmen dünya kamuoyunun dikkatine sunmaktadırlar. Öte yandan Monaco'da düzenlenen İmagine Fuarı ve Fransa'nın Cannes kentinde düzenlenen Uluslararası Yayın ve Yni Medya Fuarında, "infografist" olarak ta adlandırılan genç sanatçıların sanal ortamda yarattıkları eserler tanıtılmaktadırlar (Resim 3.12.).

Ancak, böyle bir ortama (yani bilgisayar, CD-ROM, genel olarak hız) alışmış çocuklar acaba bildiğimiz "canlı" sanat kavramlarına ne kadar duyarlı olacaktır? Bu yöntemle acaba çocuk ile tecrübe arasında bir engel var mıdır?

²⁵⁵ Oğuzhan, Özcan ve Halenur Katipoğlu. "M.S.Ü. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi:Elektronik Ortamda Çağdaş Müzecilik üzerine yapılan bir Araştırma", Kuruluşunun 150. Yılında Türk Müzeciliği Sempozyumu III Bildirileri. İstanbul. 24-26 Eylül 1996.

Hiç bir zaman bir müzeye gitmeyecek olan çocuklar şimdi bu tür bir tecrübeye sahip olabilirlerse bile, "sanal" bir müze ziyareti, binanın, atmosferin , gerçek eserlerin verdiği duygularla kıyaslanabilir mi?



Resim 3.12. Virginia Torres Gonzales, "Squatter", 1996. CES Escuela de İmagen y Sonido (Resim ve Ses Okulu), İspanya. Bilgisayarda yeni sanat ortamı: genç "infografistler" yeni teknolojiler aracılığıyla "ciddi" sanata yenin bir yorum katmaktadırlar.

4. KOLEKSİYON POLİTİKASININ OLUŞTURULMASINDA PLANLAMA

21. yüzyıla girerken, müzeler, varlıklarını kamuoyunun yararına sürdürmektedirler. Toplumu ilgilendirmeyen, toplumla yaşamayan, toplumu hedeflemeyen bir müze, ancak eserlerin deposu olabilir. Her gün onlarca müze kurulurken ,koleksiyonunun önemi sınırlı olan veya çok az kişi tarafından ziyaret edilecek müzelerin kurulmasının değeri yoktur.*(Basics 157) Oysa müze, işlevlerini bir Geliştirme Politikası çerçevesinde tüm ayrıntılarıyla belirleyen gelecekte en iyi şekilde yararlanabilecektir. Somut, devamlı ve sağlam bir planlama eşliğinde müze, diğer müzelerle rekabet edebilecek, kendini kamuoyuna en iyi şekilde pazarlayacak ve koleksiyonlarına sahip çıkacaktır.

Müze'nin var olma nedeni aslında koleksiyonları olup ilk başta dikkatini onlara çevirmek zorundadır. İyi bir koleksiyon, durgun olmayan, yenilenen ve her zaman mevcut koşullar ve gereksinimlere cevap verebilen koleksiyondur. Müze, sistematik ve aktif bir şekilde eser toplamalıdır. Güzel bir koleksiyon politikası oluşturmak ancak bunu uygulamamak, doğal olarak aksamalara neden olacaktır. Müze, kendi geçmişine baktığında, bazı dönemlerde çok sık eser alınırken, bazı dönemlerde durgunluğun hakim olduğunu görecektir. Bu tür durumları önlemek için, müze çalışanlarının görevi, müze koleksiyonlarına yakışan, olumlu yanlarını ortaya çıkaran ve değerlendiren bir koleksiyon politikası hazırlamaktır.

Tezin 2.1. Bölümünde de açıklandığı gibi, her müzenin mutlaka yazılı bir koleksiyon politikası olmalıdır. Bu politika daha geniş bir Geliştirme Politikasının, Koleksiyon Yönetim Bölümünün bir kısmı olabilir.²⁵⁶ "Museum Basics" kitabına göre,

²⁵⁶ Timothy, Ambrose ve Crispin Paine. op.cit.. s.127

Geliştirme Politikası müzenin tüm işlevlerini belirlerken, Koleksiyon Yönetimi, koleksiyonla ilgili aşağıdaki konuları açıklığa kavuşturmaktadır:

- Eser edinme ve kayıttan düşürme politikası
- Dokümantasyon
- Depolama
- Koruma amaçlı konservasyon önlemleri
- Onarım amaçlı konservasyon önlemleri
- Araştırma programları
- Veri bankaları
- Koleksiyon güvenliği

"Going Public" kitabına göre²⁵⁷, bir Koleksiyon Yönetim Planı (Collection Management Plan) oluşturulurken, aşağıdaki bölümler açıklanmalıdır:

- I. Planın amacı/mantığı
- II. Koleksiyonun amacı/mantığı
- III. Koleksiyon betimlenmesi (hedefi, bulunduğu mekan, mevcut belgeler)
- IV. Planın hazırlanmasıyla kim ilgilenmektedir?
- V. Planı kim uygulamaktadır?
- VI. Plan nasıl finanse edilir?
- VII. Yönetim Bölgeleri: A) Belgeleme B) Bakım C) Güvenlik ve yangından koruma D) Arşiv E) Personel
- VIII. Planın periyodik olarak gözden geçirilmesi.

Personel, güvenlik, iletişim sistemleri, bina, finansman gibi konuların açıklandığı genel planın dışında, ziyaretçi hizmetleri de ele alınmaktadır (sergileme, eğitim, geçici sergiler, faaliyetler, pazarlama vs). Tüm bu konular ayrıca uygulanmak üzere belli bir zaman planının çerçevesinde düşünülmeli, gerçekleştirmeleri için de hangi kaynaklar ve nasıl kullanılacağı belirtilmelidir. Sonunda bu plan, müze işlev ve faaliyetlerinin değerlendirilmesiyle tamamlanmaktadır.

Koleksiyon Yönetim Planının çerçevesinde tezimizle ilgili bölüm, eser edinme ve kayıttan düşürme konularını açıklayan Koleksiyon Politikası bölümüdür. Koleksiyon Politikasının sınırları, ICOM'un Mesleki Ahlak Kodu'nun 3. ve 4. Bölümünde yer almaktadırlar. Eser edinmesini ele alan 3. bölüm aşağıdaki başlıklara ayrılmaktadır:

3. Müze koleksiyonlarına eser edinme

- 3.1. Koleksiyon politikaları
- 3.2. Yasadışı gereçlerin edinilmesi
- 3.3. Alan incelemesi ve toplama
- 3.4. Koleksiyon politikalarında müzeler arası işbirliği
- 3.5. Koşullu eser edinilmesi ve diğer özel faktörler
- 3.6. Müzelere ödünç
- 3.7. Çıkar çatışması

Kayıttan düşürme sürecini araştıran 4. Bölüm, bu başlıklardan oluşmaktadır:

4. Koleksiyonların kayıttan düşürmesi

- 4.1. Koleksiyonların sürekliliği hakkında genel varsayımlar
- 4.2. Kayıttan düşürmede hukuki ve diğer yetkiler
- 4.3. Kayıttan düşürme politikaları ve işlemleri
- 4.4. Kültürel mirasın iadesi
- 4.5. Koleksiyonların kayıttan düşürmeden gelen geliri

ICOM Kodunun 3.1. sayılı maddeye göre "her müze makamı, koleksiyon politikasının yazılı bir metnini kabul edip yayınlamalıdır. Bu politika, zaman zaman ve en azından her 5 senede bir yeniden gözden geçirilmelidir. Edinen objeler, müzenin hedef ile faaliyetleriyle ilgili olmalı ve menşei belirtilmiş geçerli ve yasal evraka sahip olmalılar. Edinme ile ilgili her koşul veya sınırlandırma, yazılı olarak açık bir şekilde

²⁵⁷ J.L. Cruishank ve Pam Korza. op.cit., s.136.

tanımlanmalıdır. Müzeler, olağanüstü bir durum olmadıkça, katalog, konservasyon, depolanma veya sergilenmesini uygun bir biçimde yapamayacağı eserleri koleksiyonlarına katmamalıdır".

A.B.D.'nde ise Sanat Müzeleri Müdürleri Derneğinin "Sanat Müzelerinde profesyonel Uygulamalar" başlıklı beyanının 8. ve 9. maddesine göre toplama, koruma, sergileme ve araştırma konularını içeren bir Misyon Raporundan söz edilmektedir. Bu misyonu gerçekleştirmek üzere, müze idaresinin aldığı kararlar ve eylemleri, müzenin politikasını oluşturmaktadırlar (madde 10). Her müzenin açıkça belirtilmiş ve müze idaresi tarafından onaylanmış uzun vadeli bir planı olmalıdır. Bu uzun vadeli plan aracılığıyla, müze; misyonunu yansıtmakta, hedeflerini tanımlamakta, mevcut kaynaklarını belirtmekte ve gelecekteki gereksinim ile stratejilerini saptamaktadır (madde 11). Ayrıca koleksiyon bugünkü ile gelecek nesillerin yararına varolduğundan dolayı (madde 13), koleksiyonun geliştirilmesi ile korunması müzenin asli sorumluluğudur (madde 14). Mevcut koleksiyon gelecekteki planlama için önemli bir başlangıç noktasıdır (madde 14). Politikasını oluştururken, müze programıyla kamuoyunun eğitim ile zenginleştirmesini hedeflemelidir. Programın içeriği ve uygulanması, müdür ile personelin sorumluluğudur (madde 26). Programın uygulanması sırasında, hedeflenen kamuoyun karakteri üzerine anlaşma büyük önem taşımaktadır. Program, kurumun şu an ve olası kamuoyunun ilgilerini göz önüne almalıdır (madde 27). Müze programının uygulanması sırasında yüksek standartların korunması gereklidir. Özellikle doğru olmayan nitelendirmeler, yanlışlıklar, kültürel önyargılar veya sapmalardan kaçınılmalıdır (madde 31).

Koleksiyon politikası aşağıdaki konuları açıklığa kavuşturmalıdır:²⁵⁸

- Müze neyi toplayacaktır? (Bunların listesi, bir objenin seçimini kolay kılacak kadar ayrıntılı olmalıdır).
- Nereden toplayacaktır? (Bir sanat müzesi bir çok ülkeden eser edinebilir, bölgesel bir müze ise, bölgesini ilgilendiren eserleri toplayacaktır).

²⁵⁸ Timothy, Ambrose ve Crispin Paine, op.cit., s.127.

- Nasıl toplayacaktır? (satın alma, bağış, ödünç vs)
- Müzenin koleksiyon politikasının nedenleri verilecektir, yani müze niye bu tür eserleri topluyor? Bu eserler , varsa müzenin mevcut koleksiyonuyla bağdaşmaktamıdır?
- Ne zaman veya hangi koşullarda bir nesneyi elden çıkaracaktır?

Bu sorulara cevap vermek amacıyla, ilk başta müze, hedeflerini ortaya koymalıdır.

Koleksiyon politikasını oluşturmak için, başlangıç noktası sanat müzesinin mevcut koleksiyonudur. Her koleksiyon kültürel bir zenginlikten ibaret olduğu için, müzenin politikaları koleksiyonun güçlü noktaları üstünde geliştirilmelidir.²⁵⁹ Müze idaresi, koleksiyondaki eserlerin envanterini yapar. Böylece, mevcut eserler müze amaçlarını tam karşılamıyorsa, yeni eserlerin alınmasına gidilir. Ayrıca, fiziksel olarak bozulmuş eserlerin konservasyon gereksinimleri belirlenir, müzenin amaçlarına hizmet etmeyenler ise kayıttan düşürme için göz önünde bulunmaktadır. Bu şekilde, başarılı bir koleksiyon politikasının oluşturulması için müze yönetiminin yanısıra (müdür, mütevelli heyet), küratör ile konservatörlerin de fikri alınmalıdır.

Koleksiyon politikası, ancak uygulanabilmesi için gerekli fonların mevcut olduğu sürece etkili olabildiği için²⁶⁰, politikada ayrıca bir eser edinmek için ne kadar uzman personel, zaman ve para gerek olduğu gibi sorunlar düzenlenecektir. Artık müzeler, eskisi gibi geliş güzel değil, dikkatli bir şekilde ve çağdaş müzecilik kıstaslarının doğrultusunda toplama görevini yürütmelidir. Bir eser edinme hakkında karar almadan önce bu eserle ilgili uzun vadeli değerlendirme yapılmalıdır, yani gerekli olan personel, yer, konservasyon, araştırma gibi konuların müzenin geliştirme politikasında yer alıp almadığı belirlenmelidir.

Gerçekçi bir koleksiyon politikası dengeli ve başarılıdır. Yani toplamının yanı sıra, müze içindeki dokümantasyon ve sergileme görevleri gözardı edilmemeli,²⁶¹ Bilgi

²⁵⁹ Tristan. Besterman, "Disposals from Museum Collections-Ethics and Practicalities", Museum Management and Curatorship Dergisi, Cilt 11, Sayı 1 (Mart 1992), s. 38.

²⁶⁰ J.L. Cruishank ve Pam Korza. op.cit.. s.142.

²⁶¹ Timothy. Ambrose ve Crispin Paine. loc.cit.

veya kayıt olmaksızın koleksiyonun önemi azalmaktadır. Bunun için barındırdığı eserler hakkında müze mümkün olduğu kadar bilgi toplamalıdır. Bu bilgiyi de sistematik, istikrarlı ve açık bir şekilde idare etmek gerekir.²⁶²

ICOM Kodunun 6.2. sayılı maddesinde şöyle yazmaktadır: "Müze tarafından geçici veya sürekli olarak kabul edilen eserlerin uygun ve tam biçimde dokümantasyonlarının yapılması çok önemli bir sorumluluktur."

Ancak Koleksiyon Politikasının öngördüğü maddeler belli bir zaman zarfında gerçekleştirilmelidir. Bu şekilde, müzede herkes neyin ne zaman yapılacağını bilip gereksiz gecikmelere veya eksikliklere meydan verilmeyecek ve koleksiyon en iyi şekilde geliştirilecektir.

Hatta söyleyebiliriz ki müze, Geliştirme Politikası çerçevesinde, Eğitim Politikasını saptamasından sonra Koleksiyon Politikasını oluşturmalıdır. Böylece bir müze, çocuklara mı, yetişkinlere mi, uzmanlara mı, ailelere mi, eğlenmeye mi, eğitime mi yönelik olduğunu belirledikten sonra, koleksiyonunun eserlerini daha iyi bir şekilde anlayabilecek ve kullanabilecektir. Bu şekilde sürekli teşhirleri ile geçici sergileri daha iyi düzenleyebilecektir.

Öte yandan koleksiyon politikasının etkili olması için, her sene sonunda bir önceki senenin değerlendirilmesi yapılmalıdır. Küratörler, müze yönetimine sunacakları raporda, koleksiyon politikasında yazılı olan hedeflerin ne kadar başarıyla sonuçlandıklarını belirlemelidirler. Kamuoyuna açıklanabilecek bu rapor müzenin ünü için önemli bir silahtır.²⁶³ Onun için raporu yayınlamaya karar verdikten sonra, müze yönetimi, desteğini sürdürmesini veya çekmesini istediği herkesi hedeflemelidir. Başarılı bir koleksiyon politikası müzeye ün katacak, kamuoyunu ve olası sponsorların veya bağış yapmak isteyenler

²⁶² Ibid., s.157.

²⁶³ Ibid., s.237.

Başarılı bir koleksiyon politikası müzeye ün kattığı gibi kamuoyunun ve olası sponsorların veya bağış yapmak isteyenlerin ilgisini çekmektedir.

Müze amaçları, hedeflediği ziyaretçi profiline bağlı ve kurum olarak eğitime dönük bir olduğundan, koleksiyonunu insanla bağlantılı olarak düşünmelidir.

Yeni kurulacak bir müzede, koleksiyon belli bir amacın ve kamuoyunun doğrultusunda baştan planlanabilir. Bunun için ilk başta müzenin hedefleri ile kamuoyu arasındaki ilişki araştırılır. Bu araştırmanın sonuçlarına göre müze koleksiyonunun hangi konuları işleyeceğine karar verilir. Ayrıca söz konusu konulara göre koleksiyonun oluşturulması için araştırma yapılır: Hangi eserler mevcuttur? Hangileri eksik/gerek ? Daha önce belirtilen kamuoyuna göre ve müzenin kıtas ve ilkelerine göre bu eserler nasıl sergilenecek, nasıl yorumlanacak? Bu şekilde gereksiz eser alımları veya koleksiyondaki eksikler önlenabilir.

Ayrıca mevcut ile yeni kurulan müzeler arasında koleksiyon politikasının oluşturulmasındaki farkları incelemekte fayda vardır. Koleksiyon politikasını saptarken, müzenin eski veya yeni olmasının da önemi vardır.

Eski bir müzede belli bir düzen vardır. Alınacak yeni eserler ya koleksiyonu geliştirecek veya eksikleri tamamlayacağından ötürü koleksiyon politikası mevcut gerçekler tarafından sınırlandırılacaktır. Diğer bir ifadeyle kurulmuş olan bir sanat müzesinin koleksiyonundaki eserler, belli bir koleksiyon anlayışı çerçevesinde oluşmuşlardır . Müze mevcut koleksiyonunu baz alarak geliştirmesini üç yönde yapabilir: a) Yeni eser edinip eskilerin bazılarını kayıttan düşürerek koleksiyonu genişletmek, b) mevcut eserleri baz alarak koleksiyonunu değişik bir şekilde değerlendirmek ve c) her iki şıkkı paralel olarak yürütmek.

Ayrıca, yeni bir bina söz konusuysa, müze yapısını çağdaş müzecilik anlayışlarına göre planlanabilir. Böylece günümüz sanatının enstalasyonlar ve bunun gibi klasik

müzelerin mekanlarına sığmayan eserler yerlerini bulabilirler. Mimar, müzenin hedeflerini ve gereksinimlerini göz önüne alırsa geliştirilecek çözümler başarılı olacak ve müzenin isteklerini karşılayabilecektir.

Diğer bir kıstas ise bölgede var olan müzeler dikkate alınarak o müzelerdeki koleksiyonun kapsamadığı bir alan seçilmektedir. Bu şekilde iki veya daha çok müzenin aynı konuyu işlemelerinden kaçınılacak ayrıca bölgedeki belli bir ihtiyaç karşılanacaktır.



5. SANAT MÜZELERİNDE KOLEKSİYON POLİTİKASININ UYGULANMASINDA KARŞILAŞILAN SORUNLAR VE ÖNLEMLER

Bir müze, koleksiyon politikasını oluşturduktan sonra, onun metnine sadık kalarak koleksiyonunu aşağıdaki yollarla geliştirebilir:

1. Eser edinme

- a) Bağış yoluyla
- b) Satın alma yoluyla
- c) Zoralm ile
- d) Müzeler arası değişimle
- e) Ödünç alma yoluyla
- f) Geçici sergilerle
- g) Sanatçı ve bilim adamlarını müzeye davet ederek uygulamalarını burada yaptırmak ve bunun sonucu müzeye eser kazandırmak yoluyla.²⁶⁴

2. Kayıttan düşürme

Müzenin eser edinme ve kayıttan düşürmede karşılaştığı sorunlar aslında koleksiyon politikasının maddelerine uymamaktan ileri gelmektedir. Bir küratör yazılı ve kabul edilmiş koleksiyon politikasına rağmen, istediği yönde hareket ediyorsa, sorunların ortaya çıkacağı kaçınılmazdır. Özellikle müze UNESCO'nun anlaşmalarına uymuyorsa, menşei belli olmayan bir eseri, araştırmadan koleksiyonlarına katıyorsa, müze koleksiyonuna uygun olmayan bir eser alıyorsa, bakımını yapamayacağı bir eseri üstleniyorsa , koleksiyonunu sağlıklı bir şekilde geliştiremeyecektir. Bunu önlemek için müze, koleksiyon politikasını uygulamalı ve tüm çalışanlar bu yönde hareket etmelidir.

²⁶⁴ Tomur. Atagök. "Koleksiyon Geliştirme". (Basılmamış Ders Notları, Yıldız Teknik Üniversitesi. İstanbul, 1994.

"Müze yöneticisi, müze uzmanlarının her türlü inceleme ve araştırma olanaklarını zorlayarak, laboratuvarlarındaki olanakları kullanarak, arşivlerindeki belgelerden yararlanır, alınması düşünülen yapıt hakkında tüm bilgiyi sağlayarak koleksiyonlarındaki diğer aynı tür yapıtlarla karşılaştırarak ve sonuçta istenen fiyatın da uygun olup olmadığını araştırarak bir kararın alınması için öneriyi mütevelli ve danışma kurullarına ya da satın alma komisyonuna iletir".²⁶⁵

Bazen bütçe eksikliklerinden ötürü, müze koleksiyon politikasını uygulayamaz. Bu durumda, para toplamak açısından kampanyalar düzenleyebilir veya müze dostları derneği katkıda bulunabilirler veya istenen eseri müzeye bağışlamak üzere diğer bir kişiye önerebilir.

5.1. Eser Edinme

5.1.1. Bağış

Bir çok müze koleksiyonu, bağışlarla zenginleşmektedir. Yeterli finansal kaynaklara sahip olmayan müze, bağışların aracılığıyla koleksiyonuna eser katabilir. Bazıları sadece bağışlanan bir koleksiyonu barındırmak amacıyla kurulmaktadırlar.(Örneğin, Paris'teki Gustave Moreau Müzesi) Ancak bu durumda önemli bir sorun ortaya çıkmaktadır: Asıl bütçe müzenin koleksiyonlarını ve hedeflerini belli bir seviyede tutmaya yeterli midir?²⁶⁶

Bağışlar, önem ve büyüklüğe göre değişir. Ancak bağışlanan her eserin, müzenin koleksiyon politikasına uyup uymadığına bakılmalıdır. Müzenin koleksiyon alanına girer mi? Müze ona bakabilir mi? Herhangi bir ahlaki problem var mıdır? Bağışlanan eser müzenin yazılı koleksiyon politikasına uymuyorsa, o zaman kabul edilmemelidir.

²⁶⁵ Tomur, Atagök, "Çağdaş Müzecilik Kavramı doğrultusunda Türk Sanat Müzelerinin kültürel Etkinliklerin Saptanması", op.cit., s.14.

²⁶⁶ Shelby, Whittingham. op.cit., s. 286.

Müze ile bağışlayan arasındaki ilişkiler, bağışlayana haksızlık etmemek üzere dikkatle yürütmelidir. Müzenin kazanması uğruna , bağışlanan obje kastten yanlış tanımlanmamalı veya yanlış değer biçilmemelidir.

Hibe veya bağış yoluyla müzeye gelen eserlerin, bağışlayan tarafından ayrılmaz bir bütün olarak sergilenmek istenmesi, seksiyonlar arası karışıklığa sebebiyet verebilir. Ayrıca, aynı anda örneğin deri, kağıt, metal gibi eserler beraber sergilenirse, ortaya konservasyon problemleri çıkabilmektedir. Örneğin, zengin bir işadamı olan A.B.D.'nin Montana Eyaletinden ex Senatör William Andrews Clark, geniş koleksiyonunu tek bir vücut halinde teşhir edilmesi koşuluyla New York'taki Metropolitan Müzesine bağışlamak istedi. Metropolitan Müzesi ise bu koşulu kabul etmedi. Clark'ın ölümünden sonra, Corcoran Galerisi (Washington D.C.) koleksiyonu kendine bağlamış ve onu barındırmak için Clark ailesi müzeye yeni bir kanat inşaa ettirdi.

Ayrıca, bir kişinin, bağışladığı eserleri bir bütün olarak sergilenmesini istemesi, manevi haklar konusuna dikkat çekmektedir. S. Whittingham "Koleksiyon Bağışlarında Güven İhlali"(Breach of Trust over Gifts of Collections) başlıklı makalesinde bu problemi şöyle dile getirmektedir: "Sanat eserlerine manevi "mülkiyet" muamelesi yapılmalı mı? Vasiyetler ne kadar kutsaldırlar? Bir yazarın manevi hakları, ölümünden ancak bir zaman dilimin sonrasına kadar sınırlandırılmaktadırlar. Bağış yapan bir insan, ölümünden sonra 500 sene, eserleriyle ne yapacağı hakkında nasıl emin olabilir ki? Bir insanın, mülkiyetini ebediyen kontrol etmeye ne hakkı vardır? Yaşayanların iyiliği, ölümlerin isteklerinden daha önemli değil mi? (...) Ancak vasiyetlere ve mülkiyetlere saygı gösterilmelidir. Koleksiyonunu bağışlayan biri, bir anıt olmak üzere veya koleksiyonun değişik öğeleri birbirleriyle bağlantılı oldukları için koleksiyonu ayrılmaz tutmak istiyorsa, bu koşul asırlar boyunca aynıdır. Eğer bir itiraz varsa, baştan beri bir problem mevcuttu demektir".²⁶⁷

²⁶⁷ Ibid.. s.293.

Bu duruma çözüm olarak, İngiltere'deki Victoria ve Albert Müzesi, bağışlayanın isteklerine uyarak eserleri beraber sergiledikleri zaman, yanlarında bunu belirten notlar asmaktadır.

Bağış konusunda Sanat Müzeleri Müdürleri Derneği,"Sanat Müzelerinde Profesyonel Uygulamalar" raporunun 16. maddesi şöyle öngörmektedir:"Bağışlar ve hibeler mümkün olduğu kadar şartsız olmalıdır. Müze, bir sergi veya enstasyon hakkında özel şartlar söz konusuysa, onları kabullenmekten kaçınmalıdır. (...) Koşullar politikadan belli bir sapmaya izin vermesine rağmen, değişiklikler iyi düşünülmeli ve kaydedilmelidir".

5.1.2. Satın Alma

Satın alma durumu, her müzenin finansal gücüne göre değişebilir. Genel olarak satın almayla, koleksiyondaki eksiklikler giderilmektedir. Devlete bağlı müzeler söz konusu olunca, seçimlerini hükümet tarafından verilen ödeneklere göre yapmaya mecburdurlar. Özel müzeler ise finansal olarak nispeten daha serbesttirler. Bu durumda ayrıca, müteveli heyette yer alan koleksiyoncu veya varlıklı kişiler de yardım edebilirler.

Satın almada da, bağışlardaki gibi bazı süreçler geçerlidir. Müzenin bütçesi az ise , kampanya ile kamuoyuna duyurularak para toplanabilir. Bu konuda Louvre Müzesi, Müze Dostları Derneği'nin üye aidatlarından yararlanmaktadır. Dünyada Chicago Art Institute'unkinden sonra ikinci olan Dernek, senede 14 milyon franklık bütçesini, küratörlerin önerileri üzerine, müzenin koleksiyonunu geliştirmeye kullanmaktadır.

Yine eserin müzenin yazılı koleksiyon politikasına uyup uymadığına bakılmalıdır. Satın alma kişilerden veya müzayedelerden yapılabilmektedir. Müzeler, bir çok defa müzayedelerden çok ilginç eserler bulabilirler. Onun için müzeler "en önemsiz" veya "az tanınan" müzayede evlerinin kataloglarını dahi takip etmelidirler.

Bir çok defa çalınmış eserler, fazla bilgi istenmediği için (geldiği yer vs.) daha küçük müzayede evleri tarafından satılmaya çalışılmaktadır. Onun için bu tür faaliyetleri takip edip çalıntı eserleri yetkili makamlara iletmek, müze açısından olumludur.

Bu şekilde bir müze , koleksiyonlarına eser katabilir, koleksiyonundaki eksikleri tespit edebilir veya daha iyi bir sergi düzenleyebilir. İngiltere'de, müzelere bu konuda yardımcı olmak amacıyla, ülkedeki tüm müzayedeleri takip eden ve gerekli bilgileri veren Thesaurus adında bir bilgisayar programı mevcuttur.

5.1.3. Değiş Tokuş

Diğer bir müzede bulunan eser veya eserler, bir sanat müzesinin koleksiyonunu tamamlayıcı nitelikte olabilir. Kendi eserleriyle değiş tokuş yaparak müze koleksiyonuna daha önce kamuoyu tarafından görülmemiş eserler katabilir. Tabii ki diğer durumlarda olduğu gibi, müze eserlere bakabilecek nitelikte olmalıdır.

Değiş tokuşla bir müze piyasada bulunmayan eserler edinebilir. Kandinsky'nin dört tablodan oluşan hedeflediği bir grup yapıtın toplanması, New York'taki Modern Sanat Müzesi'nin, S. R. Guggenheim Müzesiyle yaptığı eser değiş tokuşuyla mümkün olabildi.

5.1.4. Ödünç

Bu şekilde, kamu veya özel koleksiyonlarda bulunan ve başka türlü müze ziyaretçisinin göremeyeceği nitelikte eserlere ulaşmak mümkün olabilecektir. Depolarda tutulan ve teşhir edilmeyen eserler başka müzelere geçici veya sürekli olarak ödünç verilebilir. Yurtdışına ise ülkelerarası ödünç sergiler ve eserler verilebilir. Örneğin, 1962 tarihinde, A.B.D.'nin Washington'daki Ulusal Galerî ve New York'taki Metropolitan Müzesine sergilenmek üzere, Fransa'dan A.B.D.'ne da Vinci'nin Mona Lisa tablosu

gönderilmiştir. Bu önemli tabloya dönemin Fransız Kültür Bakanı André Malraux refakat ediyordu. Serginin açılışını ise A.B.D. Başkanı John Kennedy yaptı..

Öte yandan, müzeden alınacak eserler eğitim amaçlı olarak okullara veya Dokunma Müzelerine verilebilir. Bu konuda, teşhirde olmayan, kayıttan düşürmeye alternatif bulunan veya konservasyon yapılamayacak kadar müzeye yaramayan eserler kullanılabilir. Bu şekilde, çocuklar doğrudan eser üzerine ders görecekler, Dokunma Müzelerine giden ama ziyaretçiler eserlere serbestçe dokunabileceklerdir.

Ödünç için takip edilecek işlemler, bağış için geçerli olanlarla aynı olmalıdır. Müzelerin ödünç eserleri daha kolay kabul etme eğiliminde olmaları sıkça rastlanan bir olaydır. Ancak bu hatalı bir uygulamadır. Çünkü koleksiyon politikası göz önüne alınmayarak, müze kendisini birden bire ihtiyacı olmayan ancak bakmak zorunda olduğu eserlerle karşı karşıya bulmaktadır. Onun için ödünçler kısa süreli, belli bir amaç için olmalıdır.²⁶⁸

"Hem ödünç eserler hem ödünç sergilerin kurulması, müze ve hizmetlerinin ilgi ile niteliğini arttırmada önemli rol oynamaktadır. (...) Gerçek eğitsel, bilimsel veya akademik hedefi olmayan ödünç kabul edilmemeli, sergiler ise kurulmamalıdır".²⁶⁹

1933 senesinde başlattığı bir uygulamayla, New York'taki Modern Sanat Müzesi, bazı sergilerin diğer Amerikan müzelerine gönderilmesini sağlayan bir bölüm oluşturdu. Bu uygulamaya göre, müze sergilerini başka müzelere ödünç vermektedir. Ödünç bedeli alan müze, bu şekilde sergi maliyetlerini yarıya indirebilmekteydi. Eğitim faaliyetlerine göre, ilk defa 1938 senesinde Amerikan resim, sinema, heykel, baskı ve mimari sanatını gösteren eserler Paris'e gönderildi.

²⁶⁸ Timothy, Ambrose ve Crispin Paine. sç

²⁶⁹ ICOM, Mesleki Ahlak Kodu, madde 3.6.)

5.1.5. Zorallm İle

Bu durumda, bir eser ũlkeden yasadışı yollarla çıkarılmaya çalışılınca, gũmrũkte yakalanıp sanat mũzesine teslim edilmektedir. Ayrıca ũzel bir koleksiyoncu, koleksiyonunda bulunan ve ũnemi bũyũk olduğu için ũlkeyi terketmemesi lazım olan bir eseri satışa çıkarınca devlet satışı durdurabilir.²⁷⁰ Bu durumda mũzeleri bu eserin satın alınmasına yũneltebilir.

Ancak mũzenin koleksiyon politikasına uygun bir eser olsa bile, mũze, koleksiyoncunun istediği parayı vermekte zorlanabilir.

5.1.6. Kopyalar - Reprodũksiyonlar

Bugũn fotoğraf, video, televizyon ve kitapların yaygınlaşmasıyla beraber eskisine nazaran daha çok insan sanat eserlerine ulaşabilmektedirler. Sanat Mũzelerinde de koleksiyondaki bir eksikliği tamamlamak amacıyla mũze koleksiyonunda bulunmayan orijinal eserin reprodũksiyonu kullanılabilmektedir. Bu kopyalar koleksiyona ışık tutmakta ve orijinal eserler gibi bakım gerektirmemektedirler.

Öte yandan ağdaş sanatın birçok ũrneđi, mũze sergilenmesine uygun değildirler. Bu konuda mũze ,eseri kaydeden fotoğrafla videodan faydalanabilir. Örneğin Earthworks tũrũ, mũze sınırlarına dahil edilemez. Edilse bile doğal çevresinden ayırmak onu yapay bir denemeye dũnũřtũrũrdũ. New York'taki Modern Sanat Mũzesi, bu konuda belgeselliği hedefleyen bir uygulama başlatmıştır. Bũylece Dennis Oppenheim'in "Otoban 20" (Highway 20) fotoğraf, plan ve eskizlerini, ve Christo'nun "Vadi Perdesi" isimli eserin filmini edinmiştir.²⁷¹

²⁷⁰ Bknz Tezin 2.2.1.2.bũlũmũne

²⁷¹ New York MoMA, Katalog. s.46.

Tabi ki bu reproduksiyonlar, orijinal eserinin "prestijini" taşımamaktadırlar. Walter Benjamin, 1930'larda yazdığı "Mekanik Reproduksiyon Zamanında Sanat Eseri" başlıklı yazısında bu konuda şöyle yazmaktadır: "Tek/Eşsiz bir eserin prestiji, belli bir yerde belli bir zamanda varolmasından kaynaklanmaktadır".²⁷²

Diğer tarafta, müze yönetimi, güvenlik, yönetmelik, sigorta, bakım gibi nedenlerden dolayı bir eserin diğer bir müzeye gitmesine veya başka bir yerde sergilenmesine izin vermiyorsa, o zaman istenilen eserlerin reproduksiyonları kullanılabilir. Bu şekilde eserler zarar görmeden de geçici bir sergi düzenlenebilir. Böyle bir örnek 1997 yılında Harbiye Askeri Müzesinde düzenlenen Şişli Atölyesi Sergisinde yaşandı. Daha önce İstanbul Resim ve Heykel Müzesinde konuyla ilgili bulunan eserleri vereceğini belirten müze idaresi, sergi açılınca eserleri vermemiştir. "Serginin yapıtlarının tümü bir koleksiyonda toplanmış olmadığından, önce yerlerinin belirlenmesi, sonra da bunların sahiplerinden toplanması ve sigortalanması önemli bir çalışmayı gerektirdi. (...)Ne yazık ki, bu sergide 15 civarında yapıt, MSÜ Resim ve Heykel Müzesi müdürünün baştaki olumlu sözlerine rağmen yer almamıştır. Çok yakın tarihlerde iki ayrı özel galeride açılan sergilere müze koleksiyonundan yapıtlar verilmesine karşın, Askeri Müze'de açılan bu önemli sergiye yapıt verilmemesi eserlerin korunmasından farklı bir nedeni gerektirmektedir.(...) Sergi reproduksiyonlarla tamamlanmaya çalışılmış".²⁷³ "(...) Görsel eğitim için orijinal eserlerle seyirci gözü arasında bir çalışma gerekmektedir(...) Yani gelen seyirci hem konuyla ilgili bilgileri yazılı olarak edinecek, hem de görsel olarak algılayacaktı. (...) Ancak sergimizin ikinci salonunda, sizin de yeterli bulmadığınız gibi, orijinal eserler sayısal açıdan oldukça az. Bunlar sergiyi amacına tam olarak ulaştıramamaktadır".²⁷⁴

Ancak eserlerin zarar göreceği durumlarda kopyalar önemli rol oynamaktadırlar. Projesini müzenin oluşturacağı gezici bir araç ile taşınabilen ve repordüksiyonlardan

²⁷² Karl E. Meyer, op. cit., s.266.

²⁷³ Fatoş, Özel, "Bir serginin ardından-Tomur Atagök'le söyleşi, Arredamento Dergisi . Sayı 97/06 (Haziran 1997), s. 132.

²⁷⁴ Ibid., "Adnan Çoker ile söyleşi". s.131.

oluşan bir eser grubu, eğitim amacıyla okullara gönderilebilir. Reprodüksiyonlar körler için kurulan özel müzelerde kullanılabilir. Tabi ki bu durumlarda orijinal eserlerin kullanılması söz konusu olamaz.

Fransa'daysa, dünyadaki meşhur eserlerin kopyalarını sergileyen bir müze vardır. Böylece, geçmişin "patina"sı olmasa bile, ziyaretçiler başka türlü göremeyecekleri eserleri kopyalarından görebilmektedirler.

5.1.7. Müzeye Davetli Sanatçıların Özgün Eserleri

Bu uygulama, daha çok çağdaş sanat müzelerini ilgilendirmektedir. Hem genç sanatçılara fırsat vermek ,hem de eski ustaların eserlerine yüklüce para ödmeden koleksiyonuna eser katmak amacıyla müze yönetimi , sanatçıları davet ederek müzede workshoplar düzenleyebilmektedir. Bu yolla ortaya çıkan eserleri sergiledikten sonra müze, koleksiyonlarına katabilir.

23.7.-23.8.1997 tarihleri arasında gerçekleştirilen 2. Uluslararası Avşa Granit Heykel Sempozyumu bunu hedeflemekteydi. Sempozyumun amacı şöyle açıklanmıştır: "Heykel sanatı ile izleyici arasındaki kopukluğu gidermek, Marmara Adaları'nın MÖ 500'lere uzanan mermer üretimi ve işleme atölyelerine gereken statüyü kazandırmak ve Avşa Adası'nın bir "Açık Hava Heykel Müzesi'ne" dönüşmesine katkıda bulunmak".²⁷⁵ Etkinlik süresince, sanatçılar projelerini uyguladılar ve 23.7.97'de serginin açılışı yapıldı. Sempozyumda üretilen eserler Avşa Adası'nın çeşitli noktalarında sürekli olarak sergilenecektir.

Diğer bir örnek, "Sanatta Buluşma" konulu workshoptur. Workshop'ta üretilen eserler 1-10.9.1997 tarihleri arasında İstanbul Deniz Müzesinde sergilenmiştir. Sergilenen

²⁷⁵ Arredamento Dergisi, Sayı 95 (Eylül 1997), s.24.

yapıtların ileride kurulması tasarlanan Çağdaş Sanat Müzesi'ne aktarılması amaçlanıyor.²⁷⁶

Öte yandan, Bulgar sanatçı Christo binaları giydirek bütünsel bir sanat eseri ortaya koymaktadır. Sanatçı Sarkis ise, Mayıs 1997'de Fransa'nın Nantes kentinin Güzel Sanatlar Müzesinin eserlerini, "Ses ve Işık" adlı enstalasyonlarının içine alarak müzeyle diyalog kurmaya çalışmaktadır.

Ancak bu tür uygulamaların mahsurları da vardır. Sırf finansal kaygılardan ötürü genç sanatçıların üretimine yönelen bir müze, gelecekte çoğu eserlerin önemsiz düşünülecekleri tehlikesiyle yüzyüzedir. Halbuki koleksiyon politikasına göre belli bir zaman dilimi geçmeden hiçbir eseri koleksiyonlarına katmayan Sanat Müzesi, eserlerin zamana karşı değerlendirilmelerinden daha emin olabilmektedir.

5.2. Kayıttan Düşürme

ICOM'un Mesleki Kodu'nun 4.1. sayılı maddesine göre "Müzenin ana işlevlerinden biri, eser edinmek ve onları gelecek kuşaklara aktarmak üzere korumaktır. Sonuç itibarıyla her zaman müzenin resmi olarak edindiği objelerin elden çıkarılmasına karşı güçlü bir muhalefet mevcut olmalı".

Amerikalı Sanat Müzeleri Müdürleri Derneği'nin "Sanat Müzelerinde Profesyonel Uygulamalar" isimli raporunun Ek B, IA ve IB'de şöyle anlatılmaktadır : "Kayıttan düşürme, koleksiyonun bakımı ve geliştirilmesinin yasal bir bölümü olabilir. Uygulandığında koleksiyonun nitelik ve uygunluğunun, pekiştirilme ve geliştirilmesini hedeflemelidir. Kayıttan düşürme ve satışla elden çıkarma işlevsel fonların sağlanması için kullanılmamalı ve elden çıkarmadan kaynaklanan gelir, eser edinme fonları olarak kullanılmalıdır".

²⁷⁶ Ibid., s.34.

Bir eserin müzenin kayıtlarından silinip müzeden çıkması, hem kişisel hem profesyonel ahlak sorunları içerdiği için dikkat isteyen bir uygulamadır. Bir müze bir eserin kayıttan düşürülmesini istediğinde, a) sanatçısına karşı, b) topluma karşı ve c) kültürel miras kavramına karşı sorumluluk taşımaktadır.²⁷⁷Konu tartışmalı olduğu için ve her ülke, hatta her müzeci değişik bir yaklaşım sergilediği için konuyla ilgili çok geniş bir bibliyografya mevcuttur.

Avrupa ile A.B.D.'nin konuya yaklaşımı farklıdır. ICOM'un "Mesleki Ahlak Kod'undan" hareket ederek Avrupa'daki müzeler kayıttan düşürmeye dikkatle yaklaşırken, A.B.D'deki müzeler bunda daha açık bir yaklaşım sergileyip kayıttan düşürmeyi müzenin normal bir uygulaması olarak algılamaktadırlar.²⁷⁸ Hatta iki bakış açısı, değişik kelimelerin kullanılmasıyla belirginleşmektedir: Amerika'da eksiltme/kayıttan düşürme anlamına gelen "deaccessioning" kelimesi kullanırken, Avrupa'da İngilizler, olarak elden çıkarma/satma/yok etme anlamına gelen "disposal" terimini tercih etmektedirler.²⁷⁹

Avrupa'da eskiden beri müzeler içerdikleri koleksiyonların hazine evi sayıldıkları için, bir objeyi elden çıkarmak neredeyse "günah" sayılmaktadır. A.B.D.'nde ise, müzeler "kamu yararına çalışan kurumlar olarak" konuya insanı da katarak yaklaşmaktadırlar. "(A.B.D.) Müzeleri , esasen birer eğitim kurumu olarak görmekteyiz. Amaçları da akıllıca toplamak, ihtiyatlı korumak ve kamuoyunun kullanımını ve zevk almasını teşvik etmektir. Bir eğitim kurumunda eser edinmek mekanik bir süreç olmak yerine akıllı seçim ve periyodik yeniden değerlendirmenin sonucudur. Hangi eğitimci bugün geçerli olan bir olgunun hiç bir zaman yeniden değerlendirilmeyeceğini savunabilir? (...) Ayrıca devlet müdahale etmeyip kültürel gelişimi insanların eline bırakmaktadır. (...) Her müze insanların onu desteklemeğe istekli oldukları kadar yaşayabilmektedir".²⁸⁰

²⁷⁷ J.L. Cruishank ve Pam Korza. op.cit. .s.141.

²⁷⁸ Marie Malaro , "Deaccessioning: The American Perspective, Museum Management and Curatorship Dergi. Cilt 10. Sayı 3 (Eylül 1991). s.274.

²⁷⁹ Fenna. Schmidt. "Codes of Museum Ethics and the Financial Pressures on Museums", ibid., s.266.

²⁸⁰ Marie. Malaro. op.cit., s.277.

Bunun yanı sıra, bir eseri kayıttan düşürmek için birçok neden vardır:²⁸¹

- Eser kullanılamayacak veya onarılamayacak kadar kötü durumda olabilir. Bu durumda eser kayıttan düşürülmeden evvel ikinci bir uzmanın fikri alınmalı. Bir çok önemli koleksiyon, değerlerinin farkına varmayan kişiler tarafından bozulmuştur.
- Taklit veya yanlış kimlik verilmiştir. Burada unutmamak lazım ki taklitler bile dönemleri veya asıl eserin önemi hakkında bir çok ipucu verebilir. Müze personelinin eğitiminde kullanılabilir. Gerçek eserlerle beraber ilginç bir geçici serginin konusunu oluşturabilirler.
- Müzenin koleksiyon politikasına uygun değildir. Ancak böyle bir karar almadan evvel küratörler, kendi tercihlerinin rol oynayıp oynamadığını sorgulamalıdır. Eser, koleksiyona alındıysa, bu, onu koleksiyona bağlayan geçerli bir nedenin varlığını gösterir.
- Eser yasadışı yollarla ihraç veya ithal veya çalınmış olup durum mahkeme tarafından incelenecektir.
- Bir eseri satıp daha iyi bir örnek alınacaktır. Bu birçok tehlike içeren bir uygulamadır. A.B.D.'nde büyük galeriler sistematik olarak koleksiyonlarını oluşturmak için bu yöntemi kullanıyorlar.
- Başka bir müzeyle değiş tokuş yapmakta da aynı tehlikeler söz konusudur. Ancak eser yine kamuoyuna gösterilmektedir.
- Aynı tip eserden müzede çok örnek vardır. Bu tip eserler okullara ödünç verilebilir.
- Geldiği ülke veya halka iade edilmek üzere.
- Cumhurbaşkanı'nın meskeninde kullanılmak, veya emri üzerine, ülkeyi ziyaret eden önemli bir yabancı Devlet adamına hediye edilmek üzere müzeden çıkartılabilir. Ancak bu genel olarak yanlış bir uygulamadır.
- Eseri barındıran kurum artık yoktur veya amaçlarını değiştirmiştir.

Geçerli bir neden bulunduktan sonra kayıttan düşürme kararı, küratör tarafından değil, müzenin idaresi tarafından yapılmalı. Bu durumda kişisel ahlak sorumluluğu söz konusu olduğundan dolayı, küratörler ve müze müdürü, bu sorumluluğu yönetimle paylaşmalı veya yönetime önerip, kararı yönetimden çıkartmalıdır. Özellikle, ICOM'un Kodunun 4.2., 4.3. sayılı maddeleri müzede çalışan biri koleksiyoncu ise veya özel

²⁸¹ Timothy. Ambrose ve Crispin Paine. op. cit., s.129.

galerilerle ilişki içinde ise, o zaman topluma karşı sorumluluğu daha büyük olduğundan dolayı tüm faaliyetlerinde açıklık olmalıdır.

Bunun için bir eser kayıttan düşürüldükten sonra, hemen sanat piyasasına başvurulmamalıdır. Eser belki başka bir müzenin koleksiyonuna uygun olabilir. İlk önce bağış, satış veya değiş tokuş seçenekleri, başka müzelere verilmelidir. Öte yandan, yaşayan bir sanatçının eseri söz konusuysa sanatçının başka bir eseriyle değiştirme yapılabilir.²⁸²Eseri bağışlayan veya mirasçıları durumdan haberdar olmalı ve yeni eserin edinmesinde bağışlayanların rolü tanınmalıdır.²⁸³

Müzeden obje satılırsa, alınan para koleksiyonun geliştirilmesi için kullanılmalıdır. ICOM'un ve Amerikan Sanat Müzeleri Müdürleri Derneği'nin Kodları da bu konuyu özellikle vurgulamaktadırlar. Her ne kadar bir eserin satışı, bir müzenin idari, finansal, personel, işletme alanında bir boşluğu karşılayabilirse de böyle bir uygulama ahlaki açıdan doğru değildir. Bir eserin satışından kaynaklanan gelir, müzenin koleksiyon politikasına uyan bir eserin satın alımında kullanılmalıdır.

Ayrıca müzeler, yasal işlemlere dikkat etmelidirler. Ülkelerarası, bazen de müzeler arası kayıttan düşürme politikasında çok farklılıklar olduğundan dolayı bazen ancak belirli bir neden için kayıttan düşürmeye izin olunca başka müzeler izin vermemektedirler.

Eğer bir eser bir müze koleksiyonundan özel bir koleksiyona girecekse, eserin konservasyonu ve belgelenmesinin sağlanması gereklidir. Bu konuda bir Uluslararası Sanat Eseri Kataloğu düzenlenebilir. Bu katalogta uluslararası alanda, hem özel koleksiyonlarda, hem müze koleksiyonlarında hem sanat piyasasındaki eserlerin hareketliliği takip edilecek ve eserlerin nerede olduğunu kaydedilecektir.²⁸⁴ Böyle bir

²⁸² Amerika Sanat Müzeleri Müdürleri Derneği, Ek B. IV. B.

²⁸³ Ibid., Ek B, VB.

²⁸⁴ Fenna, Schmidt, op.cit., s.267.

proje bilgisayar ağıyla ulusal seviyeden devletler arası seviyesine geliştirilebildiğinde, büyük ölçüde eserlerin yasadışı ticareti önlenebilir. Tabii ki böyle bir proje ulusal alanda müzeler, hükümet, koleksiyoncu, özel galeri ve müzayede evleri ve ICOM'un ülkede bulunan temsilciliği arasında işbirliği gerektiğinden, durum uluslararası alanda BM ve UNESCO gibi politik ve kültürel kuruluşlar tarafından düzenlenecektir.

Bazen bir kral veya hükümdar, halkının isteği dışında ve bilgisi bile olmadan koleksiyonlarını dağıtabilmektedir.

Bir müzede, eserlerin elden çıkarılması mecburi olabilir. Napoleon yenildikten sonra Viyana Kongresi'nin kararları doğrultusunda, seferleri sırasında alınan eserler ülkelerine teslim edilmiştir.

Öte yandan eski sömürgeci devletler tarafından, kültürel zenginlikleri Batı'nın müzelerine konulan Afrika, Yeni Zelanda ve Amerika'nın yerli halkları, BM nezdinde ulusal bilinçlerini ve kendi kimliklerini bulma çabaları çerçevesinde çalınmış eserlerini geri istemektedirler. Bu konuda Haziran 1993 tarihinde Yeni Zelanda'da yapılan "1. Uluslararası Yerli Halkların Kültürel ve Manevi Mülkiyet Hakları Konferansı"nı incelemekte yarar vardır.²⁸⁵ Yeni Zelanda'da toplanan 14 yerli aşiret temsilcisi ve 14 ülkeden gelen gözlemciler, "Yerli Halkların Kültürel ve Manevi Mülkiyet Hakları Matatua Deklarasyonu" kabul etmiştir. Deklarasyonun maddelerine göre:

- Dünyanın yerli halklarının, kendi belirleme (self-determination) hakkı vardır. Bu hakları itibarıyla, kültürel ve manevi mülkiyetlerin tek (exclusive) sahipleridirler.
- Müzelerde veya başka kurumlarda bulunan yerli halklara ait insan kalıntıları ve cenaze objeleri, geldikleri yerlere iade edilmelidir.
- Müzeler ve diğer kurumlar, halen barındırdıkları herhangi yerli kültürel objelerin envanterini söz konusu ülke ve yerli halklara vermelidirler.

²⁸⁵ Patrick. O' Keefe, "First International Conference on the Cultural and Intellectual Property Rights of Indigenous People". International Property. Cilt 4. Sayı 2, s.384.

- Müzeler ve başka kurumlar tarafından barındırılan yerli kültürel objeler, geleneksel sahiplerine iade edilmelidirler.

Öte yanda aynı Deklarasyonun 3.4. sayılı maddesinde, yerli halklar, Birleşmiş Milletlerden, 1993 Birleşmiş Milletler Uluslararası Kültür Senesine kendilerinin de dahil edilmesini istemektedirler.

Sonuç olarak, müzeciler arasında kayıttan düşürmenin bir tartışma alanı olduğunu görmekteyiz. Ülkelerarasında bu konuyla ilgili uygulamalar ve yasalar gibi, kişiler arasında da bir çok farklılıklar vardır. Bir çok müzeci, eserin kayıttan düşürülmesi mevcut koleksiyonun yararına olacaksa (yeni eser edinme ve konservasyonun pekiştirilmesi) konuya olumlu yaklaşmaktadır. Ayrıca bu konuda ihtiyatlı davranan ICOM Mesleki Ahlak Kodunun yeniden gözden geçirilmesini ve kayıttan düşürmeyi daha rahat ve geniş bir şekilde ele alınmasını istemektedirler.²⁸⁶ Bazılar genel olarak bu süreçten çekinmektedirler ve eserleri paraya çevirecek mallar olarak görmek istememektedirler.²⁸⁷ Öte yandan, A.B.D.'ndeki Müze Derneğinin "Müze Ahlakı" isimli raporunda yer alan aşağıdaki maddeye katılmamaktadırlar: "Genel olarak objeler fiziki bütünlükleri, otantiklikleri ve müzenin hedeflerine yararlı olma özelliklerini korudukları kadar müzede tutulmalı.²⁸⁸ Ayrıca, böyle düşünen müzeciler, müzenin a) eserlere iyi bakabilmesi için tüm uzun vadeli harcamalarını göz önüne bulundurması ve b)konservasyon ve yorum aracılığıyla mevcut koleksiyonlarından faydalanmasını istemektedirler.²⁸⁹

²⁸⁶ Fenna, Schmidt, loc.cit.

²⁸⁷ Tristan, Besterman, op.cit., s.34

²⁸⁸ Amerikalı Müzeler Derneği, Museum Ethics, Washington, 1978, s.12.

²⁸⁹ Tristan, Besterman, op.cit., s.41.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bugün sanat müzeleri, ve genel olarak müzeler, işlevlerini topluma yönelik olarak sürdürmektedirler. Müzeden çok kültürel merkez haline gelmişlerdir: çeşitli kesimlere değişik eğitim programları (öğrenciler, aileler, özürllüler, çocuklar, emekliler vs), konferanslar, filim/dia gösterimleri, konserler, yarışmalar, dernekler ve bunlar gibi faaliyetler, müzelerin hayatta etkin bir rol oynadıklarını göstermektedir.

Ancak müzenin "serveti", koleksiyonlarıdır. Müzeci, sorumluluğu ve bağlılığını ilk önce koleksiyonlarına borçludur. Koleksiyonların bakım, teşhir, belgeleme, koruma, geliştirme ve geleceğe intikal edilmesi müzenin başlıca görevidir. Koleksiyonuna saygı gösteren bir müze, koleksiyonlarının gelişigüzel gelişemeyeceklerini bilmektedir. Koleksiyonun geliştirilmesi dikkatli bir planlama isteyen bir konu olup belli ve yazılı bir koleksiyon politikasına göre gerçekleştirilmelidir.

Ancak, 2. bölümde gösterildiği gibi, koleksiyon politikasını, çeşitli etkenler etkilemektedir. Müzenin eser seçiminde tarafsız veya bağımsız davranmadığı bellidir. İdeolojik, toplumsal, siyasi, ekonomik gibi türlü nedenlere göre "uygun" olduğu için seçilen bir eser, müze için değil, küratörler için uygun olabilir. İnsanların önyargıları, beğenileri ve beklentilerini tatmin eden bir eser, müze koleksiyonunun ana hatlarına uymayabilir. Yanlış seçilmiş bir eser eninde sonunda müze için finansal, personel ve müzecilik açısından bir yükür. Müze, koleksiyonu için gereksiz, tamamlayıcı veya açıklayıcı niteliğinde olmayan bir esere bakmaya mecbur kalmaktadır.

Bunun için hem topluma hem koleksiyonuna saygılı ve yararlı olmasını hedefleyen bir müze için aşağıdaki maddeler önemlidir:

- Her müzenin açıkça belirtilmiş yazılı bir koleksiyon politikası olmalı.

- Koleksiyon politikası, varsa mevcut koleksiyonu baz olarak alarak düzenlenmelidir.
- Koleksiyon politikası, koleksiyonun geliştirilmesiyle ilgili her ayrıntıyı, hatalara yer vermeyecek şekilde düzenlenmelidir.
- Müze, koleksiyon politikasını oluştururken de, uygularken de uluslararası anlaşmalara ve ülkenin geçerli olan yasalarına uymalıdır.
- Müzeler "gerçeğin" tek sahipleri değildir. Bir müzede küratörler tarafından düzenlenen sergiler veya teşhirler, mutlaka işlediği konuyu "yanlı" olarak ele alacaktır. Bazen bir müzenin, tartışmalıdır diye bir konudan kaçması da bir nevi seçimdir. Buna çözüm olarak, bir sergiyi düzenleyen küratörlerin isimleri, serginin "yaratıcısı" olarak, sergi kataloğunda ve sergide yer almalılar.²⁹⁰
- Eser seçimi, koleksiyonun ihtiyaçlarına göre ve öncelik hep müzenin yararına olacak şekilde yapılmalı.
- Müze, seçimlerinde mümkün olduğu kadar tarafsız davranmalı. Bunu başarmak için yetki tek bir kişiye (müdür veya küratöre) verilmemeli. Eser seçimi bir Seçici Kurul tarafından yapılması gerekir: bu kurulda, Mütevelli Heyeti'nden katılımcı/katılımcılar, müdür, ilgili bölümlerin küratörleri, müzenin konservasyon uzmanı, müze dostları derneğinden katılımcı gibi kişiler yer almalılar. Bunların sayesinde bir eser seçiminde bir çok görüş açısı kararı oluşturacaktır.
- Müze yönetimi, müzeye alınan veya kayıttan düşürülen eserleri, sene sonunda yayınladığı raporda, dahil etmelidir: bir önceki senenin koleksiyon politikası, müzeye gölge düşürmeyecek şekilde, tüm ayrıntıları ve nedenleriyle anlatılmalı.
- Müze, koleksiyon politikasını oluştururken, aynı alanda faaliyet gösteren başka müzelerin koleksiyon politikasını göz önünde tutmalıdır. Böylece çıkar çatışması gibi olumsuzluklar önlenilmektedir.

²⁹⁰ Başmakale. Museums Journal. Cilt 94. Sayı 2 (Şubat 1994), s.7.

"İDEAL" KOLEKSİYON

Her müzenin, karakterine ve özelliklerine göre, "ideal" bir koleksiyonu vardır. "İdeal" koleksiyonda, müzenin vermek istediği mesajı en iyi şekilde sunabilecek ve tamamlayacak eserler yer almaktadır. Ancak söylediğimiz gibi, bu koleksiyon "ideal"dir. Yani müzenin belki alamayacağı veya mevcut olmayan eserlerden ibarettir. Örneğin, Empresyonist ressamların tablolarını teşhir eden bir müze, hiç bir zaman Hermitage Müzesinden veya New York'taki Metropolitan Müzesinden bu akımın başyapıtlarını alamayacaktır.

Ancak "ideal" koleksiyon, müzenin hedeflerini en iyi şekilde tanımlamak için iyi bir çıkış noktasıdır. Müze koleksiyonu için en uygun eserleri belirledikten sonra, mevcut eserler, personel, fonlar, yeterlilik, zaman gibi kıstasları inceleyip bu "ideal" koleksiyonu gerçekleştirmek için elindeki kaynakların müsait olup olmadıklarını tespit edecektir.

Bu şekilde, koleksiyonundaki mevcut eserleri tamamlayacak nitelikte eserleri alacak, mümkün olmayan eserlerin yerine başka eserler seçecektir: üslup açısından yakın olan eserler, reproduksiyonlar, grafik tablolar gibi araçlarla bu "ideal" koleksiyonunu tamamlayabilirler. Böylece, müzeler belli ve somut hedeflere dayanarak gerçekçi, müzeye yakışan ve topluma yararlı bir koleksiyon politikası gerçekleştirebilirler.

BİLGİSAYARLA KOLEKSİYON YÖNETİMİ SİSTEMİ (COLLECTION MANAGEMENT SYSTEM)

Bilgisayarla koleksiyon yönetimi sistemi, yeni teknolojilere dayanarak eserleri çağdaş bir şekilde ele almaktadır. Böyle bir sistem, müzelerin geleneksel uygulamalarını değiştirecektir. Bir eserin sisteme dahil edilmesi, o eserin müze koleksiyonuna girdiği andan itibaren başlayabilmektedir. Esere yapılan değişiklikler (bir bölümden diğer bir bölüme taşınması), taşınmalar (ödünç olarak başka bir ülkeye gitmesi), müdahaleler (bakım-onarım) gibi bir eser ile ilgili tüm ayrıntılar, bilgisayarlara kaydedilerek, müzecinin

işini kolaylaştırmaktadır. Ayrıca, arşiv ve envanter defteri de bilgisayara transfer edilirse, gereksiz yer kaybı ve verimsizlik azaltılmaktadır. Böyle bir sistemi kullanan müzeciler, koleksiyonlarını sürekli takip edebilecek ve bu şekilde eksikleri ve gereksinimlerini daha iyi bir şekilde anlayacaktır. Öte yandan, makineye bağlı olduğu için bu sistem, bir dereceye kadar insan faktörünü bertaraf edecektir.

Müzeci, sanat müzeleri için geliştirilecek böyle bir programla müzede bir sergi düzenlediği veya koleksiyonunun düzenini değiştirdiği zaman, eserleri kronoloji, üslup, sanatçı, konu olarak ayırt ederek, mesajını destekleyecek eserler seçilebilecektir.

Ayrıca bu tür bir program, özellikle binlerce eserin depolarda bulunduğu sanat müzelerinde küratörlere çok yardımcı olacaktır. Bu şekilde depoda bulunan ve konuyla ilgili olan eserler de unutulmayacak ve insanlar tarafından görülecektir.

KAYNAKLAR

Ambrose, Timothy ve Crispin Paine. **Museum Basics**. London: Routledge, 1993.

AAM (American Association of Museums). **New Museums for a New Century**. Washington: AAM, 1984.

AAMD (Association of Art Museums Directors). **Professional Practices in Art Museums**. New York: 1992.

Atagök, Tomur. "Çağdaş Müzecilik kavramı doğrultusunda Türk Sanat Müzelerinin kültürel etkinliklerinin saptanması". (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, M.S.Ü., İstanbul, 1985).

Atagök, Tomur. "M.S.Ü. Resim ve Heykel Müzesinden İstanbul Büyükşehir Belediyesi Nejat Eczacıbaşı Sanat Müzesine". **Tasarım Dergisi** Yıl: 4, Sayı: 30 (Aralık 1992) ss. 74-77

Atagök, Tomur. "Müze Tipolojisinin Gelişimi-I". **Tasarım Dergisi** Yıl: 4, Sayı: 30 (Aralık 1992), ss. 116-121.

Atagök, Tomur. "Koleksiyon Geliştirme". (Basılmamış Ders Notları, YTÜ, İstanbul 1992).

Atagök, Tomur. "Sanat Ortamında Müze Merkezli İlişkiler" **Kuruluşunun 150. Yılında Türk Müzeciliği Sempozyumu III Bildirileri**, İstanbul, 24-26 Eylül 1996.

Bazin, Germain. **The Museum Age**. New York: Universe Books Inc., 1967.

Bearman, David. "Interactivity in American Museums". **Museum Management and Curatorship Dergisi**. Cilt: 12, Sayı: 2 (Haziran 1993) ss. 183-193.

Berger, John. **Ways of Seeing**. London: Penguin Books, 1983

Besterman, Tristan. "Disposals from Museum Collections-Ethics and Practicalities". **Museum Management and Curatorship Dergisi** (Mart 1992). Cilt: 11, Sayı: 1, ss. 29-44.

Bowie, Theodore ve diğerleri. **East-West in Art. Patterns of Cultural and Aesthetic Relationships**. Bloomington: Indiana University Press, 1966

- Cansever, Turgut. "Karatepe Açık hava Müzeleri". **Tasarım Dergisi** Yıl:4, Sayı: 30, (Aralık 1992) ss.52-61.
- Chicago, Judy. **The Dinner Party**. New York: Penguin Books, 1996.
- Chilvers, Ian ve diğ. **The Oxford Dictionary of Art**. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Conforti, Michael. "History, Value and the 1990s Art Museum". **Management and Curatorship Dergisi**. Cilt:12, Sayı:3 (Eylül 1993) ss.245-255.
- Cooper, Douglas (ed.). **Great Family Collections**. New York: The Macmillan Company, 1965.
- Cruikshank, J.L. ve Pam Korza. **Going Public: A field guide to developments in art in public places**. 2.b. Amherst, 1990.
- Dayıoğlu, Server. "Divan Edebiyatı Müzesi (Galat Mevlevihanesi) ve Çağdaş Müzecilik Bağlamında Değerlendirilmesi". (Müzecilik Yüksek Lisans Bitirme Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1993).
- De Gaigneron Axelle. "Louvre: Un certain itinéraire". **Connaissance des Arts Dergisi** (Kasım 1986). No 417, ss.55-63.
- Donahue, F. Paul. "A Strategy for Developing and Managing a National Collection". **Museum Management and Curatorship Dergisi** Cilt:12, Sayı:3 (Eylül 1993), ss.257-266.
- Fleming, David. "Immaculate Collections, Speculative Conceptions". **Museum Management and Curatorship Dergisi** Cilt:10, Sayı: 3 (Eylül 1991), ss.263-272.
- Freudenheim, Tom. "The Enola Gay and the Smithsonian: History Museum in Crisis?". **Kent ve Toplumsal Tarih Müzeleri Sempozyumu Bildirileri**. İstanbul, Haziran 1995.
- Güven, Meltem. "Türkiye'deki Sanat Müzelerinde Sergileme Malzemesi ve Düzeninin İrdelenmesi". (Müzecilik Yüksek Lisans Bitirme Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1995).
- Haskell, Francis. **History and its images: Art and the Interpretation of the Past**. New Haven: Yale University Press, 1993.

Hudson, Kenneth. **Museums for the 1980's: A survey of World Trends**. Paris: UNESCO, 1977.

Jordan, Glenn ve Chris Weedon. **Cultural Politics. Class, Gender, Race and the Postmodern World**. Oxford: Blackwell, 1995.

The J. Paul Getty Museum. **Handbook of the Collections**. 2.b. California: The J. Paul Getty Museum, 1989.

The J. Paul Getty Museum. **Guide to the Villa and its Gardens**. 2.b. California: The J. Paul Getty Museum, 1989.

Keyser, Barbara. "Saving the significance". **Museum Management and Curatorship Dergisi** Cilt:13, Sayı: 2 (Haziran 1994) ss.130-159.

Kuh, Katharine. **The Open Eye...in Pursuit of Art**. New York: Harper & Row, 1971.

"La National Gallery pour le meilleur et pour le pire". **Le Journal des Arts Gazetesi**. No 22 (Şubat 1996), s.39.

Lewis, Geoffrey. "Attitudes to Disposal from Museum Collections". **Museum Management and Curatorship Dergisi** (Mart 1992). Cilt: 11, Sayı:1, ss.19-28.

Lewison, Jeremy. "New Directions for a National Collection". **Museum Management and Curatorship Dergisi**. Cilt:10, No 2 (Haziran 1991), s.198-203.

Lowenthal, David. "Memory and Oblivion". **Museum Management and Curatorship Dergisi**. Cilt :12, Sayı:2 (Haziran 1993), ss.171-182.

Lubar, Steven. "The story of an exhibit on cultural pluralism". **Kent ve Toplumsal Tarih Müzeleri Sempozyumu Bildirileri**. İstanbul, Haziran, 1995.

Maden, Can. "Sanat Bienallerinin Çağdaş Sanat Ortamına Katkısının Venedik Bienali Bağlamında İrdelenmesi". (Müzecilik Yüksek Lisans Bitirme Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İstanbul, 1996).

Malaro, C. Marie. "Deaccessioning: The American Perspective". **Museum Management and Curatorship Dergisi** Cilt:10, Sayı:3 (Eylül 1991) ss.273-279.

Mercillon, Henri. "Vers une politique des musées". **Connaissance des Arts dergisi**. No 417 (Kasım 1986), ss.70-75.

- Mérot, Alain (der.). "Francis Haskell. L'homme des redécouvertes". **Beaux Arts Dergisi** (Ocak 1987). No 42, ss.24-25.
- Meyer, Karl E. **The Art Museum. Power, Money, Ethics**. New York: W. Morrow and Co. Inc., 1979.
- Mitchell, Timothy. "The World as Exhibition". **Comparative Studies in Society and History Dergisi** Cilt:31, Sayı:2 (Nisan 1989) ss.215-236.
- Mutlu, Belkis. "Dolmabahçe Sarayı Veliâht Dairesinin Resim ve Heykel Müzesi olarak kullanılması". **Milli Saraylar Sempozyumu Bildirileri**, 1985
- Nowikowski, Frank. "The Tangled Web of Art's War Victim". **History Today Dergisi**. Cilt :44, Sayı:5 (Mayıs 1994) ss.3-4.
- O' Keefe, Patrick J. "First International Conference on the Cultural and Intellectual Property Rights of Indigenous Peoples". **International Journal of Cultural Property**. Cilt:4, Sayı:2. ss.382-387.
- Özcan, Oğuzhan ve Halenur Katıpoğlu. "M.S.Ü. İstanbul Resim ve Heykel zesi: Elektronik Ortamda Çağdaş Müzecilik üzerine yapılan bir Araştırma". **Kuruluşunun 150. yılında Türk Müzeciliği Sempozyumu III Bildirileri**, İstanbul 24-26 Eylül 1996.
- Parker, Pearson Michael ve Colin Richards. **Architecture and Order. Approaches to Social Space**. New York: Routledge, 1994.
- Pasinli, Alpay. "Osman Hamdi Bey'in Müzecilik Yönü ve İstanbul Arkeoloji Müzeleri". **I. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildirileri**. İstanbul, 2-5 Ekim 1990.
- "Plus d' espace pour le MoMA". **Le Journal des Arts Gazetesi** (Şubat 1996). Sayı:22, s.37.
- Potterton, Holman. **The National Gallery-London**. London: Thames and Hudson Ltd, 1988.
- Prentice, Richard. "Perceptual Deterrents to Visiting Museums and Other Heritage Attractions". **Museum Management and Curatorship Dergisi**. Cilt:13, Sayı: 3 (Eylül 1994) ss.264-279.
- "Public Art Galleries in Britain and in Germany: An acquisitions policy for the 1990s". (Edited transcription of the proceedings of the above mentioned International Conference). **Museum Management and Curatorship Dergisi** (Haziran 1991). Cilt:10, Sayı:2, s.s.118-203.

- Reitlinger, Gerald. **The Economics of Taste. The Rise and Fall of the Picture Market, 1760-1960.** New York: Holt, Rinehart and Winston, 1961
- Rotberg, Robert I. ve Theodore K. Rabb (ed.). **Art and History. Images and their Meaning.** Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Ruckstull, F.W. **Great Works of Art and What makes them Great.** New York: The Knickerbocker Press, 1925.
- Şahin, Emine. "Müze olarak kullanılan tarihi Binalarda Sergileme ve Depolama Koşullarının M.S.Ü. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Örneği üzerinde İrdelenmesi". (Müzecilik Yüksek Lisans Bitirme Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1993).
- Scaltsa, Matoula. "Defending Sponsorship and Defining the Responsibility of Governments towards the Visual Arts". **Museum Management and Curatorship Dergisi**. Cilt:11, Sayı:4 (Aralık 1992) ss.387-392.
- Schmidt, Fenna. "Codes of Museum Ethics and the Financial Pressures on Museums". **Museum Management and Curatorship Dergisi** (Eylül 1992). Cilt :11, Sayı:3, ss.257-268.
- Schouten, F.J. Frans. "The Future of Museums". **Museum Management and Curatorship Dergisi** (Aralık 1993). Cilt:12, Sayı:4, ss.381- 386.
- Schouten, Frans ve Dirk Houtgraaf. "The Management of Communication: A systematic Approach to the Design of Museum Displays". **Museum Management and Curatorship Dergisi**. Cilt:14, Sayı:3, ss.299-307
- Schouten, Frans. "The Paradox of the Map: Semiotics and Museum Education" **Museum Management and Curatorship Dergisi** : Cilt:11, Sayı:3, ss.285-289.
- Smith, A. Robert ve Eric Severeid. **Washington. Magnificent Capital.** New York: Doubleday & Company Inc., 1965.
- Talley, Kirby M. Jr. "The Old Road and the Mind's Internal Heaven: Preservation of the Cultural Heritage in Times of Armed Conflict". **Museum Management and Curatorship Dergisi**. Cilt:14, Sayı:1, ss.57-64.
- Tompson, John M.A. ve diğerleri. **Manual of Curatorship, A Guide to Museum Practice.** London: Butterword.
- Van der Kemp, Gerald ve Daniel Meyer. **Versailles.** Paris: Editions d'Art Lys, 1984.

- Whittingham, Selby. "Breach of Trust over Gifts of Collections". **International Journal of Cultural Property**. Cilt:4, Sayı:2, ss.255-308.
- Winans, Edgar V. "The Head of the King: Museums and the Path to Resistance" **Comparative Studies in Society and History Dergisi** Cilt:36, Sayı:2, ss.221-241.
- Young, Linda. "Significance ,Connoisseurship and Facilitation: New Techniques for Assessing Museum Acquisitions". **MMC Dergisi** Cilt:13, Sayı:2, (Haziran 1994). ss.191-199.
- Zolberg, Vera L. "Museums Face to Face with the Millenium: The View of a Sociologist". **MMC Dergisi** Cilt:13, Sayı:2 (Haziran 1994), ss.184-190.





EK - 1

ICOM Code of Professional Ethics

I. Preamble

The ICOM Code of Professional Ethics was adopted unanimously by the 15th General Assembly of ICOM meeting in Buenos Aires, Argentina on 4 November 1986.

It provides a general statement of professional ethics, respect for which is regarded as a minimum requirement to practise as a member of the museum profession. In many cases it will be possible to develop and strengthen the *Code* to meet particular national or speci-

alized requirements and ICOM wishes to encourage this. A copy of such developments of the *Code* should be sent to the Secretary General of ICOM, Maison de l'Unesco, 1 rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15, France.

For the purposes of Articles 2 para. 2, 9 para. 1(d), 14 para. 17(b), 15 para. 7(c), 17 para. 12(e) and 18 para. 7(d) of the ICOM *Statutes*, this *Code* is deemed to be the statement of professional ethics referred to therein.

1. Definitions

1.1. The International Council of Museums (ICOM)

ICOM is defined in Article 1 para. 1 of its *Statutes* as "the international non-governmental organization of museums and professional museum workers established to advance the interests of museology and other disciplines concerned with museum management and operations."

The objectives of ICOM, as defined in Article 3 para. 1 of its *Statutes*, are:

"(a) To encourage and support the establishment, development and professional management of museums of all kinds;

(b) To advance knowledge and understanding of the nature, functions and role of museums in the service of society and of its development;

(c) To organize co-operation and mutual assistance between museums and between professional museum workers in the different countries;

(d) To represent, support and advance the interests of professional museum workers of all kinds;

(e) To advance and disseminate knowledge in museology and other disciplines concerned with museum management and operations."

1.2. Museum

A museum is defined in Article 2 para. 1 of the *Statutes* of the International Council of Museums as "a non-profit making, permanent institution in the service of society and of its development, and open to the public which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, material evidence of people and their environment."

(a) The above definition of a museum shall be applied without limitation arising from the nature of the governing body, the territorial character, the functional structure or the orientation of the collections of the institution concerned.

(b) In addition to institutions designated as 'museums' the following qualify as museums for the purposes of this definition:

- (i) natural, archaeological and ethnographic monuments and sites of a museum nature that acquire, conserve and communicate material evidence of people and their environment;
- (ii) institutions holding collections of and displaying live specimens of plants and animals, such as botanical and zoological gardens, aquaria and vivaria;
- (iii) science centres and planetaria;
- (iv) conservation institutes and exhibition galleries permanently maintained by libraries and archive centres;

(v) nature reserves;

(vi) such other institutions as the Executive Council, after seeking the advice of the Advisory Committee, considers as having some or all of the characteristics of a museum, or as supporting museums and professional museum workers through museological research, education or training."

1.3. The Museum Profession

ICOM defines the members of the museum profession, under Article 2, para. 2 of its *Statutes*, as follows: "Professional museum workers include all the personnel of museums or institutions qualifying as museums in accordance with the definition in Article 2 para. 1 (as detailed under para. 1.2 above), having received specialized training, or possessing an equivalent practical experience, in any field relevant to the management and operations of a

museum, and privately or self-employed persons practising in one of the museological professions and who respect the *ICOM Code of Professional Ethics*."

1.4. Governing Body

The government and control of museums in terms of policy, finance and administration etc., varies greatly from one country to another, and often from one museum to another within a country according to the legal and other national or local provisions of the particular country or institution.

In the case of many national museums the Director, Curator or other professional head of the museum may be appointed by, and directly responsible to, a Minister or a Government Department, whilst most local government museums are similarly governed and controlled by the appropriate local authority. In many other cases the government and control of the museum is vested in some form of independent body, such as a board of trustees, a society, a non-profit company, or even an individual.

For the purposes of this *Code* the term "Governing Body" has been used throughout to signify the superior authority concerned with the policy, finance and administration of the museum. This may be an individual Minister or official, a Ministry, a local authority, a Board of Trustees, a Society, the Director of the museum or any other individual or body. Directors, Curators or other professional heads of the museum are responsible for the proper care and management of the museum.

II. Institutional Ethics

2. Basic Principles for Museum Governance

2.1. Minimum Standards for Museums

The governing body or other controlling authority of a museum has an ethical duty to maintain, and if possible enhance, all aspects of the museum, its collections and its services. Above all, it is the responsibility of the governing body to ensure that all of the collections in their care are adequately housed, conserved and documented.

The minimum standards in terms of finance, premises, staffing and services will vary according to the size and responsibilities of each museum. In some countries such minimum standards may be defined by law or other government regulation and in others guidance on and assessment of minimum standards is available in the form of "Museum Accreditation" or similar schemes. Where such guidance is not available locally, it can

usually be obtained from appropriate national and international organizations and experts, either directly or through the National Committee or appropriate International Committee of ICOM.

2.2. Constitution

Each museum should have a written constitution or other document setting out clearly its legal status and permanent, non-profit nature, drawn up in accordance with appropriate national laws in relation to museums, the cultural heritage, and non-profit institutions. The governing body or other controlling authority of a museum should prepare and publicize a clear statement of the aims, objectives and policies of the museum, and of the role and composition of the governing body itself.

2.3. Finance

The governing body holds the ultimate financial responsibility for the museum and for the protecting and nurturing of its various assets: the collections and related documentation, the premises, facilities and equipment, the financial assets, and the staff. It is obliged to develop and define the purposes and related policies of the institution, and to ensure that all of the museum's assets are properly and effectively used for museum purposes. Sufficient funds must be available on a regular basis, either from public or private sources, to enable the governing body to carry out and develop the work of the museum. Proper accounting procedures must be adopted and maintained in accordance with the relevant national laws and professional accountability standards.

2.4. Premises

The board has specially strong obligations to provide accommodation giving a suitable environment for the physical security and preservation of the collections. Premises must be adequate for the museum to fulfil within its stated policy its basic functions of collection, research, storage, conservation, education and display, including staff accommodation, and should comply with all appropriate national legislation in relation to public and staff safety. Proper standards of protection should be

provided against such hazards as theft, fire, flood, vandalism and deterioration, throughout the year, day and night. The special needs of disabled people should be provided for, as far as practicable, in planning and managing both buildings and facilities.

2.5. Personnel

The governing body has a special obligation to ensure that the museum has staff sufficient in both number and kind to ensure that the museum is able to meet its responsibilities. The size of the staff, and its nature (whether paid or unpaid, permanent or temporary), will depend on the size of the museum, its collections and its responsibilities. However, proper arrangements should be made for the museum to meet its obligations in relation to the care of the collections, public access and services, research, and security.

The governing body has particularly important obligations in relation to the appointment of the director of the museum, and whenever the possibility of terminating the employment of the director arises, to ensure that any such action is taken only in accordance with appropriate procedures under the legal or other constitutional arrangements and policies of the museum, and that any such staff changes are made in a professional and ethical manner, and in accordance with what is judged to be the best interests of the museum, rather than any personal or external factor or prejudice. It should also ensure that the same principles are applied in relation to any appointment, promotion, dismissal or demotion of the personnel of the museum by the director or any other senior member of staff with staffing responsibilities.

The governing body should recognize the diverse nature of the museum profession, and the wide range of specializations that it now encompasses, including conservator/restorers, scientists, museum education service personnel, registrars and computer specialists, security service managers, etc. It should ensure that the museum both makes appropriate use of such specialists where required and that such specialized personnel are properly recognized as full members of the professional staff in all respects.

Members of the museum profession require appropriate academic, technical and profes-

2.11. Legal Obligation

object in a museum's collection, all aspects of the commercial venture must be carried out in a manner that will not discredit either the integrity of the museum or the intrinsic value of the original object. Great care must be taken to identify permanently such objects for what they are, and to ensure accuracy and high quality in their manufacture. All items offered for sale should represent good value for money and should comply with all relevant national legislation.

ods. The museum should also offer the public reasonable access to members of staff by appointment or other arrangement, and full access to information about the collections, subject to any necessary restrictions for reasons of confidentiality or security as discussed in para. 7.3 below.

2.8. Displays, Exhibitions and Special Activities

Subject to the primary duty of the museum to preserve unimpaired for the future the significant material that comprises the museum collections, it is the responsibility of the museum to use the collections for the creation and dissemination of new knowledge, through research, educational work, permanent displays, temporary exhibitions and other special activities. These should be in accordance with the stated policy and educational purpose of the museum, and should not compromise either the quality or the proper care of the collections. The museum should seek to ensure that information in displays and exhibitions is honest and objective and does not perpetuate myths or stereotypes.

2.9. Commercial Support and Sponsorship

Where it is the policy of the museum to seek and accept financial or other support from commercial or industrial organizations, or from other outside sources, great care is needed to define clearly the agreed relationship between the museum and the sponsor. Commercial support and sponsorship may involve ethical problems and the museum must ensure that the standards and objectives of the museum are not compromised by such a relationship.

2.10. Museum Shops and Commercial Activities

Museum Shops and any other commercial activities of the museum, and any publicity relating to these, should be in accordance with a clear policy, should be relevant to the collections and the basic educational purpose of the museum, and must not compromise the quality of those collections. In the case of the manufacture and sale of replicas, reproductions or other commercial items adapted from an

sional training in order to fulfil their important role in relation to the operation of the museum and the care for the heritage, and the governing body should recognize the need for, and value of, a properly qualified and trained staff, and offer adequate opportunities for further training and re-training in order to maintain an adequate and effective workforce.

A governing body should never require a member of the museum staff to act in a way that could reasonably be judged to conflict with the provisions of this *Code of Ethics*, or any national law or national code of professional ethics.

The Director or other chief professional officer of a museum should be directly responsible to, and have direct access to, the governing body in which trusteeship of the collections is vested.

2.6. Educational and Community Role of the Museum

By definition a museum is an institution in the service of society and of its development, and is generally open to the public (even though this may be a restricted public in the case of certain very specialized museums, such as certain academic or medical museums, for example).

The museum should take every opportunity to develop its role as an educational resource used by all sections of the population or specialized group that the museum is intended to serve. Where appropriate in relation to the museum's programme and responsibilities, specialist staff with training and skills in museum education are likely to be required for this purpose.

The museum has an important duty to attract new and wider audiences within all levels of the community, locality or group that the museum aims to serve, and should offer both the general community and specific individuals and groups within it opportunities to become actively involved in the museum and to support its aims and policies.

2.7. Public Access

The general public (or specialized group served, in the case of museums with a limited public role), should have access to the displays during reasonable hours and for regular peri-

3. Acquisitions to Museum Collections

3.1. Collecting Policies

Each museum authority should adopt and publish a written statement of its collecting policy. This policy should be reviewed from time to time, and at least once every five years. Objects acquired should be relevant to the purpose and activities of the museum, and be accompanied by evidence of a valid legal title. Any conditions or limitations relating to an acquisition should be clearly described in an instrument of conveyance or other written documentation. Museums should not, except in very exceptional circumstances, acquire material that the museum is unlikely to be able to catalogue, conserve, store or exhibit, as appropriate, in a proper manner. Acquisitions outside the current stated policy of the museum should only be made in very exceptional circumstances, and then only after proper consideration by the governing body of the museum itself, having regard to the interests of the objects under consideration, the national or other cultural heritage and the special interests of other museums.

3.2. Acquisition of Illicit Material

The illicit trade in objects destined for public and private collections encourages the destruction of historic sites, local ethnic cultures, theft at both national and international levels, places at risk endangered species of flora and fauna, and contravenes the spirit of national and international patrimony. Museums should recognize the relationship between the marketplace and the initial and often destructive

taking of an object for the commercial market, and must recognize that it is highly unethical for a museum to support in any way, whether directly or indirectly, that illicit market.

A museum should not acquire, whether by purchase, gift, bequest or exchange, any object unless the governing body and responsible officer are satisfied that the museum can acquire a valid title to the specimen or object in question and that in particular it has not been acquired in, or exported from, its country of origin and/or any intermediate country in which it may have been legally owned (including the museum's own country), in violation of that country's laws.

So far as biological and geological material is concerned, a museum should not acquire by any direct or indirect means any specimen that has been collected, sold or otherwise transferred in contravention of any national or international wildlife protection or natural history conservation law or treaty of the museum's own country or any other country except with the express consent of an appropriate outside legal or governmental authority.

So far as excavated material is concerned, in addition to the safeguards set out above, the museum should not acquire by purchase objects in any case where the governing body or responsible officer has reasonable cause to believe that their recovery involved the recent unsentimental or intentional destruction or damage of ancient monuments or archaeological sites, or involved a failure to disclose the finds to the owner or occupier of the land, or to the proper legal or governmental authorities.

If appropriate and feasible, the same tests as are outlined in the above four paragraphs

4. Disposal of Collections

4.1. General Presumption of Permanence of Collections

of disposal exist, a museum may not be completely free to dispose of items acquired: where financial assistance has been obtained from an outside source (e.g. public or private grants, donations from a Friends of the Museum organization, or private benefactor), disposal would normally require the consent of all parties who had contributed to the original purchase.

Where the original acquisition was subject to mandatory restrictions these must be observed unless it can be clearly shown that adherence to such restrictions is impossible or substantially detrimental to the institution. Even in these circumstances the museum can only be relieved from such restrictions through appropriate legal procedures.

4.3. De-accessioning Policies and Procedures

Where a museum has the necessary legal powers to dispose of an object the decision to sell or otherwise dispose of material from the collections should only be taken after due consideration, and such material should be offered first, by exchange, gift or private treaty sale, to other museums before sale by public auction or other means is considered. A decision to dispose of a specimen or work of art, whether by exchange, sale or destruction (in the case of an item too badly damaged or deteriorated to be restorable) should be the responsibility of the governing body of the museum, not of the curator of the collection concerned acting alone. Full records should be kept of all such decisions and the objects involved, and proper arrangements made for the preservation and/or transfer, as appropriate, of the documentation relating to the object concerned, including photographic records where practicable.

Neither members of staff, nor members of the governing bodies, or members of their families or close associates, should ever be permitted to purchase objects that have been de-accessioned from a collection. Similarly, no such person should be permitted to appropriate in any other way items from the museum collections, even temporarily, to any personal collection or for any kind of personal use.

By definition one of the key functions of almost every kind of museum is to acquire objects and keep them for posterity. Consequently there must always be a strong presumption against the disposal of specimens to which a museum has assumed formal title. Any form of disposal, whether by donation, exchange, sale or destruction requires the exercise of a high order of curatorial judgement and should be approved by the governing body only after full expert and legal advice has been taken.

Special considerations may apply in the case of certain kinds of specialized institutions such as "living" or "working" museums, and some teaching and other educational museums, together with museums and other institutions displaying living specimens, such as botanical and zoological gardens and aquaria, which may find it necessary to regard at least part of their collections as "fungible" (i. e. replaceable and renewable). However, even here there is a clear ethical obligation to ensure that the activities of the institution are not detrimental to the longterm survival of examples of the material studied, displayed or used.

4.2. Legal or other Powers of Disposal

The laws relating to the protection and permanence of museum collections, and to the power of museums to dispose of items from their collection vary greatly from country to country, and often from one museum to another within the same country. In some cases no disposals of any kind are permitted, except in the case of items that have been seriously damaged by natural or accidental deterioration. Elsewhere, there may be no explicit restriction on disposals under general law.

Where the museum has legal powers permitting disposals, or has acquired objects subject to conditions of disposal, the legal or other requirements and procedures must be fully complied with. Even where legal powers

should avoid acquiring material with special local connections or of special local interest from the collecting area of another museum without due notification of intent.

3.5. Conditional Acquisitions and other Special Factors

Gifts, bequests and loans should only be accepted if they conform to the stated collecting and exhibition policies of the museum. Offers that are subject to special conditions may have to be rejected if the conditions proposed are judged to be contrary to the long-term interests of the museum and its public.

3.6. Loans to Museums

Both individual loans of objects and the mounting or borrowing of loan exhibitions can have an important role in enhancing the interest and quality of a museum and its services. However, the ethical principles outlined in paras. 3.1 to 3.5 above must apply to the consideration of proposed loans and loan exhibitions as to the acceptance or rejection of items offered to the permanent collections: loans should not be accepted nor exhibitions mounted if they do not have a valid educational, scientific or academic purpose.

3.7. Conflicts of Interest

The collecting policy or regulations of the museum should include provisions to ensure that no person involved in the policy or management of the museum, such as a trustee or other member of a governing body, or a member of the museum staff, may compete with the museum for objects or may take advantage of privileged information received because of his or her position, and that should a conflict of interest develop between the needs of the individual and the museum, those of the museum will prevail. Special care is also required in considering any offer of an item either for sale or as a tax-benefit gift, from members of governing bodies, members of staff, or the families or close associates of these.

3.3. Field Study and Collecting

Museums should assume a position of leadership in the effort to halt the continuing degradation of the world's natural history, archaeological, ethnographic, historic and artistic resources. Each museum should develop policies that allow it to conduct its activities within appropriate national and international laws and treaty obligations, and with a reasonable certainty that its approach is consistent with the spirit and intent of both national and international efforts to protect and enhance the cultural heritage.

Field exploration, collecting and excavation by museum workers present ethical problems that are both complex and critical. All planning for field studies and field collecting must be preceded by investigation, disclosure and consultation with both the proper authorities and any interested museums or academic institutions in the country or area of the proposed study sufficient to ascertain if the proposed activity is both legal and justifiable on academic and scientific grounds. Any field programme must be executed in such a way that all participants act legally and responsibly in acquiring specimens and data, and that they discourage by all practical means unethical, illegal and destructive practices.

3.4. Co-operation between Museums in Collecting Policies

Each museum should recognize the need for co-operation and consultation between all museums with similar or overlapping interests and collecting policies, and should seek to consult with such other institutions both on specific acquisitions where a conflict of interest is thought possible and, more generally, on defining areas of specialization. Museums should respect the boundaries of the recognized collecting areas of other museums and

or multilateral co-operation schemes to assist museums in countries which are considered to have lost a significant part of their cultural heritage in the development of adequate museums and museum resources should be explored.

Museums should also respect fully the terms of the *Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict* (The Hague Convention, 1954), and in support of this *Convention*, should in particular abstain from purchasing or otherwise appropriating or acquiring cultural objects from any occupied country, as these will in most cases have been illegally exported or illicitly removed.

4.5. Income from Disposal of Collections

Any moneys received by a governing body from the disposal of specimens or works of art should be applied solely for the purchase of additions to the museum collections.

III. Professional Conduct

5. General Principles

5.1. Ethical Obligations of Members of the Museum Profession

Employment by a museum, whether publicly or privately supported, is a public trust involving great responsibility. In all activities museum employees must act with integrity and in accordance with the most stringent ethical principles as well as the highest standards of objectivity.

An essential element of membership of a profession is the implication of both rights and obligations. Although the conduct of a professional in any area is ordinarily regulated by the basic rules of moral behaviour which govern human relationships, every occupation involves standards, as well as particular duties, responsibilities and opportunities that from time to time create the need for a statement of guiding principles. The museum professional should understand two guiding principles: first, that museums are the object of a public trust whose value to the community is in direct

5.2. Personal Conduct

Loyalty to colleagues and to the employing museum is an important professional responsibility, but the ultimate loyalty must be to fundamental ethical principles and to the profession as a whole.

Applicants for any professional post should divulge frankly and in confidence all information relevant to the consideration of their applications, and if appointed should recognize that museum work is normally regarded as a full-time vocation. Even where the terms of employment do not prohibit outside employment or business interests, the Director and other senior staff should not undertake other paid employment or accept outside commissions without the express consent of the governing body of the museum. In tendering resignations from their posts, members of the professional staff, and above all the Director, should consider carefully the needs of the museum at the time. A professional person, having recently accepted a new appointment, should consider seriously their professional

commitment to their present post before applying for a new post elsewhere.

5.3. Private Interests

While every member of any profession is entitled to a measure of personal independence, consistent with professional and staff responsibilities, in the eyes of the public no private business or professional interest of a member of the museum profession can be wholly separated from that of the professional's institution or other official affiliation, despite disclaimers that may be offered. Any museum-related activity by the individual may reflect on the institution or be attributed to it. The professional must be concerned not only with the true personal motivations and interests, but also with the way in which such actions might be construed by the outside observer. Museum employees and others in a close relationship with them must not accept gifts, favours, loans or other dispensations or things of value that may be offered to them in connection with their duties for the museum (see also para. 8.4 below).

6. Personal Responsibility to the Collections

6.1. Acquisitions to Museum Collections

The Director and professional staff should take all possible steps to ensure that a written collecting policy is adopted by the governing body of the museum, and a thereafter reviewed and revised as appropriate at regular intervals. This policy, as formally adopted and revised by the governing body, should form the basis of all professional decisions and recommendations in relation to acquisitions.

Negotiations concerning the acquisition of museum items from members of the general public must be conducted with scrupulous fairness to the seller or donor. No object should be deliberately or misleadingly identified or valued, to the benefit of the museum and to the detriment of the donor, owner or previous owners, in order to acquire it for the museum collections nor should be taken nor retained on loan with the deliberate intention of improperly procuring it for the collections.

6.2. Care of Collections

It is an important professional responsibility to ensure that all items accepted temporarily or permanently by the museum are properly and fully documented to facilitate provenance, identification, condition and treatment. All objects accepted by the museum should be properly conserved, protected, and maintained.

Careful attention should be paid to the means of ensuring the best possible security as a protection against theft in display, working or storage areas, against accidental damage when handling objects, and against damage or theft in transit. Where it is the national or local policy to use commercial insurance arrangements, the staff should ensure that the insurance cover is adequate, especially for objects in transit and loan items, or other objects, which are not owned by the museum but which are its current responsibility.

Members of the museum profession should not delegate important curatorial, conservation, or other professional responsibilities to persons who lack the appropriate knowledge and skill, or who are inadequately supervised, in the case of trainees or approved volunteers, where such persons are allowed to assist in the care of the collections. There is also a clear duty to consult professional colleagues within or outside the museum if at any time the expertise available in a particular museum or department is insufficient to ensure the welfare of items in the collections under its care.

6.3. Conservation and Restoration of Collections

One of the essential ethical obligations of each member of the museum profession is to ensure the proper care and conservation of both existing and newly-acquired collections and individual items for which the member of the profession and the employing institutions are responsible, and to ensure that as far as is reasonable the collections are passed on to future generations in as good and safe a condition as practicable having regard to current knowledge and resources.

In attempting to achieve this high ideal, special attention should be paid to the growing body of knowledge about preventative conservation methods and techniques, including the provision of suitable environmental protection against the known natural or artificial causes of deterioration of museum specimens and works of art.

There are often difficult decisions to be made in relation to the degree of replacement or restoration of lost or damaged parts of a specimen or work of art that may be ethically acceptable in particular circumstances. Such decisions call for proper co-operation between all with a specialized responsibility for the object, including both the curator and the conservator or restorer, and should not be decided unilaterally by one or the other acting alone.

The ethical issues involved in conservation and restoration work of many kinds are a major study in themselves, and those with special responsibilities in this area, whether as director, curator, conservator or restorer, have an important responsibility to ensure that they are familiar with these ethical issues, and with

appropriate professional opinion, as expressed in some detailed ethical statements and codes produced by the conservator/restorer professional bodies.¹

6.4. Documentation of Collections

The proper recording and documentation of both new acquisitions and existing collections in accordance with appropriate standards and the internal rules and conventions of the museum is a most important professional responsibility. It is particularly important that such documentation should include details of the source of each object and the conditions of acceptance of it by the museum. In addition specimen data should be kept in a secure environment and be supported by adequate systems providing easy retrieval of the data by both the staff and by other *bona fide* users.

6.5. De-accessioning and Disposals from the Collections

No item from the collections of a museum should be disposed of except in accordance with the ethical principles summarized in the Institutional Ethics section of this Code, paras. 4.1 to 4.4 above, and the detailed rules and procedures applying in the museum in question.

6.6. Welfare of Live Animals

Where museums and related institutions maintain for exhibition or research purposes live populations of animals, the health and well-being of any such creatures must be a foremost ethical consideration. It is essential that a veterinary surgeon be available for advice and for regular inspection of the animals and their living conditions. The museum should prepare a safety code for the protection of staff and visitors which has been approved by an expert in the veterinary field, and all staff must follow it in detail.

¹ The Conservator-Restorer: A Definition of the Profession: *ICOM News*, Vol. 39, No. 1. 1986, pp. 5-6.

6.7. Human Remains and Material of Ritual Significance

Where a museum maintains and/or is developing collections of human remains and sacred objects these should be securely housed and carefully maintained as archival collections in scholarly institutions, and should always be available to qualified researchers and educators, but not to the morbidly curious. Research on such objects and their housing and care must be accomplished in a manner acceptable not only to fellow professionals but to those of various beliefs, including in particular members of the community, ethnic or religious groups concerned. Although it is occasionally necessary to use human remains and other sensitive material in interpretative exhibits, this must be done with tact and with respect for the feelings for human dignity held by all peoples.

6.8. Private Collections

The acquiring, collecting and owning of objects of a kind collected by a museum by a

member of the museum profession for a personal collection may not in itself be unethical, and may be regarded as a valuable way of enhancing professional knowledge and judgement. However, serious dangers are implicit when members of the profession collect for themselves privately objects similar to those which they and others collect for their museums. In particular, no member of the museum profession should compete with their institution either in the acquisition of objects or in any personal collecting activity. Extreme care must be taken to ensure that no conflict of interest arises.

In some countries and many individual museums, members of the museum profession are not permitted to have private collections of any kind, and such rules must be respected. Even where there are no such restrictions, on appointment, a member of the museum profession with a private collection should provide the governing body with a description of it, and a statement of the collecting policy being pursued, and any consequent agreement between the curator and the governing body concerning the private collection must be scrupulously kept. (See also para. 8.4 below.)

7. Personal Responsibility to the Public

7.1. Upholding Professional Standards

In the interests of the public as well as the profession, members of the museum profession should observe accepted standards and laws, uphold the dignity and honour of their profession and accept its self-imposed disciplines. They should do their part to safeguard the public against illegal or unethical professional conduct, and should use appropriate opportunities to inform and educate the public in the aims, purposes and aspirations of the profession in order to develop a better public understanding of the purposes and responsibilities of museums and of the profession.

7.2. Relations with the General Public

Members of the museum profession should deal with the public efficiently and courteously at all times, and should in particular deal promptly with all correspondence and enquiries.

Subject to the requirements of confidentiality in a particular case, they should share their expertise in all professional fields in dealing with enquiries, subject to due acknowledgement, from both the general public and specialist enquirers, allowing *bona fide* researchers properly controlled but, so far as possible, full access to any material or documentation in their care, even when this is the subject of personal research or special field of interest.

7.3. Confidentiality

Members of the museum profession must protect all confidential information relating to the source of material owned by or loaned to the museum, as well as information concerning the security arrangements of the museum, or the security arrangements of private collections or any place visited in the course of official duties. Confidentiality must also be re-

spected in relation to any item brought to the museum for identification and, without specific authority from the owner, information on such an item should not be passed to another museum, to a dealer, or to any other person (subject to any legal obligation to assist the police or other proper authorities in investigating possible stolen or illicitly acquired or transferred property).

There is a special responsibility to respect the personal confidences contained in oral history or other personal material. Investigators using recording devices such as cameras or tape recorders or the technique of oral inter-

viewing should take special care to protect their data, and persons investigated, photographed or interviewed should have the right to remain anonymous if they so choose. This right should be respected where it has been specifically promised. Where there is no clear understanding to the contrary, the primary responsibility of the investigator is to ensure that no information is revealed that might harm the informant or his or her community. Subjects under study should understand the capacities of cameras, tape recorders and other machines used, and should be free to accept or reject their use.

8. Personal Responsibility to Colleagues and the Profession

8.1. Professional Relationships

Relationships between members of the museum profession should always be courteous, both in public and in private. Differences of opinion should not be expressed in a personalized fashion. Notwithstanding this general rule, members of the profession may properly object to proposals or practices which may have a damaging effect on a museum or museums, or the profession.

8.2. Professional Co-operation

Members of the museum profession have an obligation, subject to due acknowledgement, to share their knowledge and experience with their colleagues and with scholars and students in relevant fields. They should show their appreciation and respect to those from whom they have learned and should present without thought of personal gain such advancements in techniques and experience which may be of benefit to others.

The training of personnel in the specialized activities involved in museum work is of great importance in the development of the profession and all should accept responsibility, where appropriate, in the training of colleagues. Members of the profession who in their official appointment have under their direction junior staff, trainees, students and assistants undertaking formal or informal profes-

sional training, should give these the benefit of their experience and knowledge, and should also treat them with the consideration and respect customary among members of the profession.

Members of the profession form working relationships in the course of their duties with numerous other people, both professional and otherwise, within and outside the museum in which they are employed. They are expected to conduct these relationships with courtesy and fair-mindedness and to render their professional services to others efficiently and at a high standard.

8.3. Dealing

No member of the museum profession should participate in any dealing (buying or selling for profit), in objects similar or related to the objects collected by the employing museum. Dealing by museum employees at any level of responsibility in objects that are collected by any other museum can also present serious problems even if there is no risk of direct conflict with the employing museum, and should be permitted only if, after full disclosure and review by the governing body of the employing museum or designated senior officer, explicit permission is granted, with or without conditions.

Article 7 para. 5 of the ICOM Statutes provides that membership of ICOM shall not be

available, under any circumstances, to any person or institution that is dealing (buying or selling for profit) in cultural property.

8.4. Other Potential Conflicts of Interest

Generally, members of the museum profession should refrain from all acts or activities which may be construed as a conflict of interest. Museum professionals by virtue of their knowledge, experience, and contacts are frequently offered opportunities, such as advisory and consultancy services, teaching, writing and broadcasting opportunities, or requests for valuations, in a personal capacity. Even where the national law and the individual's conditions of employment permit such activities, these may appear in the eyes of colleagues, the employing authority, or the general public, to create a conflict of interest. In such situations all legal and employment contract conditions must be scrupulously followed, and in the event of any potential conflict arising or being suggested, the matter should be reported immediately to an appropriate superior officer or the museum governing body, and steps must be taken to eliminate the potential conflict of interest.

Even where the conditions of employment permit any kind of outside activity, and there appears to be no risk of any conflict of interest, great care should be taken to ensure that such outside interests do not interfere in any way with the proper discharge of official duties and responsibilities.

8.5. Authentication, Valuation and Illicit Material

Members of the museum profession are encouraged to share their professional knowledge and expertise with both professional colleagues and the general public (see para. 7.2 above).

However, written certificates of authenticity or valuation (appraisals) should not be given,

and opinions on the monetary value of objects should only be given on official request from other museums or competent legal, governmental or other responsible public authorities. Members of the museum profession should not identify or otherwise authenticate objects where they have reason to believe or suspect that these have been illegally or illicitly acquired, transferred, imported or exported.

They should recognize that it is highly unethical for museums or the museum profession to support either directly or indirectly the illicit trade in cultural or natural objects (see para. 3.2 above), and under no circumstances should they act in a way that could be regarded as benefiting such illicit trade in any way, directly or indirectly. Where there is reason to believe or suspect illicit or illegal transfer, import or export, the competent authorities should be notified.

8.6. Unprofessional Conduct

Every member of the museum profession should be conversant with both any national or local laws, and any conditions of employment, concerning corrupt practices, and should at all times avoid situations which could rightly or wrongly be construed as corrupt or improper conduct of any kind. In particular no museum official should accept any gift, hospitality, or any form of reward from any dealer, auctioneer or other person as an improper inducement in respect of the purchase or disposal of museum items.

Also, in order to avoid any suspicion of corruption, a museum professional should not recommend any particular dealer, auctioneer or other person to a member of the public, nor should the official accept any "special price" or discount for personal purchases from any dealer with whom either the professional or employing museum has a professional relationship.



EK - 2

ASSOCIATION OF ART MUSEUM DIRECTORS
MISSION STATEMENT

The purpose of the Association of Art Museum Directors is to aid its members in establishing and maintaining high standards for themselves and the museums they represent, thereby increasing the contribution of art museums to society. It serves as a forum for the exchange of information and the exploration of ideas, and as a voice with which museum directors may express their joint concerns and those of their institutions.

Adopted June 1987

ASSOCIATION OF ART MUSEUM DIRECTORS

41 East 65th Street
New York, New York 10021

CONTENTS

Mission Statement.....	2
Foreword.....	4
Introduction.....	5
Mission, Policy, and Long-Range Plan.....	6
The Collection.....	7
Public Program.....	9
Finances.....	10
Fund-Raising.....	11
Legal Matters.....	12
Physical Plant.....	12
Staff.....	13
Director.....	14
University and College Museums.....	16
Appendix A: A Code of Ethics for Art Museum Directors.....	17
Appendix B: Considerations for Formulating a Policy for Deaccessioning and Disposal.....	19
Appendix C: University and College Museums.....	23
Appendix D: Guidelines for Reproductions of Works of Art.....	25

FOREWORD

This publication represents a two-year effort on the part of the Association of Art Museum Directors to revise and update the 1981 edition of *Professional Practices in Art Museums*. Museum Boards of Trustees and their chosen Directors are urged to accept and be guided by the professional practices and the Code of Ethics contained herein. Members who participated in the writing and editing of this document were:

Jan Keene Muhler, Amon Carter Museum, Chairman
J. Carter Brown, National Gallery of Art
James H. Duff, Brandywine River Museum
Robert H. Frankel, The Chrysler Museum
Jay Gates, Seattle Art Museum
Dwight Lanmon, The Coming Museum of Glass
Harry S. Parker III, The Fine Arts Museums of San Francisco
Dean A. Porter, The Snite Museum of Art
Evan H. Turner, The Cleveland Museum of Art
Arnold Lehman, The Baltimore Museum of Art (President AAMD,
assisted by the panel of trustees for 1990-91)
Mary Gardner Neill, Yale University Art Gallery (President AAMD,
assisted by the panel of trustees for 1991-92)

Special thanks go to Virginia Strathdee and Nancy Stevens of the Amon Carter Museum for their contribution to the preparation and editing of the manuscript.

INTRODUCTION

5/25

1. An art museum is traditionally defined as a permanent, nonprofit institution, essentially educational and humanistic in purpose, which owns, studies, and cares for works of art, and on some regular schedule exhibits and interprets them to the public. [The definition of the art museum has been extended to include institutions that do not have collections but whose mission is nonetheless primarily dedicated to exhibitions and related programs.]
2. The museum is controlled by a governing body such as a Board of Trustees. ~~[Hereafter the term "Board" is used to refer to any form of governing body legally responsible for a museum.]~~ The museum is administered by a professional staff. The Board and the staff must be united in their commitment to the institution's purposes and responsibilities.]
3. The Board approves the general policies that govern the museum's operations. These policies should be a reflection of the goals established in the museum's statement of mission and in its long-range plan. The Board is also responsible for the well-being of the museum's various resources: the collections, the plant, and the financial assets, as well as the staff. The Board acts collectively, generally by majority vote; it may delegate certain policy decisions to Board-appointed committees that also act collectively.
4. The Board should determine which types of proposals must be brought before it for approval and which matters can be delegated to the staff.
5. The administration of an art museum requires connoisseurship, discernment, and knowledge in dealing with works of art, as well as the judgment and experience necessary for the administration of any complex organization. Achieving an appropriate balance in meeting these demands is challenging, but without this balance a museum will be faced with problems that may eventually undermine its professional performance and public services.
6. The Board appoints a Director who is responsible for the administration of the museum consistent with established policy. The Director carries the responsibility for developing the intellectual and aesthetic philosophy of the museum. Working closely with the appropriate staff members to refine that philosophy, the Director

delegates authority to achieve its implementation. The Director fosters working conditions which will enable staff members to perform to the full extent of their abilities. (*Hereafter, references to the Director mean the Director in consultation with staff, as appropriate.*)

7. In certain cases a paid President may also be appointed. Because such a double appointment can result in ambiguity, a clear definition of the responsibilities of each position is essential. However these positions may be defined, the Director should carry the ultimate responsibility for the artistic direction, collections, scholarship, and attendant programs. It is recognized that the various duties and responsibilities of the Director described herein may, by Board action, be divided between the two positions.

MISSION, POLICY, AND LONG-RANGE PLAN

8. The purposes of most art museums are set forth in their charters and/or articles of incorporation and bylaws. At times, these documents may be briefly stated and broadly conceived and, therefore, may not be sufficient to serve as a practical guide for administration. When that is the case, a statement of mission should be written for the sake of clarity.

9. The statement of mission should relate the purposes of the institution to the main functions of an art museum as they are generally defined: acquisition, preservation, exhibition, and fostering scholarly study and understanding of works of art. The statement of mission must be formally approved by the Board.

10. A museum's policy is the aggregate of the decisions and actions taken by the Board to implement the mission. Through its policy, the museum establishes a covenant with its community; with past, present, and future donors; with succeeding groups of Board members; and with the staff. Such policy should be recorded in the minutes of Board meetings or a policy manual and be periodically reviewed. While the Board is responsible for policy, it should expect the Director and appropriate staff to participate in making policy proposals.

11. Every museum should have a clearly defined and clearly articulated long-range plan approved by the Board. The long-range

plan is the instrument by which an art museum reflects its mission, defines its goals, assesses current resources, and identifies future needs and strategies.

THE COLLECTION

12. The development and preservation of the collection are cardinal responsibilities of the museum.

13. The collection exists for the benefit of present and future generations, and it should be as accessible as is prudent for the protection of each object. Every effort should be made to respond to serious requests for information and visual documentation about the collection.

14. The existing collection is a significant starting point in planning for the future. A comprehensive plan for collection development is highly recommended.

15. The Director and the curatorial staff are responsible for identifying possible acquisitions. No object may be considered for acquisition without the recommendation of the Director. The Board, as the body ultimately responsible for the expenditure of funds committed to public trust, must, as a whole or through its Acquisitions Committee, approve all recommendations for acquisition through purchase. The Board may grant authority to the Director to approve purchases within prescribed limits, but the Director must report these purchases to the Board.

16. A similar procedure should be followed for gifts offered to the collection. Gifts and bequests should be unrestricted whenever possible. The museum should resist accepting special restrictions concerning exhibition or installation. No work should be accepted with a guarantee as to attribution. While circumstances may justify some deviation from policy, variances should be carefully considered and recorded.

17. When accepting gifts, the Board and Director must stipulate that responsibility for securing evaluations and furnishing information for government agencies rests with the donor.

18. The Director must not knowingly acquire or allow to be recommended for acquisition any object that has been stolen, removed in contravention of treaties and international conventions to which the United States is a signatory, or otherwise involved in theft or fraud.

19. Accurate cataloguing of all works in the collection is fundamental. The information must represent the staff's reasoned convictions, regardless of any other opinion or pressure. Any doubts concerning an object should be recorded as well. Major changes in attribution or serious questions concerning authenticity should be reported to the Board.

20. The highest professional standards must be applied to the handling, storing, and exhibition of works of art.

21. Once an object becomes part of the collection, its preservation is the responsibility of the Director in consultation with the appropriate curator and conservator. To assure the Board's full awareness of preservation as a primary museum function, the Director should report periodically on the state of the collection.

22. The selection and installation of works of art to be placed on exhibition is a matter of professional judgment. In planning an installation, the Director has the paramount responsibility of ensuring the safety of each object.

23. In consultation with the appropriate curator and conservator, the Director recommends loans and advises the Board, which has the ultimate responsibility for such decisions, about the professional issues (including risk and merit) of each loan. The security of objects is paramount; objects must not be exposed to undue risk. The intellectual merit of the loan request should be a factor in the decision.

24. Disposal of works of art from a museum's collection by sale, exchange, or otherwise, requires particularly rigorous examination and should be pursued with great caution. Although there are circumstances in which disposal of works of art can contribute to the strengthening of a collection, such disposal must be related to the museum's written policy rather than to exigencies of the moment. The procedure for any deaccessioning and sale or exchange should be at least as strict as that for purchasing works of art. The Director must provide full justification to the Board, with whom the final action rests, and the reasoning should be recorded with particular care. Because development of the collection was the initial intent of the donor of an object or of the funds for acquisition, the monies (principal and interest) received from the sale of any accessioned work of art must be used only to acquire other works of art. (Similarly, funds received from insurance claims for the loss of a work of art shall be used only for new acquisitions.) (See *Appendix B*.)

25. Private collecting of works of art by the Director, the staff, and other persons employed by or closely connected with the museum, is an appropriate activity and may enhance expertise. However, no collecting by such persons can be tolerated if, in fact or appearance, it conflicts with the interests of the museum and its collecting programs. Because the possibility of conflict exists, the issue should be openly discussed by all those involved and clear guidelines set forth in writing. The museum always must be given the first opportunity to purchase any work of art. The Board should also discuss these issues and consider adopting appropriate guidelines. (See *Appendix A and Appendix B, III-F*.)

PUBLIC PROGRAM

26. In establishing policy, the museum must recognize that the public program should provide instruction and enrichment. Program goals consistent with policy should be established by the Board and the Director working closely together. The content and the implementation of the program are the responsibilities of the Director and staff.

27. Fundamental to the implementation of the program is a basic agreement as to the nature of the public to be served. The Director must devise methods for best serving the various audiences which make up the defined public, and the program should be sympathetic to the interests of the institution's present and potential audience.

28. The program may include special exhibitions and educational activities geared to different levels and ages, both inside and outside the museum. A varied program can include gallery talks, slide lectures, art classes or audio-visual displays; publications, film, and television programs; fellowships and training programs; programs in the performing arts; or may be as far-ranging as archaeological expeditions. In their totality, programs will be responsive to the needs of widely different audiences.

29. Special exhibitions attract larger and diverse audiences and stimulate participation in other aspects of a museum's program. Generally the exhibitions either complement a permanent collection, when it exists, or introduce new material to the public. The significance of an exhibition's contribution to knowledge is a major factor in justifying its selection and presentation. The impact that attendant

admission fees may have upon operating income should not be an overriding consideration.

30. Publications are essential for the museum to carry out fully its professional responsibility. Recognizing the diverse audiences, the program should include traditional scholarly publications and material of more general interest, all having in common the goal to further understanding of the visual arts.

31. Maintenance of high standards in the implementation of a museum's program is essential. Sound scholarship and creative effort must be the basis for information communicated. In particular, every effort should be made to avoid incorrect attributions, errors of fact, cultural bias, or distortion. However innovative or unconventional the program, freedom of artistic expression and the integrity of the work of art must be respected.

32. Systematic recording and evaluation techniques are important in assessing the effectiveness of programs. Judgments about programs should be made primarily on the basis of professional expertise, although quantitative indices, such as attendance, revenues, and media response, may also be important considerations.

FINANCES

33. The Board carries full responsibility for financial and investment policies and approves the budget of the museum. Any significant change in the museum's financial condition must be dealt with by the Board in consultation with the Director. Therefore, the Director must regularly inform the Board of any actual or anticipated changes in income or expenditures.

34. It is the Director's responsibility to identify the museum's priorities consistent with its policy and to recommend appropriate allocation of funds required to support them. The Director, working with the staff, prepares the budget of the museum and is responsible for submitting it to the Board and/or a finance committee for approval before the commencement of each fiscal year. Detailed explanation of the budget will help prevent later misunderstandings.

35. In approving the budget, the Board should recognize that expenditures consistent with the budget and subject to the availability of funds may be made without further discussion. The latitude

permitted the Director within this structure should be defined by policy.

36. At agreed-upon intervals during the fiscal year, or as requested, the Director must present financial statements with appropriate detail to show current income, expenditures, and assets in all accounts. The Director must be responsible for answering any questions about these statements.

37. When it is suggested, for whatever reason, that the approved budget must be altered, whether by increasing or decreasing funds, the Board and the Director must be jointly engaged in the decision-making process. Once the changes are agreed upon, the Director must be given sufficient time to make the necessary changes so that subsequent expenditures are consistent with the revised budget.

38. Expenditures such as acquisitions and capital programs which are not part of the budget must be presented to the Board for its approval. Exceptions, such as discretionary funds, should be governed by procedures defined in Board-approved policy.

39. In planning a museum's fiscal policies, it must be recognized that, while a museum may generate income to support its various programs, the museum is first and foremost a nonprofit institution. Standards must not be sacrificed in order to generate additional income, or collection management practices and major program directions compromised by opportunities to generate earned income from the sale of goods and services. (See *Appendix D*.)

40. The collections a museum holds in public trust do not represent financial assets which may be converted to cash for operating or capital needs, nor may they be pledged as collateral for loans. To present fairly a museum's financial position, collections need not be capitalized.

FUND-RAISING

41. The Board, as part of its ultimate fiduciary responsibility for the museum, is responsible for any fund-raising that may be necessary to satisfy the financial commitments of the budget, as well as any approved special expenses. The Director must be prepared to play a significant role in carrying out that effort. Particular care must be taken to assure that the goals and plans for fund-raising and the

implementation of these plans are consistent with the museum's professional standards.

42. Membership activities and public relations, as well as community-directed programs, can play important parts in the development of those public attitudes that may, in turn, have a considerable impact upon the institution's fund-raising activities.

43. Fund-raising by volunteer auxiliary groups must be approved by the Board and monitored by the Director.

LEGAL MATTERS

44. Varied legal issues arise in the operation of a museum. Among them are the handling of litigation, personnel and labor relations, special arrangements for acquisitions, and contractual arrangements pertaining to gifts, loans, insurance, copyrights, and rights and reproductions. Museums vary in their methods of handling these and other legal matters. The services of appropriate counsel must be constantly available to advise on general matters as well as specific issues. Although ultimate responsibility rests with the Board, the Director is responsible for the daily monitoring of the institution's compliance with regulations and laws. The Board, the Director, and counsel should share information on a timely basis about current legal issues and legislation relevant to the institution and the museum profession.

PHYSICAL PLANT

45. The physical plant is generally among the assets of a museum for which the Board assumes ultimate responsibility. Serious attention must be given to the physical requirements of preservation and security for the plant, its contents, and its users. In addition, an art museum, as a force for the heightening of visual awareness, should be responsive to the environmental and aesthetic quality of its architecture, its landscaping, its interior design, its graphics, and its maintenance standards, as well as the installation of its works of art.

46. The Director should submit for Board review and approval issues of consequence related to the physical plant such as revisions

to the comprehensive building plan, the selection of architects or other professional consultants, plan objectives, development concepts, schematic and final designs, permanent schemes of decor, and awarding of major construction contracts.

47. The Director should be responsible for the construction, operation, maintenance, security, repair, renovation, and alteration of the physical plant in accordance with the approved comprehensive plan; for planning capital improvements and related budgets; for public safety; and for such general plant policies as the Board may from time to time adopt. The words "operation" and "maintenance" include all house-keeping functions such as climate control, lighting, cleaning, landscaping, and purchasing supplies and services. (*The Directors should also be responsible for maintaining "as-built" or updated plans.*)

STAFF

48. In approving the budget, the Board approves all positions which may be filled by the Director during a fiscal year.

49. It is the Director's responsibility to appoint members of the staff in accordance with the museum's bylaws, policy, and budget. It should be recognized that professional qualifications and ability are the standards for hiring decisions. No person should be excluded for reasons of race, creed, color, age, gender, sexual orientation, religion, national origin, or physical disability.

50. The staff is one of the institution's principal resources. The Board, therefore, with the advice of the Director, should secure for the museum's employees the best possible compensation, benefits, working conditions, and opportunities for professional development consistent with national standards. In turn, the Director should recognize the responsibility to build and sustain a high level of staff morale, productivity, and personal growth.

51. The Board should review rules, regulations, terms of employment, and other general policies relating to personnel as they may be recommended and approved by the Director.

52. Except where such matters are legally within the domain of a federal, state, or local governmental body, it is the responsibility of the Board to establish, maintain, and review the rights and benefits of all employees in keeping with comparable positions within the

53. In the event that a labor union is a recognized bargaining agent for certain museum employees, the Director is responsible for the final contract, although he or she may or may not take a direct role in the negotiations. The Board, after consultation with the Director, may choose to approve all labor agreements reached through negotiations.

54. Personnel disputes and grievances for employees not covered by a bargaining agent should be settled at the staff level. If policy provides and the Board agrees, an appeal can be made to them, but only with the Director present. *(It is recommended that personnel policy and practices handbooks be provided to employees.)*

DIRECTOR

55. The Board should appoint the Director to be the chief executive officer of the museum, unless in exceptional cases the bylaws specify otherwise. The Director should be professionally qualified for the position by a sufficient combination of formal art historical training, museum experience, administrative skills, and demonstrated ability.

56. The responsibility of appointing a Director should be exercised by the full Board, although the search for a Director and negotiations with the candidates may be delegated to a Board-appointed committee.

57. In establishing the conditions of employment, each party is responsible for disclosure of personal and institutional information relevant to reaching a decision.

58. After the decision has been made, the Board should confirm its selection and appointment of a Director by delivering to the appointee a formal document, such as a letter or contract signed as authorized by the Board. The letter or contract of appointment should treat such matters of mutual concern as salary, fringe benefits, retirement, pension plans, expense accounts, travel and allowances, time for research, sabbaticals, living quarters, length of appointment, conditions and notice of termination, and a procedure for the periodic review of these matters.

59. The initial salary and annual increments normally to be expected should be specified. The salary offered should be commensurate with national professional norms and other indices as

60. The letter or contract should be accepted in writing by the appointee.

61. The first duty of a Director is to reach a clear understanding of the museum's mission and policies as approved by the Board and to implement them. To do this effectively the Director must be (unless otherwise clearly specified by the bylaws) the one individual answerable to the Board for carrying out and conforming to the policy, and for ensuring that all staff members' activities conform to the policy.

62. As intermediary between the Board and the staff, the Director (or the Director's designate) should be present at all meetings of the Board and of its executive committee, although the need may arise for occasional executive sessions without the Director's presence. The Director should have the right to be present at meetings of the Board's permanent standing committees. The Director then carries responsibility for informing the appropriate staff members of the decisions resulting from these meetings, even as the Director is responsible for communicating to the Board the staff's ideas, concerns, and requests.

63. It is reasonable for the Director to expect the full support of the Board. However, it is possible that with time, or for specific reason, this support may be lost or differences may arise. Every effort should be made to resolve these differences as soon as possible for the well-being of the museum.

64. Differences might be resolved by such successive efforts as a conference between officers of the Board and the Director, possibly with mutually acceptable minutes being sent to the Board; a special meeting of the full Board with the Director present to discuss differences openly, with full minutes; or even professional advice from or involvement of an outside arbitrator. The Board and the Director must bear in mind the impact of the process on staff morale as well as its outcome with respect to the professional standing of the museum and its accreditation.

65. The Director's employment may be terminated only by a vote of the full Board. The actual reasons for termination may have an impact on the terms. Normally a Director is entitled to a minimum of a year's notice or a year's salary in lieu of notice. Such terms ideally should be recognized in any contract or letter of agreement. In everyone's best interest, confidentiality in such matters should be maintained.

66. In a period of transition between directors, procedures

continues in as orderly a manner as possible. The Board should determine which staff member or members will assume responsibilities customarily borne by the Director. Without such a clearly defined procedure, departures from policy may occur and can create awkward precedents.

UNIVERSITY AND COLLEGE MUSEUMS

67. Art museums that are part of a larger educational entity, such as a university or college, traditionally have somewhat different administrative patterns from museums that are constituted as independent corporations. These relatively few differences are considered in Appendix C, since for the most part the broad goals and responsibilities of the independent art museum and the university/college art museum are essentially the same.

APPENDIX A

A CODE OF ETHICS FOR ART MUSEUM DIRECTORS AS ADOPTED BY THE ASSOCIATION OF ART MUSEUM DIRECTORS

Adopted June 1, 1966 and amended in 1972, 1973, 1974, and 1991

The position of a museum Director is one of trust, involving complex responsibilities. It is the moral obligation of a museum Director, in implementing the policies of the governing board, to accept and discharge these to the best of his or her ability for the benefit of the institution and the public. It is assumed that, in all activities, the Director will act with integrity and in accordance with the highest moral principles; that he or she will assiduously avoid any and all activities which could in any way compromise the position of the Director or the institution. It is further assumed that, in all undertakings within the Director's jurisdiction, he or she will be personally responsible for the highest standards of performance. The professional integrity of the Director should serve as an example to the staff. The Director should communicate the contents of this Code of Ethics, in substance and detail, to the staff upon assuming the position of Director, and to candidates for professional staff positions hired subsequent to that occasion before a candidate's acceptance of employment by the museum.

The members of the Association of Art Museum Directors, maintaining that the position of a museum Director is dependent upon professional competence and integrity, and that it requires impartiality and a sense of public responsibility, especially in the area of museum acquisitions, declare that it is unprofessional for museum Directors:

- (A) to use their influence or position in the art world for personal gain. Directors should not traffic in works of art for monetary reasons, nor be party to the recommendation for purchase by museums or collectors of works of art in which the Director has any undisclosed financial interest; nor should the Director accept any commission or compromising gift from any seller or buyer of works of art. If the Director collects art,

- extraordinary discretion is required to assure that no conflict of interest arises between the Director's collecting activity and the concerns of the museum. If such an occasion should arise, it must be resolved by granting the museum's governing board the first option to acquire the work or works of art in question (*also see Paragraph 25 and Appendix B, III-B*);
- (B) to give, for a fee or on a retainer, any certificate or statement as to the authenticity or authorship of a work of art, or any statement of the monetary value of a work of art, except where authorized by and in accordance with the lawful purposes of the museum, or of other nonprofit institutions concerned, or of government agencies;
 - (C) to acquire knowingly or allow to be recommended for acquisition any object that has been stolen, removed in contravention of treaties and international conventions to which the United States is a signatory, or illegally imported into the United States;
 - (D) to dispose of accessioned works of art in order to provide funds for purposes other than acquisitions of works of art for the collection (in accordance with Paragraph 24).

Infractions of these canons of professional conduct, when duly established, will render an art museum Director subject to discipline by reprimand, suspension, or expulsion from the Association, and/or a Director's institution subject to sanctions such as suspension of loans and shared exhibitions.

APPENDIX B

CONSIDERATIONS FOR FORMULATING A POLICY FOR DEACCESSIONING AND DISPOSAL

*Adopted by the membership of the Association of Art Museum Directors,
January 21, 1987, amended 1991*

The governing body of a prudently and responsibly administered art museum should adopt a written policy pertaining to the deaccessioning and disposal of works of art from its collection. This policy should be a clearly integrated part of a comprehensive policy governing institutional purposes and collecting goals.

Both the deaccessioning and the disposal of a work of art from a museum's collection require exceptional care and should reflect policy rather than reaction to the exigencies of a particular moment. Standards applied to deaccessioning and disposal *must* be at least as stringent as those applied to the acquisition process and should not be subject to changes in fashion and taste.

I. PURPOSE OF DEACCESSIONING AND DISPOSAL

- A. Deaccessioning and disposal may be a legitimate part of the formation and care of collections and, if practiced, should be intended to refine and improve the quality and appropriateness of the collections.
- B. Deaccessioning and disposal by sale shall not serve to provide operating funds, and the proceeds from disposal must be treated as acquisition funds.

II. CRITERIA FOR DEACCESSIONING AND DISPOSAL

There are a number of reasons why deaccessioning and disposal might be contemplated. Primary among these are:

- A. The object is of poor quality, either intrinsically or relatively, in comparison with other objects of the same type in the collection. Items of modest quality, however, may have sufficient study value to warrant retention.
- B. The object is redundant or is a duplicate that has no value as part of a series.

- C. The museum's possession of the item is not legitimate, i.e., the work may have been stolen or illegally exported or imported in violation of applicable state and U.S. federal laws. The means of disposal will be determined on a case-by-case basis.
- D. The authenticity, attribution, or genuineness of the object is determined to be false or fraudulent and the object lacks sufficient aesthetic merit or art historical importance to warrant retention. A forgery should be so marked indelibly as such and shall never be returned to the market.
- E. The physical condition of the object is so poor that restoration is impossible or will render the object essentially false. Objects damaged beyond reasonable repair that are not of use for study or teaching purposes may be destroyed.

III. AUTHORITY AND PROCESS

- A. Deaccessioning and disposal must comply with all applicable local, state, and U.S. federal laws in force at the time, and must observe any terms and obligations which pertained to the acquisition of the work by the museum.
- B. The final authority to deaccession and dispose of works of art will rest with the governing body of the institution.
- C. The process of deaccessioning and disposal is initiated by the appropriate professional staff with full justification in writing to the Director, who will, after appropriate review of the facts and circumstances, present the request to the governing authority.
 - 1. The Director shall exercise care to assure that the recommendations are based on authoritative expertise.
 - 2. Third-party review and appraisal are recommended in the case of objects of substantial value.
 - 3. In the case of work(s) by a living artist, special considerations may apply.
- D. The Director and/or appropriate professional staff shall recommend the time and method of disposal.
- E. No member of a museum's Board of Trustees, governing body, staff, or those whose association with the institution might give them advantage in acquiring the work, shall be permitted to acquire directly or indirectly a work deaccessioned by the museum, or otherwise to benefit from its sale or trade.
(Also see Paragraph 25 and Appendix A, page 17)

- F. No action pertaining to deaccessioning and disposal should be undertaken which would impair the integrity and good standing of the institution within its community at large and within the profession.
- G. Complete and accurate records, including photographs and the circumstances of its disposal, should be maintained on each object removed from the collections.

IV. SELECTION OF METHODS OF DISPOSAL

The following may be taken into account in selecting a method of disposal:

- A. Preferred methods of disposal are sale through publicly advertised auction, sale to or exchange with another public institution, or sale through a reputable, established dealer. Every effort should be taken to identify and evaluate the various advantages and yields available through different means of disposal.
- B. In the case of a work of art by a living artist, special consideration might be given to an exchange with the artist.
- C. In general, the disposal of an object, whether by sale or exchange, shall be conducted with a view toward maximizing the advantage and yield to the institution, without, however, compromising the highest standards of professional ethics, the institution's standing in its community, or its responsibilities to the donor and the artist.

V. INTEREST OF DONORS AND LIVING ARTISTS

- A. It is advisable to notify the donor of a work under consideration for deaccessioning and disposal. Circumstances may warrant extending similar courtesy to the heirs of a donor.
- B. When a donated object is disposed of, the object newly acquired as a result of the proceeds should acknowledge the original donor(s).
- C. When a work of art by a living artist is deaccessioned, consideration must be given to notifying the artist.

The AAMD recognizes that part of the mandate of a contemporary arts organization is to expand the definition of what constitutes a work of art as well as question traditional exhibition practices. Therefore, if the organization's written policy provides for the sale of accessioned works, the funds derived from such sales may in exceptional cases be used for purposes analogous to the purchase of works of art, specifically the creation of new works including some which may not be collectible. Expenditure of these funds for general operating purposes must be precluded.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOĞULANTAYIN MERKEZİ

UNIVERSITY AND COLLEGE MUSEUMS

1. The Director should be appointed by the chief executive officer and ratified by the governing body of the university/college. Consistent with other senior appointments, the Director should be subject to dismissal only after due process according to the statutes of the university/college.
2. The Director should report to the central administration of the university/college rather than to some unit/section/part of the university/college such as a department, division, or school. The placement of the museum, like the library, in the larger administrative structure reconfirms the relevance of its collections and programs to the greater needs of the university/college rather than to any one part thereof. Moreover, the public role of the museum within the community should be understood and appreciated by the governing body, and the Director should be encouraged and supported in that activity.
3. The administration of the museum must be the Director's primary responsibility. In addition to fulfilling the educational mission of the museum, the Director may wish to teach academic courses, if appropriate. Any course in museum training should be coordinated by the museum Director. The Director may choose to provide other services to the community as time and staffing permit.
4. The Director is solely responsible for the development and implementation of policy related to all aspects of the collections, including acquisition, deaccession and disposal, preservation and exhibition, as well as scholarly research and interpretation. The Director makes the governing authority aware of its legal and ethical responsibilities to the collections and may seek the advice of colleagues and other professionals as he or she deems desirable.
5. Deaccessioning and disposal from the collection must result from clear policy regarding the utilization of the collection for research, teaching, and exhibition. University art collections are held in the public trust, and should not be dissipated to benefit other goals of the parent institution or its foundation, however worthy (refer to Paragraph 24 and Appendix B).

6. While the Director would expect to place great emphasis upon the use of the collections for teaching and research, the Director must in no way permit the exposure of objects to undue risk. Thus discretion as to how, when, and where objects may be used in classrooms and exhibited is one of the Director's major responsibilities.

7. In arriving at professional salaries of its museum personnel, a university/college should be aware not only of faculty and administration salaries within the institution, but also of professional salaries paid at equivalent museums throughout the country.

8. The Director should determine what constitutes appropriate use of the existing museum spaces and should recommend any enlargement or modification of the museum building needed for the proper preservation and exhibition of the collections, and for the programs of the museum.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

APPENDIX D

GUIDELINES FOR REPRODUCTIONS OF WORKS OF ART

A resolution adopted by the membership of the Association of Art Museum Directors, January, 30, 1979

Art museum directors are responsible for maintaining a climate of artistic integrity. Such integrity should therefore characterize all museum operations, including sales activities.

Art museums have long generated income through the sale of such educational materials as catalogues, books, postcards, and reproductions. In recent years, increasing enthusiasm for the arts has nurtured a growing market for items that go beyond those traditionally sold to complement the collections and exhibitions. A proliferation of "art-derived" materials, coupled with the marketing of copies of original works, has created such widespread confusion as to require clarification in order to maintain ethical standards.

To offer reproductions to the public as an adjunct to the work of art is one thing; to offer a surrogate for original works of art is quite another, and could lead to confusion in the public mind as to what constitutes originality in a work of art.

The members of the Association of Art Museum Directors endorse the educational role that reproductions can play as reminders of the original and as a way of making images of art widely accessible. There can be no quarrel with the manufacture and knowledgeable use of reproductions for teaching purposes or in a decorative context.

In view of these considerations, the following guidelines are recommended:

1. Museums, when producing and/or selling reproductions, should clearly indicate, through the use of integral markings on the objects, as well as signs, labels, and advertising, that these items are reproductions. Signatures, print edition numbers, and printers' symbols or titles should not appear in the reproduction if in the original they occur outside the borders of the image. Similarly, signatures, edition numbers, and/or foundry marks on sculpture should not appear on the reproduction.

ÖZGEÇMİŞ

Doğum Tarihi : 2 Haziran 1967

Doğum Yeri : Atina

Eğitim : 1994-1997 Yıldız Teknik Üniversitesi Müzecilik Anabilim
Dalında Yüksek Lisans
1985-1990 Atina Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı Lisans
1980-1985 Glyfada Lisesi

Deneyimler : 1992-1994 VİOCHROM S.A. firmasında Yönetici Sekreter
1989-1991 Elçilik Görevlisi (Ankara)
1988 (Yaz) Atina Üniversitesi'nin kazısı (Atina)
1987 (Yaz) Kos Adasında kazı
1986 (Yaz) Fransa, Bretagne bölgesinde kazı

Lisan Bilgisi : Türkçe, İngilizce, Fransızca, Almanca, İtalyanca

ÖZGEÇMİŞ

Doğum Tarihi

: 2 Haziran 1967

Doğum Yeri

: Atina

Eğitim

: 1994-1997 Yıldız Teknik Üniversitesi Müzecilik Anabilim

Dalında Yüksek Lisans

1985-1990 Atina Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,

Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı Lisans

1980-1985 Glyfada Lisesi

Deneyimler

: 1992-1994 VIOCHROM S.A. firmasında Yönetici Sekreter

1989-1991 Elçilik Görevlisi (Ankara)

1988 (Yaz) Atina Üniversitesi'nin kazısı (Atina)

1987 (Yaz) Kos Adasında kazı

1986 (Yaz) Fransa, Bretagne bölgesinde kazı

Lisan Bilgisi

: Türkçe, İngilizce, Fransızca, Almanca, İtalyanca